ВЕСТНИК МЕЖДУНАРОДНОГО ИНСТИТУТА АНТИКВАРИАТА

Мир искусств

+16 ISSN 2414-9896

online 1-2 (29-30) 2020


стр. 32


стр. 61


стр.74

ТЕМА НОМЕРА УСАДЬБА «ГУСЕВА ПОЛОСА»: РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК


стр. 8

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

ТЕМА НОМЕРА

УСАДЬБА «ГУСЕВА ПОЛОСА» РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК



СТР. 8

ПОСТФАКТУМ

ЕДИНСТВЕННЫЕ В РОССИИ: МУЗЕЙ КАЗАНИ ПРИОБРЕЛ КАРТИНЫ ИТАЛЬЯНСКОГО ХУДОЖНИКА ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

СТР. 32



ДАЙДЖЕСТ СМИ

СТР. 35

ПОИСК. ВЕРСИЯ. АТРИБУЦИЯ

ПРОВЕНАНС КАРТИН СТАРЫХ МАСТЕРОВ КАК ФАКТОР ИХ КАПИТАЛИЗАЦИИ

СТР. 44

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, 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, проректор по науке Казанского государственного института культуры*
Яо Михаил Константинович – *к.с.н., доцент кафедры дизайна и национальных искусств Института филологии и межкультурных коммуникаций им. Льва Толстого (К(П)ФУ)*

ПОИСК. ВЕРСИЯ. АТРИБУЦИЯ



КИПУЧАЯ ПРАЗДНОСТЬ РОКОКО: СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО И ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА ФРАНЦИИ ВТОРОЙ ЧЕТВЕРТИ XVIII ВЕКА

СТР. 61

БОРДЮРЫ ШПАЛЕР

СТР. 74

ПЕРСОНАЛИИ

«ГВИДО ДИ ЛОМБАРДИЯ» - ОСНОВАТЕЛЬ ШКОЛЫ СЕВЕРО-ИТАЛЬЯНСКОГО БАРОККО В КОЛЛЕКЦИИ БСИИ

СТР. 94

«ПРИРОДНЫЙ ГЕНИЙ» ПЕЙЗАЖА

СТР. 102

СПАСЕННАЯ КРАСОТА

РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК

СТР. 112





КАЛЕНДАРЬ ПАМЯТНЫХ ДАТ

СТР. 116



EDITION THEME

ESTATE «GUSEVA POLOSA» RESTORATION DIARY

P. 8

POST FACTUM

THE ONLY ONE IN RUSSIA: THE KAZAN MUSEUM ACQUIRED PAINTINGS OF THE ITALIAN ARTIST OF THE LATE MEDIEVAL

P. 32



SEARCH. VERSION. ATTRIBUTION

PROVENANCE OF PAINTINGS BY OLD MASTERS AS A FACTOR IN THEIR CAPITALIZATION

P. 44

MEDIA DIGEST

P. 35

Мир искусств: Вестник Международного института антиквариата ASG
Научный журнал
№1-2 (29-30) июль 2020 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.

SEARCH. VERSION. ATTRIBUTION

FLYING CELEBRATION OF ROCOCO: STYLE FEATURES OF FINE AND APPLIED ART FRANCE OF THE SECOND QUARTER OF THE XVIII CENTURY

P. 61

BORDERS SPALER

P. 74

PERSONNEL

«GUIDO DI LOMBARDIA» - FOUNDER OF THE NORTH ITALIAN BAROQUE SCHOOL IN THE BSII COLLECTION

P. 94





P. 102

«NATURAL GENIUS» OF THE LANDSCAPE

PRESERVED BEAUTY

RESTORATION DIARY

P. 112

CALENDAR OF MEMORABLE DATES

P. 116

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

УСАДЬБА «ГУСЕВА ПОЛОСА»

РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК



Ольга Гринина,
архитектор-реставратор

УСАДЬБА МАМОНОВО (ГУСЕВА ПОЛОСА), РАСПОЛОЖЕННАЯ НА ТЕРРИТОРИИ ИННОВАЦИОННОГО ЦЕНТРА “СКОЛКОВО”, ПРИЗНАНА ОБЪЕКТОМ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ РЕГИОНАЛЬНОГО ЗНАЧЕНИЯ В 2013 ГОДУ. УСАДЬБА НЕКОГДА ПРИНАДЛЕЖАЛА КНЯЗЬЯМ МЕЩЕРСКИМ, А С 1911 Г. – ИНЖЕНЕРУ-СТРОИТЕЛЮ А.И. ШУМИЛИНУ, КОТОРЫЙ ПОСТРОИЛ ЗДЕСЬ В 1911-1914 ГГ. НОВЫЙ ГЛАВНЫЙ ДОМ В СТИЛЕ НЕОКЛАССИЦИЗМА. ПОСЛЕ 1917 ГОДА УСАДЕБНЫЙ ДОМ ИСПОЛЬЗОВАЛСЯ ПОД РАЗЛИЧНЫЕ НУЖДЫ, ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА В УСАДЬБЕ РАЗМЕЩАЛСЯ ДОМ ОТДЫХА МИНИСТЕРСТВА ГРАЖДАНСКОЙ АВИАЦИИ СССР, КОТОРЫЙ В НАЧАЛЕ 1990-Х ГГ. БЫЛ ПЕРЕДАН В ВЕДЕНИЕ МИНИСТЕРСТВА ЭКОНОМИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ РФ, А В 2010 Г. БЫЛ ПЕРЕДАН В СОБСТВЕННОСТЬ ИННОВАЦИОННОГО ЦЕНТРА «СКОЛКОВО». С 2009 ГОДА ДОМ ПУСТОВАЛ И РАЗРУШАЛСЯ, И В 2014 ГОДУ БЫЛ ОБЪЯВЛЕН КОНКУРС НА ЕГО РЕСТАВРАЦИЮ, КОТОРЫЙ ВЫИГРАЛА ИНВЕСТИЦИОННАЯ ГРУППА КОМПАНИЙ ASG.
О ШЕСТИЛЕТНЕЙ ИСТОРИИ ВОССТАНОВЛЕНИЯ УСАДЕБНОГО ДОМА И ПАРКА РАССКАЗЫВАЕТ РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК.

В нескольких километрах от растущего города Одинцово с немчиновской эстакады заметен парковый оазис – это сохранившийся фрагмент регулярного парка усадьбы «Гусева Полоса», которыми так богато Подмосковье. К усадьбе, расположенной в стороне от основной магистрали, вели подъездные проселочные дороги. Главный дом был заметен издалека и архитектурно замыкал зеленую перспективу подъездной аллеи.

Усадьба сохранила связь с природным пейзажем, донесла до наших дней красоту ансамбля, который с течением стремительно меняющегося времени ветшал и впадал в запустение.

На время передачи усадьбы Инвестиционной группе компаний ASG на ее территории сохранилась единственная постройка жилой части – главный дом, возведенный инженером-строителем А.И. Шумилиным, находившийся в аварийном состоянии. Инвестором был разработан масштабный проект реабилитации и возрождения запущенного, обветшалого и стоящего на краю неминуемого разрушения и гибели образца нео-



Северный фасад в процессе реставрационных работ



Южный фасад в процессе реставрационных работ

классицизма – ансамбля усадьбы «Гусева Полоса». Расположение памятника на территории современного научно-технического инновационного комплекса «Сколково» придает усадьбе и процессу ее реконструкции уникальный характер.

Перед специалистами компании ASG стояла многомерная сложная задача. Усилиями команды объект культурного наследия сохранен и обрел право на вторую жизнь в новом социально-экономическом и культурном контексте.

Е.Н. Подъяпольская датирует возведение особняка началом Первой мировой войны (1914-1918) [1]. Предположительно, возводился он в комплексе с хозяйственными и служебными постройками, существование которых подтверждено архивным планом комплекса (сделанным страховым агентом за 1914 год). Главный дом в Сколково заслуженно получил характеристику «выдающегося образца архитектуры неоклассицизма».

Территория, занимаемая в настоящее время усадебным комплексом, связана со множеством исторических личностей, включая светлейшего князя Александра Даниловича Меншикова [3]. В 1911 году имение приобрел инженер-строитель Александр Иванович Шумилин у купчихи Евгении Егоровны (Георгиевны) Васильевой [7]. А.И. Шумилин был одним из совладельцев конторы «Инженерное дело». Предположительно, в 1913 году он приступил к строительству нового главного усадебного дома. Для его строительства был разобран старый главный дом Васильевой.

Проект усадьбы был разработан владельцем и подписан художником – архитектором Андреем Кротовым (1885-1966). За четыре месяца до начала первой мировой войны – в апреле 1914 года вчерне было выстроен главный дом – двухэтажный бревенчатый под железной крышей на каменном фундаменте с оштукатуренным цоколем. В 1916 году дом был введен в эксплуатацию. Предположительно, в тот же период был разбит парк с хозяйственными постройками.

Сохранилось достаточно много архивных документов начала XX века с описанием внешнего и внутреннего убранства главного здания [2,4-6]. Текстовые источники дополнили натурные исследования, послужили основанием для решения и обоснования реставрационных задач.

Композиция архитектурно-паркового ансамбля имела продольно-осевую основу, она начиналась от главного въезда и продолжалась через короткую подъездную аллею и центр господского дома. Сложившаяся структура была пронизана визуальными связями –дом открывался с разных точек: от пруда, с лучевых аллей и боковых тропинок.

После революции усадьба была национализирована и отведена под жилье. В 1922 году здесь значилось четыре дачи и пятая барская – главный дом. В апреле 1923 года сюда на короткое время переехал агропункт Козловской волости Московского уезда. Дальнейшая судьба имения не совсем ясна, в 1926 году в нем короткое время располагался детский дом, который обслуживало 36 человек.

Позднее усадьба «Гусева Полоса», возможно, была занята центральной усадьбой одноименного совхоза, в 1930-е гг. он был переименован в «Мамоново» и с середины 1930-х гг. принадлежал Отделу рабочего снабжения фабрики «Трехгорная мануфактура».



Торцевой фасад в процессе реставрационных работ



Вестибюль второго этажа



Парк. Центральная аллея

В начале 1960-х гг. в бывшей усадьбе «Гусева Полоса» располагался дом отдыха «Баковка» Министерства авиационной промышленности СССР. В 1963 г. был выполнен проект расположенной со стороны восточного торца симметричной трехэтажной пристройки, где разместились номера дома отдыха (арх. Гуренич). Позже дом отдыха получил название «Полет». В 1980-е гг. и особенно с 1990-х гг. территория активно застраивалась дачами и коттеджными поселками.

В 2010 г. на основании Указа президента район вошел в состав территории Инновационного центра «Сколково».

В 2013 году Распоряжением Правительства Москвы департаментом культурного наследия города Москвы Ансамбль усадьбы «Гусева полоса» был включен в единый реестр объектов культурного наследия.

В настоящее время из ансамбля усадьбы «Гусева полоса» сохранились:



Подпорная стенка в процессе реставрационных работ

Главный дом (нач. XX в.) – двухэтажное прямоугольное в плане здание с небольшим подвалом имеет протяженность с востока на запад. Главный вход ориентирован на север, парковый выход – на юг. Габариты здания – 30х11 метров, общая площадь 590 кв. м. Основной объем главного дома усадьбы сложен из бревен, боковые крылья выполнены из кирпича, здание полностью оштукатурено. Кровля железная. Перекрытия деревянные. Сохранились подлинные интерьеры: вестибюль второго этажа, лестничная клетка.

Усадебный парк (нач. XX в.) с центральной аллей, ведущей к пруду – композиция архитектурно-паркового ансамбля имеет продольно-осевую основу, она начинает развитие от главного въезда через короткую подъездную аллею и центр господского дома. От паркового фасада особняка ось симметрии направляет нас по площадке, ограниченной балясником, через террасу с подпорной стенкой и лестницу-спуск в парк.

Подпорная стенка с лестницей выполнена в стиле главного дома. Кирпичная, оштукатуренная, была возведена для поддержания массива грунта. Фасад стенки симметричный, выполнен в стиле неоклассицизма.

С конца XX века усадьба находилась в запустении. После того, как дом отдыха «Полет» приостановил свою деятельность, здание усадьбы стояло заброшенным, и его состояние на момент обследований было удручающим. Несмотря на значительную внешнюю сохранность, усадьба дошла до нас с изношенными конструкциями.

ПЕРВООЧЕРЕДНЫЕ ПРОТИВОАВАРИЙНЫЕ МЕРОПРИЯТИЯ

Вначале были проведены первоочередные противоаварийные мероприятия. В ходе них были отремонтированы поврежденные участки цоколя и кирпичных стен; на поврежденных участках разобраны штукатурный и отделочные слои бревенчатых стен с обеих сторон; установлена временная кровля над разрушенными участками кровли; разобраны (сверху) ненесущие элементы деревянных перекрытий (полы, сгнившие лаги, утеплитель в виде шлака и грунтовой засыпки) с сохранением потолочного покрытия; демонтированы поздние советские деревянные перегородки и подвесные потолки.

Этап 1. Кровля

После проведения первоочередных противоаварийных мероприятий реставраторы приступили к ремонту кровли. Необходимо было срочно защитить здание от пагубного влияния атмосферных осадков.

Вначале было проведено полноценное обследование чердака, в ходе которого были обнаружены следы пожара. Найдены надстроенные аттиковые стены (во время поздних перестроек объекта), ввиду чего историческая кровля оказалась ниже аттика. Во время советской перестройки был изменен уклон кровли, в результате правильный водосток был нарушен, регулярно образовывались снеговые мешки. Работами предусматривался ремонт кровли с восстановлением исторических уклонов, высоты, габаритов.

Ремонт кровли производился в следующей последовательности:



Кровля. Устройство стропил



Кровля. Устройство дымника



Кровля. Покрытие кровельным железом и устройство слуховых окон



Кровля, вид сверху. Работы по устройству дымника

1. разобраны поздние советские конструкции кровли;
2. проведено дополнительное освидетельствование подлинных конструкций;
3. проведен ремонт конструкций с частичным протезированием ослабленных участков, а также заменой деструктивных участков;
4. устроены слуховые окна;
5. выведен исторический дымоход;
6. выполнено покрытие из высококачественного металла;
7. покрытие выкрашено в колер согласно проекту реставрации;
8. организован наружный водосток.

В процессе реставрации кровли над центральной частью здания работы велись с особой тща-

тельностью и аккуратностью для обеспечения сохранности сводчатого потолка над центральным вестибюлем.

После усадки сруба была скорректирована стропильная система.

Этап 2. Фасады

Проектом приспособления предусматривалось восстановление объемно-планировочной и конструктивной структуры здания в исторических объемах и воссоздание внешнего облика.

Несущие конструкции наружных деревянных стен, собранные первоначально из материала вторичного использования (брус, бревно) и утратившие несущую способность в процессе эксплуатации, подлежали реставрационной замене сруба и выполнялись из сборных элементов «брус, бревно», долговечность которых была достигнута путем обработки современными защитными составами, в том числе огнезащитными.

Проведены кропотливые работы по реставрации сруба и фасадов в целом:

1. очистка, реставрация и докомпоновка лепного декора;
2. воссоздание утраченных элементов;
3. восстановление на своих исторических местах пилястр, крупных штукатурных деталей;
4. раскрытие заложенных оконных проемов;
5. установка деревянных окон с исторической расстекловкой;
6. восстановление открытой веранды главного фасада с организацией пандуса для маломобильных групп населения в исторических габаритах с балюстрадой, идентичной расположенной на полукруглой террасе со стороны парка.

Одним из основных этапов реставрации фасадов было восстановление штукатурного слоя.

Этапы восстановления штукатурных фасадов:

1. оштукатуривание все поверхностей;
2. нанесение укрепляющего грунта;
3. нанесение закрепляющий грунта;
4. нанесение грунта Caparol CapaGrund Universal;
5. окрашивание стен в несколько слоев.

Реставрация поврежденных участков кирпичных стен

На момент реставрации состояние кирпичных стен было неудовлетворительным. Принято решение о поэтапном и точечном ремонте на каждом поврежденном участке.

Общим в ремонте кирпичных стен является механическая очистка кирпичной поверхности фасадов жесткой (металлической) щеткой от поверхностных загрязнений штукатурки, поздних закрасок, высолов и биообрастания.

Участки с отслоением штукатурки и поверхностным разрушением кирпичной кладки на глубину не более 50 мм были очищены от продуктов разрушения и оштукатурены известковым раствором.

На участках стен с разрушением кирпичной кладки на глубину более 50 мм была разобрана разрушенная наружная верста кладок стен с последующей закладкой кирпичом старого образца (отобранного при разборке завалов и разрушенных стен).

Сквозные трещины в стенах были заделаны методом инъецирования (нагнетания в трещины) полимерцементного раствора и выполнено усиление.





Торцевой фасад. Ремонт поврежденных участков стен



Торцевой фасад. Выведение пилястр



Торцевой фасад. Перебор кирпичной кладки

Лепнина

В процессе работ частично были демонтированы лепные детали, тщательно осмотрены и сняты слепки элементов декора.

Во время работы был расчищен штукатурный декор от грязи, поздних покрасок и набелов, в том числе удалены с поверхности декора пыль сухим способом с использованием кисти, удалена грязь и легкая закраска с размывкой мыльной водой и последующей промывкой чистой водой с использованием кисти или губки, расчисткой от трудноудаляемых загрязнений инструментами вручную. Очищены бухтящие зоны от остатков штукатурного слоя на фасадах.

Реставрация, ремонт гипсового лепного декора

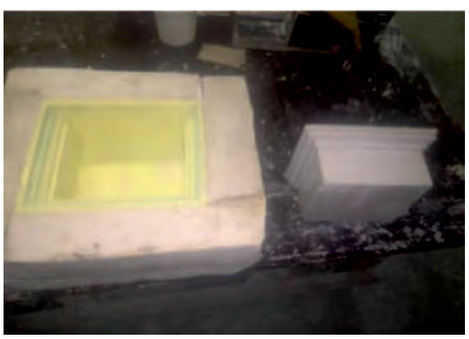
Лепные детали из гипса были изучены, фрагментарно демонтированы для снятия с них слепков. Рельефные элементы северного (главного) фасада: маскароны, листья аканта на замковых камнях, барельефы медальонов, венки, валюты, капители.

На террасе южного фасада был восстановлен тосканский ордер колонн, поддерживающих балкон второго этажа.

Реставрация утраченных фрагментов и отдельных деталей декора фасадов проводилась путем отливки по вновь изготовленным моделям.









Гипсовая лепнина. Изготовление формы



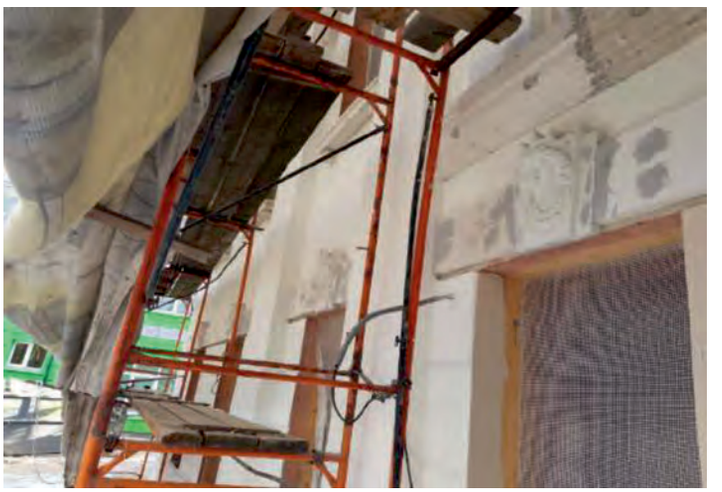
Гипсовая лепнина. Шаблон карниза



Гипсовая лепнина. Установка на место



Гипсовая лепнина. Фрагменты карниза



Гипсовая лепнина. Установка на место

Этапы изготовления лепного декора:

1. изготовление формы;
2. отливка в необходимом количестве недостающих фрагментов и деталей;
3. зачистка деталей с прорезкой рельефа для придания ему большей четкости;
4. установка на место.

Реставрация, ремонт лепных деталей из цементных материалов

Часть декоративных элементов фасада были изготовлены из цементных материалов:

- Открытая терраса южного фасада с цементными балясинами и тумбами, капители коринфского ордера, кессонированный свод над балконом второго этажа;
- В рамках проекта приспособления была устроена открытая веранда со стороны северного фасада с декоративной балюстрадой.

До недавнего времени реставраторы не работали с цементными материалами, так как Венецианская хартия запрещает использование чуждых материалов при реставрации памятников архитектуры, а сферой интересов реставраторов были, как правило, исторические объекты, построенные с использованием традиционных строительных материалов, таких, как кирпич, известковые растворы, белый камень и др.

Но в настоящее время реставраторам все больше приходится работать на памятниках архитектуры XX века, для которых материалы, приготовленные на цементном вяжущем, являются родными.

Основная сложность реставрации цементных материалов связана с их сложным минеральным

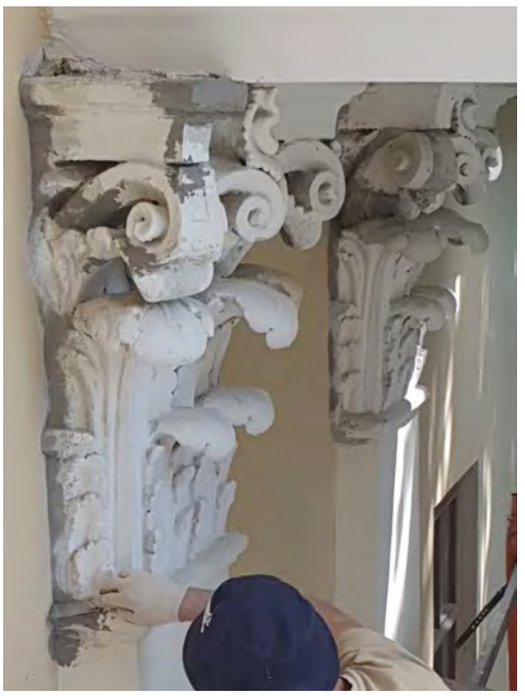


Лепнина из цементных материалов. Декоративные элементы



Лепнина из цементных материалов. Установка на место







Лепнина из цементных материалов. Процесс реставрации капителей

составом. После раскристаллизации начинается процесс распада структуры, достаточно сложно проводить вычинку элементов. Поэтому на сегодняшний день практически не существует методик, позволяющих сохранять деструктированные цементные материалы. Команда реставраторов ASG предприняла попытку восстановить разрушенные детали, в местах утрат (кессонированный потолок, розетки, капители южного фасада) проводилась докомпоновка стандартным цементным раствором, а поверхность заново перетиралась готовыми смесями, максимально аналогичными первоначальным.

Также приходилось проводить полную замену декоративных деталей и скульптурных групп в случае их разрушения. К моменту прихода реставраторов открытые не защищенные декоративные элементы (балясины) находились в плохом состоянии, наблюдались множественные сколы и утраты. Поэтому было принято решение о полной замене балюстрады и ремонте промежуточных тумб.

С террасы южного фасада была восстановлена лестница, ведущая в парк, аналогичная началу XX века. Нижняя часть лестницы фланкировалась вазонами, в ходе работ установленными на своих исторических местах.

Столярные заполнения оконных, дверных проемов

Окна

До 1960 года левое крыло здания имело полноценные торцевые оконные проемы с соответствующими заполнениями. После приспособления объекта под санаторий «Баковка» к данной части здания был пристроен лечебный корпус и, соответственно, световые проемы разобраны и утрачены. В ходе работ данные оконные проемы были устроены в виде фальшь-окон, возвращающих зрителя к более ранним этапам жизни памятника – моменту его строительства. Также в пристроях были раскрыты люнеты второго этажа.

После демонтажа поздних оконных рам были вставлены деревянные обклады, проемы выведены на проектную отметку. Оконные рамы воссозданы по сохранившимся фрагментам и на основании комплексных научных исследований. В результате оконные столярные заполнения аутентичны утраченным.

Двери

На этапе разработки научно-проектной документации были разработаны чертежи будущих дверей, на основании аналогов, данных иконографического материала, так как исторические заполнения входных групп были утрачены.



Северный фасад, входная дверь.



Оконные рамы



Заполнение оконных проемов аутентичными столярными изделиями



Кованые изделия. Завершение дымника



Кованые изделия. Фрагмент кронштейна навеса



Кованые изделия. Установленный навес

Кованые изделия

Кованые изделия были изготовлены и установлены над парадным крыльцом и со стороны загрузки кухни, также на дымнике, в соответствии с данными аналогов.

Все работы были выполнены кузнецом Анваром Затиным. Особенность его работы заключается в точном технологическом соблюдении правил старой ковки.

Покрытие полов южного фасада

Керамическая плитка

На южном фасаде на открытом балконе в вестибюле первого этажа в ходе работ обнаружена советская плитка. Было выдвинуто предположение о том, что ранее полы также были покрыты плиткой, более удобной в эксплуатации. Поэтому проектом, а потом и в процессе работ, аналогичным образом устроено покрытие полов.

После демонтажа советской плитки и расчистки поверхности до чистого пола начался процесс укладки керамической плитки, состоящий из нескольких этапов, последовательность которых выглядит следующим образом:

- подготовка основания;
- разметка пола;
- выбор и подготовка клеящего состава (материалов);
- укладка плитки.



Керамическая плитка. Строительные материалы



Керамическая плитка, терраса южного фасада

Этап 3. Интерьеры

Интерьеры особняка отличались богатством декоративного убранства. Отделка парадных помещений основана на имитации приемов русской классики. Зал и парадная лестница перекрыты низким цилиндрическим и зеркальным ложным сводами. В зале свод кессонирован и украшен розетками, стены опоясаны фризом с антикизирующей орнаментикой высокого рельефа. Изящная лепнина, характером рисунка восходящая к произведениям Ч. Камерона, покрывает плафон и падуги над мраморной лестницей, стены которой частично разделены квадратным рустом. Оформление интерьеров дополняют массивные двупольные двери с филенками.

В современной концепции использования усадьбы лежит принцип коммерческого использования с одновременным приданием объекту музейной функции, включающей в себя воссоздание усадебного быта. Предпринята попытка возрождения планировочной структуры начала XX века. Проведена детальная реставрация всех сохранившихся интерьеров здания: отреставрированы подлинные двери, декор помещений, парадная мраморная лестница. Смежная стена между вестибюлем второго этажа и лестничной клеткой была усилена.

В помещениях, где подлинные интерьеры не сохранились, подобрана отделка по аналогам, характерным началу XX века.

В ходе работ были отремонтированы перекрытия первого, второго этажей, разобраны аварийные участки. Несущие гнилые бревна демонтированы, установлены балки 300х200 мм, выполнены подшивка нижней части из досок 50х200 мм, которая заполнена утеплителем, и выполнен верхний дощатый настил из досок 50х200 мм, сверху временно укрепленных фанерой.

Сохранилась историческая печь, которой в процессе работ было уделено особое внимание.

Покрытие полов

Функциональное назначение помещений, в которых проектируются полы, имеет чрезвычайное, если не решающее значение в выборе типа полов. Этим принципом руководствовались архитекторы и заказчики во все времена вне зависимости от политической, экономической и социальной обстановки.

Поэтому в ходе натурных исследований был проведен тщательный анализ покрытия полов. Установлено несколько видов исторических покрытий полов: керамическая плитка, паркет. Принято решение о восстановление аутентичных полов.

Устройство паркетных полов

Проектирование полов начиналось не только с типологических вариантов рисунка паркета, но в первую очередь целесообразности их устройства. В случаях, когда паркеты настилали, делали это не во всех комнатах, а только в парадной зоне.

Современное назначение усадьбы предполагает преимущественно парадную функцию приемов гостей и организации торжеств – все помещения в той или иной степени официальные, поэтому было принято решение об устройстве паркетных полов практически во всех комнатах. Паркеты всегда были предметом особой гордости хозяев. Из парадных комнат паркеты могут быть применены в - зале, гостиной, в картинной галерее или иных помещениях.

Плоскость пола – один из существенных элементов интерьера. Не зависимо от окраски стен полы, за редким исключением, обладали теплым оттенком: паркеты имели цвет дерева – желтова-



Паркет





Паркет. Устройство паркетных полов



Паркет. Устройство паркетных полов



Паркет. Фрагмент паркетных полов после циклевания



Паркет. Процесс покрытия лаком

то-коричневатый, в интерьерах усадьбы устроены полы, аутентичные историческим. В помещениях усадьбы использовался штучный паркет.

Вначале была уложена фанера под паркет. Далее монтировался паркет. После паркет был отциклеван, далее нанесен лак из натуральных ингредиентов (в основе которого пчелиный воск). После установлены аутентичные плинтусы.

Укладка керамической плитки

В помещениях хозяйственного, служебного и общего назначения предполагалось устройство согласно аналогам и историческим данным полов из керамической плитки.

Реставрация исторических дверей

Двери – надежный и точный инструмент дифференцированности функциональных зон. Парадные двери всегда обслуживали торжественную зону. Это двухстворчатые филенчатые заполнения, самый богатый тип дверных заполнений в доме и самый значительный по габаритам. Двери жилых комнат филенчатые, одностворчатые.



Керамическая плитка



Керамическая плитка. Фрагмент пола помещения хозяйственного назначения



Реставрация исторических дверей. Расчистка от старых лакокрасочных слое



Реставрация исторических дверей. Ликвидация трещин, сколов



Реставрация исторических дверей. Подготовка поверхности под покраску



Реставрация исторических дверей. Покраска в аутентичный цвет





Исторические двери. Установка дверей на их исторических местах

К счастью, в усадьбе сохранились исторические дубовые двери, которые были бережно сняты и отреставрированы в мастерских МИА в Казани.

Этапы реставрационных работ:

1. Снятие лака;
2. Ликвидация трещин, сколов путем вставки в них дерева той же породы (дуб);
3. Шпаклевка мелких трещин;
4. Шлифовка;
5. Покраска.

После всех необходимых мероприятий дверные полотна были установлены на своих исторических местах.

Лепнина внутренних помещений

Лепной декор, наряду с произведениями монументальной живописи и прикладного искусства, является важнейшим элементом декоративного оформления различных архитектурных сооружений. Основным скульптурным материалом для отделки интерьеров является гипс. Свое название гипс получил от греческого названия мела.

В центральном вестибюле второго этажа лепнина была максимально сохранена. В процессе работ сруб дал усадку, в результате образовалась трещина по промежуточному фризу между сводом потолка и полем стены. Часть фриза была демонтирована и вновь отлита по имеющимся образцам, часть докомпонована.

Лепной декор над лестничной клеткой был полностью демонтирован, так как бревна перекрытия полностью сгнили и находились в аварийном состоянии.

Реставрация и воссоздание лепного декора - сложный технологический процесс, включающий в себя различные виды работ:

1. Расчистку от масляно-лаковых покрасок;
2. Подведение грунта под лепнину и укрепление фрагментов на стенах, карнизах, потолке;
3. Догипсовку фрагментов, заделку выбоин и трещин с расшивкой швов;
4. Демонтаж фрагментов лепного декора, маркировку фрагментов с последующей доработкой на верстаке, расчисткой, докомпоновкой, формовкой и отливкой с дополнительным армированием подлинников;
5. Монтаж разобранных доработанных фрагментов на месте установки с тщательной проработкой крепежных элементов;
6. Демонтаж фрагментов лепного декора с целью приведения в модель с последующей формовкой, отливкой, оклейкой отливки-«новодела» с подлинником и установкой на место.

Отделка лепного декора

1. Тонирование докомпонованных элементов лепнины после оклейки фрагментов для погашения разницы в цвете.
2. Обработка гипсовых изделий методом флюатирования (укрепления) и гидрофобизации.

Процесс реставрации декоративного убранства в помещениях здания

Декоративные элементы в вестибюле второго этажа были расчищены от поздних наслоений лако-красочных слоев и подготовлены под реставрацию. Стены оштукатурены реставрационными составами.





Гипсовая лепнина

Потолки вестибюля, наиболее трудные и кропотливые по своему исполнению, были расчищены и тщательно отреставрированы.

Из-за неравномерного проседания сруба карниз между сводом потолка и плоскостью стены треснул и покосился. Реставраторам пришлось демонтировать часть лепной богато украшенной декором тяги, часть докомпоновать и вывести в один уровень. Также особое внимание было уделено убранству лестничной клетки. Стены ошпаклеваны, выведены пилястры, часть утраченного руста восстановлена, часть исторического отреставрирована.

Восстановлен богато украшенный лепниной потолок.



Расчистка свода вестибюля от поздних слоев краски



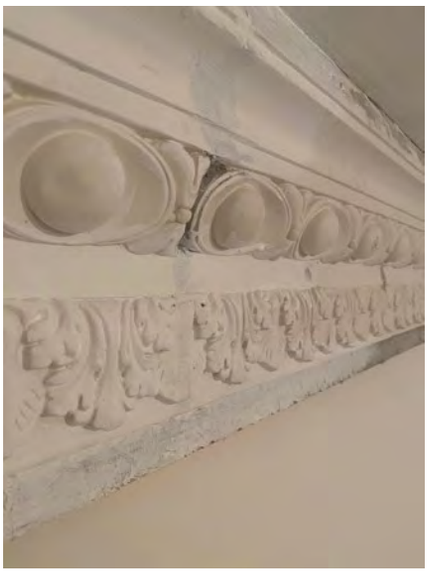
Докомпоновка утраченных элементов лепнины



Реставрация лепного декора свода вестибюля



Фрагмент фриза вестибюля второго этажа



Фрагмент лепного карниза



Докомпоновка фриза свода вестибюля второго этажа



Фрагмент лепного декора вестибюля второго этажа



Свод вестибюля второго этажа после реставрации и покраски



Фрагмент лепного декора вестибюля второго этажа



Лепной декор лестничной клетки

Лестница

Реставрация мраморных ступеней

На момент начала работ мраморная парадная лестница имела множество сколов и утрат. Усилиями реставраторов была выполнена вычинка ступеней с последующей докомпоновкой реставрационными составами с мраморной крошкой. Ступени восстановлены за счет армирования утраченных элементов и докомпоновки. После закрепления состава реставратор придает необходимую законченную форму, ошлифовывает и полирует.

Реставраторы выполнили данную работу так, чтобы зритель мог отличить подлинную часть ступени от докомпонованной. Результат был достигнут за счет полутонов. Докомпоновка производилась реставрационными материалами REMMERS.



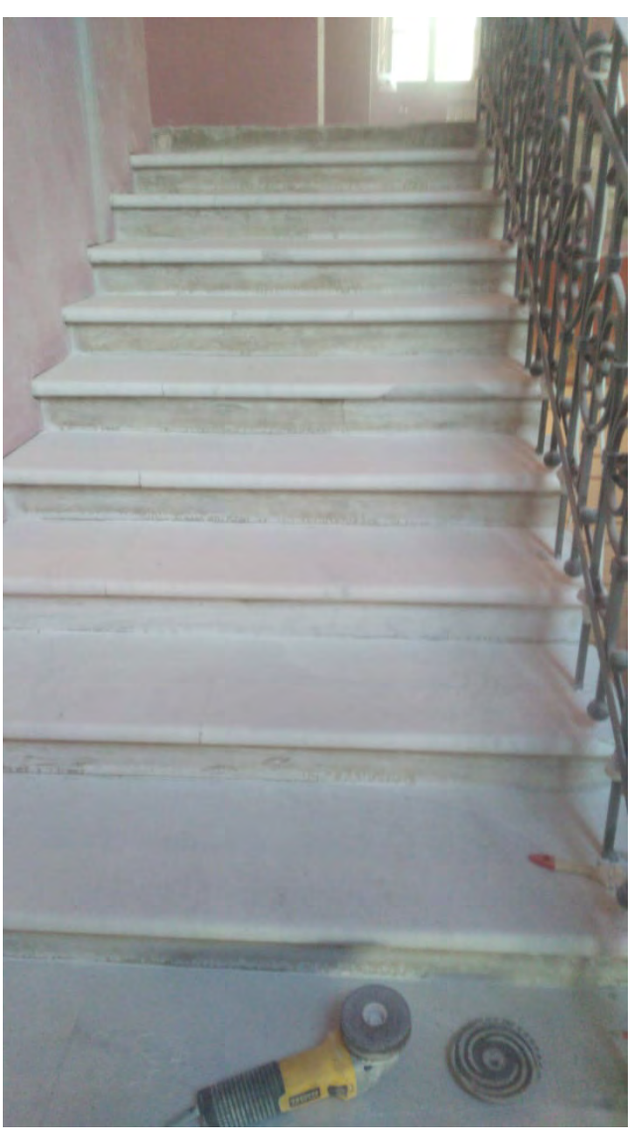
Сколы ступеней мраморной лестницы



Восстановленный фрагмент мраморной ступени



Восстановленный фрагмент мраморной ступени



Отреставрированная мраморная лестница. Процесс шлифовки

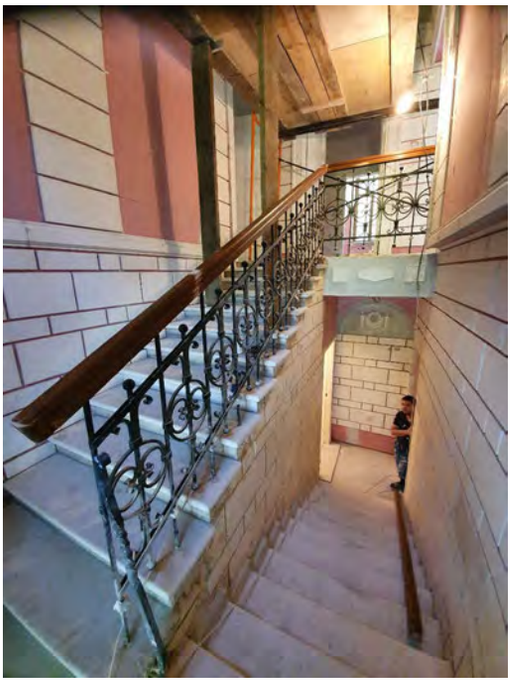
Кованые ограждения лестницы

На стадии комплексных научных работ было установлено, что подлинные исторические ограждения утрачены, на их месте установлены поздние. Поэтому было разработано новое ограждение с использованием аналогов, характерных началу XX века.

Ограждения были изготовлены и установлены на лестничных маршах парадной лестницы.



Кованные ограждения лестничной клетки



Установленные кованные ограждения лестничной клетке

Имитация изразцовой печи

В XIX-нач. XX века особенно популярным приемом украшения интерьеров было создание многочисленных обманок, весьма любопытных в архитектуре. К обманкам следует отнести также такой распространенный прием, как имитация гризайлевой росписи лепных розеток, фризов, десюдепортов, изразцов керамической плитки и т.д.

В усадьбе сохранилась историческая печь с дымоходом, облицовка которой утрачена. Реставраторы ASG в качестве демонстрации различных приемов украшения интерьеров в XIX-нач. XX вв. использовали имитацию отделочного материала изразцовой печи. Штукатурный слой был расчерчен на плитки и при помощи нанесения нескольких слоев краски в технике кракелюр был создан эффект старой изразцовой печи.



Расчерченный под изразцы штукатурный слой печи



Создание имитации изразцовой печи



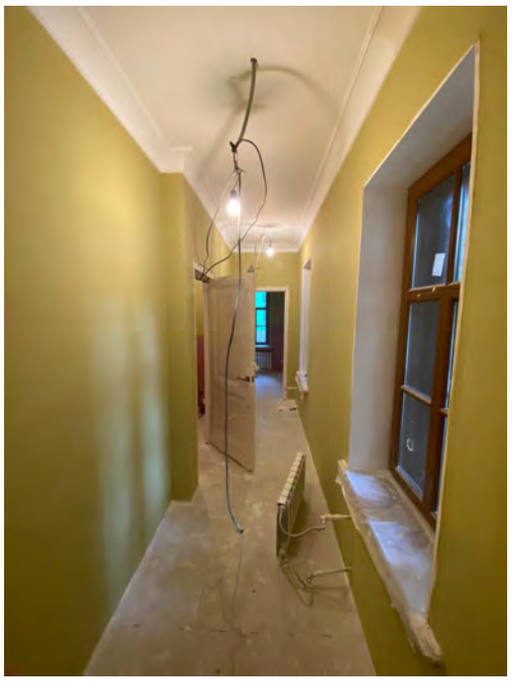
Краска Caparol



Процесс покраски помещения вестибюля первого этажа. Нанесение второго слоя краски

Окраска стен

Часть помещений согласно проекту приспособления предполагалось выполнить штукатурными и окрашенными. Все штукатурные работы производились известковыми составами М4. Штукатурные помещения были выкрашены с градацией



Служебное помещение. Колер RAL 1000



Вестибюль первого этажа. Колер RAL 1024

их на служебные и общественные. Служебные – RAL1000, общего назначения – RAL1024.

Планировочной схеме соответствует определенный принцип окраски: каждое помещение окрашивалось своим, только ему присущим колером: зал, помещения общего назначения – желтым (по аналогии с фасадом).

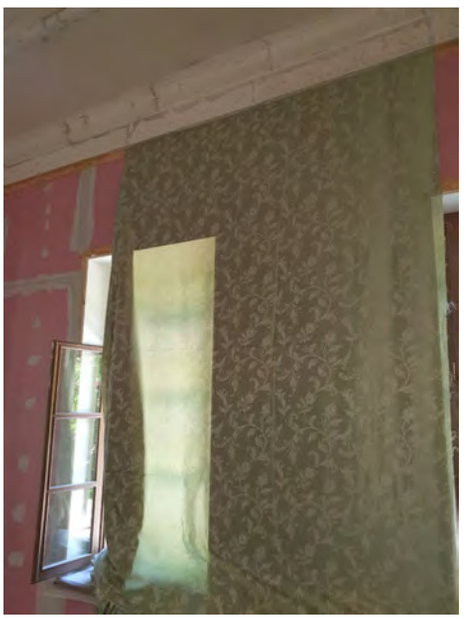




Раскрой тканей







Натягивание ткани

Обивка стен текстилем

Помещения общественного назначения – переговорные, приемные - принято было украшать текстилем.

Вначале стены были подготовлены под натяжку тканями, далее следовал раскрой тканей.

Цветовое решение помещений соответствовало его функциональному назначению. Зал переговоров обит серым текстилем. Гостиные – малиново-бордовым, яркий окрас помещения создает ощущение глубины, уюта, замкнутости пространства.





Помещения, обитые тканями

Бумажные обои в интерьере

Наряду с помещениями, обитыми тканями, могли быть и те, что отделывались бумажными обоями. На момент прихода исследователей и реставраторов подлинное убранство стен было утрачено, но сохранились исторические данные о том, что часть стен здания были оклеены бумажными обоями. Поэтому было принято решение о возвращении исторического оформления ряду комнат (две торцевые комнаты пристроя).

Цветовая гамма обоев исторических интерьеров достаточно разнообразна. При восстановлении исторической обстановки усадьбы было использовано цветосочетание обоев, состоящих из светлотных градаций одного тона, то есть в технике «гризайль» и светлых обоев с нежным нюансным рисунком.

Основной принцип художественного построения композиции рисунка состоял в создании активных цветовых пятен, равномерно распределенных по поверхности стены. Главными компонентами служили два контрастных колера-антипода - фон и пятно.Орнамент используемых обоев в усадьбе относится к типу «вразбежку», когда отдельные элементы расположены на стене в шахматном порядке. Данный тип - наиболее распространенный способ орнаментирования обойных плоскостей.



Процесс оклейки помещения обоями



Обоями оклеены стены пристроя

В одном пристрое использован рисунок мелкомасштабный и многократно повторяющийся в пределах ширины листа. Во втором пристрое использован орнамент – ковровый, «под ткань».

НАУЧНОЕ РУКОВОДСТВО

На объекте ведется журнал авторского надзора. По окончании всех реставрационных работ он будет передан в Департамент культурного наследия г. Москвы.

За журнал отвечает главный архитектор-руководитель архитектурно-реставрационных мастерских Ольга Алексеевна Гринина, в него вносятся замечания, предложения и информация о ходе работ на объекте. Также за процессом реставрации неукоснительно следят представители из Департамента культурного наследия г.Москвы и Фонда Сколково.

Обязательный контроль за осуществлением корректного технологического процесса и беспреребойного производства возложена на директора реставрационных мастерских Международного института антиквариата Ивана Сергеевича Никонова.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На сегодняшний день работы по реставрации усадьбы практически завершены, финал уже близок, хотя работы по ремонту подпорной стенки и территории парка продолжаются. В доме остались лишь небольшие работы по фасадам и внутреннему убранству интерьеров. Далее необходимо будет доставить в усадебный дом мебель и предметы антиквариата из Большого собрания изящных искусств ASG.

Список использованной литературы:
Неопубликованные источники:
О ЦИАМ. Ф. 184.– Оп. 9.– Д. 581.– Л. 197, 198.
ПИ ГИМ. Ф. 440.– Оп.1.– Д. 699.– Л. 11, 11 об.
ПАМО.– М., 2009.– Т.4.– С. 163-164.
ГАРФ. Ф. 4041.– Оп. 4.– Д. 1160.– Л. 53 об-54.
ГАМО. Ф. 805.– Оп. 1.– Д. 248.– Л. 52 об.
ПАМО.– М., 2009.– Т.4.– С. 163-164.
Опубликованные источники:
Бондарева Н.А. Усадьба Мамоново – Гусева полоса // Охраняется государством.– 2015.– №1. – С.44-57.

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

ЕДИНСТВЕННЫЕ В РОССИИ: МУЗЕЙ КАЗАНИ ПРИОБРЕЛ КАРТИНЫ ИТАЛЬЯНСКОГО ХУДОЖНИКА ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

СОБЫТИЯ

Оксана Романова
Фотографии Владимира Васильева

ПОЛОТНА БЫЛИ ПРИОБРЕТЕНЫ В 2013 ГОДУ НА АУКЦИОНЕ КАК ПОРТРЕТЫ НЕИЗВЕСТНЫХ ГОСПОД ИСПАНСКОЙ ШКОЛЫ ЖИВОПИСИ. АВТОР КАРТИН БЫЛ ОПРЕДЕЛЕН ЛИШЬ НЕДАВНО.

Две картины, купленные на французском аукционе выходцем из Казани миллиардером Алексеем Сёминым, которому принадлежит Международный институт антиквариата и Большое собрание изящных искусств компании ASG, прошли атрибуцию. Это определение авторства художественного произведения, а также описание экспоната по названию, материалу, технике и времени изготовления.

Полотна позднего Средневековья приобретали в 2013 году на аукционе как портреты неизвестных господ испанской школы живописи XVII века для собрания ASG. Атрибуция показала, что это картины итальянского художника позднего Средневековья Санте (Санто) Перанда. По заверениям директора Международного института антиквариата Алины Булгаковой, эти произведения уникальны не только для Казани и Республики Татарстан, но и стали первыми и единственными картинами кисти Перанда в России.

«Мы ими какое-то время не занимались, потому что объем нашего собрания большой – около 2 тысяч единиц живописи. Но сейчас я занялась каталогом, атрибутирую многие вещи, составляя перечень. Когда я дошла до этих портретов, с первой попытки не смогла атрибутировать их, получилось только со второго подхода. Кто изображен, я поняла, а кто автор – не сразу смогла найти», – призналась собеседница корреспонденту «Татар-информ».

По представительным портретам сразу было понятно, что изображены на них именитые люди прошлого, поэтому лоты заинтересовали коллекционера.



«В верхних частях картин есть надписи на итальянском языке с именами тех, кто изображен. Это Чезаре д'Эсте – первый герцог Модены, Ферраре и Реджо, и его сын Альфонсо III д'Эсте. Я думаю, французы просто поленились расшифровать эти надписи, потому



что здесь довольно легко понять, о чем речь: кто была его жена, в каком году он родился, умер...» – пояснила Алина Булгакова.

Имя герцога-отца Чезаро д'Эсте вывело на самый известный в среде искусствоведов его портрет авторства художника Чезаре Аретуса. На этом полотне герцог запечатлен в возрасте 36 лет, произведение хранится в галерее итальянского города Модена. Следующими обнаружились два так называемых парадных портрета (в полный рост) тех же герцога-отца и герцога-сына.

«Наши портреты погрудные – для домашней галереи, более интимные, что ли. Два парадных и два погрудных портрета этих герцогов нельзя рассматривать как эскизы одни для других, это два полноценно существующих варианта. Между ними есть некоторые различия: на парадном портрете у герцога-отца отложной воротник, а на нашем, как называли в Испании такие воротники, горгера – „мельничный жернов". И я думаю, что французы, когда относили эти портреты к испанской школе живописи, ориентировались именно на этот воротник», поделилась автор атрибуции.

Большие парадные портреты герцога Чезаре д'Эсте и его сына Альфонсо III д'Эсте находятся в Палаццо Дукале (Герцогский дворец) в итальянском городе Мантуя. Их автор – итальянец Санте (Санто) Перанда. Сходство лиц и манеры исполнения с портретами, оказавшимися в Казани в собрании ASG, явное. Портретной живописью Санте Перанда занимался с 1607 по 1627 годы, после – писал только на религиозные темы. Так и были установлены авторство и датировка погрудных портретов представителей одной из самых древних, знатных и к тому же коварных династий Италии.

«У них одинаковые рамы, они в одной и той же манере написаны, схожие воротники, одежда, зеленоватые фоны – понятно, что это были парные работы. Они обязательно войдут в музейную экспозицию после реставрации. Повреждений нет, холст в порядке, понадобится только расчистка и укрепление — это месяца два. Под ультрафиолетом будут хорошо видны поздние реставрации, потому что в XIX веке их однозначно реставрировали. Причем если отец, Чезаро, отреставрирован более-менее хорошо, то у Альфонсо, сына, лицо сильно пострадало, что хорошо видно в сравнении с парадным его портретом. Нужно будет снять позднейшие записи и потемневший лак. В целом после реставрации проступит колорит – качество живописи Санте Перанда будет лучше», – обрисовала дальнейшую судьбу полотен Алина Булгакова.



К слову, биографические надписи, по которым удалось установить личности изображенных на портретах, также были нанесены позже, уже после смерти герцогов. Скорее всего, полагает собеседница информагентства, так подписали портреты уже в XVIII веке потомки рода д'Эсте для фамильной галереи. Реставрацию полотен доверят мастеру Андрею Сульдину.

Идентификация полотен Санте Перанда в Казани, вероятно, может помочь связать имя этого художника с еще одной его работой, которая находится в частной коллекции на родине в Италии, но до сих пор точно не атрибутирована.

«В 2010 году галеристом Пьетро Канторе в Модене был куплен портрет Чезаре д'Эсте в таком же воротнике горгере, где тоже есть [биографическая] надпись. Пока исследователи не пришли к общему мнению, кто автор этого портрета. Есть варианты, что это Чезаре Аретус либо Франс Пурбус Младший (был такой знаменитый фламандский художник, который много работал в Италии). Я собираюсь написать письмо Пьетро Канторе на его электронный адрес, указанный в его галерее, чтобы они рассмотрели версию, что автором и их полотна может быть также Санте Перанда», – заключила Булгакова.

Главный редактор журнала «Мир искусств», пресс-секретарь компании ASG Светлана Бородина подчеркивает, что любой музей – это целостный организм, поэтому, когда находится новая информация, она по-своему упорядочивает все его элементы.

«Зная имя художника, мы теперь будем искать связь – нет ли у нас его предшественника, последователя. Художник Санто Перанда, как установила Алина Вячеславовна Булгакова, очень редкий для российских коллекций, и это тем больше делает его уникальным в нашем собрании. Когда мы узнаем, какое лицо изображено на полотне, радуемся, но собственник коллекции всегда подчеркивает, что для нас важнее не лицо изображенное, а художник. А здесь двойная находка: мы установили, что это зловещая династия д'Эсте (чего там только не было в Средневековой Италии, борьба за власть – друг друга подушками душили, и травили, и интриговали, были в родстве с Медичи), и знаем имя художника. Это делает открытие еще более значимым», – отметила она.

По предварительным оценкам, каждый из оказавшихся в Казани портретов герцогов д'Эсте кисти Санте Перанда может стоить до нескольких десятков тысяч евро.

ДАЙДЖЕСТ

ASG ПОЛУЧИЛА РАЗРЕШЕНИЕ НА РАБОТЫ В УСАДЬБАХ СТАРО-ТАТАРСКОЙ СЛОБОДЫ

БИЗНЕС ONLINE
деловая электронная газета Татарстана

20.01.2020

В конце прошлого года ASG получила разрешение Комитета по охране объектов культовой наследия РТ на восстановительные работы второго этапа в комплексе объектов культурного наследия в Старо-Татарской слободе. Это усадьбы известных представителей казанского купечества – Бурнаевых (Тукая, 81–83) и Юнусовых (Тукая, 85–87).

В 30-е годы XX века архитектор А. Спориус возвел над всеми зданиями по улице Габдуллы Тукая, 81–87 дополнительные этажи, переоборудовав фамильные усадьбы в дома нового быта меховщиков. На момент начала реставрации (2012) бывшие купеческие усадьбы были перестроены и воспринимались как рядовые жилые здания.

Однако в процессе натурных исследований архитекторы-реставраторы ASG установили, что исторический возраст первых двух этажей зданий как минимум на целый век превышает верхние, а архивные исследования подтвердили эти догадки. Инвестором было принято решение вернуть зданиям их исторический облик, хотя это привело к потере тысяч метров полезной площади.

Процесс перевода зданий в статус объектов культурного наследия был достаточно длительным, и в конце минувшего года компания получила разрешение на восстановительные работы второго этапа. В настоящее время, несмотря на зимний период, в зданиях идут активные работы: восстанавливаются утраты кирпичной кладки, исторические дверные и оконные проемы, ремонтируются лестничные марши, ведется стяжка полов и т. д. Учитывая местоположение объектов в активной туристической зоне, инвестором прорабатывается возможность использования их в качестве апартаментов.

ПЕРВЫЙ ПРЕЦЕДЕНТ В КАЗАНИ:ОБЪЕКТЫ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ПЕРЕФОРМАТИРУЮТ В АПАРТАМЕНТЫ

ТИ ИНФОРМАЦИОННОЕ АГЕНТСТВО ТАТАР-ИНФОРМ

20.01.2020

В Старо-Татарской слободе Казани будут переформатированы инвестором в апартаменты две советские многоэтажки, которые оказались перестроенными купеческими усадьбами. Об этом ИА «Татар-информ» сообщили в пресс-службе компании, по инициативе которой дома на Тукая, 81-83 и Тукая, 85-87 внесли в список выявленных объектов культурного наследия.

Преображение купеческих домов, десятилетиями воспринимавшихся горожанами как непрестижное жилье промышленного района, проводит компания ASG.

«Это последние объекты, к которым мы имеем теперь право приступать как к объектам культурного наследия. Это позиция нашей компании: когда инвестор увидел, что это не рядовая советская застройка, а исторические здания, то решили и восстановить их как исторические здания. И панорама улицы Тукая тогда приобретает исторический вид. Это наша социальная ответственность и инициатива. Прежде эти дома не значились как объекты культурного наследия, и можно было восстановить их в пяти этажах, как они выглядели с 30-х годов XX века, – не восстанавливать им исторический облик, не работать в архивах», – пояснила «Та-

тар-информ» пресс-секретарь компании-инвестора.

Здания, которые предполагается реконструировать под апартаменты, находятся в Старо-Татарской слободе по адресам Тукая, 81-83, Тукая, 85-87. В досоветский период это были усадьбы известных представителей казанского купечества – купцов Бурнаевых и Юнусовых соответственно. В 30-е годы XX века архитектор Андрей Спориус надстроил к ним дополнительные этажи (по два и три), превратив в Дома нового быта меховщиков. За усредненным обликом многоэтажек долгие десятилетия казанцы не замечали усадеб некогда знаменитых семейств.

Процедура присвоения зданиям особого охранного статуса началась в 2012 году. В 2016 году дома на Тукая, 81-83 и Тукая, 85-87 признали выявленными объектами культурного наследия. К этому времени после первичных работ на постройках уже были демонтированы верхние этажи, которые к усадьбам надстроили в период СССР.

К концу 2019 года Комитет РТ по охране объектов культурного наследия дал компании разрешение на восстановительные работы второго этапа в этих домах уже как в зданиях со статусом объектов культурного наследия.

«Идея приспособить объект культурного наследия именно под апартаменты достаточно новая и свежая, и в Казани это будет первый такой объект», – подчеркнула пресс-секретарь компании.

В обоих зданиях-усадьбах сейчас идут активные работы: восполняются утраты исторической кирпичной кладки, реставрируются двери и оконные проемы, восстанавливаются лестницы, ведется стяжка пола и др.

АЛЕКСЕЙ СЁМИН ПЫТАЕТСЯ ПРОДАТЬ ДОМ АПАНАЕВА НА ТУКАЯ «В ВИДЕ ЭКСПЕРИМЕНТА»

РЕАЛЬНОЕ ВРЕМЯ

14.04.2020

В ASG нашему изданию сообщили, что особняк выставлен на продажу «в виде эксперимента»: другие исторические здания компания предпочитает сдавать в аренду.

Продавцы указывают, что все реставрационные работы, требующие согласования с Минкультом, уже проведены и согласованы. Помещения подготовлены к внутренней отделке и дальнейшей эксплуатации.

«Дом на Тукая, 84 не является памятником, в объявлениях ошибка. Но это не наши объявления. Мы открыто публикуем всю информацию о своих активах, и агентства недвижимости этим пользуются, берут информацию и время от времени размещают объявления», – сообщил «Реальному времени» заместитель генерального директора управляющей компании ASG Алмаз Давлетшин.

При этом, как добавил наш собеседник, обычно ASG не выставляет отреставрированные в ходе сотрудничества с мэрией исторические здания на продажу, а сдает их в аренду. В данном случае исключение сделано в качестве эксперимента.

– Объекты культурного наследия мы в принципе не продаем, а реставрируем под сдачу в аренду, – продолжает Давлетшин. – Дома №84 и 86 на улице Тукая (они не являются памятниками архитектуры и имеют небольшую площадь) выставили на продажу в виде эксперимента, потому что клиенты приходят разные. Кого-то интересует аренда, а кого-то покупка. Поэтому мы им предлагаем такой вариант. Если покупатель на них не найдется, но найдется арендатор – значит, сдадим в аренду. Там уже почти все готово для этого, осталось только воду подключить.

СНЕСТИ «УСТАРЕВШИЕ ДЕПРЕССИВНЫЕ ОБЪЕКТЫ» РАДИ ЖИЛЫХ МНОГОЭТАЖЕК

«Человейники» на Компрессорном: миллиардер Сёмин задумал реновацию промзоны в Казани

РЕАЛЬНОЕ ВРЕМЯ

11.02.2020

На 3,2 га земли в районе Компрессорного завода в Казани вскоре может быть построено 15 жилых высоток. Спальный микрорайон, судя по эскизам, вырастет на улице Халитова, аккурат за торговым центром «Мегга Мебель» – там, где сейчас располагаются склады. Земля в этом квартале принадлежит Алексею Сёмину, в компании которого нашему изданию подтвердили, что планируют реновацию территории «с размещением новых объектов жилого и коммерческого назначения».

«Наша компания планирует реновацию территории данного квартала с учетом текущей градостроительной ситуации, – сообщил «Реальному времени» директор по развитию территорий ASG Ринат Аисов. – Территория данного квартала, ограниченного улицами Сибирский Тракт, Халитова, Журналистов и Академика Арбузова, уже давно перестала нести чисто производственную нагрузку и существует потребность ее комплексного развития и обновления с соблюдением баланса функций – административно-деловых, торговых, жилых объектов. В соответствии с проектом генерального плана Казани на данной территории планируется многофункциональная зона развития. И сейчас мы ведем подготовку к разработке проекта планировки территории с размещением новых объектов жилого и коммерческого назначения на месте устаревших депрессивных объектов в неиспользуемой части квартала. Вместе с собственниками смежных земельных участков привлекаем к работе инвесторов и застройщиков для реализации совместных проектов, предлагая различные формы сотрудничества: как продажу участков, так и предоставление их под застройку с возможностью расчета построенным, соинвестирование строительства».

ТАТАРСТАНСКАЯ КОМПАНИЯ ПЛАНИРУЕТ РЕНОВАЦИЮ ТЕРРИТОРИИ У КОМПРЕССОРНОГО ЗАВОДА

ТИ ИНФОРМАЦИОННОЕ АГЕНТСТВО ТАТАР-ИНФОРМ

11.02.2020

Компания ASG планирует провести в столице Татарстана реновацию квартала у Казанского компрессорного завода, который ограничен улицами Сибирский тракт, Халитова, Журналистов и Академика Арбузова.

«Согласно проекту Генерального плана города Казани, на данной территории планируется многофункциональная зона развития, и сейчас мы ведем подготовку к разработке проекта планировки территории с размещением новых объектов жилого и коммерческого назначения на месте устаревших депрессивных объектов в неиспользуемой части квартала», – сообщил директор по развитию территорий ASG Ринат Аисов.

Собеседник агентства добавил, что общая площадь территории составляет 10 га. Формат и объем застройки будут определены по итогам разработки проекта планировки, а общую стоимость работ уточнят после переговоров с соинвесторами.

Сегодня в СМИ появилась информация о продаже участка по адресу: Сибирский тракт, д. 34, к. 9. Цена участка в 320 соток составляет 690 млн рублей. Согласно объявлению, на этой территории могут быть размещены жилые дома, торговые, спортивные, офисные и другие объекты.

ОДНОЭТАЖНЫЙ ТАТАРСТАН: ВЫПОЛНИТЬ «ПЛАН ПУТИНА-2020» ПОМОГУТ 10 ТЫСЯЧ ЧАСТНЫХ ДОМИКОВ?

17.02.2020

9 февраля президент РТ Рустам Минниханов провел серию индивидуальных встреч с крупными застройщиками. Обсуждался один вопрос – какие объемы они смогут обеспечить в ближайшие годы. Ключевая причина понятна – из всех нацпроектов жилищный можно назвать для Татарстана важнейшим. Хотя бы потому, что глава республики возглавляет рабочую группу Госсовета РФ по этому направлению и не может ударить в грязь лицом. Судя по всему, задача будет решаться любой ценой, но она крайне непростая.

Директор по развитию территорий ASG Ринат Аисов отмечает, что в уже реализуемых коттеджных проектах их компании ценовая политика ориентирована на рядового покупателя, рассматривающего собственный дом как альтернативу одно-двухкомнатной квартире в Казани. Такой же стратегии придерживаются и ряд других участников рынка.

Несмотря на затишье, эксперты отмечают проведение большой подготовительной работы, в том числе по переводу земельных участков из категории сельхозугодий в земли под жилищную застройку, а это значит, что скоро на рынок выйдут новые коттеджные поселки достаточно большой площади.

Большое освоение и малоэтажная застройка запланированы собственниками земель на территории «Восточной дуги» Казани. С момента включения этих территорий в границы города компания ASG более 10 лет занимается их развитием. Всего организацией разрабатывается 18 проектов планировок, из которых 14 – на присоединенных к Казани территориях. Выводиться на рынок они будут по мере готовности. Пока же ASG ведет активную реализацию трех проектов – в Лаишевском, Высокогорском и Советском районах Казани.

Таким образом, можно сделать вывод – по крайней мере, в казанской агломерации застройщики малоэтажных проектов находятся на низком старте. Но чтобы фантастические планы властей сбылись, нужны огромные вложения в дороги и прочую инфраструктуру, а также накачка спроса. Хватит ли для этого сельской ипотеки в совокупности с федеральной инфраструктурной программой (которая пока лишь в проекте), покажет время.

ГОТОВЯЩИЕСЯ К СДАЧЕ ОБЪЕКТЫ ASG ИЗУЧАТ АРХИТЕКТОРЫ ИЗ КРАСНОЯРСКА

25.02.2020

Производственная практика-2020 будущих архитекторов из Сибирского федерального университета (г. Красноярск) вновь состоится на базе объектов культурного наследия федерального и регионального значений ASG, которые компания планирует ввести в эксплуатацию в текущем строительном сезоне.

Объявленные ASG планы на строительный сезон-2020 вновь вызвали интерес будущих архитекторов из Сибири. Объекты, намеченные к завершению восстановительных работ: дом Чекмарева-Каменева (ул. К.Маркса, 15), главный дом усадьбы Урванцовых (ул. К.Маркса, 11), дом С.А. Землянова (ул. Московская, 37), дом Шакир-солдата (ул. Г.Тукая, 16) и историческое здание по улице Чернышевского, 28 – представляют уникальную возможность для производственной практики. Пять зданий в историческом центре Казани, среди которых есть объекты

федерального и регионального культурного наследия, дают студентам возможность применить на практике знания, полученные в теоретических курсах: о классическом ордере и правиле несвешиваемости, установлении визуальной связи всех элементов фасада, определении основных периодов жизни объекта и т.д.

Будущим архитекторам предстоит проанализировать реальный объект, зарисовать и зафиксировать его на эскизах, превратив свои наблюдения в чертежи и художественные образы. В процессе работы обязательно знакомство с историей здания, основными этапами его трансформации, вызванными способом его эксплуатации – жилой дом, общественное здание и т.д.

Богатейший материал для исследования представляют собой объекты культурного наследия – дом Шакир-солдата (ул. Г.Тукая, 16) и дом С.А. Землянова (ул. Московская, 37).

Благодаря необычному фасаду, дом С.А. Землянова – объект культурного наследия регионального значения – является украшением улицы Московской. Обилие лепнины, сложная ковка балконного ограждения потребовали большого объема исследовательских и реставрационных работ, в том числе поисков иконографических источников исторического облика дома.

Судя по многочисленным закладкам в стенах первого этажа, обнаруженным в ходе реставрации, здание пережило большее количество перестроек. Архитекторами-реставраторами ASG были найдены следы лестничного марша, который вел на второй этаж сразу из левого входа главного фасада. Будущим архитекторам здание позволит обмерить и зафиксировать подлинные элементы декоров фасада и интерьера помещений второго этажа.

ЗАСТРОЙЩИКАМ – ЗЕМЛИ С ОТСРОЧКОЙ: КОТТЕДЖНЫЙ БУМ КАЗАНИ ПОДДЕРЖАТ НЕ ТОЛЬКО ИПОТЕКОЙ

В программу вошли три поселка: Новые Каипы, Каймары и Новая Константиновка

БИЗНЕС ONLINE
деловая электронная газета Татарстана

16.03.2020

Интерес застройщиков и покупателей к развитию загородного жилья простимулируют не только ипотечными кредитами под 2,7%* в сельских поселениях и маткапиталом. В дополнение к мерам господдержки Инвестиционная группа компаний ASG предлагает программу, которая ориентирована не только на маститых застройщиков, но и на малый бизнес, работающий в сфере строительства малоэтажных домов. Программа предусматривает возможность покупки земельных участков ИЖС под строительство двух и более жилых домов с условием годовой отсрочки платежа. Приобрести участки по предложенной программе можно в земельных массивах Каипы, Каймары и Новая Константиновка.

В этом году объемы ввода индивидуального жилья в РТ должны вырасти сразу на 30% до 1,3 млн «квадратов». Спрос поддержат ипотечными кредитами под 2,7% в сельских поселениях и маткапиталом. Но это не все. Перед стартом строительного сезона ASG подготовила новое предложение для застройщиков загородного жилья – годовую беспроцентную отсрочку платежа при покупке двух и более земельных участков в поселках Каймары, Каипы и Новая Константиновка. Первоначальный взнос – 15% от суммы сделки, а оплата остатка через год.

«Преимущество данного предложения в том, что застройщик концентрируется на строительстве. Ему не нужно привлекать кредитные средства, тратить время на сбор документов, требуемых банками (время – главная ценность в преддверии строительного сезона), или отвлекать собственные средства на покупку земли (с помощью отсрочки застройщик вместо строительства, например, трех домов может реализовать четыре и получить более быструю оборачиваемость денежных

средств и соответственно, прибыль), – рассказывает о преимуществах программы директор по развитию территорий ASG Ринат Аисов. – Это ускорит и освоение наших поселков, ведь интерес застройщика – быстрое строительство и оборачиваемость его вложений. Предложение компании ориентировано не только на крупных игроков, работающих в сфере малоэтажного строительства, но и на малый бизнес, „поднимающий“ в сезон два-три дома».

Данная программа реализуется ASG без участия кредитных учреждений и не требует залогов и поручительств. Для участия застройщика в данной программе необходимо выбрать расположение, количество участков и их площадь, оформление осуществят специалисты ASG.

Инвесторы могут быть уверены в скорой отдаче вложений в строительство на земельных массивах ASG, ведь готовность инфраструктуры, сформированная прилегающая застройка уже привлекают новых жителей и поддерживают спрос. Поселки окружают леса и водоемы – прекрасные места для отдыха и жизни в гармонии с природой, и они имеют все, к чему привык современный житель города – ценитель комфорта и удобства проживания.

Вблизи коттеджных поселков имеется социальная инфраструктура: школы, детские сады, магазины, есть мечети и церкви. Проектами поселков предусмотрены дополнительные земельные участки под общественно-деловую и социальную инфраструктуру на перспективу развития поселков.

Участки в поселках активно осваиваются. К жилым массивам ведет асфальтированная дорога, внутри поселков – щебеночные дороги, осуществлена электрификация, проведен газ, работы по газификации продолжаются согласно очередям освоения.

Покупатели домов в поселках ASG чаще рассматривают собственный дом как альтернативу одно-, двухкомнатной квартире в Казани, преимуществом данного выбора являются благоприятная экология, наличие собственного приусадебного участка, низкие тарифы, хорошая транспортная доступность к городу.

СЕЛЬСКАЯ ИПОТЕКА - МЕЧТА ЗАСТРОЙЩИКОВ ПРИГОРОДА

KAZANFIRST

25.03.2020

Программа льготной ипотеки на селе, сформированная в рамках государственной программы «Комплексное развитие сельских территорий», начала действовать с 1 января 2020 года. 3 марта к ней присоединился АО «Россельхозбанк». Именно он выдает кредиты под 3% годовых, а при страховании ипотеки – под 2,7%, на срок до 25 лет. При этом максимальная сумма кредита в Татарстане – 3 млн, а первоначальный взнос – 10%. На эти деньги россиянам предлагают приобрести или построить дом, квартиру или купить земельный участок в сельской местности.

В число застройщиков, объекты которых попадают под сельскую ипотеку, вошла также Инвестиционная группа компаний ASG.

В составе активов компании ASG находятся земельные участки в разных районах Татарстана. Директор по развитию территорий компании Ринат Аисов отметил, что сейчас рынок оживляется по нескольким причинам: во-первых, это начало сезона, во-вторых, рассмотрение недвижимости как защитного актива в период девальвации рубля, в том числе и покупка по программе сельской ипотеки.

– Однако выводы о действенности программы как стимула для покупки участков делать рано. Программа только начинает действовать, и первые сделки на участки еще не прошли, – замечает Аисов.

По его словам, пока кредит по сельской ипотеке предоставляется на покупку участка только вместе с договором подряда на строительство дома с аккредитованным застройщиком, а перечень аккредитованных компаний пока очень мал для масштабной работы программы. Малоэтажная застройка по большей части осуществляется небольшими частными подрядчиками и индивидуальными предпринимателями, которые не соответствуют действующим требованиям банка.

Аисов считает, что масштабировать программу можно, если требования к застройщикам не будут завышенными и при этом стоимость услуг аккредитованных компаний не будет выше рыночной, что возможно только в условиях конкуренции.

– Необходим открытый перечень аккредитованных застройщиков, готовые типовые договоры подряда, принимаемые банком, отработанная схема получения данной ипотеки в разумные сроки. Пока же программа может работать на готовое жилье в сельской местности, – добавил он.

Собеседник отмечает, что рынок заинтересован в данном инструменте, но опасается, что финансирование на реализацию программы сельской ипотеки могут ограничить.

«ЛЮДИ С ДЕНЬГАМИ ЖДУТ «СЛАДКИХ» ПРЕДЛОЖЕНИЙ»: ТОП-30 КОММЕРЧЕСКОЙ НЕДВИЖИМОСТИ НА ПРОДАЖУ

Рынок зданий под бизнес в Казани вступил в эпоху большой распродажи и ждет жертв коронавируса

БИЗНЕС ONLINE
деловая электронная газета Татарстана

28.05.2020

ASG: коронавирус – явление временное, а потому никаких скидок!

Коронавирус в сфере коммерческой недвижимости – краткосрочный и локальный фактор, вызвавший, правда, ряд ограничений, пояснил «БИЗНЕС Online» директор по развитию территорий ASG Ринат Аисов. «Он повлиял на отношения „арендодатель – арендатор“, вызвал временную корректировку сумм и порядка внесения арендной платы, а также смещение спроса на помещения и направления бизнеса, наименее ограниченные в деятельности в этот период», – полагает наш собеседник. Конечно, адаптация на рынке будет, но это не значит, что коммерческая недвижимость станет менее востребованной и резко обвалится в цене. «Станет меняться формат использования объектов, к примеру, не исключено приостановление или разворот тренда на переход от офисов в нарезку к open space», – добавил он. В компании рассматривают три варианта реакции на кризис, но снижение цены в долгосрочной перспективе в ASG не используют, зато есть механизмы рассрочки от компании – эта схема, по словам Аисова, успешно зарекомендовала себя в проектах ИЖС, сейчас ее адаптируют для коммерческой недвижимости. Кроме того, в компании готовы использовать старый добрый бартер в части стоимости услуг – например, строительство взамен земли.

МУЗЕЙ КАЗАНИ СЛУЧАЙНО СТАЛ ПЕРВЫМ В РФ ВЛАДЕЛЬЦЕМ КАРТИН ИТАЛЬЯНЦА САНТЕ ПЕРАНДА

ТИ ИНФОРМАЦИОННОЕ АГЕНТСТВО ТАТАР-ИНФОРМ

16.06.2020

Две картины, приобретенные на французском аукционе еще в октябре 2013 года как портреты неизвестных господ испанской живописной школы конца XVII века, оказались полотнами итальянского художника позднего средневековья Санте (Санто) Перанда. По заверениям директора Международного института ан-

тиквариата Алины Булгаковой, которая спустя годы провела атрибуцию картин с установлением изображенных на ней людей, датой написания и автора, эти произведения уникальны не только для Казани и Республики Татарстан, но и стали первыми и единственными картинами кисти Санте Перанда в России.

«Мы ими какое-то время не занимались, потому что объем нашего собрания большой – около 2 тысяч единиц живописи. Но сейчас я занялась каталогом, атрибутирую многие вещи, составляя перечень. Когда я дошла до этих портретов, с первой попытки не смогла атрибутировать их, получилось только со второго подхода. Кто изображен, я поняла, а кто автор – не сразу смогла найти», – призналась собеседница.

Картины были куплены на французском аукционе выходцем из Казани, долларовым миллиардером Алексеем Сёминым, которому принадлежит Международный институт антиквариата и Большое собрание изящных искусств компании ASG, расположенные в родном городе. По представительным портретам сразу было понятно, что изображены на них именитые люди прошлого, поэтому лоты заинтересовали коллекционера.

«В верхних частях картин есть надписи на итальянском языке с именами тех, кто изображен. Это Чезаре д'Эсте – первый герцог Модены, Ферраре и Реджо и его сын Альфонсо III д'Эсте. Я думаю, французы просто поленились расшифровать эти надписи, потому что здесь довольно легко понять, о чем речь: кто была его жена, в каком году он родился, умер...», – пояснила Алина Булгакова.

Идентификация полотен Санте Перанда в Казани, вероятно, может помочь связать имя этого художника с еще одной его работой, которая находится в частной коллекции на родине в Италии, но до сих пор точно не атрибутирована.

АНТИКРИЗИСНОЕ ПРЕДЛОЖЕНИЕ ДОСТУПНО В ТРЕХ ПОСЕЛКАХ КАЗАНСКОЙ АГЛОМЕРАЦИИ: НОВЫХ КАИПАХ, КАЙМАРАХ И НОВОЙ КОНСТАНТИНОВКЕ

19.06.2020

Осознав в самоизоляции плюсы загородного жилья перед квартирами, горожане стали интересоваться приобретением земли под строительство дома. Растущий спрос на покупку ИЖС на фоне непростой ситуации в экономике инвестиционная группа компаний ASG поддержала беспроцентной рассрочкой сроком до трех лет на участки в своих поселках. Сэкономив сотни тысяч рублей, покупатель может раньше начать стройку дома рядом с Казанью.

«Сидя в самоизоляции, люди поняли, что в четырех стенах квартир многоэтажек не так сладко. Зародился массовый интерес, который совпал с непростой ситуацией в экономике. Поэтому компания пошла навстречу тем, кто хочет, но по разным причинам откладывает покупку земли в пригороде Казани», – объясняет причину вывода на рынок загородной недвижимости нового продукта директор по развитию территорий ASG Ринат Аисов.

Условия рассрочки максимально прозрачны. Минимальный первоначальный взнос при покупке участка в поселке Каймары Высокогорского района или поселке Каипы Лаишевского района составит 10%. Оставшуюся сумму покупатель выплачивает равными долями в течение трех лет.

Для земель в Новой Константиновке, расположенной в границах Казани, пер-

воначальный взнос начинается с 30%, оставшаяся сумма делится равными долями на 12 месяцев.

«Без участия кредитных организаций, рассрочка за счет собственных средств продавца, без процентов и переплат. Покупателю не нужно выпрашивать у банков кредиты, приносить бесчисленное количество справок и документов или искать поручителей! Просто приходите, выбираете и оформляете!» – подчеркивают в компании. В общем все абсолютно просто.

ЕДИНСТВЕННЫЕ В РОССИИ: МУЗЕЙ КАЗАНИ ПРИОБРЕЛ КАРТИНЫ ИТАЛЬЯНСКОГО ХУДОЖНИКА ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

ТИ ИНФОРМАЦИОННОЕ АГЕНТСТВО ТАТАР-ИНФОРМ

25.06.2020

Полотна позднего Средневековья приобретали в 2013 году на аукционе как портреты неизвестных господ испанской школы живописи XVII века для собрания ASG. Атрибуция показала, что это картины итальянского художника позднего Средневековья Санте (Санто) Перанда. По заверениям директора Международного института антиквариата Алины Булгаковой, эти произведения уникальны не только для Казани и Республики Татарстан, но и стали первыми и единственными картинами кисти Перанда в России.

«В верхних частях картин есть надписи на итальянском языке с именами тех, кто изображен. Это Чезаре д'Эсте – первый герцог Модены, Ферраре и Реджо, и его сын Альфонсо III д'Эсте. ...» – пояснила Алина Булгакова.

Имя герцога-отца Чезаро д'Эсте вывело на самый известный в среде искусствоведов его портрет авторства художника Чезаре Аретуса. На этом полотне герцог запечатлен в возрасте 36 лет, произведение хранится в галерее итальянского города Модена. Следующими обнаружились два так называемых парадных портрета (в полный рост) тех же герцога-отца и герцога-сына.

Большие парадные портреты герцога Чезаре д'Эсте и его сына Альфонсо III д'Эсте находятся в Палаццо Дукале (Герцогский дворец) в итальянском городе Мантуя. Их автор – итальянец Санте (Санто) Перанда. Сходство лиц и манеры исполнения с портретами, оказавшимися в Казани в собрании ASG, явное. Портретной живописью Санте Перанда занимался с 1607 по 1627 годы, после – писал только на религиозные темы. Так и были установлены авторство и датировка погрудных портретов представителей одной из самых древних, знатных и к тому же коварных династий Италии.

«У них одинаковые рамы, они в одной и той же манере написаны, схожие воротники, одежда, зеленоватые фоны – понятно, что это были парные работы. Они обязательно войдут в музейную экспозицию после реставрации. Повреждений нет, холст в порядке, понадобится только расчистка и укрепление – это месяца два. Под ультрафиолетом будут хорошо видны поздние реставрации, потому что в XIX веке их однозначно реставрировали. Причем если отец, Чезаро, отреставрирован более-менее хорошо, то у Альфонсо, сына, лицо сильно пострадало, что хорошо видно в сравнении с парадным его портретом. Нужно будет снять позднейшие записи и потемневший лак. В целом после реставрации проступит колорит – качество живописи Санте Перанда будет лучше», – обрисовала дальнейшую судьбу полотен Алина Булгакова.

ПРОВЕНАНС КАРТИН СТАРЫХ МАСТЕРОВ КАК ФАКТОР ИХ КАПИТАЛИЗАЦИИ



Алина Булгакова, к.п.н., директор МИА

АННОТАЦИЯ: статья посвящена влиянию провенанса произведений искусства на их продажу с аукционных торгов. Характеризуются тенденции продаж картин с благополучным и отрицательным, «чёрным», провенансом. Рассматриваются наиболее примечальные примеры провенанса картин из Большого собрания изящных искусств ASG.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: провенанс, аукционные продажи, коллекция, собрание, владелец, Большое собрание изящных искусств ASG.

ABSTRACT: the article is devoted to the influence of provenance on the sale of works of art at auction. The specifics of selling paintings with a favorable and negative «black» provenance is characterized. The most notable examples of provenance paintings from the ASG Great Collection of Fine Arts are considered.

KEYWORDS: provenance, auction sales, collection, collection, owner, ASG Large Collection of Fine Arts,

Провенанс (фр. provenance – происхождение, источник) – происхождение и история владения художественным произведением. Провенанс – один из важнейших факторов, влияющих на восприятие предметов искусства. Покупателя на арт-рынке всегда интересует, в чьей коллекции побывало интересующее его произведение, где оно экспонировалось, через каких арт-дилеров прошло. Если это произведение ранее находилось в знаменитой частной коллекции, это, разумеется, в разы повысит его цену, поскольку, побывав в именитом собрании, оно становится отмеченным особым «знаком качества»: за его **благополучный провенанс** можно не опасаться. Так, например, Рубенс или Ван Дейк из коллекции Галуста Гюльбенкяна (скупавшего картины во время скандальной продажи коллекций Эрмитажа в 1929 – 1934 годах) будут стоить дороже, чем полотна тех же авторов из собрания неизвестного коллекционера.

Однако громкое имя бывшего владельца произведения иногда может дать и отрицательный результат. В случае, если в провенансе картины среди прежних владельцев значится имя Германа Геринга, то её будет крайне сложно или же вовсе не возможно продать. Большинство картин из коллекции рейхсмаршала было похищено из музейных и частных собраний оккупированных территорий во время Второй мировой войны. Трофейное искусство, как правило, всегда обладает **отрицательным («чёрным») провенансом** и плохо продаётся.



Солдат армии США осматривает произведения искусства, собранные нацистами
Берлин, 1945 год [1]

Самая большая коллекция трофейного искусства была собрана Наполеоном, который привозил в Париж произведения искусства из военных походов Италию и Испанию. Ему удалось создать невероятно богатую коллекцию произведений, но ей не суждено было долго просуществовать. После поражения императора при Ватерлоо была инициирована реституция произведений.

Вторая волна разграбления культурных ценностей прокатилась по Европе во время Второй мировой войны, и многие её последствия до сих пор не разрешены. Сегодня потомки тех евреев, у которых произведения искусства были похищены нацистским режимом, требуют вернуть им отнятое. Однако задача эта очень не простая, поскольку большинство первых законных владельцев этих предметов было убито во время холокоста. Если тщательно проведённое расследование устанавливает, что картина действительно попала к нацистам незаконно, то крупные музейные собрания беспрепятственно расстаются с ней в пользу наследователей. В случае, если эта картина находится в частной коллекции и была честно куплена на аукционе, могут возникнуть серьезные проблемы. И даже если картина стоит миллионы долларов, продать её невозможно, так как владельцу уже предъявлен иск о реституции. Таким образом, обе стороны становятся заложниками ситуации. В подобных случаях чаще всего удаётся достигнуть мирного урегулирования – картину продают, а деньги делят поровну.

Были ли нацисты такими высокими ценителями искусства? Для них искусство служило мощным орудием пропаганды и делилось на два типа:

1. **Нордическое искусство** (пропагандирует здоровое ощущение принадлежности к арийской расе). Классическое искусство **старых мастеров**, столь любимое фюрером, было причислено к нордическому.

2. **Вырожденческое искусство** (всё авангардное искусство).

Все знают о показательных сжиганиях властями нацистской Германии книг, не соответствующих идеологии национал-социализма. Сжигали и картины художников-нонконформистов. Их изымали из экспозиций государственных музеев. Художникам-авангардистам запрещалось работать и даже приобретать художественные принадлежности. Но немногие знают, что нацисты, осознавая финансовую ценность авангардного искусства на рынке, устраивали торги на территории нейтральной Швейцарии (в галерее Фишера), благодаря которым многие шедевры XX века удалось спасти. На этих торгах «Автопортрет» Ван Гога (1888 год) был продан за 175 тыс. швейцарских франков (40 тыс. долларов), «Семья Солер» Пабло Пикассо (1903 год) – 36 тыс. ₣, «Синий дом» Марка Шагала (1920 год) – 3,3 тыс. ₣, «Ресторан в парке» Августа Макке (1912 год) – 0,9 тыс. ₣, «Большой город» Георга Гросса (1917 год) – 0,7 тыс. ₣.



Пикассо, Пабло
Семья Солер
1903 год
Холст, масло. 150×203 см
Музей Модерна и современного искусства, Льеж

Сегодня, если на аукционных торгах появляется картина, объявленная нацистами вырожденческой, то её цена заметно увеличивается, и не только потому, что всё гонимое этим безнравственным режимом априори прекрасно и возвышенно. Цена произведения станет ещё выше, если удастся доказать, что его исключили из государственного музея Германии в тридцатых го-

дах – раз музей приобрёл эту картину, значит она действительно является выдающейся. **Картины с музейным провенансом – большая редкость и исключительная ценность для арт-рынка.**

При крупных аукционных домах существуют целые отделы, занимающиеся установлением провенанса произведений искусства. Если они обнаруживают в истории владения картиной так называемые **«серые зоны»** (те временные отрезки, когда владельцы картины неизвестны, особенно это опасно в период с 1932 по 1945 годы), то эксперты предпочитают отказывать агентам в реализации таких произведений. Часто недобросовестные дилеры сознательно замалчивают имена бывших владельцев картин.

Работают эти отделы, как правило, результативно. Подтверждение этому – нашумевшая история с картиной Гюстава Курбе «Спящая обнажённая» (1862 год). На аукцион Christie's обратился арт-дилер с предложением о продаже некоего произведения искусства. Эксперт этого аукционного дома Даниелла Люксембург сразу же узнала в нём шедевр Курбе, который пропал из коллекции венгерского барона Ференца Хатвани. Во время Второй мировой войны в 1945 году коллекция Хатвани, находившаяся в хранилище банка, была разграблена. После этого картина была замечена прикрепленной к тенту советской военной машины в Будайской крепости. Далее солдаты, не понимая высокой ценности полотна, подарили его деревенскому доктору-словаку, который лечил раненых. Доктор долгое время хранил картину в своем доме рядом с Братиславой. Сам Хатвани скончался в 1958 году, а его потомки начали борьбу за наследство. После того, как картина Курбе «всплыла» на аукционе, законные владельцы потребовали её возвращения. После пяти лет переговоров с участием Интерпола, в 2005 году родственники словацкого доктора продали картину в Лондон семье Хатвани за 300 тысяч долларов. 9 ноября 2015 года картина Гюстава Курбе «Спящая обнажённая» установила новый ценовой рекорд и была продана с аукциона за 15,3 миллионов долларов, что в четыре раза превышало предыдущий рекорд стоимости картин прославленного француза.



Курбе, Гюстав
Спящая обнажённая
1862 год
Холст, масло. 75×97 см
Частная коллекция

До начала XXI века картина Курбе числилась среди пропавших. И таких картин с неизвестной судьбой достаточно много. Среди них можно назвать «Леду и лебедя» 1530 года Микеланджело (пропала из королевского музея Фонтенбло), единственный морской пейзаж Рембрандта «Христос в шторм на Галилейском море» (картина была украдена из частной галереи Бостона, её местонахождение до сих пор не известно), «Концерт» Вермеера (работа украдена, местонахождение неизвестно), «Портрет молодого человека» Рафаэля (вывезен из польского музея Чарторыйских в 1939 году, дальнейшая судьба неизвестна) и т.д. Мы знаем, как выглядели эти картины по сохранившимся старинным копиям с них, гравюрам и фотографиям. Но как велико ещё количество знаменитых картин, судьба которых не известна по сей день! Появление на торгах картины, долгое время числившейся среди пропавших, производит эффект откровения, рождая ажиотаж среди покупателей – каждый хочет обладать ею.

Однако в некоторых случаях сохранились не документальные источники с изображениями исчезнувших картин, а лишь словесные их описания или упоминания об их создании художником в архивах. Аукционные эксперты с опаской относятся к предложениям арт-дилеров о продаже вновь обретённых шедевров, о которых ранее знали лишь по описаниям. **Когда никто из ныне живущих картину знаменитого мастера не видел, ее легко подделать, опираясь на описание.**

По отношению к некоторым пропавшим картинам аукционисты используют термин **«спящая картина».** В данном случае они подразумевают произведения искусства, которые не то что бы утрачены, но пребывают в безвестности в силу утраченного авторства. Такая картина может появиться на торгах как скромное творение ано-

нимного второстепенного художника. Затем в ходе исследования оказывается, что это шедевр выдающегося живописца. Картину «будят» и цена её мгновенно возрастает. Так, князь Лихтенштейнский около 1700 года в Антверпене приобрёл картину Рубенса «Избиение младенцев». В XVIII столетии её переатрибутировали, ошибочно приписав авторство ученику Рубенса Яну ван ден Хукке (1611 – 1651). В 1920 году потомки князя продали эту картину. А в 2002 году эксперты аукционного дома Sotheby's выставили её на торги с прежним авторством Рубенса, атрибутировав картину 1610 годом. В итоге полотно было продано за 46 млн фунтов.

Коллекция Лихтенштейнов – одно из богатейших художественных собраний княжеских домов Европы. Оно размещается в Вене во дворце на Фюрстенгассе. Основу собрания заложил в XVII веке князь Карл Евсевий Лихтенштейн. Потомки продолжали систематически пополнять его полотнами Мантеньи, Рафаэля, Рубенса, ван Дейка, Халса. В собрании когда-то находился «Портрет Джиневры де Бенчи» Леонардо да Винчи. В 1967 году он был продан за 5 млн долларов. Ныне хранится в Национальной галерее искусств Вашингтона.



Винчи, Леонардо да
Портрет Джиневры де Бенчи
1474 – 1476 годы
Доска, масло. 39×36,5 см
Национальная галерея искусств, Вашингтон

Перед Второй мировой войной собрание Лихтенштейнов было открыто для публики. В марте 2004 года оно вновь стало доступным для всех желающих. В 2009 году часть собрания экспонировалась на выставке в Пушкинском музее в Москве. Однако в 2011 году из-за низкой посещаемости музей снова стал закрытым, посетить его можно лишь по предварительной договорённости с самим князем.

В коллекции Лихтенштейнов хранится вариант композиции «Олени, загнанные сворой собак», авторство которой принадлежит одному из четырёх столпов фламандского искусства XVII века Франсу Снейдерсу вместе с его учениками. Мастерская работала над общей композицией произведения, а Снейдерс, будучи уже не просто признанным мастером, а мэтром, только дорабатывал её, внося окончательные штрихи. Ещё один, несколько видоизмененный вариант этого произведения, также написанный Снейдерсом



Снейдерс, Франс и ученики
Олени, загнанные сворой собак
Холст, масло. 112×58 см
Национальный музей Прадо, Мадрид



Снейдерс, Франс и ученики
Олени, загнанные сворой собак
Фландрия, XVII век
Холст, масло. 330×200 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0495

при участии его учеников, находится в Большом собрании изящных искусств ASG, третий был продан 17 июля 1981 года в Лондоне на аукционе Christie's (№ 156), а четвёртый экспонируется в музее Прадо в Мадриде.

Безусловно, когда картина из частного собрания имеет аналоги в таких авторитетных музеях, как коллекция Лихтенштейнов и Прадо, это значительно повышает её стоимость на арт-рынке. Кроме этого картина Снейдерса и его учеников из собрания ASG обладает знатным провенансом, т.к. происходит из коллекции герцога Филиппа-Франсуа д' Аренберга (1625 – 1674) – военного и государственного деятеля Испанских Нидерландов, князя Священной Римской империи, герцога ван Арсхота и гранда Испании первого класса. Аренберги или Аремберги (Arenberg, Aremberg) относятся к младшей ветви бельгийского дома Линей, глава которой носит титулы герцога Аршо и князя Аренберга. Из всех имперских князей Аренберги были старшими по времени обретения княжеского титула.

Портреты Филиппа-Франсуа д' Аренберга писали сам Антонис ван Дейк и Адам Франс ван дер Мейлен (1632 – 1690), изобразивший в 1662 году герцога вместе со своей свитой.



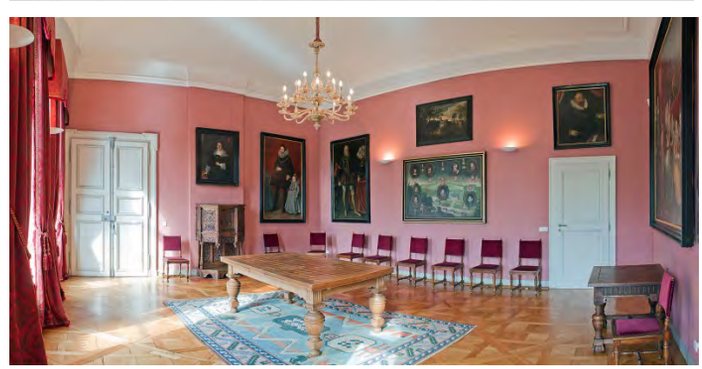
Дейк, Антонис ван
Портрет Филиппа-Франсуа д'Аренберга
1640-е годы
Холкем-холл, Норфолк



Мейлен, Адам Франс ван дер
Филипп-Франсуа д'Аренберг вместе со своей свитой
1662 год
Национальная галерея, Лондон

Резиденцией герцогского дома был позднеготический замок Аренберг, ныне расположенный на окраине Лёвена в Бельгии. Сейчас замок находится в собственности Лёвенского католического университета, здесь размещается инженерный факультет. В замке представлена коллекция живописи герцогов д' Аренберг. Вероятно, именно тут хранились и «Олени, загнанные сворой собак» Снейдерса и его учеников из Большого собрания изящных искусств ASG.





Аренберг – позднеготический замок герцогского дома Аренбергов, расположенный в Хеверле близ Лёвена в Бельгии
Интерьер замка Аренберг

Следует отметить, что формулировка авторства «Снейдерс и ученики» нисколько не понижает ценность произведения, поскольку под учениками Снейдерса могут подразумеваться такие величины, как Пауль де Вос, Ян Фейт, Ян Роос или Питер ван Букле. В свою очередь самого Снейдерса, наряду с Антонисом ван Дейком, Якобом Йордансом, Андрианом Брауэром и Давидом Тенирсом Младшим, можно назвать учеником гениального Питера Пауля Рубенса. То же самое можно сказать о голландцах Рембрандте и Яне Ливенсе, которые имели много учеников и последователей. Ливенс не был учеником Рембрандта, как многие ошибочно полагают, но они работали в одной мастерской у Питера Ластмана в схожей манере. В Большом собрании изящных искусств ASG есть жанровая композиция «Курители трубок», атрибутированная кругом Яна Ливенса. Сам факт, что картина написана художником из окружения Ливенса, делает её более значимой, как и то, что она находилась в коллекции Жозефа Легаре (1795 – 1855) – художника и политического деятеля Нижней Канады.



Ливенс Ян, круг
Курители трубок
Голландия, XVII век
Холст, масло. 116×93 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2929

Жозеф Легаре родился в Квебеке. Будучи художником-самоучкой, он начал с создания репродукций известных европейских произведений религиозного жанра. В 1828 году за свою первую картину получил медаль Общественного объединения наук и искусств Канады. В 1833 году Легаре открыл собственную галерею в Квебеке, которая стала первой художественной галереей в Канаде (два года спустя она закрылась). В 1838 году он открыл еще одну галерею в партнерстве с адвокатом Томасом Амио.



Жируа, Жан-Жозеф
Портрет Жозефа Легаре
1837/1838 годы
Библиотека и Архив Канады, Онтарио

Легаре был членом муниципального совета города и управления здравоохранения, а также служил мировым судьей. В 1842 году он помог основать Общество Святого Иоанна Крестителя в Монреале, которое ставило своей целью защиту французского языка и квебекской культуры.

Коллекционировать предметы искусства Легаре начал в 1819 году, когда взял у отца деньги взаймы и купил около 30 живописных работ, заложивших основу его собрания. В Канаде Легаре стал одним из первых коллекционеров произведений искусства. Большинство поздних приобретений были сделаны им через двух квебекских арт-дилеров – Йохана Кристофера Раффенштайна и Дж. Д. Бальцаретти.



Легаре, Жозеф Водопад Шодье
Около 1840 года
Библиотека и Архив Канады, Онтарио

Провенанс полотна «Курители трубок» из собрания ASG мы можем проследить и дальше. В 1852 году оно было приобретено у Легаре Матильдой-Джорджианой Фарибу – женой канадского портретиста и мастера религиозного жанра Теофиля Амеля (1817 – 1870). Её отец – Жорж-Бартелеми Фарибу (1789 – 1866) – библиотекарь, археолог, один из первых историографов Канады.



Амель, Теофиль
Портрет Жоржа-Бартелеми Фарибу
1861 год
Библиотека и Архив Канады, Онтарио

Фарибу проводил весь свой досуг, собирая документы и книги, освещающие историю Канады. Ему удалось собрать прекрасную коллекцию редких книг и оригинальных рукописей, которая погибла при пожаре в здании парламента Монреаля (1849 год). Вскоре он принялся за сбор новой коллекции, которую завещал Университету Лаваля – франкоязычному публичному университету Квебека. В переданной коллекции находилась и картина «Курители трубок» круга Яна Ливенса из Большого собрания изящных искусств ASG. Она хранилась в университетском собрании до 1903 года, а затем перешла в собственность некоего господина Лемэ (A. Lemay). После 1908 года «Курители трубок» вновь возвращаются в личную коллекцию потомков Теофиля Амеля, которые в 1918 году продают полотно Франсуа-Жану Пельтье (1863 – 1945) – коммерсанту и политическому деятелю Квебека. Он представлял федеральный избирательный округ Матана в Палате общин Канады с 1917 по 1925 годы как либерал. В 1899 и 1901 годах был избран в законодательный орган штата Монтана в округе Силвер Боу. Пельтье умер в 1945 году. Далее провенанс «Курителей трубок» не прослеживается. Летом 2012 года картина была выставлена на торги аукционном домом Boisgirard & Associes, где и была приобретена Международным институтом антиквариата.

Произведение круга Яна Ливенса из собрания ASG имеет и примечательную иконографию. Существует гипотеза американского учёного из Национальной галереи искусств в Вашингтоне, что на картине кисти Яна Ливенса «Игроки в карты» (частная коллекция) изображен Рембрандт в возрасте 16 лет. Доктор Артур Уилок, изучающий историю искусств, утверждает, что центральная фигура подростка в синем плаще на картине Яна Ливенса является изображением Рембрандта. Исследователь полагает, что полотно было закончено в 1623-1624 годах. Более поздний портрет Рембрандта Ливенс написал в 1629 году. «Игроки в карты» в 2009 году экспонировались на выставке Яна Ливенса в музее «Дом Рембрандта» в Амстердаме.

Мы предполагаем, что, возможно, на картине круга Яна Ливенса «Курители трубок» из Большого собрания изящных искусств ASG в левой части также изображен Рембрандт. Между внешно-



Ливенс, Ян
Игроки в карты
Холст, масло. 97,5×105,5 см
8 мая 2007 г., Амстердам, аукцион Sotheby's, лот 77
€ 1,768 тыс (эстимейт € 150 – 200 тыс.)

стью запечатленных молодых людей, написанных в разных ракурсах с курительными трубками в руках, и предметами их одежды (береты с плюмажем) есть очевидные черты сходства. Оба героя носят усы. Похожи и два других персонажа полотен: немолодой мужчина за спиной Рембрандта, наблюдающий за ходом игры в композиции «Игроки в карты», и человек, раскуривающий трубку, возможно с опиумом, в правой части картины из собрания ASG. Их роднит изогнутый рисунок морщин на лбу, ямка на подбородке, носогубные складки, рисунок рта с приподнятыми вверх уголками губ, дуги бровей, специфический прищур глаз. В настоящее время нами прорабатывается данная версия.



Рембрандт (?) с картины круга Яна Ливенса «Курители трубок»
БСИИ ASG, инв. № 04-2929



Рембрандт с картины Яна Ливенса «Игроки в карты»
Частная коллекция



Персонаж с картины «Курители трубок» круга Яна Ливенса
БСИИ ASG, инв. № 04-2929



Персонаж с картины Яна Ливенса «Игроки в карты»
Частная коллекция

Сохранился провенанс и у картины из собрания ASG «Перенесение мощей Святого Арнульфа» фламандского мастера XVII века Жана-Батиста де Шампеня (1631 – 1681).

Композиция, изображающая перенесение мощей Святого (покровителя пивоваров), была написана Шампенем по заказу гильдии пивоваров Гента в 1670 – 1675 годах для зала заседаний в бывшем гентском монастыре Чёрных сестёр. Гильдия располагалась тут с 1637 года. Картина находилась здесь и во время описи, проведенной фламандским художником, рисовальщиком и гравёром Филиппом Ламбертом Спруйтом (1727



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

– 1801) в сентябре 1777 года. С 16 мая 1770 года Спруйт состоял в должности первого профессора Академии рисунка и живописи в Генте. Помимо работы Шампеня в описи значатся два полотна Николаса Руза (1601 – 1646), Филиппа Беернарта и одна картина Карела ван Мандера (1548 – 1606). «Перенесение мощей Святого Арнульфа» оказалось единственным дошедшим до наших дней полотном из этой описи. Во время повторной описи, составленной Спруйтом между 1789 и 1791 годами, картина также находилась в монастыре.

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

Краденые картины довольно сложно сбыть. Знаменитые похищенные композиции и вовсе не станут покупать, так как сразу же после заявления об их пропаже они вносятся в **«Реестр утраченных произведений искусства»**. В данном случае можно предположить лишь кражу по заказу богатого частного коллекционера, но такое маловероятно: все наиболее ценные произведения искусства застрахованы. В случае их похищения страховой компании будет предъявлен иск на их полную стоимость. Само собой разумеется – аукционные дома и арт-дилеры, следующие букве закона, никогда не станут связываться с продажей краденых произведений.

Но в XVIII столетии «Реестра утраченных произведений искусства» ещё не существовало, и картина Шампеня обнаружилась лишь в XX веке в одной из частных коллекций Бельгии. С 1985 года они находилась в Париже в галерее Хайма. 7 декабря 2006 года процессия со Святым Арнульфом была продана с аукциона Sotheby's в Лондоне (№ 195) анонимному покупателю, коллекционирующему картины отца Жана-Батиста де Шампеня – Филиппа де Шампеня (1602 – 1674) – мастера портретного жанра эпохи барокко. В Большое собрание изящных искусств ASG картина поступила в 2010 году с аукциона Tajan.

Кроме того, мы знаем, что с 18 ноября 2007 по 17 февраля 2008 года картина Шампеня экспонировалась на выставке «Школа Филиппа де Шампеня» во французском художественном и археологическом музее Эврё.



Музей в Эврё,
Верхняя Нормандия

Сюжет работы Жана-Батиста де Шампеня из собрания ASG атрибутирован Паулем Экхоутом – архитектором, куратором Музея изобразительных искусств Гента, президентом Королевской академии древности Бельгии и членом-корре-

спондентом Королевской академии искусств Сан-Фернандо-де-Энарес. Экхоут был куратором Музея изобразительных искусств Гента в период с 1948 по 1982 годы. Он почти ежегодно организовывал большие выставки, привлекая фонды музея и частные собрания Гента.

Хронология написания определена знаменитым французским историком искусств Домиником Бремом. Он специализируется на французской живописи XVII – XVIII веков, в особенности на творчестве Никола де Ларжильера и Франсуа де Труа. С 2009 года он руководит музеем в замке Со (регион Иль-де-Франс). В 2007 году под редакцией Брема выходит научная работе о художниках школы Филиппа де Шампеня.

Брем датирует картину «Перенесение мощей Святого Арнульфа» 1670 – 1675 годами. Он не находит упоминаний о ней в гентских документах периода 1666 – 1678 годов. В Брабанте популярность Шампеня начинает набирать обороты только после 1663 года, когда он был принят в Королевскую академию живописи Парижа. Оформление интерьера и росписи плафона зала заседаний гильдии пивоваров, в котором должна была разместиться композиция Шампеня, были закончены к 1673 году. Логично, что одновременно с этим художник работал над созданием своего произведения. Помимо этого со стилистической точки зрения «Перенесение мощей Святого Арнульфа» уже находилось под влиянием академической живописи Шарля Лебрена. Именно в эти годы Жан-Батист де Шампень перестаёт копировать манеру своего отца, хотя и заимствует его художественные образы, а именно – мужскую фигуру, бросающую цветы на мощи Святых Гервасия и Протасия с монументального полотна Филиппа де Шампеня, хранящегося в Лувре. На картине из собрания ASG мы можем видеть те же самые фигуры, осыпающие цветами мощи Арнульфа. Таким образом, Жану-Батисту де Шампеню не удалось преодолеть сыновней зависимости от таланта отца или, как говорил Пикассо, не удалось «убить своего отца в искусстве».

Можно сравнить картину из собрания ASG с работой «Распятие» (холст, масло, 118×174 см, Национальный музей Пор-Рояль-де-Шан в Маньи-лез-Амо), написанной Жаном-Батистом де Шампенем в 1675 году. Здесь обнаруживается та же монументальность, мягкий приглушённый колорит и активная игра светотени.



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



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



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

К картине «Перенесение мощей Святого Арнульфа» Жана-Батиста де Шампеня существует подготовительный эскиз (холст, масло, 51×42,5 см). Он был продан на аукционе Sotheby's в Лондоне анонимному покупателю 7 июля 1999 года (№ 531). Благодаря этому эскизу сегодня мы можем судить о том, насколько в итоге видоизменилось полотно по сравнению с первоначальным его замыслом. Изменился и колорит композиции, в окончательном варианте Шампень предпочитает писать перчатки святого и саван гризайлевыми оттенками от лилового-серого до ляпис-лазури. Меняется и формат композиции. Если в случае с эскизом это практически квадрат, то полотно из собрания ASG ближе к прямоугольнику. Изменение размера работы, скорее всего, связано с переменой местоположения картины в зале заседаний гильдии.

В левой части полотна с поднятой вверх рукой в горностаевой мантии изображен герцог Ноддо. Процессию с мощами Святого Арнульфа, направляющуюся к усыпальнице, вводят в замешательство быстро надвигающиеся сумерки. Герцог Ноддо предлагает оставить мощи святого на ночь в своём поместье. Участники церемонии принимают приглашение, однако, когда они прибывают в дом герцога, оказывается, что у него нет ни еды, ни питья, чтобы утолить их жажду. Они обнаруживают лишь небольшой кубок ячменного пива. Герцог Ноддо молится и Святой Арнульф совершает чудо, приумножив пиво. Так святой становится покровителем пивоваров.

Еще одно фламандское полотно XVII века из собрания ASG имеет громкий провенанс. Оно написано Питером Снайерсом (1592 – 1667) и изображает всадников у постоялого двора. В XIX веке композиция принадлежала Хосе де Саламанке (1811 – 1883) – первому маркизу Саламанки и испанскому Гранду. Испанский дворянин, политик и бизнесмен, он был министром финансов Испании и премьер-министром в 1847 году.



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



Хосе де Саламанка

Один из богатейших людей Испании своего времени, он много занимался благоустройством Мадрида. Среди его соратников была регентша Испании – Мария Кристина де Бурбон. Саламанка строил железные дороги по всей стране, развивал инфраструктуру провинции, занимался банковскими операциями (основал несколько банков) и инвестициями. Осенью 1844 года маркиз, успешно играя на бирже, заработал 30 миллионов реалов за один день. Однако после 1860 года Саламанка терпит череду финансовых неудач. Он был вынужден продать свой мадридский дворец – одну из самых элегантных построек Испании того времени. Сегодня здание этого дворца принадлежит крупнейшей банковской компании Испании Banco Bilbao Vizcaya Argentaria. Здесь проводятся художественные выставки.



Дворец маркиза Саламанки
Построен в 1855 году
Мадрид, Испания

Если учесть тот факт, что дворец теперь используется для организации экспозиций предметов искусства, то видимо здесь находилось и произведение Снайерса «Всадники у постоялого двора» из собрания ASG. Маркиз мог приобрести его, пребывая во Франции в период политической ссылки до 1849 года. После его смерти полотно и в дальнейшем числилось собственностью потомков Саламанки, которые также носили титул маркизов. Впоследствии, согласно этикетке на оборотной стороне холста, работа находилась в коллекции господина Дефива

(monsieur Defives) под инвентарным номером 3124. В 1968 году картина была представлена на выставке «Частные собрания севера Франции (Старые мастера)» в Лилле под номером 64/65. В Большом собрании изящных искусств ASG она находится с 2012 года.



Этикетка на обратной стороне холста Питера Снайерса «Всадники у постоялого двора» БСИИ ASG, инв. № 04-2883

Хосе де Саламанка принадлежал к той категории знати, которая добилась титулов благодаря собственным заслугам, а не по праву рождения, как например, представители дворянского дома Фосини-Люсенж, ведущие свою родословную с XI века. Фамилия Фосини происходит от названия замка, расположенного в долине реки Арв. Первые Фосини контролировали земли долины Арв и Бефортен до тех пор, пока главная ветвь рода не угасла, объединившись в XIII веке с Савойской династией, графами д' Альбон и дофинами Вьенскими.

Ветвь Люсенж, отделившаяся еще в XII веке, со второй половины XVIII столетия стала именоваться Фосини-Люсенж и получила дворянский титул. Одним из самых ярких представителей рода в этом столетии был политик Луи-Шарль-Амеде де Фосини-Люсенж (1755 – 1801). Будучи ещё совсем молодым, он получил звание подполковника, служа в полку Нормандия. В период Революции защищал официальную власть королевского дома Бурбонов. В 1791 году присоединился к корпусу принца Конде и эмигрировал в Англию.



Туссен-Лабади ,Шарль Портрет Луи-Шарля-Амеде де Фосини-Люсенж 1789 год Музей Французской революции, Визий

8 сентября 1789 года в Версале у Луи-Шарля-Амеде родился сын – Фердинанд-Виктор-Амеде де Фосини-Люсенж. Он будет носить титул первого принца Люсенжа, унаследованный от своей бабушки – Элеоноры Шарлотты фон Зандерслебен – внучки принца Монбельяра Леопольда Эберхарда де Вюртемберга. Фердинанд де Фосини-Люсенж также избрал военную службу и был полковником кавалерии. В его коллекции произведений искусства находилась картина «Купание Дианы» Абрахама ван Кейленборха (1620 – 1658) из Большого собрания изящных искусств ASG.



Кейленборх, Абрахам ван Купание Дианы Голландия, XVII век Дерево, масло. 56×85,5 см БСИИ ASG, инв. № 04-1979

Известно, что Фердинанд де Фосини-Люсенж проживал в Париже на улице де Соссе, 3 (VIII округ). Там же находилась и его коллекция. Он умер 10 марта 1866 года. У него осталось пять наследников, старший из которых Шарль-Мария де Фосини-Люсенж (1824 – 1910) также носил титул принца. Ему перешла и вся коллекция живописи, в которой находилось «Купание Дианы» Кейленборха. Шарль-Мария был политиком, жил на улице Мариньян, 12 (VIII округ). Кто из принцев рода де Фосини-Люсенж в XX веке стал следующим наследником собрания нам не известно, как не известна и дальнейшая судьба работы Кейленборха из собрания ASG, куда она попала 7 марта 2011 года.

Луи-Шарль-Амеде де Фосини-Люсенж был убеждённым роялистом. На другой стороне баррикад находился Франсуа Како (1742 – 1805) – французский революционный дипломат и бонапартист. Како начал карьеру с обучения в Военной школе Парижа, где он получил специальность по возведению фортификационных сооружений, а позднее стал инспектором учебных заведений. В 1775 году он получил должность секретаря маршала д' Обетера, который в то время был губернатором Бретани, а в 1785-ом – отправился в Италию, где начал дипломатическую карьеру в качестве секретаря герцога Талейрана. Затем Како стал послом при дворе Неаполитанского королевства. В 1793 году его отправляют к Папскому Престолу, а в 1796-ом Директория назначает Како французским министром в Риме. Вместе с генералом Наполеоном они подписывают Толентинский мир между Францией и Папской областью. Согласно условиям этого мира кроме денежной контрибуции французы вывезли из Ватикана ряд произведений искусства: более 100 картин и других произведений искусства отправились в Лувр. Договор также предусматривал вывоз пятисот древних рукописей. Французской комиссии предоставили право входа в любое здание, включая религиозное, и осуществлять свой выбор. Среди произведений, вывезенных по договору во Францию, были: «Преображение» Рафаэля, скульптурная группа «Лаокоон и его сыновья», Афродита Капитолийская Праксителя, Аполлон Бельведерский Леохара и Статуя Тибра с Ромулом и Ремом. Впоследствии большая часть трофейного искусства вернулась в Италию.

После государственного переворота 18 брюмера VIII года (9 ноября 1799 года по григорианскому календарю), в результате которого Наполеон пришел к власти, Како становится депутатом Законодательного корпуса. В 1801-ом он ведёт переговоры по Конкордату Наполеона, с 1802 по 1804-ый служит полномочным министром в Риме и присоединяется к Охранительному сенату Первой империи.



Сабле, Жан-Франсуа
Портрет Франсуа Како
Музей изящных искусств, Нант

Франсуа Како унаследовал любовь к искусству и литературе от своего отца – керамиста, дорожного инженера и картографа Нанта. Сам Како хорошо владел немецким и осуществил переводы многих литературных произведений на французский язык. Во время своего пребывания в Италии он приобрёл более тысячи картин, скульптурных композиций и более пяти тысяч гравюр западноевропейских мастеров конца XIII – начала XIX веков. Среди них было и полотно итальянского мастера позднего барокко Франческо Тревизани (1656 – 1746), изображающее молящегося Франциска Ассизского. Теперь эта картина хранится в Большом собрании изящных искусств ASG.



Тревизани, Франческо
Святой Франциск Ассизский за молитвой
Италия, XVII век
Холст, масло. 95×72,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-4193

Формированию коллекции Како немало способствовал Толентинский мир. Вместе со своим другом художником и коллекционером Жаном-Батистом Жозефом Викаром (1762 – 1834) Како посещал арт-рынки дилера Коразетто на площади Пьяцца Навона в Риме, а также церкви и монастыри, откуда вывозились произведения искусства во Францию. За их счёт пополнялась и личная коллекция Како, для нее в Риме была отобрана и картина Тревизани с изображением

Франциска Ассизского из собрания ASG. Далее работа экспонировалась в музее Франсуа Како, который был организован в 1796 году его младшим братом Пьером Како в Клисоне. В рамках этого музея действовала школа искусств, основной целью которой было формирование хорошего вкуса у граждан Французской Республики. Следуя главному девизу революционной Франции «Liberté, Égalité, Fraternité» («Свобода, Равенство, Братство»), Како обеспечил свободный доступ к своим коллекциям всем желающим. В 1801 году коллекция Како была выкуплена городом Нантом и вскоре на её основе был создан Музей изящных искусств. Картина Тревизани принадлежит Большому собранию изящных искусств ASG с марта 2014 года.

Еще более рьяным бонапартистом был Луи-Мари-Жак-Альмарик де Нарбонн-Лара (1755 – 1813) – французский дипломат и наполеоновский генерал. После государственного переворота Нарбонн-Лара стал адъютантом Наполеона и сопровождал его в походе 1812 года в Россию. Перед началом русской кампании он встречался с Александром I в Вильно (Вильнюс) для попытки урегулирования конфликта мирным путём. В ноябре 1813 года Нарбонн-Лара умер в немецком Торгау, куда был назначен комендантом. Имя генерала выбито на Триумфальной арке в Париже.



Деэрен, Эрмини
Портрет Луи-Мари-Жака-Альмарика де Нарбонн-Лара
Музей армии, Париж

Обстоятельства смерти Нарбонн-Лара по сей день не ясны. По одной версии, он скончался от тифа, по другой – смерь наступила в результате неудачного падения с лошади. До конца не известно и то, кто был его отцом. Будущий генерал воспитывался при дворе Людовика XV вместе с королевскими детьми, вследствие чего его считали побочным сыном Людовика XV. В пользу этой версии свидетельствует и его поразительное внешнее сходство с королём. Матерью Нарбонн-Лара была фаворитка Людовика XV – Франсуаза де Шалю, герцогиня де Нарбонн-Лара, леди де Ла Бов (1734 – 1821). Портрет герцогини, написанный художником из окружения Аделаиды Лабиль-Жиар (1749 – 1803), находится в Большом собрании изящных искусств ASG.



Лабиль-Жиар, Аделаида, круг
Портрет герцогини Нарбонн-Лара
Франция, XVIII в.
Холст, масло. Овал 64×53 см
БСИИ ASG, инв. № 01-0986

В 1749 году Франзуаза де Шалю вышла замуж за герцога Жана-Франсуа де Нарбонн-Лара. Она была придворной дамой при Марии Аделаиде Французской (дочь Людовика XV). В ранг герцогини возведена в 1780 году. Мы полагаем, что именно по случаю этого события, на тот момент герцогине было 46 лет, Аделаида Лабиль-Жиар написала её портрет (холст, масло, 72×58 см). Нане он хранится в коллекции графа Клода-Филибера Бартело де Рамбюто (1781 – 1869) в замке Рамбюто. Граф Рамбюто был префектом Парижа при Наполеоне. В период Реставрации стал членом палаты депутатов, выступавшим за Карла X. Во время июльской монархии был пэром Франции и префектом, много сделавшим для обустройства Парижа.



Замок Рамбюто, Озоль (департамент Сона и Луара)

«Портрет герцогини Нарбонн-Лара» Аделаиды Лабиль-Жиар выставлялся в Салоне в 1787 году (№ 112). Он воспроизведён в книге Пасси (A.M. Passez) «Аделаида Лабиль-Жиар. Биография и каталог её работ» (Париж, 1973, № 85, репродукция с. 70).

Полотно из собрания ASG воспроизводит портрет Франзуазы де Шалю. Над его созданием работал живописец круга Аделаиды Лабиль-Жиар по заказу самой герцогини в качестве подарка для своей племянницы, которая была её полной тёзкой. С тех пор данный портрет хранился в семье де Шалю.

В 1911 году он экспонировался на выставке в Париже по случаю выхода в свет книги Эжена Вельвера «Придворная дама» (издательство Calmann-Lévy), посвященной жизни Франзуазы де Шалю [2]. В 2010 году работа была выставлена на торги аукциона Delorme & Collin du Bocage. Сегодня в Большом собрании изящных искусств ASG она является одним из лучших образцов портретного жанра коллекции французской живописи XVIII века.



Дарственная надпись на обратной стороне холста Портрета герцогини Нарбонн-Лара БСИИ ASG, инв. № 01-0986

Несомненно, перечисления таких благородных фамилий и аристократических домов Европы украшают провенанс, повышают художественную значимость и финансовую стоимость произведений из собрания ASG. Но еще больше чести картине делает её пребывание в руках известного коллекционера-профессионала, знатока живописи, который разбирается в искусстве и пополняет своё собрание только лучшими произведениями. Таковым был последний директор Академии изящной словесности, «почётный любитель» Академии живописи Марселя (с 1763 года), генерал-лейтенант Гийом де Поль (1738 – 1793). Он получил звание генерал-лейтенанта в двадцать один год и, как и многие представители «золотой молодёжи» Марселя, коллекционировал произведения искусства. Собрание де Поля, считавшееся одним из лучших в Марселе, располагалось в его особняке (Hôtel Guillaume de Paul) по адресу Гриньян, 53. Особняк был построен де Полем в 1774 году на деньги, который он унаследовал от своего дяди в 1771 году. В 1815 году в нём останавливался Андре Массена (1758 – 1817) – военачальник французских республиканских войск, а затем империи Наполеона, маршал Империи, герцог Риволи, князь Эсслинг. В настоящее время особняк претерпел серьёзную реконструкцию. Его парадные залы были разделены на небольшие комнаты. Сейчас здесь располагается Галерея современного искусства Давида Пусква.



Особняк Гийома де Поля в Марселе

Гийом де Поль коллекционировал французскую живопись XVIII века. Собрание могло похвастаться прекрасными полотнами Антуана и Ноэля-Николя Куапеля, Жана-Батиста Грёза, Жана-Марка Натье, Жана-Батиста Удри, Клода Жозефа Верне и др. Когда известный художник прибывал в Марсель, Гийом де Поль оказывал

ему радушный приём в своём особняке, и не позволял уйти, не купив или не заказав у него несколько работ для своего собрания.

В столовой его особняка находилась серия из семи полотен пейзажиста Жана-Анри Д'Арля (1734 – 1784). Одна из работ данной серии «Руины в порту», написанная в 1768 году, теперь хранится в Большом собрании изящных искусства ASG.



Арль, Жан-Анри Д'
Руины в порту
Франция, 1768 год
Холст, масло. 212×126 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2050

Два других полотна серии – «Буря» (220×137 см) и «Пожар» (221×157 см) – были проданы в Нью-Йорке в 1999 году. Оба подписаны и датированы 1758 годом. Местонахождение еще одной композиции данной серии под названием «Прибрежный пейзаж с римскими руинами» (1760 год) нам не известно.

Портовый город Марсель вдохновлял художников на создание бесконечных вариаций на тему морских и прибрежных пейзажей. Картины



Арль, Жан-Анри Д'
Прибрежный пейзаж с римскими руинами
1760 год [3]

Д' Арля являются характерными их образчиками с преобладанием италиянизирующих мотивов: классицистический пейзаж, где ясное небо – главный герой, античные руины, стаффажные фигуры людей и животных. Художник прибыл в Марсель в качестве ученика к мастеру ландшафтного жанра де Капелье. В 1753 году он получил первый приз Академии живописи. В это время в Марселе работал и Клод Жозеф Верне, живопись которого сильно повлияла на творчество Д' Арля. Верне создавал многочисленные портовые пейзажи, а Д' Арль помогал ему. Он перенял у Верне основы построения композиции и световые эффекты. Ему даже дали прозвище «Обезьяна Верне» (фр. Singe de Vernet). Однако после поездки в Италию Д' Арль отошёл от манеры своего учителя. Благодаря помощи финансиста Жана-Батиста Рея он отправился в Рим на два года. Итальянские впечатления Д' Арля впоследствии воплотились в его марсельских пейзажах. В частности, фрагмент колоннады в левой части композиции из собрания ASG напоминает полуразрушенный портик храма Весты в Тиволи.

После смерти Гийома де Поля часть его коллекции была завещана в разные музеи. Картина Д' Арля «Руины в порту» из Большого собрания изящных искусств ASG попала в частную коллекцию господина Доннадьё (фр. Collection Donnadieu). Согласно этикетке на обратной стороне холста картина демонстрировалась на выставке Экс-ан-Прованского фестиваля в особняке Риб в 1952 году (№ 83).



Фрагмент с изображением полуразрушенного портика работы Жана-Анри Д'Арля БСИИ ASG, инв. № 04-2050



Храм Весты в Тиволи

Этикетка на обратной стороне холста «Руины в порту» Жана-Анри Д'Арля БСИИ ASG, инв. № 04-2050



В нашей статье мы осветили истории картин из собрания ASG с наиболее интересными и значимыми провенансами. Пребывание в таких статусных коллекциях, безусловно, придаёт им большую ценность, как историческую, так и финансовую. Есть в собрании ASG произведения, провенанс которых хранит сведения об их продаже на именитых аукционах, таких как Sotheby's и Christie's, но, к сожалению, покупатели их пожелали остаться анонимами. Ещё немалое число картин имеет не раскрытый пока провенанс, который часто устанавливается благодаря сохранившимся этикеткам и надписям на оборотных сторонах холстов и рамах. А потому впереди нас ожидает еще много интересных открытий.

Ссылки:
1. Германия создаст единый центр по поиску произведений искусства, конфискованных нацистами [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://tass.ru/kultura/1493792 – Дата доступа: 05.03.2020.
2. Autour d'une dame d'honneur, Françoise de Chalus, Duchesse de Narbonne-Lara (1734 – 1821) by Welvert, Eugène [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://archive.org/details/autourdunedamedh00welvuoft/mode/2up – Дата доступа: 20.03.2020.
3. Hôtel Guillaume de Paul, 53 rue Grignan [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.tourisme-marseille.com/fiche/hotel-guillaume-de-paul-53-rue-grignan-13006-marseille/ – Дата доступа: 24.03.2020.
4. Хук Ф. Завтрак у Sotheby's: Мир искусства от А до Я / пер. с англ. В. Ахтырской. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – 416 с.

КИПУЧАЯ ПРАЗДНОСТЬ РОКОКО

СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО И ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА ФРАНЦИИ ВТОРОЙ ЧЕТВЕРТИ XVIII ВЕКА



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

АННОТАЦИЯ: статья посвящена особенностям стиля рококо во французском изобразительном и прикладном искусстве. Обосновывается специфика нового стиля, возникшего как реакция на пафос и торжественность барокко, к концу XVII века утомившие общество. Проанализированы этапы развития и становления, выявлены характерные признаки, присущие данному стилю в различных жанрах искусства.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: стиль, рококо, архитектура, мебель, интерьер, живопись, Большое собрание изящных искусств ASG.

ABSTRACT: the article is devoted to the peculiarities of the Rococo style in French fine and applied art. The specificity of the new style, which emerged as a reaction to the pathos and solemnity of the Baroque, which by the end of the 17th century tired the society, is substantiated. The stages of development and formation are analyzed, the characteristic features inherent in this style in various genres of art are revealed.

KEYWORDS: style, rococo, architecture, furniture, interior, painting, ASG large collection of fine arts,

ДУНОВЕНИЕ НОВОЙ ЭРЫ

О постоянно меняющихся общественных идеалах и интересах прошлых эпох нам рассказывает искусство. Под легким нежным дуновением новой эры вздрагивает и твердый камень, и мертвое полотно, писал немецкий искусствовед М. Брекер [2, с.6]. Язык искусства, его внимание к определенным темам и манера выражаться получили наименование стиля, возникающего всякий раз, как только в жизнь проникает новое духовное содержание, и новые идеи и задачи начинают волновать умы и вызывать не знакомые доселе чувства. Во Франции в первой четверти XVIII века радикально изменившиеся общественные настроения на смену пафосу барокко в качестве эмоциональной доминанты утвердили стремление к грации. Выражать это предстояло стилю рококо.

Под влиянием французского двора рококо распространился на все европейские страны, подобной популярности ранее добивалась только готика. Хотя после Людовика XIV почти каждый правитель стремился остаться в истории как основатель собственного стиля в искусстве, большинство из них, за исключением рококо, не получили четкого временного разграничения и служили лишь переходной фазой от предыдущего этапа развития искусства к следующему.

Исторически стиль рококо прошел три этапа:

- зарождение стиля (1680–1715 гг.);
- регентство (1715–1730 гг.);
- зрелое рококо (1730–1760 гг.) или стиль Людовика XV.

МАНИФЕСТАЦИЯ ЧУВСТВЕННОСТИ

В первую очередь новый стиль нашел свое выражение в костюме. Спокойный силуэт барокко в сочетании с огромным белым воротником и длинными локонами парика стремился подчеркнуть в человеке достоинство и не обращал внимания

на естественную красоту человеческого тела, а женское еще и намеренно искажал непомерной шнуровкой. Рококо так же мало ценил естественные формы, заменяя подчеркнуто-торжественные линии костюма барокко кокетливо-вычурными. Огромный неудобный парик отныне сброшен, неимоверное платье придворных дам великого короля заменено легким и грациозным костюмом субретки или пастушки. Вместо пышно-торжественных придворных празднеств, натянутых и скучных, в моду входят времяпрепровождение в небольших салонах за дружеской остроумной беседой, прогулки в лесу и пикники [2, с. 199].

Мужчины, на время забывшие о войне и охоте, облачились в максимально стягивающие талию жилет и жюстокор (от фр. justaucors – точно по телу), узкие панталоны до колен и шелковые чулки. Именно в таком виде художник круга Луи Габриэля Бланше изображает дворянина на фоне версальского парка, работа была выставлена на аукционе Кристи в 1997 году.



Бланше, Луи-Габриэль, круг
Портрет дворянина в полный рост в зеленом плаще и белом жилете с вышивкой и с орденом Святого Духа на ленте, вид каприччио на парк Версаля. Холст, масло. 36,8 х 27,7 см. Аукцион Кристи, 31.10.1997. Эстимейт £ 5,75 тыс.

Француз Луи-Габриэль Бланше (1705-1772) почти всю жизнь прожил в Риме. Получив в 1727 году Малую Римскую премию, он прибыл в вечный город, где стал пользоваться покровительством директора Французской академии Никола Флейгельса и герцога Сен-Эньяна, тогдашнего посла Франции.

Бланше в основном писал портреты, он входил в число самых популярных портретистов второй и третьей четверти XVIII века. За право создавать портреты королевских семей и аристократов Европы у него практически в течение всей карьеры шла острая борьба с родоначальником жанра парадного портрета в стилистике классицизма Помпео Джироламо Батони (1708-1787).

Бланше хорошо передавал не только внешнее сходство и душевный строй модели, но и фактуру предметного окружения, включая детали костюма. В Большом собрании изящных искусств ASG имеется портрет аббата Никола Бодо (1730-1792), теолога и экономиста, кисти Бланше. Художник искусно воспроизводит холодный взгляд ученого-естественника, его твердый подбородок и ироничную полуулыбку, прячущуюся в уголках красиво очерченных губ, гордую и в то же время непринужденную осанку истинного аристократа. При этом большое внимание он уделяет фактуре разных предметов, окружающих модель, поскольку антураж в парадном портрете не менее важен, чем сама изображаемая персона. Художнику подвластна передача гладкости и холодного глянца мрамора, мягкости бархатной занавеси с кистями из золотой канители, тусклого блеска резных локотников кресла и т.п. Особо искусно Бланше пишет костюм Бодо – сутану из матового черного сукна, ослепительно-белую нижнюю рубашку с кружевными манжетами и меховую моцетту – короткую накидку, надеваемую на плечи.



Бланше, Луи Габриэль
Портрет аббата Бодо
Франция, XVIII в.
Холст, масло. 81,5×62 см
БСИИ ASG, инв. № 02-3427

Женский костюм рококо еще более прихотлив и сложен, ведь главным для него является манифестация чувственности и изысканности. Модными становятся тонкая фигура, гибкая талия, мягкие округлые линии бедер, маленькая головка, небольшая высокая грудь, миниатюрные руки, тонкая шея, узкие плечи – модница рококо напоминала изящную фарфоровую статуэтку.



Батони, Помпео
Портрет герцогини Сфорца Чезарини.
Фонд музеев Бирмингема

Основной художественный эффект костюма рококо строился на контрасте [3, с. 15]. Дабы подчеркнуть изящество маленькой ступни в башмачке на высоком каблуке и тонкость узко затянутой талии были придуманы пышные фижмы. Все это мы видим в портрете герцогини Сфорца кисти конкурента Бланше Помпео Батони. В БСИИ ASG хранится портрет курфюрста Карла Теодора Баварского мастерской Батони. Так же, как и Бланше, Батони подробно живописует атрибуты, подчеркивающие высокий статус модели –корону императоров Священной Римской империи, горностаевую мантию, кирасу, при этом по выражению лица мы представляем внутренний мир этого человека, если не тяготящегося, то совершенно точно не радующегося своей избранности. Известно, что Карл Теодор не слишком походил на типичного курфюрста, интересовавшегося войной, охотой и интригами, он снискал любовь своих подданных, основав академию наук, пополняя музеи и покровительствуя искусствам.



Батони, Помпео, мастерская
Портрет курфюрста Карла Теодора Баварского
Италия, XVIII в.
Холст, масло, 154×110 см
БСИИ ASG, инв. №02-1759

Праздность требует аффектации, и рококо стремится к сильным чувствам, считая главным в жизни – веселье, утонченное наслаждение и любовь – экзальтированную, обставленную атрибутами тонкой чувствительности, чему служили нарядность и кокетливость костюма этой эпохи. Насколько моды барокко были пышны, настолько моды рококо – грациозны. Грация моды рококо – это грация рафинированности, доведенной до последней степени, разлагающая человека на составные части, усматривающая в нем исключительно орудие чувственного наслаждения [6, с. 9].

ИСКУССТВО ИНТЕРЬЕРА

Архитектура рококо – это прежде всего интерьер, хотя трудно представить объект, не имеющий внешнего оформления. И все-таки рококо заботит прежде всего внутренняя структура жилища, проектирование новой для французского общества культуры семейного дома, а не дворца, предназначенного для торжественных приемов, а в остальное время холодного и пустого.

Рококо избегал всякого напоминания о ненавистной работе, и этот ветер перемен архитектура выражает в таких новых объектах, как: парковые павильоны, укрытые в зарослях, китайские домики, гроты, они становятся основным предметом заботы придворных архитекторов и любимыми местами свиданий представителей галантной эпохи. Пилястры, расчленявшие площадь стены, уступают место легким арабескам, окружающим ее в виде рамы. Энергичная линия карниза, - да и всякая прямая линия вообще - исчезает, и легонькие, грациозные гирлянды из цветов и арабесок перебрасываются и перевиваются из этажа в этаж [2, с.199].

В декоративном убранстве интерьеров очевидно стремление достигнуть полного стилевого единства в оформлении стен и потолков, выборе форм мебели, расцветок драпировок и обивочных тканей. В отделке помещений применяют самые дорогие породы дерева, а также мрамор, шелк, гобелен, бронзу, золото.

Как и в искусстве, в реальной жизни остроумие и пикантная находчивость играют теперь слишком видную роль, особенно излюбленными становятся всякие неожиданности: так дверь, например, охотно скрывают, маскируя ее цветами и арабесками. Нет больше таинственных, тонущих во мраке и в тени ниш, какие мы видели в архитектуре барокко: цвета белый, нежно-голубой и розовый вместе с роскошной позолотой господствуют на стенах и потолках, в мебели, даже картинах и статуэтках.

Особенное внимание рококо уделяет внутренней отделке богатых покоев, декоративным украшениям, не упуская из виду самой малой безделушки, украшающей полку камина.

В архитектуру стиль рококо внес немалый вклад. В период его господства возрос интерес к проектированию жилья как приватного пространства, назначение которого – обеспечение его обитателям максимального комфорта.

В ПОИСКАХ ИДИЛЛИИ

Фигуры гордой пышной богини или мощного героя в период рококо заменяются шаловливым эротом, вместо патетических аллегорий живопись создает теперь кокетливые идиллии, группируя благовоспитанных кавалеров с улыбающимися дамочками, играющих пастушков и пастушек.

Неестественность персонажей сказывалась на условности пейзажа. Отношение к природе и ее отображение во французской живописи во времена рококо значительно отличаются от подхода, к примеру, современных им голландцев, в нем уже нет места реализму, воспевающему ее мощную красоту. Художники рококо искусственно втискивают природу в идиллические пейзажи и ручейки, на фоне которых можно беззаботно нежиться и флиртовать.

Сближение внешних черт мужчины и женщины, их инфантильный кукольный облик, пренебрежение возрастными особенностями (и молодые, и старые носили одинаковые костюмы, применяли одну и ту же косметику), галантный флирт и салонные развлечения — вот предмет изображения главного певца рококо Франсуа Буше.



Буше, Франсуа
Летняя пастораль (1749).
Холст, масло. 197 x 259 см.
Собрание Уоллеса



Пьер, Жан-Батист-Мари, круг
Галантная сцена
Франция, XVIII в.
Холст, масло. 43,5×53 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0041

В Большом собрании изящных искусств ASG имеется произведение ученика другого виднейшего представителя рококо – Жана-Франсуа де Труа (1679-1752). Пьер Жан-Батист Мари, французский художник и гравер, мастер историко-мифологической и религиозной живописи, а также автор картин с жанровыми сценами, в 1734 году выиграл Большую Римскую премию и с 1735 по 1740 год учился в Риме у де Труа.

По возвращении в Париж он был избран в Академию, это произошло 29 апреля 1741 года. В течение 1740-х годов Пьер работал во всех жанрах живописи, выполняя заказы ценителей искусства, королевского двора и церкви.

Благодаря растущей известности художник быстро продвигался по ступеням академической иерархии: в 1744 году занял должность доцента, а всего через четыре года избирается профессором.

В 1770 году он стал первым художником короля, после смерти Франсуа Буше – директором Академии, совмещая это с должностью директора Королевской мануфактуры гобеленов. В течение почти двадцати лет Пьер оказывает решающее влияние на искусство и художников своего времени, затем он реализует свой талант в качестве декоратора в королевских резиденциях в Шуази, Малом Трианоне и Марли.

Жан-Батист Мари Пьер умер 15 мая 1789 года накануне революции. Дидро без устали критиковал его работы в своих обзорах Салонов, в 1763 году он пишет: «В течение дюжины лет он постоянно деградировал, и его морг увеличивался по мере того, как его талант был потерян. Сегодня это - самый тщетный и плоский из наших художников». Но в 1767 году его суждение изменяется, он считает, что оценивать Пьера нужно по первым картинам, которые он сделал по возвращении из Италии, и его галерее в Сан-Клу, но особенно его куполу в церкви Св. Роха, доказывающим, что он является великим художником: «Он хорошо рисует, но сухо; он очень хорошо выстраивает композицию, но ему не хватает цвета».



Лепентр, Шарль
Дама в интерьере
Франция, XVIII в.
Холст, масло. 21,5×16 см
БСИИ ASG, инв. № 01-2775

Ученик Жана-Батиста Мари Пьера Шарль Лепентр (1735-1803) был принят в Академию Святого Луки 3 июня 1775 года и участвовал во всех ее выставках. Он писал жанровые картины, особенно хорошо Лепентру удавались семейные сцены, и во множестве - портреты герцога Луи-Филиппа Орлеанского (1747-1793), чьим официальным придворным художником был. На приведенном здесь полотне изображены родители будущего «принца крови», который до 1785 года носил титул герцога Шартрского, и он сам в шапочке с султаном. Во время Великой французской революции он примкнет к революционерам, откажется от титула, станет «гражданином» по фамилии Эгалите (равенство). В Конвенте будет

голосовать за казнь своего родственника Людовика XVI, но и сам кончит свои дни на эшафоте.

Картины Лепентра и Аля подтверждают, как много в интерьере было золотого цвета – золотили каркас мебели, рамы картин и зеркал, лепнину, расшивали золотыми нитями декоративные подушки и т.д.



Лепентр, Шарль
Герцог и герцогиня Шартрские с Луи-Филиппом Орлеанским

Аль Ноэль (1711-1781) получил первые уроки живописи у своего отца Клода-Ги Аля. Став обладателем Римской премии в молодости, он дослужился до поста директора Римского отделения Французской академии живописи. Аль был шурином Жана II Ресту и племянником Жана Жувене. В течение почти всей творческой карьеры он находился в группе художников, являвшихся предметом самых острых сатир Дидро. Так, в своем отзыве на Салон 1763 года он пишет: «Аль, всегда бедный Аль... У этого человека есть дар, чтобы выбирать отличные предметы, которые требуют изобретательства, персонажей, рисунков, благородства, всех качеств, которых ему не хватает».

При этом художники рококо никогда не писали зрелых женщин. Они предпочитали изображать нежность и игру вместо страсти, обещания



Аль, Ноэль, круг
Разговор влюбленных
Франция, XVIII в.
Холст, масло, 87×70 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2130

вместо последствий. Девушка, мечтающая о любви, жаждущая любви – вот излюбленный тип эпохи [6, с. 68].

В искусстве рококо обнаженный мужчина выступает редко... Мужчина остается одетым, что в свою очередь оттеняет раздетость женщины, которая остается светской дамой эпохи рококо даже в том случае, когда выслушивает комплименты и терпит ласки. Мужчина как таковой упразднен, он превратился в простое понятие эротического чувства [6, с. 69-70].

Оценивая живопись рококо в целом, следует сказать, что ее отличает бытописательский интимный характер и в то же время стремление уйти от повседневности, сосредоточив свое внимание на красоте, чувственности и вечной молодости. Люди эпохи рококо окружали себя предметами искусства только для того, чтобы наслаждаться красотой. Они знали, что картина может играть на струнах нашей души посредством благородного языка линий, музыкальности красок [5, с.5].

ИНТЕРЕС К БЫТУ

Культ частной жизни рококо – это не только преобладание любовной тематики в искусстве, в первую очередь, - это совершенно иная философия жизнеустройства. С 1725 года, когда собственно и начинается время рококо, появляются

новые разнообразные мебельные формы, обусловленные возросшим интересом к быту.

В аристократических дворцах барокко огромные залы лишь иногда открывались для приемов, а обыденная жизнь их владельцев протекала в маленьких скудно обставленных комнатах, которые в период рококо были отреставрированы.

Архитектура быстро откликнулась на потребность в личных покоях, скрытых от посторонних глаз, в структуре жилища теперь появляются такие помещения, как кабинет, будуар, как правило, небольшого размера. Они лучше отапливались, были более уютными и вызывали у хозяев желание проводить здесь значительную часть дня, принимая близких друзей. Удобное жизненное пространство требовало соответствующей мебели. Центр композиции интерьера теперь - невысокий камин, покрытый мраморной плитой и отделанный тонким рельефом. Над камином - большое зеркало, оправленное в роскошную раму. Развешанные на стенах и расставленные на разнообразных столиках зеркала усложняли пространство интерьера и как нельзя лучше соответствовали царящему в придворных кругах стремлению к театрализации жизни, превращению ее в своеобразную игру [7]. Благодаря картинам Буше, Фрагонара, Ватто и их менее известных современников, широко представленных в БСИИ, мы можем представить себе убранство приватных покоев богатого дома.

Переход от барокко к рококо в прикладном искусстве Франции, особенно в мебельном, происходил не сразу. Промежуточным этапом от одного к другому послужил стиль регентства (1715-1723), обозначавший роль при дворе герцога Орлеанского. Стиль переходной эпохи был отмечен поисками новых самобытных форм. Холодная величественность Версаля стала казаться утомительной, наметилась тенденция перехода к более интимному и комфортабельному интерьеру. С этой точки зрения весьма показателен выбор названия для нового предмета меблировки - «комод», что в переводе с французского означает «удобный».

Сохраняя в композиции и орнаментике изделий черты барокко, мебель стиля регенства становится значительно проще по форме и декоративному решению. Классические орнаментальные мотивы вытесняются арабесками, в которых главенствует асимметрия со свободным размещением букетов, завитков и фигур, что обеспечивает впечатление легкости. Отрицая монументальность, рококо стремится создать иллюзию движения. Орнамент образует кудрявые завитки, которые льются сплошным потоком, взбегают на рамы огромных, обычно составных зеркал, обвиваются вокруг кресел, диванов, комодов и часто совершенно скрывают их основные конструктивные линии [7].

Декоративизм нового стиля вполне осознанно противоречит форме предмета и скрывает его конструкцию.



Комод. Франция, нач. XVIII в.
Палисандр, золочёная бронза, красный мрамор с включениями серого и белого цветов (Griotterouge de belgique), маркетри 84,5×132×58 см
БСИИ ASG, инв. № 12-2292

Комод периода регентства из Большого собрания изящных искусств ASG словно предвосхищает основные принципы, по которым будет развиваться изобразительное и прикладное искусство стиля рококо. Функциональное назначение каждого элемента комода игнорируется его формой: назначение мебельных ножек состоит в прочном размещении предмета на плоскости, здесь же мы видим их коротенькими и изогнутыми, сужающимися книзу так, что визуально они как бы сходят на нет. Бронзовая накладка на них не позволяет сразу понять, какой они формы – четырёхгранной, треугольной или округлой, ножки являются лишь продолжением волнообразной боковины, их визуальное единство подчеркнуто декором. Несущие и лежащие части здесь, в отличие от мебели барокко, максимально сближены, мастер прячет конструкцию за декором, его основная задача – придать комоду впечатление грациозности, а не надежности, вместительности и т.д.

Чувство рациональной целесообразности минимизировано и в самом корпусе комода: снизу он очерчен волнистой линией, с боков ограничен выпукло-вогнутыми плоскостями. Передняя часть перегружена бронзовыми украшениями и намеренно создает иллюзию шести ящиков, тогда как на самом деле их четыре. Цель противодействия всякому функциональному выражению отдельных частей проявляется и в том, что элементы конструктива скрываются за накладками из бронзы, скрывающими то, что есть, и заставляющими предполагать то, чего на самом деле нет.

В БСИИ ASG имеется значительная коллекция комодов стиля рококо, в том числе выполненных знаменитыми мастерами.



ЛАПИ, Жан
Комод. Франция, XVIII в.
Палисандр, амарант, золочёная бронза,тёмно-серый мрамор с прожилкамии включениями светло-серого цвета (рисунок «клюв ворона») 85×128×64 см.
БСИИ ASG, инв. № 12-2042



Комод. Франция, XVIII в.
Набор различных пород дерева, маркетри, золочёная бронза. 83×112×45 см
БСИИ ASG, инв. № 12-1198

При Людовике XV начинается период собственно рококо, что приходится на 1725 год; проектирование предметов и пространства с тем, чтобы сделать их форму менее понятной, идет дальше. Например, из-за моды на обилие зеркал комната совершенно преображается: она лишается стен, вся утварь обихода – каминные решетки, светильники, оконные ручки и т.д. - превращается в тонко очерченный завиток. Рококо намеренно избегает таких привычных прежде панелей, закрывая стены картинами, чаще всего это пейзажи с уходящими вдаль пространствами, что еще больше размывает плоскость стены, но всего охотнее стены одеваются зеркалами. Если орнамент и картины расчленяли стену, то зеркало уничтожает ее вовсе: ведь в нем мы видим свое отражение или противоположную стену. Рококо охотно помещает зеркало перед анфиладой комнат, расширяя пространство, или же развешивает зеркала напротив друг друга, добиваясь впечатления бесчисленного количества комнат, особенный эффект получался при зажженной многоярусной люстре.

Последним писком моды в деле украшения жилых помещений особняков парижских аристократов стали трюмо. Чаще честь изобретения данного предмета приписывают крупнейшему архитектору и дизайнеру эпохи раннего рококо, работавшему по заказам короля Людовика XIV, Роберу де Коту (1656-1735). Одной из задач архитекторов того времени был поиск способа размещений зеркал над каминами и считается, что де Кот сделал это первым. В описях имущества парижан подобные новинки упоминаются с конца XVII века, но наибольшее распространение трюмо получают во времена регентства, а со второй половины XVIII века они появляются и в домах городской буржуазии [4, с.133].

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



Словом «трюмо» стали называть зеркала, размещенные между окнами или над камином, состоявшие из двух или трех небольших зеркал, соединенных вместе. Другой вариант трюмо - одно большое зеркало, укрепленное на низком столике или подставке, в красивой деревянной раме, украшенной резными пилястрами. Высота трюмо могла достигать двух метров.

Зеркало делало интерьер более праздничным, оживляло любые поверхности, отражая вид за окном и включая пейзаж как составную часть во внутреннее убранство. Поэтому зеркала стали вытеснять гобелены, ковры и даже живопись, они оптически увеличили жилое пространство, наполнили его, пусть и отраженным, светом солнца или свечей и факелов. «У меня были ни на что не годные земли, на которых не росло ничего, кроме пшеницы, так я их продала и на эти деньги купила это прекрасное зеркало. Ну разве я не чудо сотворила, обменяв пшеницу на это зеркало?!». Так в конце XVII века Сен-Симон в весьма ироническом тоне писал о невероятной цене, уплаченной графиней Фиеско за зеркало [4].



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

Реплики зеркал в стиле рококо стали воспроизводиться в XIX веке, когда пришло время историзма, одно из таких представлено в коллекции БСИИ.

Нередко в домах зеркала размещали одно над другим или ставили их друг против друга так, чтобы свет от свечей, укрепленных в канделябрах на раме зеркала, отражался и тем самым его становилось как бы больше. Именно такой принцип организации интерьера запечатлел в своих произведениях Франсуа Буше.



Буше, Франсуа
Завтрак (1739)
Холст, масло. 66 x 82 см

Отныне любое пространство, особенно общественное или парадное, теряет четко очерченные границы и элементы, позволяющие как-то прочитать конструкцию комнаты. Утварь, даже та, что требует самой целесообразной формы, становится в первую очередь декором. Если кресло барокко позволяло отчетливо видеть в



Консоль. Франция (Прованс), XVIII в. Дерево, левкас, резьба, золочение, брекчиевидный красный мрамор с включениями белого и серого цветов 87×126×64 см. БСИИ ASG, инв. № 14-1046

нем сиденье и ножки, на которые предмет твердо опирался, у кресел рококо спинка грациозно переходит в ножки, которые в свою очередь переходят в тонкие веточки локотников; стол или консоль выступает из стены так же, как изящно изогнутая ветка.



Консоль. Франция (Прованс), XVIII в.
Дерево, левкас, резьба, золочение, брекчиевидный красный мрамор с включениями белого и серого цветов 87×126×64 см
БСИИ ASG, инв. № 14-1046 (фрагмент)

Даже каминная решетка утратила точность своего назначения и становится образчиком орнамента. Простота и даже грубоватость ее назначения – держать горящее полено – замаскирована рококо практически гениально: теперь это завиток, причудливо отходящий от столь же витиевато изогнутого ствола и заканчивающийся цветком.



Шарпантье, Жан-Батист
Семья Пантьевр или «Чашка шоколада» (1768)
Холст, масло. 256x176 см
Версаль

Постепенно этот фетишизм изогнутых линий в интерьере и декоре требует от человека, тонко чувствующего стиль рококо, столь же изогнутой позы. Мебель не позволяет человеку сидеть на ней прямо, а живопись просто заставляет воспринимать в качестве красивого изящно склоненные головки, наклонившихся в целовании дамских ручек кавалеров и т.д. Посетители салонов уже не стоят, как придворные Людовика XIV, а располагаются не только сидя, но и полулежа на диванах и кушетках.



Дюшес Франция, XVIII в.
Массив ореха, резьба, тростник, плетение, 101 ×190×77 см
БСИИ ASG, инв. № 21-2550

ЖЕНСКАЯ ВЕТРЕНОСТЬ РОКОКО

Активную, если не определяющую, роль в переустройстве быта стали играть женщины. Жены и фаворитки Людовика XV и его внука Людовика XVI получили полную свободу в воплощении своих представлений о красоте и удобстве. Это им человечество обязано изобретением туалетного столика, тумбочки, небольших письменных столов, шифоньерок, столиков для рукоделия и иных «дамских» предметов мебели.



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

В мебели рококо преобладали изогнутые линии, легкость, искусное маркетри, сложная фанеровка и накладки из бронзы изысканного рисунка. При защитной функции – оберегать уязвимые места мебели – накладки, как показывают приведенные здесь предметы из Большого собрания изящных искусств ASG, играют все-таки преобладающую декоративную роль.



Бюро с клеймом Криэра, Матье (Criaerd, Matthieu)
Франция, сер. XVIII в.
Палисандр, фиалковое дерево, маркетри, золочёный картон
93×80×45,5 см
БСИИ ASG, инв. № 15-0623

Матье Криер (1689–1776) был самым выдающимся из большой семьи краснодеревщиков (ébénistes), по-видимому, фламандского происхождения, которые работали в Париже в течение XVIII века. В одном из выпусков французского журнала «Anticstore» был представлен туалетный столик Матье Криэра, напоминающий по форме и отделке бюро из БСИИ.

Верх столешницы имеет открывающуюся среднюю часть, на которой закреплено подвижное зеркало с ртутной амальгамой, внутренняя часть столешницы отделана шпоном фиалкового дерева. Под боковыми поднимающимися частями столешницы находятся два съемных рундука, отделанных темным палисандром. Когда столешница откинута, так же, как и бюро из БСИИ, столик радует игрой разных тонов экзотической древесины.

Туалетные столики – один их самых популярных предметов обстановки времен Людовика XV. Новая планировка жилья, преследующая цели ком-



Туалетный столик. Франция, XVIII в. (?).
Набор различных пород дерева, маркетри, золочёная бронза, зеркало. 71×80×50 см
БСИИ ASG, инв. № 22-2191



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



Туалетный столик с клеймом Матье Криэра (XVIII век). Франция. Шпон фиалкового дерева, геометрический узор маркетри – ромбы и крылья бабочки. 89x72x49 см.

форта и уединения, привела к появлению предметов, не больших по размеру и изогнутых по форме. Их «летящий» силуэт особенно легок, элегантен и не обременен излишней бронзой, его без труда можно переместить из спальни в будуар, а из него – в гостиную. Перечень эти новых предметов французского дома впечатляет: письменный стол, стол для чтения, высокое бюро, тумбочки, фуршетный столик, кофейный, столик для рукоделия, низкий шифоньер, игровой стол и даже стол для родов.



Маленький продолговатый стол ca. 1755-60 Антуан-Матье Криер

Маленькие удобные столики, состоящие из столешницы для письма и ящика для письменных принадлежностей, были почти в каждой комнате дома середины XVIII века. Этот элегантный образец обрамлен позолоченными бронзовыми лепными украшениями и имеет свои оригинальные емкости позолоченной бронзы для чернил и песка. Книги или бумаги могли быть помещены на полке внизу, как видно из известного портрета мадам де Помпадур Франсуа Буше.



Буше Франсуа Портрет маркизы де Помпадур (1756). Холст, масло. 201x157 см. Старая Пинакотека, Мюнхен.

Типология мебели значительно расширилась, появилось множество новых разнообразных по форме и типу предметов. Оживленная общественная жизнь того времени требовала большого числа разнообразной мебели для сидения, это кресла–бержер, несколько вариантов шезлонгов, приставные оттоманки, банкетки, канапе и другие. Что касается столов, то они также существовали во многих формах: обеденные столы, приставные столики для кофе, игральные столы, а также разнообразные ночные столики. Мебель для хранения была представленная в основном комодами и бюро различного размера.



Комод с клеймом Делорма Адриена. Франция, сер. XVIII в.
Палисандр, розовое дерево, фиалковое дерево, маркетри, золочёная бронза, серый мрамор с пятнами и жилами красного и белого цветов (Gris des Ardennes). 89,5×102×53 см
БСИИ ASG, инв. № 12-1999

Изделие принадлежит одному из выдающихся краснодеревщиков Парижа Андриену Делорму. Особенно он прославился своими маркетри и лаковой мебелью в стиле шинуазри. Львиную долю его изделий составляют именно комоды в стиле Людовика XV.

Период 1740-х годов – время кризиса рококо, когда мебель становится все более вычурной, орнамент и декор перегруженными и бессмысленными. Архитекторы и художники начинают выступать за возврат к более сдержанному стилю, публику утомил этот вечный праздник рококо. Уже через десятилетие в Париже появляются предметы мебели в стиле неоклассицизма. Такой чуткий мастер, как Делорм, не мог не уловить эти



Комод с клеймом Делорма, Русселя и JME. Рамка из бука, ящики из ели; шпон розового дерева, амарант, груша, лак, позолоченная бронза. Около 1750-1760 гг.



Ваза с крышкой. Франция, Севрская фарфоровая мануфактура, 1758 г. Фарфор; синее крытьё, надглазурная полихромная роспись, золочение; золоченая бронза, чеканка Высота 49 см. БСИИ ASG, инв. № 11-4017

веяния. Комод из БСИИ отличается более строгим контуром, в нем отсутствуют гипертрофированные выпуклости, а маркетри выполнен в стиле геометрической композиции. Однако благодаря искусству Делорма она не выглядит менее красиво, чем его знаменитые букеты, при этом не утомляет органы зрения обилием мелких деталей.

МАТЕРИАЛ, ДОСТОЙНЫЙ РОКОКО

При такой страсти к тонкости, изяществу и тотальному орнаментированию майолика стала восприниматься как нечто слишком грубое. Идеалом становится тонкий фарфор, который выдерживает самые сложные формы и поддается тончайшей росписи. Открытие Беттгером в 1709 году в Дрездене тайны производства фарфора и создание мейсенской мануфактуры означает наступление в Европе эпохи нового материала, рококо просто необходимы его податливость и глянец. Первые европейские образцы фарфора, созданные в период регентства, еще отличаются острыми гранями плоскостей, но уже изящны в своих текучих элементах, ручки, носики чайников еще далеко отделены от сосуда, но изгиб их грациозен и мягок. Дальнейшее развитие формы изделий из фарфора идет по пути стирания граней, стенки сосуда становятся все более округлыми, ручки все более тонкими, но сложно и нежно изогнутыми...

ЭПИЛОГ

Стилю рококо, долгое время получавшему неоднозначные оценки историков искусства, суждено было стать одним из основных направлений в искусстве XVIII века. Наследие рококо – это прежде всего образцы прикладного искусства, поскольку самые революционные изменения этот стиль привнес в интерьер. Как свидетельствуют коллекции прикладного искусства Большого собрания изящных искусств ASG, французские мастера блестяще разрешили стоящую перед ними парадоксальную задачу: обеспечение прикладной функции предмета и соответствие его тотальной театрализации эпохи.

Список использованных источников:
1. Астаховская С.А. Столик для рукоделия // Звезда Ренессанса.-2019.-№ 28-29.-С.65-73.
2. Брекер М. Очерк истории искусств / Пер. с нем. Н. Лемана. – СПб.: ред. журн. «Образование», 1898. -256 с.
3. Кон-Винер Э. История стилей изящных искусств /Пер. с нем. под ред. и с доб. М.С. Сергеева. - 2-е изд., испр. и доп. – М.: Космос, 1916. - 310 с.
4. Мельшиор-Бонне С. История зеркала /Пер. с фр. Ю.М. Розенберг.-М.: Новое литературное обозрение, 2006.-456с.
5. Мутер Р. Главные течения иностранной живописи XIX в. в гелиогравюрах: Исторический обзор и объяснительный текст проф. Рихарда Мутера. – М., 1905. - 92 с.
6. Фукс Э. Иллюстрированная история нравов. Том 2. - М., 1913.-346с.
7. Цыганкова А.В. Формирование стиля рококо в XVIII веке и его влияние на дизайн мебели // Научный аспект.-2013.- № 4.- С. 74-79.

БОРДЮРЫ ШПАЛЕР



Алина Булгакова, к.п.н., директор МИА

АННОТАЦИЯ: статья посвящена истории возникновения и развития шпалерных бордюров, а также эволюции их функционального назначения. Характеризуется специфика художественного оформления бордюров шпалер из Обюссона и Фландрии XVI – XVIII веков. Рассматриваются наиболее примечательные варианты декорирования шпалерных бордюров из Большого собрания изящных искусств ASG. В статье анализируются два библиографических источника из библиотеки Международного института антиквариата – «Книга о гобеленах» Хелен Черчилль Кэнди (1935 год издания) и «Французские шпалеры конца XV – XX века в собрании Эрмитажа» Нины Юрьевны Бирюковой (1974 года издания).

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: бордюр, шпалера, Обюссон, Фландрия, развеска, цветочная гирлянда, сюжет, витые колонны, Большое собрание изящных искусств ASG.

ABSTRACT: the article is devoted to the history of the emergence and development of tapestry borders, as well as their functional purpose. The specificity of the decoration of the borders of the tapestries from Aubusson and Flanders of the 16th - 18th centuries is characterized. The most notable examples of decorating tapestry borders from the ASG Great Collection of Fine Arts are considered. The article analyzes two bibliographic sources from the library of the International Institute of Antiques - «The Book of Tapestries» by Helen Churchill Candy (1935) and «French Tapestries of the Late 15th - 20th Centuries in the Hermitage Collection» by Nina Yurievna Biryukova (1974)..

KEYWORDS: border, trellis, Aubusson, Flanders, hanging, flower garland, plot, twisted columns, ASG large collection of fine arts.

В истории декоративно-прикладного искусства, а именно в области художественного ковроткачества Западной Европы самой малоизученной темой по сей день остаются бордюры шпалер. Сюжетика, изобразительные особенности, технология создания и история шпалерных производств стали уже привычными предметами исследований зарубежных и российских искусствоведов, однако бордюры по-прежнему остаются в тени. Многие не берутся за изучение бордюров, считая их не столь интересной и заслуживающей внимания темой. К бордюрам привыкли относиться как к чему-то второстепенному, простому орнаментальному обрамлению основного изображения. Что касается отечественных исследователей, то они весьма ограничены в самом материале для научных изысканий: в России европейские шпалеры – большая ценность в силу их редкости. Кроме того специальной литературы по шпалерам крайне мало, и темы бордюров она лишь касается.

В ходе исследования нами был выявлен лишь один иностранный литературный источник, где теме шпалерных бордюров посвящена отдельная глава. Это книга **Хелен Черчилль Кэнди** (1858 – 1949) – американской писательницы, журналистки, феминистки, дизайнера интерьеров и географа. Эта уникальная женщина смогла спастись с тонущего «Титаника» (1912 год), а затем отправилась в путешествие по Юго-Восточной Азии.



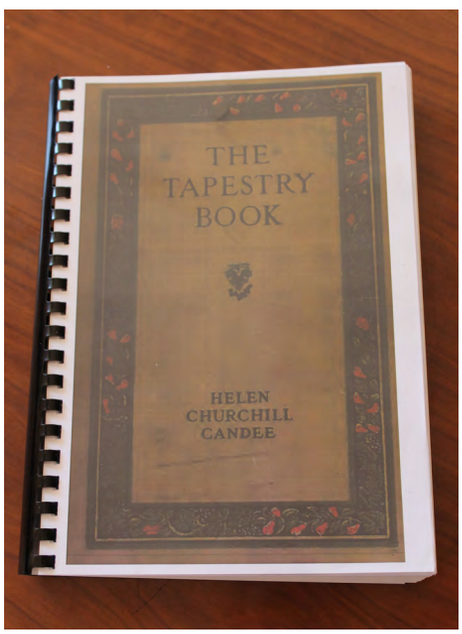
Фото Хелен Черчилль Кэнди 1901 год Личная коллекция Рэнди Брайана Бигхема

Первая книга Черчилль Кэнди – «Как женщины могут зарабатывать на жизнь» (1900 год) – вызвала настоящую бурю в американском обществе. В Вашингтоне писательница занималась дизайном интерьеров. Среди её заказчиков были военный министр США Генри Льюис Стимсон и Теодор Рузвельт. Для жены последнего Черчилль Кэнди подобрала пару кресел эпохи Людовика XVI, выступала консультантом при реконструкции Белого дома. В 1906 году вышло в свет её историческое исследование «Декоративные стили и периоды».

Черчилль Кэнди была попечителем Галереи искусства Коркоран, членом Археологического общества и Американской федерации искусств, а также членом совета директоров Национальной ассоциации женщин, ратовавших за избирательные права. Она писала для ведущих американских журналов того времени: «Atlantic Monthly», «The Century», «Forum», «Metropolitan», «Scribner's».

Всего Хелен Черчилль Кэнди написано восемь книг: четыре о декоративно-прикладном искусстве, две книги о путешествиях, одна учебная и один роман. Сегодня самой популярной её книгой является «Великолепный Анкгор» (1924 год), где речь идёт о путешествии по Японии, Китаю, Индонезии и Камбодже. Однако при жизни Черчилль Кэнди наибольший коммерческий успех имела её «Книга о гобеленах» 1912 года. Эта книга была дважды переиздана еще при жизни автора - в 1935 и 1938 годах.

В библиотеке Международного института антиквариата хранится репринт **«Книги о гобеленах»** Хелен Черчилль Кэнди 1935 года выпуска.



Хелен Черчилль Кэнди
«Книга о гобеленах»
1935 год

Книга включает в себя двадцать четыре главы. Первые семнадцать посвящены истории шпалерного искусства, хронологии его развития, художественным особенностям в разных странах, а также самым знаменитым центрам производства шпалер: Гобелены, Бове, Обюссон, Савоннери, Мортлейк и др. Далее отдельные главы освещают вопросы атрибуции шпалер, марок мануфактур, технологии производства безворсовых ковров и того, что представляют собой шпалеры сегодня. В издании приведены крупные цветные репродукции с изображениями шпалер, а его обложка оформлена в виде рамки, образованной шпалерным бордюром из листьев и красных плодов с цветами. Непосредственно бордюрам посвящена двадцатая глава книги.

Для чего нужны бордюры в шпалере? У шпалерного бордюра есть много общего с картинной рамой, основное назначение которой состоит не только в создании красивого обрамления для изображения, но и в защите полотна от повреждений. Так же и у шпалер, уже у ранних образцов периода Готики были бордюры – монохромные полосы нейтральных оттенков. В качестве характерного примера можно привести 64 шпалеры из серии «Анжерский апокалипсис», каждая из которых обрамлена полосами золотистого бордюра.



Шпалера «Конь белый» из серии «Анжерский апокалипсис»
1373 – 1381 годы
Анжерский замок, Анже

Полосы эти, выполненные из более простого материала, с одной стороны, придавали коврам аккуратный законченный вид, а с другой позволяли подвешивать за них шпалеры на металлические крюки, не повреждая основного изображения.



Французская шпалера начала XVI века из музея Клюни (Париж)
В данном случае шпалера подвешена за бордюр на металлическом стержне с окончаниями в виде стилизованных геральдических лилий. Есть еще один способ развески – за бордюр на прибитые к стене деревянные рейки. При этом крепления оказываются скрытыми за обратной стороной шпалер



В Выставочном центре Международного института антиквариата применяется скрытый способ развески за бордюр на деревянных рейках

Хелен Черчилль Кэнди упоминает в своей книге, что в первой четверти XX века шпалеры экспонировались даже под стеклом как станковая живопись [1, с. 202]. А в период Средневековья они путешествовали вместе со своими владельцами, постоянно меняя местонахождение. Во времена рыцарства владение шпалерами было исключительно мужской привилегией. Их снимали с холодных стен замков и возили с собой в походы, иногда используя как палатку для ночёвки под открытым небом. Чаще всего они находились собранными в рулон, перевязанными веревками или подвешенными на острые металлические крюки. Понятно, что при таком отношении, шпалеры быстро изнашивались. В наилучшем состоянии до наших дней дошли шпалеры религиозного содержания, находившиеся неотлучно в монастырях. Впервые бордюры с декоративным оформлением появились на них в XV веке. Они были украшены симметричными, плотно скомпонованными цветочными гирляндами. С тех пор цветы стали самым популярным элементом декора для шпалерных бордюров. Образ цветка «перекочевал» на бордюры из мильфлёров (фр. «тысяча цветов») – разновидность шпалер с однотонным фоном, усеянным листьями и цветами. Вероятно, мильфлёры возникли под влиянием религиозного обычая, бытовавшего во Франции, когда маршрут процессии в честь Праздника Тела и Крови Христовых выстилался тканями с прикрепленными к ним живыми цветами. Для фонов мильфлёров выбирали определенный цвет: красный, зеленый, темно-синий, желтый и белый. Цветы (розы, тюльпаны, гвоздики, гладиолусы, лилии, фиалки, ирисы, ландыши и др.), с разной степенью стилизованности, располагались на шпалерах плотно или же, напротив, разреженно. Сегодня мильфлёры, тем более с сохранившимися бордюрами, -большая редкость. Бордюры, за которые их подвешивали, быстро ветшали и их просто срезали. Уцелел бордюр шпалеры из Брюгге с гербом Зальцбургского архиепископства, созданной около 1519 года. Здесь в центре бордюра вытканмаскарон «Океана» или «Зеленый человек» – гротесковый орнаментальный мотив эпохи Возрождения в виде мужской головы с бородой, напоминающей листья аканта. Его прототипом является голова бога Океана, которого часто изображали в античных мозаиках.



Шпалера (мильфлёра) с гербом Зальцбургского архиепископства
Брюгге, около 1519 года
Музей Зальцбурга



Шпалера «Альтамор перед Готфридом Бульонским»
Франция, Обюссон, конец XVII века
Шерсть, шелк; шпалерное ткачество
280×225 см
БСИИ ASG, инв. № 05-0776

Для того чтобы цветы на бордюрах и в основном изображении мильфлёров не сливались в единый пёстрый рисунок, они отделялись друг от друга со всех сторон одной или парой полос в 2 – 3 сантиметра шириной. Обычно для них избирался насыщенный бордовый, синий или золотистый цвет. В последующие века эти полосы продолжали использоваться для разграничения уже сюжетных композиций и бордюров.

Постепенно бордюры становились все шире и шире, и к эпохе Возрождения их ширина и обилие декора достигли своего апогея. В цветочные гирлянды ткачи стали «вплетать» изображения фруктов и ягод. Причем в их изображении не стоит искать какого-то религиозного (сакрального) подтекста. Это дары природы, добытые простым и честным трудом. Зачастую гирлянды эти туго перевязывались серпантином лент, позволяя глазам зрителей с интересом следить за их сплетениями.



Фрагмент с двумя разграничительными полосами на шпалере «Альтамор перед Готфридом Бульонским»
БСИИ ASG, инв. № 05-0776

В Большое собрание изящных искусств ASG на сегодняшний день входит коллекция из двадцати восьми европейских шпалер. Хронологически она охватывает XVI – XIX века. Здесь хранятся фламандские и французские шпалеры. Среди них по характерным бордюрам, особенностям построения композиции, передаче деталей и цветовой палитре были выявлены изделия мастерских Обюссона, Бове, Брюсселя и Ауденарде. Однако не у всех шпалер собрания ASG сохранились бордюры. У двенадцати шпалер бордюры были срезаны по причине их обветшания или же в результате желания их владельцев придать коврам меньший размер в соответствии с масштабами тех помещений, в которых они располагались. По этой же причине иногда срезался только один бордюр. В некоторых случаях на место срезанного пришивался «неродной» бордюр, оставшийся от другой шпалеры. Так, например, у брюссельской шпалеры середины XVII века из собрания ASG на сюжет «Пир Клеопатры» нижний бордюр является «неродным», хотя и изготовленным в том же столетии. Он был срезан с какой-то не известной нам шпалеры и затем пришит к нашей (хорошо виден шов встык). В данном конкретном случае бордюр подобран довольно органично: здесь так же присутствует цветочный рисунок и медальон в центре, как, собственно, на боковых и верхнем бордюрах шпалеры. Но рисунок и цветовая палитра его всё же иные. Интересно, что бордюр оказался пришитым



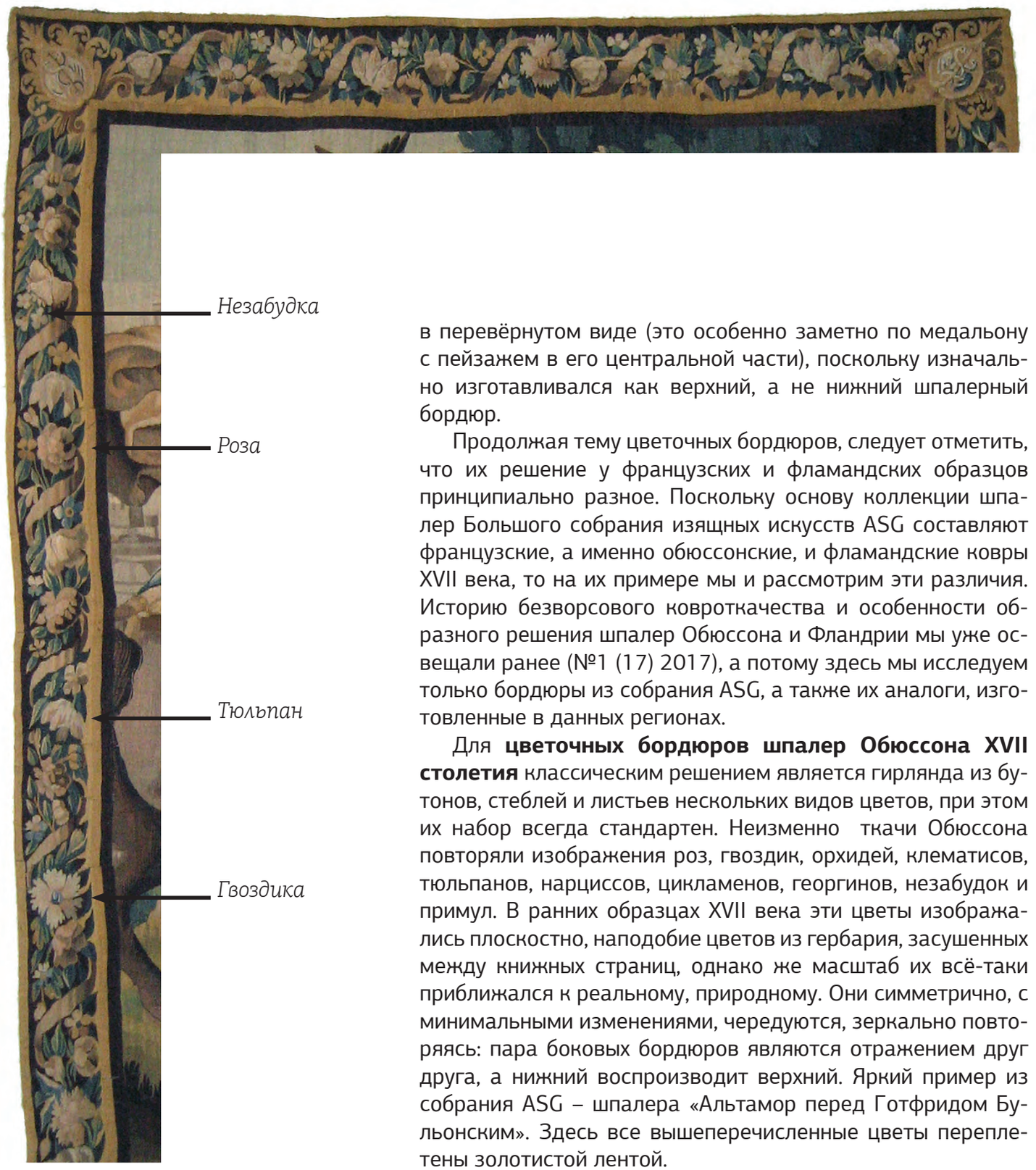
Шпалера «Пир Клеопатры»
Фландрия, Брюссель (?), середина XVII века
Шерсть, шелк; шпалерное ткачество 5 нитей основы на 1 см
310×330 см
БСИИ ASG, инв. № 05-0782



Фрагмент с пришитым нижним бордюром на шпалере «Пир Клеопатры»
БСИИ ASG, инв. № 05-0782



Фрагмент пришитого нижнего бордюра с перевёрнутым медальоном на шпалере «Пир Клеопатры»
БСИИ ASG, инв. № 05-0782



Шпалера «Альтамор перед Готфридом Бульонским»
Франция, Обюссон, конец XVII века
Шерсть, шелк; шпалерное ткачество
280×225 см
БСИИ ASG, инв. № 05-0776

в перевёрнутом виде (это особенно заметно по медальону с пейзажем в его центральной части), поскольку изначально изготавливался как верхний, а не нижний шпалерный бордюр.

Продолжая тему цветочных бордюров, следует отметить, что их решение у французских и фламандских образцов принципиально разное. Поскольку основу коллекции шпалер Большого собрания изящных искусств ASG составляют французские, а именно обюссонские, и фламандские ковры XVII века, то на их примере мы и рассмотрим эти различия. Историю безворсового ковроткачества и особенности образного решения шпалер Обюссона и Фландрии мы уже освещали ранее (№1 (17) 2017), а потому здесь мы исследуем только бордюры из собрания ASG, а также их аналоги, изготовленные в данных регионах.

Для **цветочных бордюров шпалер Обюссона XVII столетия** классическим решением является гирлянда из бутонов, стеблей и листьев нескольких видов цветов, при этом их набор всегда стандартен. Неизменно ткачи Обюссона повторяли изображения роз, гвоздик, орхидей, клематисов, тюльпанов, нарциссов, цикламенов, георгинов, незабудок и примул. В ранних образцах XVII века эти цветы изображались плоскостно, наподобие цветов из гербария, засушенных между книжных страниц, однако же масштаб их всё-таки приближался к реальному, природному. Они симметрично, с минимальными изменениями, чередуются, зеркально повторяясь: пара боковых бордюров являются отражением друг друга, а нижний воспроизводит верхний. Яркий пример из собрания ASG – шпалера «Альтамор перед Готфридом Бульонским». Здесь все вышеперечисленные цветы переплетены золотистой лентой.

Аналогичные изображения цветов, вытканных в тех же ракурсах, можно встретить на обюссонских шпалерах XVII – XVIII веков из Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург). Некоторые образцы эрмитажного собрания представлены в книге «Французские шпалеры конца XV – XX века в собрании Эрмитажа». Её автором является выдающийся советский искусствовед, заведующая сектором западноевропейского прикладного искусства Эрмитажа – **Нина Юрьевна Бирюкова** (1922 – 2013). Она автор целого ряда научных трудов по декоративно-прикладному искус-

ству: «Западноевропейское кружево в собрании Эрмитажа» (1959 г.), «Французская фарфоровая пластика XVIII века» (1962 г.), «Западноевропейские шпалеры в Эрмитаже» (1965 г., на русском и немецком языках), «Западноевропейское прикладное искусство XVII – XVIII веков» (1972 г.), «Западноевропейские набивные ткани XVI – XVIII веков» (1973 г.), «Государственный Эрмитаж. Прикладное искусство» (с соавторами, 1978 г., на русском и японском языках) и др. Книга **«Французские шпалеры конца XV – XX века в собрании Эрмитажа»** из библиотеки Международного института антиквариата вышла в 1974 году в издательстве «Аврора» (Ленинград). Она и по сей день является в нашей стране фундаментальным и непревзойденным по глубине изучения трудом темы европейского безворсового ковротканества.



Нина Юрьевна Бирюкова «Французские шпалеры конца XV – XX века в собрании Эрмитажа» 1974 год

По сути, книга Нины Бирюковой – это каталог коллекции французских шпалер XV – XX веков из собрания Эрмитажа. Она начинается со вступительной статьи на русском и французском языках, в которой речь идет о становлении искусства шпалерного производства по Франции и её самых именитых мануфактурах. Далее следуют каталожные описания шпалер в соответствии с хронологией и местом их создания. Заканчивается книга списком сокращений, иллюстраций, а также факсимиле марок мануфактур, подписей ткачей и картоньеров (мастеров, отвечавших за увеличенную до размеров будущей шпалеры версию эскиза художника) XVII – XVIII веков.

Издание Бирюковой изобилует репродукциями шпалер и их фрагментов, но практически все они черно-белые, что не позволяет составить впечатление о колористическом решении изделий. Но именно эти репродукции мы будем использовать в качестве иллюстрации аналогий между шпалерными бордюрами Обюссона из собрания ASG и Государственного Эрмитажа.

Четыре самых растиражированных цветка Обюссона – **розу, тюльпан, гвоздику и незабудку** – можно увидеть сразу на нескольких шпалерных бордюрах, причем в одних и тех же ракурсах. На бордюре эрмитажной шпалеры «Мальчик, срезающий сухие ветки» из Обюссона или Феллетена вытканы розы, чьи крупные бутоны одинаково повёрнуты вправо и слегка опущены вниз. Для их рисунка свойственна темная сердцевина, образованная лепестками. Такие же розы присутствуют на бордюре шпалеры «Альтамор перед Готфридом Бульонским» из собрания ASG.



Шпалера «Мальчик, срезающий сухие ветки»
Франция, Обюссон или Феллетен, начало XVIII века
Шерсть, шелк; шпалерное ткачество
6 нитей основы на 1 см
290×188 см
Инв. № Т-15414

Те же розы представлены и на шпалере Обюссона конца XVII века «Аллегория наслаждения» из собрания ASG. В центре правого её бордюра выткана роза, а ниже гвоздика с бахромчатыми лепестками. Гвоздика эта, как и в природе, имеет пять лепестков, что лишний раз характеризует ткачей по шпалерным бордюрам как мастеров, глубоко изучивших вопросы ботаники. Гвоздика в таком же положении (в лёгком повороте влево) изображена в центре левого бордюра на шпалере Эрмитажа второй половины XVII века из Обюссона или Феллетена с тремя женскими фигурами.



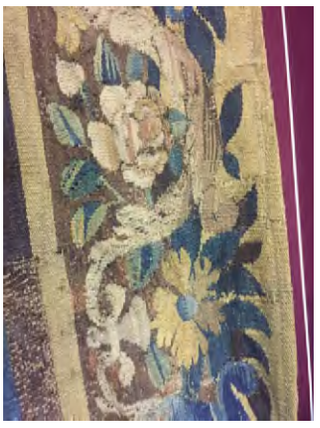
Фрагмент бордюра с изображением розы на шпалере «Мальчик, срезающий сухие ветки»
Инв. № Т-15414



Шпалера «Аллегория наслаждения»
Франция, Обюссон, конец XVII века
Шерсть, шелк; шпалерное ткачество
5 – 6 нитей основы на 1 см 279×340 см
БСИИ ASG, инв. № 05-1095



Фрагмент бордюра с изображением розы на шпалере «Альтамор перед Готфридом Бульонским»
БСИИ ASG, инв. № 05-0776



Фрагмент бордюра с изображением розы и гвоздики на шпалере «Аллегория наслаждения»
БСИИ ASG, инв. № 05-1095



Шпалера с изображением трёх женских фигур
Франция, Обюссон или Феллетен, вторая половина XVII века
Шерсть, шелк; шпалерное ткачество
4 – 6 нитей основы на 1 см
265×333 см
Инв. № Т-15416



Фрагмент бордюра с изображением гвоздики на шпалере с тремя женскими фигурами
Инв. № Т-15416



Вердюра с цаплями и фонтаном
Франция, Обюссон, конец XVII – начало XVIII веков
Шерсть, шелк; шпалерное ткачество 4 нити основы на 1 см
252×485 см
БСИИ ASG, инв. № 05-0785

Тюльпан на бордюрах Обюссона ткался в двух положениях – бутоном вверх и вниз. Типичный пример бутона тюльпана, направленного вверх можно видеть на уже упомянутой нами шпалере Эрмитажа «Мальчик, срезающий сухие ветки». Тюльпан в таком же сочетании с розой включён в рисунок бордюра одной из **вердюр** (шпалера с изображением пейзажа) из собрания ASG. На ней изображены цапли, фонтан, замок на заднем плане и пышные цветочные кусты на переднем.



Фрагмент бордюра с изображением тюльпана и розы на вердюре с цаплями и фонтаном
БСИИ ASG, инв. № 05-0785



Фрагмент бордюра с изображением тюльпана и розы на шпалере «Мальчик, срезающий сухие ветки»
Инв. № Т-15414

Направленные вниз головки тюльпанов на тонких изогнутых стеблях украшают бордюр другой вердюры из собрания ASG с цаплями и замком. Здесь они повторяются в разных вариациях – с тремя и более лепестками.



Фрагмент бордюра с изображением трёхлепесткового тюльпана, обращенного бутоном вниз на вердюре с цаплями и замком
БСИИ ASG, инв. № 05-0433



Вердюра с цаплями и замком
Франция, Обюссон, конец XVII – начало XVIII веков
Шерсть, шелк; шпалерное ткачество
265×273 см
БСИИ ASG, инв. № 05-0433

Схожий тюльпан с тремя лепестками расположен практически в центре нижнего бордюра на шпалере «Зима» (конец XVII века, мастерские Обюссона и Феллетена). Данная шпалера входит в эрмитажную серию из четырёх ковров «Времена года».



Шпалера «Зима»
Франция, Обюссон или Феллетен, конец XVII века
Шерсть, шелк; шпалерное ткачество
4 нити основы на 1 см
280×160 см
Инв. № Т-2907



Фрагмент бордюра с изображением трёхлепесткового тюльпана, обращенного бутоном вниз на шпалере «Зима»
Инв. № Т-2907

На этой же шпалере есть изображения незабудок. Эти цветы редко ткались по отдельности, чаще всего из них составляли букеты по три незабудки. В таком варианте ими декорирован бордюр шпалеры собрания ASG из Обюссона «Вид на замок с уткой» начала XVIII века. Помимо этого, по углам этой вердюры – крупные распустившиеся бутоны розы Галлика или розы французской (Гал), воспроизведенные с ботанической точностью. Данный вид роз известен в Европе еще с 1500 года. В середине XIII века Тибо VI, возвращаясь из крестового похода, привез в свой замок близ города Провена в Шампани розу из Палестины. В XVIII столетии данный вид роз выращивался в городе Провен (Provins), откуда распространился под названием Провенсальской розы



Вердюра «Вид на замок с уткой»
Франция, Обюссон, начало XVIII века Шерсть, шелк; шпалерное ткачество 280×170 см
БСИИ ASG, инв. № 05-3180



Фрагмент бордюра с изображением трёх незабудок на вердюре «Вид на замок с уткой»
БСИИ ASG, инв. № 05-3180



Фрагмент бордюра с изображением трёх незабудок на шпалере «Зима»
Инв. № Т-2907



Фрагмент бордюра с изображением розы Галлика на вердюре «Вид на замок с уткой» БСИИ ASG, инв. № 05-3180

Цветочную гирлянду с бордюра шпалеры «Вид на замок с уткой» обвивают ярко-красные листья аканта – черта нового зарождающегося искусства Рококо. Красный цвет появился в шпалерах в XVIII веке и привнёс с собой в искусство художественного ковроткачества колористическую насыщенность. Шпалера «Мальчик, срезающий сухие ветки» из Эрмитажа выткана в начале XVIII века. И здесь уже, помимо цветов, встречаются столь любимые искусством Рококо банты, перевязывающие стебли цветов и вазоны с парными s-образными ручками.



Фрагмент бордюра с изображением банта, перевязывающего стебли цветов, и вазона с парными s-образными ручками на шпалере «Мальчик, срезающий сухие ветки»
Инв. № Т-15414

Есть они и на фрагменте шпалеры Обюссона «Триумф Александра Македонского в Вавилоне» из Большого собрания изящных искусств ASG. Шпалера эта создана ещё в XVII веке, но черты зарождения нового стиля и отход от барочных традиций здесь уже ощутимы. Параллельно расположенные бордюры больше слепо не копируют друг друга. Теперь детали оформления варьируются, изобилуют разнообразными подробностями и многочисленными мелкими деталями: растительными завитками, тонким серпантином лент и интересными формами канделябрового орнамента. Данный тип орнамента был разработан знаменитым французским художником-декоратором Жаном Береном Старшим (1640 – 1711). Любимыми его мотивами были изящные переплетения из растительных завитков, гирлянд, «бандеролей» и ламбрекенов в сочетании с антропоморфными и гротесковыми мотивами. Такие композиции даже получили название от имени художника – «à la Bérain».



Шпалера «Триумф Александра Македонского в Вавилоне» (фрагмент)
Франция, Обюссон, XVII век
Шерсть, шелк; шпалерное ткачество
280×230 см
БСИИ ASG, инв. № 05-3182



Фрагмент бордюра с изображением вазона на шпалере «Триумф Александра Македонского в Вавилоне»
БСИИ ASG, инв. № 05-3182

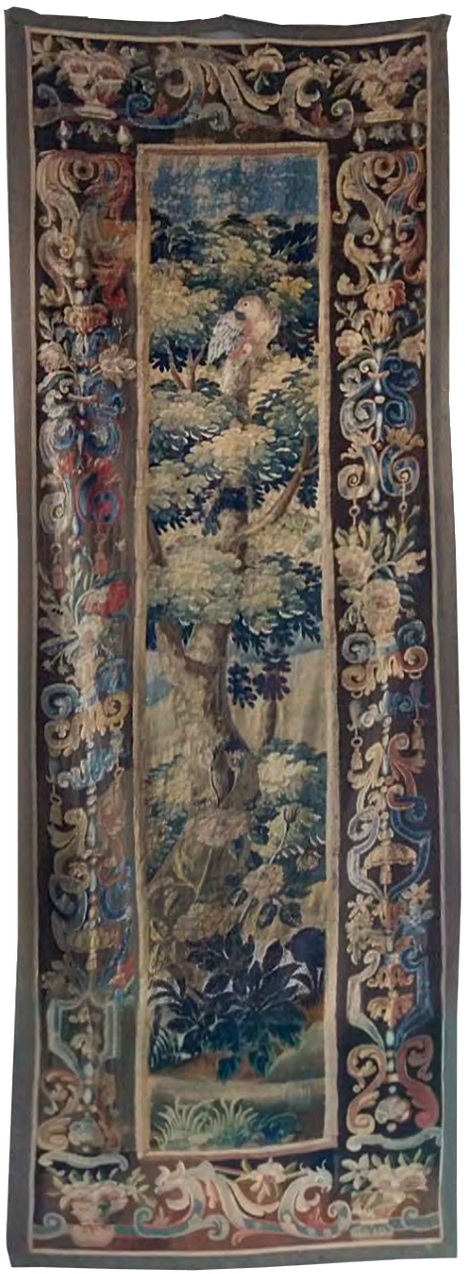
Верхняя, нижняя и левая часть бордюра шпалеры из собрания ASG представляют собой гирлянды, в композицию которых включены изображения солнца (намек на «Короля-Солнце» Людовика XIV, по заказу которого Шарль Лебрен исполнил серию картонов для шпалер, посвященных Александру Македонскому), рогов изобилия, цветов, вазонов с фруктами, ликторских связок, копий, знамен, щитов, колчанов со стрелами, орла в левом верхнем углу и двух переплетенных

рыб в нижнем. Правая кромка бордюра добавлена в более позднее время и заменяет собой несохранившуюся. Здесь вертикальная композиция бордюра декорирована канделябровым орнаментом, состоящим из акантовых листьев, роз, винограда, персиков, нарциссов, вазонов и шестигранника произвольной формы, столь типичного для бордюров Обюссона. Идентичный шестигранник есть и на вердюре с попугаем из собрания ASG. Несмотря на её узкий формат, она не является фрагментом какой-либо утраченной композиции. Она выткана по цельному картону, включающему в себя широкий бордюр с канделябровыми орнаментами по бокам и композициями вверху и внизу, состоящими из вазонов с розами и стилизованными гротесками в виде головок попугаев. Боковой канделябровый орнамент организован вдоль оси симметрии и состоит из парных завитков арабесок, раковин, шестигранных картушей, букетов цветов и жемчужин каплевидной формы.



Фрагмент добавленного правого бордюра с изображением шестигранника на шпалере «Триумф Александра Македонского в Вавилоне»
БСИИ ASG, инв. № 05-3182

И все-таки, основное изображение и бордюры шпалеры «Триумф Александра Македонского в Вавилоне» из собрания ASG выполнены ещё в традициях второй половины XVII века. А в период Регентства и Рококо шпалерные бордюры постепенно начнут сужаться. Самыми популярными декоративными мотивами станут рокайли и трельяжная сетка. В XVIII веке к бордюрам будут относиться именно как картинным рамам, иногда напрямую воспроизводя **золоченые багеты с рокайльными рисунками**. Показателен в этом плане узкий бордюр фрагмента шпалеры с женской фигурой эпохи Рококо из собрания ASG. Он является имитацией золоченой картиной рамы в виде гирлянды листьев и цветов, оплетённых лентой.



Вердюра с попугаем
Франция, Обюссон, XVII век
Шерсть, шелк; шпалерное ткачество
300×100 см
БСИИ ASG, инв. № 05-1649



Фрагмент бордюра с изображением шестигранника на вердюре с попугаем
БСИИ ASG, инв. № 05-1649



Фрагмент шпалеры с женской фигурой
Франция, Обюссон, XVIII век
Шерсть, шелк; шпалерное ткачество 217×125 см
БСИИ ASG, инв. № 05-0784



Фрагмент бордюра, имитирующего золочёный багет, на шпалере с женской фигурой
БСИИ ASG, инв. № 05-0784

Есть в Большом собрании изящных искусств ASG еще одна шпалера с бордюром, воспроизводящим багет. Её основное изображение с дрофой и фонтаном было создано в Обюссоне в конце XVII века, а бордюр – в XVIII. Абсолютно таким же бордюром окантована вердюра в «китайском» стиле из Государственного Эрмитажа. Обе шпалеры обрамлены широкими бордюрами с узорами из стилизованных изображений пышных кустов, цветов и акротерий по углам. Такой тип обрамления является переходным между красочно декорированными бордюрами с гирляндами цветов, гротесками и мини-сценками в медальонах шпалер XV – XVII веков и имитацией картинных рам более позднего периода.



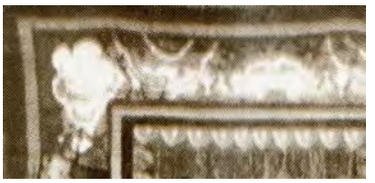
Вердюра «Дрофа»
Франция, Обюссон, конец XVII века, бордюр с имитацией багета XVIII век
Шерсть, шелк; шпалерное ткачество
4 – 5 нитей основы на 1 см
271×353 см
БСИИ ASG, инв. № 05-0057



Фрагмент бордюра, имитирующего золочёный багет, на вердюре «Дрофа»
БСИИ ASG, инв. № 05-0057



Вердюра в «китайском» стиле
Франция, Обюссон, последняя четверть XVIII века
Шерсть, шелк; шпалерное ткачество
7 – 8 нитей основы на 1 см
290×430см
Инв. № Т-15423



Фрагмент бордюра, имитирующего золочёный багет, на вердюре в «китайском» стиле
Инв. № Т-15423

Было бы неверным раскрывать тему шпалерных бордюров только на примере образцов Обюссона, хотя они и составляют основную часть коллекции Большого собрания изящных искусств ASG (19 ковров). Восемь барочных и рокайльных шпалер собрания имеют фламандское происхождение, а у шести установлено точное место создания – три брюссельские шпалеры и три из Ауденарде.

Бордюр фламандской шпалеры – это сама радость жизни, богатство её проявлений, разнообразие и размах форм. Крупные, сочные плоды и цветы, высыпающиеся из рогов изобилия, удивительные птицы, переполненные урны, румяные путти и павлины с раскрытыми хвостами едва ли не падают с верхних бордюров под собственной тяжестью. Каждый предмет, изображённый на бордюре старается «перекричать», затмить собой остальные, привлечь внимание зрителей именно к себе. Тут каждый элемент декора самоценен и неповторим. В своей «Книге о гобеленах» Хелен Черчилль Кэнди высказывает спорное, на наш взгляд, мнение о том, что элементы декора фламандских бордюров имеют столь внушительный размер, т.к. фантазия мастеров XVII века исчерпалась и они, чтобы быстрее заполнить поле бордюров, стали делать объекты крупными [1, с. 206 – 207]. Мы полагаем это связано не с недостатком фантазии, а в целом с художественными традициями искусства Барокко, которое отличается стремлением к гиперболизации объёмов, неудержимостью, желанием максимально наполнить пространство всеми благами жизни. Достаточно вспомнить крупных женщин Рубенса или натюрморты Франса Снейдерса, на которых столы ломятся под тяжестью снеди. Так на фламандской шпалере «Риторика» второй половины XVII века из Государственного Эрмитажа роскошный бордюр с путти, наядами и тритоном может смело соперничать по красоте решения с основным изображением.



Шпалера «Риторика»
Фландрия, вторая половина XVII века
Шерсть, шелк
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Фрагмент нижнего бордюра шпалеры «Риторика»
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

В нижней его части изображены овощи, фрукты и злаковые, высыпающиеся из рогов изобилия, которые поддерживают путти. Выделяется вино-

град с крупными ягодами. Его грозди вытканы и на бордюре шпалеры собрания ASG из Ауденарде «Хитрость жрецов Ваала» (XVII век).



Шпалера «Хитрость жрецов Ваала»
Фландрия, Ауденарде, XVII век Шерсть, шелк; шпалерное ткачество
5 – 6 нитей основы на 1 см 327×392 см
БСИИ ASG, инв. № 05-0777



Фрагмент бордюра с виноградом на шпалере «Хитрость жрецов Ваала»
БСИИ ASG, инв. № 05-0777

виноградной лозой, гранатами, персиками, смоквами и сливами.

Цветовое решение бордюра шпалеры собрания ASG из Ауденарде строится на сочетании двух цветов шерсти – голубовато-зелёного и песочного жёлтого с тональными нюансировками. Здесь нет колористического разнообразия, но подобное оформление бордюра выглядит гармонично и в целом свойственно ауденардским шпалерам. Ту же цветовую гамму имеет бордюр шпалеры середины XVII века «Аллегория лета» из собрания ASG (нижний бордюр утрачен). Хотя в этом случае рисунок бордюра строго организован – дубовые и стилизованные листья аканта чередуются, создавая упорядоченный ритм.

В центральной части левого бордюра шпалеры изображен павлин, справа – цапля со змеей в клюве. По углам нижнего бордюра – вазоны с вьюном (справа) и чертополохом (слева). Посредине каждой стороны бордюра, а также в верхних углах – стилизованные изображения птиц. Птицы окружены

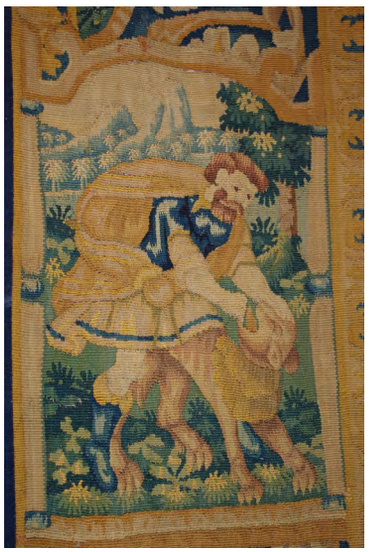


Фрагмент бордюра с цаплей, держащей в клюве змею, на шпалере «Хитрость жрецов Ваала» БСИИ ASG, инв. № 05-0777



Шпалера «Аллегория лета» Фландрия, Ауденарде, середина XVII века
Шерсть, шелк; шпалерное ткачество
4 нити основы на 1 см
266×326 см
БСИИ ASG, инв. № 05-0786

Но и при таком аналитическом подходе к построению декора бордюра, он не выглядит скучным – жёлтые листья крупны и ярки. К тому же в середине каждой стороны бордюра, в арочных медальонах есть **сюжетные композиции**. Слева и справа – сцены, посвященные истории Самсона: поединку со львом (слева) и истории Далилы, отрезающей Самсону волосы (справа). В верхнем медальоне изображена сцена с всадником, бросающимся в огонь. Сюжет может быть интерпретирован двояко. В первом случае – это история Ромула, прыгающего на коне через очистительный огонь после убийства брата Рема. Во втором – Марк Курций – герой преданий древнего Рима, принесший себя в жертву, прыгнув в пропасть, готовую в противном случае поглотить город. Аналогичная композиция с прыгающим в пропасть Марком Курцием имеется в центре верхнего бордюра на шпалере «Лагерь Сципиона Африканского», находящейся в Хардвик-холле в Дербишире. Композиция бордюра шпалеры собрания ASG является зеркальным повторением изображения всадника со шпалеры из Хардвик-холла. Это доказывает то, что исполнены они с одного картона.



Фрагмент бордюра с изображением Самсона, разрывающего пасть льву, на шпалере «Аллегория лета»
БСИИ ASG, инв. № 05-0786



Фрагмент бордюра с изображением Далилы, отрезающей Самсону волосы, на шпалере «Аллегория лета»
БСИИ ASG, инв. № 05-0786



Фрагмент бордюра с изображением Марка Курция или Ромула на шпалере «Аллегория лета»
БСИИ ASG, инв. № 05-0786



Шпалера «Лагерь Сципиона Африканского» XVI век Хардвик-холл, Дербишир

Какая связь между ветхозаветным пророком Самсоном, мифическими римлянами (Марк Курций, Ромул) и аллегорией лета в виде пасторальной сцены? Никакой. Дело в том, что эти небольшие сюжетные композиции были единожды разработаны картоньерами Ауденарде именно как декор для шпалерных бордюров, а затем они многократно копировались с картонов на шпалерах абсолютно разного содержания. Выбор именно сюжетных композиций, часто многофигурных, для оформления бордюров связан всё с той же национальной чертой фламандского искусства – неуёмным желанием максимально наполнить жизнью и движением предмет искусства, а конкретно шпалеру.

Еще один бордюр шпалеры Ауденарде конца XVI века из собрания ASG решён в аналогичном ключе. Его широкая полоса представляет собой восемь сюжетных сцен с фигурами, одетыми соответственно моде XVI века. Между ними – растительные композиции с вазонами, включающими плоды и цветущие ветки апельсина.



Шпалера «Александр Македонский перед первосвященником Яддуа» (?)
Фландрия, Ауденарде, конец XVI века
Шерсть, шелк; шпалерное ткачество 320×250 см
БСИИ ASG, инв.№ 05-3178



Фрагмент бордюра с изображением апельсинов в вазе и женской фигуры, одетой по моде XVI века на шпалере «Александр Македонский перед первосвященником Яддуа» (?) БСИИ ASG, инв. № 05-3178

В XVI – XVII веках сюжетные сцены стали отличительной чертой бордюров Ауденарде, а вот витые колонны (т.н. «соломоновы столбы») были популярны в Брюсселе. Первоначально для украшения бордюров их применяли ткачи Арраса. Чаще всего эти колонны фланкировали шпалеру по бокам. После того как Брюссель перехватил у Арраса звание крупнейшего центра ковроткачества, здесь начали изготавливать шпалеры с колоннами на боковых бордюрах по картонам Рубенса. Великий фламандец не раз писал витые колоны и в масляной живописи. Например, на картине «Триумф Церкви» из Музея искусств Кливленда по бокам изображены витые колонны, а вверху путти, гирлянды из плодов и листьев, в центре – медальон.



Рубенс Питер Пауль
Триумф Церкви
1628 – 1640 годы
72×145 см
Музей искусств, Кливленд

Впоследствии и при создании картонов Рубенс будет прибегать к подобному оформлению бордюров – слева и справа толстые витые колонны, сверху – пара гирлянд с фруктами и овощами, а также путти, которые пытаются как бы свернуть основное изображение шпалеры. Нижняя часть напоминает вход в портал, часто декорированный картушами, теми же гирляндами и рогами изобилия.



Брюссельская шпалера 1628 года по картонам Рубенса с изображением четырёх евангелистов
По бокам витые колонны
Монастырь Дескальсас Реалес, Мадрид

У шпалеры «Бой Ахилла и Гектора» из Большого собрания изящных искусств ASG, исполненной по картону Рубенса в Брюсселе, нижний бордюр срезан. По бокам – колонны с капителями композитного ордена. В верхней части – две гарпии с фруктовыми гирляндами.



Шпалера «Бой Ахилла и Гектора» Фландрия, Брюссель, середина XVII века
Шерсть, шелк; шпалерное ткачество 320×250 см
БСИИ ASG, инв. № 05-2335

Нижняя часть бордюра не сохранилась



Фрагмент бордюра с изображением колонны, увитой хлопчатником, на шпалере «Бой Ахилла и Гектора»
БСИИ ASG, инв. № 05-2335

Верхний бордюр шпалеры «Бой Ахилла и Гектора» из собрания ASG повторяется в серии Яна II Раеса (1570 – 1643), посвященной историям Деция Муса. Данная серия хранится в Вадуце в коллекции принца Лихтенштейна. Бордюр представляет собой изображения двух гарпий с фруктовыми гирляндами. В период с 1613 по 1629 годы Ян II Раес был одним из ведущих ткачей Брюсселя. В 1634/1635 избирался бургомистром.



Ян II Раес
Посвящение Деция Муса Фландрия, Брюссель, 1616 – 1643 годы
Шерсть, шелк
399×402 см
Коллекция принца Лихтенштейна

Питера Пауля Рубенса можно назвать основоположником стиля брюссельской шпалеры XVII века. Так часто случалось, что крупные живописцы эпохи задавали тон всему европейскому ковроткачеству. По картонам итальянца Рафаэля (в тёплом климате Италии в шпалерах не было необходимости и здесь этот вид искусства не получил развития) в Брюсселе была выткана серия из десяти шпалер «Деяния апостолов (1521 год). Считается, что именно Рафаэль привнес в декор бордюров архитектурные элементы, которые переплетались у него с массивными гирляндами из цветов и фруктов, виноградной лозой и трельяжем [1, с. 206]. Итальянцы же (наследники Древ-

него Рима) первыми изобразили на бордюрах амфоры, свитки, медальоны, гербы и картуши. Это были гербы заказчиков шпалер, желавших увековечить своё имя в искусстве. Картуши перемежались с растительными мотивами и гротесками.



Смерть Анании
Шпалера по картону Рафаэля из серии «Деяния апостолов»
Ватиканская пинакотека

Образ французского гобелена сформировался благодаря Шарлю Лебрену. С подачи Рубенса во фламандской шпалере появилась витая колонна, Лебрен же в XVII веке сделал классическую колонну с ионической капителью одним из символов мануфактуры Гобеленов. В 1666 – 1669 годах по его эскизам были изготовлены картоны серии «Месяцы, или Королевские замки». На шпалере «Сентябрь. Шамбор. Кортеж Короля» из коллекции Эрмитажа эти «колонны Лебрена» симметрично, словно кулисы, расположились слева и справа от основного изображения, где к замку Шамбор подъезжает кортеж Людовика XIV.

Да, великие художники создавали новые дизайны бордюров, но как только шпалеры с ними выходили в свет их тут же подхватывали и копировали сотни раз менее талантливые мастера. Безусловно, Рафаэль, Рубенс, Лебрен легко могли найти верный баланс между основным изображением шпалеры и её обрамлением – бордюром, умея превосходно компоновать его декор. Важно было достойно воплотить их славный замысел в шерсти и шёлке. Посредственные ткачи, не имевшие развитого вкуса и чувства меры, часто перегружали бордюры, превращая их в неоднородный путаный массив из цветов и листьев. Но если за дело брался профессионал, он мог сделать из декоративной рамки бордюра самоценное произведение искусства. Доказывает это собрание Государственного Эрмитажа, который в своих залах экспонирует лучшие образцы отдельно сохранившихся шпалерных бордюров.



Шпалера «Сентябрь. Шамбор. Кортеж Короля»
Изготовлена по эскизам Шарля Лебрена на мануфактуре Гобеленов
1730 – 1735 годы
Шерсть, шелк, 8 – 10 нитей основы на 1 см
340×494 см
Государственный Эрмитаж, Санкт- Петербург



Фрагмент бордюра
Шерсть, шелк
8 нитей основы на 1 см
400×60 см
Инв. № Т-2960
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Ссылки:
1. Churchill Candee, H. The tapestry book. –New York: Tudor publishing Co, 1935. – 275 p.

ASG ИНВЕСТИЦИОННАЯ ГРУППА КОМПАНИЙ

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ АНТИКВАРИАТА

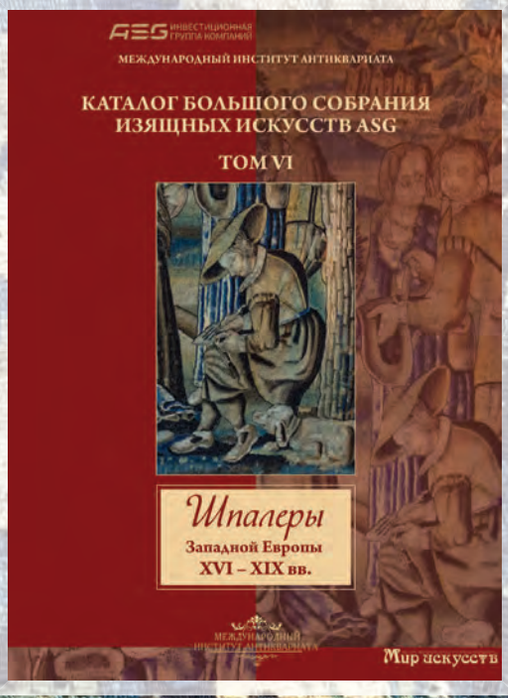
ПРЕДСТАВЛЯЮТ:

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

«ГВИДО ДИ ЛОМБАРДИЯ» - ОСНОВАТЕЛЬ ШКОЛЫ СЕВЕРО-ИТАЛЬЯНСКОГО БАРОККО В КОЛЛЕКЦИИ БСИИ



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

АННОТАЦИЯ: Статья посвящена биографии и творчеству крупного итальянского мастера, потомственного живописца Франческо Карло Нуволоне. Начав как маньерист, ученик Иль Серано и Прокаччини, со временем Нуволоне стал лидером ломбардской школы барокко. Владелец преуспевающей семейной мастерской, Нуволоне часто повторял свои произведения, пользовавшиеся спросом у публики.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: маньеризм, барокко, аллегория, портрет.

ABSTRACT: the article is devoted to the biography and work of a major Italian master, hereditary painter Francesco Carlo Nuvolone. Starting as a mannerist, a student of Il Serano and Procaccini, over time Nuvolone became the leader of the Lombard Baroque school. The owner of a prosperous family workshop, Nuvolone often repeated his works, which were in demand among the public.

KEYWORDS: mannerism, baroque, allegory, portrait.

Карло Франческо Нуволоне – сын художника Памфило и его жены Изабеллы, родился в 1608 (1609) году в Милане, городе, где он прожил всю свою жизнь.

Хотя в мастерской отца Карло Франческо получил только самую начальную подготовку, в биографических документах он, как и его брат Джузеппе, часто упоминается под прозвищем Иль Памфило. Известно, что Нуволоне закончил академию Амброзиана, основанную кардиналом Федерико Борромео, где его наставниками были Иль Серано (Джованни Баттиста Креспи) (1573-1632) и Джулио Чезаре Прокаччини (1574-1625). Подтверждением тому, что это были не просто преподаватели, а мастера, определившие творческую манеру Нуволоне, являются образцы раннего творчества художника – алтарная композиция в приходском храме Варалло Помбия, посвященная Святому Винченцо и написанная вскоре после 1631 года, и картина «Мадонна в благочестии со святыми Себастьяно, Стефано, Панталеоне и Доннино, Борромео». Создание их вероятнее всего приходится на период между 1631 и 1634 годами. Фактически обе работы демонстрируют явное влияние яркой маньеристической образности Креспи и Прокаччини – лидеров ломбардской школы XVII века.

Нуволоне долго будет следовать канонам своих учителей, о чем, в частности, свидетельствует его Себастьян, написанный для церкви Борромео, все еще вдохновляемый популярными идеалистическими типажами конца XVI века и композиционно несколько условный. Как и Креспи, Нуволоне отличает приоритетное внимание к переднему плану и пренебрежение мелкими деталями, поэтому его произведения кажутся монументальными, даже если они не велики по размеру [2].

Кроме того, все ранние работы художника отличаются слегка небрежным наброском, например, его Иоанн Евангелист для церкви Сан-Стефано в Милане и четыре евангелиста Ар-



Нуволоне, Карло-Франческо
Мадонна в благочестии со святыми Себастьяно, Стефано, Панталеоне и Доннино, Бормио.
Соборная церковь Святых Гервасио и Протасио, до 1928 года находилась в церкви Сан-Себастьяна



Прокаччини, Джулио Чезаре
Коронация Богородицы в присутствии Св. Иосифа и Франциска Ассизского (1604-1607).
Музей Гетти, Калифорния.



Нуволоне, Карло-Франческо
Святой Себастьян

хиепископской картинной галереи Милана. Алтарь с Успением и святыми в церкви Сан-Франческо в Понтремоли Нуволоне создал сразу после 1633 года в сотрудничестве с отцом, которому мы обязаны написанием второстепенных персонажей, которыми сын обычно пренебрегал.

К 1636 году стиль художника становится «более зрелым и свободным». Важным произведением в творчестве Нуволоне является алтарь, созданный в этом году для церкви Святой Марты в Милане, который, хотя и демонстрирует творческую ориентацию мастера на стиль Серано и Прокаччини, отличается более динамичным и зрелым художественным языком и мастерством исполнения. Олицетворение признания, достигнутого художником у важных заказчиков ломбардской столицы, – алтарь сегодня находится в Павии.

Работы Нуволоне до 1640-х годов почти всегда мрачны по колориту, но отличаются внутренней динамикой персонажей, напоминающей ранний стиль придворного художника королевской династии Савойи Франческо дель Каира (1607-1665).

В 1642 году Нуволоне создает картину «Непорочное зачатие» для церкви Санта-Мария-ин-Арона по заказу Федерико Борромео, а вскоре и «Поклонение волхвов» для часовни собора Новара,



Нуволоне, Карло Франческо Мученичество Св. Ирины (1625–1650). Лувр, Париж

посвященной Рождеству (произведения не сохранились, его брат Джузеппе пишет для этого собора картину «Поклонение пастухов»). Новарские работы знаменуют собой существенное изменение манеры художника, она становится более тонкой и сентиментальной, что особенное заметно в образе Девы с младенцем, светлая палитра которой радикально отличается от предшествующих работ.

Франческо Франджи, профессор Павийского университета, указывает, что стиль Нуволоне в этот период становится «более деликатным и сентиментальным». Художник начинает работать в «новом изобразительном регистре», отмеченным приемами формообразования, размывающими границы пластической формы, придающими ей воздушность и некую «парообразную консистенцию», способствующую воспроизведению мягкости движений [1].

Эта важная перемена стиля Нуволоне становится более отчетливой в 1640-ые годы при работе над картинами «Богородица во славе» и «Отдых на пути в Египет».

В данном материале представлен один из вариантов воплощения этого сюжета. Своеобразной «подписью» автора является тюрбан, украшающий голову Мадонны, часто используемый Нуволоне и в других композициях, как светских, так и религиозных.

Теперь в работах Нуволоне уже заметно влияние Ван Дейка и Рубенса, а также Гвидо Рени и Гверчино. Его живопись, поначалу мрачная и драматичная, претерпевает такие изменения, что Карло Франческо Нуволоне становится главным символом обновления миланской школы, простившейся с традициями маньеризма и воспринявшей эстетику барокко. Герои его картин теперь смотрят на нас сквозь прозрачную дымку



Нуволоне, Карло Франческо Отдых на пути в Египет (ок.1630). Холст, масло.159х130 см.



Нуволоне, Карло Франческо Великомученица (ок. 1650). Дерево, масло. 50,8х41,6 см. Метрополитен музей, Нью-Йорк

сфумато, придающую выразительность и некоторую загадочность взгляду и мимике, а костюму и всей атмосфере – мягкие переливы текстуры и цвета.

Отныне Карло Франческо Нуволоне – законодатель живописной моды, художник никогда больше не изменял этой своей манере, «нуволонской», как ее называли бесчисленные последователи. Одним из первых новый стиль был воспринят его братом Джузеппе, который вышел на художественную арену во второй половине 40-х годов. К сожалению, для Нуволоне «не нашлось» ни Вазари, на Карла ван Мандера, оценки его творчества в XVIII и XIX веков достаточно противоречивы. Сначала его обличали в эпигонстве Гвидо Рени и даже дали насмешливое прозвище Гвидо ди Ломбардия, затем выдвинули гипотезу о знакомстве художника с картинами Бартоломе Эстебана Мурильо и воспроизведении его моделей. На самом деле причины эволюции творчества Нуволоне совершенно разные, в том числе продиктованные желанием следовать своим собственным вкусам, на которые оказали влияние пышность и яркость рубенсовской манеры.



Нуволоне, Карло Франческо
Очищение Богородицы (1645).
Холст, масло.
Городской музей Пьяченцы

Изумительные хроматические эффекты «Очищения Богородицы» из Пьяченцы подтверждают знакомство художника и с колористическим благородством произведений Ван Дейка. Этот алтарь был заказан купцами Пьяченцы для церкви Святого Винсента и представляет эпизод из Евангелия от Луки: согласно еврейским канонам через 40 дней после рождения ребенка Дева Мария отправляется в Иерусалимский храм, чтобы очистить себя и искупить Иисуса через жертву Агнца.

Вероятно, влиянию этих великих фламандцев на творчество Нуволоне обеспечила современная ему генуэзская живопись, ведь в Генуе, каждый в свое время, работали и Рубенс, и Ван Дейк. Действительно, тесная связь с генуэзскими традициями составляет один из важнейших аспектов всей истории ломбардского барокко, в которой Нуволоне с этого момента становится бесспорным и плодотворным лидером вместе с Франческо дель Каиром, швейцарцем Джованни Баттиста Дисеполи («Хромым из Лугано») и немцем Иоганном Кристофером Сторером.

Развитие традиций барокко в творчестве Карло Франческо Нуволоне особенно заметно в работах, выполненных по частным заказам, наибольшее число которых приходится на 40-е годы, – «Смерть Дидоны», «Сильвио и Доринда», – являющихся одновременно мифологическими и жанровыми картинами. Томные обнаженные героини с аффектированными театральными



Нуволоне, Карло Франческо
Смерть Дидоны.
Холст, масло. 105x115 см.
ГМИИ им. А.С. Пушкина



Нуволоне, Карло Франческо
Сильвио, Доринда и Линцо.
172,7 x 174 см

жестами отвечают изменившимся вкусам миланской публики, уставшей от строгости Борромео и желающей окунуться в атмосферу чувственных удовольствий.

Рецепт художественного творчества, найденный Нуволоне, – мелодраматическая сцена с элементами эротики, обеспечивал ему любовь публики не только в 40-е годы, но и до конца его жизни. Но ему же следовал и младший брат Франческо – Джузеппе, быстро превратившийся из помощника в соперника и благодаря родственной связи первым узнававший о новых стилистических и технических приемах, открытых его старшим братом, и беззастенчиво использовавшим их в своих картинах.



Показателен в этом смысле цикл полотен и фресок с библейскими сюжетами, созданный между 1648 и 1652 годами для часовни Спасителя святилища Беата Верджине ди Вимеркате, в котором можно увидеть совместное творчество братьев, не позволяющее отчетливо дифференцировать вклад каждого.

Созданные в течение сорока лет и расположенные последовательно, картины иллюстрируют постепенное обретение Карлом Франческо Нуволоне более легкого и мягкого письма и растущее внимание к сентиментальной трактовке сюжета [2].

Последнюю, важную, главу в творчестве Нуволоне занимает портретный жанр. Известно, что Карло Франческо писал портрет инфанты Марии Анны (Марианны) Австрийской (1634-1696), проезжавшей в 1649 году перед празднованием своего брака с Филиппом IV через Милан. Работа считается утраченной, однако хранящийся в художественной коллекции Палаццо д' Аккурсио (Болонья, Италия) портрет дамы имеет черты сходства с портретом Марии Анны, написанным Питером Паулем Рубенсом: глаза навыкате с мясистыми веками, характерные для всех габсбургов, продолговатую форму лица, обильные красиво убранные волосы с узнаваемой линией их роста на лбу, выразительные кисти рук с длинными сильными пальцами, наконец, королевскую осанку и холодный, привыкший повелевать взгляд. В таком случае Нуволоне написал его не в 1647 году, а двумя годами позже.

Востребованность Нуволоне как портретиста подтверждается целой серией портретов, фиксирующих черты сходства с представителями высшей ломбардской знати – коллекционером, изобретателем, путешественником, художником и музыкантом Манфредо Сеттала, политическим деятелем Бартоломео III Арезским и др., все находятся в частных коллекциях. У себя в Ломбардии Карло Франческо Нуволоне был безусловным лидером в мастерстве парадного портрета барокко в стиле Ван Дейка.

В то же время его личным вкусам претили официоз и патетика, что подтверждает созданный им в 1650-е годы совместно с братом Джузеппе великолепный семейный портрет, чуждый

Нуволоне, Джузеппе
Самсон, Далила и Моисей заставляют воду хлынуть из скалы.
Холст, масло.187x242 см.
Музей изящных искусств. Канн



Нуволоне, Карло Франческо
Портрет дамы (1647?).
Холст, масло. 200х120 см.
Болонья, Италия



Рубенс, Питер Пауль (и мастерская)
Портрет инфанты Марии Анны Австрийской.
Холст, масло. 110х83 см
Частное собрание

какому бы то ни было пафосу. Себя Карло Франческо запечатлел у мольберта во время написания очередной картины, судя по всему, на религиозную тему.

Самым известным учеником Карло Франческо Нуволоне является Филиппо Аббьяти (1640-1715), один из крупных мастеров позднего миланского маньеризма. От своего учителя он унаследовал вкус и любовь к просторным пустоватым фонам. Аббьяти был востребованным и плодовитым художником, но источников о его жизни и творчестве почти не сохранилось.

Карло Франческо Нуволоне умер в Милане 1 августа 1661 года, после его кончины владельцем процветающей семейной мастерской стал Джузеппе. Само присутствие этой семьи, по мнению искусствоведов, обеспечило формирование ломбардской школы живописи.

В Большом собрании изящных искусств ASG имеются четыре произведения кисти Карло Франческо Нуволоне, большинство, судя по стилю, написаны в первую половину его творческой жизни: их отличает мрачный колорит и яркая маньеристическая образность.



Нуволоне, Карло Франческо
Автопортрет с семьей.
Холст, масло. 126х180 см.
Пинакотека Брера, Милан

Полотно Нуволоне среднего размера «Святая Анна с Мадонной и младенцем Христом» (так называемая Анна-втроём), подготавливаемое к реставрации, вероятно навеяно произведением великого миланца Леонардо да Винчи, поскольку этот сюжет был мало распространен в Италии. Обычно, как и у да Винчи, Анна держит на коленях либо приближает к себе дочь, а та в это время забавляет ребенка. Сюжет очевиден – Анна родила Марию, а Мария произвела на свет сына – хотя и совсем не прост, тем более, что здесь налицо эффект mise en abyme – картины в картине, история Анны и ее семьи и подвиг Марии, отважившейся произвести на свет Бога-сына, спасителя человечества.

Анна и Мария у Нуволоне расположены на фоне ангелов, которые заняты сбором урожая – приближается время подведения итогов. Анна не сажает на колени свою дочь, но так истово молится за нее и выражает такую готовность выпить ее чашу страданий, что их физическую и духовную близость нет необходимости подчеркивать расположением персонажей. Близки работе Леонардо и колористические решения одеяний героинь – красно-синего у Марии и зеленовато-охристого у Анны.



Леонардо да Винчи
Святая Анна с Мадонной и младенцем Христом (1508-1510)
Тополь, масло, 168x112 см
Лувр



Нуволоне, Карло Франческо
Святая Анна с Мадонной и младенцем Христом (Анна-втроём)
Италия, XVII в.
Холст, масло. 158×108 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2559

Небольшая картина, написанная на дереве, «Последнее причащение Марии Магдалины», является парной работой к «Борению в саду», рассказывающей о душевных страданиях Христа перед концом его земного пути. В представляемой здесь работе художник запечатлевает эмоционально острый момент, когда блудница благодаря провидению становится святой. Ее распущенные волосы и сильно декольтированное платье впервые в жизни вызывают в ней чувство стыда. Пытаясь придержать сползающее с плеч платье и всячески стараясь не встретиться ни с кем взглядом, она робко приближается к причастию. Вероятно, моделью для этой и следующей картины служила одна и та же женщина, чей облик художник запечатлевает с явным чувством любования.

Не обычная по манере исполнения даже для маньеризма работа «Аллегория милосердия» весьма характерна своим сюжетом, поскольку многие европейские художники в течение столетий обращались к аллегорической теме и разрабатывали ее, обогащая специальный язык символов [3]. Картина выполнена в технике масляной живописи на холсте и имеет внушительный, приближающийся к монументальному, размер. На полотне изображена сидящая в окружении троих младенцев женщина с обнаженной верхней частью тела, ее колени задрапированы мягкой тканью. Подняв вверх левую руку с зажатым в ней яблоком, женщина кормит грудью младенца, придерживая его правой рукой. Второй мальчик тянется к яблоку, стараясь привлечь внимание к себе тем, что дергает женщину за руку, третий, усевшись у ее ног, повернут к зрителю лицом, в его руке яблоко, он торжествует, главным образом от того, что опередил брата. За спиной персонажей мрачные, едва различимые на темном фоне горы, освещенные последними лучами уже закатившегося солнца.

Композиция имеет четко выраженную геометрическую форму: фигуры женщины и детей вписаны в почти правильный прямоугольный треугольник, основание которого совпадает с нижним краем хоста, а вершиной служит под-



Нуволоне, Карло-Франческо Последнее причащение Магдалины
Италия, XVII в.
Дерево, масло. 37×53 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3697 (2)

нятая рука женщины с зажатым в ней яблоком. Хорошо прослеживается и другой треугольник, если принять во внимание только двух детей постарше. Силовыми линиями картины служат два направления движения: одно идет из нижнего левого угла от ступни женщины в середину верхнего края холста, из нижнего правого в верхний левый угол картины, а другое, затухающее, от правого плеча женщины к левой руке мальчика, что придает изображению одновременно динамику и гармонию.

Художник выделяет контуры фигур, изображая их на контрастном почти наглухо-черном фоне, создавая иллюзию объема с помощью светотеневой моделировки. Герои изображены практически в полной темноте, лучи света, проникающие в картину из правого нижнего угла, выхватывают выразительные жесты персонажей, контрастно выписывая их характерность.

Традиция изображения Милосердия в виде женщины, окруженной детьми и кормящей грудью младенца возникла со времен Ренессанса,



Нуволоне, Карло-Франческо
Аллегория Милосердия (Virgo Lactans) (1650?)
Италия.
Холст, масло, 139×100 см
БСИИ инв. № 04-2633

что в европейской традиции однозначно воспринимается как аллегория милосердия и любви. Существует и второе, «официальное» прочтение: женщина на полотне олицетворяет собой католическую церковь, а её дети – человеческие души, изголодавшиеся по пище духовной, источником которой может стать только причастие.

Список использованной литературы:
1. Пичугина О.К. Картина «Смерть Дидоны» круга Карло Франческо Нувалоне // Архитектон: известия вузов. -2019.- № 3 (67).- С. 19.
2. Frangi F. Nuvolone Carlo Francesco [Электронный документ] // Dizionario Biografico degli Italiani.-2013, vol. 79. – Точка доступа: http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-francesco-nuvolone_(DizionarioBiografico) (проверен 10.01.2020)
3. Шевцова Ю.В. Аллегорическое изображение милосердия в европейской живописи (на примере картины М.А. Франческини) // Евразийский союз ученых.-2016.-№ 4(25).-С.101-103.

«ПРИРОДНЫЙ ГЕНИЙ» ПЕЙЗАЖА



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

АННОТАЦИЯ: В Большом собрании изящных искусств ASG имеется пейзажная работа кисти Джакомо Франческо Дзуккарелли. Художник считается самым значительным пейзажистом, работавшим в Венеции в середине XVIII века, его творческая манера стала популярной во всей Европе, особенно в Англии, где он прожил более 20 лет. Он дружил с Гейнсборо и оказал влияние на родоначальника собственно английской школы живописи Джошуа Рейнольдса.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: пейзаж, классицизм, идиллическая манера, римская школа, барокко, неоклассицизм.

ABSTRACT: the ASG Large Collection of Fine Arts contains a landscape work by Giacomo Francesco Zuccarelli. The artist is considered the most significant landscape painter who worked in Venice in the middle of the 18th century, his creative style became popular throughout Europe, especially in England, where he lived for over 20 years. He was friends with Gainsborough and influenced Joshua Reynolds, the founder of the English school of painting proper.

KEYWORDS: landscape, classicism, idyllic style, Roman school, baroque, neoclassicism.



Дзуккарелли, Джакомо Франческо Автопортрет (1736/38). Мел. Королевская академия художеств, Лондон

Третий, младший из четырех сыновей Бартоломео Дзуккарелли – Джакомо Франческо (1702-1788) – родился на юге Тосканы в городке Питильяно. Его отцу принадлежало несколько виноградников, кроме того он торговал специями в магазине на северо-западе недалеко от Пизы. Торговля пряностями – перцем, корицей и другими приправами к пресной пище европейцев – была особенно прибыльной. Пряности взвешивали на аптекарских весах и продавали небольшими порциями; ценили их на вес золота. Недаром в средние века очень богатого человека в Италии шутливо называли «мешком перца».

Начав обучение в мастерской пейзажиста Паоло Анези во Флоренции в возрасте примерно одиннадцати или двенадцати лет, Франческо продолжил его в Риме у художников-портретистов Джованни Марии Моранди (1622–1717) и его ученика Пьетро Нелли (1672–1740). Здесь он

впитал основы римского классицизма. Поначалу Дзуккарелли намеревался посвятить себя исторической живописи, но, случайно обратившись к жанру пейзажа, нашел в этом своё настоящее призвание. На следующем этапе, уже в Венеции, художник стал склоняться к живописи в духе идиллического пейзажа Джузеппе Дзаиса (1709–1784), где пасторальная интонация превалирует над натуралистической точностью.

В 1725–27 годах Дзуккарелли исполнил свой первый заказ в родном городе Питильяно, создав пару алтарных работ для часовни одной из городских церквей. При поддержке флорентийского ценителя искусства Франческо Габбурри (1676–1742) он с 1728 по 1731 год занимался в основном гравюрой, увековечивая фрески Джованни да Сан Джованни (1592–1636) и Андреа дель Сарто (1486–1531), пришедшие к тому времени в упадок. В течение пяти лет, проведенных во Флоренции, Дзуккарелли постоянно экспериментировал в жанре пейзажа, о чем свидетельствуют виды столицы Тосканы, хранящиеся ныне в отделе гравюр и рисунков в Уффици. По словам историка искусства Луиджи Ланци, главным наставником Дзуккарелли в этом жанре в 1790-х годах был его учитель – пейзажист и гравер Паоло Анези (1697–1773), перебравшийся к тому времени в Рим.

В 1732 году после нескольких месяцев пребывания в Болонье Франческо переехал в Венецию. Со смертью Марко Риччи в 1730 году на венецианском художественном рынке образовалась лакуна в области пейзажной живописи, поскольку подавляющее большинство художников специализировались в более престижном историческом жанре. Продолжая создавать религиозные и мифологические произведения, Дзуккарелли все больше внимания уделял пейзажам, черпая вдохновение в классицизме Клода Лоррена и других художников римской школы. Его картины 1730-х годов свидетельствуют и об определенном влиянии Алессандро Маньяско, но в гораздо большей степени на Дзуккарелли воздействовало творчество Марко Риччи. При этом художника нельзя обвинить в банальном эпигонстве, в типично венецианский колорит он привнес мягкую и воздушную палитру и благодаря оттенкам с более высоким, чем у Риччи, содержанием света фигуры в его пейзажах «ожили». В пейзажах Дзуккарелли гораздо больше идеализации, им присуще более светлое и оптимистическое видение природы, воспроизведенной в грациозной идиллической манере.

Идиллический пейзаж теснее всего связан именно с венецианской живописной традицией, в нем проявилась созерцательная и поэтическая оценка мира, присущая творческой элите этого неповторимого города. Лирический склад мировоззрения венецианцев ярче всего выражен в поэтическом жанре пасторали и в музыке, плавная мелодичность которой раскрывает тончайшие душевные волнения. Мифологический стаффаж в виде нимф, сатиров, пастушков и пастушек существовал в этой поэзии рядом с описанием реальных красот итальянской природы. Франческо Дзукарелли получал заказы от владельцев лучших дворцовых комплексов Италии, так им выполнены панно для залов виллы Пизани в Стра, а десюдепортами с изображением танцующих крестьянок на поляне или отдыхающими у фонтана декорировано палаццо Борромео на острове Изола Белла.

Снискать почти мгновенный успех в Венеции Дзуккарелли помогли не только талант, но также покровительство сильных мира сего: маршала Шуленбурга, консула Джозефа Смита и крупнейшего авторитета в области искусства Франческо Альгаротти, который рекомендовал его курфюрсту Саксонии Августу III.

В 1735 году Дзуккарелли женился на Джустине Агате Симонетти, в браке родились четыре дочери (первые две умерли в младенчестве) и двое сыновей. Дзуккарелли часто сотрудничал с другими художниками, включая Бернардо Беллотто и Антонио Висентини. По настоянию консула Смита в середине 1740-х он впервые побывал в Лондоне, где вместе с Висентини создал серию архитектурных пейзажей с английскими виллами Андреа Палладио, сегодня их можно увидеть в «витрине палладиантства» - Берлингтон-хаусе (Лондон).

Самой интересной совместной работой Дзуккарелли и Висентини стал набор из 52 игральных карт с сюжетами Ветхого Завета, отпечатанный в Венеции в 1748 году. Сцены, раскрашенные вручную, начинались с создания Адама и заканчивались битвой со слоном, несущим замок. Выдающимся достижением его первого венецианского периода была серия из семи полотен, в настоящее время находящихся в Виндзорском замке, представляющим согласно примечаниям в каталоге рукописей XVIII века библейских персонажей - Ребекку с Иаковом и Исавом. Большие полотна написаны с особым изяществом и, скорее всего, изначально располагались на вилле Смита в Мольяно.

В 1748-1751 годах Дзуккарелли совершал частые поездки в Бергамо по приглашению своего друга историка искусства Франческо Марии Тасси (1716-1782). При посредничестве Тасси он познакомился с Чезаре Феми, учеником портретиста Фра Гальгарио, и под его влиянием создал три портрета, которые сейчас хранятся в Академии Каррара.

Примерно в это же время тональность работ Дзуккарелли становится более эмоциональной, он начинает использовать яркие цвета, оживлявшие его картины даже при самом тонком нанесении красочного слоя.



Уилсон, Ричард
Портрет Джакомо Ф. Дзуккарелли (1751)

Художник Ричард Уилсон написал портрет Дзуккарелли в 1751 году в Венеции, возможно, в знак признательности за то, что Дзуккарелли переориентировал Уилсона с портретов на пейзажную живопись, пользующуюся во времена Гранд-тура гораздо более высоким спросом. Дзуккарелли интересовала и история живописи. Известно, в частности, что он подробно разбирал технику итальянских художников эпохи Возрождения с Джошуа Рейнольдсом, утверждая, что Паоло Веронезе и Тинторетто рисовали на основе моделей из гипса, а Тициан – нет. Встречаются утверждения, что на становление живописной манеры этого родоначальника настоящей английской школы живописи творчество Дзуккарелли оказало определенное влияние.

По словам Генри Анджело, поехать в Англию Дзуккарелли убедил королевский библиотекарь Ричард Далтон. Консул Смит также, вероятно, был каким-то образом подключен к этой затее.

Вторая поездка в Англию продлилась более чем 20 лет, Дзуккарелли оставался там с 1752 по 1773 годы, став в 1768 году одним из основателей Королевской Академии художеств. Также Дзуккарелли писал декорации для Лондонского оперного театра и виды Темзы.

Визитной карточкой Дзуккарелли в Англии стал аркадский стиль, когда природа преображается в приятные пейзажи, представляющие платонический золотой век, пронизанный красотой и любовью. Иллюзорный мир пастушеской жизни с утонченной чувствительностью героев отвечал гедонистическим рокайльным вкусам первой половины XVIII столетия и стремлению к уединению на природе.

Во многие свои работы Дзуккарелли в качестве своеобразной подписи-виньетки вставлял изображение маленькой тыквы, поскольку его фамилия дословно переводится с итальянского как «маленькая тыква».



Дзуккарелли, Джакомо Франческо
Пастораль (1755).
Дворец Ка-Реццонико, Венеция

Вот, например, великолепное полотно начала английского периода в творчестве художника, подписанное и датированное 1755 годом, изображает крестьян, пасущих домашний скот на

берегу шумной речки, прохладной горной водой которой так приятно освежиться в знойный итальянский полдень.

Универсальное дарование живописца позволяло откликаться на разнообразные предложения, включая создание картонов для гобеленов. Основываясь на эскизах для гобеленов, в 1758 году Томас Кок, граф Лестерский, сделал Дзуккарелли заказ на создание соответствующих картин восточной тематики, таких как «Пара с дромадером».

В ноябре 1757 года Дзуккарелли стал членом Общества дилетантов, созданного британскими дворянами и учеными для сбора предметов античного искусства, его изучения, а также поддержки распространения античных идеалов в искусстве XVIII века (общество функционирует до настоящего времени).

В 1760 году Дзуккарелли иллюстрировал сцену из «Макбета» Шекспира, где Макбет и Банко сталкиваются с тремя ведьмами, что стало одной из первых картин, изображающих театральных персонажей на фоне реального пейзажа.

В этот период Дзуккарелли писал также ведуты, новый для него жанр, например, вид на Темзу из Ричмонда-Хилл и вид Виченцы с древними памятниками.

В 1762 году, собираясь вернуться в Италию, Дзуккарелли устроил распродажу своих работ всех жанров - ведуты, библейские сцены, портреты, пейзажи. Сам король Георг III приобрел 30 его произведений, выкупив также большую часть обширной коллекции произведений искусства и библиотеки консула Смита в Венеции.



Дзуккарелли, Джакомо Франческо
Пара с дромадером (1756-58).
Палаццо Тьене, Виченца



Дзуккарелли, Джакомо Франческо
Вид на Темзу с холма Ричмонд в сторону Твикенхема (1760).
Холст, масло. 80x122,6 см.
Галерея Дикинсона, Лондон и Нью-Йорк



Дзуккарелли, Джакомо Франческо
Макбет и ведьмы (1760).
Панель, масло. 33 x 44,5 см.
Частная коллекция.

Дзуккарелли прибыл в Венецию в сентябре этого же года, и уже через несколько месяцев стал членом Венецианской академии. Есть только одна известная картина этого периода, довольно академический «Иоанн Креститель», созданный для приема в членство.

В 1764 году Франческо Дзуккарелли ненадолго вернулся в Лондон, чтобы вступить в наследство своего скончав-

шегося друга Альгаротти. Во время этого визита художника расхваливали как английская знать, так и критики, заваливая его приглашениями выступить в ведущих художественных обществах. Он продолжал получать заказы от самых разных обществ и частных лиц. Крестьяне и крестьянки, отдыхающие у воды, выпасающие скот на лугу или идущие по своим делам, молодые матери, кормящие грудью ребенка и т.д., окруженные традиционной для Дзуккарелли пейзажной сценой, демонстрируют влияние как фламандско-голландских художников, так и Томаса Гейнсборо, любимого собеседника Дзуккарелли в 1760-х годах.

В течение почти 20 лет (1765-1782) художник создавал работы для показов, проводимых Свободным обществом художников. В 1767 году там была выставлена его картина «Макбет и ведьмы», вероятно, уже в ее третьей версии, она соседствовала с работой на религиозный сюжет – «Путешествие Иакова». Две картины имели абсолютно разные композиционные стили, в то время как «Макбет...» был написан быстрыми и почти не оформленными мазками, в «Иакове...», как и поздней работе «Преображение Христа», проявлено пристальное внимание к деталям, что более свойственно флорентийской школе.



Дзуккарелли, Джакомо Франческо
Преображение Христа (ближе к 1788).
Холст, масло. 64 x 76 см

В 1768 году при основании Королевской академии художеств король Георг III заказал ему картину «Речной пейзаж с найденным Моисеем», привилегия, которой кроме Дзуккарелли не удостоился ни один из итальянских художников. Картина, безупречная с формальной точки зрения,



Дзуккарелли, Джакомо Франческо
Речной пейзаж с найденным Моисеем (1768).
Виндзорский замок

ясно показывает влияние на живописца Гаспара Дюге, а также Клода Лоррена.

В 1769 году художник участвовал в выставке, посвященной открытию Королевской академии, двумя пейзажными работами; в 1770 году подготовил три пейзажа, «Проповедь Св. Иоанна в пустыне» и «Святое семейство»; и, наконец, в 1771 году еще одно «Святое Семейство». «Моисей...» был показан публике только в 1773 году, через два года после отъезда Дзуккарелли в Италию.

По возвращении на родину всеевропейская слава Дзуккарелли не уменьшилась, он продолжал писать пейзажи, сбывая многие из них в Вене и Дрездене. В Венеции Дзуккарелли был принят с любовью и гордостью, и в сентябре того же года художественное сообщество назначило его директором Венецианской академии изящных искусств, а в следующем месяце – президентом. Вступая в восьмое десятилетие, он отошел от своих привычных аркадских пейзажей и переключился на более близкий на тот момент венецианскому вкусу неоклассический стиль, что означало как бы возврат к подражанию Риччи, увлечение которым он пережил в юношеском возрасте.

Шедевры его последнего этапа, необычный «Скалистый речной пейзаж с каменным мостом, фигурами, овцами и рыболовом» и «Пейзаж с крестьянами, фонтаном и всадником» композиционно и техникой живописи подобны работам Франческо Гварди, который трансформировал каприччио, соединив его с доромантическими настроениями. В то же время пейзажи Дзуккарелли мягко иронизируют над работами Гварди, например, отдавая композиционный центр античной полуразрушенной статуе. На картине много элементов, типичных для Дзуккарелли, таких как ры-



Дзуккарелли, Джакомо Франческо
Скалистый речной пейзаж с каменным мостом, фигурами, овцами и рыболовом



Дзуккарелли, Джакомо Франческо
Пейзаж с крестьянами, фонтаном и всадником. Холст, масло. 45х24 см

бак, водопад, мост с животными, путешественник и крестьянин, но она выполнена характерной для этого периода техникой – быстрыми мазками, а атмосфера – одна из самых пафосных, залитых почти театральным светом, – напоминает его «Макбета и ведьм».



Дзуккарелли, Джакомо Франческо
Деревенский праздник

Другой выразительный холст Дзуккарелли – «Деревенский праздник», на котором подгулявшие участники танцуют, любезничают и откровенно флиртуют, отличает реалистическая манера, напоминающая венецианца Пьетро Лонги. Дзуккарелли изображает здесь для любящих картины венецианцев их жизнь во всех будничных проявлениях, там нет трагической ноты, все красивы, довольны собой и своим положением.

Это постоянное желание и способность откликаться всему новому, даже когда он состарился, возможно, помогает объяснить, почему Дзуккарелли мало интересовался ролью президента «окостеневшей» венецианской академии, заседания которой он посещал так редко. В 1774 году, не давая никаких объяснений, и к ужасному огорчению всех ее членов, он навсегда уехал во Флоренцию.

Очевидно, что Дзуккарелли никогда не терял связи с Великобританией, поскольку в 1775 году ему было поручено восстановление четырех картин, предназначенных для шотландской резиденции замка Уэддерберн, на основе гравюр руин Пальмиры, впервые опубликованных Робертом Вудом в 1753 году. Маленькие фигурки в турецких костюмах, стоящие среди классических руин, соответствуют другим восточным сценам позднего этапа его творчества, некоторые из них похожи на картины, написанные Джованни Антонио Гварди в 1746 –1747 годах.

Будучи членом Флорентийской академии художеств еще с юности, в 1777 году Дзуккарелли разработал для нее курс «Мастерство обнаженного тела», предназначенный для более престижных, нежели пейзаж, жанров – мифологической и исторической живописи. Дзуккарелли продолжал преподавать в академии вплоть до ее реорганизации в 1784 году.

В своем завещании 1787 года Дзуккарелли сделал своей единственной наследницей «любимую жену» Джустину, а через полтора года - 30 декабря 1788 года – он скончался. Пространный некролог, появившийся в центральной тосканской газете, описал его как «простого, скромного, благодарного, сострадательного, щедрого, объединяющего эти незыблемые добродетели самым вежливым и тактичным образом, с большой грацией речи», также отмечалось, что с юности он обладал «природным гением» для создания пейзажей.

В Англии творчество Дзуккарелли продолжали ценить и после его кончины. Государственная гостиная королевы в Виндзорском замке в 1816 году была украшена семью пейзажами Франческо Дзуккарелли, а потолочная фреска выполне-



Государственная гостиная королевы в Виндзорском замке в 1816 году, украшенная семью пейзажами Франческо Дзуккарелли. Акварель Чарльза Вильда, XIX век

на историческим живописцем, более 30 лет работавшим на британских монархов Антонио Веррио (1639-1707). В викторианскую эпоху комната была широко известна как комната Дзуккарелли.

Франческо Дзукарелли стал одним из немногих венецианских художников, завоевавших всеобщее признание даже у критиков, отвергавших идиллическую живопись. Особенно популярен он был среди последователей Руссо. Франческо Мария Тасси в своей книге о художниках, скульпторах и архитекторах Бергамо отмечает, что Дзуккарелли пишет «пейзажи с самыми очаровательными фигурами» и поэтому превосходит не только художников современности, но и соперничает с великими гениями прошлого, потому что никто раньше не знал, как сочетать прелести гармоничной земли с фигурами, грациозно поставленными и представленными в самых естественных позах.

С переходом в XIX веке к более реалистичным способам изображения ландшафта в адрес художника начала звучать критика, особенно ядовитая в работах историка искусства Майкла Леви. Оценка Тернера была более сдержанной, он отмечал, что хотя работы Дзуккарелли лишены очарования и изящества Ватто, все же его фигуры были «иногда прекрасны». В то же самое время викторианские историки искусства, ревнуя его к славе, превосходящей известность их фаворита Ричарда Уилсона, называли творчество Дзуккарелли театральным и неискренним. Леви внес свой вклад в переоценку наследия художника, объяснив своим современникам привлекательность для них Дзуккарелли, проведя параллель с любовью англичан XVII века к пасторальной балладной поэзии, воспевающей сказочную страну, где «небеса всегда голубые, деревья вечно зеленые». Хотя на родине художника на протяжении большей части XIX и начала XX веков его творчество редко удостаивалось внимания, он никогда не впадал в немилость. В последние несколько десятилетий наблюдается возрождение интереса к Дзуккарелли со стороны итальянских искусствоведов, в частности, в 1994 году Федерико Дал Форно опубликовал его биографию, проиллюстрировав ее шестьюдесятью картинами, а Федерика Спадотто выпустила в 2007 году его персональный каталог. Интерес к творчеству Дзуккарелли у теоретиков поддерживается еще и тем, что любовь художника к эскапизму – намеренному уходу от реальности – считается нетипичной для позднего барокко.

В середине и конце XVIII века Франческо Дзуккарелли активно подражали, сходство с его аркадскими пейзажами можно найти в работах Ричарда Уилсона, Джузеппе Зайса, Джованни Баттиста Чимароли и Витторио Амедео Чиньяроли.

В Большом собрании изящных искусств ASG хранится пасторальный пейзаж Франческо Джакомо Дзуккарелли, в котором явлены все сильные стороны его творчества: изящная композиция, великолепный пейзаж, органичность и уместность стаффажных групп и даже их некоторая индивидуализация. Свет золотит верхушки кудрявых, как у Марко Риччи, деревьев, заливает лужайку на прибрежном лугу и превращается в розоватую призрачную дымку на горизонте. Общая изысканно-нежная колористическая гамма картины подчеркнута яркими пятнами одежд отдельных



Дзуккарелли, Франческо
Zuccarelli, Francesco
Пастораль
Италия, XVIII в.
Холст, масло, 67×99 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0687

персонажей. Пейзаж может быть отнесен к наиболее характерным и удачным образцам ведуты аркадия – жанра, в котором у Дзуккарелли в Венеции не было соперников.

Прозрачное сфумато и мягкие оттенки розового, зеленого и голубоватого цветов рокайльной палитры художника нравились заказчикам, мечтающим иметь его холсты наряду с ведутами Каналетто, Беллотто, пейзажами и каприччо Марко Риччи.

В России имеются всего три работы Дзуккарелли, одна в БСИИ и две в Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге. В июне 2015 года в центре Эрмитаж-Казань была открыта выставка «Образы Италии. Западноевропейское искусство XVII-XX веков из собрания Эрмитажа», где почетное место заняли работы Франческо Дзуккарелли.

Искусствоведы считают, что эта картина создана в 1740-е годы, когда индивидуальность мастера раскрылась в полной мере.



Дзуккарелли, Джакомо Франческо
Пейзаж с женщиной, ведущей корову (ранее 1774).
Холст, масло. 60 х 88 см.
Государственный Эрмитаж

В эрмитажную коллекцию пейзаж приобретен у графа М.А. Милорадовича. Он также исполнен Дзуккарелли в пору творческой зрелости – возможно, в период первого путешествия в Англию (1751-1762).

В первом рукописном каталоге Эрмитажа о Франческо Дзуккарелли было сказано так: «современный художник с очень высокой репута-



Дзуккарелли, Джакомо Франческо
Пейзаж с женщиной, несущей ребенка.
Холст, масло. 69, 5х51 см.
Государственный Эрмитаж

цией» – свидетельство европейской известности живописца, искусство которого счастливо соединило в себе как уроки «классицизирующего» пейзажа римской школы (особенно очевидны параллели с творчеством Андреа Локателли), так и более поздние, уже венецианские, впечатления от работ Марко Риччи. Равнинный ландшафт с далекими, подернутыми дымкой холмами, поднимающимися у самой линии горизонта, плавные изгибы реки с тенистыми берегами, ясное прозрачное небо, с которого льется мягкий ровный свет, – постоянная ничем не нарушаемая сельская идиллия и есть главный герой Дзуккарелли. Фигурки стаффажа – крестьяне в красочных костюмах, мирно пасущиеся стада – легко вписываются в эту удачно найденную композиционную формулу, всегда решенную в эмоционально позитивном духе и, по сути своей, декоративную. В картине заметны признаки очевидного влияния французской пасторальной живописи – пастушеская сцена на переднем плане напоминает о фигурках Ланкре, не лишенных изящества и сентиментальной грации.

Хотя Дзуккарелли и родился в Тоскане, он принадлежит к венецианской школе, и не только потому, что почти всю жизнь, за исключением 20 лет, проведенных в Англии, работал в Венеции. Любимые им темы не смогли бы развиться в суровом и разреженном воздухе флорентийского интеллектуализма. Только анонимные флорентийские мастера, художники второго ряда, к которым Дзуккарелли отнести невозможно, отдавали дань малым радостям простого существования. Благодаря этим малым флорентийцам увековечены тысячи вещей, составляющих зрелище тогдашней жизни и до сих пор хранящих ее говор и улыбку.

В то же время венецианец Дзуккарелли воплотил в своем творчестве и высшие достижения флорентийской школы – твердую законченную линию, тонкость и сложность рисунка, изысканность формы, решение всего пространства картины тонко продуманными и тщательно проработанными деталями.

Несмотря на всеевропейскую славу и работу во многих странах творчество Дзуккарелли глубоко национально. В колорите его картин на века сохранены лучи южного солнца, а в отчетливой изолированности красочных пятен и чистоте линий сказалась прозрачность атмосферы Италии.

Список использованной литературы
1. Бухгейм Б. По Италии: [Впечатления, настроения, размышления]. – М.: тип. т-ва И.Н. Кушнерев и К°,1914. -308 с.
2. Муратов П.П. Образы Италии: Т. 1.- М.: Научное слово, 1911.- 265 с.
3. Образы Италии. Западноевропейское искусство XVII-XX веков из собрания Эрмитажа: каталог выставки.-СПб.: Славия, 2015.-239 с.

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ АНТИКВАРИАТА

ASG ИНВЕСТИЦИОННАЯ ГРУППА КОМПАНИЙ

ПРЕДСТАВЛЯЮТ:

КАТАЛОГ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

Том I

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

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

живопись
мебель
шпалеры
часы
бронза
серебро
керамика



МНОГИЕ МАТЕРИАЛЫ ВПЕРВЫЕ ПУБЛИКУЮТСЯ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ!

ЭКСПЕРТАМ:

ИСКУССТВОВЕДАМ И МУЗЕЙНЫМ РАБОТНИКАМ

заключения экспертов крупнейших аукционов Франции

•

редкие справочные материалы

•

иконография и провенанс работ

•

аналоги работ в музейных собраниях и на аукционах

•

КОЛЛЕКЦИОНЕРАМ И ЦЕНИТЕЛЯМ ПРЕКРАСНОГО

биографии авторов

•

алфавитный указатель имён авторов

•

полный список сюжетов картин

•

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

•

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

ЭЛЕКТРОННАЯ ВЕРСИЯ КАТАЛОГА –ДОСТУПНА ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ!

На правах рекламы

РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 13-3077

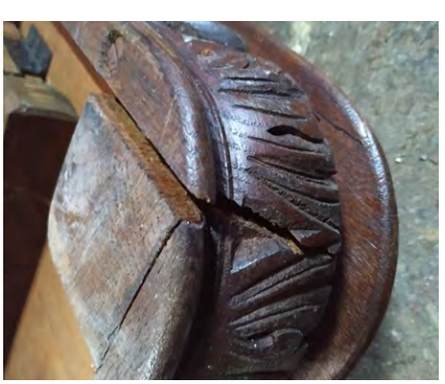


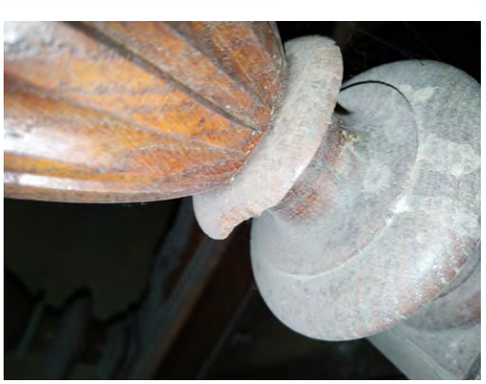
Римма Сабирзянова, волонтер Международного института антиквариата

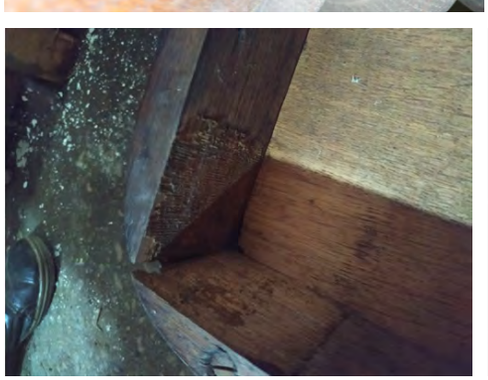


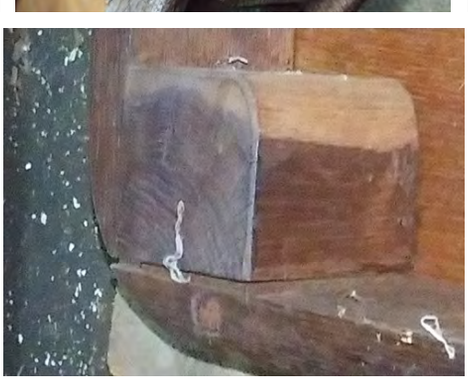














ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ: Стол на ножках типа «коньки» второй половины XIX века (стиль Людовика XVI) приобретен во Франции у арт-дилеров 1 сентября 2010 года. Предмет выполнен из массива натурального дерева, прямоугольная столешница окантована овоидным и растительным

орнаментом. Четыре ножки-балюстры соединены Х-образным основанием с завитками в виде волют. В центре основания – вазон. Размеры предмета: 72,5×114×104,5 см

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ: Стол поступил в Большое собрание изящных искусств ASG с расшатанной конструкцией и залитым белилами шпоном. Многочисленные выходы жука-точильщика и глубокие сквозные трещины на внешней стороне столешницы не только портили внешний вид предмета, но и угрожали его сохранности. Для обеспечения необходимой жесткости конструктивных узлов стол был разобран на элементы, те из них, что потеряли механическую связь с остовом, подлежали замене. На объемной резьбе столешницы наблюдались многочисленные сколы, трещины и иные изъяны. Полная утрата подвижных конструкций стола и отдельных царг требовали их полной замены путем копирования аналогичных элементов из древесины той же породы и возраста.

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

РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ: М.М. Салихов

МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ:

1. Визуальное исследование и фотофиксация;
2. Частичная разборка конструкции на составные части и очистка всех деталей от загрязнения;
3. Санитарная обработка древесины и устранение выходов жука-точильщика;
4. Укрепление и восстановление конструктивных соединений и фрагментов:
   – очистка от старого клея
   – нанесение свежего подогретого клея
   – прессовка в струбцинах
   – выдержка заклейки в запрессованном состоянии 6-8 часов
5. Восстановление элементов подвижной конструкции стола;
6. Восполнение утраченных элементов царги стола;
7. Восстановление подвижности конструкции в пазах;
8. Вощение и полировка деталей;
9. Сборка всех деталей конструкции;
10. Нанесение инвентарного номера.

2-3



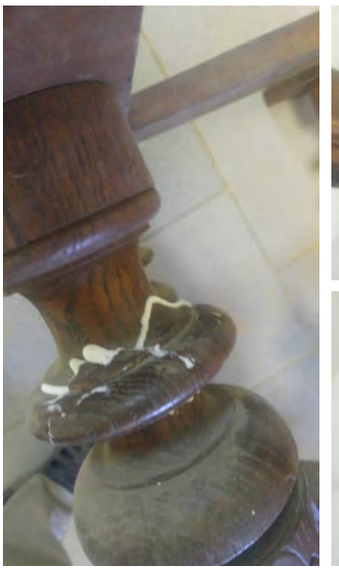






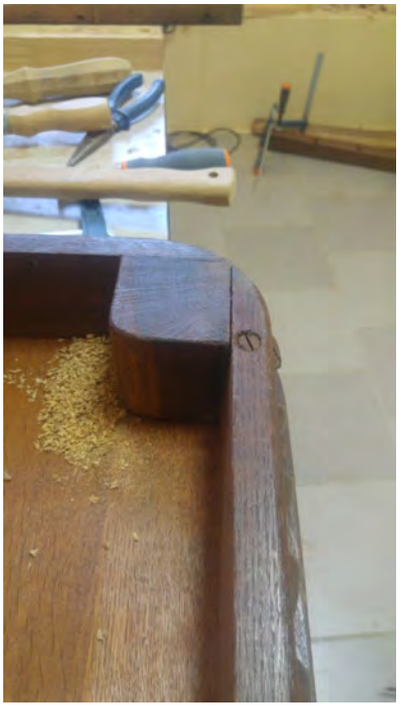
4







5-7










ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ:







«РАВНЫЙ РЕНИ...»

400 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ



Канути, Доменико Мария
Автопортрет

Доменико Мария Канути (1620-1684), сын Луки и Сантины, – итальянский художник периода барокко.

Родился будущий живописец в Болонье, здесь же помимо двух периодов, проведенных в Риме в 1640-х и 1670-х годах, и краткого пребывания в Падуе, он работал. Живописью занималась и его сестра Джулия, она вышла замуж за художника Доменико Марию Бонавери, и трое их сыновей - Доменико, Карло и Лука – продолжили семейные традиции.

После окончания начальной школы Канути поступил работать в ювелирную мастерскую, но из-за отвращения к торговле пробыл там недолго. Свое художественное образование он начал с изучения рисунка в мастерской Джованни Баттисты Бертуччи – одного из представителей семейной династии художников, в которой оставался в течение двух лет. Канути повезло: его заметил выдающийся болонский ученый аббат Таддео Пеполи, член религиозного ордена Оливетана (отделившегося от ордена бенедиктинцев) и представитель одной из самых влиятельных семей Болоньи, он позаботился о судьбе художника, когда тот был еще подростком. Пеполи устроил его сначала в мастерскую Альбани, а затем в мастерскую Гвидо Рени и Гверчино, где Канути работал до самой кончины «божественного», как называли Рени, – 1642 года. Через некоторое время он решил поступить в мастерскую Джованни Сирани, но так резко отличался своими способностями от других учеников, что его таланту в конце концов стал завидовать сам Сирани. Из-за конфликта с ним Канути покинул студию, и некоторое время работал один. Примерно в конце 1646 года при содействии Таддео Пеполи Канути отправился в Рим, где оставался до 18 декабря 1651 года, как свидетельствует его письмо своему покровителю.

Участие болонского аббата помогло окончательному художественному формированию двадцатипятилетнего юноши. Если в Болонье Канути имел возможность усвоить все лучшее из местной школы живописи благодаря учениям таких крупных мастеров, как Франческо Альбани, Гвидо Рени, Гверчино, Джованни Андреа Сирани и Джованни Франческо Джесси, то в Риме у художника появилась возможность расширить свое классическое образование за счет самых современных на тот момент подходов. Здесь Канути изучает технику фрескового письма и обретает свою уникальную манеру. Именно во фреске он достиг наивысших художественных результатов.

Первое известное произведение Канути - «Экстаз Святой Сесилии» – написано для церкви в Имоле, и хотя он продолжал создавать как алтари, так и станковые картины на протяжении всей своей жизни, более всего Доменико Мария Канути известен как мастер потолочных плафонов. Его особый вклад в развитие этого популярного элемента декора дворцов и храмов базируется на интеграции традиций болонской и римских школ. С начала 1650-х годов Канути, работая в

Риме, изучал шедевры своего земляка Аннибале Карраччи для усвоения правил композиции масштабных декоративных росписей.

Технику фрески Канути перенял у выдающегося мастера Джованни Ланфранко (1658-1647), с которым вместе работал. После кончины Ланфранко в получении заказов Канути стал помогать скульптор Алессандро Альгарди (1598-1654), также болонец. Это позволило ему продолжить работу в городе и изучать достижения великих предшественников. На формирование авторского стиля Канути огромное влияние оказали также фрески Пьетро да Кортоны (1596-1699) во дворце Барберини.

В 1655 году он вернулся в Болонью и создал мастерскую, ставшую вскоре преуспевающей. В этом же году он получает один из самых важных своих заказов – украшение дворца своих покровителей, знатного болонского рода Пеполи – Кампогранде, которое завершит в 1669 году. Фреска «Апофеоз Геркулеса на Олимпе» на потолке центрального зала выполнена в традиционной для Болоньи технике квадратуры и демонстрирует приверженность Канути к венецианской школе с ее особым вниманием к глубине пространства, цветовому колориту с преобладанием теплых и золотистых тонов. Термин квадратура обозначает форму иллюзорной росписи, в которой изображения архитектурных элементов наносятся на стены или потолок так, что оптически расширяют реальную архитектуру комнаты, продолжая ее в воображаемое пространство. Этот прием получил широкое распространение в итальянской церковной фресковой росписи, особенно эпохи барокко. Техника квадратуры требовала исключительных визуально-пространственных навыков и мастерства линейной перспективы.



Канути, Доменико Мария
Апофеоз Геркулеса на Олимпе (1669). Фреска.
Палаццо Пеполи Кампогранде. Болонья, Италия

Канути в этой фреске создал иллюзию огромного воздушного пространства, ритмично чередуя области темноты и света. Здесь выражена вся его любовь к орнаменту и чувственному изобилию фруктов и цветов, что ближе скорее генуэзским, нежели римским вкусам. При этом эскизы для проектов Канути демонстрируют его привычку в процессе работы отклоняться от первоначального замысла.

В Палаццо Пеполи Канути создает еще два потолочных плафона, отражающих эпизоды из жизни своего покровителя, эскизы к ним ныне хранятся в Национальной художественной галерее Болоньи. В них он демонстрирует свою страсть к венецианской манере благодаря использованию яркого цвета и живописному письму быстрыми и насыщенными мазками.

С фресок в зале Палаццо Пеполи начинается история Канути как крупного живописца. Свободный и бесстрашный в своих решениях, художник ищет новые подходы, игнорирующие устаревшие каноны Колонны и его последователей, что вы-



Канути, Доменико Мария
Эскиз для фрески, изображающей Таддео Пеполи (около 1665)
Болонья, Национальная художественная галерея

водит его на художественный уровень, превосходящий даже таких известных художников, как портретист и мастер фресок, близкий друг Бернини Джованни Батиста Гаулли (1639-1709). Соперничество между ними проявилось еще во время работы в церкви Санти-Доменико-э-Систо, где Гаулли в 1674-1679 годах расписывал купол Иисуса.

Влияние римской школы, усвоенной Канути во время его первого пребывания в этом городе, очевидно из масштабного произведения «Страшный Суд», написанного для церкви Святого Иеронима. По указанию настоятеля Даниэля Гранчио, пожелавшего обогатить художественное оформление церкви, Христологический цикл был заказан разным художникам. Как отмечено в документах, Канути заключил договор 26 февраля 1657 года на создание картины Страшного Суда и двух боковых образов святых, получив за это 800 лир. Возможность поместить свое творение в одном из самых заметных мест города вместе с именитыми современниками (Элизабетта Сирани «Крещение Христа», 1658 год и Лоренцо Пасинелли «Въезд в Иерусалим», 1658 год), подтвердила общественное признание таланта Канути. Сравнивая его картину с другими из того же цикла, осознаешь специфику стиля Канути, все еще пропитанного элементами творчества Рени, но в то же время открытого новациям барокко. Также эта картина служит доказательством высокого культурного уровня картезианских монахов, которые не ограничивались визуальной интерпретацией Священного Писания только самыми признанными местными мастерами, но демонстрировали более широкие взгляды.



Святой Михаил, бросающий мятежных ангелов в пропасть (1659).Фреска.
Сан-Микеле в Боско, Болонья

1660-е годы Канути провел в Болонье, по заказу Таддео Пеполи он написал фрески для церкви Сан-Микеле в Боско в Болонье (1659-1660).

Среди них есть фреска с изображением Христа перед погребением, для которой художник предпочел хроматические решения, отмеченные ярким кьяроскуро (контрастной светотени): необычный выбор для болонской школы, где все еще преобладают спокойные оттенки «ренийского» письма.

Канути участвовал в декорировании Палаццо Феличини в Болонье совместно с крупным мастером квадратуры Доменико Санти (1621-1694) и Джакомо Альбореси (1632-1677).

С этого времени для Канути начинается период обилия заказов от дворянства и духовенства. В 1662 году он работал в Мантуе, расписывая фресками замок герцога Карло II Гонзага Мармироло (к сожалению, замок был разрушен в 1798 году), и в это время смог изучить работы Питера Пауля Рубенса, который присутствовал в Мантуе.

Благодаря Пеполи Канути покровительствовали монахи-оливеты – представители католического мужского монашеского ордена, ответвив-



Канути, Доменико Мария
Страшный суд (1658)

шегося от ордена бенедиктинцев. Вернувшись в Болонью между 1663 и 1664 годами художник отправился в Падую, чтобы создать истории жизни основателя этого ордена Сан-БернардоТоломеи для церкви Сан-Бенедетто-Новелло. В них очевидны связи с работами венецианцев – в части передачи света и цвета. После своих познаний в венецианском искусстве художник как колорист превосходил даже болонских живописцев первой величины.



Канути, Доменико Мария
Смерть Сан Бернардо Толомеи.
Коллекции Фонда CaRisBo

В хроматической гамме этого произведения чувствуется также влияние веронезской и тинторетской школ, в то же время в творчестве Канути болонские традиции остаются преобладающими, хотя и в интерпретированном стилистическими подходами барокко виде.

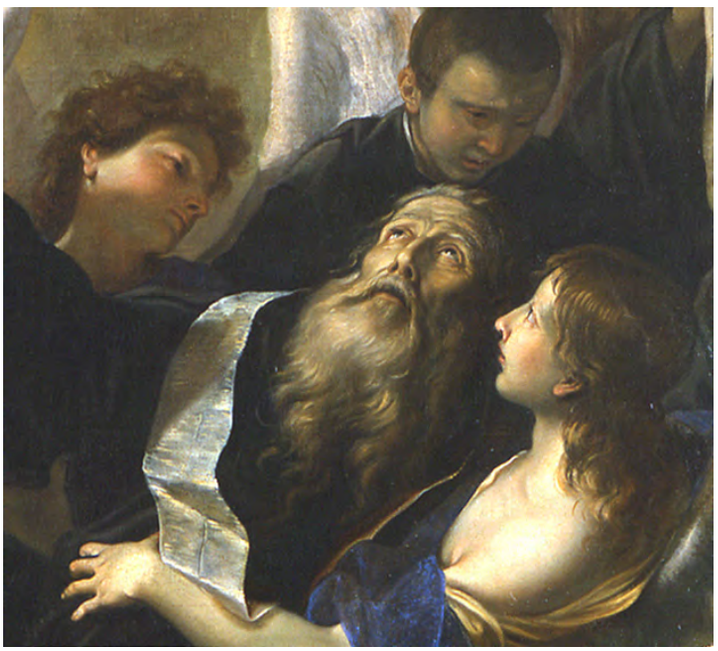
В венецианском же стиле с преобладанием теплых и золотых тонов написана картина «Смерть Святого Бенедикта», посвященная одному из самых почитаемых христианских святых, покровителю Европы, чья личность воспринимается верующими как само «воплощение благодати Божьей».

Канути очень точно воссоздает эпизод кончины Бенедикта, когда он «с помощью учеников, поддерживавших его слабые члены, остался стоять, подняв руки к небу, до тех пор, пока не скончался, шепча свою последнюю молитву». Лица Святого и Ангелов смерти, принимающих его в свои объятия, залиты золотым солнечным светом, что отсылает нас к эпизоду из жизни Бенедикта. Однажды ночью, когда он безмолвно молился, стоя перед окном, некий свет медленно распространился вокруг, так что казалось, все засияло, как среди бела дня. И вот, «во время этого видения произошло, как сам он впоследствии скажет, нечто необычайное: перед его глазами предстал весь мир, как бы сосредоточенный под одним-единственным лучом солнца».

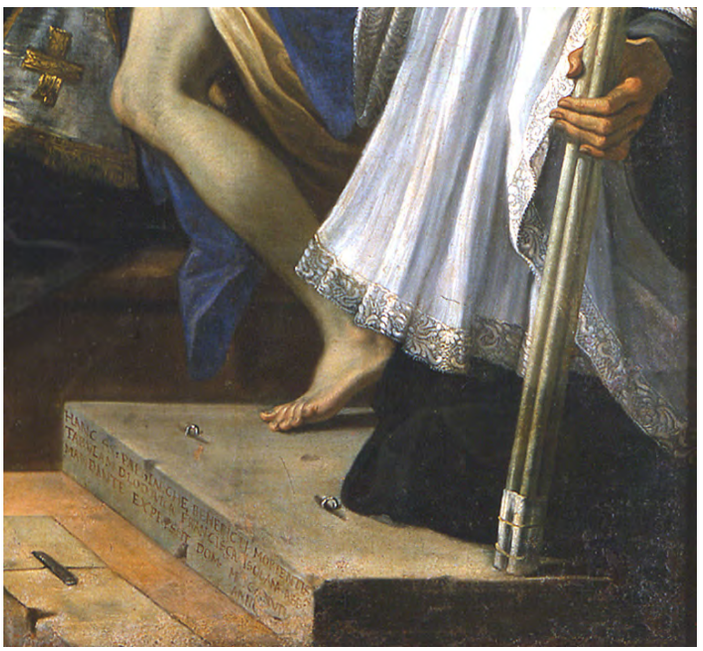


Канути, Доменико Мария
Смерть Святого Бенедикта (1671)
Болонья, Национальная пинакотека

Внутренняя динамика картины обеспечена различием душевных состояний героев, Бенедикт торжественен и спокоен, он готовится к встрече с тем, служению которому посвятил свою жизнь. Для окружающих его уход – трагедия, и они не скрывают этого, что не вполне отвечает христианским традициям, ведь земная кончина, особенно для праведника, означает начало вечной жизни и



Канути, Доменико Мария
Смерть Святого Бенедикта (1671), фрагмент.
Болонья, Национальная пинакотека



Канути, Доменико Мария
Смерть Святого Бенедикта (1671), фрагмент.
Болонья, Национальная пинакотека

праздник встречи с Господом. Кто-то крестится, кто-то читает молитву, а большинство, особенно молодая братия, безутешно рыдает.

С необыкновенным мастерством Канути передает фактуру золотой и серебряной парчи, тяжелого бархата, батиста и тончайших кружев. При этом, словно в память о его первом настоящем учителе, ему удается создать необыкновенно живой и теплый, «медовый», как у Рени, оттенок человеческой кожи.

Самым известным учеником художника является Джузеппе Мария Креспи. Многие его ученики, в числе которых Джованни Антонио Буррини, Джулио Пизанелли и Джироламо Негри впоследствии работали на Лоренцо Пазинелли – одного из создателей неовенецианской манеры живописи, работавшего в основном на аристократию и высшее духовенство.

Наиболее значимым следствием работ Палаццо Пеполи является то, что художника зовут в Рим. В 1672 году он фактически закрыл школу и доверил своих учеников Пасинелли, а затем переехал в Рим, где он до 1676 года работал в семьях Маттеи и Колонны.

4 апреля 1672 года семейство Маттеи пригласило его, чтобы написать две большие картины, о которых не известно, были ли они действительно созданы.

23 июля Канути написал Джанни Джузеппе Санти, своему шурину, что он уже начал работать на наследного принца Неаполитанского королевства Лоренцо I Онофрио Колонна; 4 сентября он был избран академиком римской академии Святого Луки, а 17 декабря написал члену семейства Пеполи - Эдоардо, что он закончил работу для Колонны и приступил к исполнению еще одного заказа вместе со своим учеником Энрико Хаффнером (1640-1702). В Риме для Канути началось



Козза, Франческо
Франциск, утешаемый Ангелом.
Национальная галерея Палаццо Арноне, Италия

самое творчески плодотворное пятилетие, когда знаменитый фресковый живописец и уже академик римской академии работает с Франческо Козза (1605-1682) и Карло Маратта (1625-1713), оформляя палаццо кардинала Альтьери и одного из знатнейших римских семейств – Колонна, купол церкви Санти-Доменико-э-Систо.

В творческой манере Козза и Канути можно обнаружить значительное сходство, что подтверждается колоритом, моделировкой фигур, драпировкой одежд персонажей на приведенных ниже работах.



Канути, Доменико
Мария Агарь и ангел

В 1674 году художник расписал фрески в своде и апсиде римской церкви Святых Доминика и Сикста, создав композицию, способную вызвать сильный эмоциональный резонанс намеком на неразрывную преемственность между землей и небом. Также в Риме Канути работал в 1676 году над потолочной фреской Апофеоза Ромула в Палаццо Альтьери, где игра света становится более интенсивной на тепло-золотом цвете картины, которая светится всеми оттенки желтого и красного. Здесь художник мастерски справляется с очень большой поверхностью, хорошо используя правила перспективы, устраняя переполненный «центробежный» эффект и помещая фигуры в центр композиции так, что это позволяет ему следить за изменением художественной панорамы.

Вернувшись в Болонью в 1677 году, Канути вновь открывает свою школу и начинает отделочные работы для трех комнат в библиотеке монастыря Сан-Микеле в Боско, которые заканчивает в 1680 году.

Канути также будет оформлять купола и апсиды для Оливетского монастыря (1682-1684), которые станут его последними творениями. Источники говорят об одиночестве и слабом здоровье Канути сразу после его возвращения в Болонью, но не прекращавшим работать до самой смерти 6 апреля 1684 года.

После одного из кратких наездов в Рим художник вернулся совсем больным, предчувствуя близкую кончину, он продиктовал завещание и через два дня скончался.

Являясь крупным мастером фресковой росписи, Канути объединил в своем творчестве болонские и римские традиции академизма. Его уникальная манера творчески сочетает величественность Ланфранко и Кортоны и блестящий иллюзионизм Джованни Баттисто Гаулли. На композиционные приемы и колористические решения Канути влияли также творчество Рубенса и венецианцев, которые он глубоко изучал. Манера Канути оказала значительное влияние на болонскую живописную школу.

Сейчас он мало известен широкой публике за пределами своего родного города, а в XVII и XVIII веках Канути считался равным своему учителю Гвидо Рени. Для специалистов же и знатоков творчества старых мастеров работы Канути имеют непреходящую актуальность. В 1988 году Симонетта Станьи выпустила полный каталог его произведений.



Станьи, Симонетта Доменико Мария Канути: каталог (издательство «Римини»,1988 год)

Работы Доменико Мария Канути регулярно выступают в качестве лотов на крупных европейских аукционах. В 2015 году его картина «Мария Мадонна с младенцем и Иоанном Крестителем» реализована на аукционе Кристи за 23,75 тысяч фунтов стерлингов. Картина является образцом болонской школы живописи с ее венецианским колоритом и флорентийской точностью письма. Прелестен лик Мадонны, подернутый легким сфумато, младенец Христос и Иоанн Креститель согласно барочной традиции напоминают купидонов. Почти ровесники, они весело озорничают друг с другом. И здесь Канути, в отличие от большинства художников, когда-либо обращавшихся к этому сюжету, хронологически точен. Известно, что Мария и Елисавета произвели на свет сових сыновей с разницей в несколько месяцев.



Канути, Доменико Мария
Мадонна с младенцем и Иоанном Крестителем
Холст, масло.126,3 х 94,2 см.
Аукцион Christie's, 9.12.2015 года, лот 176. Estimate: £15,0 тыс. - £20,0 тыс. Price realised: £23,75 тыс.

Другая работа – «Мистический брак Святой Екатерины» – в октябре 2019 года была выставлена аукционным домом Доротеум с эстимейтом 40-60 тысяч евро.

Как и большинство станковых картин Канути, она имеет горизонтальный формат. Манера письма напоминает Аннибале Карраччи, творчество которого Канути изучил глубоко. Для «прочтения» фигур на темном фоне художник использует прием импасто – густое, сочное наложение



Канути, Доменико Мария
Мистический брак Святой Екатерины.
Холст, масло. 111 х 145 см.
22.10.2019 выставлена на аукционе Доротеум, эстимейт € 40,0 тыс - до 60,0 тыс.

красок на холст для усиления эффекта света и фактуры. На протяжении всего творчества Канути последовательно стремился исключить любую фетишизацию творческого наследия Рени, ассоциировавшегося со всей болонской школой. Эту картину можно отнести к результату его личного осмысления неовенецианской и «неоренийской» манеры Аннибале Карраччи 1590-х годов.

Большое собрание изящных искусств ASG располагает работой Канути «Мученичество Святого Андрея», являющейся скорее всего эскизом к фреске. Апостол Андрей, больше известный как апостол Андрей Первозванный, - один из двенадцати апостолов, учеников Иисуса Христа; первым, согласно Евангелию от Иоанна, был призван Иисусом Христом. По преданию, был распят в Патрах около 67 года на Х-образном кресте, получившем название «андреевский».

Канути изображает момент, когда тело Святого сняли с креста, на его щиколотках остались обрывки веревок, так как известно, что его распяли не прибив, а привязав к кресту.

Как уже отмечалось, в процессе работы Канути обычно уточнял и изменял композицию фрески, намечая в эскизе к ней лишь основные элементы замысла. Трагизм события подчеркнут тем, как достоверно художник написал тело Святого Андрея, его вывихнутые, неестественно скрученные руки, упавшую набок голову. Контраст деловито и привычно управляющихся с телом, как с предметом, стражников и молодой матери с младенцем, застывшей в ужасе, воздействуют сильнее много-



Канути, Доменико-Мария
Мученичество Святого Андрея. Италия, XVII в..
Холст, масло, 66×50 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0822

тысячной плачущей толпы. Этот замысел демонстрирует верность основным художественным принципам Канути в его стремлении модернизировать болонскую школу, сохранив ее традиции, что особенно заметно в намеченном колорите, близком к венецианцам – обилие голубого с вкраплениями золотисто-желтого, Рени – тело Святого Андрея – и, возможно, Рубенсу – красноватые физически мощные тела его мучителей.

Источники:
http://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-maria-canuti_(Dizionario-Biografico)/ https://www.stephenongpin.com/artist/236451/domenico-maria-canuti
https://www.storiaememoriadibologna.it/canuti-domenico-maria-483998-persona
https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/canuti-domenico-maria/003a654b-ee5f-4f8f-b77e-b41cdaf0e05f

НАСЛЕДНИК ШКОЛЫ СНАЙДЕРСА

400 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

Никасиус Бернарт или просто Никасиус (1620-1678) был фламандским живописцем-анималистом, писавшим сцены охоты и цветочные натюрморты, снискавшим признание помимо родной Фландрии в Италии и Париже.

Начиная с XVI века в Европе расцветают новые науки – описательная ботаника и зоология, что явилось следствием великих географических открытий: европейцы познакомились с новыми видами растений и животных, попавшими к ним из далеких стран. Экзотика сподвигла ученых обратить внимание и на местные флору и фауну. Фламандцы сыграли огромную роль в зоологическом буме, охватившем Европу, при этом, в отличие от голландцев, их больше привлекала не научная, а эстетическая сторона.

В XVII веке здесь появились художники, которые занимались рисованием почти исключительно животных: Франс Снайдерс (1579-1657) Поль де Вос (1595-1678), Ян Фейт (1611–1661) и другие. Великие живописцы барокко, такие как Питер Пауль Рубенс (1577-1640) и Якоб Йорданс (1593-1678) часто включали в свои полотна изображения фруктов, растений и животных, и не всегда это делали их подмастерья. И Йорданс, и Рубенс показали, какие животные им нравились более всего: у первого была склонность к коровам, в образах которых он подчеркивал кажущуюся ему гигантскую безобидную глупость, Рубенс писал практически всех возможных животных, включая львов и верблюдов, которых он скорее всего вживую никогда не видел.

И хотя гений Рубенса практически заслоняет всю фламандскую живопись XVII века, являясь, по выражению историка искусства Б.Р. Виппера, ее началом и концом, так как она строится на

созданных им предпосылках, некоторым ее представителям удалось сказать в искусстве свое слово. В числе таковых Франс Снайдерс.

В мастерской Рубенса было принято, чтобы несколько художников работали над одной картиной, Снайдерс отвечал обычно за животных, цветы и бутафорию. Но и как самостоятельный художник Франс Снайдерс имел громкую славу, он писал сцены охоты, зоологические сады, птичьи дворы, но чаще всего натюрморты.

Во второй половине XVII века центром анималистики была уже не Фландрия, а Нидерланды, где начинают творить Альберт Кейп (1620-1691), Паулюс Поттер (1625-1654), Филипс Вуверман (1619-1668), Николас Берхем (1620-1683), Ян Веникс (1640-1719), Мельхиор де Хондекутер (1636-1695) и Авраам Хондий (1625/30 - ок.1695), при этом последние три явно находились под влиянием фламандской школы.

Моды на изображение животных не избежало и прикладное искусство, например, серия брюссельских гобеленов, сохранившихся в Кракове, отражает целый зоопарк. Среди животных, которые были идентифицированы, упоминаются: сурикат, павиан, обезьяна-капуцин, белохвостая мартышка, дикобраз, гигантская индийская белка, лев, тигр, леопард, оцелот, африканская и индийская цивета, африканский слон, индийский носорог, сирийская овца... «Работники ног» (ткачи) мастерски превратили образы, созданные художниками-картонщиками, в шерстяную, шелковую, золотую и серебряную ткань. Поскольку о такой богатой коллекции животных по месту пребывания художников-авторов картонов ничего не известно, логично предположить, что они сами ездили в зарубежные зоопарки или имели доступ к обширному альбому портретов животных.

В XVII столетии, когда этот молодой жанр европейского искусства переживал пору первого расцвета, оформились его основные типы, называемые сегодня европейским «классическим» натюрмортом. Самого термина «nature morte» («мертвая природа») тогда еще не существовало, он появился лишь век спустя во Франции (хотя в искусствоведческой литературе можно встретить утверждение, что термином «nature morte» обозначалась не мертвая, а неподвижная модель). А в XVII веке картины с изображением всевозможных предметов повседневного обихода, сервированного стола, цветов, кухонных и рыночных сцен и так далее именовали описательно – по главному мотиву композиции. В нидерландских инвентарях того времени можно встретить следующие названия: «keucken» (кухня), «banketje» (завтрак), «vis ontbijt» (завтрак с рыбой), «fruytagie» или «fruytstuck» (фрукты), «blompot» (горшок с цветами) и «blommencrans» (венок из цветов), «wijnkannetgenschilderijtge» (натюрморт с графином), «toebackje» (курительные принадлежности), наконец, «doodshoofd» (череп) или «vanitas» (суета сует).

Особо декоративными считались композиции с охотничьими трофеями, представлявшие самую позднюю по времени возникновения разновидность натюрморта в живописи Западной Европы XVII века. Картины, демонстрирующие битую дичь, получили распространение в ряде европейских художественных школ (прежде всего, в Голландии) со второй половины XVII столетия, но особым спросом стали пользоваться на рубеже XVII и XVIII веков в аристократических кругах как жанр придворного искусства.

Снайдерс является инициатором фламандского натюрморта, художники-соотечественники, даже очень даровитые, шли его путями. Изображенные на его гигантских полотнах предметы находятся в такой активной динамике, что это уже совсем не «тихая жизнь», как у голландцев, а скорее «героические будни предметов». Тем более, что почти во всех фламандских натюрмортах присутствуют живые существа, вносящие сумбур и хаос: дерущиеся коты, вороватые мальчишки, злобные собаки, хитрые обезьянки и т.д.

Никасиус Бернарт работал при французском дворе в качестве помощника Шарля Лебрена и создавал картоны для гобеленов и варианты декора для дворца Тюильри.

Бернарт родился в Антверпене. Он изучал живопись под руководством Франса Снайдерса, а после завершения обучения отправился в Италию. Здесь его работы были высоко оценены Фердинандо II Медичи, великим князем Тосканы.

Около 1643 года Бернарт отправился во Францию, где работал в течение ряда лет, прежде чем вернуться в Антверпен. На родине в 1654 году он стал мастером гильдии Святого Луки. В 1659 году художник вернулся в Париж, как оказалось потом, уже навсегда. Спустя четыре года, в 1663 году, Бернарт был принят в Королевскую академию живописи и скульптуры.

В 1673 году Людовик XIV поручил Бернарту отобразить всех новых обитателей своего зверинца в Версале, и художник представил 46 зарисовок 52 видов животных. Некоторые из этих картин впоследствии были использованы для украшения павильонов зверинца, в их числе олень из долины индийского Ганга с красивой двенадцатирогой короной.

Бернарт изображал животных с явной просветительской целью: даже свирепые хищники предстают в спокойных позах, как правило, в профиль или в три четверти в антураже родного для них ландшафта, а



Бернарт, Никасиус
Гангский олень (1664-1668).
Холст, масло. 46х61,5 см.
Лувр



Бернарт, Никасиус
Изучение страуса.
Лувр



Бернарт, Никасиус
Драка кошек и собак.
Музей изобразительных искусств Каркассона

глаза, как на портретах, часто обращены к зрителю. Эта поза позволяет зрителю точнее воспринимать анатомию каждого животного. В настоящее время картины Бернарта являются лучшими источниками для уяснения точной популяции животных версальского зверинца, описанной Николасом Бейли в его инвентарной книге от 1709-1710 годов (впервые опубликована в 1899 году).

Впоследствии Бернарт вступил в штат королевского двора и создавал рисунки животных для нужд мануфактуры гобеленов и оформления королевских покоев.

Художник известен также своими многочисленными сценами жестоких схваток между хищными, а также домашними животными. Он продолжил традицию, основанную его великим учителем, в частности, широко тиражированные хищные птицы Бернарта непосредственно вдохновлены работой Снайдерса.

Существует неопределенность относительно фактического авторства многочисленных неподписанных эскизов маслом, попавших в Лувр во время Французской революции, а затем переданных во французские провинциальные музеи. Старый ин-

вентарь мануфактуры гобеленов, который был найден в 1967 году, доказывает, что ряд работ был создан Никасиусом Бернартом, скорее всего, это серия тщательно выполненных изображений птиц доисторической эпохи.

Бернарт также писал портреты домашних животных, в частности широко известен «Портрет Тамбона, собаки герцога Вандомского» (1865, выставлен на аукционе Christie's 28–29 сентября 2015 года в Париже, лот 386).



Бернарт, Никасиус
Портрет Тамбона, собаки герцога Вандомского
Холст, масло. 129x94 см



Для подтверждения авторства Никазиуса Бернарта много делает партнер Международного института антиквариата Фред Мейер, старший научный сотрудник отдела голландской и фламандской живописи Нидерландского института истории искусств (RKD) в Гааге.

Несмотря на признание сильных мира сего и обилие заказов умер Никасиус Бернарт в бедности, причиной этого стал алкоголизм. Это произошло в 1678 году.

С 1676 года Никасиус Бернарт взял в ученики Александра-Франсуа Деспорта, и их творческий союз распался только из-за смерти учителя. Франсуа Деспорт (1661-1743) и Жан-Батист Удри (1686-1755) являлись наиболее сильными анималистами во французской живописи XVIII века. Своими драматическими образами животных они показали себя прямыми наследниками школы Снайдерса, что не удивительно, учитывая, какую роль сыграл Снайдерс в становлении творческой манеры Бернарта.



Бернарт, Никасиус
Схватка котов

Фламандцы и голландцы писали как монументальные полотна, так и камерные картины, в которых нередко группировали вместе битую дичь и фрукты, подчас оживляя композицию изображением живых животных, также выступавших в них в первую очередь как будущая снедь.

В работе из БСИИ ASG мы видим как обычные мотивы охотничьих натюрмортов второй половины XVII века: разнообразную стреляную пернатую дичь, некрупных битых зверей, например, – зайца,

Бернарт, Никасиус
Кот смотрит, как сражается спаниель с другим котом.
Холст, масло. 73,4x92,7 см



Бернарт, Никасиус
Дичь на деревянной лавке, связанные ягнята, гончая и кошка (ок.1660-1678).
Холст, масло. 88,4x119,2 см.
Атрибутирована Фредом Мейером



Бернарт, Никасиус
Охотничьи трофеи
Фландрия, XVII в.
Холст, масло, 47×71 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3341

лисицу, барсука, так и выполненных в стиле Снайдерса пару оленей, загнанную сворой собак, одна из которых охраняет добычу, а другая приводит в порядок свою шкуру после жаркой схватки. Все это показано на фоне сумеречного пейзажа с ясно звучащим призывом «memento mori» (помни о смерти).

Охота была любимым видом спорта европейцев еще с раннего Средневековья, это позволяло мужчинам сохранять хорошую форму в период, когда не было войны. В XVII веке охота во Фландрии и Голландии, казалось бы, потеряла свое общественное значение: феодальное право на лесные угодья было отменено, за лесами строго следил лесничий со стражниками. В частности, запрещалась охота на кроликов, отчего заяц теперь в натюрмортах воспринимается как трофей аристократической охоты. Зато охота на птиц велась безо всяких ограничений, что объясняет обилие в натюрмортах пернатой дичи.

Впрочем, в XVIII веке декоративные тенденции одерживают верх, и в содержании двух охотничьих картин ученика Бернарта французского живописца Франсуа Депорта – «Натюрморт с битым зайцем и фруктами» и «Собака и дичь» – нет уже ничего символического.

С двенадцати лет Франсуа Депорт обучался в Париже у Никазиуса Бернарта, и хотя учение продлилось всего два года, он успел обрести сильную живописную технику и направление, определившее его дальнейший творческий путь. Его основной темой так же стали животные, натюрморты, сцены охоты. Именно его считают создателем натюрморта и анималистического жанра во Франции.

Со временем он сделался первым французским живописцем, избравшим основным предметом своего творчества животных, охотничьи трофеи и сцены охоты. В 1699 году он стал членом Королевской академии, выставлялся в парижском Салоне, получил квартиру в Лувре и королевскую пенсию. В 1700 году Депорт получил первый королевский заказ для Версаля, и с этого момента долгие годы работал преимущественно для Людовика XIV, который называл его художником своего охотничьего двора. Это прозвище вполне соответствует действительности, поскольку мастер написал множество «портретов» собак королевской своры, редких животных из зверинца в Версале и сцен королевских охот, украсивших почти все королевские резиденции. После смерти

Людовика XIV Депорт продолжал получать заказы на такую же тему от Дофина для его замка в Медоне и от регента Филиппа Орлеанского для Пале Рояль и замка Шантильи; в течение двух лет он работал в Англии для лорда Болингброка.

Последние двенадцать лет своей долгой жизни он по-прежнему продолжал писать декоративные полотна с изображением собак, охот и натюрмортов для замков Людовика XV в Версале и Компьене.

Парная композиция «Натюрморт с битым зайцем и фруктами» и «Собака и дичь», представленные на выставке Государственного Эрмитажа «Натюрморт в искусстве Западной Европы XVI–XIX веков» (2015 год), написаны в пору его расцвета, в 1711 году, то есть еще во времена Людовика XIV. «Натюрморт с битым зайцем и фруктами» – типичное произведение художника, в котором гармонично сочетаются анималистический жанр, пейзаж и натюрморт. Подобные композиции, несомненно, вдохновлены его знаменитыми фламандскими предшественниками – Снайдерсом и, особенно, Яном Фейтом, чье творчество наложило отпечаток на несколько поколений последователей. Вслед за фламандцами Депорт тщательно изучал и умел передать облик и повадки животных. Кроме того, он был прекрасным рисовальщиком: сохранилось значительное количество сделанных с натуры набросков, которые впоследствии использовались в живописных полотнах. Из всех животных лучше всего ему удавались охотничьи собаки всевозможных пород, без которых не обходится почти ни одна картина Депорта.



Депорт, Франсуа
Натюрморт с битым зайцем и фруктами (1711)
Холст, масло. 115 х 99 см.
Государственный Эрмитаж



Депорт, Франсуа
Собака и дичь (1711)
Холст, масло. 114,5 х 99 см.
Государственный Эрмитаж

Как и у Снайдерса, живописные полотна Депорта кажутся живыми и яркими благодаря умелой передаче разнообразных фактур: гладкого собачьего или пушистого заячьего меха, радужных птичьих перьев, дымчатой прозрачности винограда, бархатистых персиков и шершавости дынной корки... Но как пейзажист Депорт значительно уступает своему учителю Никазиусу Бернарту, природа в его произведениях разработана лишь в самых общих чертах, являя собой лишь театральную декорацию, назначение которой – подчеркнуть яркий передний план и уравновесить композиционный строй картины.

Источники:
Виппер Б.Р. Статьи об искусстве. – М., 1970. - 591 с.
Зюмтор П. Повседневная жизнь Голландии во времена Рембрандта:
[Пер. с фр. М. В. Глаголева]. - М., 2001. – 389с.
Натюрморт в искусстве Западной Европы XVI–XIX веков. Из собрания Государственного Эрмитажа: каталог выставки в выставочном центре «Эрмитаж–Выборг» 6 февраля – 10 сентября 2015 года.-СПб.,2015-96с.
https://en.wikipedia.org/wiki/Nicasius_Bernaerts
https://fr.wikipedia.org/wiki/Nicasius_Bernaerts
https://peoplepill.com/people/nicasius-bernaerts/
https://www.invaluable.com/auction-lot/nicasius-bernaerts-antwerp-1620-1678-paris-69-c-q492gh8aal
http://musees.ville-senlis.fr/index.php/Collections/Explorer-les-collections/OEuvres-commentees-musee-de-la-Venerie/Nicasius-BERNAERTS-Cerf-du-Gange
https://okv.be/nl/OKV-artikel/dieren-als-model-het-dier-de-vlaamse-schilder-en-beeldhouwkunst
http://www.galleryofthemasters.com/b-folder/bernaerts-nicasius-gallery.html
http://www.jeanmoust.com/categories/still-lifes-and-animal-scenes/an-interior-scene-with-two-lambs-a-dog-and-a-cat-396454

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

ОГРОМНЫЙ ВЫБОР ПРЕДЛОЖЕНИЙ ПО ПРОДАЖЕ И АРЕНДЕ НЕДВИЖИМОСТИ



УЖЕ ВТОРОЕ ИЗДАНИЕ

«НАСТОЛЬНАЯ КНИГА ИНВЕСТОРА»

адресована как профессионалам рынка - агентам по недвижимости, консультантам и инвесторам, так и всем интересующимся коммерческой недвижимостью

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