ВЕСТНИК МЕЖДУНАРОДНОГО ИНСТИТУТА АНТИКВАРИАТА

Мир искусств

+16 ISSN 2414-9896

online 1 (25) 2019

ТЕМА НОМЕРА

НАТУРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ОБЪЕКТА ASG В ИСТОРИЧЕСКОМ ЦЕНТРЕ КАЗАНИ

ИНТЕРВЬЮ НОМЕРА

ИСКУССТВОВЕД ЖАК БУФФЕ О СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ ФРАНЦИИ И СВОИХ НАУЧНЫХ ИНТЕРЕСАХ В ОБЛАСТИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА



стр. 8



стр. 16



стр. 57



стр. 62

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

•

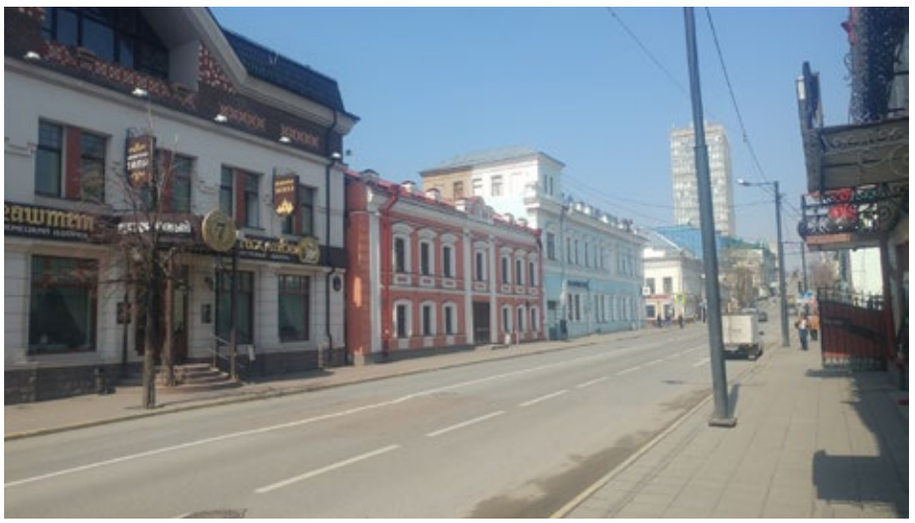
описание и провенанс работ

•

аналоги работ в музейных собраниях, частных коллекциях и на аукционах

на правах рекламы

ТЕМА НОМЕРА



ВЫЯВЛЕННЫЙ ОБЪЕКТ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ НА ГЛАВНОЙ ТОРГОВОЙ УЛИЦЕ СТАРОЙ КАЗАНИ

СТР. 8

ИНТЕРВЬЮ НОМЕРА

«ВАШЕ СОБРАНИЕ ДАЁТ ОЧЕНЬ ТОЧНУЮ КАРТИНУ ИСТОРИИ ЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА...» «VOTRE COLLECTION DONNE DE L'HISTOIRE DE L'ART EUROPÉEN UNE VISION PEUT-ÊTRE PLUS JUSTE...»



СТР. 16

ДАЙДЖЕСТ СМИ

СТР. 34

ИНТЕРВЬЮ НОМЕРА

«КОЛЛЕКЦИЯ МАНЬЕРИСТОВ В МИА – ОДНА ИЗ ЛУЧШИХ СРЕДИ ЧАСТНЫХ СОБРАНИЙ РОССИИ...»

СТР. 38

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)*

ПЕРСОНАЛИИ

«ГЕНУЭЗСКИЙ ВЕРОНЕЗЕ»

стр. 44

КАРТИНА ОТТО МАРСЕУСА ВАН СХРИКА В СОБРАНИИ НИЖЕГОРОДСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ И АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ НАСЛЕДИЯ ХУДОЖНИКА

стр. 51

ИЗОБРЕТАТЕЛЬ НАТЮРМОРТА С «ЛЕСНЫМ ДНОМ»



стр. 57

СПАСЕННАЯ КРАСОТА

РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК



стр. 62

АНТОЛОГИЯ СЮЖЕТА

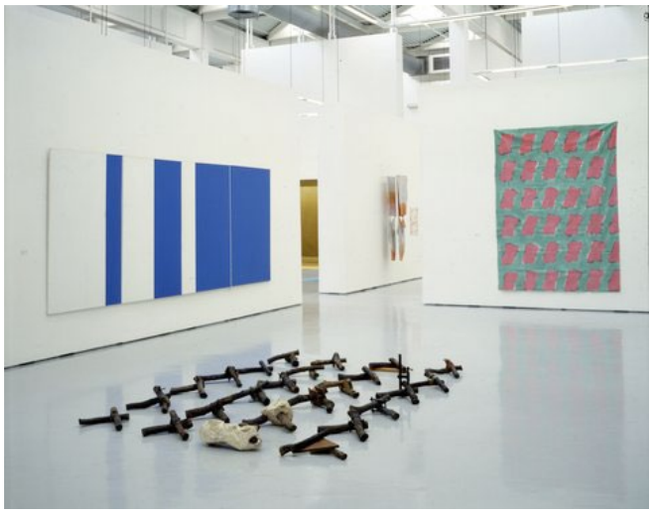
ИДЕЙНАЯ ОСНОВА ВЕТХОЗАВЕТНОГО СЮЖЕТА: ИСТОРИЯ ЛОТА

стр. 74



КАЛЕНДАРЬ ПАМЯТНЫХ ДАТ

стр. 92



EDITION THEME

IDENTIFIED CULTURAL HERITAGE SITE ON THE MAIN SHOPPING STREET OF KAZAN

P. 8

MEDIA DIGEST

P. 34

INTERVIEW OF REPORT

«YOUR SET OF WORKS PRESENTS ACCURATE PICTURE OF EUROPEAN ART...»

P. 16

INTERVIEW OF REPORT

«THE COLLECTION OF MANNERISTS IN INTERNATIONAL INSTITUTE OF ANTIQUITES ASG IS ONE OF THE BEST AMOND PRIVATE COLLECRIONS IN RUSSIA...»

P. 38



Мир искусств: Вестник Международного института антиквариата ASG
Научный журнал
№1 (25) июль 2019 года
для детей старше 16 лет

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

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

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

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ
С.Д. Бородина – главный редактор, д.п.н.
А.В. Булгакова – директор МИА, зам. главного редактора, к.п.н.
Е.А. Власова – главный хранитель фондов МИА
Н.Э. Гарипов – заместитель директора центра развития территорий, к. с.-х. наук,
Т.В. Копосова – ведущий дизайнер ПАИ
И.С. Никонов – директор реставрационных мастерских МИА
С. В. Новиков – к. архитектуры, преподаватель кафедры теории и практики архитектуры КГАСУ
Л.Л.Романов – зам. генерального директора ИГК ASG, директор правового департамента, к.ю.н.
В.С. Торбик – кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой реставрации СПбГУ
А.Т. Хайруллина – ведущий архитектор-реставратор ООО «Забир»

Дизайн/Юлия Кадырметова, Татьяна Копосова
Технический редактор/Айслу Абдулхакова

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



PERSONNEL

«GENOA VERONESE»

P. 44

THE PICTURE OF OTTO MARSEUS VAN SCHRIECK IN THE COLLECTION OF NIZHNU NOVGOROD STATE ART MUSEUM AND CURRENT PROBLEMS OF SDUDYING HIS ART HERITAGE

P. 51

THE CREATOR OF STILL-LIFE WITH «FOREST BOTTOM»

P. 57

PRESERVED BEAUTY

RESTORATION DIARY



P. 62

ANTHOLOGY OF STORIES

THE FRAMEWORK OF OLD TESTAMENT PLOT. THE STORY OF LOT

СТР. 74

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

CALENDAR OF MEMORABLE DATES

P. 92

ВЫЯВЛЕННЫЙ ОБЪЕКТ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ НА ГЛАВНОЙ ТОРГОВОЙ УЛИЦЕ СТАРОЙ КАЗАНИ



Юлия Васильева, архитектор-реставратор, руководитель проекта



Альбина Хайруллина, архитектор-реставратор



Светлана Егорова, архитектор-реставратор

АННОТАЦИЯ: статья отражает материалы историко-библиографического исследования вновь выявленного объекта культурного наследия – дома Соломина-Смолиных, с 2012 года восстанавливаемого Инвестиционной группой компаний ASG.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: объект культурного наследия, регулярная застройка, градостроительный план, городская усадьба

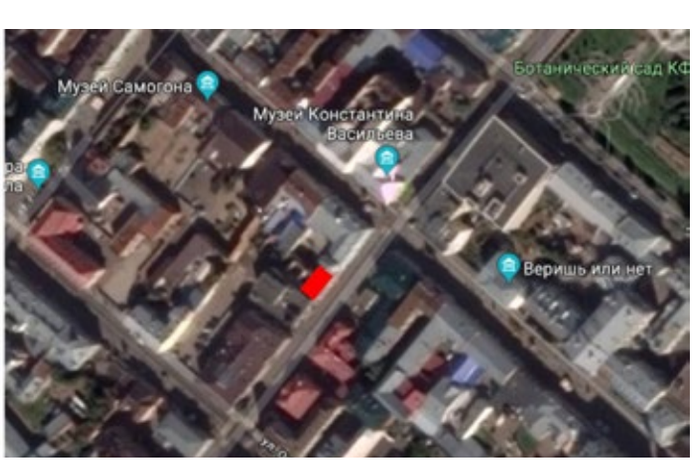
ABSTRACT: the article reflects the materials of historical-bibliographical research of identified cultural heritage site "The Solomon and Smolins House". The ASG has being rehabilitating the site since 2012.

KEYWORDS: cultural heritage site, regular building, town-planning, downtown estate.

Объектом историко-библиографического исследования является выявленный объект культурного наследия «Дом В.Е. и В.Б. Смолиных, 1857г.,1873г.». Рассматриваемое здание располагается по красной линии улицы Астрономическая в 126 квартале исторической первой полицейской части. В реестр памятников данный объект был включен на основании Постановления Кабинета Министров РТ от 10.06.2009 г. № 384.

При постановке на учет в реестр памятников не было принято во внимание, что здания по адресу Баумана, 66/9 и рассматриваемое в данной статье были объектами единой усадьбы В. Смолина, в результате каждый из объектов был включен в реестр отдельно и в разные годы.

Жилой дом Смолиных (Баумана, 66/9) был отреставрирован в конце 1990-х годов по проекту архитектурного бюро «Атриум». В основу настоящего исследования вошла часть историко-архивных материалов, подготовленных архитектором Т. Галузо в 1997 году.



Местоположение объекта

НУГАЙ ЮЛЫ, БОЛЬШАЯ ПРОЛОМНАЯ, БАУМАНА: ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ УЛИЦЫ

Рассматриваемый объект ранее входил в единое домовладение купца В. Соломина и расположен по красной линии улицы Астрономическая. Исторически домовладение выходило северной

стороной на улицу Баумана, которая возникла в 1103 году. Она была планировочной связью кремля Югары Керман с южными проездными воротами Нижний Нугай и называлась улица Нугай Юлы. После захвата города Иваном Грозным городская территория была разделена на стрелецкие слободы имени сотенных голов. Кварталы Ногайской улицы заселили стрельцы сотенного головы Вешнякова.

Общий функционально-планировочный строй города вполне устраивал его новых обитателей (изменились, и притом кардинально, лишь принципы внутриквартальной застройки), и границы Казани расширялись, сохраняя при этом свою градостроительную структуру. Точно так же росла и развивалась древняя Ногайская улица.

В 1564 году в связи с расширением города к югу она значительно удлинилась. Ворота в новой городской стене, к которым она была продолжена, переняли название не Ногайских, а Проломных, это повлияло и на название самой улицы. Теперь ее стали называть Проломной. В ее южном конце была организована площадь, куда переместилась и церковь Богоявления, место для которой история отвела у Проломных городских ворот.

Ко второй половине XVIII века, моменту искусственного урегулирования Казани по специально разработанному генеральному плану, Проломная улица оказалась единственной в городе, чья структура определилась в ходе естественного развития [3].

В 1766 году для Казани был разработан план урегулирования городских улиц. Претворение его в жизнь было связано с большими сложностями, поэтому городские власти не спешили с реализацией. Лишь страшный пожар 1774 года во время захвата Казани армией Емельяна Пугачева подвигнул казанцев к строительству по новому генплану. Здесь помогла также большая денежная субсидия, отпущенная городу самой Екатериной II.

Современное выражение улица, как и вся историческая территория Казани, приобрела с застройкой по генеральному плану. Конечно же, с конца XVIII века она многократно обновлялась. Этому содействовали опустошительные пожары, когда дотла сгорали целые районы города, а кипучая жизнь на улице Проломной естественным путем сокращала жизненный цикл зданий. Но неизменными оставались основные правила застройки, установленные генпланом, главными из которых были жесткое соблюдение линий застройки (так называемых красных линий) и вынос на линию застройки главных зданий. За соблюдением градостроительного регламента следили специально созданные службы городской управы [3].

Генеральный план устанавливал совершенно новый стиль жизни, к которому сложно было привыкнуть горожанам, доселе строившим свои жилые дома в глубине усадеб, а линии улицы формировавших заборами, скрывающими семейную жизнь от постороннего глаза. И улица Проломная была первой в городе, где новые правила застройки стали выражать естественную потребность горожан. Впоследствии именно на этой улице впервые появилась так называемая «сплошная фасада» застройки, когда хозяева стали застраивать свои участки по уличной стороне вплотную к соседним, не оставляя места для въездных ворот в свои дворы. Для этого стали делать проезды в самих зданиях, что было самым экономичным приемом застройки.

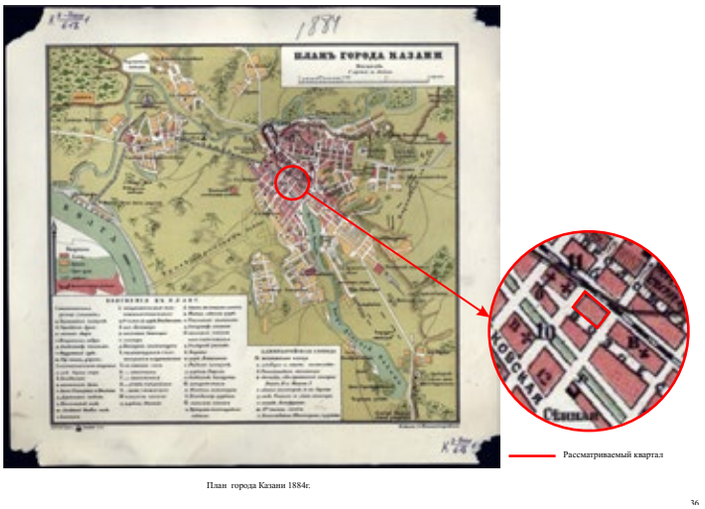
«КАМЕННЫЙ ДОМ СО СЛУЖБАМИ»: ДОМОВЛАДЕНИЕ СОЛОМИНЫХ-СМОЛИНЫХ

Как было отмечено ранее, рассматриваемый объект исторически относился к домовладению купца Соломина (Баумана, 66/9), поэтому исследования коснулись истории указанного домовладения и объектов, ранее входивших в нее.

Дом был построен во второй половине XIX века и принадлежал известному казанскому кондитеру В.Е. Соломину. В 1897 году домовладение по наследству перешло к его сыновьям А.В. и С.В. Соломиным.

Первые сведения по объекту, обнаруженные в Национальном архиве Республики Татарстан, относятся к 1864 году – «План, фасад и разрез на постройку каменных двухэтажных холодных служб Казанскому купцу Василию Ефимову Соломину, в 1-ой части г. Казани в ул. Проломной» [10]. В деле имеется генплан с нанесенным участком купца Соломина. Под чертежом пояснение: «Общее присутствие Казанской Губернской Строительной и Дорожной комиссии, рассмотрев сей проект и находя его составленным во всем соответственно правилам о частных постройках, проект сей утверждает по журналу Комиссии, состоявшемуся 21 июля 1864 года». Кроме генплана имеется фасад служб, подробный план домовладения Соломина. К 1864 году на его участке значатся следующие строения: под №2 существующий дом, под №3 существующая кладовая с жилым помещением над ней, под №4 существующие лавки и др. Из этого следует вывод, что к 1864 году часть рассматриваемого нами здания

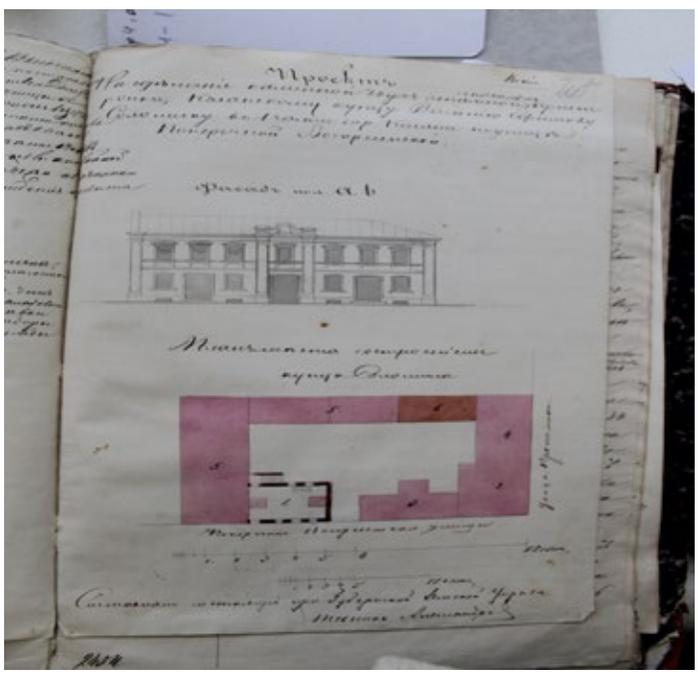




План Казани (альбом1, страница 36)

бы-ла выстроена и входила в состав служб. Проект на строительство служб выполнил художник архитектуры Романов.

Следующим архивным документом, отражающим вид домовладения, является «Проект на сделание каменной двухэтажной с подвалом пристройки Казанскому купцу Василию Ефимовичу Соломину в 1 части гор. Казани по улице Поперечно-Воскресенской» за 1873 год, составленный техником Александровым [5]. В проекте отражено домовладение, а также представлен план, фасад и разрез планируемой пристройки. Таким образом, рассматриваемое нами здание было построено в два этапа, первый из которых (три окна слева) – до 1864 года, второй – в 1873 году. Сравнивая архивный чертеж фасада и современный фасад здания, можно отметить тот факт, что планируемая пристройка была выполнена в соответствии с проектом с небольшими изменениями в части входов. Пристрой завершал периметральную застройку участка. На данный период в состав домовладения входили: существующий дом под №2, кладовые №3, лавки №4, амбары №5, службы №6 (деревянные).



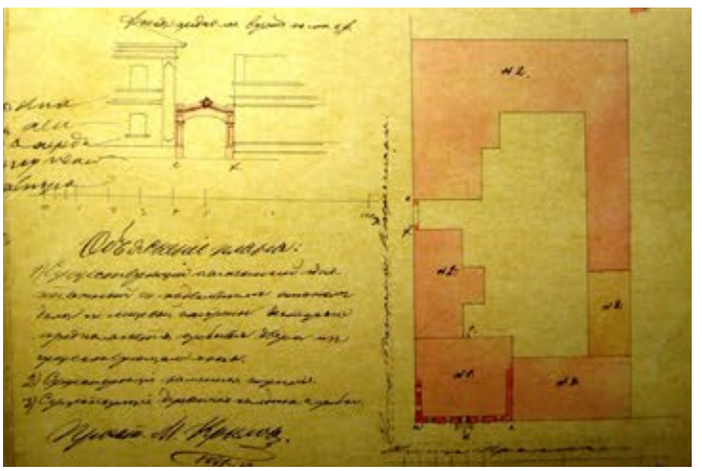
Фрагмент архивного документа 1873 года с указанием домовладения.
Составил техник Александров. Ф.98. Оп.1. Д.597



Фрагмент архивного документа 1873 года с указанием фасада планируемой пристройки. Составил техник Александров. Ф.98. Оп.1. Д.597.

Каменный дом со службами купца Соломина на 1880 год был оценен в 4320 рублей [6]. В собрании бумаг о постройках в первой части г. Казани за 1881 год (Ф. 98. Оп. 6) имеется дело 144 «План, фасад и разрез существующего каменного дома, с лицевой стороны которого предполагается пробивка двери из существующего окна Казанскому купцу Василию Соломину в 1 ч. г. Казани по ул. Проломной» [9]. Здесь есть фасад главного жилого здания по ул. Проломной, разрез, план дворового участка с экспликацией, где под №1 - существующий каменный одноэтажный с под-

вальным этажом дом, под №2 – существующие каменные строения, занимающие теперь весь периметр домовладения, под №3 – существующие деревянные холодные службы. Контур и размеры строений с плана 1864, 1873 годов совпадают с конфигурацией и размерами строений плана 1881 года. Так, жилой дом был около 6 саженей по фасаду по улице Проломной (ныне Баумана) и около 5,5 саженей по улице Поперечно-Воскресенской (теперь Астрономическая). Фасад лавок по улице Проломной составлял 7,5 саженей, а фасад строения (рассматриваемый нами объект) по улице Поперечно-Воскресенской – 7. Проект был выполнен архитектором М. Крыловым в июне 1881 года и подписан тогда же с оговоркой, чтобы перед входом было сделано не более двух ступеней.



Фрагмент архивного документа с указанием плана домовладения 1881 г., архитектор М. Крылов. Ф.98. Оп. 6. Д.144

На 1890 год согласно раскладочной ведомости имущество Соломина оценивалось в 4320 рублей [7].

В 1895 году выходит изданный под редакцией профессора Н.П. Загоскина «Спутник по Казани», в котором на странице 653 говорится, что в доме Соломина по улице Большой Проломной находился магазин велосипедов, магазин швейных машин и магазин металлических венков Е.Н. Остермана, а также магазин мебели и стекла бемского, легерного и простого Федорова. Вероятно, надстройка главного здания, расположенного на углу улиц Баумана и Астрономической, вторым этажом произошла в период между 1881 и 1895 годами, поскольку вряд ли в маленькой лавке могли разместиться все указанные Загоскиным магазины.

Следующим историческим документом, обнаруженным в Национальном архиве РТ за 1896 год, является «Проект на постройку вновь к существующему строению каменному крытому железом 2-х этажному с подвалом каменного входа в подвальный этаж со сводом и устройство кирпичных полов, лестницы и хода со сводам по рельсам, а в 1 этаже его, ремонт и частичная перекладка окон и дверей, и частично облицовка помещений стен строения в 1ом этаже, Казанскому купцу Василию Ефимовичу Соломину, в 1 части гор. Казани по улицам Большая Проломной и Поперечно Воскресенской, в квартале №126» [8]. Реконструкция должна была коснуться лавок, выходящих на улицу Проломную. В проекте представлены планы, фасад и разрез лавок, а также план домовладения, согласно которому некоторые объекты во дворе уже были перестроены. К примеру, службы под №3, отмеченные на плане 1881 года, были разобраны, и на их месте возведены каменные двухэтажные под железной крышею службы. Рассматриваемое нами здание отмечено цифрой 4 и подписано как «Каменный дом со службами». К зданию была пристроена деревянная терраса.



Фрагмент архивного документа 1896г. с указанием плана домовладения. Ф. 98. Оп.3. Д.2180

По окладным описям за 1903 год стоимость имущества Соломиных составляла 4500 рублей, в 1904 году - 13081 рублей.

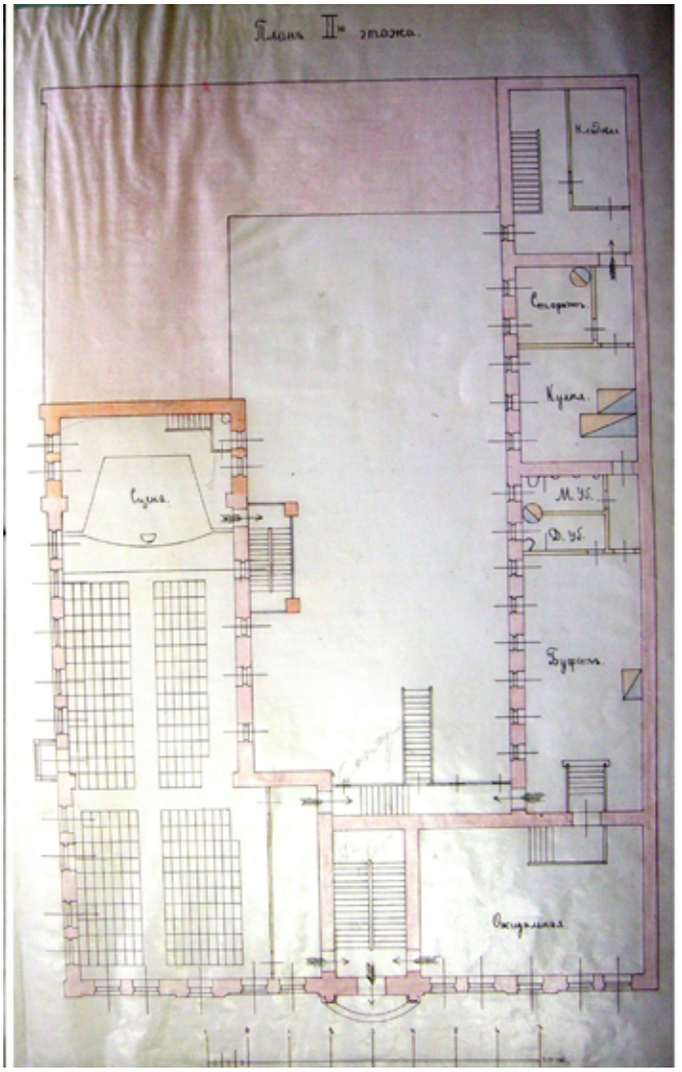
В 1908 году сын Василия Соломина Сергей направляет в городскую управу прошение о разрешении приспособить собственный дом под де-

монстрирование картин кинематографа [11]. К сожалению, в графической части документа не отражен план домовладения, только часть первого и план второго этажей.

Следующие по хронологии сведения о доме купца Соломина относятся к 1913 году – «О разрешении на приспособление второго этажа дома Соломина на Б. Проломной улице под театр миниатюр» [4]. Начато дело по ходатайству потомственного дворянина Вадима Валериановича Образцова (предка Сергея Образцова, основателя театра кукол) в июне 1913 года. В дополнение к разрешению от 25 июня 1913 года он просит разрешение на расширение сцены театра миниатюр «за счет пространства над воротами». Автором проекта был архитектор Ф.Р. Амлонг. Проект приспособления в деле отсутствует, но проект расширения сцены сохранился в отличном состоянии. Он включает фасад по улице Поперечно-Воскресенской (фрагмент надстройки), план второго этажа с распланированием театра, план третьего этажа и разрез. Если проанализировать план, то видно, как были объединены первоначально существующие купеческий одноэтажный дом и лавки в единое двухэтажное здание, позднее наружная стена купеческого дома по второму этажу была ликвидирована и два зала объединены в большой зрительный зал. Сцена разместилась над проездом во двор. Под ней находились помещения для парикмахера и бутафора, а наверху – гримерные артистов. Интерес представляет план первого этажа, который отражает всю планировочную структуру домовладения, исключая второй жилой каменный дом. Судя по чертежу, в ныне утраченных двухэтажных службах планировалось расположить кладовые, сторожку, санузлы и буфет. На чертеже фасада планируемой надстройки отображена часть фасада рассматриваемого нами здания в две оконные оси. Данный чертеж подтверждает тот факт, что здание было выстроено по проекту, но с изменением количества входов. В проекте 1873 года второй проем справа планировался дверным, однако на фиксирующем чертеже 1913 года проем является оконным.

Сравнивая проект Ф. Амлонга с существующим ныне фасадом «дома над воротами», можно заметить, что не все в них совпадает. Так, на втором этаже вместо двух близко расположенных окон было сделано одно большое, а в третьем ярусе вместо запланированных трех небольших окон построены только два.

Одним из условий открытия театра было представление проекта электрического освеще-



Фрагмент архивного чертежа 1913 г. с указанием плана первого этажа. Автор проекта архитектор Ф.Р. Амлонг.
Ф.2. Оп.7. Д.2174



Фрагмент архивного чертежа 1913 г. с указанием фасада надстройки.
Автор проекта архитектор Ф.Р. Амлонг. Ф.2. Оп.7. Д.2174

ния, который и был сделан в электротехнической мастерской К.А. Рукавишникова. Но этот проект, представленный на согласование 16 сентября 1913 года, был слишком схематичным, и владельца театра попросили представить более детальный проект. 28 сентября Образцов приносит прошение о разрешении устройства в зале театра будки для кинематографа и представляет при этом проект будки и освещения театра. В это время строительные работы по расширению сцены подходили к завершению. 2-4 октября состоялась комиссия по осмотру театра. Был составлен акт, из которого явствует, что зрительный зал предполагался на 300 мест, из-за пожароопасности парикмахеру и гримеру запретили находиться под сценой, зрительный зал отделялся от магазина мануфактуры, расположенного под ним, не бетонным, а деревянным перекрытием. В результате было решено назначить на 10 октября новую комиссию после устранения замечаний, высказанных бранд-майором. 31 октября проект будки и освещения был согласован, театр и кинематограф открыты.

По адресной книге Казани за 1915 год в доме Соломина значится мануфактурно-галантерейный магазин Гарифа Ахмедьяровича Бахтеева. По некоторым данным, в жилом доме до 1917 года располагался кинотеатр “Урания”.

В советское время здание использовалось под коммунальное жилье. В это период были выполнены некоторые переустройства главного фасада – пробито до прямоугольной формы крайнее левое окно второго этажа, изменена внутренняя планировка здания.



Главный фасад по улице Астрономическая. Фотография 90-х гг. XX века.

Согласно плану БТИ 2005 года, большая часть жильцов на этот период была отселена. В 2009 году здание было включено в реестр памятников местного значения. К 2012 году было утрачено двухэтажное здание служб внутри двора.



Фасад утраченных служб. Фотография 90-х гг. XX века

ИСТОРИЯ ВОССТАНОВЛЕНИЯ ОБЪЕКТА

В 2012 году у здания по улице Астрономической появился новый собственник – Управляющая компания «Капитал-Траст-Инвест», входящая в Инвестиционную группу компаний ASG. В рамках соглашения с мэрией Казани о развитии казанской агломерации в формате государственно-частного партнерства компании предстояло завершить первый этап восстановления объекта уже к июню 2013 года.

В ходе натурных и архитектурных исследований было установлено, что объект находится в аварийном состоянии. На фасадах наблюдались сквозные трещины в несущих стенах, возникшие в основном из-за неравномерной осадки фундамента, поверхностное разрушение кирпичной кладки, выветривание растворных швов, отслоение и разрушение штукатурного слоя, были разрушены участки несущих стен, отсутствовала крыша.

В предмет охраны объекта вошли само местоположение здания, объемно-планировочная структура углового двухэтажного здания с протяжённым уличным фасадом по ул. Астрономическая, подлинные кирпичные стены, характер и материал кровли, материал оконных заполнений, архитектурные детали фасадов и др.

Прежде, чем приступать к восстановительным работам, необходимо было очистить помещения от многолетних залежей бытового и строительного мусора, усилить фундамент здания, восстановить несущую способность стен, в том числе восстановив разрушенные участки, выполнить









гидроизоляцию фундамента и подвальных помещений.

В ходе противоаварийных и восстановительных работ была отремонтирована крыша, очищена и отремонтирована кирпичная кладка дворовых фасадов с закладкой поздних пробитых проемов и раскрытием подлинных проемов до их исторических габаритов.

На главном фасаде кроме ремонта штукатурного слоя были выполнены штукатурные тяги, установлены вазоны, изготовлены и установлены изделия архитектурного металла: кованые парапетная решетка и навес на литых столбиках над главным входом.

Также были устроены монолитные перекрытия, перегородки, установлена первая нитка окон на главном фасаде.



Современный вид здания. Фотография 2019 года.

Фасад, общей протяженностью 20,5 метров, высотой в два этажа и длиной в 7 оконных осей, расположенный вдоль ул. Астрономическая, оштукатурен и окрашен. Левый угол (граница домовладения) здания обрамлен рустованной лопаткой. Центральная часть выделена пилястрами. Оконные проемы первого и второго этажей декорированы дугообразными сандриками и подоконной тягой под ними. Первый этаж от второго отделяет междуэтажный профилированный пояс. Крыша отделена профилированной карнизной профилированной тягой и аттиком с люкарной и парапетными столбиками. Фасад завершается новой скатной крышей выполненной с сохранением исторического очертания. Кровля стальная фальцевая. Оригинальные оконные и дверные заполнения не сохранились, заменены на деревянные аналогичного рисунка.

Список использованной литературы:
1. Адрес-Календарь и Справочная книжка Казанской губернии на 1915 год.-Казань, 1914.- 891 с.
2. Спутник по Казани: Ил. указ. достопримечательной и справ. книж-ка города / Под ред. проф. Н.П. Загоскина. - Казань: тип.-лит. Имп. Ун-та, 1895-1896. -831 с.
3. Старая Казань [Электронный ресурс].- Точка доступа http://www.iske-kazan.ru/ (проверено 19.01.2019)
4. НА РТ.- Ф.2.- Оп.7 Дело о разрешении на приспособление второго этажа дома Соломина на Б. Проломной улице под театр миниатюр.
5. НА РТ.- Ф.98.- Оп.1.- Д.597 Проект на сделание каменной двух-этажной с подвалом пристройки Казанскому купцу Василию Ефи-мовичу Соломину в 1 части гор. Казани по улице Поперечно-Воскресенской за 1873 г.
6. НА РТ.- Ф.98.- Оп.2.- Д.156 Окладная книга за 1880 г. по первой части г. Казани
7. НА РТ. -Ф.98.- Оп.3.- Д.182 Раскладочная ведомость по первой ча-сти г. Казани
8. НА РТ.- Ф. 98.- Оп.3.- Д.2180 «Проект на постройку вновь к суще-ствующему строению каменному крытому железом 2-х этажному с подвалом каменного входа в подвальный этаж со сводом и устрой-ство кирпичных полов, лестницы и хода со сводам по рельсам, а в 1 этаже его, ремонт и частичная перекладка окон и дверей, и частич-но облицовка помещений стен строения в 1ом этаже, Казанскому купцу Василию Ефимовичу Соломину, в 1 части гор. Казани по улицам Большая Проломной и Поперечно Воскресенской, в квар-тале №126 за 1896 год.
9. НА РТ.- Ф. 98.- Оп.6.- Д. 144 План, фасад и разрез существующего каменного дома, с лицевой стороны которого предполагается про-бивка двери из существующего окна Казанскому купцу Василию Соломину в 1 ч. г. Казани по ул. Проломной за 1881 год
10. НА РТ.- Ф. 408.- Оп.2.- Д.148 План, фасад и разрез на по-стройку каменных двухэтажных холодных служб Казанскому куп-цу Василию Ефимову Соломину, в 1-ой части г. Казани в ул. Про-ломной за 1864 год.
11. НА РТ.- Ф.408.- Оп.2.- Д.1304 – Прошение Соломина Сергея о разрешении приспособить собственный дом под демонстрирова-ние картин кинематографа 1908 г.

«ВАШЕ СОБРАНИЕ ДАЁТ ОЧЕНЬ ТОЧНУЮ КАРТИНУ ИСТОРИИ ЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА...»



В ЭКСКЛЮЗИВНОМ ИНТЕРВЬЮ «МИРУ ИСКУССТВ» ИСКУССТВОВЕД ЖАК БУФФЕ РАССКАЗАЛ О СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ ФРАНЦИИ И СВОИХ НАУЧНЫХ ИНТЕРЕСАХ В ОБЛАСТИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Жак Буффе, французский искусствовед, специалист по искусству Франции XIX – XX веков, хранитель музея Сент-Этьена

– Месье Буффе, какое учебное заведение Вы окончили? Что в целом представляет собой система художественного образования во Франции?

Я изучал современную литературу в университете Сент-Этьена. При этом в годы учебы я много занимался модерном и современным искусством, которые не преподавали в университете. Многому я обучался сам, а также под руководством Мориса Аллемана – хранителя музея Сент-Этьена.

С тех пор преподавание истории искусств в университетах значительно изменилось, особенно после 1981 года. Обучение в школах искусств также существенно трансформировалось, стало куда более глубоким и профессиональным. Модернизация музеев, их открытость для разных видов работ и проектов, повышенное внимание к привлечению аудитории - все это разрушило элитарный образ музеев. Создание в каждом регионе Франции Национальных фондов современного искусства и художественных центров, в свою очередь, дало больше возможностей для свободы творчества. Конечно, ещё многое предстоит сделать, но уже сегодня мы имеем реальную институциональную систему, способную продвигать пластическую культуру в самые широкие слои населения.

– Какие детские впечатления сложились у Вас о музее после его первого посещения, и что это был за музей?

Первый музей, который я посетил, находится в моем родном городе – Сент-Этьене. Морис Аллеман – хранитель этого музея с 1947 года – был одним из пионеров художественной децентрализации во Франции и одним из первых, кто открыл музей, в котором отвечал за современное искусство. Во время моего первого посещения музея я познакомился с искусством XX века. У меня сохранились очень яркие воспоминания о картинах Пикассо, Северини, Купки... В этот день я испытал ощущение шока от контакта с картинами, которые я раньше не видел. Эти полотна не просто задали мне множество загадок, но и простимулировали к их решению. Их влияние на подростка, коим я тогда являлся, было очень сильным, и я почувствовал восторг от осознания трансгрессии, заключённой в этих картинах.



Фасад Музея Модерна и современного искусства Сент-Этьена Метрополь
Архитектор Дидье Гишар
Фото Yves Bresson

– Вы много занимаетесь искусством Франции XIX века. Когда Вы осознали свое пристрастие именно к этому периоду, с чем это связано, как Вы думаете?

Ещё раньше, чем XIX веком, я заинтересовался изучением искусства XX столетия. С самого начала XX век был для меня тем периодом радикальных изменений и трансформаций в западном искусстве, которых не было в нем со времён Ренессанса. Я родился в 1948 году, но вопросы, поднятые художниками в начале века, казались мне по-прежнему актуальными. Ещё больше я хотел взаимодействовать с художниками, которые были моими современниками. Мне хотелось сопровождать их творчество своими научными исследованиями, чтобы максимально помочь им в популяризации своих работ. Я чувствовал необходимость быть самим собой, актером истории искусств, а не просто аналитиком. Это и было смыслом акции, которую мы провели вместе с моим коллегой Бернаром Сиссоном в Музее искусств и промышленности, а с 1987 года в только что открытом Музее современного искусства Сент-Этьена.

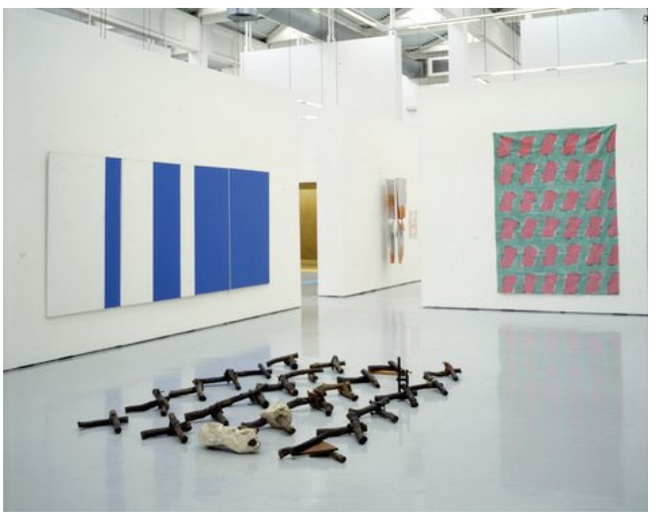
– Расскажите о самых интересных проектах, которыми Вы сейчас занимаетесь и планах на будущее?

На данный момент я на пенсии уже более 10 лет. Я никогда не переставал заниматься современным искусством, но в последнее время меня больше интересует XIX столетие и, в частности, художники Лиона и Сент-Этьена. В 2016 году я опубликовал энциклопедию с данными о художниках XIX века из Сент-Этьена и Фореза. Многие из них, на мой взгляд, очень интересны, и их работы заслуживают того, чтобы их знали и оценили по достоинству. Я сейчас много занимаюсь изучением работ одной из важнейших фигур французского символизма Александра Сеона. Несмотря на то, что этот художник родился недалеко от Сент-Этьена, работал он, в основном, в Париже. В настоящее время я заканчиваю каталог его работ с рассуждениями о картинах. Работа получилась выигрышной благодаря большой ретроспективе его произведений и публикации полного и документированного каталога-книги. То же самое мы проделали,

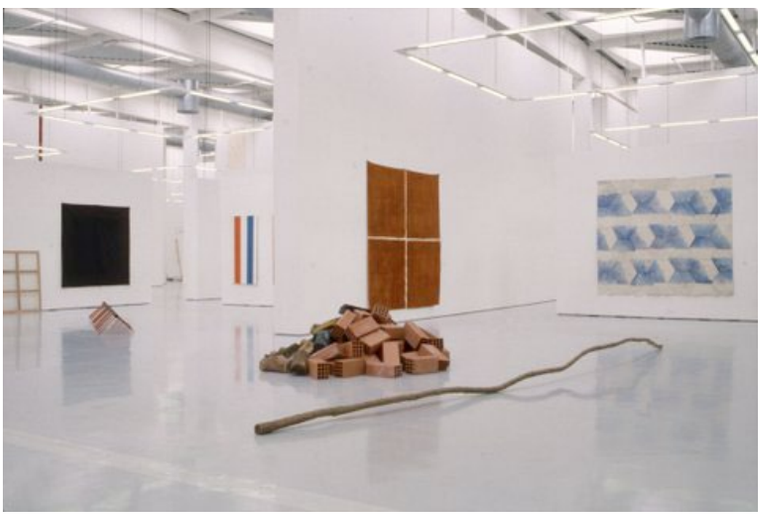




Зал Музея Модерна и современного искусства Сент-Этьена Метрополь Минималистическое искусство
Работы Морриса, Стеллы, Келли, Ноланда
Фото Yves Bresson



Зал Музея Модерна и современного искусства Сент-Этьена Метрополь Выставка Supports/Surfaces
1992 год
Работы Пажеса, Бюлеса, Виаллата
Фото Yves Bresson



Зал Музея Модерна и современного искусства Сент-Этьена Метрополь Выставка Supports/Surfaces
1992 год
Работы Гранда, Пажеса, Долла, Пансема
Фото Yves Bresson

организовывая экспозицию работ Белле дю Пуаза, открыв первую ретроспективную выставку этого художника в своём родном городе.



Александр Сеон
Сирена
1894 год
Холст, масло. 75,5×49 см
Музей Модерна и современного искусства Сент-Этьена Метрополь
Фото Yves Bresson



Александр Сеон
Возвращение домой
1912 год
Холст, масло. 92,5×140,5 см
Музей Модерна и современного искусства Сент-Этьена Метрополь
Фото Yves Bresson

– Франция – страна художественных традиций высочайшего уровня, наблюдается ли сегодня большой интерес в обществе к изобразительному искусству, есть собиратели и ценители?

Развитие художественного образования во Франции заметно прогрессировало. Общественность лучше образована, но часто реагирует лишь на крупные мероприятия, освещённые СМИ и организованные несколькими ведущими институтами Парижа. Франция всегда была высоко централизованной страной и существует значительный разрыв между ресурсами, вложенными в престижные парижские проекты и предназначенными для регионов. Однако такие учреждения, как Центр Помпиду и Лувр, за последние годы создали свои филиалы в провинциях. Музеи крупных городов Франции преобразовываются и работают над привлечением аудитории. Я не знаю, увеличила ли эта политика число частных коллекционеров, которых, по моему мнению, довольно мало с точки зрения величины населения Франции. Новым является появление больших коллекций, формируемых корпорациями или состоятельными инвесторами, которые вкладывают значительные средства в изобразительное искусство. Вместо того, чтобы передавать свои коллекции государственным музеям, они организовывают свои собственные. Эти музеи открывают в зданиях, являющихся «жемчужинами» мировой архитектуры, которые, по мнению некоторых, превращаются тем самым в мавзолеи.

– Крупные частные коллекции могут быть выставлены для всеобщего обозрения, владельцы картин участвуют в выставках или предпочитают наслаждаться произведениями в одиночку?

Эти большие коллекции функционируют как музеи (Pinaud, Arnaud в Париже, фонд Luma в Арле) и, как правило, имеют двойную миссию: организация временных экспозиций, а также выставок, на основе собственных собраний. Коллекционеры Франции – крупные и не очень – открыты для сотрудничества с музеями. Они охотно принимают участие в выставках, организованных музеями, и в подавляющем большинстве случаев делают это бесплатно. В последние годы одним из главных препятствий на пути предоставления коллекционерами картин для демонстрации в музеях стало экспоненциональное увеличение количества выставок, побуждающее владельцев работ проявлять осторожность и избирательно передавать свои экспонаты галереям.

– Как Вы оцениваете коллекции западноевропейских мастеров в российских музеях?

Признаюсь, я никогда не был в России! Моя специализация на модерне и современном искусстве вынуждает меня чаще посещать США, Германию, Италию и другие главные художествен-

ные центры Западной Европы. Доказательство этому – художественное собрание Сент-Этьена – одного из первых во Франции музеев модерна и современного искусства. Тем не менее я никогда не игнорировал русское искусство. Меня интересует русский авангард начала XX века, а также новый авангард 1990-х годов. Мы, например, организовывали выставку под названием «От революции до перестройки», где показали уникальное собрание русского искусства немецкого коллекционера Петера Людвига (1925 – 1996). Также мы открывали персональные выставки и приобретали работы современных художников, в частности, Дмитрия Пригова (1940 – 2007). Конечно, я неоднократно видел репродукции картин из российских музеев. Ваши коллекции, как известно, являются одними из лучших в мире, особенно в плане собраний французской живописи. Репутация московских и петербургских коллекций в этой области огромна. Недавняя выставка шедевров из коллекции Щукина подействовала на французских зрителей как откровение. Посетители были удивлены уровнем и масштабом этой коллекции. Многие прежде не знали ее историю. Сегодня, как и прежде, любители французского искусства едут в Россию, чтобы увидеть импрессионистов, Матисса и Пикассо, живопись и декоративно-прикладное искусство XVIII века.



Дмитрий Пригов
Двойная гласность
1988 год
Музей Модерна и современного искусства Сент-Этьена Метрополь
Фото Yves Bresson

– Помимо столичных музеев, прекрасными образцами западноевропейского искусства обладают и провинциальные музеи России.

Как вы уже поняли, у меня нет систематизированных знаний о коллекциях, хранящихся в крупных городах России. Ещё меньше я знаком с провинциальными коллекциями. Я планирую посетить Россию через несколько месяцев, и я уверен, что помимо «обязательной» программы, мне, как историку французского искусства, предстоит сделать немало открытий, особенно в области русской живописи конца XIX – начала XX веков.

– В прошлом и нынешнем году художественный мир потрясали сенсации – найдены не известный до того Рембрандт, Караваджо, сейчас Сотбис снял множество лотов, опасаясь подделки... как Вы считаете, насколько сегодня вероятно обнаружение неизвестных шедевров гениев прошлого?

Художественное наследие таких стран, как Италия и Франция, весьма значительно. Я убеждён, что определенное количество утраченных шедевров все ещё укрыто на чердаках старых домов, в монастырях и аббатствах по всей Франции, или до сих пор висит на стенах старинных владений, которые редко посещают. Так, несколько месяцев назад в одном из частных домов провинции был обнаружен шедевр братьев Ленен.

Это же верно и в отношении произведений искусства коренных народов Африки. Франция – бывшая колонизаторская держава. Здесь с начала XIX века зарегистрировано большое количество предметов искусства, которые принадлежали колонизаторам или военным, служившим в Африке. Мы каждый год заново открываем все новые и новые сокровища, например, фигурное навершие реликвария для останков предков народности кота, которое с конца XIX или начала XX веков, хранилось в семье французского чиновника в Габоне. Недавно оно было продано на аукционе.

– Приглашают ли Вас для экспертизы и оценки аукционных лотов?

В течение долгого времени я работал хранителем музея и не мог выполнять какую-либо экспертную работу для частных лиц или аукционных домов, поскольку законы Франции это запрещают. После выхода на пенсию я стал консультантом аукционных торгов. В частности, я подготовил аукционную распродажу работ из мастерской художника румынского происхождения Матьё Росиану (1897 – 1969). Он активно работал в 1920 – 1930-е годы и принимал участие в парижских манифестациях Ассоциации художников и революционных поэтов. Этот живописец был полностью забыт, и на сегодняшний день

оказалось просто необходимым провести исследование, чтобы восстановить хронологию его жизни и проанализировать его работы, не заслуживающие забвения. Потребовалось четыре продажи на протяжении пяти лет, и фонд работ Росиану был распродан. Помимо этого, моя давняя страсть к первобытному искусству, в особенности коренных народов Африки, позволила мне также привлекаться к аукционным продажам данного направления.

– Согласны ли Вы с тем, что компетентность экспертов аукционных домов и искусствоведов в музеях различается по уровню?

Во французском законодательстве очень остро стоит вопрос о частных и общественных сферах деятельности, сложно найти компромисс между ними. Отсюда трудности в работе музейных сотрудников из государственных музеев и независимых аукционных экспертов. В нашей стране статус эксперта довольно туманен и в некоторых случаях близок к дилетантизму. Тем не менее, я думаю, что эксперты, работающие на наиболее авторитетные аукционные дома, в целом, являются прекрасными специалистами, нанятыми в интересах их работодателей и выбранными среди лучших профессионалов в своих областях.

– Какой период, страна или имя художника для Вас являются любимыми?

Мои предпочтения очень разнообразны, обширны и даже эклектичны! Но если мне нужно выделить только один или два периода в истории искусств, то я остановлюсь, прежде всего, на европейском искусстве межвоенного периода. Я считаю это время особенно волнительным, поскольку на первый план выходят вопросы взаимодействия художника и общественности, темы социальной борьбы, отраженные в творчестве. Меня занимает этот момент тем, что живописцы ставят под сомнение нужность художественных произведений в условиях, когда политическая обстановка в мире и предчувствие Второй мировой войны становятся все более и более острыми.

Другой моей страстью являются современные формы искусства, пик развития которых совпал с моим двадцатилетием: искусство американского минимализма, художники творческих объединений «Supports/Surfaces» во Франции и «l'Arte Povera» в Италии. Мне нравится их радикальность, актуальность их вопросов о статусе произведений искусства, их аналитический, а подчас и критический, взгляд на художественные практики и достижения «классического» искусства. Для меня такие художники, как Дональд Джадд (1928 – 1994) и Роберт Моррис (1931 – 2018) являются Пуссеном и Давидом своего времени.

– Знакомы ли Вы с коллекциями Большого собрания изящных искусств ASG? Как оцениваете собрание старых мастеров?

Я знаю ваше собрание только благодаря хорошо разработанному сайту, который вы создали. Я нахожу ваши коллекции интересными, поскольку в условиях, когда приобретение шедевров великих мастеров стало для большинства музеев практически невозможным, они дают шанс зрителям увидеть и отметить для себя многих малоизвестных художников, которых мы не замечаем в именитых собраниях. Ко многим картинам стоит присмотреться, и они раскроются по-новому. Ваше собрание даёт очень точную картину истории европейского искусства и, возможно, даже, более полную, чем подчас чрезмерно избирательные коллекции больших международных институтов. И это правильный подход к работе. Он просто необходим, ведь без него сложно расставить все по своим местам, и оценить реальный вклад великих мастеров в историю искусств.

– Занимаетесь ли Вы атрибуцией произведений искусства? Сколько у Вас уже атрибуций?

Как специалист по модерну и современному искусству я редко имел возможность атрибутировать произведения искусства. Данные периоды, за редким исключением, не побуждают к такому роду деятельности. Тем не менее, в музее Сент-Этьена, где хранятся коллекции живописи старых мастеров и художников XIX века, мне довелось переатрибутировать картину Тодескини (1664 – 1736), которая ранее приписывалась одному из братьев Ленен. Также я атрибутировал «Назарея» – прекрасный рисунок немецкого художника Филиппа Фейта (1793 – 1887), ошибочно считавшийся работой француза Габриэля Тира (1817 – 1868), и ещё несколько атрибуций.

– Как Вы заинтересовались творчеством французского живописца XIX века Жозефа Альфреда дю Пуаза (1823 – 1883)? В России имя этого живописца малоизвестно. Расскажите о его творчестве и Ваших научных публикациях о нем.

Конечно, я знал, что работы Белле дю Пуаза выставлены в музеях моего региона, но я никог-

да не думал, что возьмусь столь основательно за изучение творчества этого живописца. В 2012 году во время телефонного разговора с директором музея Бургуэн-Жальё (в этом городе родился художник) Брижит Риборо, мне поступило предложение стать куратором ретроспективной выставки Белле дю Пуаза. Я согласился и работал с огромным интересом, узнавая все больше и больше об этом художнике, чьи работы довольно сложно классифицировать. Именно поэтому я использовал разные подходы к изучению его живописи. Затруднило исследование и то, что большая часть полотен находится в частных собраниях, и они не выставлялись нигде с XIX века. Долгий исследовательский процесс позволил нам осуществить этот проект и представить его публике в 2014 году. Благодаря этой выставке зрители узнали малоизвестного художника, а я опубликовал важный каталог, который по сей день является единственной публикацией, посвящённой работам Белле дю Пуаза.

– Насколько популярно искусство Белле дю Пуаза во Франции сегодня? В каких музеях находятся его картины?

Работы Белле дю Пуаза остаются малоизвестными во Франции. В музее Орсе, который в нашей стране является эталонным собранием искусства XIX века, нет ни одной картины художника. Зато он хорошо представлен в публичных коллекциях нашего региона, где часто можно увидеть по несколько его композиций. В галереях Лиона, Сент-Этьена, Гренобля, Бурк-ан-Бреса, Дижона экспонируются лучшие произведения Белле дю Пуаза. Музей Бургуэн-Жальё взял на себя обязательство собрать как можно более полный фонд



Жозеф Альфред Белле дю Пуаза Молодой скульптор в мастерской 1865 год Пастель 112,5x88,5 см Музей Бургуэн-Жальё Фото Mélanie Fagard



Жозеф Альфред Белле дю Пуаза Муза и поэт 1869 год Холст, масло 178,5x129 см Музей Модерна и современного искусства Сент-Этьена Метрополь Фото Yves Bresson



Обложка каталога работ Жозефа Альфреда Белле дю Пуаза Автор каталога Жак Буффе



Жозеф Альфред Белле дю Пуаза Скалы на море возле Марселя Холст, масло. 15x23 см Музей Бургуэн-Жальё Фото Mélanie Fagard

его работ. Этот фонд, который пополняется почти каждый год, включает в себя ряд больших композиций, а также интересую серию из нескольких десятков этюдов, написанных маслом.



Жозеф Альфред Белле дю Пуаза
Вид на порт Марселя
Холст, масло. 15x23 см
Музей Бургуэн-Жальё
Фото Mélanie Fagard

– Творчество Белле дю Пуаза принято делить на два периода – романтический и импрессионистический. Какой период творчества этого художника Вам более близок?

На этот вопрос всегда сложно ответить, когда ты так долго занимаешься изучением творчества какого-то конкретного мастера. Как я уже говорил, работы Белле дю Пуаза сложно классифицировать. Ранний этап творчества художника характеризуется влиянием позднего романтизма, в частности, живописи Делакруа и стиля «трубадур». Из этого периода я больше всего люблю великолепную картину из лионского музея «Пленённые евреи», написанную в 1864 году. Эта работа поражает своей страстью, невероятно интенсивным и богатым хроматизмом. В 1870-е годы художник отходит от академических традиций. Он начинает изучать ландшафтную живопись, штудирует пейзажи, наблюдает и воспроизводит на холсте световые и атмосферные явления, что сближает его с импрессионистами, многих из которых он знал лично. Однако его живописная манера остаётся тяжеловесной и весьма далекой от той деликатности и тонкости, которая свойственна художникам импрессионистам. Это у Эдуарда Мане он перенял особую манеру пейзажной живописи, а с ней и стремление сохранить весомость, плотность и материальность, которые



Жозеф Альфред Белле дю Пуаза
Пленённые евреи
1864 год
Холст, масло. 210x350 см
Музей изобразительных искусств, Лион
Фото Alain Basset



Жозеф Альфред Белле дю Пуаза
Мол в Трувиль-сюр-Мер
Около 1876 года
Холст, масло. 71×118 см
Музей Бургуэн-Жальё
Фото Mélanie Fagard

затем растворятся в ярком мерцании картин импрессионистов. С этой точки зрения, его «Мол в Трувиль-сюр-Мер» можно рассматривать как образчик успеха данного периода. Но мне также нравятся и его ночные пейзажи, которые, как я думаю, синтезируют два этапа творчества Белле дю Пуаза. Эти ночные видения объединяет тщательное воспроизведение световых эффектов с таинственностью, столь свойственной живописи эпохи романтизма.

– Полотно «Мартин Лютер и рыцари Фридриха Саксонского 4 мая 1521 года» из Большого собрания изящных искусств ASG имеет подпись Белле дю Пуаза и дату соз-

дания: «1867». Оно была куплено на аукционе «Jean Chenu - Antoine Bérard - François Péron» в 2013 году без подрамника и долгое время хранилось в виде рулона. Устроители аукциона не стали разворачивать полотно во время торгов, поскольку опасались осыпей красочного слоя. Было объявлено лишь имя Белле дю Пуаза и озвучена высокая художественно-историческая значимость произведения. Какую оценку Вы можете дать этой картине?

Работа Белле дю Пуаза с изображением Мартина Лютера исчезла на долгое время и вновь появилась на аукционе в 2013 году. Однако она была в слишком плохом состоянии, чтобы можно было включить ее в экспозицию выставки. Комиссар-призёр аукциона неправильно интерпретировал данную картину во время торгов. Ее композиция аскетична, а сюжет довольно труден и кажется неподходящим для частной коллекции. Есть у полотна и другие недостатки с точки зрения антикварного рынка: его сохранность (ниже среднего), большие размеры, которые делают данную работу музейной (сложно себе представить, как и где бы она смогла разместиться у частного коллекционера), протестантский сюжет, темный колорит. Все эти перечисленные качества обычно не привлекают коллекционеров и любителей искусства.

Я нахожу очень смелым, что вы приобрели эту работу. Она сложна и, на первый взгляд, непривлекательна. Но от себя могу добавить, что мне нравится эта картина своей примитивностью (примитивность в духе Уччелло), монументальностью, близостью к средневековым шпалерам.

Если вы спросите меня о рыночной стоимости этого произведения, то я затруднюсь с ответом. Несомненно, наша выставка привлекла большое



Жозеф Альфред Белле дю Пуаза
Лунный свет (порт Антверпена?)
1875 – 1880 годы
Холст, масло. 115×147 см
Частное собрание (Coll. Dominique et Noël Sénéclauze)
Фото Mélanie Fagard



Жозеф Альфред Белле дю Пуаза
Мартин Лютер и рыцари Фридриха Саксонского 26 мая 1521 года
1867 год
Холст, масло. 273×360 см
БСИИ ASG, инв. №04-3588

внимание к живописи Белле дю Пуаза, его работы стали пользоваться спросом на арт-рынке. В настоящее время на продажу выставлено немало его работ, например, замечательная ночная сцена в порту 1870-х годов, принадлежащая лионскому галеристу и оценивающаяся в сумму, превышающую 100 000 евро!

– Как Вы думаете, был ли заказчик у данного произведения и с чем связан выбор протестантского сюжета? Ведь, насколько нам известно, картина написана в Лионе – традиционно христианско-католическом центре Франции, где противостояние между католиками и гугенотами длилось со времен Варфоломеевской ночи.

Многое ещё предстоит узнать об истории создания этой картины. Как я считаю, ничто не говорит о том, что у неё был заказчик. Когда в 1904 году в рамках ретроспективной выставки художников Лиона было представлено несколько работ Белле дю Пуаза, настоящее название композиции из вашего собрания уже было забыто и Мартин Лютер в нем не упоминался. В то время полотно принадлежало господину Барде из Лиона.

По моему мнению, эта картина была написана в 1867 году для Парижского Салона. Интересно отметить, что Белле дю Пуаза, – регулярный участник всех Салонов, – в этот год не фигурировал среди экспонентов. Возможно, картина не была закончена в срок. Наиболее вероятна версия об отказе жюри от этой работы из-за её нетрадиционности в рамках салонной живописи. Но это только гипотеза, которую предстоит проверить.

Что касается обращения сюжета к истории реформаторской церкви в контексте распространённого в Лионе католицизма, то не следует искать здесь какой-то особой религиозной подоплёки или относить Белле дю Пуаза к той группе лионских художников, куда входили Жан Ипполит Фландрен (1809 – 1864), Виктор Орсель (1795 – 1850) и Луи Жанмо (1814 – 1892). Их композиции проникнуты религиозным чувством и прославляют ценности католической веры. Белле дю Пуаза также был католиком, но он не был религиозным художником. В его творчестве нет места мистицизму, но есть момент сомнения, ведь он обращается к теме кризиса католической веры. Художник волнуем этим кризисом, подорвавшим догмы католической церкви. Он неоднократно касался тем глубоких волнений всего христианского мира и «проиллюстрировал» их большими полотнами, в частности, к ним можно отнести работу, изображающую восстание гуситов в XV веке. В цикл таких работ входит и ваш «Мартин Лютер».

Скажите, какое место сегодня, на Ваш взгляд, этот художник занимает в истории западноевропейского искусства и какие картины в его творчестве можно назвать знаковыми?

Творчество Белле дю Пуаза иллюстрирует переход от романтизма к натурализму, из которого позднее произойдёт импрессионизм. Оно выявляет всю напряженность, противоречия и проблемы в искусстве того времени, которые иногда сложно понять и принять художнику. Именно отсюда и возникает в искусстве мастера эта траектория неуверенности, противостоящая его темпераментной и свободной живописи. Но именно эта двойственность делает Белле дю Пуаза интересным живописцем, гораздо более интересным, чем те, кто на протяжении всей своей карьеры ограничивают себя перефразированием заученных формул и использованием одних и тех же находок.

Говоря о картинах, которые я бы назвал знаковыми, некоторые из них я уже упомянул в ходе интервью. Я бы добавил очень сильную композицию «Три цыгана» и полную ее противоположность – изображение изящной женщины в театральной ложе, которое хранится в Сент-Этьене, благодаря чему я имею возможность часто восхищаться им.



Жозеф Альфред Белле дю Пуаза
Женщина с веером
1875 – 1880 годы
Холст, масло. 42,5x33,5 см
Музей Модерна и современного искусства Сент-Этьена Метрополь (фото Ива Брессона)

Интервьюер и переводчик Алина Булгакова

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

«VOTRE COLLECTION DONNE DE L'HISTOIRE DE L'ART EUROPÉEN UNE VISION PEUT-ÊTRE PLUS JUSTE...»



– Monsieur Beauffet, quelles études avez-vous fait ? Et en général qu'est-ce qui représente le système d'enseignement artistique en France ?

J'ai fait des études de lettres modernes à l'Université de Saint-Etienne ... toutefois, ayant une forte inclination pour l'art moderne et contemporain qui n'était, pour ainsi dire, pas enseigné à l'université en Histoire de l'Art, j'ai beaucoup appris par moi-même et au contact de Maurice Allemand, alors conservateur du Musée de Saint-Etienne. L'enseignement de l'histoire de l'art a fortement évolué à l'Université depuis cette époque, surtout après 1981. La formation dans les écoles d'art s'est, elle aussi, transformée en profondeur et considérablement professionnalisée. La modernisation des musées, leur ouverture à des modes de fonctionnement différents, une attention plus grande portée à des publics de plus en plus diversifiés a gommé l'image élitaire du Musée ; la création, dans chaque région de France, de Fonds Nationaux d'Art Contemporain et de Centres d'Art a, quant à elle, permis une ouverture beaucoup plus large à la création vivante.

Si beaucoup, certainement, reste à faire, on doit reconnaitre qu'un véritable réseau institutionnel existe capable de faire progresser la culture plastique d'une plus large partie de la population.

– Quand vous étiez encore enfant, quel musée avez-vous visité pour la première fois et quelles étaient ces impressions de votre première visite au musée ?

Le premier musée dont j'ai poussé la porte est celui de ma ville natale : Saint-Etienne. Maurice Allemand, qui en était le conservateur, a été, à partir de 1947, l'un des pionniers de la décentralisation artistique en France et l'un des tous premiers à ouvrir le musée dont il avait la charge à la création contemporaine. Aussi, cette première visite correspond-elle à mon premier contact avec l'art du XXe siècle ; j'ai gardé un souvenir très vif des tableaux de Picasso, Severini, Kupka ... que j'ai vus ce jour-là et du choc ressenti au contact d'une peinture dont j'ignorais tout. Ces tableaux m'opposaient bien des énigmes mais ouvraient à des questionnements très stimulants. Leur impact a été très fort sur le jeune adolescent que j'étais et qui, certainement, s'enthousiasmait aussi pour ce qu'il avait perçu de transgressif dans cette peinture.



Façade du Musée d'Art Moderne et Contemporain de Saint-Etienne Métropole.
Architecte Didier Guichard (photo Yves Bresson)



Vue de salles, Musée d'Art Moderne et contemporain, Saint-Etienne Métropole – Minimal Art : œuvres de Morris, Stella, Kelly, Noland. (photo Yves Bresson)



Vue de salles, Musée d'Art Moderne et Contemporain de Saint-Etienne Métropole – Minimal Art : œuvres de Morris, Kelly, Stella. (photo Yves Bresson)

– Vous vous intéressez beaucoup à l'art français du XIX siècle. Quand avez-vous compris que c'est le XIX siècle qui vous intéresse le plus ? Et qu'en pensez-vous, cet intérêt, il est lié à quoi ?

Je me suis très tôt spécialisé dans l'étude de l'art du XXe siècle plus que dans celle du XIXe siècle.

D'emblée le XXe siècle m'est apparu comme celui où s'opéraient des mutations radicales, des changements et des innovations comme l'art occidental n'en avait plus connu depuis la Renaissance.

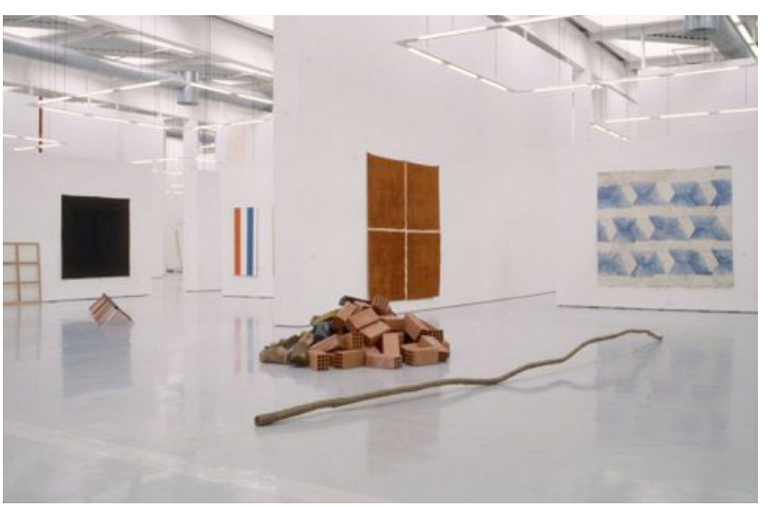
Etant né en 1948, les questions soulevées par les artistes du début du siècle m'apparaissaient encore très actuelles. Mais, plus encore, j'avais envie de partager avec les artistes qui étaient mes contemporains, leurs interrogations, de les accompagner dans leurs recherches, d'aider autant que possible à la diffusion de leurs travaux ... je ressentais le besoin d'être moi-même acteur d'un moment de l'histoire de l'art, pas seulement un analyste. Ce fut le sens de l'action que nous avons conduite, avec mon collègue Bernard Ceysson, au Musée d'Art et d'industrie puis, à partir de 1987, au sein du Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne nouvellement créé.

– Vous organisez souvent de nouvelles expositions, vous lancez beaucoup de projets dans le domaine des beaux-arts. Pourriez-vous partager un peu, parler de vos futurs projets, des événements les plus intéressants.

Je suis à la retraite depuis plus de dix ans ! ... aussi mes projets et mon activité ne sont plus les mêmes.



Vues de Salles, Musée d'Art Moderne et Contemporain, Saint-Etienne Métropole – Exposition Supports/ Surfaces, 1992, œuvres de Pagès, Bioules, Viallat. (photo Yves Bresson)



Vues de salles, Musée d'Art Moderne et Contemporain, Saint-Etienne Métropole – Exposition Supports/ Surfaces, 1992, œuvres de Grand, Pagès, Dolla, Pincemin. (photo Yves Bresson)

Si mon intérêt pour l'art moderne contemporain ne s'est pas démenti, j'ai eu l'occasion, ces dernières années de m'intéresser d'avantage au XIXème siècle, et, en particulier aux artistes originaires de la région de Lyon et Saint-Etienne. J'ai ainsi publié en 2016 un dictionnaire des artistes de Saint-Etienne et du Forez au XIXe siècle ; plusieurs sont, à mon sens, très intéressants et leur œuvre mérite d'être aujourd'hui revisitée et valorisée. J'ai beaucoup travaillé sur l'une des figures importantes du symbolisme en France : Alexandre Séon ; même si, né près de Saint-Etienne, sa carrière sera essentiellement parisienne. J'achève actuellement la mise au point du catalogue raisonné de son œuvre, une œuvre qui vient enfin de bénéficier d'une grande rétrospective et de l'édition d'un catalogue-livre extrêmement complet et documenté. C'est aussi le sens du travail que nous avons accompli à propos de Bellet du Poisat en organisant, dans sa ville natale, la première rétrospective dédiée à ce peintre.



Alexandre Séon, « Le retour au foyer », v.1912, h/t, 92,5 x 140,5 cm ; Musée d'Art Moderne et Contemporain, Saint-Etienne Métropole (photo Yves Bresson)

– La France c'est le pays des traditions artistiques de très haut niveau. Est-ce qu'aujourd'hui la société porte un grand intérêt à l'art ? Les collectionneurs, les amateurs, existent-ils toujours ?

L'éducation artistique a progressé en France. Le public est mieux éduqué mais ne réagit souvent qu'aux grandes opérations médiatiques organisées par quelques institutions phares, principalement à Paris. La France demeure un pays très centralisé et le décalage est grand entre les moyens investis dans les opérations parisiennes de prestige et ceux consacrés aux régions. Toutefois, des institutions comme le Centre Pompidou et le Louvre ont implanté,



Alexandre Séon, « La Sirène », v. 1894, h/t, 75,5 x 49 cm. Musée d'Art Moderne et Contemporain, Saint-Etienne Métropole (photo Yves Bresson)

ces dernières années des annexes en province en même temps que les musées des principales villes de France se transformaient, toujours plus soucieux d'améliorer et moderniser le rapport au public.

Je ne sais si cette politique a beaucoup amplifié le nombre des collectionneurs qui restent, à mon avis, trop peu nombreux au regard de la population française. Ce qui est nouveau c'est l'apparition de quelques très grandes collections qui sont le fait d'industriels ou chefs d'entreprises fortunés investissant massivement dans l'art contemporain. Plutôt que donner aux Musées, ils préfèrent souvent édifier leurs propres musées. Ils sollicitent les « stars » de l'architecture internationale pour la réalisation de ce qui s'apparente, aux yeux de certains, à un mausolée.

– En ce qui concerne les collections privées, peuvent-elles être exposées ? Est-ce que les propriétaires des tableaux participent aux expositions ou ils préfèrent admirer leurs œuvres d'art seuls ?

Ces grandes collections érigées en Musée (Pinaud, Arnaud à Paris, la fondation Luma à Arles ...) se donnent en général une double mission : organisation d'expositions temporaires et exposition conçues à partir de leurs propres

collections ; mais en France les collectionneurs - grands ou petits – restent généralement bien disposés à l'égard des musées. Ils prêtent volontiers pour les expositions que les musées organisent et, dans la grande majorité des cas, gratuitement. L'un des principaux obstacles aux prêts est devenu, depuis quelques années, la multiplication exponentielle des expositions qui incite les collectionneurs à la prudence et à n'accorder leurs prêts qu'avec parcimonie.

– Comment aprréciez-vous les collections des maîtres de la peinture européenne dans les musées russes ?

J'ose à peine avouer que je ne suis jamais allé en Russie ! … Notre spécialité, l'art moderne et contemporain, nous a conduits à nous rendre souvent aux Etats-Unis, fréquemment en Allemagne, en Italie et dans les principaux centres artistiques d'Europe occidentale. La collection du Musée de Saint-Etienne, l'une des toutes premières en France pour l'art moderne et contemporain en témoigne. Néanmoins nous n'avons pas complètement ignoré la création russe : les avant-gardes du début du vingtième siècle, bien sûr, mais aussi, à partir des années 90, les nouvelles avant-gardes. Nous avons, à titre d'exemple, sous le titre « De la révolution à la pérestroïka », montré l'importante collection d'art russe du collectionneur allemand Peter Ludwig, organisé des expositions personnelles et acquis des oeuvres à des artistes contemporains comme Dimitri Prigow par exemple …

Bien sûr, j'ai pu voir, en de multiples occasions, des ensembles d'œuvres en provenance des Musées russes. Leurs collections sont connues pour être parmi les plus riches, notamment pour la peinture française. La réputation des collections de Moscou et Saint-Pétersbourg, est, dans ce domaine, immense. Toutefois la présentation récente des chefs d'œuvres issus de la collection Chtchoukine a agi sur les visiteurs français comme une révélation par sa qualité et son ampleur … beaucoup ignoraient son histoire. Désormais les amateurs d'art français vont autant en Russie pour y voir les impressionnistes, les Matisse et les Picasso que pour y admirer la peinture et les arts décoratifs du XVIIIe siècle, comme ce fut longtemps le cas.

– Vous ne connaissez que les collections des musées de Moscou et de Saint-Pétersbourg ou vous avez déjà eu l'occasion de faire connaissance aves les collections de la province russe aussi?



Musée d'Art Moderne et Contemporain, Saint-Etienne Métropole – Dmitrij Prigow, « Double Glasnost », 1988. (photo Yves Bresson)

Je n'ai pas, vous l'avez compris, de connaissance directe des collections conservées dans les grandes villes de Russie. Encore moins des collections de province ! … J'ai prévu de me rendre pour la première fois en Russie dans quelques mois. Je suis certain qu'à côté des « incontournables » dont nous venons de parler il y a de nombreuses découvertes à faire pour un historien de l'art français, particulièrement pour la peinture russe de la fin du XIXe et du début du XXe siècle.

– L'année dernière et cette année aussi le monde artistique a vu plusieurs sensations. Un Caravage et un Rembrandt inédits ont été trouvés. Sotheby's a annulé la vente de plusieurs lots, on craint des fausses. A votre avis est-ce que c'est possible de trouver les chefs d'œuvre inconnus des génies du passé ?

Le patrimoine artistique de pays comme l'Italie ou la France est considérable. Je suis convaincu qu'un certain nombre de chefs d'œuvres disparus dorment encore dans les combles de vieilles demeures, couvents, abbayes, à travers la France, ou sont encore aux murs de propriétés anciennes peu visitées. Ainsi un chef d'œuvre de Le Nain a été retrouvé, il y a quelques mois, dans une demeure particulière en province. Cela est vrai, aussi, dans le domaine des Arts premiers : ancienne puissance colonisatrice, un nombre considérable d'objets a été rapporté en France, depuis le XIXe siècle par d'anciens colons et d'anciens militaires en poste en Afrique. Chaque année de nouveaux trésors nous sont révélés comme la magnifique figure de reliquaire Kota, restée dans la famille d'un ancien fonctionnaire français au Gabon depuis la fin du XIXe ou le début du XXe siècle. Totalement inconnue, elle a été soumise aux enchères récemment.

– Êtes-vous invité comme expert pour estimer les maîtres anciens pour les ventes aux enchères?

Pendant la longue période de ma vie où j'exerçais le métier de conservateur de musée je ne pouvais faire d'expertise à destination d'une personne privée ou d'une société de vente aux enchères ; la loi l'interdit en France. Depuis que je suis à la retraite, il m'est arrivé d'être sollicité comme consultant pour des ventes publiques. J'ai, par exemple, préparé la dispersion aux enchères de l'atelier d'un peintre oublié, d'origine roumaine, Mathieu Rosianu. Très actifs pendant les années 20 et 30, il avait pris une part active, à Paris, aux manifestations de l'Association des Artistes et Ecrivains Révolutionnaires. Cet artiste avait totalement sombré dans l'oubli ; un vrai travail de recherche m'a été nécessaire pour reconstituer la trajectoire de ce peintre et redonner corps à une œuvre qui ne méritait pas l'oubli dans lequel elle était tombée. Il a fallu quatre ventes étalées sur cinq ans, pour disperser un tel fonds. Ma passion ancienne pour les arts premiers - particulièrement l'art africain traditionnel – a fait que j'aie pu être sollicité, également, pour des ventes dans cette spécialité.

– Êtes-vous d'accord que selon le niveau la compétence des experts des maisons de vente aux enchères et des critiques d'art des musées est différente ?

En France, du fait de la loi, visant à éviter toute forme de compromission entre les domaines publique et privé, la situation est assez étanche entre les historiens de l'art conservateurs de Musée et les experts indépendants ou attachés aux sociétés de vente publique. Dans notre pays, le statut d'expert reste, par certains côtés, un peu flou et peut laisser place, dans certains cas, à un certain amateurisme. Pour autant, je pense que les experts travaillant pour les sociétés les plus réputées sont, en général, de grands professionnels recrutés - c'est dans l'intérêt de leurs employeurs - parmi les meilleurs spécialistes dans leurs disciplines.

– Quels sont vos goûts personnels : période, pays et artiste préférés ? et à quoi votre choix est lié ?

Ils sont très divers, très étendus et même éclectiques ! … mais si je dois particulariser un ou deux moments de l'histoire de l'art pour moi décisifs, je m'arrêterai, d'abord, à l'art européen de l'entre-deux guerres. Je trouve cette période particulièrement passionnante car la question du rapport de l'artiste à la société, de son engagement dans le combat social, y sont posés avec beaucoup d'acuité. Ce moment m'intéresse où beaucoup d'artistes vont interroger le sens et la validité du travail artistique dans un contexte où le climat politique et le pressentiment d'un second conflit mondial sont de plus en plus prégnants.

Mais je conserve aussi une vrai passion pour les formes d'art qui me sont contemporaines, celles à leur apogée quand j'avais vingt ans : le Minimal Art américain, les artistes du groupe français « Supports/Surfaces », l'Arte Povera en Italie … j'aime leur radicalité, la pertinence de leurs interrogations à propos du statut de l'œuvre d'art, leur regard analytique/critique sur les pratiques artistiques et l'évidence toute « classique » de leurs réalisation. Pour moi, des artistes comme Donald Judd ou Robert Morris resteront les Poussin ou les David de leur époque.

– Connaissez-vous la Grande collection des beaux-arts ASG? Comment trouvez-vous la collection de tableaux de maîtres anciens ?

Je ne connais votre collection qu'à travers le site, très documenté, que vous avez créé. Je trouve cette collection passionnante car, dans un contexte où l'acquisition de chefs d'œuvres des grands maitres est devenue, pour la plupart des musées, quasiment impossible, elle a le mérite de mettre en lumière nombre d'artistes que l'on a peu l'occasion de voir dans les institutions les plus célèbres ; beaucoup se révèlent, à y regarder de près, très intéressants. Votre collection donne de l'histoire de l'art européen une vision peut-être plus juste, en tous cas plus complète, que celle, parfois exagérément sélective, des grandes institutions internationales. Ce travail, excluant tout sectarisme, est un travail nécessaire, un travail sans lequel on ne pourrait situer à leur place et évaluer l'apport réel des grandes figures de l'histoire de l'art.

– Attribuez-vous des œuvres d'art ? Combien d'œuvres d'art vous avez déjà attribué ?

Spécialiste de l'art moderne et contemporain je n'ai eu qu'assez rarement l'occasion de pratiquer l'attributionnisme. La séquence temporelle sur laquelle je travaille n'induit pas – sauf exception – ce genre de recherches. Néanmoins, le Musée de Saint-Etienne conservant aussi une collection d'art ancien, il m'est arrivé de devoir corriger des attributions erronées : tel ce tableau de Todeschini abusivement attribué à Le Nain ou ce beau dessin du peintre « Nazaréen » allemand Philpp Veit donné de manière fautive au français Gabriel Tyr … et quelques autres encore.

– Comment vous avez été intéressé par l'œuvre du peintre français du XIX siècle Joseph Alfred Bellet du Poisat (1823 – 1883)? En Russie cet artiste est presque inconnu. Pourriez-vous parler de son œuvre et de vos publications sur ce peintre.

Je connaissais, bien sûr, les œuvres de Bellet du Poisat exposées dans les musées de ma région mais n'avais jamais envisagé de faire un travail approfondi sur cet artiste. En 2012, lors d'un échange téléphonique avec Brigitte Riboreau, directrice du musée de Bourgoin-Jallieu - ville natale de l'artiste - celle-ci m'a demandé si je voudrais bien assurer le commissariat d'une rétrospective qu'elle projetait d'organiser dans son musée. Ayant eu l'imprudence d'accepter, je me suis mis au travail intéressé d'en connaitre d'avantage à propos d'un artiste assez insaisissable, auteur d 'une œuvre inclassable, partant dans de multiples directions, s'essayant à diverses manières … Une œuvre qu'il a fallu d'abord reconstituer, la plupart des tableaux se trouvant en main privée et n'en étant, pour la plupart, jamais sortis depuis le XIXe siècle. Un long travail d'enquête et de recherche nous a permis de mener à bien ce projet et de restituer au public, en 2014, à travers cette exposition, la démarche d'un artiste trop méconnu. Cette rétrospective aura permis la publication d'un important catalogue qui reste l'unique publication dédiée, à ce jour, à l'œuvre de Bellet-du-Poisat.



Alfred Bellet-du-Poisat, « Jeune sculpteur dans son atelier », 1865, pastel, 112,5 x 88,5 cm.; Musée de Bourgoin-Jallieu. (photo Mélanie Fagard)

– En France actuelle est-ce que l'œuvre de Bellet du Poisat est assez connue ? Dans quels musées on peut trouver ses tableaux ?

Je le disais, l'œuvre de Bellet-du Poisat reste en France très méconnue ; aucune de ses œuvres ne figure dans les collections du Musée d'Orsay qui est, dans notre pays, le musée de référence pour l'art du XIXe siècle. Il est, en revanche bien représenté dans les collections publiques de notre région où il figure souvent avec plusieurs tableaux. Les Musées de Lyon, Saint-Etienne, Grenoble, Bourg-en-Bresse, Dijon possèdent des tableaux importants qui sont généralement montrés ; quand à Bourgoin-Jallieu, sa ville de naissance, le Musée a entrepris depuis quelques années de réunir un fonds représentatif autour de l'œuvre de Bellet-du-Poisat. Cet ensemble qu'ils s'emploient, presque chaque année, à compléter comporte à côté de quelques œuvres majeures , une intéressante série de plusieurs dizaines d'études peintes à l'huile.



Alfred Bellet-du-Poisat, « La muse et le poète », 1869, h/t, 178,5 x 129 cm. ; Musée d'Art Moderne et Contemporain, Saint-Etienne Métropole. (photo Yves Bresson)



Alfred Bellet-du-Poisat, « Rochers sur la mer près de Marseille », h/t, 15 x 23 cm. ; Musée de Bourgoin-Jallieu. (Photo Mélanie Fagard)



Alfred Bellet-du-Poisat, « L'entrée du port de Marseille », h/t, 15 x 23 cm. ; Musée de Bourgoin-Jallieu. (photo Mélanie Fagard)

– L'œuvre de Bellet du Poisat comprend deux périodes : le romantisme et l'impressionisme. Vous, personnellement, quelle période préférez-vous ?

Il est toujours difficile de répondre à ce type de question quand on a travaillé d'aussi près sur l'œuvre d'un artiste. L'œuvre de Bellet du Poisat est, nous l'avons dit, difficile à appréhender : elle est d'abord celle d'un romantique « tardif », marqué par l'héritage de Delacroix avec, parfois, le souvenir de la peinture « Troubadour » (dont Delacroix, lui-même, n'était pas exempt). De cette période je retiendrai le grand tableau du Musée de Lyon, « Les hébreux conduits en captivité » ; peint en 1864, il impressionne par sa fougue et son chromatisme intense, d'une incroyable richesse.

L'abandon, dans les années 1870, des « grands » sujets,l'adoptiond'unepeintureprincipalementtournée vers l'étude du paysage, l'observation et la restitution des phénomènes lumineux et atmosphériques, le situe dans la proximité des Impressionnistes dont il a connu plusieurs représentants. Mais sa peinture demeure fidèle à une manière puissante éloignée de la délicatesse et de la subtilité caractéristiques des peintres impressionnistes. C'est à Manet que font surtout penser ses paysages qui veulent conserver au réel un poids, une densité, une matérialité qui tend à se dissoudre dans le papillotement coloré des toiles impressionnistes. De ce point de vue, sa «Jetée à Trouville-sur-Mer» m'apparait une réussite exemplaire. Mais j'aime aussi beaucoup ses paysages nocturnes qui me semblent faire la synthèse de ces deux périodes: étude rigoureuse des valeurs luministes et mystère – tout romantique – de ces visions nocturnes.

– La toile «Martin Luther et les chevaliers de Frédéric de Saxe le 4 mai 1521» de la Grande collection des beaux-arts ASG est signée par Bellet du Poisat et datée 1867. Quelle estimation pourriez-vous donner à cette toile ?

Son «Martin Luther» est demeuré longtemps disparu pour ne réapparaitre qu'en 2013, trop tard et en trop mauvais état pour que puissions l'inclure dans notre exposition ; le commissaire -priseur n'avait pas, d'ailleurs, correctement interprété le sujet du tableau. Cette œuvre est une œuvre austère, avec un sujet difficile pour un collectionneur privé. Elle comportait d'autres handicaps, du point de vue du marché : son état de conservation (très moyen), ses dimensions qui en faisaient une œuvre de Musée, le fait, aussi, que sa composition hiératique, sa



Alfred Bellet-du-Poisat, « Les hébreux conduits en captivité », 1864, h/t, 210 x 350 cm ; Musée des Beaux-Arts, Lyon. (photo Alain Basset)



Alfred Bellet-du-Poisat, « La jetée de Trouville-sur-Mer », h/t, v. 1876, h/t, 71 x 118 cm. ; Musée de Bougoin-Jallieu. (photo Mélanie Fagard)

tonalité sombre, ne corresponde pas à l'image que l'amateur pouvait se faire du style habituellement manié par l'artiste ...

Je trouve très courageux que vous vous soyez intéressés à cette toile complexe et, a priori, peu séduisante. Pour ma part j'aime son apparence primitive (une « primitivité dans le goût d'Uccello), sa monumentalité, sa capacité à occuper le mur comme le ferait une tapisserie médiévale...

Mais si vous entendez par « estimation » sa valeur financière, j'aurai du mal à me prononcer. Il est incontestable que notre exposition, si elle a contribué à repositionner l'œuvre de Bellet-du-Poisat dans l'histoire de l'art, l'a aussi repositionnée sur le marché de l'art. Peu d'œuvres ont fait leur réapparition récemment mais, à titre indicatif, une belle scène portuaire nocturne des années 1870 était proposée à la vente, il y a peu, par un galeriste lyonnais pour une somme dépassant les 100 000 euros!

– Qu'en pensez-vous cette toile a-t-elle été commandée ? Et pourquoi le peintre a choisi ce



Alfred Bellet-du-Poisat, « Clair de lune (Port d'Anvers ?) », h/t, v. 1875-80, 115 x 147 cm. ; Collection particulière. (Photo Mélanie Fagard)

sujet protestant ? A notre connaissance la toile a été créée à Lyon qui était le centre catholique de la France où la confrontation entre les catholiques et les huguenots durait depuis le massacre de la Saint-Barthélémy.

Il reste beaucoup à apprendre sur les conditions de création de cette œuvre. Rien ne dit, d'ailleurs, qu'il s'agisse d'une commande. Lorsqu'a été présentée, en 1904, une sélection des œuvres de Bellet-du-Poisat dans le cadre de l'Exposition Rétrospective des Artistes Lyonnais, son véritable titre et la référence à Luther avaient déja été oubliés ; elle appartenait à l'époque à un monsieur Bardey de Lyon.

Peint en 1867, ce tableau aurait été conçu, selon moi, pour son exposition au Salon, à Paris. Car il est intéressant de noter que le nom de Bellet-du-Poisat, régulièrement présent depuis des années au Salon, n'apparait pas cette année-là parmi les exposants. Le tableau n'avait-il pas été terminé à temps ? ... l'hypothèse la plus probable pourrait être celle d'un refus de cette œuvre, peu conventionnelle, par le jury du Salon. Mais il ne s'agit que d'une hypothèse qui reste à vérifier.

Pour ce qui est de la référence à l'église réformée dans le contexte du catholicisme lyonnais, il faut préciser que l'attitude de Bellet-du-Poisat à l'égard de la religion est sans rapport avec celle d'artistes lyonnais comme Flandrin, Orsel, Janmot ... Pour eux, le travail de peintre se confond entièrement avec leur foi et l'exaltation des valeurs de la religion catholique. Bien que fidèle au catholicisme iBellet-du-Poisat n'est pas un peintre religieux, encore moins mystique et semble même - peut-être habité par le doute - avoir été fasciné par les moments de crise, de remise en question du dogme jalonnant l'histoire du catholicisme. Ces moments de troubles profonds pour la chrétienté il les a illustrés dans de grands tableaux comme celui évoquant l'insurrection des Hussites en Europe Centrale au XVe siècle ; votre Luther en porte aussi témoignage.

– La peinture représentant Martin Luther a été achetée pour la Grande collection des beaux-arts ASG à la vente aux enchères «Jean Chenu - Antoine Bérard - François Péron» en 2013 sans cadre. Elle a été longtemps conservée sous la forme du rouleau. Les organisateurs de la vente ne l'ont pas déplié à cause de l'écaillage de la couche picturale. Ils n'ont annoncé que le nom de Bellet du Poisat et une grande valeur artistique du tableau. A votre opinion aujourd'hui quelle place occupe cet artiste dans l'histoire de l'art européen et dans son œuvre quels sont les tableaux les plus importants ?

L'oeuvre de Bellet-du-Poisat illustre cette période de transition entre le Romantisme et un Naturalisme duquel découlera l'Impressionnisme. Elle en manifeste les tiraillements et les contradictions, les remises en question parfois difficiles à accepter pour l'artiste. De là, chez Bellet-du-Poisat, cette trajectoire qui pourrait sembler incertaine en opposition, même, avec le tempérament puissant et volontaire que généralement on lui prête. Mais ce sont ces contradictions mêmes qui en font, à mes yeux, un artiste intéressant ; beaucoup plus que certains qui se limitent, tout au long d'une carrière, à ressasser des formules apprises ou exploiter quelque pauvre trouvaille.

Quant aux tableaux, pour moi, les plus importants j'en ai déjà cité deux ou trois auxquels j'ajouterai le tableau très puissant des « Trois bohémiens » et, encore une fois, à l'opposé, cette très délicate et subtile figure de femme dans une loge de théâtre, conservée à Saint-Etienne, que j'ai eu si souvent l'occasion d'admirer.



Alfred Bellet-du-Poisat, « Femme à l'éventail », v. 1875-1880, h/t, 42,3 x 33,4 cm. ; Musée d'Art Moderne et Contemporain de Saint-Etienne Métropole (photo Yves Bresson)

ДАЙДЖЕСТ

ИТОГИ-2018

БИЗНЕС ONLINE
деловая электронная газета Татарстана

14.01.2019

Алмаз Давлетшин, замгендиректора УК «АС Менеджмент»

События 2018 года я бы охарактеризовал не столько яркими, сколько относительно стабильными и перспективными. По всем основным направлениям деятельности нашей компании (коммерческая недвижимость, ленд-девелопмент и инвестиции в сохранение объектов культурного наследия) есть очевидные результаты, еще больше заделов, которые мы надеемся реализовать в 2019-м, поскольку воплотить в практику все намеченное в истекшем году не получилось.

Мы продолжили работу по реализации президентской программы восстановления исторического центра. В течение 2018 года полностью завершили восстановление еще трех объектов – домов на улицах Габдуллы Тукая, 84 и 86 и Большой Красной, 16, подключаем их к инженерным сетям, чтобы сдать в эксплуатацию. Таким образом, город сегодня располагает 7 уникальными зданиями, интересными в первую очередь как объекты туристической инфраструктуры.

Идет планомерная работа по развитию территорий, хотя мы рассчитывали вовлечь в использование гораздо большие объемы, чем это удалось в действительности. Тем не менее к концу года завершена газификация поселка Каймары. С начала этого приступаем к строительству дорог с твердым покрытием, подведению электричества и газа в поселках Каипы и Эстачи. Мы удовлетворены тем, что в подготовленный новый генплан города вошли разработанные нашей компанией проектные предложения по развитию восточной территории Казани, получившие теперь правовое оформление.

Если говорить о событиях в республике, стране, мире, то, оглядываясь на завершившийся год, хочется сказать об общей динамике. В наше время, если хочешь оставаться на месте, ты должен бежать в два раза быстрее. Я рад, что в этот непростой для экономики период гибкость и устойчивость нашей компании позволяют справляться со всеми вызовами внешней среды и поступательно развиваться. Наше кредо перечеркивать все минусы, превращая их в плюсы, по-прежнему дает свои плоды.

Особых страхов перед наступившим годом я, кроме привычных волнений каждого человека за благополучие своих близких, не испытываю. Но, думаю, зона турбулентности, в которую вступила мировая и отечественная экономика, будет ощущаться бизнесом еще более жестко. В то же время хочется надеяться, что адаптивные механизмы, выработанные российской экономикой в последние годы, помогут справиться с новыми вызовами. Инвестиционная группа компаний ASG, как и прежде, нацелена на поступательную динамику: мы продолжим развитие исторического центра столицы РТ и казанской агломерации, уверены, что сможем преодолеть все препятствия на пути реализации наших планов.

ГРУППА КОМПАНИЙ ASG МИЛЛИАРДЕРА СЁМИНА ВЛОЖИЛА 100 МЛН РУБЛЕЙ В РЕСТАВРАЦИЮ ПАМЯТНИКОВ В КАЗАНИ

14.01.2019

Группа компаний ASG миллиардера Сёмина вложила 100 млн рублей в реставрацию памятников в Казани.

Властям Татарстана удалось выстроить диалог с бизнес-сообществом, которое принимает участие в возрождении объектов культурного наследия.

Группа компаний ASG, принадлежащая выходцу из Казани рублевому миллиардеру Алексею Семину в 2018 году потратила свыше 100 млн рублей для сохранения памятников истории Казани. Об этом сообщил председатель Комитета Татарстана по охране объектов культурного наследия Иван Гущин на коллегии ведомства.

«Инвестиционной группой компаний ASG велись работы на 10 объектах, 3 из которых полностью завершены и введены в эксплуатацию. Сумма инвестиций за прошлый год превысила 100 млн рублей», — сказал Гущин.

«Комитет ставит перед собой задачу максимально открыто и прозрачно выстроить диалог с бизнес-сообществом и потенциальными инвесторами. Сегодня надо установить понятные „правила игры“. Необходимо перейти „от оборонительной стратегии к созидательной“, переключить внимание с многолетней консервации объектов культурного наследия на их восстановление и развитие», — подчеркнул Гущин.

ВОССТАНОВЛЕННЫЕ ОБЪЕКТЫ ASG ПРЕЗЕНТОВАЛИ НА ПЕРВОЙ В 2019 ГОДУ КОЛЛЕГИИ КОМИТЕТА ОХРАНЫ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

16.01.2019

На состоявшемся 14 января заседании коллегии Комитета охраны культурного наследия с участием Президента РТ Рустама Минниханова объекты ASG, восстановленные в истекшем году, названы удачным примером взаимодействия власти и бизнеса.

Итоги восстановления ОКН в 2018 году и задачи на предстоящий год обсуждены на коллегии Комитета охраны культурного наследия, главным из которых председатель комитета Иван Гущин называет продолжение реставрационных работ. В качестве реального образца этой деятельности приведен опыт Инвестиционной группы компаний ASG, завершившей в минувшем году полное восстановление трех принадлежащих ей объектов – исторических зданий в Старо-Татарской слободе (ул. Г. Тукая, д. 84 и 86) и объекта культурного наследия – жилого дома XIX века по ул. Б. Красной, 16. Годовой объем инвестирования превысил 100 млн рублей. В нынешнем году ASG намерена продолжить работы на начатых объектах с завершением реставрационных работ еще на 5 объектах, планируемый объем инвестиций ожидается на уровне 200 миллионов рублей.

Президент республики Рустам Минниханов в качестве основного содержания работы профильного комитета видит не согласование проектов восстановления, а активный поиск заинтересованных инвесторов и определение возможностей стимулирования такой затратной деятельности, как реставрация объектов культурного наследия.

Участник заседания коллегии заместитель генерального директора ИГК ASG Алмаз Давлетшин:

«Хочется надеяться, что намерения председателя комитета перейти от «оборонительной» стратегии к созидательной воплотятся в жизнь. В таком случае мы сможем вывести определенные объекты из стадии консервации и заняться их

восстановлением. Также важным считаю напоминание Президента РТ, что одним из удачных примеров взаимодействия власти и бизнеса является формат государственно-частного партнерства.

Если заключенное нами с мэрией Казани соглашение о развитии казанской агломерации и восстановлении исторического центра города получит в связи с этим «перезагрузку», то мы сможем перейти к реализации своих инвестиционных проектов и появится больше возможностей для восстановления объектов культурного наследия.

Тем более, что сохранение исторического наследия глава государства называет одним из важнейших направлений работы на ближайшее время в рамках национальных проектов.

Помощь предпринимателям, занимающимся сохранением исторического наследия, обещанная Президентом РФ Владимиром Путиным, позволит у нас в республике выйти на еще более высокий уровень восстановления ОКН, а в других регионах может стать импульсом для начала подобной деятельности».

МИЛЛИАРДЕР СЁМИН ВДВОЕ УВЕЛИЧИТ РАСХОДЫ НА ВОССТАНОВЛЕНИЕ В КАЗАНИ ОБЪЕКТОВ НАСЛЕДИЯ

ТИ ИНФОРМАЦИОННОЕ АГЕНТСТВО ТАТАР-ИНФОРМ

23.01.2019

В течение 2019 года ремонтно-реставрационные работы охватят 15 исторических зданий.

«По итогам 2018 года инвестиции в сохранение объектов культурного наследия Казани составили порядка 100 млн рублей. В истекшем году компания завершила восстановление трех объектов: жилых домов XIX века на Тукая, 84 и 86 и на Большой Красной, 16. В настоящее время, несмотря на зимний период, работы продолжаются на 8 объектах», — конкретизировали в пресс-службе компании.

Всего же, как планируется, ремонтно-реставрационные работы до конца года охватят 15 исторических зданий в центре Казани. Полностью завершить за предстоящий год ASG намерена восстановление 4-5 объектов.

«Планируется завершение полного комплекса восстановительных работ на К. Маркса, 11, в том числе восстановление белокаменной лестницы, и на К. Маркса, 15 (дом Чекмарева-Каменева). Завершение общестроительных работ и подведение коммуникаций предстоит в зданиях (жилых домах XIX века) на Чернышевского, 28 и К. Маркса, 29 (здесь жил видный татарский писатель Шамиль Усманов), а также в доме на Г. Тукая, 16 (усадьба мещанина Шакирзяна Шамсутдинова или Дом Шакир-солдата недалеко от Церкви Тихвинской иконы Божией Матери в Старо-Татарской слободе)», — сообщили в компании.

Кроме того, общестроительные работы и подведение коммуникаций запланированы в домах на Г. Тукая, 81 (главный дом Юнусовых), Г. Тукая, 83 — 85 (главные дома усадьбы Бурнаевых) и Г. Тукая, 87 (главный дом усадьбы Хорохова), а также в зданиях на Лобачевского, 3 (номера Михайлова), Московской, 37 (дом Землянова) и Пушкина, 38 (дом Ажгихина).

В 2012 году, накануне Универсиады, по соглашению с исполкомом столицы РТ «500 дней», компания получила на условиях реставрации в пользование 26 особо ценных исторических архитектурных объектов. Первые три объекта проекта компания ASG сдала в 2016 году. За все это время, отметили в ASG, в развитие исторического центра Казани инвестировано около 2,6-2,7 млрд рублей (включая новое строительство).

«МЫ ЖИВЕМ В РОССИИ, И У МНОГИХ ЕСТЬ УБЕЖДЕНИЕ, ЧТО ДОМ НУЖНО СТРОИТЬ ИЗ КАМНЯ»

11.02.2019

Интернет-газета «Реальное время» провела бизнес-бранч на тему «Загородная недвижимость: поселки vs самострой»

В мероприятии принял участие директор по развитию территорий ASG Ринат Аисов: «Сегодня у клиентов растет понимание того продукта, который они хотят видеть. Соответственно, растет планка требований и представление о тех ошибках, возможность которых надо исключить на раннем этапе: локация – степень удаленности от города, инфраструктура – инженерные сети, наличие рекреационных зон и т.д. В зависимости от этого идет сегментация территорий на эконом-, комфорт- и люкс-категории.

Классическая модель развития города: от центра – к периферии, в Казани же возник определенный парадокс. В 2007 году границы Казани расширились, однако порядка 10 тысяч гектаров в городской черте остановились в своем развитии, выбор был сделан в пользу прилегающих территорий.

По причине отсутствия утвержденной градостроительной документации в городе присутствуют пустыри, которые не могут быть освоены без Генплана. Думаю, что в 2019 году эта проблема решится, и город получит полноценные жилые кварталы, именно для этого ASG ведет системную работу последние несколько лет».

ОЛЕСЯ БАЛТУСОВА: «ЖДЕМ ОТ ИНВЕСТОРОВ И КРИТИКИ, И ПРЕТЕНЗИЙ, И ТРЕБОВАНИЙ ЧТО-ТО СДЕЛАТЬ»

04.03.2019

На территории исторического центра, концепция развития которого обсуждалась с участием помощника Президента РТ О.А. Балтусовой, сходятся интересы многих собственников. Среди них есть инвесторы с довольно-таки крупными участками. Крупнейший интересант – Алексей Семин: его группа ASG контролирует приблизительно 10 гектаров «золотой земли».

«Мы от этой группы инвесторов ждем к себе и резкую критику, и претензии, и требования что-то сделать», – признается Балтусова, – представители проектной группы уже начали опрос основных строительных компаний о том, какие исследования они проводят, выходя на тот или иной участок. Некоторые серьезные компании проводят исследование, делают градостроительный анализ – то есть понимают, с чем они работают. Другие «сажают» один объект и думают, что живут на отдельной планете. Ничего не изучают, просто считают свою экономику. Нам интересно понять, как это работает».

Показательным в этом плане Балтусова называет подход Семина, который в свое время первым поставил перед проектировщиками вопрос о концепции застройки всей территории города.

«Интересен сам подход управленца – он понял, что осваивать по одному участку несерьезно, и задал этот вопрос как стратег. И все градостроители начали думать».

«КОЛЛЕКЦИЯ МАНЬЕРИСТОВ В МИА – ОДНА ИЗ ЛУЧШИХ СРЕДИ ЧАСТНЫХ СОБРАНИЙ РОССИИ...»

ГОСТЬ РЕДАКЦИИ «МИРА ИСКУССТВ» ИСКУССТВОВЕД МИХАИЛ ЯО РАССУЖДАЕТ О МАНЬЕРИЗМЕ, ВОЗНИКШЕМ В ИТАЛЬЯНСКОМ ИСКУССТВЕ В ПЕРИОД КРИЗИСА ИДЕАЛОВ ВОЗРОЖДЕНИЯ, И ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННОМ ЯЗЫКЕ НА ПРИМЕРЕ КАРТИНЫ ИЗ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG «ГЕНУЭЗСКОГО ВЕРОНЕЗЕ» ЛУКИ КАМБЬЯЗО





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

– Уважаемый Михаил Константинович, наша беседа проходит накануне 8 марта, несколько лет назад Вы уже поздравляли женщин из Выставочного центра МИА и рассказывали об эволюции женского образа в искусстве, а что, если само искусство уподобить женщине? Мне кажется, что из всех стилей женской сути более всего близок маньеризм – с его зрелищностью, манерностью, экстравагантностью, вниманием к форме, изменчивостью, заботой об идеале? И при этом он навсегда остался молодым, поскольку существовал недолго и не состарился, не выдохся, напротив, дал жизнь еще более молодому стилю – модернизму? Или это слишком дилетантский подход?

– Все абсолютно справедливо, только еще с одной поправкой: вся эта манерность, вычурность – действительно неотъемлемые черты маньеризма, но есть и другой момент. Маньеризм довольно долгое время, особенно у нас в России, недооценивался, например, Микеланджело рассматривался, прежде всего, как мастер Высокого Возрождения, а маньеризм был к нему как бы в пассивной оппозиции. В представлениях того времени маньеризм – это некий ренегат, который отказывался от высоких гуманистических идей. Сей-

час я думаю, что справедливей было бы говорить несколько по-иному, во-первых, Микеланджело не только художник Высокого Возрождения, но и один из основателей направления маньеризм. То же самое можно сказать и про Леонардо да Винчи, это тоже маньеристичный художник, если вспомнить его картину «Святая Анна с Мадонной и младенцем Христом». Все считают Леонардо гениальным рисовальщиком, но посмотрите, какие здесь провалы в рисунке: толстое бедро Мадонны, например. Это ошибка или стилизация?

Маньеризм вновь открывает перед художником право свободно работать с формой, преобразовывать ее, отрывать ее от реальности и подчинять своим эстетическим представлениям.

Тот же Пармиджанино, его «Мадонна с длинной шеей» – эталонный образец искусства маньеризма. Не следует думать, что он был плохой рисовальщик. Но тогда почему у его персонажей в позвоночном столбе явно несколько лишних позвонков, от чего шея не пропорционально длинная? Просто вся культура Возрождения в XVI веке оказалась как бы в тупике, потому что она создавала идеальную модель и пыталась убедить зрителей в жизнеспособности этой модели. А жизнь в этот момент поворачивалась совсем по-другому: в нее пришла совершенно новая генерация людей, которые были взращены в начале XVI столетия. Они были уже гораздо более образованными, гибкими, восприимчивыми ко всему новому и необычному, хотя возможно и по-возрожденчески лицемерными.

Но есть еще один принципиальный момент: все искусство Возрождения шло под знаком высокой востребованности, все герои были обязательно победительными, достигавшими своих целей. Уччелло, Тициан, Андреа дель Кастаньо писали персонажей, готовых к действию, хорошо устраивавшихся на земле, всегда точно знавших, чего они хотят и как этого добиться. А жизнь показала совсем другое: испанцы захватывают Рим, французский король Франциск I тоже разгуливает по Италии, начинается экономический кризис вследствие того, что страна недооценила военную и торговую активность османов.

Когда в 1453 году османы захватили Константинополь, венецианцы потирали руки, довольные, что исчез конкурент. Но с этим исчезла и база экономического благополучия всей Италии. И случилось примерно то же самое, что в России в начале XIX века: появились «лишние» люди, образованные, готовые включаться в деятельность и не находящие востребованности...

Вот эта галерея людей и была отражена художниками-маньеристами Бронзино, Пармиджанино, да и вот этим автором из Большого собрания изящных искусств ASG.



Лука Камбьязо
Мистическое обручение Святой Екатерины
Италия, XVI в.
Холст, масло.
138×108 см.
БСИИ ASG
инв. № 04-3845



Пармиджанино
Мадонна с длинной шеей (1534-1540)
Доска, масло. 216x132 см
Уффици, Флоренция



– Это Лука Камбьязо, «генуэзский Веронезе», единственный художник в Генуе, чья слава в XVI веке вышла за пределы родного города.

– Это замечательно, генуэзская школа – это очень интересно! Венецианцев знают многие, а вот генуэзское искусство более редкое. И сама эта вещь – очень интересная! Здесь как бы звучат два автора, возможно, даже три. Лицо Мадонны, выполненное в классическом леонардовском сфумато (смягчение очертаний фигур и предметов, которое позволяет передать окутывающий их воздух – *ред.*), ее длинная по-пармиджаниновски шея и склоненная голова, очень интересно выполнено тело младенца, а вот манера, в которой написана его голова, очень разнится по технике исполнения с Мадонной. По уровню мастерства художника лицо Екатерины значительно уступает лику Мадонны, либо художник очень торопился

– Камбьязо поражал всех своей способностью писать одновременно двумя руками, может, этот прием он использовал при работе над нашей картиной?

– Возможно, но какой-то диссонанс ощущается. Если посмотреть на голову младенца, мне она кажется переписанной. По ее контурам идет такой темный бордюрчик, как будто проступает старая живопись. С легкой руки Леонардо, а он был замечательный обманщик, иллюзионистические мотивы он не просто открыл, он их эффектно преподнес, тем самым помог художникам спасаться от огрехов рисунка. Достаточно было напустить сфумато, и образ окутывал флер загадочности. Единственно, это скучно и долго делать, поскольку результат достигался только лессировками. Даже самое летучее масло, а в то время использовали не льняное, а оливковое, оно все равно сохло долго, это было проблемой. Так вот, если посмотреть на лицо младенца, оно написано довольно корпусно, хотя в имитации лессировки.

В такой же технике, если пропустить несколько веков истории искусства, работал Иван Айвазовский. Он для скорости писал картины не лессировками, а корпусной живописью. В БСИИ есть несколько картин Луки Джордано, прозвище которого Фа Престо («давай быстрее»), так вот Айвазовский тоже Фа Престо.

Картина Камбьязо – не просто интересная, но и загадочная. Может, если посмотреть ее в ультрафиолетовых лучах, откроются переписанные места? Возможно, по требованию заказчика ее пришлось переписывать и лессировочный вариант сменился корпусным? При этом, посмотрите, как красиво и осязаемо выписаны тяжелые дра-

пировки плаща Екатерины, какого они интересного тона, который пока еще мало заметен, а после расчистки картины он предстанет перед нами в своем первозданном виде.

– В этой картине совершенно маньеристические позы персонажей, Екатерина в каком-то промежуточном положении – то ли коленопреклоненная, то ли полуприсевшая на пятки, у нее нет живота, начала бедер, какой-то провал под платьем.

– Поза, по канонам маньеризма, S-образная. Возрожденческая композиция – это ордерная система: колонна и балка, которые обеспечивают тектонизм, устойчивость. И вторая, пришедшая из Китая, S-образная кабриоль, где несомая и несущая части объединены. Композиция Возрождения – это статика, античность убивала своих героев, заставляя их быть незыблемыми. А, казалось бы, пугающееся действительности средневековье основным композиционным принципом делает движение.

– Можно сказать, что маньеризм возникает как кризис идентичности человека?

– Ренессансной идентичности, да, безусловно.

– А почему это случилось в Италии? Потеря былого могущества? Утрата лидирующих позиций в искусстве?

– Конечно! Все их плюсы оказались минусами. Разрозненные города-государства, которые позволяли, минуя все государственные институции, заниматься прямой торговлей, привез, например, кедр из Ливана или шелк из Китая, и тут же в порту все продал без ввозной пошлины, «растаможивания» и т.д., единственное, городу заплатил, церкви пожертвовал и тут же поехал назад. Отсюда быстрая оборачиваемость капитала, рост прибылей. И вот эта прекрасная жизнь закончилась приходом османов, их государственный флот перерезал все торговые пути. Все, торговать нечем...

– А привычка к роскоши осталась...

– Да. До этой поры объединяться не было потребности, живи себе в Сиене, Пизе или Лукке спокойно до той поры, пока не потребуется объединиться против какой-нибудь Венеции, да и то дело ограничивалось сбором денег для наемников, а потом все возвращалось на круги своя. И вот закрылись торговые пути, географические открытия привели к падению цен на многие товары.

– Камбьязо расписывал дворец генуэзских князей Дориа, а эта семья осталась в истории из-за того, что не дала денег Колумбу на его экспедицию...

– Вот-вот, благодаря самодовольству элиты Италия очень многое прозевала...

– Почему так долго маньеризм оставался непризнанным теорией и историей искусства? Еще в XIX веке Вёльфлин подверг его жесткой критике: что в творчестве Микеланджело видели только формальную сторону, что искусство перестало быть народным и т.д.

– Но ведь именно маньеризм открывает индивидуальность изображаемого человека! Именно он утверждает право художника общаться со зрителем, даже шутить с ним, как это делает Пармиджанино, в картине которого персонаж делает приглашающий жест. Маньеризм открыт к эксперименту, что стоит один только Арчимбольдо с его портретами из овощей, фруктов и цветов. Это не просто шутка, это скорее ироническая метафора Возрождения, озабоченного поисками идеальной модели. Так вот вам такая модель! Главное в маньеризме – модель, которая живет абсолютно в своей атмосфере.

Барокко полностью разрушит хрустальный мир Возрождения, а маньеризм по-своему интерпретирует его тонкости, нюансы и эстетизм.



Джузеппе Арчимбольдо Корзина с фруктами. В перевёрнутом виде картина представляет собой портрет. Масло на деревянной панели (около 1590)

– Все очень современно звучит, когда мы говорим об эстетике маньеризма.

– Он очень современен. И, в контексте 8 Марта, он открывает личность женщины. Без маньеристических персонажей не будет и Артемизии Джентилески, хронологически она – не первая

женщина-художник, но первая, кто не подражает мужчинам, а отстаивает женское начало. Основа мужчины – это прямолинейная ордерная конструкция. А криволинейная кабриоль – формула маньеризма – для меня и образец женственности. Идеология маньеризма – текучесть, изощренность, изысканность как внешняя сторона, а сущность его – в призыве преобразовывать мир, не приукрашивать его, а улучшать. Художника Возрождения заботит перспектива, он может откровенно лгать, живописуя некий город, где все хорошо, в центре его храм, где Христос раздает ключи... Маньеризм – это женская реакция на мужское Возрождение.

– Историки искусства и философы XX века, разводя Возрождение и маньеризм, говорят, что первое занимало божественное в человеке, а второй – сатанинское. В человеке есть и то, и другое начало, побеждает Бог – воцаряются мир и красота, Сатана – хаос и безобразие... Гипертрофированно это выражено у Босха, а большинство маньеристов дозированно выражают возможность победы зла, это не беспросветная мгла, а скорее сумерки.

– Это очень точное утверждение, Ренессанс – это искусство раннего утра, Высокое Возрождение – три часа пополудни, маньеризм – это промежуток между шестью и девятью вечера. Я даже хочу в Казанском университете одно заседание литературно-художественного салона посвятить теме «Реальность – кривое зеркало абсурда», обсудить двойственность мира, которая выражена в творчестве Гоголя, Булгакова, Федора Соллогуба, Вениамина Ерофеева. В изобразительном искусстве – это Павел Федотов, совершенно не понятый художник. Во-первых, он один из первых российских художников-эстетов, его отнюдь не занимают социальные темы, это вешняя оболочка. Во-вторых, у него преобладает мотив жизнеутверждения при кажущейся тоске, в этом-то и дуализм, реальность как парадокс абсурда.

– Возвращаясь к теме, маньеристы оказались такими чуткими, что первыми уловили новые веяния времени, или им заказывали такие картины, и они подчинились спросу, поскольку нужно было на что-то жить?

– Пришел новый заказчик. И сами они были продуктами этого времени. Сверхгерои уже никому не были нужны, от них устали. А художественный язык маньеризма очень привлекателен, поэтому Пармиджанино, неоднократно мной сегодня упомянутый, - это маленький Микеланджело нового века. Самый яркий маньерист – это Эль Греко, вот где масштабность и ни грана манерности. А у нас как-то подзадержалось отношение к нему как к чему-то не достаточно самостоятельному.

Возможно, потому, что Возрождение очень легко воспринимается тоталитарной системой, есть герой как общественный идеал, его легко использовать в идеологической обработке масс, нужно верить в него и подражать. А маньеризм – крах этой модели.

– Он пессимистичен?

– Он артистичен, я бы так определил. Ему не столько важен результат, как Возрождению, как то, каким способом он будет достигнут. В этом еще один момент родства с женским началом. Он гибок, не дидактичен, не морализирует, а констатирует изменчивость и принимает любую реальность. Главное для художника – не объем рассказанного, а объем понятого зрителем из его художественного сообщения. Оно очень доверчиво, его не интересует масштаб.

– Маньеризму мы обязаны и появлением теории искусства, основоположником которой является маньерист Паоло Ломацци, чем это вызвано?

– Художники этого времени – интеллектуалы, они переписали язык Ренессанса, создав ему новую грамматику. Ничто не было отброшено, просто интерпретировано под изменившиеся условия. На современном научном языке это было бы названо компаративистским подходом, никаких «долой!», а доказательное приятие или неприятие, но уважительное.

– В БСИИ ASG собрана, на мой взгляд, очень хорошая коллекция маньеристов: Тозини, Камбьязо, Строцци, последователи Пармиджанино, Ломацци, это только часть. Как бы Вы ее оценили как искусствовед?

– В БСИИ много превосходных коллекций: замечательная фламандская школа, голландская, еще более значимая по качеству и объему французская. И маньеристическая коллекция, безусловно, лучшая из российских частных собраний, со временем должна составить целый зал, где можно будет знакомиться с разными школами этого исторически не долгого, но такого значимого стиля искусства.

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

«ГЕНУЭЗСКИЙ ВЕРОНЕЗЕ»



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

АННОТАЦИЯ: Статья посвящена истории жизни и творчества Луки Камбьзо, выдающегося маньериста и основателя генуэзской школы живописи. Непревзойденный рисовальщик, Камбьязо сформировал собственную манеру письма, восхищавшую художников XX столетия.

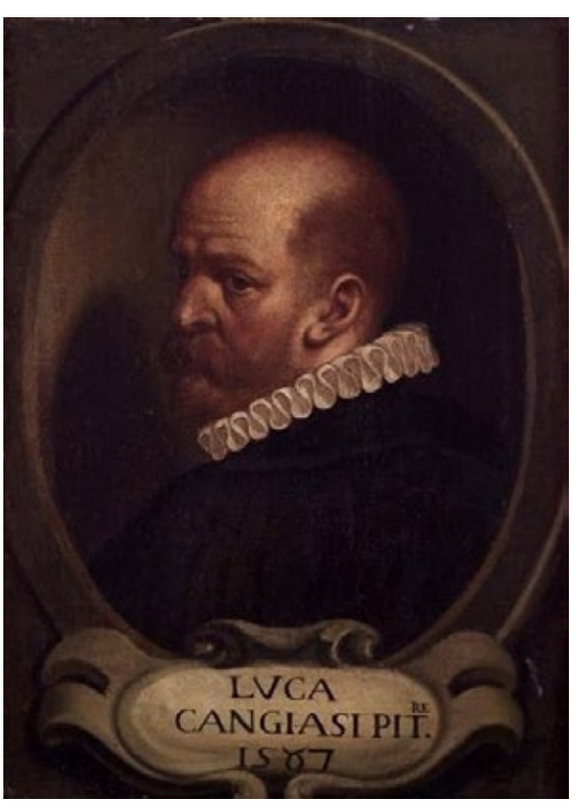
КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: маньеризм, барокко, композиция, ракурс, колорит, аллегоризм, символизм.

ABSTRACT: the article is devoted to the story of lite and art of outstanding mannerist and the founder of Genoa school of art Luka Cambiaso. Unsurpassed artist, Cambiaso formed his own style of writing, admired artists of the XX century.

KEYWORDS: mannerism, baroque, composition, aspect, flavor, allegory, symbolism.

Лука Камбьязо, известный также как Камбьясо, Каньяджо и Луккетто да Генова, родился 18 ноября 1527 года в Республике Генуя в небольшом городке Монелье в семье известного художника Джованни Камбьязо. Интерес к живописи у мальчика проявился очень рано, первым учителем его стал отец, который строго, но в то же время терпеливо обучал сына премудростям художественного ремесла. Считается, что Камбьязо-старший был автором метода живописи, согласно которому человеческое тело для правильной передачи его пропорций в ракурсе делилось на маленькие квадраты.

Лука начал самостоятельно писать уже с 15 лет, помогая отцу. В 17 лет он участвовал в декоративной росписи Палаццо Дориа – роскошного тысячекомнатного дворца генуэзских князей, работая вместе с известным художником поколения его отца Маркантонио Кальви. Исполненный Камбьязо цикл фресок характеризует его уже в этот период как зрелого живописца, благодаря этой работе он сделался знаменитым [5].



Камбьязо, Лука
Автопортрет

В 1545 году Лука Камбьязо участвовал в украшении хранилища церкви Сан-Маттео в сотрудничестве с итальянским историческим живописцем Джованни Баттиста Кастелло (1509-1569) по прозвищу Иль Бергамаско. Начиная с 1546 года, художник много пишет в городах Лигурии, выполняя заказы местного духовенства, а в 1554 году переезжает в Рим, где живёт и работает в течение четырёх с половиной лет. Там он изучал творчество Микеланджело, оказавшего заметное влияние на дальнейшее творчество самого Камбьязо и всех приверженцев маньеризма.

Обладая блестящими способностями рисовальщика, для повышения профессионального мастерства художник много писал копийной живописи. Среди авторов, работы которых копировал Камбьязо, были помощник Рафаэля Перино дель Вага (1501-1547), Доменико Беккафуми (1486-1551) и Джованни Порденоне (1484-1539), все - крупные представители маньеризма.

Ранний период творчества художника был довольно экстравагантным. Обладая запасом поистине не иссякаемой энергии и взрывным темпераментом, Лука Камбьязо, по утверждениям его современников, работал зачастую одновременно двумя руками и страстно любил светящийся цвет и роскошные архитектурные фоны [5]. В своих ранних работах Камбьязо демонстрировал также пристрастие к смелым ракурсам и преувеличенным жестам. Научившись с годами управлять своими эмоциями, художник стал писать более взвешенно и статично. Всю жизнь он находился под сильным влиянием работ крупнейшего мастера Возрождения Антонио Аллегри, прозванного Корреджо (1489 - 1534), иногда его мастерство достигало уровня венецианца Тинторетто (1518 - 1594). При этом стиль его письма был очень индивидуален, часто тяготея к упрощенной геометрической форме (школа отца!), являющейся как бы предтечей кубизма, что придает его работам удивительно современный вид. Хотя некоторые исследователи его творчества объясняют упрощенный стиль его работ влиянием Альбрехта Дюрера и других немецких художников.

Творения Камбьязо полнее всего представлены в Генуе. В Санта-Мария-да-Кариньяно есть его «Пьета», где он изобразил себя, а главной героине придал черты портретного сходства со своей любимой – сестрой покойной жены.

В 30 лет Камбьязо пережил творческий кризис, вызванный семейной и личной драмой. Его жена умерла, и свояченица приняла на себя заботы о доме и детях, вызвав сначала горячую



Камбьязо, Лука
Мадонна со свечой (1570-1575)
Холст, масло. 45х60 см

благодарность, а затем страстную любовь главы семейства. Репутация Камбьязо пострадала, поскольку по религиозным законам они считались родственниками, и брак между ними был невозможен. Тем не менее и в этот период Камбьязо написал ряд примечательных работ, в том числе его высоко оцениваемые поэтические ночные сцены - «Поклонение пастухов» в 1570 году и «Мадонну со свечой», вдохновленную «Рождеством» Корреджо.

В «Мадонне со свечой» образ, воспетый сотнями знаменитых и неизвестных художников, решен Камбьязо новаторски. Мастер изобразил здесь не Мадонну, а скорее юную неопытную мать во время вечернего кормления и убаюкивания младенца, событие в силу его новизны собрало вокруг себя всех домочадцев. Соединение бытовых элементов патриархального жилища – кудели, корзинки на стене с чесноком для защиты от злых сил – и аллегорических, в первую очередь неестественно большой свечи в массивном шандале, освещающей не только комнату, но с появлением Христа и весь путь человечества, рождает ощу-

щение чего-то узнаваемого и в то же время нереального.

В картинах Камбьязо зритель всегда имеет дело не с мгновенным визуальным эффектом, как у Тициана, а с длительным процессом эмоционального воздействия. Эмоция – это результат пробуждения тех чувств, которые и стремился вызвать художник: образ, воспринятый глазом, передается уму, чтобы вызвать ответную реакцию – восхищение, восторг при виде чуда, которое свершилось [3, с. 152].

Основная тематика работ Луки Камбьязо была мифологической и религиозной. В 1583 году художник принял предложение испанского короля Филиппа II (1527 - 1598) о завершении серии фресок для Королевского монастыря Эскориал, начатых Иль Бергамаско.



Камбьязо, Лука
Поклонение пастухов (1570)
Холст, масло. 135x116 см
Пинакотека Брера, Милан

Его экстремальные возможности потрясли испанских художников. Говорят, что Филипп II, который однажды с удовольствием наблюдал за тем, как Камбьязо рисовал голову смеющегося ребенка, был поражен, увидев, что смех одним или двумя прикосновениями кистью к губам сменился плачущим выражением. Как уже упоминалось, художник иногда писал одновременно левой и правой рукой и с уверенностью, равной или превосходящей ту, что была у Тинторетто.

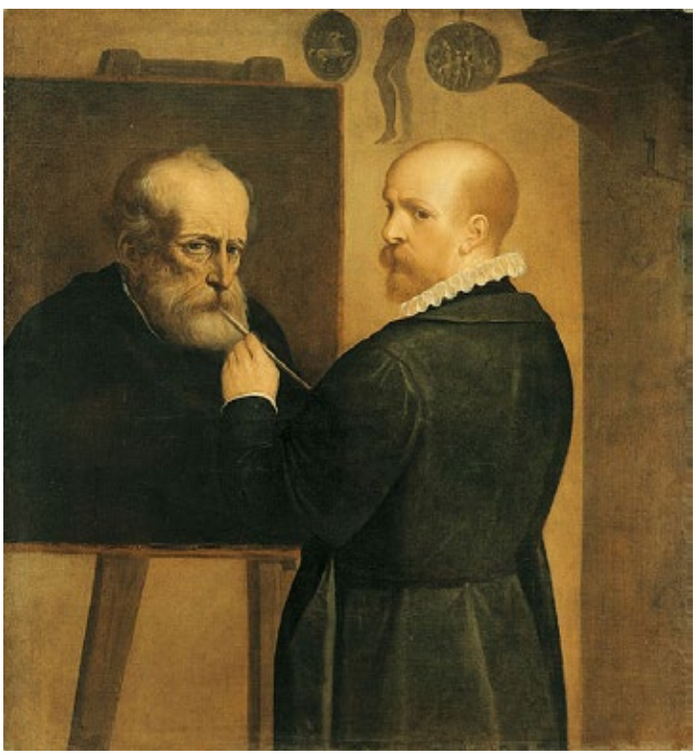
Считается, что главной причиной поездки в Испанию были надежды на то, что королевское влияние поможет получить разрешение Ватикана на брак, но они не сбылись. В Эскориале Камбьязо расписал свод церкви фреской «Святой Троицы в славе» со множеством фигур, за что получил две тысячи дукатов, вероятно, самую большую сумму, которая когда-либо была выплачена за одну работу.

Здесь же Камбьязо скоропостижно скончался от простудного заболевания (по другой версии, от многолетней депрессии из-за так и не состоявшейся женитьбы), это случилось 6 сентября 1585 года. Его работу закончили Федерико Цуккаро (1542-1609) и Пеллегрино Тибальди (1527-1596).

Сын Камбьязо, Орацио, пошел по стопам отца и тоже стал художником. Он много помогал отцу, а после его кончины продолжил свою службу при дворе короля Филиппа II.

Камбьязо сегодня рассматривается как основатель генуэзской школы живописи XVI века, «генуэзский Веронезе», единственный, чья слава выплеснулась за пределы родного города, и кто обрел множество последователей своего стиля.

Полотна Камбьязо всегда тщательно выстроены, в них прослеживается геометрическая основа, за что теоретики искусства отнесли его к



Камбьязо, Лука
Художник пишет портрет отца

предшественникам Сезанна. При этом его «ночные работы» несомненно оказали значительное влияние на творчество Жоржа де Ла Тура.

Необычное живописное и графическое творчество Луки Камбьязо привлекало многих известных коллекционеров. Его работы занимали видные места в собраниях французского короля Людовика XIV, искусствоведа начала XVIII века Пьера-Жана Мариэтта или Комте д' Орсей, коллекция которого стала отдельным музеем. Несколько работ Луки Камбьязо хранятся в Государственном Эрмитаже Санкт-Петербурга.

Большая часть его наследия образована фресковыми украшениями церквей и дворцов в Генуе и окрестностях, также он создал множество алтарей и религиозных картин. Камбьязо посетил Рим по крайней мере дважды, и Микеланджело оказал сильное влияние на массивность его фигур, хотя в мягкости моделирования они имеют больше общего с Корреджо.

Лука Камбьязо был одним из первых художников, чьи графические работы вызвали интерес у крупнейших коллекционеров, в том числе за пределами Италии, около пятидесяти рисунков художника и его школы находятся в Лувре. Их разнообразие раскрывает искусство великого новатора, который по-своему взглянул на творения Микеланджело и Перино дель Вага, затем на Корреджо и их последователей, чья новаторская графика так привлекала художников XX века.



Камбьязо, Лука
Богоматерь с младенцем и Святым Иоанном
Холст, масло. 66х49,5 см
Частная коллекция

Камбьязо был вполне стандартен в отборе исторических событий для своих картин, но как художник отличался точным рисунком, умной композицией и замечательным колоритом. Женщины в его произведениях неизменно милы и скромны, а для придания композиции неукротимости и страсти он нередко вводил в свои сцены лошадей.

Почти все произведения Луки Камбьязо подчинены требованиям маньеризма - художественного стиля, возникшего в конце XVI века ввиду кризиса гуманизма. Маньеризм (от итал. manierismo – искусственность, вычурность, манерность, жеманность) с присущими ему взвинченностью, изломанностью линий и некоторой перегруженностью композиции принято считать переходным стилем от Ренессанса к барокко. Удлиненные или даже деформированные фигуры, изображённые на полотнах маньеристов, нередко замирают в причудливых позах.

Возникнув во Флоренции, этот стиль оказался удивительно созвучен противоречивому столетию. В маньеризме впервые в истории искусства открыто утверждался чисто эстетический идеал, утонченности, богатству фантазии и виртуозной технике предоставлялось преимущество перед глубиной содержания, ясностью и цельностью образа [4, с. 258]. Изобразительное искусство этого периода перестало играть социальную роль, ограничившись чисто эстетическими задачами, сосредоточившись на декоративизме и манерности. Это был очень экспрессивный стиль, сходный с натурой Камбьязо, где удлиненные фигуры, резкие контрасты, острые углы противоречили всяческой гармоничной округлённости и уравновешенности.

Сущностью маньеризма в эстетике Ренессанса является и рефлексия над искусством, впервые поставившая вопрос о соотношении творческого субъекта и созданного объекта. В основном эта проблема решалась в духе общевозрожденческого неоплатонизма: божество мыслит и поэтому имеет идеи; в чистом виде эти идеи отражены в ангелах; в более сложном и материально-чувственном смысле они воплощены в человеке и бессознательно – в природе; человек мыслит и творит на основании чувственных способностей, конструируя и совершенствуя свои произведения с помощью данных ему от Бога и потому врожденных внутренних форм [3, с. 149].

Маньеризм существовал недолго – менее века, и еще в XIX столетии многие ведущие искусствоведы отказывали ему в серьезной художественной ценности. Так, теоретик и историк искусства Генрих Вёльфлин (1864-1945) считал, что маньеристы были заняты поиском оглушительных массовых эффектов, отринув чуждые им понятия: «красивое пространство», «красивая мера». Чувство совершенно притупилось по отношению к тому, какова должна быть плоскость, пространство. Художники состязаются в возмутительном загромождении картин, в бесформенности, которая намеренно ищет противоречия между пространством и его наполнением. Даже в тех случаях, когда число фигур невелико, отдельные головы становятся в неблагоприятное отношение к раме, а свободная пластика помещает колоссальные фигуры на крошечные подставки.

Словно о картине Луки Камбьязо «Венера и Адонис», где мы видим причудливое переплетение тел, сползающее в правый нижний угол картины, далекую от жизненности позу Венеры, которой невозможно сохранить равновесие, а тем более удержать на весу Адониса, при таком положении ног, Г. Вёльфлин писал: «Величие Микеланджело стали искать в богатстве его движений, работая в его стиле, стали пользоваться членами человеческого тела, попадая в тот мир разнообразных поворотов и вывертов, бесполезность которых положительно вопиюща. Никто не знает более, что такое простые жесты и естественные движения. В каком счастливом положении находится Тициан, с его покоящимися фигурами обнаженных женщин, по сравнению с Вазари, который вынужден прибегать к сложнейшим движениям, чтобы сделать свою Венеру интересной публике. Искусство стало вполне формалистичным и не имеет более никакого отношения к природе. Оно конструирует мотивы движения по собственным рецептам, а тело остается лишь схематической машиной сочленений и мускулов» [2, с. 138].



Камбьязо, Лука
Венера и Адонис (1565–1569)
Холст, масло. 130х94 см
Государственный Эрмитаж

Чувство осязания, ощущение мягкости кожи, всей прелести поверхности вещей кажется теперь парализованным: великое искусство – это пластика, и живописцы становятся живописцами пластики. В чудовищном ослеплении отбросили они все свое богатство и стали беднее нищих. Очаровательные старые темы, в роде поклонения пастухов или шествия волхвов, теперь служат только поводами для более или менее безразличных криволинейных конструкций с заурядными обнаженными телами.

Люди потеряли способность непосредственно радоваться. Исчезло различие местных школ; искусство перестало быть народным. При таких обстоятельствах ему нельзя было помочь: оно омертвело у самого корня, и злополучная претензия создавать лишь монументальные произведения высшего порядка только ускорила процесс [2, с. 139].

Философы и теоретики искусства XX века во многом «реабилитировали» маньеризм, обосновав его социально-духовную первопричину. В XVI веке наблюдается дуализм общественного сознания, одновременно сосуществуют идеал благородного человека, получивший свое наиболее яркое выражение в живописи Леонардо, Рафаэля, Тициана и их единомышленников, и идеал сатанинского человека, проявившийся в полной мере в живописи маньеризма (И. Босх, П. Брейгель, Арчимбольдо и др.).

Второй тоже является результатом идеализации реального человека, но способ идеализации здесь диаметрально противоположен тому, что приводил к первому идеалу. Если в первом случае устремляются к нулю все неразумные, «злые» черты, то во втором - все разумные, «добрые» [1, с. 124].

Философской базой этого стиля явился разрыв с пантеизмом и возврат к теизму особого рода: Божество как бы временно покинуло этот

мир, оставив в нем человека один на один с дьяволом. В результате такой процедуры реальность оказывается адекватным проявлением не божественной, а дьявольской сущности, и мир благодаря этому становится своеобразным «исчадием ада». Этот взгляд на мироздание прекрасно выразил Эразм Роттердамский в своей «Похвале глупости»: «...Не подлежит сомнению, что любая вещь имеет два лица... Под жизнью скрывается смерть, под красотой - безобразие, под изобилием - жалкая бедность... под ученостью - невежество, под мощью - убожество, под благородством - низость, под весельем - печаль, под преуспеванием - неудача, под дружбой - вражда, под пользой - вред» [1, с. 150]. По мнению теоретика искусства В. Бранского, деформации элементов и сумбурность композиции являются в маньеризме специфическим средством для выражения существенно новых чувств - «сатанинских» переживаний, присущих сатанинскому человеку и проявляющихся в «безумных» действиях [1, с. 152, 188].

Как уже отмечалось, Камбьязо не стремился к оригинальности в выборе сюжетов, гораздо больше его привлекала задача своеобразной трактовки мифологической или библейской истории. Такова, к примеру, его картина «Христос перед Каиафой».

Каиафа – первосвященник Иудеи, в доме которого окончательно решается судьба Иисуса Христа. Здесь собрались книжники и старейшины, которым Христос подтвердил, что именно он – тот самый Мессия и Сын Божий, которого ожидали. Такое заявление квалифицировалось по иудейскому закону как богохульство и каралось смертью.

Обычно художники изображали момент, когда первосвященник разрывает на своей груди одежды и восклицает: «Он богохульствует!». При этом один из вооруженных воинов, окружающих связанного Христа, собирается его ударить.

Камбьязо запечатлел само появление Христа в доме Каиафы, решенное в виде ночной сцены. Смысловым центром композиции является свеча, которую именно таким образом он воспроизводил в других своих картинах. Свет от нее заливает лица Христа и мальчика в центре, а также напряженные руки первосвященника. Художник вслед за Корреджо отказывается от канонического изображения святых образов и от построения фигур в соответствии с законами пропорций. Христос изображен в профиль, мы не видим, скорее угадываем решительное выражение его бледного лица. Образ Каиафы также не обычен, он не гневается и не задал еще свой главный вопрос, а удивленно взирает на этого странного с его точки зрения человека.

При этом Камбьязо удается объединить изображение и зрителя, сделать его участником события, как бы оставив для него место в центре полотна: фигуры на переднем плане словно подались назад, внутрь картины, а стражники, находящиеся за их спинами, приглашают нас в свидетели этого драматического события.

Пики стражников образуют нечто вроде решетки вокруг Христа, благодаря свету, падающему на лица, темная масса распадается на отдельные хорошо угадываемые фигуры, индивидуализированные позой, жестом и выражением лица.

Велика роль в картине света, который слепит Христа, подчеркивая смертную бледность его лица, а по мере удаления вглубь картины приобретает красный кровавый оттенок, как бы скрепляя участников в соучастников готовящегося преступления.



В Большом собрании изящных искусств ASG имеется полотно Луки Камбьязо «Мистическое обручение Святой Екатерины».

На полотне изображена сцена обручения Святой мученицы Екатерины Александрийской с Младенцем Христом.

Камбьязо, Лука
Христос перед Каиафой
Холст, масло. 101,5 x 147 см
Аукцион Доротеум 23.10.2018
Эстимейт - € 20-30 тыс.

Иисус надевает на руку Екатерины кольцо, символизирующее их духовную связь, а также и то, что отныне она стала «невестой христовой». Коленопреклоненная святая облачена в богатое золотистое платье и красный плащ, красивые рыжие волосы собраны в высокий узел, завершающийся царским венцом, а в руке – пальмовая ветвь мученицы.

Екатерина была невероятно красива, умна и добра и объявила родителям, что выйдет замуж лишь за того, кто превзойдет ее в этих качествах.



Камбьязо, Лука
Мистическое обручение Святой Екатерины
Италия, XVI в.
Холст, масло, 138×108 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3845

После принятия крещения у нее случилось видение: она перенеслась на небеса и предстала перед Иисусом Христом и Девой Марией, которая вручила ее руку своему сыну.

На картине из Большого собрания изящных искусств ASG Дева Мария изображена справа. Она придерживает Христа, чье лицо по-взрослому серьезно. Важной деталью композиции является колесо, обод которого мы видим в нижней части под ногами Иисуса. Данный атрибут, помимо того, что является символом мученичества Екатерины, в этой сцене выступает аналогией кольца, поскольку многие исследователи полагают, что фабула обручения возникла в результате неправильной интерпретации какого-либо старинного изображение Святой Екатерины с колесом. Это колесо могло быть написано маленьким по размеру и быть принятым за кольцо. В результате к этому изображению мог быть придуман вышеописанный эпизод жития святой.

В стиле маньеризма Камбьязо использует только гибкие замысловатые линии, передающие прихотливость и даже неестественность поз Екатерины и Девы Марии. Вся композиция как бы стекает в левый нижний угол, вызывая у зрителя желание поддержать персонажей и опять-таки, в силу традиций маньеризма, мысленно стать участником события. Именно этим, а не плохим знанием анатомии объясняется манера изображения фигур, жестов и поз персонажей. Блестящему рисовальщику Луке Комбьязо гораздо важнее адекватной передачи материального бытия были аллегоризм и символизм маньеризма. Бесстрастие маньеристического искусства усиливало драматизм его фигурных композиций, способствуя трансформации зрительного впечатления в нравственное восприятие, в чувства [3, с. 154].

Таким образом, благодаря Перино дель Вага, который принес в Геную традиции Рафаэля, здесь сформировалась блестящая школа живописи, олицетворением которой является Лука Камбьязо, чьи сила воображения и эксперименты в области живописи поражают и мастеров XXI века.

Список использованной литературы:
1. Бранский В.П. Искусство и философия.-М., 1999.-704 с.
2. Вельфлин Г. Классическое искусство: Введ. в изуч. итал. Возрождения / Пер. с нем. А.А. Константиновой и В.М. Невежиной. – СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1912. -212 с.
3. Сабадаш Ю.С., Пахоменко С.П. Маньеризм как «эклектичный» гуманизм (ренессансные процессы в Италии в условиях конца XVI в.) // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия Е: Педагогические науки. -2017. -№ 15.- С. 148-156.
4. Янсон Х.-В. Основы истории искусств / Х.В. Янсон, Э.Ф. Янсон. – СПб.: Азбука-Классика, 2002. – 539 с.
5. Luca Cambiaso [Электронный ресурс].-Точка доступа // https://www.virtualuffizi.com/luca-cambiaso.html (проверен 12.03.2019)

КАРТИНА ОТТО МАРСЕУСА ВАН СХРИКА В СОБРАНИИ НИЖЕГОРОДСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ И АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ НАСЛЕДИЯ ХУДОЖНИКА



Сергей Акимов,
кандидат искусствоведения, доцент, преподаватель МБУ ДО Школа искусств и ремесел им. А.С. Пушкина «Изограф», г. Нижний Новгород.

АННОТАЦИЯ: статья посвящена творческому наследию одного из наиболее значительных и своеобразных мастеров европейского натюрморта середины – второй половины XVII столетия – Отто Марсеуса ван Схрика. Благодаря ему в голландской живописи возник и утвердился специфический жанр «ботанического натюрморта», называемого также итальянским термином sottobosco.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: натюрморт, ботанический натюрморт, аллегорическая живопись, сюжет, атрибуция.

ABSTRACT: the article is devoted to the creative heritage of Otto Marceus van Schrick – one of the most significant and original masters of European still-life of the mid–second half of the XVII century. Because of him in Dutch painting emerged and established a specific genre of «Botanical still-life», also called the Italian term sottobosco.

KEYWORDS: still-life, botanical still-life, allegorical painting, plot, attribution.

Отто Марсеус ван Схрик (Otto Marseus van Schrieck, 1619/1620-1678) принадлежит к числу наиболее значительных и своеобразных мастеров европейского натюрморта середины – второй половины XVII столетия. Именно благодаря ему в голландской живописи возник и утвердился специфический жанр «ботанического натюрморта», называемого также итальянским термином sottobosco (англ. forest floor) и посвященного изображению трав, мхов, лишайников с населяющими их пресмыкающимися, земноводными и насекомыми. Произведения ван Схрика сочетают исключительную, достойную натуралиста точность передачи мельчайших деталей укромного мира подлеска и луга с символическим содержанием образов, напоминающих зрителям о борьбе зла и добра, подстерегающих человека опасностях и грехах, бренности земного существования. Разработанный им жанр находится на границе натюрморта и пейзажа. От первого идет композиционное решение с замкнутым, ограниченным пространством, показ растений и животных крупным планом, внимание к подробностям; от второго – интерес к эффектам освещения и передаче световоздушной среды.

Наследие художника весьма обширно по количеству (особенно богаты его произведениями музеи Голландии и Германии) и уже на рубеже XIX – XX вв. привлекло к себе внимание исследователей, в частности А. Бредиуса. Колоссальный труд по выявлению, атрибуции и анализу произведений мастера был проделан Сюзанной Стеенсма (S. Steensma), чья монография о ван Схрике увидела свет в 1999 году. Значительным событием стала выставка, организованная в 2017 году Государственным музеем Шверина и сопровождавшаяся каталогом, намного превосходящим задачу простого комментирования экспозиции [1]. Его авторы во главе с Геро Зелигом (G. Seelig) анализируют творчество художника в связи с развитием естествознания в XVII в., показывают эволюцию жанра sottobosco в живописи последователей ван Схрика. Тем самым творческий метод мастера, его образ-

ный репертуар, конкретные живописные приемы выяснены сейчас с высокой степенью полноты. Однако существование многочисленных имитаций и подражаний, самые ранние из которых были изготовлены уже при жизни художника, заставляет внимательно присматриваться к каждой картине, связываемой с именем ван Схрика. Известны фальсификации в его манере, датируемые XVIII-XIX вв. Поэтому всестороннее изучение каждого приписываемого художнику произведения дает ценный материал к разграничению его подлинных работ и имитаций.

В отечественной искусствоведческой литературе информация о ван Схрике ограничивается немногими краткими характеристиками его творчества. И.В. Линник (1980) обозначает проблему имитаций как важнейшую в изучении его наследия. Ю.А. Тарасов (2004) рассматривает творчество живописца в общем контексте развития и внутрижанровой дифференциации голландского натюрморта [10], Ю.Н. Звездина (1997) – в связи с проблемами символики в старом европейском натюрморте [4]. Опубликовано несколько произведений мастера из российских музейных собраний: «Цветы, бабочки и змеи» из Государственного Эрмитажа [11, ил. 76, с. 170-171], две парные картины из музея-заповедника «Павловск», требующие дополнительных разысканий с точки зрения датировки [9, с. 80-81], «Змея и ласка на фоне пейзажа с руиной» из Ярославского художественного музея [12, с. 60-61]. Изощренным техническим приемам ван Схрика, нацеленным на максимально достоверное воспроизведение мелких природных форм, всякого рода лишайников, рисунка на крыльях бабочки или шкурке ящерицы, посвящена статья Т.В. Максимовой [6]. В этой же публикации автор, один из ведущих экспертов в области технологии классической европейской живописи, подробно аргументирует отклонение авторства Схрика относительно двух приписывавшихся ему картин из Саратовского художественного музея им. А.Н. Радищева и Серпуховского историко-художественного музея.

Произведением О. Марсеуса ван Схрика обладает Нижегородский государственный художественный музей (НГХМ). Это небольшая по размеру картина «Бабочки, ящерица и осенние листья» (1669, х., м., 60,5×49,5, инв. №Ж-952). Она подписана, датирована и является типичной для художника по изображенным мотивам и стилистике. Работа поступила из коллекции нижегородских дворян Шереметевых, представителей младшей, не имевшей графского титула ветви прославленного рода. Этому собранию, хранившемуся до революции в расположенной на берегу Волги усадьбе Юрино Нижегородской губернии (ныне территория Республики Марий Эл), музей обязан значительной частью своего западноевропейского раздела. Оно представляло собой характерный образец дворянского коллекционирования и было чрезвычайно разнообразным по характеру и качеству входивших в него художественных предметов, а с подлинно значительными произведениями соседствовали посредственные работы и копии. В коллекции были представлены итальянская, голландская, фламандская, русская живопись, отдельные картины мастеров иных европейских школ, итальянская майолика XVI-XVII вв., французский, немецкий и английский фарфор XVIII-XIX вв., голландская мебель наборной работы по дереву XVII в., бронза эпохи ампира. В шереметевском собрании имелись работы Д. ван Хейля, Ф. Воутерса, П. Мейленара, А. де Грейфа, Д. Винкбоонса и других фламандских и голландских мастеров [2].



О. Марсеус ван Схрик
Бабочки, ящерица и осенние листья (1669)
Холст, масло, 60,5×49,5 см
Нижегородский государственный художественный музей

Картина ван Схрика находится в постоянной экспозиции музея, вошла в каталог западноевропейского искусства, составленный С.В. Ванд-Поляк и П.П. Балакиным (1977), несколько раз вопроизводилась в альбомах, представляющих музейную коллекцию. В конце 2006 – начале 2007 года она была включена в экспозицию выставки, специально посвященной предметам западноевропейского искусства, происходящим из коллекции Шереметевых. Выставка сопровождалась каталогом [7], но он, как и издание 1977 года, содержит лишь минимальные сведения о произведениях, абсолютное большинство которых не становилось объектами целенаправленного исследования.

На полотне представлен тенистый уголок леса, где слева на первом плане помещен яркий куст трехцветного амаранта с желто-красными листьями, а рядом с ним – змея и ящерица, охотящиеся на порхающих над землей бабочек. Листья амаранта из-за их своеобразной окраски можно на первый взгляд принять за осенние, увядающие, что закрепилось в принятом названии картины. Лес погружен в сложный по цветовым оттенкам зеленовато-коричнево-серый сумрак, на фоне которого мотивы переднего плана выглядят особенно эффектно.



Паоло Порпора
Натюрморт с грибами
Холст, масло, 87х119 см
Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва.

В творчестве ван Схрика встретились две тенденции в развитии голландской культуры XVII столетия: глубокий интерес к естественнонаучным знаниям и не менее глубокая приверженность к морально-дидактическому символизму и эмблематике. Интенсивное развитие естественных наук в Республике, где им не мешала цензура со стороны церкви, явилось одним из факторов возникновения «ботанического» натюрморта, как и одним из условий расцвета натюрморта с цветами и плодами. Находясь в 1650-х годах в Италии, ван Схрик был вхож в окружение известного коллекционера и мецената Кассьяно даль Поццо, не чуждого естественнонаучным занятиям, и заслужил от товарищей по Bentvueghels прозвище «Ищейка» за частые прогулки в окрестностях Рима в поисках мотивов. Н.Ю. Звездина полагает, что именно в Италии появились натюрморты с изображениями пресмыкающихся, распространившиеся затем в Голландии, и приводит в качестве примера произведения неаполитанского художника Паоло Порпоры (1617-1673) [4, с. 60]. Однако с уверенностью можно утверждать об обратном влиянии: в 1650-х годах Порпора жил в Риме, где мог не только видеть произведения ван Схрика, но и общаться с ним (голландец уехал на родину в 1657 году). Очевидно, именно в римский период неаполитанский мастер начал писать цветы, травы и их обитателей, и эти работы по манере отличаются от его ранних произведений. В произведениях и ван Схрика, и Порпоры «природа передана с точностью натуралиста и с живым воображением мастера, запечатлевшего свое взволнованное восприятие сокровенной жизни земли» [5, с. 61]. При этом итальянский живописец вовсе не стремился прямо подражать голландскому коллеге, оставаясь глубоко самобытным. Мнения, что именно ван Схрик оказал



П. Порпора
Жизнь животных в природе (ок. 1670)
Холст, масло, 72×96,5 см
Государственный музей, Шверин

воздействие на Порпору, а не наоборот, придерживаются и видный искусствовед-итальянист В.Э. Маркова (2002), и устроители упомянутой выше шверинской выставки [1, p. 84].

Вернувшись в Голландию, ван Схрик обосновался в окрестностях Амстердама и организовал в своей усадьбе Ватеррейк богатый террариум. В описи его имущества 1678 году фигурируют многочисленные этюды экзотических растений, бабочек, змей и прочих мелких тварей, что свидетельствует о научном интересе как основе возникновения произведений подобной тематики (см. образцы его ботанико-энтомологических зарисовок в каталоге упомянутой выше выставки [1, p. 156-161]). С другой стороны, композиции подобного типа, как и иные разновидности голландского натюрморта, имели назидательный подтекст. Не составляет исключение и «нижегородская» картина. Здесь соседствуют характерные для ван Схрика персонажи и мотивы: змея, являющаяся древним символом коварства и опасности, подстерегающего человека греха; бабочка, означающая человеческую душу; ящерица – знак смерти. Амарант – не только эффектный декоративный мотив, но и символ бессмертия. Прежде, следуя за устоявшимся названием картины, мы неверно считали якобы осенние листья намеком на неизбежные увядание и смерть. В действительности смысл мотива оказался, как видим, противоположным. Это растение встречается в нескольких работах ван Схрика [1, p. 86, 183, 204] и выступает там, очевидно, в том же значении. Итак, налицо морально-дидактический смысл созданного художником образа, раскрывающего христианские идеи греха и надежды на вечное спасение души.

Ближайшую аналогию по аллегорическому содержанию представляет известная композиция «Цветы, бабочки и змеи» из коллекции Эрмитажа (х., м., 72×62, инв. №3438), в котором собраны вместе те же животные, что и в картине из НГХМ, а также растения, являющиеся традиционными символами бренности: мак, нарциссы, пестрый тюльпан, синий вьюнок-однодневка. Пирамида может как намекать на смерть, обозначая гробницу, так и означать постоянство и вечность. Ю.Н. Звездина отмечает связь этой композиции с эмблемой из вышедшего на рубеже XVI–XVII вв. и пользовавшегося популярностью сборника И. Камерария [4, с. 62]. Поскольку на «нижегородском» полотне не изображено ярких цветов, оно более сдержанно по колориту, чем картина из Эрмитажа, но для обеих работ характерно затененное пространство, мягко контрастирующее с освещенным передним планом. Подобное решение можно нередко встретить у ван Схрика, пристально интересовавшегося переходным состоянием освещения, когда яркий свет почти угас или с трудом проникает в затененный уголок у самой земли, но цвета еще не утратили своей насыщенности.

На ключевую проблему атрибуции произведений О. Марсеуса ван Схрика указала еще И.В. Линник в ставшей классической монографии «Голландская живопись XVII века и проблемы атрибуции картин» (1980): имитации и подражания, выполненные немецкими художниками и появившиеся уже при жизни голландского мастера. Композиции в его мане-



О. Марсеус ван Схрик
Цветы, бабочки и змеи
Холст, масло, 72х62 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



К.В. де Гамильтон (?)
Мертвые птицы у куста чертополоха
Дерево, масло, 42х55 см
Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва

ре писал, начиная с 1660-х годов, работавший в разных городах Германии выходец из Шотландии Франц де Гамильтон. Долгое время приписывавшаяся ван Схрику картина «Мертвые птицы у куста репейника» (точнее «Мертвые птицы у куста чертополоха», инв. № 1695) из Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина была переатрибутирована И.В. Линник Ф. де Гамильтону. Однако позднее по технико-технологическим признакам, среди которых наличие берлинской лазури (производимой с 1704 года) и не характерный для XVII в. коричневый грунт, выяснилось более позднее время создания картины. Л.Ю. Савинская отнесла ее к наследию Карла Вильгельма де Гамильтона (1668-1754) [8, с. 85-87]. «Схриковским» по мотивам и композиции произведением «Бабочки и ящерица» (инв. № 1805) представлен в ГМИИ им. А.С. Пушкина Иоганн Фальх (1687-1727).

Имитировать произведения ван Схрика продолжали на рубеже XVIII - XIX вв., о чем свидетельствуют результаты исследования картины «Куст репейника» (х., м., 40,7×55,8, инв. № Ж-59) из Саратовского государственного художественного музея им. А.Н. Радищева. Как произведение ван Схрика она была опубликована в нескольких фундаментальных изданиях и известна за рубежом. В 2008 году музей опубликовал научный каталог своего зарубежного собрания. «Куст репейника» был всесторонне исследован сотрудницей СГХМ Т.Е. Савицкой и Т.В. Максимовой. Было установлено, что имеет место фальсификация.

Сюжет типичен для художника, композиционное решение находит сходство с подлинными его работами, к тому же имеются подпись и дата. Однако подпись выполнена поверх затеков лака, загрязнений и кракелюра, ее орфография не соответствует нидерландскому написанию Otto Marseus van Schrieck; техника живописи резко отличается от той последовательности ведения работы над картиной и



И. Фальх
Бабочки и ящерица
Медь, масло, 36×29 см
Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва



Неизвестный художник
Имитация в манере О. Марсеуса ван Схрика
Куст репейника
Конец XVIII – начало XIX в.
Холст, масло, 40,7х55,8 см
Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева

конкретных приемов, что использовались голландскими живописцами, материалы относятся к концу XVIII – началу XIX в. [3, с. 212-213].

Сделанное в Саратовском музее открытие заставляет более внимательно отнестись к вопросу о достоверности авторства нижегородской картины. К сожалению, технико-технологическое исследование полотна «Бабочка, ящерица и осенние листья» не проводилось. Стилистический анализ и особенности живописной техники, различимые при визуальном осмотре, а также высокое качество произведения вроде бы не дают оснований сомневаться в подлинности произведения. Здесь не просто собраны вместе типичные для ван Схрика мотивы, как в имитациях из Саратова и Серпухова, а создан полный драматизма образ, позволяющий заглянуть в таинственную жизнь лесного покрова и напоминающий о вечной борьбе в природе, об опасностях и искушениях, подстерегающих человека, о бессмертии души.

ЛИТЕРАТУРА

1. Seelig G. Medusa's Menagerie. Otto Marseus van Schrieck and the Scholars. With contribution by E. Jorink, B. van de Roemer, K. Leonhard. Catalogue of Exhibition. Staatliches Museum Schwerin, 7 July -15 October 2017, Rijksmuseum Twenthe, Enschede, 5 November 2017 -11 March 2018. Munich, Hirmer Verlag, 2017. – 223 p., ill.
2. Акимов С.С. Произведения фламандской и голландской живописи XVII века из собрания Шереметевых в Нижегородском государственном художественном музее // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Материалы XIX научной конференции. М., Объединение Магнум Арс, 2015. С. 152-156.
3. Зарубежное искусство. Живопись. Рисунок. Скульптура. Шпалеры. / Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева. Каталог собрания. Т. 2. Научн. редакторы Л.П. Краснoперова, Л.В. Пашкова. Саратов, 2008. – 503 с., ил.
4. Звездина Ю.Н. Эмблематика в мире старинного натюрморта. К проблеме прочтения символа. М., Наука, 1997. – 160 с., ил.
5. Знаменовская Т.П. Неаполитанская живопись первой половины XVII века. М., Искусство, 1978. – 109 с. + ил.
6. Максимова Т.В. Поздние модификации творческого метода Отто Марсеуса ван Схрика // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Материалы XIII–XIV научных конференций. М., Объединение Магнум Арс, 2011. С. 28-36.
7. Произведения западноевропейского искусства из собрания П.В. Шереметева. Живопись, скульптура, декоративно-прикладное искусство. Из фондов Нижегородского государственного художественного музея. Каталог выставки. Автор вступ. ст. И.Н. Кузнецова, сост. И.Н. Кузнецова, Л.Д. Галузинская. Нижний Новгород, Деком, 2006. – 56 с., ил.
8. Савинская Л., Садков В., Познанская А. Германия, Австрия, Швейцария. XV-XX века. Дания, Исландия, Норвегия, Финляндия, Швеция. XVIII-XX века. / Государственный музей изобразительный искусств им. А.С. Пушкина. Собрание живописи. М., Красная площадь, 2009. – 479 с., ил.
9. Стадничук Н.И. Живопись Голландии и Фландрии XVI – XVIII веков / Государственный музей-заповедник «Павловск». Полный каталог коллекций. Т. V. Вып. I. СПб., ГМЗ «Павловск», 2009. – 147 с., ил.
10. Тарасов Ю.А. Голландский натюрморт XVII века. СПб., изд. СПбГУ, 2004. – 166 с., ил.
11. Фехнер Е.Ю. Голландский натюрморт XVII в. в собрании Государственного Эрмитажа. М., Изобразительное искусство, 1990. – 175 с., ил.
12. Ярославский художественный музей. Научн. редактор Л.Л. Юрова. Ярославль, 2016. – 149 с., ил.

ИЗОБРЕТАТЕЛЬ НАТЮРМОРТА С «ЛЕСНЫМ ДНОМ»

В БОЛЬШОМ СОБРАНИИ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG ХРАНИТСЯ РАБОТА ГОЛЛАНДСКОГО ЖИВОПИСЦА ОТТО МАРСЕУСА ВАН СХРИКА «ЛЕСНАЯ ЧАЩА С БАБОЧКАМИ, ЗМЕЁЙ И НЕБОЛЬШИМИ ЖИВОТНЫМИ». О ТОМ, НАСКОЛЬКО ЭТО ПРОИЗВЕДЕНИЕ ТИПИЧНО ДЛЯ ХУДОЖНИКА, РЕДАКЦИИ РАССКАЗАЛ ХУДОЖНИК РУСТЕМ МИРХАСАНОВ.

– Рустем Фаритович, ван Схрик тяготел к воспроизведению в своих работах грызунов, пресмыкающихся, насекомых, увядающих растений... Это свойство характера или спрос?

– Отто Марсеус ван Схрик – представитель «золотого века» в живописи – транслирует в своих работах пример синтеза научного и художественного познания мира.



Отто Марсеус ван Схрик

Отто Марсеус обладает несомненным композиционным даром и образным мышлением. В творчестве данного художника переплетаются наука – биология и медицина, а также средневековый мистицизм и религиозные христианские устои. Прочная связь между искусством и наукой проявлялась и в интересе гениального художника Вермеера Делфтского к научным изысканиям Антони ван Левенгука, который родился 24 октября 1632 года в Делфте. Природная одаренность Вермеера, обладавшего повышенной зрительной восприимчивостью, дополненная знакомством с научными исследованиями Левенгука посредством микроскопа, объясняет новаторство Вермеера в области понимания истинной цветовой природы «белого» солнечного света: вероятно именно наблюдение за преломлением света в линзах и разделение при этом на спектральные цветные лучи подтолкнули Вермеера к отражению данного природного явления в цветовых композиционных построениях его работ.

Отто Марсеус ван Схрик был современником голландского натуралиста, энтомолога Йоханнеса Сваммердама, которого называют «основателем анатомии насекомых и подлинной науки о насекомых».



Ян Сваммердам (1637-1680) – голландский натуралист, знаменитый микроскопист и анатом, энтомолог и биолог

В работах художника прослеживается мощная линия научного познавательного интереса, ха-

рактерного для эпохи, в которую он творил. При этом заметен не только содержательный анализ в работах живописца, но и научный метод композиционного построения полотна по формальным законам и свойствам.

– Что мы можем увидеть из его творческого арсенала в этом полотне и можно ли определить, в какой период его творчества оно написано?

– Для Отто Марсеуса ван Схрика характерны: 1. «северно – европейская школа», характеризующаяся некоторой сухостью и детализацией; 2. определенные колористические основы итальянской живописи, приобретенные в поездках по Италии и работе на службе у великого герцога Фердинандо II Медичи в 1648 году.

Работы Отто Марсеуса ван Схрика вероятнее всего выполнены по цветным темным грунтам, что сказывается на общем плотном колорите его работ. Например, в его натюрморте с чертополохом очень красивы контрастные по цветовому тону сиреневато – голубые удары композиционных центров цветков чертополоха к дополнительному цветовому тону листьев. Баланс пятен цветков чертополоха удерживает в равновесии пятна бабочек.



Схрик,Отто Марсеус ван
Натюрморт с чертополохом

Работа в плане создания искусственной формы композиционно выполнена путем ранжирования свето-тональных и цветовых фактов, передаваемых природной средой зрителю. Трехтональный анализ (свет, включающий в себя блик, полутон, тень с рефлексом) присутствует как в лепке объемной формы, являющейся одним из фундаментов «школы», так и в трехтональном композиционном рельефе.



Схрик,Отто Марсеус ван
Натюрморт с чертополохом (фрагмент)

Хотелось бы обратить внимание еще и на светотональный композиционный рельеф в изображении этим мастером неба и горизонта. Мастер прекрасно «возвращает» дальний план композиции «вперед» к зрителю, превращая пространственные планы в подобие скульптурного рельефа. Благодаря просвечивающим сквозь ветви светло-коричневым пятнам образуются единые светлые «выступающие» части композиционного рельефа.





Хотелось бы обратить внимание зрителей, что в работе этого же мастера «Ночной натюрморт с чертополохом и бабочками» работа над композиционным рельефом не проведена и растение чертополох оказалось отдельным от фона, «вырезанным», не связанным с фоновой частью работы в виде красиво ритмически организованных диагонально расположенных прямоугольников каменистых склонов и кущ деревьев.

Красиво по модульной единой стуктуре организованы равные по массе и площади прямоугольники освещенных плоскостей земли и темных масс деревьев. Художник легко работает и над детализацией, и одновременно обобщает, геометрически организует обильно детализированные участки холста в строго регламентированные по свето-тональным – «весовым» массам и модульным членениям.



Схрик,Отто Марсеус ван
Ночной натюрморт с чертополохом и бабочками

Существует еще одно объяснение «вырезанного» растения и животных на переднем плане: вероятна здесь не «опрометчивость» художника, а неверная работа реставраторов по недостаточной расчистке световых частей деталей заднего плана или нанесение более поздних лессировок другими живописцами.

Если бы мастер не проводил композиционной работы по уплощению иллюзорной глубины пространства в картине, превращая многокилометровое по протяженности реальное изображаемое им пространство в подобие античного скульптурного рельефа, тогда не было бы создано этого структурированного природного «хаоса», гармонизированного, искусственно созданного мира цветов, листьев, бабочек и улиток.

Восхищает понимание мастером XVII века условностей художественного языка, умение композиционно мыслить, писать предельно детализированно и одновременно широко обобщать лессировками композиционно организованную изобразительную плоскость.



Схрик, Отто Марсеус ван
Натюрморт с маком, насекомыми и рептилиями (1670)
68×52 см

Общеизвестно его пристрастие к чертополоху, ставшему символом страны, в которой живут гордые независимые шотландцы. Одно из его названий (татарник) связано с именем татарского народа. Это растение имеет великолепные лекарственные свойства и приписываемые ему магические характеристики защиты человека от зла.

Отто Марсеус ван Скрик умеет найти красоту в скромном, непритязательном внешне мотиве, объекте природной среды. Мастер ставит внешние характеристики изображаемого ощутимо ниже по рангу, чем внутреннюю сущность явления и композиционную часть создаваемой им новой искусственной формы. Построения композиционной части искусственной формы часто не видны и не осознаваемы зрителем, который обращает внимание на то, что изображено, теряя из виду, как это сделано. Художник обладает великолепным даром композиционного мышления в русле композиционного баланса.



Схрик, Отто Марсеус ван
Натюрморт с дикими цветами, включающими цикламен, крокус,дельфиниум, со змеей и бабочками (1670).
70,5×54,6 см



Схрик, Отто Марсеус ван
Натюрморт со змеей, лаской и бабочкой
Голландия, XVII в.
Холст, масло, 116×92 см
БСИИ ASG, инв. №04-3436

Полотно из БСИИ характерно для ван Схрика не только сюжетно-содержательной частью: образы природы, изображенные растения, животные, но и композиционным построением работы.

Характерны для творчества Отто Марсеуса ван Схрика технические приемы и колористическая гамма: виртуозная работа световых частей корпусными мазками свинцовых белил в деталях головы змеи, прожилках конструкции крыльев бабочек, биологически точном изображении каркасного строения листьев и стеблей растений и одновременно широкие, выражающие геометрическое начало лессировки, придающие общую мрачновато – таинственную плотную по тону цветовую среду.

Неожиданно остро и композиционно оригинально решена формальная проблема баланса цветовых и свето-тональных пятен: два центра в виде теплого охристого (в сравнении с общим тоном полотна) пятна черепа и большого по площади треугольного по форме куска неба. Оба композиционных и смысловых центра находятся на геометрической диагонали полотна: 1. духовная вечная сущность, выраженная семантически – в образе неба и его приглушенном серебристо-голубоватым цвете; 2. символика бренности и греховности земного, населенного растениями и суетящимися бабочками-однодневками.

– Почему автор не подписал эту работу? Возможно ли, что полотно было обрезано и подпись осталась на той части холста, что утрачена?

– Ритмическая организация в виде прошивающего все полотно «зигзага» из диагоналей «силовых линий» данного полотна говорит о том, что картину действительно создал данный мастер. Ритмика линейная свидетельствует в пользу того, что вероятнее всего, полотно не уменьшалось по размерам и площади формата владельцами картины. Об этом же говорит и баланс изображенных элементов по отношению к формату всего полотна.





Очень характерны для Отто Марсеуса ван Схрика изображения деталей растений, крыльев бабочек, головы и тела змеи. Лепка световых частей очень уверенная, твердая.

Профессионализм Отто Марсеуса ван Схрика зиждется не только на виртуозном исполнительском, ремесленном мастерстве, но и композиционном рельефе, который художник формирует в формате плоскости. Именно членение всей живописной композиции на три структурированные свето-тональные характеристики позволяет ему создавать неделимый искусственный организм – новую, яркую по новизне и образному решению картину.

Обращение к изображению мрачных и невзрачных по внешнему виду природных элементов, выражающих по семантике борьбу добрых и злых начал, не любимых подавляющим большинством людей животных, например, жаб, змей, ящериц, говорит об интересном внутреннем мире и рефлексии художника.

Арнольд Хоубракен пишет в биографии ван Схрика, что он присоединился к группе голландских художников в Риме, именовавшейся «Перелетными птицами» и получил прозвище «Нюхач», потому что он всегда был в саду в поисках деталей для картин, выискивал – «вынюхивал» – странные существа и растения, якобы даже целуя своих любимых рептилий. И они любили его в ответ: обитатели его личного зверинца в скромном загородном доме возле амстердамских ворот Святого Антония - его называли «страной змей» - даже терпеливо держали позу, обернувшись вокруг палочки (в результате свернувшись серпантином в его картинах). Его произведения, насыщенные мхом, грибами, жуками и змеями, говорят о потерянном по вине аспида рае, из которого «первые люди Адам и Ева» были изгнаны и обречены на земные мучения.



Схрик, Отто Марсеус ван
Натюрморт с чертополохом и другими цветами, с мотыльком, стрекозой, ящерицей и змеей в пейзаже (1670-е)
57,8×45,1 см

Другим прозвищем художника было «Ехидна», опять же за остроту обоняния и скрытный образ жизни.

Хоубракен также цитирует жену Отто Марсеуса ван Схрика, что «он держал змей и ящериц в сарае позади своего дома, а также на участке земли за пределами города, который был обнесен стеной для этой цели».

– Кто из художников может быть назван продолжателем традиций ван Схрика?

– По мнению специалистов нидерландского Института истории искусств, художник имел последователей или оказал влияние на следующих художников: Виллема ван Алста, Элиаса ван ден Брука, Якоба Маррела, Абрахама Миньона, Рашель Рюйш, Кристиана Янса ван Стрипа, Исака Вромanса, Маттиаса и Питера Витхосов. Работы ван Схрика достаточно скоро начинают продаваться по высокой цене, а его слава проникает в европейскую элиту. Кардинал Леопольдо Медичи и великий князь Фернандо II Медичи во Флоренции являются одними из самых важных коллекционеров его искусства, во Флоренции же и находится сейчас самое большое собрание его произведений.

РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 13-2088

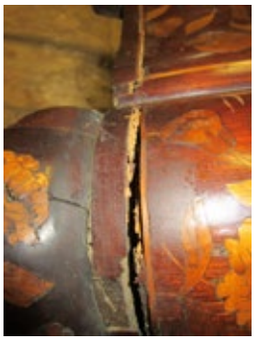


Елена Власова,
главный хранитель фондов









ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ: Игральный столик голландской работы конца XVIII века был приобретен на аукционе Versailles Enchères во Франции 20 марта 2011 года. Каркас предмета выполнен из ореха, облицован набором маркетри из светлых пород дерева в виде цветочных гирлянд по всей поверхности и базируется на четырех ножках-кабриоль. Две оснащены подвижным механизмом, позволяющим ножкам служить опорой для откидывающейся прямоугольной столешницы с закругленными углами, имеющей вогнуто-выпуклую форму. Раскладывающееся квадратное поле для игры также инкрустировано по центру набором маркетри в виде вазы с цветами и птицами, и цветочными побегами на округлых углах. Подстолье, украшенное резным выступом в центре, скрывает четыре глубоких отсека, предназначенных для различных игральных принадлежностей. Размеры предмета: 76×71×68 см.

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ: Столик поступил в Большое собрание изящных искусств ASG в деформированном состоянии, обусловленным отсутствием креплений двух задних ножек; с разломом столешницы, глубокими сквозными трещинами, вздутиями и утратами облицовки и маркетри, а также рассохшимися конструктивными элементами, что свидетельствовало о неблагоприятных условиях хранения – перепадах температур. Помимо этого на поверхности имелись мелкие сколы, царапины, вмятины, потертости, следы жизнедеятельности жука-точильщика, общее загрязнение и окисление металлических элементов. Лаковое покрытие по всей поверхности предмета потеряло глянец, приобретя помутневший и пожелтевший вид, от чего набор маркетри утратил отчетливые контуры и контрасты различных пород дерева. Все это сильно сказалось на общем экспозиционном виде игрального столика, поэтому на реставрационном совете было принято решение о передаче предмета в реставрационные мастерские в целях устранения угрозы сохранности и приведения его в экспозиционный вид.

РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ: М.К. Мутыгуллин

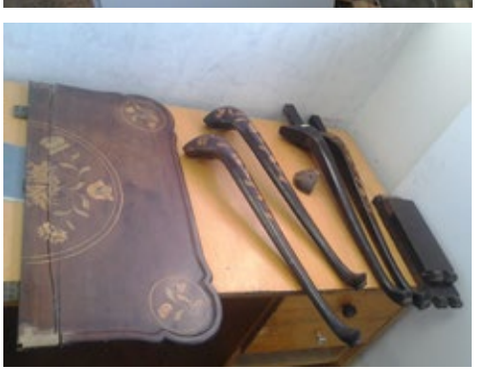
МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ:

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

2-7





















8







9-10





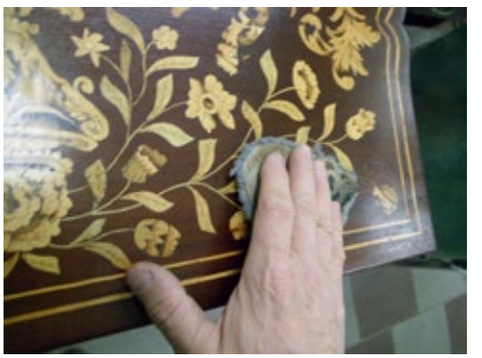




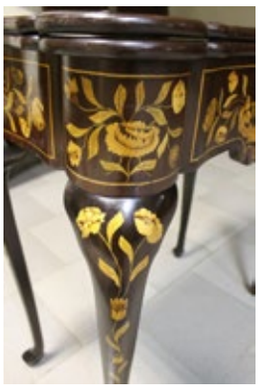


11-16

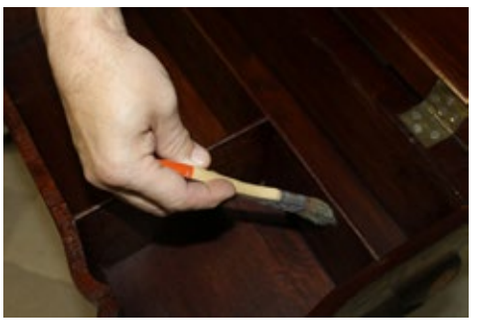






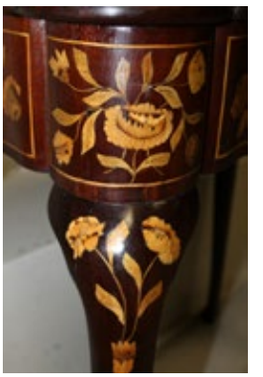








ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ:





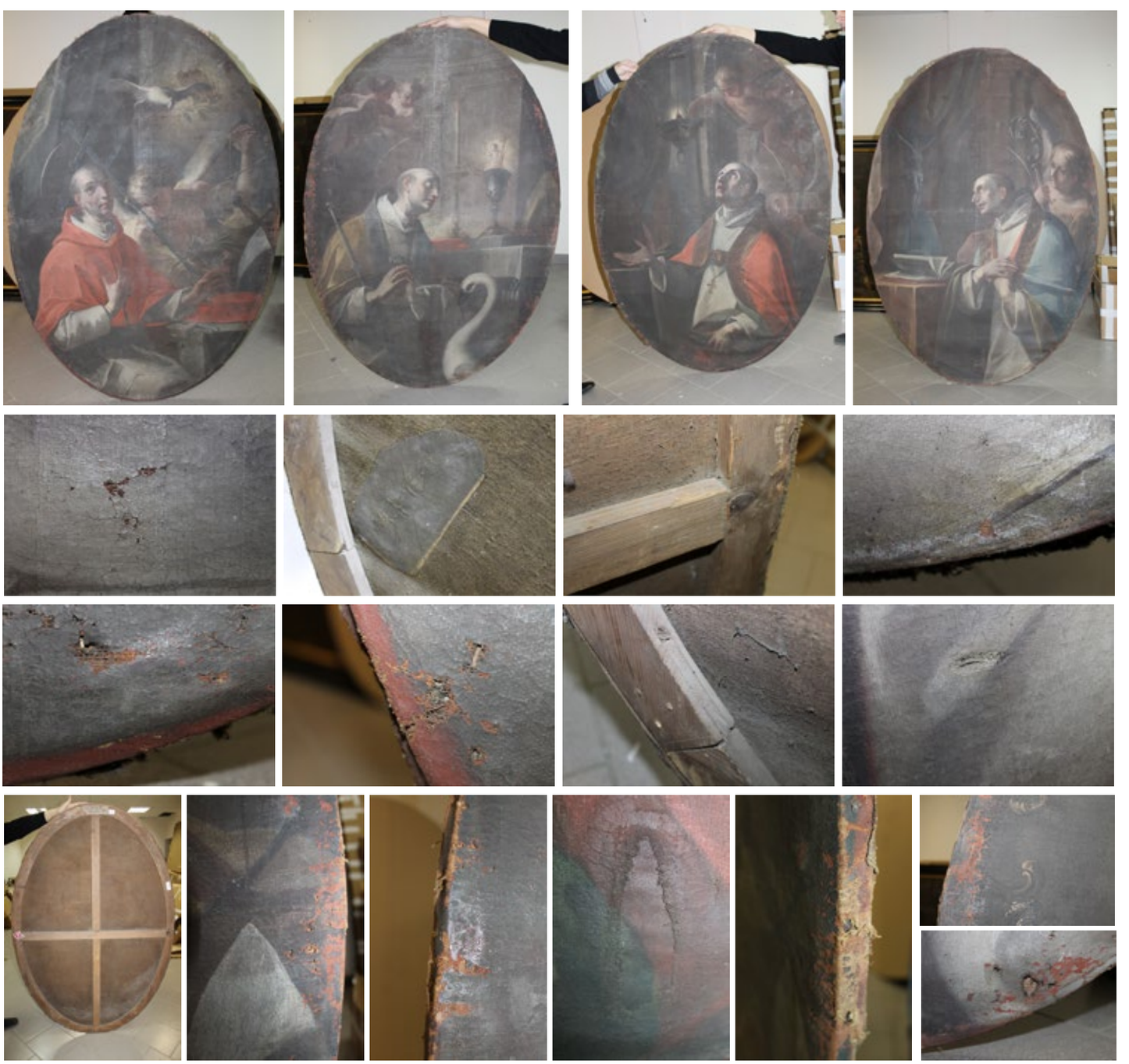




РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 04-4135



Елена Власова,
главный хранитель фондов



ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ: Серия из четырех полотен с ликами святых «Григорий Великий. Гуго Авалонский. Антельм Беллийский. Томас Бекет (?)» представителя итальянской школы XVIII века была приобретена на аукционе Artcurial во Франции 13 ноября 2013 года. Авторство принадлежит Доменико Антонио Ваккаро (Domenico Antonio Vaccaro, 1676, Неаполь – 1745, там же) – художнику барокко и рококо, специализировавшемуся на мифологической и религиозной живописи, а также являющегося скульптором и декоратором. Мастерству кисти вначале обучался у отца Лоренцо Ваккаро (1655-1706), а позже – в мастерской Франческо Солимены (1657-1747). С 1707 года занимался в основном архитектурой и скульптурой, создав много исторически важных проектов в Неаполе, таких, как: церковь Сан-Микеле-Арканджело, церковь Санта Мария делла Консезионе в Монтекальварио, дворец Иммаколателла и другие. В 1730-е годы вновь вернулся к занятиям живописью.

На первом полотне серии изображен Григорий Великий (ок. 540-604) – христианский святой и один из четырех латинских (западных) отцов Церкви. В качестве папы (с 3 сентября 590 по 12 марта 604 гг.) установил форму римской литургии и ее музыку (григорианский хорал). Ввел правило безбрачия для духовенства и содействовал распространению христианства в Англии, послав туда миссию во главе с Августином Кентерберийским.

В левой части композиции мы видим святого в кардинальском облачении с нимбом над головой. Одну руку он прижал к груди, а другую протягивает к лежащей перед ним шляпе галеро и ключам. Вверху парит голубь – символ Святого Духа, намекающий на божественное происхождение писаний Григория. Голубь несет в клюве оливковую ветвь, а рядом с ним изображена крепость. Ветви он складывает на одну из чаш весов, которые держит в руках ангел с распятием. На другой чаше – оружие, однако легкие оливковые ветви перевешивают, олицетворяя победу мира над войной. Данная аллегория призвана символизировать обеспечение Григорием защиты Рима от осаждавших город лангобардов (древнегерманское племя) и заключение с ними кратковременного мира в 596 году.

На втором – Гуго Авалонский (1135/40-1200) – святой католической и англиканской церквей, монах ордена бенедиктинцев и картезианцев, епископ Диоцеза Линкольна (Англия). Наряду с Томасом Бекетом являлся одним из наиболее известных святых Реформации. В девятнадцать лет получил сан диакона. Около 1159 года был назначен настоятелем монастыря в Сен-Максимене. С 1163 года служил в монастыре Гранд-Шартрёз, где установил для священнослужителей суровые порядки. В 1180 году по указу Генриха II Плантагенета был назначен настоятелем монастыря Витама. 21 сентября 1186 года становится епископом Линкольна.

В левой части композиции мы видим Гуго Авалонского с епископским посохом. Его руки сложены в молитве, над головой – нимб и два парящих ангела. Справа – белый лебедь, который, по легенде, явился святому во время рукоположения в епископы. Впоследствии святой имел крепкую дружбу с лебедем, охранявшим его, пока тот спал. Взгляд Гуго обращен на потир с фигурой Младенца Христа, держащего распятие.

На третьем – Антельм Беллийский (1107-1178) – святой Римско-католической церкви, настоятель картезианского монастыря Гранд-Шартрёз, епископ Белле. В 1140 году созвал генеральный капитул, на котором картезианский орден приобрел официальный статус наравне с другими монашескими орденами Европы. По поручению папы Римского ездил в Англию с целью примирить короля Генриха II с Томасом Кентерберийским, но его миссия запоздала, и вскоре он скончался.

В изобразительном искусстве принято изображать Антельма с лампадой, освященной божественной рукой. На картине из Большого собрания изящных искусств ASG святой изображен смотрящим вверх на лампаду, зажженную парящим ангелом. Справа – еще один ангел с епископским посохом.

На последнем - изображен, вероятно, знаменитый католический святой-мученик архиепископ Кентерберийский – Томас Бекет (1118-1170). Бекет – одна из ключевых фигур английской истории XII века, он логично вписывается в данную серию Доменико Антонио Ваккаро, посвятившего ее выдающимся европейским епископам, чья деятельность связана с Англией.Назначение Томаса Бекета на пост архиепископа послужило причиной разлада между Генрихом II и святым. В конце концов, желание короля избавиться от священнослужителя привело к жестокому убийству Томаса четырьмя рыцарями в тот момент, когда он молился в капелле кафедрального собора.

На полотне из собрания ASG Томас Бекет изображен в молитве перед распятием и открытой книгой. Словно предчувствуя скорую смерть, он обратил воспаленные глаза на распятого Христа. За спиной святого – ангел с епископским посохом.

Размер полотен: овал, 168×114,5 см

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ: Работы поступили в Большое собрание изящных искусств ASG в ветхом состоянии, обусловленном наличием глухих подрамников, не обеспечивающих должного натяжения холста. Это привело к появлению крупной и мелкой сеток кракелюра по всей поверхности, имевшего приподнятые края грунтового происхождения, что свидетельствовало о плохой связи красочного слоя с грунтом, а впоследствии и с самим холстом; многочисленных осыпей и утрат красочного слоя вплоть до холста по всему периметру, а кое-где прорывов; изношенности кромок полотен, которые пришли в непригодность. Также наблюдалось и непрофессиональное реставрационное вмешательство – поздние записи и заплатки, хорошо видимые не только в ультрафиолетовых лучах, которые исказили авторскую живопись. Помимо этого повсеместно наблюдались царапины, трещины, потёртости, сильное поверхностное загрязнение, неравномерность и грязно-желтый цвет лакового покрытия, утратившего блеск и прозрачность. Все это явилось основанием для принятия решения о проведении реставрации живописных произведений.

РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ: А.В. Сульдин

МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ ДЕРЕВЯННОГО КОРПУСА:

1. Визуальное исследование и фотофиксация
2. Изготовление новых овальных раздвижных подрамников с колками
3. Тонирование и вощение новых овальных подрамников с колками
4. Снятие холстов со старых глухих подрамников
5. Удаление поверхностных загрязнений с живописи
6. Подведение кромок холстов в местах утрат
7. Заделка прорывов холстов и удаление старых заплат
8. Натяжка холстов на новые подрамники
9. Укрепление грунта с красочным слоем по всей поверхности
   a) Смазка поверхности картины клеем
   b) Покрытие смазанного участка папиросной бумагой размером несколько больше укрепляемого места
   c) Проглаживание заклеенного места слабо нагретым утюгом через кусок обыкновенной бумаги
   d) Удаление излишков клея с поверхности живописи
10. Предварительное (промежуточное) подведение грунта в места утрат и осыпей
11. Послойное утоньшение и выравнивание лаковой пленки
12. Финишное подведение и выравнивание реставрационного грунта в местах утрат авторского грунта, трещин и потертостей
13. Предварительное лаковое (тонировочное) покрытие
14. Выполнение тонировок по подведенному грунту в местах потертостей и других утрат авторского красочного слоя
15. Финишное покрытие реставрационным лаком (полуматовым)
16. Обкладка живописи гибкой тонированной рейкой
17. Нанесение инвентарного номера на оборотную сторону

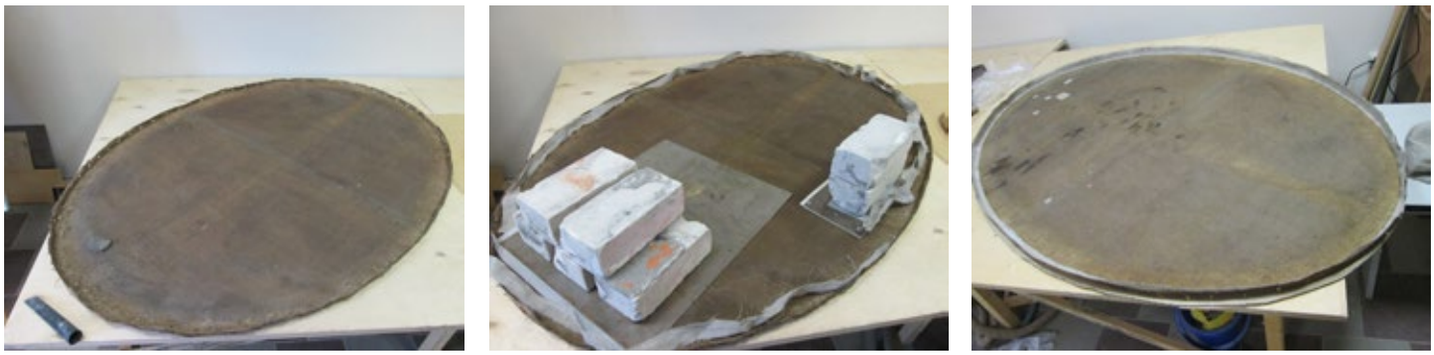
2-3







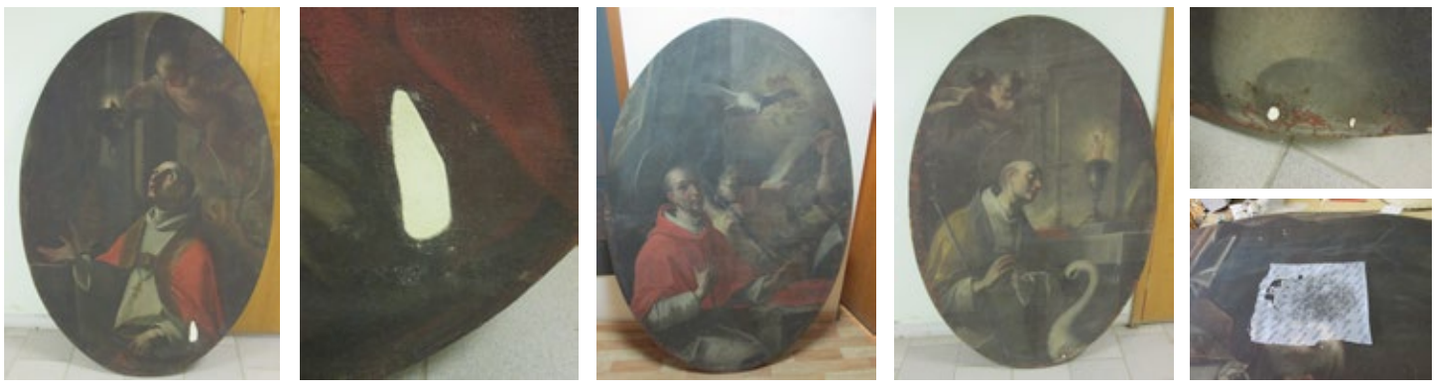
4-7





8-11

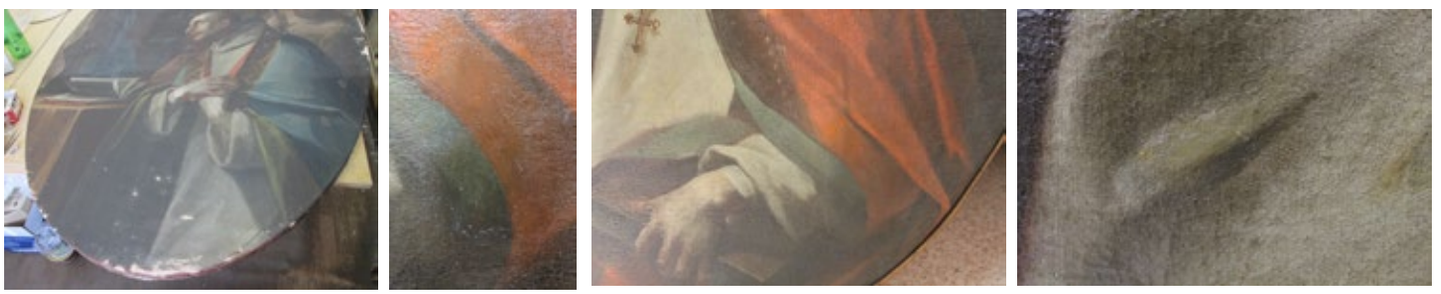






12-17







ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ:









ИДЕЙНАЯ ОСНОВА ВЕТХОЗАВЕТНОГО СЮЖЕТА

ИСТОРИЯ ЛОТА



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



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

АННОТАЦИЯ: статья посвящена истории интерпретации ветхозаветного сюжета о спасении Лота и его дочерей из города Содома в живописи старых мастеров XVI-XVIII веков.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: сюжет, композиция, библейские образы, иконография, техника живописи старых мастеров.

ABSTRACT: the article is devoted to the history of interpretation of the old Testament story of the salvation of Lot and his daughters from Sodom painting by old masters XVI-XVIII centuries.

KEYWORDS: plot, composition, biblical icon, iconography, the technique of old masters.

И пролил Господь на Содом и Гоморру
дождем серу и огонь от Господа с неба.
И ниспроверг города сии, и всю окрестность сию,
и всех жителей городов сих, и все произрастения земли»

В монументальной, станковой живописи и графике Западной Европы средневековья (к которому относится ранняя фаза эпохи Ренессанса) и Нового Времени (сам термин возник в эпоху Возрождения) евангельские темы библейских историй всегда составляли основу сюжета. Образы библейских патриархов (Ветхозаветная история) воспринимались в христианском мире как предтеча героев Нового Завета. Естественно при этом, что произведения, посвященные ветхозаветным темам, не занимали главенствующего места в господствующем на тот момент религиозном жанре живописи.

Своеобразный перелом в переоценке ценностей в изображении патриархов ветхозаветных библейских историй наступил в эпоху Высокого Возрождения, так как именно Ренессанс заложил основу для грядущего торжества так называемого «золотого века» живописи. XVII век стал временем апофеоза классической живописной картины.

Во многом благодаря естествоиспытателям, философам и художникам Возрождения средневековое мировоззрение, стоявшее на китах религиозной веры и сурового аскетизма, постепенно вытеснялось интересом к античному наследию. В эпицентре поиска мыслителей и творцов Ренес-

санса находился человек и изучающие его науки. И не случайно именно в XVII столетии художники чаще всего обращались к гениальным по глубине и мудрости сказаниям Ветхого Завета, а интерес к личности человека неизменно привлекал внимание к темам, связанным с ветхозаветными патриархами.

Отметим, что хотя в XVII веке художник был очень востребован и возвеличен общественным пиететом к его профессии, тем не менее он был всецело зависим от воли заказчика. Живописец, от которого, как и во все времена, ждали новизны и современного прочтения библейской истории и ее художественной интерпретации в картине, все же не был абсолютно свободен в выборе темы для будущей работы.

Так, в католических странах с присущим местным жителям южным темпераментом и очень сильным религиозным влиянием на весь жизненный уклад (вспомним о том, где находится Ватикан и где была сильна инквизиция – Италия и Испания) активное обращение живописцев к Ветхому Завету не поощрялось. А в протестантской в большинстве своем Голландии ограничения в изображении ветхозаветных историй в XVI столетии уже не наблюдаются. Самые значительные свои произведения именно на ветхозаветные темы создает величайший мастер мировой живописи голландец Рембрандт Харменс ван Рейн. Рембрандт не только был близко дружен с евреями и знаком с их национальными и религиозными традициями (о чем можно судить по его полотнам), но по количеству надписей на иврите на его картинах можно сделать вывод о знании им этого языка.

Поэт Хаим-Нахман Бялик (1873-1934) отметил, что Рембрандт, этот великий нееврейский художник, постиг еврейскую душу. Другой поэт Яаков Кахан (1881-1960) написал: «Рембрандт, ты уверен, что в твоих жилах нет еврейской крови? Как же ты сумел передать возвышенную еврейскую душу на своих полотнах? Ты загадка для меня, Рембрандт, – ты чужой, но так близок мне» [5].

Рембрандт принадлежал к голландской реформированной церкви, но в Голландии были сильны религиозные направления, отличавшиеся особой приверженностью к иудаизму и Ветхому Завету. «Моцарт живописи», уроженец католической Фландрии, Рубенс с его «Вирсавией», «Самсоном и Далилой», «Лотом», глубоко верующие (о чем можно судить по их картинам) испанцы – Мурильо, Рибера, Веласкес («Принесение Иакову одежды Иосифа»), итальянец Караваджо («Юдифь и Олоферн») посвящали свои работы ветхозаветным историям. К числу наиболее популярных ветхозаветных персонажей относился Авраам, а благодаря своим злоключениям и его племянник Лот.

Авраам - первый из библейских патриархов, живших после всемирного потопа, интересен искусствоведам и ученым как своеобразная точка отсчета для возникновения трех религий, которые называют аврамическими: иудаизма, христианства и ислама.

Авраам был сын Фарры, и жил со своим отцом в городе Ур, в стране Халдейской. Бог повелел Аврааму оставить город свой и идти в землю Ханаанскую, которую обещал дать ему в наследие и благословить потомство его. Авраам, исполняя повеление Божие, оставил страну свою и вместе с женою своею Саррою и племянником Лотом пошел в Ханаан [1, с. 27].

Вскоре по возвращении Авраама с Саррою и Лотом в Вефиль между пастухами многочисленных стад их возникли разные неудовольствия; почему Авраам для пресечения ссор предложил Лоту разделить между собою земли. Лот согласился на желание Авраама и выбрал для себя самые плодоносные земли и поселился в Содоме [1, с. 29].

Вскоре после разлучения Авраама и Лота, четыре царя соединились между собою и опустошили окрестности Содома. В число пленников попал и Лот со всем своим имением. Авраам, узнав об этом, взял [1, с. 30] 318 рабов и напавши на четырех царей, разбил их и преследовал спасавшихся бегством. Таким образом Авраам освободил Лота со всем его домом от неприятелей [1, с. 31].

Бог объявил Аврааму о погибели Содома, потому что грехи сего народа вопияли на небо. Но когда Авраам молил бога о спасении нечестивых, тогда Бог обещал ему, что он пощадит этот развратный народ, если найдет в нем хоть 10 праведников: «а праведного Лота, утомлённого обращением между людьми неистово развратными, избавил (ибо сей праведник, живя между ними, ежедневно мучился в праведной душе, видя и слыша дела беззаконные)» (Библия. Вт. посл. Петра 2:7-8).

Между тем два Ангела пришли в Содом в сумерки, когда Лот сидел у ворот города. Увидев странников, он вышел [1, с. 37] им навстречу, и просил Ангелов войти в дом свой, чтобы проведя ночь под его кровом, могли они на следующее утро продолжать путь свой. Он принял их со всем гостеприимством и сделал им великое угощение. Но когда они были готовы ко сну, жители Содома, побуждаемые преступной страстию, окружи-

ли дом Лота и с наглостию требовали выдать им пришедших. Лот, зная развратность сограждан, вышел к ним из дому, уговаривал их не делать насилия чужестранцам, и уверял, что лучше согласится предать их неистовству двух [1, с. 38] дочерей своих, нежели допустит хотя малейшее оскорбление гостям своим. Содомляне, ничему не внимая, напали на Лота, и готовились выломать двери его дома. Тогда Ангелы, взяв к себе в дом Лота, заперли дверь; а неистовых содомлян поразили такой слепотою, что они уже не могли сыскать дверей. После этого Ангелы дали знать Лоту о причине пришествия своего в Содом, говоря, что на следующее утро Бог истребит город, окрестности его и всех жителей огнем, и что они посланы от Бога спасти Лота с семейством от сей погибели. Они предложили Лоту уведомить о сем родственников.

Лот имел [1, с. 39] двух зятьев, которые брали за себя дочерей его, объявил им сказанное Ангелами; но они почли его слова за шутку. Между тем наступил день наказания. Ангелы торопили Лота скорее выходить из города с женою и двумя дочерьми; и как он медлил, а минута поражения уже приближалась, то ангелы, взяв за руку Лота и его жену и дочерей, вывели их за город, и удаляясь от пределов его, запретили им оглядываться назад:

«Спасай душу свою; не оглядывайся назад, и нигде не останавливайся в окрестности сей; спасайся на гору, чтобы тебе не погибнуть» (Быт. 19:17).

Когда Лот достиг Сигора, Господь послал на Содом и Гоморр серный и огненный дождь с небес. Жена Лота позабыла запрещение Ангелов, озрелась назад, и тот же час превратилась в соляной столп (Книга Бытия, 19:26) [1, с. 40].

Лот с дочерьми, опасаясь, чтобы таковое же наказание не постигло и Сигор, вышел из сего города и отправился к одной горе, где и поселился с дочерьми (Книга Бытия, 19:30). По прошествии некоторого времени большая его дочь родила ему сына и назвала его Моав, - от него произошло племя Моавитов; меньшая так же родила сына и нарекла ему имя Аммон, - от него произошли Аммонитяне (Быт. 19:31–38) [1, с. 41].

Библейская история отражает мысль о превосходстве Израиля над этими двумя народами — плодом кровосмесительной связи. Поэтому народ Израиля часто находился в состоянии войны с моавитянами и аммонитянами, которые были достаточно воинственными племенами.

Лот не назван в Библии героем веры или превосходным праведником... Его пример дан в назидание, что привязанность к материальному богатству всегда губительно сказывается на жизни и вере, создавая в характере нерешительность и несвободу.

История Лота и его дочерей на протяжении трех веков получила в западноевропейской живописи богатую иконографическую традицию, видоизменяемую в соответствии с общественными переменами и с личной позицией самого художника.

XVI ВЕК

В XVI веке лидерство в живописной интерпретации истории Лота принадлежало художникам Северной Европы: Германии, Голландии и Фландрии.



Лейден, Лукас ван, приписан
Лот с дочерьми (ок. 1520)
48x34 см

Перед нами образец нидерландской живописной работы Лукаса ван Лейдена на тему Лота и его дочерей. Художник был одним из крупных нидерландских жанристов своего времени. В его творчестве преобладает графическое начало,

мы видим, как автор посредством фантазийного языка, аналогичного языку Босха и Брейгеля, пытается рассказать о карах Божьих. На картине мы видим Лота, успокаивающего одну из дочерей, в то время как другая наполняет вином кувшин. На заднем плане гибнет город от огня и серы, льющихся с неба: тонут в гавани корабли, рушатся здания. На среднем плане по узкому хлипкому мостику бредут три фигуры с поклажей и ослик, а оглянувшаяся на Содом Сара застыла соляным столпом. Одновременное включение в картину героев в настоящем и прошлом времени – новаторский прием для того времени. Это словно бы визуализированные воспоминания персонажей, в которых запечатлены и свое удивительное спасение, и фантастическая, при всем ужасе в чем-то эстетическая с безопасного расстояния, картина гигантского «фейерверка».

Лукас ван Лейден (1494-1533) был одним из первых голландских представителей жанровой живописи, всю жизнь проведшим, как свидетельствует его фамилия, в Лейдене.

Автор «Книги о художниках» Карел ван Мандер характеризует Лукаса как неутомимого труженика. В детстве он раздражал свою мать, работая долгими часами после наступления темноты, что она запрещала не только из-за дороговизны свечей, но также и потому, что опасалась за его здоровье. По словам ван Мандера, в детстве и юности ван Лейден общался только с другими молодыми художниками.

Основным приемам живописи Лукас выучился у своего отца Хуге Якобса и у Корнелиса Энгельбрехта, но уже в раннем возрасте оригинальность его дарования была всем очевидна.

До нас дошли 17 картин Лукаса, а еще 27 известны из описаний Карела ван Мандера и копий или рисунков, сделанных Яном де Бишопом (1628-1671) в конце XVII века. Но вообще стилистический анализ творчества ван Лейдена затруднен в силу множества работ, ему приписываемых. Знакомство с итальянским искусством вдохновило ван Лейдена на изображение обнаженной натуры, что стало новацией в голландской живописи. Художник дружил с Дюрером, оказавшим на него влияние, при их знакомстве в 1521 году Дюрер даже написал портрет ван Лейдена.

Прием передачи событий одновременно в настоящем и прошедшем времени повторил Кранах. Лукас Кранах I – мастер живописи и графики немецкого Ренессанса, друг Лютера. Работал в жанре портрета и религиозном жанре. Очень простодушно и наивно он изображает в готической традиции как будто стаффажную пейзажную композицию, в которой сидят немецкие бюргеры и пьют вино на фоне горящего Содома. Интересно и мило переданы художником события, предшествующие «пикнику» на переднем плане, в виде горящего Города Греха и Лота с дочерьми, бегущими из города, Сары, обернувшейся на город и застывшей.



Кранах I, Лукас
Лот с дочерьми (1528)
Холст, масло. 56x37 см
Музей истории искусств, Вена

Лукас Кранах - один из самых значительных художников Германии начала XVI века. Он занимал почетную должность придворного живописца курфюрста Саксонии в 1505 году, работал на императора Максимилиана I, на Альбрехта из Бранденбурга, его брата Иоахима I Нестора и его сына Иоахима II, а также на других представителей знати и в то же время творил для своих протестантских друзей. Вместе с Альбрехтом Дюрером и другими выдающимися художниками того времени он получил почетное поручение по иллюстрации молитвенника Максимилиана I.

Множество работ Кранаха отражают косвенное влияние его великого нюрнбергского коллеги. Но Кранах стремился не только к тому, чтобы,

как Дюрер, следовать классическим итальянским формам, но и оставаться в рамках традиционной нижнегерманской школы. Он стал особенно известен своими светскими и аллегорическими ню, которые были совершенно новыми для немецкой живописи.

Во время конфликта между католиками и протестантами в период Реформации Лукас Кранах умудрялся сохранять нейтралитет. Он не скрывал своих симпатий к Лютеру и Реформации, и его графика сыграла решающую роль в распространении ее идей, что стоит издание Библии в переводе Лютера с иллюстрациями Кранаха (1522 год)! При этом он всегда работал - и с успехом – для католических клиентов, особенно для Альбрехта Бранденбургского. С другой стороны, Кранах разработал новые темы для своих протестантских клиентов, которые сосредоточились на концепции божественной благодати или оправдании грешного человека через веру.

Современники были поражены производительностью Кранаха, следуя примеру итальянских коллег, он организовал очень хорошую мастерскую, где удачные образцы хранились и использовались для последующих работ. Для портретов князей и реформаторов использовались шаблоны, которые адаптировались под конкретный случай посредством изменения длины бороды или количества седых волос. Сохранились мелкие чертежи, которые можно было использовать как модули во время строительства алтаря. Многочисленные ученики и подмастерья Кранаха подчинялись строгой дисциплине, что привело к стандартизированному стилю, который впоследствии мешал ему самому, его сыновьям и последователям. И в приведенной здесь картине мы видим образы, встречающиеся нам во множестве других произведений Кранаха.

Андреа Мельдолла – прекрасный мастер великой венецианской школы. Художник находился под мощным влиянием Тинторетто и Тициана. Данный живописный пример – великолепное тондо в жанре стаффажной пейзажной композиции. Картина, изображающая любовную сцену, очень далекую от литературного источника (инициатором инцеста выступает здесь сам Лот, что противоречит Библии), – живопись в высоком смысле этого слова. Выше всяких похвал колорит и композиция данного пейзажа с мужской и женской фигурами, лишь названием и не спокойными, плотными по тону цветовыми построениями своими к отсылающая нас к трагедии, описанной в Библии.

Андреа Мельдолла, Скьявоне («Славянин») (1510/1515 -1563) – один из главных маньеристов венецианской школы. Мельдолла был практически самоучка, изучавший произведения Пармиджанино, Тициана и Тинторетто. Влияние искусства его великих современников не было прямым, и стиль Мельдоллы, почти экспрессионистский, станет примером для экспериментов Якопо Бассано и Рембрандта.



Альтдорфер, Альбрехт
Лот с дочерьми (1537)
Дерево, масло. 107x189 см
Музей истории искусств, Вена



Скьявоне (Мельдолла, Андреа)
Лот с дочерьми
Государственный Эрмитаж

Библейская история о Лоте и его дочерях нашла своё образное решение и в картине главы так называемой дунайской школы в живописи Северного Возрождения Альбрехта Альтдорфера. Работа позднего периода жизни мастера, написанная в эпоху маньеризма, скупа по колориту, рациональна по композиции и очень тщательно «прорисована» красками в технике фламандской методики ведения живописной работы маслом. Мы неслучайно говорим о рисунке цветом в данном произведении, всем живописцам известен факт, что графика может быть живописной, а живопись «графичной». Как это ни удивительно, но работа в живописном и композиционном построении опирается на трехтональные композиционные и светлотные градации лепки объема, которые холодно по темпераменту и очень детально разработаны в его графических листах. Разбивка всего композиционного построения изображения на три светлотных тона напоминает графику, выполненную тушью с белилами на тонированной коричневой или зеленоватой серой бумаге. Альтдорфер очень графичен и сух в живописи, что характерно почти для всего Северного Возрождения и особенно для Альбрехта Дюрера (почитаемого Альтдорфером) до его поездки в Италию.

Дочери Лота, посчитавшие, что они последние женщины на земле, а отец их - последний и единственный мужчина, решили не дать роду человеческому прерваться и «возлегли» они с отцом своим, которого до этого предварительно опоили. Нужно сказать, что для выражения своего негативного отношения к данному греховному поступку художник применил адекватные живописные средства, выбрав очень суровую и ограниченную по краскам, «графичную» композицию. Композиционно формат изображения членится диагональными линиями через геометрический центр и по вертикали, и по горизонтали. Сухая живопись соотносится с образом страшного, отвратительного по своей сути греха.

Тему плотской связи Лота и его дочерей мы прослеживаем в творчестве огромного числа мастеров, великих и подзабытых: Рубенса, Джордано, Франческо Фурини, Адриана ван дер Верффа, Доменико Мароли, Яна Мюллера и т.д. И этот негативный пример как табу кровосмешения, уже существовавшего у многих языческих народов, пользовался популярностью у живописцев в качестве назидания. В композиционной форме, созданной Альтдорфером, превалирует именно литературная, этическая сторона. То, что художник так «неживописно», нерадостно и «неплотоядно» изобразил данный сюжет, соотносится с мнением и пожеланиями набожной, очень щепетильной в нравственных аспектах, точной, пунктуальной, трудолюбивой бюргерской среды Северной Европы.

На переднем плане Альбрехт Альтдорфер в полный рост изображает хмельного Лота с одной из его дочерей. Вторую дочь, также обнажённую, можно заметить вдали на фоне пейзажа, завершающегося видом страшного пожарища, охватившего город. Обнаженная дочь с бокалом вина лежит на раздвинутых бедрах отца, который обхватил её двумя руками за предплечья. Дочь и отец улыбаются очень неприятно, превращаясь на картине из людей в звероподобных созданий. Альтдорфер оживил картину украшениями на теле и голове дочери Лота, постелил на траве шелковистую ткань, на диагонали композиции поместил сосуд для вина. Все выполнено очень старательно, сухо, как-то даже наивно-робко.

Тела героев на картине светятся благодаря лессировкам и белому грунту. Заметна плоскостная трактовка тел: моделировка формы очень легкая и локальное цветовое пятно главенствует над объемом. Цвет очень условный. Достаточно сравнить живопись тела отца в работе Альтдорфера и Греза. У Греза живопись велась целиком с натуры: даже загорелые предплечья, лицо и ступни натурщика, который много ходил босиком, переданы с любовью к предметному натурному цвету.

Альбрехт Альтдорфер (ок.1480-1538) был немецким художником, гравером и архитектором эпохи Возрождения, работающим в Регенсбурге, Бавария. Наряду с Лукасом Кранахом-старшим считается главным представителем так называемой дунайской школы, создававшей библейские и исторические сюжеты на фоне выразительных пейзажных фонов.

Интерес к искусству он унаследовал от своего отца Ульриха Альтдорфера, который был художником и миниатюристом. В начале своего творческого пути вызвал интерес, создавая небольшие картины эксцентричной тематики. Его первая подписанная работа датируется 1506 годом. Около 1511 года Альтдорфер путешествовал по всему течению Дуная, красота природы настолько тронула его, что он стал первым пейзажистом в современном смысле, то есть утвердившим пейзаж как самостоятельный жанр на юге Германии, подобные композиции составляют большую часть его творческого наследия. Он считал, что человеческая фигура не должна нарушать природу, лишь участвовать в ней или подчиняться ее

естественным процессам. Развивая ландшафтный стиль Лукаса Кранаха Старшего, Альтдорфер показывает холмистый ландшафт долины Дуная с густыми лесами свисающих и осыпающихся елей и лиственниц, увешанных мхом, и часто драматическими красками от восходящего или заходящего солнца.

Во время бурных событий Реформации Альтдорфер предусмотрительно посвятил себя в основном архитектуре. В 1520-е годы на работы Альтдорфера оказало влияние творчество Джорджоне. Его лучшие религиозные сцены с их сверкающим светом и светящимся цветом выступают предвестником экспрессионистского стиля. Они часто изображают моменты задушевных бесед Христа с Девой Марией или его апостолами.

Для усиления эффекта Альтдорфер нередко искажает перспективу: центральные персонажи пишутся совершенно не в масштабе главной сцены, как это было принято в его время. В своих более поздних работах Альтдорфер двигался в сторону маньеризма и начал изображать человеческое тело свободно-условно, в соответствии с итальянской моделью, а также экспериментировать с цветом.



Массейс, Ян
Лот с дочерьми (1563)
151x171см
Музей истории искусств, Вена

Картина «Лот с дочерьми» является самой известной работой фламандского художника Яна Массейса, она хранится в Музее истории искусств в Вене. Плоский цвет соединяется в живописи данного мастера с попыткой моделировать пространство и объем. Сюрреалистичная детализация изображения и тонкие лессировки помогают долго и подробно разворачивать перед зрителем библейскую историю подобно театральной сцене, где фламандские красавицы-«актрисы» одеты в современные мастеру модные одежды.

В соответствии с эпизодом Ветхого Завета Массейс помещает героев в пещеру, в один провал которой хорошо виден гибнущий город, а в другой – не тронутый Сигор, на среднем плане мы видим того же Лота, на коленях благодарящего ангелов, которым он обязан спасением своей семьи, позади них – дочери, а совсем в отдалении – застывшая Сара.

Ян Массейс (ок.1510-1575) был художником фламандского ренессанса, известным своими историческими картинами, жанровыми сценами и пейзажами. Он также снискал репутацию певца обнаженного женского тела, которое он писал с чувственностью, напоминающей художников школы Фонтенбло.

Родился в Антверпене в семье художника, учился у отца. После его смерти в возрасте 22 лет принят вместе с братом Корнелисом мастером в антверпенскую гильдию Святого Луки. Во время иконоборчества они были изгнаны из Антверпена из-за религиозных убеждений. Возможно, Ян отправился в Фонтенбло и Германию, проведя некоторое время в Генуе. Вернулся в Антверпен до конца 1555 года, когда получил разрешение, и участвовал в судебных тяжбах по поводу наследства.

Массейс был достаточно реабилитирован, чтобы городской совет заказал ему несколько работ. Они были уничтожены в 1576 году, когда испанские войска во время разграбления Антверпена подожгли здание муниципалитета.

Художник разработал особый стиль, в котором женская обнаженная натура и эротизм играют важную роль. Он часто использовал персонажей Ветхого Завета, таких, как Сусанна, Вирсавия или дочери Лота, в качестве основания для изображения обнаженной натуры. Также он стал пионером в появлении в голландском искусстве таких тем, как «неравная любовь» (изображающая пару совершенно разных возрастов) и «веселые компании». В этих картинах искушение и продажная любовь всегда играют главную роль. Сегодня все знают и таких его персонажей, как менялы, сборщики налогов, скряги, которые появились в живописи того времени тоже благодаря Массейсу.



Эйтевал, Иоахим
Лот и его дочери (1600)
Холст, масло. 209х166 см.
Государственный Эрмитаж

Очень детализированная, сухая по живописи, теряющая локальный цвет, картина голландского живописца Иоахима Эйтевала написана на двухметровом холсте и выражает страшную в своей ненормальности ситуацию в жизни родных людей. Тела писаны с натуры, но настолько неживописно, «жестко» по цвету и тону, что вызывают чувство отторжения. Хотя обычно Эйтевал как один из лучших представителей голландской живописи характеризуется развитым чувством красок и светотени, свет с его бесчисленными и разнообразными нюансами играет роль главного действующего лица и обеспечивает интерес к самому ничтожному сюжету, самым неизящным формам и образам.

Иоахим Антонис Эйтевал (1566-1638) был одним из ведущих голландских представителей северного маньеризма, и его характерный стиль оставался в значительной степени неизменным, не зависимым от постепенно утверждавшегося натурализма с его «мастерски нарисованными, отполированными фигурами в капризных позах». Эйтевал остался верен маньеристическому стилю конца XVI века несмотря на утверждавшийся в этот период в Голландии барочный реализм.

Он оставил после себя около ста картин, как больших, написанных на холсте, так и крошечных кабинетных, выполненных на медных пластинах, наиболее многочисленных и характерных для его творчества. В своих работах по меди Эйтевал часто возвращается к одним и тем же сюжетам, но с разными композициями, примером может служить тема дочерей Лота.

При этом художник был весьма преуспевающим торговцем льном, что без сомнения занимало большую часть его времени. Его большой дом на одном из главных каналов Утрехта сохранился, хотя и реконструирован, и наряду с семейными портретами в городском музее есть два ценных предмета его меблировки. У Эйтевала было несколько детей, и он, по-видимому, прекратил рисовать в течение последнего десятилетия своей жизни, возможно, под влиянием болезни и смерти его жены. Как и его брат, он был городским советником; как член главной голландской реформатской церкви Эйтевал был вовлечен в борьбу с ремонстрантами (голландскими протестантами, не согласными с догматами кальвинизма).

В последние десятилетия интерес к творчеству Эйтевала растет, что подтвердила выставка «Удовольствие и благочестие: Искусство Иоахима Эйтевела (1566–1638)», с успехом прошедшая в Утрехте, Вашингтоне и Хьюстоне в 2015-2016 годах.

Подводя итог сказанному выше, следует отметить, что сюжет Лота и его дочерей в XVI веке был популярен в Северной Европе, где позиции католицизма не были столь прочными, как на юге. Художники обязательно включали в историю Лота то, что ей предшествовало – сцену бегства из города, и то, что ей способствовало – столь страшную картину гибели родного города, после которой у ее действующих лиц не осталось сомнений в том, что они – последние живые, оставшиеся на Земле.

XVII ВЕК

В XVII активный интерес к теме Лота и его дочерей демонстрирует католическая богобоязненная Италия. Вероятно, это объясняется развитием маньеристического стиля, испытывавшего стойкий интерес к борьбе божественного и сатанинского начал в душе человека.

Наступление феодально-католической реакции, начавшееся в середине XVI века, к XVII

веку губительно сказалось на развитии изобразительного искусства. Гуманистические идеалы Возрождения вытесняются настроениями пессимизма, тревоги, неверия в земное счастье.

Воинствующему католицизму, особенно основанному в 1540 году ордену иезуитов, подавившему передовую науку, было свойственно отношение к искусству как пропаганде. Сюжет Лота был удобен для показа прирожденной греховности и низости человека, необходимости неустанной борьбы под руководством церкви со свойственными ему пороками.

К теме Лота и его дочерей обращался и ведущий фламандский художник Ян Брейгель Старший.



Брейгель, Ян Старший
Лот с дочерьми на фоне Содома и Гоморры
26x35 см
Старая Пинакотека, Мюнхен

Миниатюрная живописная композиция, выполненная Брейгелем Старшим в жанре стаффажной пейзажной картины, очень красива. Суровая и тонкая по разработке, камерная по формату работа визуально воспринимается как монументальная. В левом нижнем углу Брейгель изобразил главных персонажей в виде вакхической сцены. На фоне страшного пожара, пожирающего город и окрестности, застыла сиротливая фигурка Сары, а животные в центре переднего плана как бы отсылают нас к другому ветхозаветному эпизоду, когда семейству Ноя предстояло возродить жизнь на земле.

Ян Брейгель Старший (1568-1625) был сыном выдающегося фламандского художника эпохи Возрождения Питера Брейгеля Старшего. Близкий друг и частый соавтор Питера Пауля Рубенса, он стал ведущим фламандским художником первых трех десятилетий XVII века.

Брейгель работал во многих жанрах, его творческое наследие включает исторические картины, цветочные натюрморты, аллегорические и мифологические сцены, морские пейзажи, охотничьи и деревенские сцены, батальные картины, эпизоды Страшного суда и подземного мира. Он был новатором, открывшим такие формы, как картины с цветочными гирляндами и райские пейзажи. Ян Брейгель Старший также создал жанровые картины, которые были имитациями или переработками произведений его отца, в частности, жанровые сцены и пейзажи с крестьянами. Он был придворным художником эрцгерцога и герцогини Альбрехта и Изабеллы, покровителей Южных Нидерландов.

Художник получил прозвища «Бархатный» Брейгель, «Цветочный» Брейгель и «Райский» Брейгель. Первое, как полагают, было дано из-за его мастерства в передаче фактуры тканей. Второе прозвище - отсылка к специализации на цветочных натюрмортах и последнее - к его изобретению жанра райского пейзажа. Его брата Питера Брейгеля Младшего прозвали «Адский Брейгель», потому что считалось, что он был автором ряда картин с фантастическими изображениями огня и гротескных образов. Теперь авторство этих картин возвращено Яну Брейгелю Старшему.

Ян Брейгель Старший достиг превосходного технического мастерства, что позволило ему воспроизводить материалы, животных и ландшафты с замечательной точностью и высокой степенью отделки. У него была опытная миниатюристская техника, позволяющая ему точно передавать явления природы.

Мало что известно о методах работы Брейгеля. Он управлял крупной мастерской, позволявшей производить большой объем работ, которые впоследствии неоднократно тиражировались. После смерти Брейгеля в 1625 году Ян Брейгель Младший унаследовал мастерскую отца и продолжал управлять ею таким же образом, о чем свидетельствуют не только сохранившиеся картины в стиле его отца, но и непрерывные контакты с такими художниками, как Рубенс и Хендрик ван Бален, которые сотрудничали с Брейгелем Старшим. Эта мастерская способствовала широкому распространению его творений.

В то время, как его брат Питер занимался крупномасштабным производством многочисленных работ для арт-рынка Антверпена, Ян

Брейгель работал для избранной клиентуры из числа аристократических коллекционеров, создавая более дорогие и эксклюзивные произведения. Его райские пейзажи апеллировали к эстетическим предпочтениям избранных ценителей, которые любили собирать такие ласкающие взор картины.

И все-таки подавляющее большинство произведений на тему Лота с дочерьми были написаны в XVII веке в Италии.



Гверьери, Джованни Франческо
Лот с дочерьми (1617)
142x166 см
Галерея Боргезе, Рим

Картина писана с натуры. Мощная лепка светотени объемов форм выхватывает фигуры праведника и дочерей в пещере. Одна из дочерей наливает отцу в чашу вино.

Огонь светильника придает таинственность происходящему действию, возводит его в разряд какого-то страшного ритуала. Красивое и зловещее действо подчеркивают и цвет тканей, и контрасты светотени.

Джованни Франческо Гверьери (1589-1655) родился в Фоссомброне в семье всеми уважаемого нотариуса, был караваджистом, учился в Риме у известных художников, в том числе Орацио Джентилески. Гверьери часто копировал работы маньериста Бароччи.

После семейной трагедии, когда были убиты его жена и дочь, Гверьеро покинул родной город и со второй дочерью Камиллой, которая тоже была художницей, переехал в Пезаро.

Художник часто работал по заказам церкви, среди его наследия много картин религиозной тематики. Первая подписанная его работа, датированная 1611 годом, посвящена кающейся Марии Магдалине. Несмотря на юный возраст автора, в ней уже чувствуется вкус к деталям и ощущение формы, напоминающие тосканскую школу.



Джентилески, Орацио
Лот и его дочери (1622)
Холст, масло. 152x189 см
Музей Гетти

Именно «караваджист» Орацио Джентилески, соединивший в своем творчестве цветность тосканской школы и контрасты гениального Микеланджело Меризи, мощно и жизненно передает трагизм библейской кровосмесительной ситуации с праведником Лотом и его дочерьми. Джентилески как сын флорентийского ювелира (получивший навыки художника от брата и дяди) любит деталь (серебряный кувшин и золотая чаша) и цвет, символичный красный, как образ кровосмешения.

На картине изображены Лот и его дочери на фоне горного пейзажа. Все трое одеты по итальянской моде XVII века. Быстро захмелевший от пережитых потрясений и усталости Лот задремал, опустившись на колено своей старшей дочери, которая поддерживает его за плечо.

Джентилески достаточно реалистично передает одежду героев, грубую фактуру плаща Лота, тонкость полотна сорочки его дочери и ради живописности игнорирует тот факт, что Лот, как и Ной, был предупрежден о несчастье. Поэтому у него была возможность уйти из дома полностью одетым, в прочной обуви, тем более что рядом с ними прямо на земле лежит предусмотрительно

взятая богатая утварь. Условность критики усмотрели и в одежде Лота, которая внизу сбилась в плотные складки, что не соответствует его спокойной позе, будто художник подчеркивает свою способность рисовать сложные глубокие драпировки на тканях разной плотности.

Старшая дочь Лота, покоя отца, поглощена сценой гибели города, которой мы не видим. При этом ни в лице, ни в позе ее не заметно потрясения, она отстраненно наблюдает, указывая расслабленными перстами на пожарище. Младшая дочь, напротив, испугана случившимся, об этом говорит ее спина с напряженно сведенными лопатками да и вся инстинктивно отпрянувшая поза.

Работа написана Орацио Джентилески (1563-1639) в Генуе по заказу Джованни Саули, одного из дожей Генуэзской республики. Родился художник в Тоскане, перебравшись в Рим, в начале карьеры писал фигуры в полотнах своих более известных собратьев, в том числе Агостино Тасси. Став знаменитым, переехал в Париж ко двору Марии Медичи.

По примеру Караваджо, Джентилески много писал с натуры.



Фурини, Франческо
Лот и его дочери (ок.1634)
Холст, масло. 123x120 см
Музей Прадо

Франческо Фурини (1603-1646) в тридцать лет стал священником, но продолжал заниматься живописью в своем приходе Сант-Ансано ин Муджелло. Выбирая между священником – слугой церкви и художником – слугой искусства, он возвращается во Флоренцию. Немного ватная по форме и рисунку, эротичная, мистическая по своей направленности живопись Фурини не соответствует идеям тосканского реализма той эпохи.

В истории искусства Фурини остался как мастер барокко с пристрастием к чувственному сфумато в трактовке религиозных и светских сюжетов. Семья Фурини цвела талантами: ее глава Филиппо был портретистом, дочь Алессандра стала художницей, а Анжелика – певицей при дворе Козимо II Медичи. Точных сведений о том, кто, кроме отца, был учителем Франческо, не сохранилось, в числе таковых упоминают мастеров позднего маньеризма Маттео Росселли (1578-1650) и Джованни Билливерти (1585-1644). Во время поездки в Рим в 1619 году он познакомился с работами Караваджо и его последователей, которые сильно на него повлияли.

Творчество Фурини приходится на период, когда на смену маньеризму пришло барокко, и в 1630-годы его стиль был подобен непревзойденному мастеру барокко Гвидо Рени. При этом Фурини обладал болезненной чувственностью, об этом свидетельствует его ранняя работа «Гилас и нимфы», где представлены шесть обнаженных женщин, писанных с натуры.

Пристрастие художника к обнаженной натуре противоречило религиозному сану, а постоянное использование туманного сфумато при изображении искусственных стилизованных поз не способствовало достоверной передаче эмоциональных состояний.

Пример сюжета, решенного в стиле барокко, можно найти в творчестве гения этого стиля – Питера Пауля Рубенса.

Крупноватая левая кисть и неубедительно нарисованная правая кисть с тыльной стороны в области пястных костей дочери Лота с левой стороны картины, «сломанная» в области голеностопа правая нога Лота и ткань на его ногах говорят о максимальном участии в создании данной работы учеников Рубенса. Работу мастерской Рубенса невозможно спутать с другим мастером: это и роскошные по тонкости исполнения золотисто-бронзовые тела мужчин, и тонко писанные женские формы, радость солнечного земного бытия. Не нужно воспринимать эту мощную яркую картину как оправдание Рубенсом страшной библейской истории, это отпечаток трудолюбия и силы жизненного духа художника, который теряет жену Изабел-



Рубенс, Питер Пауль
Лот с дочерьми
108х146 см
Государственный музей Шверин

лу и, страдая от подагры, сжимает больными пальцами кисть и палитру.

Это, конечно, и требования заказчиков, которым умел угождать художник-дипломат.

Картина Каваллино, испытавшего сильное влияние Караваджо, очень красива по колориту, тонко разработана по цветовому строю. В работе сильна поэзия, здесь изображено не грехопадение праведника, а нежность дочерей к отцу, которые существуют в любой нормальной семье. Автор изобразил не Лота, а обычных итальянских девушек, заботливых дочерей с отцом. Певучие линии изображения перекликаются с округлым форматом работы.



Каваллино, Бернардо
Лот с дочерьми (ок. 1645)
101х76см
Лувр

Бернардо Каваллино (1616–1656) является одним из самых оригинальных художников, работавших в Неаполе в первой половине XVII века.

Считается, что он родился в Неаполе, а умер во время эпидемии чумы. Хотя его картины являются одними из самых выразительных работ, созданных неаполитанскими художниками того времени, мало что известно о его творчестве и образовании. Из восьмидесяти приписанных Каваллино картин подписаны менее десяти, поскольку работал он главным образом на частных заказчиков.

Есть сведения, что он учился у «неаполитанского Гвидо Рени» Массимо Станционе (1586-1656), дружил с Андреа Ваккаро (1604-1670) и находился под влиянием Антониса ван Дейка. Его стиль можно назвать равноудаленным от Караваджо и Мурильо, в нем звучат театральная сладость, постановочный экстаз и чувство, характерное для скульптуры высокого римского барокко. Известно, что он работал в неаполитанских кругах, находящихся под сильным влиянием Станционе, среди которых были караваджист Антонио де Беллис (1616-1656), Артемизия Джентилески, Агостино Белтрано (?-1665) и др.

Работы Каваллино можно встретить в галерее Брера, музее Кападимонте и Уффици.

Гверчино, хотя не обучался в духе академизма в учебных заведениях братьев Карраччи, но как художник сложился под влиянием Лодовико Карраччи.

Специалисты считают, что лучшие работы художника созданы им в молодости. Это привело к тому, что произведения, написанные в ранний период под влиянием Караваджо, получили название «il vero Guercino» (итал. «подлинный Гверчино»). В приведенной работе Гверчино не хватает силы и мощи Караваджо, поэтому работа получилась немного «вялой». Художники говорят определеннее: «Полотно выглядит «академически салонным», слишком «благополучным»». И здесь изображены скорее не Лот и его дочери, а древнеримский патриций в пурпурной тоге с возлюбленной и «служанкой», наливающей ему вина. Библейский сюжет – лишь повод писать прекрасные женские тела и лица, которые еще выигрывают в обрамлении контраста стареющего мужского тела.



Гверчино (Барбьери, Джованни Франческо)
Лот с дочерьми (ок.1650)
Холст, масло. 172x222 см
Лувр.

Джованни Франческо Барбьери (1591-1666), более известный как Гверчино, работал в Риме и Болонье. Энергичный натурализм его ранней манеры контрастирует с классическим равновесием более поздних работ. Родился в крестьянской семье и имел природный изъян – косоглазие, что стало причиной прозвища. Азы изобразительного искусства постигал самостоятельно, а с 16 лет поступил учеником в мастерскую Бенедетто Дженнари (1570-1610). В Болонье он заслужил похвалу Лодовико Карраччи, чьи произведения оказали на него сильное влияние.

В 1621 году Гверчино был рекомендован маркизом Энцо Бентиволью недавно избранному Папе Григорию XV, в Риме он провел два года, и они стали очень продуктивными.

В течение почти двадцати лет основным конкурентом Гверчино был Гвидо Рени, и после его смерти в 1642 году Гверчино перенес свою мастерскую в Болонью. Некоторые из его более поздних работ ближе к стилю Рени и написаны с гораздо большей яркостью и ясностью, чем его ранние работы с их выдающимся использованием кьяроскуро – сильного контраста светлых и темных тонов.

Итальянец Лука Джордано очень легко и быстро писал благодаря несомненному художественному таланту, темпераменту и мастерству. Данный пример показывает одну из многочисленных его работ, заполнивших почти все картинные галереи Европы. Произведение интересно единством радостного торжества плоти, жизни, вина и одновременно предостережением греховности происходящего в виде мрачного пейзажа в левой части картины с застывшей фигурой матери семейства.

Джордано (1634-1705) родился в Неаполе, был сыном художника Антонио Джордано, примерно с 1650 года учился у караваджиста Хосе де Риберы (1591-1652), которому подражал.

После периода обучения в Риме, Парме и Венеции Джордано разработал тщательно продуманный стиль барокко, объединивший венецианское и римское влияния. Его зрелая работа сочетает в себе декоративную пышность Паоло Веронезе с живыми сложными композиционными схемами и величественность образов Пьетро да Кортоны. Он также известен своим живым и эффектным использованием цвета. Одним из принципов Джордано было, что хороший художник - это тот, кто нравится публике, и что публику привлекает больше цвет, чем рисунок.

Джордано был подвергнут критике как плодовитый художник всех стилей, не ставший виртуозом ни в одном из них, «всегда талантливым и никогда не гениальным».

Полотно на эту же тему последователя Джордано из Большого собрания изящных искусств ASG характеризуется не большим по размеру форматом, но кажется монументальным. Работа композиционно сильна своими пластическими линейными ходами. В сильном свете, которым



Джордано, Лука
Опьяненный Лот с дочерьми (1696)
Холст, масло. 58x154 см
Музей Прадо



Джордано, Лука, последователь
Опьянение Лота
Италия, XVII в
Холст, масло. 72×64,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3806

освещена работа при фотографировании, видны расчистки от поздних наслоений потемневшего лака и подновлений реставраторов. Работа очень обобщенная: отсутствуют детали интерьера и посуда, характерная для данной темы. Обрез краем формата левой стопы Лота и отсутствие на изображении второй дочери праведника наталкивают на мысль, что настоящий размер картины – результат уменьшения изначально большего формата полотна в результате порчи картины временем и неблагоприятными условиями хранения. Но и в настоящем виде работа выглядит органично, очень сильно и современно, так как мастер писал широко и смело.

С другой стороны, последователь Джордано мог написать эту картину в соответствии с первоисточником, где указывается, что решение «восставить от отца племя» (Бытие, гл.19) пришло в голову старшей дочери, и только на другой день она рассказала об этом младшей. В изображенной сцене художник очень верно передает характер девушки через ее решительное объятие, преодолевающее уклончиво-отстраняющий жест отца. В любом случае, картина из БСИИ подтверждает, что Джордано – замечательный мастер, обладавший смелой мощной работой кистью, и неслучайно его работы хранятся в лучших музеях мира.

В целом, в XVII веке итальянских художников интересовала сама история произошедшего в пещере близ Сигора, а не гибель Содома, который если и появляется в произведении, то в виде малозначимого фона на самом дальнем плане. Становится популярной практика стилизации основных персонажей от ветхозаветных образов на более понятные зрителям типы: вакхов, римских патрициев, актеров или итальянских крестьян.

XVIII ВЕК

В XVIII веке сюжет дочерей Лота активно разрабатывают французские художники, уделяя преимущественное внимание материальному антуражу истории и нередко уподобляя горную пещеру изящному будуару в стиле рококо. Их произведения отвечали художественным предпочтениям новых заказчиков: банкиров и финансистов, представляющих крепнущий буржуазный класс. Кроме того, они отражали развивающийся вкус к новой чувственности, который упрочился во французской изящной словесности второй половины XVIII века.

Французский художник эпохи рококо не мог заострять внимание заказчиков картины на морали и нравственности и «грозить» сильным мира сего «карами господа Бога». Директор Французской академии в Риме, сын и ученик модного художника Франсуа де Труа изобразил куртуазный красивый композиционный и живописный шедевр в духе требований той эпохи. Это лишь повод для живописи многофигурной «постанов-



Труа, Жан-Франсуа де
Лот с дочерьми (1721)
Холст, масло. 234x178 см
Государственный Эрмитаж

ки» из загорелой мужской и двух женских фигур с прекрасными телами. Эта работа – одна из вершин виртуозного, но художественно не глубокого мастера, который вел легкомысленный светский образ жизни.

Жан Франсуа де Труа (1679-1752) – один из ведущих исторических художников Франции XVIII века, был одинаково успешен в портрете и жанровых сценах. Его отцом был портретист Франсуа де Труа (1645–1730). После того, как Жан-Франсуа не смог выиграть Римскую премию, он отправился в Италию за счет своего отца, где пробыл с 1699 по 1706 год.

С 1724 по 1737 годы он организовал работы по оформлению интерьеров Версальского дворца и дворца Фонтенбло. В 1738 году художник покинул Францию и отправился в Рим после назначения на должность директора Французской академии в Риме, где и провел остаток жизни.

Исторические и мифологические картины де Труа выполнены в красочном и свободном стиле, который роднит его с Веронезе и Рубенсом.

Главной особенностью, характерной для живописи Адриана ван дер Верффа, является очень «салонное» изображение человеческого (женского) тела, которое напоминает под его кистью скульптуру, выполненную из фарфора, воска или слоновой кости. Благодаря этому факту картины мастера имели коммерческую направленность и приобретались многими европейскими дворами.



Верфф, Адриан ван дер
Лот с дочерьми
Дерево, масло. 44,5x34,5 см
Государственный Эрмитаж

Адриан ван дер Верфф (1659-1722) был известным голландским портретистом и мастером религиозных и эротических мифологических сцен.

В возрасте десяти лет он начал брать уроки, а два года спустя поступил в ученики к пейзажисту Эглону ван дер Неру (1635-1703). В семнадцать лет он основал свою собственную мастерскую в Роттердаме, где впоследствии стал главой гильдии Святого Луки. В 1696 году его посетили курфюрст Иоганн Вильгельм и его жена Анна Мария Луиза Медичи. Пара заказала две картины для отправки Козимо III, отцу Анны Марии Луизы, во Флоренцию. В течение следующих лет ван дер Верфф регулярно путешествовал между Дюссельдорфом и родным городом. В 1703 году он стал официальным придворным художником, когда умер его бывший учитель и предшественник ван дер Нер. Ван дер Верфф с его совершенной техникой получал от курфюрста высокооплачиваемые заказы на написание библейских или мифологических эротических картин. В 1716 году, когда курфюрст умер, художник оказался не у дел, потому что казна была пуста.

Ван дер Верфф стал одним из самых успешных художников, добившись европейской известности и скопив огромное состояние. Арнольд Хоубракен считал его величайшим из голландских живописцев, и это было преобладающим мнением на протяжении всего XVIII века, однако в XIX веке репутация ван дер Верффа пострадала, поскольку он, как утверждала критика, предал голландскую натуралистическую традицию.

Грез и его заказчики не думали о нравственности и назидательности в живописном полотне. Их интересовала радостная, сочная по цвету живопись, даже просто пятно цвета в золотой раме, которая будет висеть в интерьере и приносить эстетическое наслаждение посредством трансляции зрителю, казалось бы, негативного по сюжету момента. Это не говорит о том, что французский художник положительно, тем более радостно оценивает библейский сюжет. Нет, конечно! Просто французам как эпикурейцам свойственна любовь к комфорту, прекрасной кухне, удовольствию и наслаждению жизнью: цветом и гармонией в живописи, красотой женского тела, вкусом в одежде, интерьерах и т.д. Грез не рассматривает конкретного библейского праведника Лота и его дочерей, здесь отвлеченные персонажи – зрелый загорелый мужчина и две юные дамы, написанные лихо, смело, с натуры под солнцем прекрасной Франции. О библейском



Грёз, Жан-Батист
Лот с дочерьми (до 1769 г.)
Холст, масло. 74х80 см
Лувр

мотиве говорят лишь полог из тканей наподобие шатра кочевников – семитов и восточного типа удлиненные подушки.

Мелодраматическая экзальтация сюжета находит выражение в твердой и блестящей игре линий, в свежести и силе оттенков плоти, в заманчивой мягкости выражения, в манящей атмосфере здоровья и молодости, тех чувственных радостей, в которые Грез вкладывает свои уроки буржуазной морали.

Жан-Батист Грез (1725-1805) – знаменитый портретист и мастер исторических и жанровых сцен. Он родился в Турнусе, торговом городке в Бургундии. Считается, что он самостоятельно взрастил свой талант, его склонность к рисованию не получила поддержки в семье. Лионский художник по имени Грандон или Гронд ом не только убедил отца Греза уступить желаниям своего сына и разрешить мальчику сопровождать его в качестве ученика в Лионе, но, когда позднее он сам уехал из Лиона в Париж, взял его с собой.

Поселившись в Париже, Грез работал по образцу школы Королевской академии, но не привлекал внимания своих учителей. Когда же он закончил свою первую картину, возникли сомнения, сам ли он ее писал. Вскоре своими работами он вызвал интерес и получил поддержку шурина мадам д' Эпине, известного знатока, и был принят в академию.

В 1759, 1761 и 1763 годах Грез демонстрировал все больший успех, участвуя в Салонах, а в 1765 году он достиг зенита своих сил и репутации. Грез хотел, чтобы его приняли в качестве исторического художника, и создал произведение, которым он намеревался подтвердить разрыв с репутацией жанриста, но неудачно, академики назвали его недостойным и Академии, и самого Греза. Грез, сильно рассерженный, рассорился со своими собратьями и прекратил выставляться, пока в 1804 году революция не распахнула двери Академии для всего мира.

Уже в следующем году, 4 марта 1805 года, он умер в Лувре в крайней нищете. Значительное богатство было утрачено, поскольку и сам Грез, и его жена отличались редкой расточительностью.

Блестящая репутация, которую приобрел Грез, была обусловлена не его достижениями в качестве художника, но характером предметов, которые он рассматривал. Идея возвращения к природе, которую вдохновляли нападки Руссо на искусственную цивилизацию, потребовала выражения в искусстве.

Работа Лагрене композиционно построена на геометрических диагоналях прямоугольного холста, противопоставлении холодных и золотистых тонов. Странно выглядит кисть руки Лота размером с голову дочери, лежащей на коленях отца (голова дочери ближе к зрителю, чем огромная рука отца). Допускаем, что данные ошибки принадлежат не автору холста, а более поздним подновлениям. Смущают одинаковые по светосиле и цвету свет и тень на кувшине и чаше. Не верится, что художник такого уровня и обладатель огромного числа регалий и заслуг писал одним цветом и тоном столь сложные по форме плоскости объема предмета. Одним «жареным» тоном моделирована полутоновая часть дельтовидной мышцы и скуловой кости. Это вызывает ощущение какой-то беспомощности и полного отсутствия школы. Вероятнее всего, это просто неумелые позднейшие подновления.

Луи-Жан-Франсуа Лагрене (он же Лагрене-старший) (1724-1805) был французским художником стиля рококо и учеником Карла ван Лоо. В 1749 году он выиграл престижную Большую Римскую премию, а в 1755 году был избран членом Королевской академии искусств и скульптуры.

Лагрене родился в Париже и с ранних лет проявлял многообещающие задатки в рисовании и живописи. В пору его юности художники Французской королевской академии предлагали программу курсов по рисованию с натуры, принципам и технике живописи за небольшую плату.



Лагрене, Луи-Жан-Франсуа
Лот с дочерьми (1772)
Холст, масло. 45х54 см

Эти курсы позволяли членам академии ежегодно выявлять шестерых самых одаренных молодых людей и предлагать им в течение трех лет бесплатное обучение с небольшой стипендией для подготовки к конкурсу на соискание Большой Римской премии.

В бытность его в Италии, Лагрене был вдохновлен болонской школой, в частности, работами Гвидо Рени (1575–1642) и Франческо Альбани (1578–1660). Позже Лагрене даже получил прозвище «французский Альбани».

Вернувшись из Рима в 1753 году, Лагрене приступил к работе над большой картиной «Похищение Деяниры кентавром Нессом» (музей Лувра), которая обеспечила ему единогласное голосование при приеме в Королевскую академию искусств и скульптуры. К этому времени Лагрене уже считался знаменитостью...

Произведения XVIII века мало напоминают библейскую историю, гораздо ближе они к жанровым картинам. Практически все они лишены ноты трагизма, а напротив, наполнены ярким светом, словно художник живописует не тяжелую плату за возрождение народа, а веселую атмосферу застолья. Преобладание темного фона делает обнаженные фигуры очень светлыми и теплыми, приближая их к зрителю.

Таким образом, трактовка ветхозаветной истории Лота в получила живописи две основные сюжетно-тематические линии: морализаторскую, часто затеняемую вакхической образностью, и откровенно эротическую. Преобладание одного, лежащего на поверхности содержательного плана – эротизированного – объясняется не только ценностными установками художника, но и интеллектуальным уровнем тех, кто взирал на данные картины..

В заключение попробуем отойти от живописных изображений и вернуться к герою рассмотренных картин... Совершив в пьяном беспамятстве страшный отвратительный грех, Лот бежал в местность, называемую ныне Уад-эль-Муалапе. По библейским сказаниям, он неустанно молился и просил у Бога прощения за содеянное. Но ответ получил от Авраама, который по воле Божьей дал ему три саженца – кедра, сосны, и кипариса, сказав при этом, что если эти три саженца дадут корни и срастутся в одно дерево, то это и будет божественным знамением, что страшный грех прощен. Лот вынужден был ежедневно поливать их свежей водой из Иордана, реки, которая была очень далека, а путь проходил по пустыне.

Саженцы пустили корни и начали расти, но однажды, по хитроумной уловке дьявола, принявшего обличье нищего человека, умирающего от жажды, они чуть не остались без полива. Лот понял, что саженцы погибнут и грех его останется неискупленным, когда увидел, как дьявол выпил всю воду до последней капли.

Явившийся с небес Ангел и утешил Лота, и похвалил от имени Бога за его милосердный поступок по отношению к нуждающемуся. Ангел пообещал, что его саженцы превратятся в дерево, и благодаря этому чуду будут искуплены грехи и Лота, и всех верующих.

Список использованной литературы:
1. Библейская священная история Ветхого и Нового завета, или нравственно-духовное историческое чтение: В 2 ч. – М.: В.Н. Кирилов, 1847. - 541 с.
2. Ван И. Морализаторский подход в жанровой сцене творчества Дирка ван Бабюрена // Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология: Сборник статей по материалам X международной научно-практической конференции, Москва, 16-26 ноября 2017 г. –М., 2017. -С. 38-43
3. Дубровина К.Н. Энциклопедический словарь библейских фразеологизмов.-М.:Флинта;Наука, 2010.-808 с.
4. Ковалевский П.И. Библия и нравственность. Библия и наука. – СПб., 1908. - 122 с.
5. Чужак, постигший нашу душу [Электронный ресурс].- Точка доступа // https://jewish.ru/ru/people/culture/175819/ (проверен 18.03. 2019)

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**

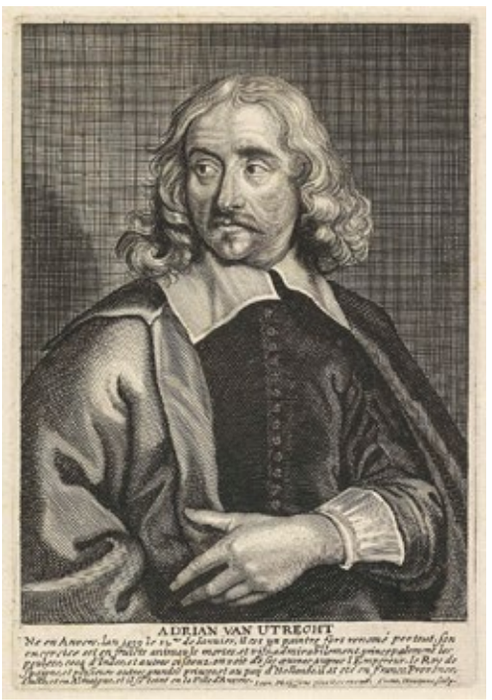
ЭЛЕКТРОННАЯ ВЕРСИЯ КАТАЛОГА –ДОСТУПНА ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ!

На правах рекламы

ИМПЕРАТИВ ЖАНРА И СВОБОДА ТВОРЧЕСТВА

420 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

Адриан ван Утрехт (1599 - 1652) родился в Антверпене в семье Абеля ван Утрехта и Анны Гюйбрехт. В 1614 году он стал учеником Германа де Нейта, художника и торговца произведениями искусства, который владел обширной коллекцией. После завершения обучения ван Утрехт путешествовал по Франции, Германии и Италии, вернувшись в Антверпен в 1625 году вскоре после кончины своего отца. В этом же году художник зарегистрирован как мастер в местной гильдии Святого Луки.



Дейк, Антонис ван
Портрет Адриана ван Утрехта

Три года спустя на свадьбе своей сестры Катарины и художника Симона де Воса он встретил Констанцию ван Нийландт, 17-летнюю дочь художника и поэта Виллема ван Нийландта II. Она стала его женой, в браке родились 13 детей. Констанция была одаренной натурой, писала картины, помогая мужу, сочиняла стихи. Один из натюрмортов, подписанный Констанцией ван Утрехт и датируемый 1647 годом, является точной копией работы ее мужа.

Несмотря на жестокую конкуренцию в художественной среде Антверпена XVII века, ван Утрехт стал успешным художником, получавшим заказы от курфюрста Германии, короля Испании Филиппа IV и принца Оранского. Он мог позволить себе жить в просторном доме на улице Меир в Антверпене, самом престижном месте города. К 1640-м годам его достаток снизился из-за плохого состояния здоровья, а к концу жизни от былого богатства почти ничего не осталось.

Самую большую известность ван Утрехт получил как мастер натюрмортов в виде сцен в рыбных, мясных и овощных лавках, на кухнях, роскошно сервированных столов и кладовых и т.п. Нередко в них можно встретить людей или животных, что позволяет оживить картину неким повествованием. С большой долей наблюдательности и юмора ван Утрехт писал сцены на скотном дворе, чаще всего птичьем, включая в них кур, индеек, уток и павлинов.

Утрехт, Адриан ван
Домашние птицы (1645)





Утрехт, Адриан ван, последователь
Птичий двор
Фландрия, XVII в.
Холст, масло, 118×168 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2764

В манере ван Утрехта ощущается влияние его земляка великого анималиста Франса Снайдерса, однако он предпочитал не яркие, а теплые землистые тона, в особенности серо-зеленые. Под влиянием итальянских мастеров, особенно караваджистов, ван Утрехт до совершенства отточил технику передачи светотени, его соединение светлых и темных оттенков одного и того же цвета насыщает изображаемые предметы объемом.

Рыночные сцены ван Утрехта – это прежде всего натюрморты, в которых люди играют подчиненную роль. Подход, заложенный еще в XVI веке Питером Длинным (Артсеном) и его племянником Иоахимом Бейкеларом и развитый Снейдерсом, нашел особое выражение в работах ван Утрехта.

Одним из примеров подобного влияния может служить его картина «Рыбная лавка». Как и у Снайдерса, композиционное решение здесь обеспечивается равновесием горизонтали стола, вертикалей человеческих фигур и висящих тушек и ломтей рыб. Для подчеркивания изобилия и смягчения «сухой геометрии» композиции ван Утрехт вводит диагонали в виде приставной скамейки к рыбному столу и лежащих на земле тушек рыб, скатов и омаров.

Есть предположение, что фигуры в этой картине написаны Герардом Сегерсом (1591-1651), мастером исторического, религиозного и мифологического жанров, чья работа «Распятие с донаторами» представлена в БСИИ ASG.

В то время как рыночные сцены, созданные в XVI веке, отражают идею протестантской этики праведности увеличения богатства и материального изобилия, произведения ван Утрехта больше рассчитаны на эстетический эффект. Хотя именно в данном произведении искусствоведы считывают историю с оттенком морализаторства: яркий наряд женщины намекает на ее нестрогий нрав и свободу поведения, эротический контекст усиливается видом и формой рыбных туш на переднем плане. Пока женщина торгуется, она становится жертвой юного воришки, срезающего кошелек с пояса ее платья.



Утрехт, Адриан ван
Натюрморт с любовниками (1631).
Музей Боуз, Великобритания



Утрехт, Адриан ван
Рыбная лавка
Музей изящных искусств, Гент

Кухонные сцены ван Утрехта часто включают в себя мужскую и женскую фигуры в процессе интимного общения. Картины с их обилием продуктов словно намекают на избыток чревоугодия и похоти, связанных с чувствами вкуса и осязания. Примером может служить «Натюрморт с любовниками», в котором женщина уклоняется от молодого человека, пытающегося положить руку ей на грудь. Пара стоит перед столом, переполненным корзинами и блюдами с фруктами, пучками спаржи, артишоками, капустой, луком-пореем и птицей. С левой стороны картины на пару смотрит скалящаяся обезьянка, примостившись на прутьях оконной решетки. Обезьяны обычно были символами безудержной похоти, что подчеркивает моральный смысл этой кухонной сцены, который современникам ван Утрехта был ясен и из набора овощей и птиц.

Картины, созданные Франсом Снайдерсом и Адрианом ван Утрехтом в 1640-х годах, положили начало жанру роскошных натюрмортов, все содержание которых – снедь, посуда – намекало на избранность тех, для кого это было приготовлено.



Утрехт, Адриан ван
Банкет с попугаем (1644)
Холст, масло, 185x242,5 см
Рейксмузеум

Типичным примером этого жанра служит картина «Банкет с попугаем», в которой изобилие выражается диковинными привозными фруктами, экзотическим южноамериканским попугаем и другими предметами роскоши, такими, как музыкальные инструменты и дорогая столовая посуда. Здесь художник демонстрирует и виртуозность своих навыков в передаче фактуры самых различных предметов: тусклого сияния древесины, отполированной человеческими руками, холодного блеска металла, теплой бархатистости плодов, невесомости полотняной скатерти и т.п. Учитывая размеры картины, она служила украшением парадной столовой богатого дома.



Утрехт, Адриан ван
Натюрморт с букетом и черепом (1643)
Частная коллекция

Натюрморт в стиле ванитас, проданный на Сотбис 29 мая 2003 года, доказывает, что ван Утрехту были подвластны все вариации этого жанра, хотя художник прибегал к подобным сюжетам нечасто. Интересно само соединение цветочного натюрморта и ванитас в одной картине, доказывающее, что ван Утрехту не чужды были и новаторские устремления, хотя пока это еще не осмыслено исследователями его творчества.



Утрехт, Адриан ван, Ромбоутс, Теодор
Кухня (1630-е гг.)
Государственный Эрмитаж

Как уже отмечалось, ван Утрехт сотрудничал со многими художниками, выписывая в их картинах элементы натюрморта и используя их навыки в изображении человеческих фигур и животных в своих картинах. В числе его соавторов, кроме Герарда Сегерса, – Якоб Йорданс, Теодор Ромбоутс и многие другие.

Рассмотрев череду произведений Адриана ван Утрехта, а он создавал и цветочные натюрморты, и элементы натюрморта в картонах для шпалер, становится очевидной универсальность его дарования. В довольно тесных рамках избранного жанра ему удалось не только выразить основные идеи своего времени, но изящно обличить социальные пороки, не скатываясь в морализаторство.

Сегодня произведения ван Утрехта представлены в лучших музейных собраниях – Лувре, Эрмитаже, музее Гетти, Рейксмузеуме и многих других.

Источник:
https://en.wikipedia.org/wiki/Adriaen_van_Utrecht

УЧЕНИК ИЕЗУИТА

365 ЛЕТ СО ДНЯ СМЕРТИ

Питер Франсуа (1606-1654) – фламандский художник в стиле барокко, известен своими портретами и религиозными картинами.



Франсуа, Питер
Автопортрет (1637-1640)
Холст, масло. 73x51 см
Государственный Эрмитаж

Родился он в Мехелене, первым учителем живописца стал его отец –Лукас Франсуа, обучавший также и Лукаса Франсуа Младшего, который в будущем стал успешным художником. Согласно книге биографий Корнелиса де Би, Питер Франсуа продолжил свое обучение в Антверпене в мастерской известного художника и коллекционера Герарда Зегерса.

Впоследствии он значился и как брюссельский мастер, выполнявший заказы губернатора Южных Нидерландов эрцгерцога Леопольда Вильгельма Австрийского.

В 1631 году Питер Франсуа отправился во Францию, работал в Париже, занимался декором резиденции французских королей XII века - дворца Фонтенбло. В 1635 году он вернулся в Мехелен, где и провел всю оставшуюся жизнь. В 1646 году Питер Франсуа вступил в добровольное городское ополчение, призванное защищать город от внешних врагов, внутренних беспорядков и пожаров. В 1649 году стал мастером в гильдии Святого Луки.

Сегодня Питер Франсуа более всего известен как портретист. Творческая манера братьев Франсуа стилистически очень близка: оба писали своих заказчиков в эффектном просчитанном ракурсе, претендующем на впечатление органичной свободы и легкой небрежности. На этот стиль повлиял Антонис ван Дейк, а также французские портретисты, с работами которых Питер Франсуа познакомился в Париже.



Франсуа, Питер
Портрет молодого человека
Холст, масло. 77х59 см
Частная коллекция

Французское влияние демонстрируют оба приведенных здесь портрета: тщательно продуманный костюм, статичная поза, в автопортрете – прямая отсылка к античности – идеалу французских классицистов.



Зегерс, Герард
Распятие с донаторами
Фландрия, XVII в.
Холст, масло. 238×197 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3291

В числе религиозных работ Питера Франсуа - алтарь, представляющий Голгофу в церкви Святого Гуммара в городе Лире, провинция Антверпен.

В Большом собрании изящных искусств ASG имеется работа учителя Питера Франсуа Герарда Зегерса «Распятие с донаторами».

В центре – распятый Иисус Христос, слева – Дева Мария, Иоанн и Мария Магдалина, обхватившая руками основание креста. В правой части – покровитель Парижа Людовик IX, атрибутами которого являются терновый венец и три гвоздя Креста Господня, а также коленопреклоненный донатор со сложенными в молитве руками. Самый центр переднего плана по-маньеристически пуст, словно здесь оставлено место для зрителя, желающего разделить горе со свидетелями этой величайшей трагедии.

В нижнем правом углу – герб с девизом в картуше – «Chacun son fardeau» – фр. «Каждому свое бремя». Полотно, как считают искусствоведы Международного института антиквариата, на-



Дейк, Антонис ван
Портрет Герарда Зегерса
Гравирован Понтием Паулюсом

писано под впечатлением от картины Рубенса (возможно, в сотрудничестве с ван Дейком) «Распятие», созданной для алтаря церкви Святого Франциска в Антверпене (ныне в музее Антверпена).

Герард Зегерс (1591-1651) был не только известным художником, но удачливым коллекционером и торговцем произведениями искусств. После учебы в Риме он вернулся во Фландрию, где поначалу стал одним из ведущих представителей фламандского движения караваджистов. В пору творческой зрелости Зегерс полностью отказался от караваджизма и жанровых картин, сосредоточившись на создании масштабных алтарных композиций.



Зегерс, Герард
Христос и кающиеся
Художественный музей Баса

Зегерс родился в семье трактирщика, и кто был его учителем, не известно, в числе таковых называют и Авраама Янссенса, и Хендрика ван Балена. Уже в 17 лет Зегерс стал мастером в антверпенской гильдии Святого Луки. В 1611 году он вступил в общество холостяков, учрежденное орденом иезуитов.

В 1613 году Зегерс уехал в Италию, где выполнял поручения антверпенского торговца произведениями искусства Геткинта, а в свободное время для собственного творческого развития делал копии известных итальянских картин. В Риме он встретил Бартоломео Манфреди, одного из ближайших последователей Караваджо, бывшего в тот момент в расцвете своей славы. Вероятно, он также общался с проживающими в Риме голландцами и фламандскими караваджистами, в числе которых был Теодор Ромбоутс.

Зегерс вернулся в Антверпен осенью 1620 года, и в следующем году помогал Рубенсу в украшении церкви Святого Карлоса Борромео. В 1621 году бывший член общества холостяков женился на Катарине Ваутерс (умерла в 1665 году), происходившей из влиятельной семьи. У пары будет одиннадцать детей, один из которых, Ян-Батист Зегерс (1624-1670), также стал художником.

Зегерс был успешным художником и богатым торговцем произведениями искусства и смог позволить себе дом на самой престижной улице Антверпена – Меир. Он пользовался покровительством многих монашеских орденов, в том числе иезуитов, регулярно обеспечивавших его крупными заказами на создание алтарных композиций. У Зегерса было много учеников, в их числе Питер Вербек.

Зегерс известен в основном своими монументальными жанровыми картинами и крупными религиозными и аллегорическими произведениями. Большинство его работ выполнены в характерном ландшафтном (горизонтальном) формате.



Зегерс, Герард
Игроки
Иркутский областной художественный музей им. В. Сукачева

Стилистически и тематически Зегерс изначально находился под сильным влиянием Караваджо, только в отличие от него он изображал своих персонажей в несколько идеализирован-

ной манере. Влияние караваджизма заметно в использовании приема кьяроскуро (подчеркнуто контрастной светотени), крупных планов и преувеличенного выражения эмоций для драматического эффекта. Он часто размещал фигуры так, чтобы скрыть источник света, преимущественно свечи. Любимыми темами Зегерса были сцены музицирования и игры в карты.

Зегерсу была особенно дорога тема отречения Святого Петра - новозаветный эпизод, рассказывающий о том, как апостол Пётр отрёкся от Иисуса Христа после его ареста, что было предсказано Иисусом ещё во время Тайной Вечери; Пётр отрекся трижды в страхе, что его тоже арестуют, а услышав, как пропел петух, он вспомнил слова своего Учителя и горько раскаялся. Известно как минимум 10 версий, принадлежащих лично Зегерсу и его мастерской.



Зегерс, Герард
Отречение Святого Петра (1620)
Государственный Эрмитаж



Зегерс, Герард
Отречение Святого Петра (1620-25)
Музей искусств Северной Каролины

Причина, по-видимому, и в популярности этого эпизода из Нового Завета, и в том, что история легко поддается жанровой интерпретации. Зегерс, как и Караваджо, тяготел к изображению людей из плоти и крови, предпочтительно в кризисной ситуации, что позволяло художнику передавать всю гамму человеческих эмоций. Свеча, которую мы не видим, а определяем ее присутствие благодаря отблеску света, выхватывающего из тьмы лица, жесты, позы, усиливала выразительность и добавляла драматический контекст.

Как и Рубенс, Зегерс любил изображать цветущее, здоровое тело, богатство и трепет жизни, полную крови, восприимчивую к ощущениям буйную плоть, облекающую одушевленное существо, реальные и часто грубые типы (дань караваджизму!), порыв и непринужденность свободного движения.



Зегерс, Герард
Святой Себастьян, утешаемый ангелом (1630-е гг.)

После 1630 года палитра Зегерса значительно осветлилась, и темный фон был заменен архитектурными мотивами, облаками и элементами ландшафта. Реалистичные выражения лица стали более классицистическими при большем разнообразии цвета. Эти изменения объясняются влиянием Питера Пауля Рубенса, с которым Зегерс тесно сотрудничал в течение 1630-х го-



Зегерс, Герард
Святой Себастьян (между 1640-1650)
Холст, масло. 200x142 см
Государственный Эрмитаж

дов. Это влияние зашло настолько далеко, что в своей картине «Поклонение волхвов» (1630, Церковь Богоматери, Брюгге) Зегерс повторил композицию Рубенса, именно с этим стилем он достиг пика успеха. Все его наиболее важные работы были написаны между 1630 и 1640 годами. После этого Зегерс перешел на более изящный и элегантный, но в то же время менее монументальный стиль. Его цвета стали слабее, а драпировки – более линейными.

Французский теоретик искусства Ипполит Тэн, отдавая дань гению Рубенса, считал при этом поверхностной точку зрения, при которой великий фламандец кажется единственным в своем роде, не имеющим ни предшественников, ни преемников. Достаточно отправиться в Бельгию, чтобы увидеть целую группу художников с однородным талантом, которые одинаково понимали живопись и, несмотря на все различия, сохраняют родовые черты. Одно из ведущих мест в ней принадлежит соавтору Рубенса Герарду Зегерсу.

Источники:
https://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Franchoys
https://en.wikipedia.org/wiki/Gerard_Seghers
Тэн И. Философия искусства. - М., 1933. -360 с.

ХРАНИТЕЛЬ ТРАДИЦИЙ ГЕНИЯ

410 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

Саломон де Конинк (1609-1656) был голландским портретистом, мастером жанровых сцен и гравером.

Он родился в Амстердаме в семье ювелира и приходился двоюродным братом Филиппу де Конинку (1619-1688), впоследствии известному пейзажисту. Саломон стал учеником Франсуа Венана, шурина Питера Ластмана, и Класа Корнелиса Муйарта, а затем ненадолго Рембрандта, практически своего ровесника. Однако именно система обучения, практиковавшаяся в мастерской Рембрандта, определила всю его творческую манеру.

Расцвет мастерской Рембрандта и наибольшее число учеников приходятся на 30-50-е годы XVII столетия. Из документальных свидетельств известно, что за плату в сто флоринов ученики не только жили, но и питались в мастерской. Она располагалась прямо в доме художника, в небольшом помещении, разделенном на маленькие комнатки. Это давало возможность ученикам спокойно работать над заданиями, которые давал им учитель. Помимо натурных зарисовок они копировали произведения самого Рембрандта, осваивая при этом не только рисунок и композицию, но и уникальную технику светотени мастера.

Понятие «школы» в XVII веке было уже вполне сложившимся, каждый более или менее известный живописец имел свою мастерскую, в которой обучались и работали его ученики и подмастерья. Мастерские были разного типа, у Рубенса, например, было организовано в буквальном смысле «производство» картин. Ученики, многие из которых уже были известными мастерами, писали

картины, по которым учитель лишь «проходился» кистью. После этого картина продавалась как продукция Рубенса.

У Рембрандта первоочередной задачей было не выполнение многочисленных заказов, а обучение. Своей целью он считал максимальное развитие индивидуальных способностей молодого художника. Ученики, они же и последователи Рембрандта, а также находившиеся под его влиянием живописцы составили целое направление в голландской живописи второй половины XVII века. Их общей идеей было развитие художественных принципов Рембрандта, подражание его живописной манере. Представителей школы и следует отнести к самым верным прижизненным почитателям Рембрандта, продолжившим традиции гения и после его кончины.

Так же, как оба его учителя – Муйарт и Рембрандт, Конинк писал картины на религиозные сюжеты, создавал различные жанровые сцены. Характерно, что Конинк навсегда остается верен рембрандтовской манере именно 30-х годов. Для великого мастера это был период наибольшей славы и популярности, финансового благополучия, беззаботной творческой жизни. Тогда же наметились основные темы его творчества, определилась тяга к философскому осмыслению трагических сторон жизни, которая заставляла обращаться не к бытовому жанру, а к образам общечеловеческого значения.

Но если Рембрандт пошел в своем художественном развитии дальше, то Конинк остановился на достигнутом. Всю свою не очень долгую жизнь (мастер умер в Амстердаме в 1656 году) он продолжал писать картины на библейские, исторические или мифологические сюжеты в одной и той же манере.



Конинк, Саломон
Притча о работниках на винограднике (между 1647-1649)
Холст, масло. 48x58 см
Государственный Эрмитаж

В Эрмитаже хранится одно из характерных полотен такого рода, это «Притча о работниках на винограднике». Как и большинство картин Конинка, картина представляет собой очень умелое и профессиональное подражание молодому Рембрандту. На первый взгляд она даже может показаться произведением самого мастера. Евангельский сюжет трактован как бытовая сцена, происходящая в современной художнику Голландии: расчет хозяина со своими работниками. Конинк не обращается ни к патетике, как это любили делать барочные художники, ни к различным аллегориям и символам классицистического искусства. Единственным выразительным приемом служит знаменитая рембрандтовская светотень, именно она создает драматизм настроения, атмосферу одухотворенности и эмоциональной насыщенности. Благодаря ей жанровая сценка обладает такой внутренней значительностью и напряженностью.

Светотеневые приемы Конинка (вернее, Рембрандта) построены на контрасте, на затемнении одних частей картины и высветлении других. Особенный эффект они приобретают, когда художник изображает полутемный интерьер с ярким боковым источником света. Эти приемы пришли из Италии, от Караваджо, и в XVII веке они захватили многих европейских художников. Но у большинства из этих мастеров они выглядят формальными экспериментами, тогда как Рембрандт и его последователи смогли придать им эмоциональную и смысловую настроенность.

С 1630 года Конинк становится членом антверпенской гильдии Святого Луки. Вскоре он женился на дочери художника Адриана ван Ниландта Абигайль, а вторым браком – на родственнице бывшего мэра Антверпена Антони ван Стралена.

Его картины практически всегда имеют теплую цветовую палитру и включают много «философов» или ученых. Возможно, одной из наиболее известных из них является «Философ с открытой книгой» в Лувре, которая долгое время приписывалась Рембрандту.

Помимо фигурных композиций Саломон Конинк занимался портретом. Он был последователем портретного жанра, ставшего специфиче-



Конинк, Саломон
Философ с открытой книгой (1625-1627)
Холст, масло. Лувр

ской чертой голландской живописной традиции и, в частности, школы Рембрандта. Речь идет о так называемом «жанровом портрете». Это было не изображением конкретной личности (хотя портрет часто писался с натуры), а некоего собирательного образа типичного представителя определенной профессии. Чаще всего художников привлекал образ ученого старца, работающего в своем кабинете (первооткрывателем этого образа был Рембрандт). Обычно портретное изображение сопровождалось различными бытовыми подробностями, описанием обстановки, одежд, предметов. В Государственном Эрмитаже хранятся два подобных холста Саломона Конинка - «Старик ученый» и «Ученый у стола».



Конинк, Саломон
Старик-ученый (середина 1640-х гг.)
Холст, масло. 102х144,5 см
Государственный Эрмитаж

Прекрасным образцом «жанрового портрета» может служить «Портрет раввина» из Савойской галереи в Турине.



Конинк, Саломон
Портрет раввина (1645/1650 гг.)
Дерево, масло. 60 х 48 см
Савойская галерея

Обычно рассматриваемый как имитатор, писавший серии портретов по этюдам старческих фигур, выполненных Рембрандтом в 30-е годы, Конинк демонстрирует в этой картине большую психологическую глубину. Пронзительные и внимательные глаза являются символом блестящего ума, запертого в хрупком и слабом теле.

Саломон Конинк был очень продуктивен: его картины есть почти во всех крупных галереях мира. Замечательно и то, что в каждой картине он оставался мастеровитым живописцем, никогда не делая ничего в ущерб качеству технического исполнения. Ян де Вос назвал Саломона Конинка одним из самых сильных колористов своего времени. Как и Рембрандт, Конинк посвящал особое внимание костюмам, часто необычным - восточным, хотя в передаче фактур материала никогда не достигал мастерства своего современника-гения. Особенно ему мешала дотошность, с какой он выписывал любую, даже малозначительную деталь.

Художник внимательно следил за творчеством Рембрандта и в 1640-е годы, новые темы мастера и его гениальная светотень в виде золотого

дождя появляются и в работах Конинка. Однако его картины грешат театральностью, далекой от исповедальности Рембрандта.



Конинк, Саломон
Старик, взвешивающий золото (1654)
Роттердам, музей Бойманса.
В этой работе художника заметно влияние Геррита Доу.

Иногда Муйарт подходил к Рембрандту ближе, нежели Ластман, и в этом историки искусства готовы усмотреть следы влияния более юного мастера на своего старшего собрата. Однако на самом деле черты «рембрандтизма» в искусстве Муйарта проще объяснить естественным развитием формул римского «натурализма», когда с большей силой стали проявляться не столько задачи экспрессивности композиции, сколько задачи света.



Муйарт, Клас Корнелис
Бегство Клелии из лагеря Порсены (1640)
Государственный Эрмитаж

В Большом собрании изящных искусств ASG имеются две работы учителя Саломона ван Конинка – Класа (Николаса) Корнелиса Муйарта (1592-1655). Муйарт был авторитетным голландским живописцем католического вероисповедания. Он принадлежит к плеяде художников-перембрандистов, чье творчество является предтечей Рембрандта с его страстью к использованию кьяроскуро.

Муйарт родился в Дургердаме – пригороде Амстердама. В молодости он, как полагают, путешествовал по Италии, чтобы впитать ее искусство, хотя документально это не подтверждено. Александр Бенуа считал, что в дни становления личности Муйарта, бывшего лет на пятнадцать моложе Ластмана, и не было абсолютной необходимости побывать в Италии для того, чтобы иметь представление об итальянской природе, об итальянском искусстве, поскольку «итальянские» картины во множестве создавались художниками, не покидавшими улиц Гарлема и Амстердама.

Превосходная картина Муйарта из Государственного Эрмитажа «Бегство Клелии из лагеря Порсены» служит подтверждением такого влияния на Муйарта Рембрандта, тогда как резкость красок и противопоставление света факелов свету луны скорее наводят на сравнение этой картины с работами Караваджо. Это одно из самых монументальных полотен Муйарта. Художник не случайно обратился к данной теме. Древнеримская легенда о героизме девушек, взятых в качестве заложниц осаждавшим Рим царем Порсенной и бежавших из плена под предводительством Клелии, воскрешала в памяти современников события недавней героической борьбы голландцев за свою независимость. Немало голландских женщин прославилось в этой борьбе. Возможно, что, создавая картину, художник вспомнил жительницу Харлема Кенау Хасселар, наравне с мужчинами сражавшуюся на городских стенах с испанцами.

В 25 лет Муйарт женился на Гриете Клас, в браке появилось трое детей, двое умственно от-

сталых, которых окружили теплом и заботой. Художник стал очень богатым человеком. У него были доли в бизнесе Хендрика ван Эленбюрха, известного торговца произведениями искусства, связанного с женой Рембрандта Саскией ван Эйленбюрх. Возможно, он помогал Питеру Ластману – самому выдающемуся в тот период художнику Амстердама - в его коммерческих предприятиях. Вместе с драматургом Яном Восом Муйарт много лет сотрудничал с первым голландским театром, созданным Якобом ван Кампеном.

Художник написал много библейских и мифологических сцен, а также спроектировал триумфальную арку Амстердама для прибытия Марии Медичи, 1 сентября 1638 года он наблюдал за процессией.

Кроме Конинка, самыми известными учениками Муйарта являются Николас Берхем, Якоб ван дер Дус и Ян Баптист Веникс.

Картина Муйарта «Поклонение золотому тельцу» была продана на аукционе Кристи за 49 тыс. фунтов.

Сегодня значение Муйарта для истории изобразительного искусства не исчерпывается его принадлежностью к перембрандтистам, творчество которых имело значение только в первой половине XVII века. Исторический живописец Муйарт, как и Питер Ластман, внес заметный вклад в становление и развитие национальной реалистической живописи.

Намного пережив своих старших современников, Муйарт работал и в области портрета, пейзажа и бытового жанра. В художественном языке Муйарта появились заимствованные уже у Рембрандта приемы светотени и композиции. Но в целом искусство Муйарта задержалось на «ластмановском» этапе, и естественно, что в середине XVII века, когда не только Рембрандт, но и его ученики работали по-новому, оно казалось несколько архаичным.

Картина Муйарта «Иосиф, проданный в рабство» из Большого собрания изящных искусств ASG написана на популярный ветхозаветный сюжет. Иосиф, старший сын еврейского патриарха Иакова, вызывал ненависть многочисленных сводных братьев за свое привилегированное положение в родительском доме. Братья работали

Муйарт, Николас Корнелис
Иосиф, проданный в рабство
Голландия, XVII в.
Дерево, масло, 58×84 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2221



в поле или пасли стада, а Иосиф наслаждался отдыхом, он обладал даром толкования снов и однажды ему приснилось, что снопы зерна, собранные его братьями, поклоняются его снопу и что солнце, луна и звезды подчиняются ему. Очевидное объяснение этого только добавило ненависти братьям, и они решили избавиться от него.

Когда однажды Иосиф пришел к ним в поле, они сорвали с него одежду и бросили его в ров. Однако они не посмели убить его и вместо этого продали его за двадцать сребреников проходившим мимо купцам, которые увели его в Египет. Братья вымарали одежды Иосифа кровью козла и отнесли их отцу. «Это одежда сына моего, – сказал Иаков, – хищный зверь съел его; верно, растерзан Иосиф». И скорбел он безутешно.

В искусстве ров приобрел разные формы: это может быть каменный резервуар, колодец или просто скалистая расщелина в земле. Иосиф иногда опускается в нее на веревках. На заднем плане обычно появляются верблюды измайльтянских купцов. Братьев могут отличать от купцов их пастушеские посохи. Сбрасывание Иосифа в ров и поднимание его в христианском искусстве трактовалось как прообраз положения во гроб и Воскресения Христа, начиная с VI века.

В этой картине Муйарт, как и его ученик Конинк, использует теплую палитру. Как истинный представитель преремброндтизма Муйарт выбирает здесь боковое освещение, выхватывающее главных участников драматичной сцены. Братья, их мы узнаем по пастушеским посохам, достали брата из сухого колодца и предлагают купцам в качестве «живого» товара. Уже приготовлена коза, кровью которой будет испачкано его платье. Лицо и вся поза Иосифа выражают ужас от такого коварства, он цепляется за стенки колодца, но спокойная деловитость купцов, обсуждающих условия сделки, не оставляет надежды.

Картина написана талантливо, но для середины XVII века, времени расцвета гения Рембрандта, она несколько статична. Хотя как пейзажист Муйарт здесь очень точно передает знойную атмосферу Ближнего Востока, скудную зелень, раньше времени поникшую под палящим солнцем.

Картина «Меркурий и Аргус» из БСИИ ASG принадлежит кругу Муйарта. Мифологическая история, взятая в качестве основы сюжета, также популярна: однажды Зевс влюбился в Ио, жрицу храма Геры и чтобы спасти девушку от гневливой супруги, бог превратил ее в корову белой масти. Гера раскрыла обман и выпросила беглянку в качестве подарка, поставив на страже бесстрашного многоглазого великана Аргуса, в греческой мифологии Панoптеса. Великан пас Ио неподалеку от города Микены, привязав ее на время отдыха к оливковому дереву.



Муйарт, Николас Корнелис, круг
Меркурий и Аргус
Голландия, XVII в.
Дерево, масло, 33×46,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2234

Зевс приказал своему сыну Меркурию похитить возлюбленную. Юный бог не сумел бы одолеть не знающего сна великана в бою, поэтому прибег к хитрости. Прикинувшись пастухом, он усыпил стража игрой на свирели, после чего отсек Аргусу голову. После гибели верный слуга был обращен Герой в павлина, а многочисленные глаза стали украшением птичьего хвоста.

Голландский художник, как и Саломон Конинк, и великий Рембранд, представил сюжет в виде жанровой сцены. Мы не видим здесь могучего великана, прославившегося многочисленными подвигами и не знавшего усталости. Перед нами обычный пастух, разве что необычным одеянием отсылающий нас к мифологии. Для придания картине античного своеобразия художник избрал необычный красновато-бурый колорит, при этом сам пейзаж – равнинный с низким небом – знаком и дорог каждому голландцу.

Источники:
http://www.artnet.com/artists/salomon-koninck/
http://www.hrono.ru/biograf/bio_k/konink.php
http://www.sphinxfineart.com/Koninck-Salomon-DesktopDefault.aspx?tabid=45&tabindex=44&artistid=41107&lg=ru
http://www.benua-history.ru/612-Muyart-Poelenburgh.html
http://www.bibliotekar.ru/kholland/14.htm

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



«НАСТОЛЬНАЯ КНИГА ИНВЕСТОРА»

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

УЖЕ ВТОРОЕ ИЗДАНИЕ

Огромный выбор предложений по продаже земельных участков, продаже и аренде недвижимости

Удобная система навигации

Электронный аналог

Аналитические статьи от экспертов в области коммерческой недвижимости

реклама