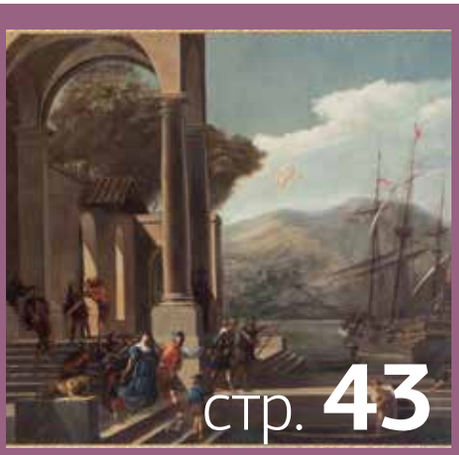
ВЕСТНИК МЕЖДУНАРОДНОГО ИНСТИТУТА АНТИКВАРИАТА

Мир искусств

+16 ISSN 2414-9896

online 4 (32) 2020


стр. 8


стр. 43


стр. 92

ТЕМА НОМЕРА

ИНТЕЛЛЕКТУАЛЫ-ФЛОРЕНТИЙЦЫ, ЖИЗНЕЛЮБЫ-ФЛАМАНДЦЫ, ФРАНЦУЗСКИЕ ИНТЕРЬЕРЫ КЛАССИЦИЗМА – ШЕДЕВРЫ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG


стр. 70

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

ПОСТФАКТУМ

АЛЕКСЕЙ СЕМИН: «НАША ЦЕЛЬ – РАСКРЫТЬ ЗЕМЕЛЬНУЮ КУБЫШКУ, КОТОРУЮ ASG СОБИРАЛА 20 ЛЕТ»



СТР. 8

СПАСИТЕЛЬ НАЦПРОЕКТА: АЛЕКСЕЙ СЁМИН ВВОДИТ В БОЙ СВОЙ ГРАНДИОЗНЫЙ ЗЕМЕЛЬНЫЙ БАНК

СТР. 18



ДАЙДЖЕСТ СМИ

СТР. 26



ПОИСК. ВЕРСИЯ. АТРИБУЦИЯ

ОХОТНИЧЬЯ СЕРИЯ ВЕЛИКОГО АНИМАЛИСТА

СТР. 32

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)*

МОНОГРАФИЧЕСКИЙ МАРШРУТ

НАСЛЕДНИКИ КВАТРОЧЕНТО ИЗ БСИИ ASG
ФЛОРЕНТИЙСКИЙ ИНТЕЛЛЕКТУАЛИЗМ ПРОТИВ ВЕНЕЦИАНСКОЙ КРАСОЧНОСТИ

СТР. 43



ПОИСК. ВЕРСИЯ. АТРИБУЦИЯ

ОТ ОХОНИЧЬИХ СЦЕН К БЫТОВОЙ АНИМАЛИСТИКЕ

СТР. 70



ПАРАДОКСЫ ЖАНРА В НАТЮРМОРТАХ-ГИРЛЯНДАХ XVII ВЕКА ФЛАМАНДЦЕВ ФРАНСА ЭЙКЕНСА, ЙОРИСА ВАН СОНА, ЯНА КЕССЕЛЯ И ЯНА БОСХАРТА

СТР. 76



БИБЛИОТЕКА БСИИ

ОСОБЕННОСТИ ДЕКОРАТИВНОГО ОФОРМЛЕНИЯ КОРПУСНОЙ МЕБЕЛИ ПЕРИОДОВ ТРАНЗИСЬОН И КЛАССИЦИЗМ

СТР. 92

СПАСЕННАЯ КРАСОТА

РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК

СТР. 110 СТР. 113 СТР. 118 СТР. 122

КАЛЕНДАРЬ ПАМЯТНЫХ ДАТ

СТР. 126

УКАЗАТЕЛИ ЖУРНАЛА ЗА 2013-2020 ГГ.

СТР. 134

POST FACTUM

ALEXEY SEMIN: «OUR GOAL IS TO DISCOVER THE EARTH CUBE, WHICH ASG HAS BEEN COLLECTED FOR 20 YEARS»

P. 8

SAVIOR OF THE NATIONAL PROJECT: ALEXEY SEMIN INTRODUCES HIS GREAT LAND BANK INTO BATTLE

P. 18

MEDIA DIGEST

P. 26

SEARCH. VERSION. ATTRIBUTION

HUNTING SERIES OF THE GREAT ANIMALIST



P. 32

Мир искусств: Вестник Международного института антиквариата ASG
Научный журнал
№4 (32) декабрь 2020 года
для детей старше 16 лет

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

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

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

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ
С.Д. Бородина – главный редактор, д.п.н.
А.В. Булгакова – директор МИА, зам. главного редактора, к.п.н.
Е.А. Власова – член реставрационного совета 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.
Р.Д. Сабирзянова – главный хранитель фондов МИА
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.

MONOGRAPHIC ROUTE

QUATROCENTO HEREERS FROM BSII ASG
FLORENTIAN INTELLECTUALISM VERSUS
VENETIAN BEAUTY

P. 43



SEARCH. VERSION. ATTRIBUTION

FROM HUNTER SCENES TO HOUSEHOLD ANIMALISM

P. 50

PARADOXES OF THE GENRE IN THE STILL LIFE-GIRLANDS OF THE 17TH CENTURY FRANCES EIKENS, JORIS VAN SON, JAN KESSEL AND JAN BOSCHART

P. 60

MIA LIBRARY

FEATURES OF
DECORATIVE
DECORATION OF
CABINET FURNITURE
PERIODS TRANSISION
AND CLASSICISM

P. 70



PRESERVED BEAUTY

RESTORATION DIARY

P. 110 P. 113 P. 118 P. 122

CALENDAR OF MEMORABLE DATES

P. 126

EDITION TABLE OF CONTEXT IN 2013-2020 ГГ.

P.. 134

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

АЛЕКСЕЙ СЕМИН: «НАША ЦЕЛЬ – РАСКРЫТЬ ЗЕМЕЛЬНУЮ КУБЫШКУ, КОТОРУЮ ASG СОБИРАЛА 20 ЛЕТ»

РЕАЛЬНОЕ ВРЕМЯ

30 декабря
Василя Ширшова, Ангелина Панченко

КУДА И КАК РАСТИ ТАТАРСТАНСКОЙ СТОЛИЦЕ — В КАБИНЕТЕ МИНИСТРОВ РТ ОБСУДИЛИ ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ КАЗАНСКОЙ АГЛОМЕРАЦИИ

В Казани принят новый генплан, но город растет и за пределами, обрастая жилыми комплексами на землях прилегающих районов, чаще всего – бесконтрольно. Все это грозит новыми градостроительными ошибками, транспортным коллапсом и, как следствие, социальным недовольством. Много лет в республике говорят о необходимости комплексного подхода в развитии территорий казанской агломерации, один из примеров такого подхода на днях обсудили участники совещания в Кабинете министров Татарстана. На встрече говорили о выработке дорожных карт по каждому муниципалитету в составе агломерации в рамках концепции развития земельных активов ASG как крупнейшего собственника земель вблизи Казани. «Реальному Времени» стали известны некоторые подробности беседы и выводы участников по ее итогам.



«НЕОБХОДИМА СИСТЕМНАЯ РАБОТА»

Совещание по обсуждению концепции развития земельных активов ASG у первого заместителя премьер-министра республики Рустама Нигматуллина открыл замглавы Минстроя РТ Владимир Кудряшев. Во встрече участвовали помощник президента Рустэм Мерзакреев, представители районов и один из крупнейших собственников земель Алексей Сёмин. ASG проработала с муниципалитетами концепцию развития своих земельных активов, так что часть времени уделили обсуждению и ее предложений.

Концепция предусматривает освоение 25,5 тыс. гектаров в Казани и за ее пределами на период до 2024-го и далее – до 2040-х годов. Больше половины из них останется в сельхозназначении, но наиболее привлекательные с точки зрения доступности и возможности освоения земли предлагается перевести в категорию населённых пунктов для жилой застройки.

Земельный банк ASG на начало реализации концепции 2020 г.



Земли населенных пунктов, га	
Казань	1 840
Верхнеуслонский район	153
Лаишевский район	122
Высокогорский район	353

Земли сельхозназначения, га	
Верхнеуслонский район	14 199
Лаишевский район	3 750
Высокогорский район	2 412
Зеленодольский район	1 416
Рыбно-Слободский район	924

По поручению первого вице-премьера Татарстана Рустама Нигматуллина концепцию направляли в органы МСУ, где у компании есть активы, а именно в Верхнеуслонский, Лаишевский, Высокогорский, Зеленодольский, Рыбно-Слободский районы, а также в исполком Казани, Фонд пространственных данных РТ, Госкомитет биологических ресурсов РТ и комитет по охране ОКН.

Из всех районов пришли письменные ответы, и после проработки замечаний большинство концепцию утвердили. Некоторые даже сформировали предварительные дорожные карты. В то же время ряд муниципалитетов, по словам замминистра, высказались, что рассматривать предложения ASG имеет смысл в составе большой концепции по развитию казанской агломерации. Проработка этого документа, если верить Кудряшеву, не за горами:



– Как я понял, в начале года получится провести большое установочное совещание, чтобы получить соответствующее поручение в части подготовки всех документов и самой стратегии развития казанской агломерации, – сообщил он (запись в распоряжении редакции).

Директор по развитию территорий ASG Ринат Аисов обрисовал поэтапную процедуру подготовки земель: выбрать приоритетные направления для развития, формат освоения, утвердить дорожные карты, разработать проекты планировок территорий силами компании, включиться в федеральную программу поддержки развития инфраструктуры, начать строить сети. Как только площадки будут готовы, собственник совместно с застройщиками сможет приступить к активному освоению земель. Экономический эффект для казанской агломерации, по его словам, будет следующим: до 2024 года создание площадок для ввода 1,85 млн кв. м жилья, ввод 477 тыс. кв. м нежилого фонда, налоговые поступления в бюджет – 3,63 млрд рублей, прирост ежегодно собираемых налогов – 1,9 млрд рублей, на период строительства создание 12 тыс. рабочих мест, создание 11 тыс. рабочих мест после реализации проекта.

Экономические показатели реализации концепции

ПОКАЗАТЕЛИ	ПЕРВЫЙ ЭТАП КОНЦЕПЦИИ (2020-2024 ГГ.)	ВТОРОЙ ЭТАП КОНЦЕПЦИИ (2025-2030 ГГ.)
Ввод жилья	1,85 млн м²	4,4 млн м²
Ввод нежилого фонда	477 тыс. м²	1 млн м²
Налоговые поступления в республиканский и муниципальные бюджеты	3,63 млрд руб.	9,36 млрд руб.
Прирост ежегодно собираемых налогов	1,9 млрд руб.	3,6 млрд руб.
Создание дополнительных рабочих мест на период строительства/после реализации проекта	12,6 / 11,1 тыс.	27 / 33 тыс.
Планируемые объемы инвестиций в подводящую транспортную и инженерную инфраструктуру*	4, 17 млрд	9,76 млрд
Общий объем инвестиций	112,8 млрд	304,8 млрд

** - без учета магистральных дорог и инженерных объектов регионального значения*

«ОГРОМНОЕ КОЛИЧЕСТВО ЗЕМЕЛЬ ЗАСТРАИВАЕТСЯ ХАОТИЧНО»

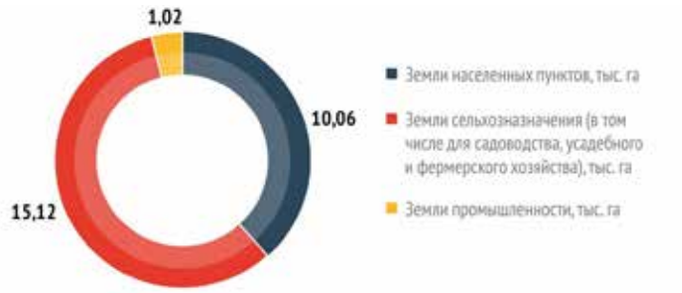
Представитель Верхнеуслонского района сообщил, что после отработки замечаний считает возможным поддержать проект концепции ASG. Однако помощник президента Татарстана Рустэм Мерзакреев заметил, что сначала нужно разработать проект концепции и генплан самой казанской агломерации. В пригороде Казани уже порядка 25 тыс. га переведенных в земли населенных пунктов и неосвоенных: «Земли у нас уже достаточно – надо с этими землями разобраться. Здесь речь идет об очередных огромных переводах, а у нас скоро вокруг Казани будет один большой населенный пункт. Касательно Верхнеуслонского района, у вас там 5 тыс. га появилось, а освоение сколько – 2%?».

– Как сегодня казанская агломерация развивается? Переводится огромное количество земель, они застраиваются хаотично, работы там никакой нет, все едут в Казань. Все въезды в Казань перегружены, в ближайшее время будет полный коллапс со стороны бетонки и со стороны всех остальных дорог! То есть переведено очень много земель. Сейчас нужно решать вопрос генплана агломерации. Мое предложение – строиться городами-спутниками, иначе мы не въедем в Казань, – предупредил Рустэм Мерзакреев.

Причем строительство Вознесенского тракта для Казани не решит проблему: «Ну построим мы его, и заткнется он где-нибудь в центре города». Поэтому, так как у Сёмина предполагается «очень огромный перевод земель», его нельзя рассматривать без разработки проекта агломерации, «картинки можно красиво нарисовать, но что потом-то получим?», рассуждал помощник президента. Владимир Кудряшев заметил, что компания переводит свои земли в разные катего-

рии: промышленную, общественную, а не только жилую застройку, а большую часть, где хорошие пашни, оставит сельхозугодьями.

Распределение земель по категориям по итогам реализации концепции 2040 г.



	Земли населенных пунктов, га	Земли промышленности, га	Земли сельхозназначения (садво, усадьбы, фермы), га
Казань	1 840		
Верхнеуслонский район	2 266	223	12 086
Лаишевский район	2 736	110	1 136
Высокогорский район	1 856	35	909
Зеленодольский район	1 111	665	305
Рыбно-Слободский район	245		679

** по материалам презентации концепции ASG*

– Мне кажется, более интересным было бы рассматривать генплан Казани, разбираться с Восточной дугой, – настаивал Мерзакреев.

– Мы полностью, двумя руками поддерживаем позицию Рустэма Рауфовича. Абсолютно правильно, здесь даже добавить нечего, – выступил следом глава исполкома Казани Рустем Гафаров.

Замминистра напомнил, что для доклада президенту необходимо презентовать все материалы по развитию казанской агломерации. Кроме того, предложения компании могут стать ее составной частью. «Так, естественно, просто я предлагаю сначала решать вопрос с главного, а потом переходить к частному. Все-таки концепция агломерации – это главное, а предложение компании – частное», – уточнил Мерзакреев.

СЕМИН: «ЭТО УЖЕ НЕ РАСКРЫТЬ, А РАЗБИТЬ КУБЫШКУ!»

Неожиданно к разговору в формате zoom-конференции подключился бенефициар компании Алексей Сёмин, который сейчас проживает во Франции: «Честно говоря, не понял, в чем здесь разделение идет? Рустэм Рауфович совершенно правильно поставил вопрос, что в первую очередь нужно решать вопрос с землями в черте Казани. Следующим этапом, параллельно с развитием казанской агломерации, можно развивать близлежащие к городу территории».

Татарстанский лендлорд согласился, что вне агломерации развитие современного города в XXI веке невозможно. Но говорят об этом уже 10 лет, а единого генплана и видения, как она должна развиваться, до сих пор нет, сетовал он. Попытался прояснить и позицию города: «Правильно ли я понял: вы поддерживаете, что начинать надо с Казани, или что надо отложить, пока не будет утверждена концепция казанской агломерации?»

– В первую очередь казанская агломерация. Уже сейчас город стоит и в направлении Пестрецов, и в направлении Лаишево, – отвечал глава казанского исполкома Рустем Гафаров.

Ответ бизнесмена явно не устроил. Средняя цена жилья в Казани превысила 100 тыс. рублей за «квадрат» напомнил он, и если ничего не делать, «через год получим средний ценник 130—140 тыс.», что «кончится весьма плачевно». Татарстан мог бы стать примером инновационного подхода в вопросах развития территорий, но продолжает решать их «традиционными способами», которые «приведут только коллапсу системы», уверен Сёмин. Главная проблема – отсутствие подготовленных для строительства площадок, а значит, включение в границы Казани большого количества сельхозземель было продуманным шагом, продолжал он.

– Но почему сейчас представители исполкома так кивали головой, мол, все хорошо, но давайте отложим? Их позиция: как строить, если там поля?



** по материалам презентации концепции ASG*



Правильно, как не согласиться. Но ведь мы не о том, чтобы строить отдельный дом в чистом поле – мы бы тогда продали участки. Наша компания преследует другую цель. А именно – за счет грамотного, системного развития территорий ту самую копилку или кубышку, как любят писать журналисты, которую мы 20 лет собирали по кусочкам, раскрыть. И раскрыть не для того, чтобы непонятно перевести земли, а потом в пять раз больше налоги платить. Вот это меня удивляет: зачем переводить земли, а потом продолжать платить повышенные налоги? Это уже не раскрыть, а разбить кубышку! – эмоционально выступал Сёмин.

Бизнесмен предлагал совместно с органами власти разработать план развития территорий и начинать уже готовить площадки под жилищное строительство. Конечно, не в один день, чтобы не повторить ошибок – здесь он согласился с помощником президента, что переведенных земель, где попало, и так много. Теперь это надо делать правильно: «Будет концепция казанской агломерации – будем ориентироваться на нее, но ведь ждать ее бесконечно долго нельзя. Значит, в нашей концепции, которая должна стать составной частью глобальной концепции агломерации, необходимо выработать подходы к плану на 20 лет». Сёмин напомнил про большую работу с районами, как отработали их «очень жесткие требования». Но замечания устранены, и концепция большинством муниципалитетов одобрена, подчеркнул он:

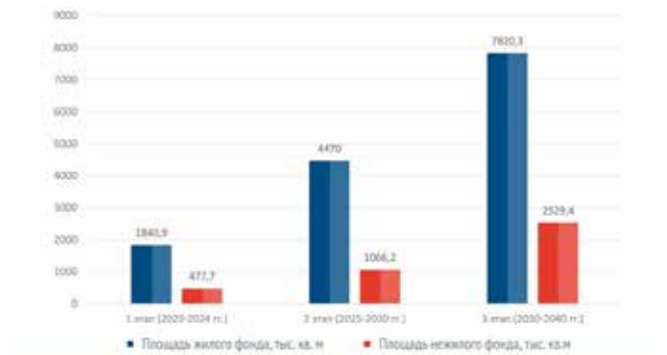
– Я понимаю обоснованные сомнения главы исполкома Казани, что если строительство пойдет, возникнут проблемы с транспортной доступностью. Так надо поставить его под контроль. Ильсур Раисович много раз говорил, что надо с главами прилегающих районов договориться, определить правила игры, как работать, чтобы не строили на границах не обеспеченные школами, больницами жилые комплексы. Наша концепция как раз предполагает комплексное развитие.

Далее Алексей Сёмин выдвинул необычное предложение: «Сейчас необходимо всех собственников земель «заставить» методом убеждения и стимулирования разработать проекты планировок, но нас заставлять не надо, мы стоим в очереди: пожалуйста, примите. А по итогам года вызвать тех собственников, кто не включился в процесс, в том числе нас, если не справимся». Только ASG, по его словам, для этих целей надо свыше 100 млн рублей. Конечно, не все владельцы потянут расходы, признал он, но тогда надо создать условия.

Для получения федеральных дотаций на создание инфраструктуры на участках под жилую застройку также надо провести большую работу. Подготовить проекты планировок, вложить средства в рабочие проекты линейных сооружений (для ASG в Казани – это миллиарды рублей), и только потом при наличии собственных средств застройщика можно частично отбить затраты субсидиями, продолжал бизнесмен.

Под конец он попросил дать слово и другим районам, чтобы в докладе президенту представили объективную картину, что концепция муниципальными властями утверждена. Сёмин еще раз обратился к исполкому Казани с просьбой объяснить: следует ли собственникам земель разрабатывать проекты планировок, вкладывая свои средства, «чтобы все эти поля через 3 года получили коммуникации, дороги, причем в основном без привлечения бюджетных средств, или это не нужно исполкому Казани?» Подчеркнул, что его компания видит цель в том, чтобы работать на город и республику и развивать деятельность в русле частно-государственного партнерства.

Показатели ввода недвижимости по этапам реализации концепции



	1 этап (2020 -2024 гг.)		2 этап (2025 -2030 гг.)		3 этап (2030 -2040 гг.)	
	Жилая, тыс. кв. м	Нежилая, тыс. кв. м	Жилая, тыс. кв. м	Нежилая, тыс. кв. м	Жилая, тыс. кв. м	Нежилая, тыс. кв. м
Казань	1 822,5	345,7	4 213,5	868	3111	432,4
Верхнеуслонский район	0	5,4	0	53,5	1 470,0	476,3
Лаишевский район	0	13,2	121,1	109,9	1 689,5	228,0
Высокогорский район	0	8,4	64,8	8,4	737,7	67,2
Зеленодольский район	15	105,0	52,2	26,4	665,1	1 525,5
Рыбно-Слободский район	18,4	0	18,4	0	147,0	0
Итого:	1 840,9	477,7	4 470	1066,2	7820,3	2 529,4

** по материалам презентации концепции ASG*

КАЗАНЬ: «МЫ ЗА ТО, ЧТОБЫ ЭТО БЫЛО, НО КОМПЛЕКСНО»

– Действительно эмоционально получилось, – заметил Владимир Кудряшев. – Но я хотел бы отметить, что есть документы разного уровня – их иерархию никто не отменял. Это что касается подготовки общего документа – от общего к частному.

Представители районов подтвердили, что после проработки замечаний утвердили концепцию компании. Так, глава исполкома Высокогорского района сообщил, что вопросы улажены, и муниципалитет не возражает против перевода части сельхозземель в Чернышевском поселении в другие категории: «На этих территориях уже везде жилая застройка. В самой Высокой Горе осталось очень мало земли для жилищного строительства, и сейчас большинство небольших застройщиков, которые строят небольшие блокированные дома или ведут индивидуальную застройку, перешли в соседние массивы».

Представитель Лаишевского района сообщил, что в муниципальном образовании за 10 лет переведено около 9 тыс. га сельхозземель в земли населенных пунктов, освоение же составило не более 30%: «Большинство из переведенных участков либо слабо освоены, либо совсем не освоены. Поэтому наше мнение – надо в первую очередь с этими землями разобраться. Концепцию ASG, в принципе, можно использовать в том числе для развития этих неосвоенных земель. Сегодня часть из них начинают осваивать, в том числе бывшие земли «Татфондбанка». Их разрозненно продают и маленькими клочками развивают – застройщики пытаются без соответствующей инфраструктуры осваивать данные земли».

Глава исполкома Зеленодольского района напомнил про проект «Большой Зеленодольск». По сравнению с другими районами, его земли наиболее подготовлены для освоения: «Из земель компании в рамках проекта «Большой Зеленодольск» мы рассматриваем всего 740 га, из которых 385 га планируется использовать под жилую застройку и 305 га – под производственную общественную застройку». Особо отметил поручение президента – развивать территорию у Новой Туры – его надо реализовать в ближайшее время: «Поэтому мы считаем, что осваивать наш район нужно начинать уже сегодня».

Рыбно-Слободский район, хоть и не в составе Казанской агломерации, тоже начинает активно застраиваться: «По предложению компании есть 200 га земли, которые предлагается включить в границу райцентра. На сегодня с компанией у нас





** по материалам презентации концепции ASG*

подготовлена дорожная карта, она отрабатывается, есть моменты, мы с ними на связи и поддерживаем эту концепцию. В районе есть проблемы с предоставлением земельных участков многодетным семьям, поэтому мы думаем, что в этой части для нас руки будут немного развязаны, поэтому все в рабочем порядке».



Глава исполкома Казани Рустем Гафаров перечислил ряд противоречий в концепции, но тоже так или иначе поддержал ее:

– Хотел бы еще раз повторить, проект концепции не включает в себя необходимые расчеты обеспеченности предполагаемой застройки социальной, транспортной и инженерной инфраструктурой. Если бы мы делали проекты планировки только этих земельных участков, то линейные объекты там не просматривались бы, опять возникнут вопросы. Мы за то, чтобы это было, но это должно быть комплексно. Если только островками сделаем, это ни к чему хорошему не приведет.

– Как раз для этого и нужен единый документ, который увязал бы все в одно целое. В концепции очень много полезного на самом деле, я тоже внимательно посмотрел, перешел по всем QR-кодам, которые у вас в материалах – все очень современно, вы верно сказали про инновации, – подвел черту Кудряшев, – Никто не исключает той грандиозный работы, которую проделала ваша компания. Тем более она проделана инициативно, с пониманием значимости вопроса. Мы тоже понимаем, что у вас есть определенные земельные активы, которые должны быть задействованы.

Отметил он и другие положительные моменты в концепции, например, расчеты по количеству жителей и необходимых ресурсов, и сколько это может стоить. Правда, не увидел «большой проработки, сколько нужно построить дорог» и вложить средств в их развитие: «А у нас на сегодня, если говорить о казанской агломерации, самое критичное – это даже не садики и школы, а дорожная инфраструктура, и чтобы транспортная инфраструктура позволяла развиваться всем площадкам».

Замглавы Минстроя также признал, что территории Зеленодольского района наиболее подготовлены к освоению по коммуникациям, но назвал и другие перспективные направления: «К сожалению, очень большая часть населения из Казани движется в Лаишевский район. Возникает никому не нужная транспортная миграция, которая ставит нас в тупик в утренние и вечерние часы». Популярное направление, по его словам, и так называемая Восточная дуга или Мамадышский тракт.

– На сегодня это самая забитая дорога, скоро она победит и Оренбургский тракт, и Горьковское шоссе. Но там больше всего проблем с инфраструктурными вопросами. Самое главное – транспорт, второе – инженерное обеспечение. Здесь в основном поля и нет освоения. Что-то точечно реализуется, например, компанией «Унистрой». Конечно, тоже нужно строить, но серьезной комплексности в подходах [по согласованной сегодня застройке], на наш взгляд, пока не наблюдается.



«СКОЛЬКО БЫ ДЕНЕГ НИ ВКЛАДЫВАЛИ В СТРОИТЕЛЬСТВО ДОРОГ – ЭТО ВСЕ ВСТАНЕТ!»

Под конец совещания Мерзакреев обратился к Сёмину: «Вы крупнейший собственник земель вокруг Казани, конечно, в любом случае будете активно участвовать в развитии агломерации». Очевидно, чтобы еще раз объяснить свою позицию привел в пример переброску оборонных заводов в Казань в 1941-м году:

Карта-схема перспективного развития района «Восточная дуга»



ТЕХНИКО-ЭКОНОМИЧЕСКИЕ ПОКАЗАТЕЛИ ПО ПРОЕКТАМ ПЛАНИРОВКИ ТЕРРИТОРИЙ

№ п.п	Наименование проектов планировок территорий	Общая площадь ЗУ ASG, Га	Расчетный жилой фонд, кв.м.	Расчетный нежилой фонд, кв.м.
1	Яблоневые сады	321,00	2 590 000	72 300
2	Меридиан	36,07	29 000	
3	Южный парк	173,77	870 700	195 900
4	Новое Вознесение	58,26	201 750	13 200
5	Новое Вознесение - 2	23,27	139 100	3 000
6	Тихая гавань	32,36	35 250	14 700
7	Восточный производственный	198,31	130 896	214 200
8	Вертелевка	146,68	606 700	121 200
9	Чебаксинское озеро	321,13	1 411 120	66 000
10	Султан Ай	46,11	65 250	3 600
11	Аки	29,74	33 750	2 400
12	Изумрудная долина	36,03	47 000	3 300
13	Северный парк	93,57	810 000	7 800
14	Новое Белянкино	41,91	57 000	3 900
	итого по проектам:	1 558,22	7 027 596	721 500

РАСЧЕТНЫЕ ПОКАЗАТЕЛИ ОСВОЕНИЯ ЗЕМЕЛЬНЫХ МАССИВОВ В МУНИЦИПАЛЬНЫХ РАЙОНАХ РТ

№ массива на карте	Наименование массивов	Жилищное строительство, Га	Смешанное размещение деловой и коммунально-складской зоны, Га	Садоводство, Га	Усадебные хозяйства, агротуризм Га	Частные фермерские хозяйства, Га	Общая площадь массива, Га
Высокогорский муниципальный район							
15	Эстачинский	80	29			113	222
16	Каймарский	1423	5		473	285	2184
17	Ковалинский				225	98	323
	итого по району:	1503	34		698	496	2729
Зеленодольский муниципальный район							
18	Бишнинский	613					613
19	Новая Тура	160	174			1	335
20	Новопольский				251	17	268
21	Новочувашский	196					196
22	Ильинский				36	1	37
23	Успенский	143	207				350
24	Мизинковский		275				275
	итого по району:	1112	656		287	19	2074
Верхнеуслонский муниципальный район							
25	Печищенский	409					409
26	Морквашинский	442	23		200	13	678
27	Нижнеуслонский	174	75	174	102	28	553
28	Ключищинский				49	294	343
29	Вахитовский			96		27	123
30	Никольский	602	75	222	14	22	935
31	Кураловский				503	54	557
32	Савиновский			779		2	781
33	Старая пристань	4		7			11
34	Гаврилювский	323					323
35	Бурнашевский			202	375	168	745
36	Соболевский			394	342	6	742
37	Карамышинский			74		101	175
38	Чуллапихинский			60		444	504
39	Клянчинский				293	70	363
40	Макуловский	8			118		126
41	Свитовский				28	140	168
42	Маматкозинский				948	677	1625
43	Улановский				15	251	266
44	Кильдеевский	151	31		850	549	1581
45	Коргузинский				15	1308	1323
46	Майданский				753	96	849
47	Большеемелинский		8		390	105	503
48	Канашский		10		295	433	738
	итого по району:	2113	222	2008	5290	4788	14 421
Лаишевский муниципальный район							
49	Орловский	125					125
50	Никольский	1131					1131
51	Кампский	956	110			35	1101
52	Рождественский			245			245
53	Сараловский			120	375		495
54	Атабаевский			269	40	52	361
55	Чирповский	403					403
	итого по району:	2615	110	634	415	87	3861
Рыбно-Слободской муниципальный район							
56	Русско-Ошнякский				252	117	369
57	Береговой	245				130	375
58	Урахчинский			180			180
	итого по району:	245		180	252	247	924
	итого по районам:	7558	1022	2822	6942	5637	23 728
57	Береговой	245				130	375
58	Урахчинский			180			180
	итого по району:	245		180	252	247	924
	итого по районам:	7558	1022	2822	6942	5637	23 728

– Строили вообще, где было удобно. Никто не думал, как завтра будет жить. Потому что надо было войну выиграть. Но сейчас, как бы сложно ни было, не война, чтобы быстрее что-то строить. Потом мы годами будем это расхлебывать. Вот сейчас запланировано строительство вдоль бетонки из расчета на 155 тыс. жителей. Где эти жители будут работать? Там, в Лаишевском районе, работать негде, они все поедут в Казань. Сколько бы мы денег ни вкладывали в строительство дорог – это все встанет, мы не доедем до Казани. Поэтому в любом случае надо разрабатывать концепцию!

Не согласился и с предложением Сёмина каждому собственнику земель готовить проекты планировок – так мы получим «не единую застройку, а набор островков». В качестве положительных примеров планировки привел Горки



и Азино, спроектированные при советской власти с достаточно широкими дорогами, — получились «качественные микрорайоны».

– Мне кажется, нужно идти по этому пути. Делать проект планировки не по вашему участку, какой бы большой он ни был, а на большие территории, которые будут затрагивать многих собственников земли. И это, наверное, надо делать за счет бюджета – большие проекты. Построить там, где Восточная дуга, по сути, новые Горки. Вы, как собственник земель, что готовы на себя взять? Кроме проекта планировки готовы взять строительство инфраструктуры или все-таки будем ждать федеральных денег? – спросил помощник президента.

Горки тоже не сразу строились, парировал Сёмин, к тому же 300 га земли компании не сопоставимы с такими масштабами: «Мне кажется, вы предлагаете поменяться местами, потому что я отстаиваю государственные позиции, привлекая частный капитал, а вы говорите: нет, давайте поищем денег у государства. Не уверен, что президент скажет: да, мы эти деньги найдем. А уж тем более нет их в городе». Но компания не готова вкладывать свои десятки миллиардов рублей в развитие инфраструктуры, это и не к чему – в Казани отработаны механизмы для включения в федеральные программы:

– Конечно, мы не обладаем такими ресурсами, чтобы за свой счет отстроить вторые Горки по масштабу. Мы с государством не тягаемся. Но запустить процесс надо, а для этого тоже нужны огромные деньги, и мы готовы их вкладывать. Половина наших земель именно под места приложения труда пойдет. Это не город-спутник, но будет граничить с Казанью. Основная часть жителей не будет ездить в центр Казани в ежедневном режиме.

Замглавы Минстроя Владимир Кудряшев призвал завершить беседу, отметив, что это пока лишь первая, но не последняя встреча по вопросам развития казанской агломерации. Вполне возможно, что на следующей будут обсуждать уже проработку ее концепции и генплан. Напоследок замминистра попросил компанию еще раз выслать уже доработанный совместно с районами собственный проект.

РАЙОНЫ: «НАМ НУЖНА ПОДДЕРЖКА, НАДО БЫСТРЕЕ ДВИГАТЬСЯ»

После совещания «Реальное Время» связалось с некоторыми участниками дискуссии. Помощник президента Мерзакреев от комментариев воздержался, не удалось застать и Владимира Кудряшева по номеру его телефона в приемной. Зато главы районных исполкомов охотно делились мыслями о том, как они видят развитие казанской агломерации, в том числе в рамках земель компании.



– Они нам предлагали к переводу для развития два массива: Большековалинское и Чернышевское сельские поселения. По первому мы считаем, что это преждевременно, пока там нормальные сельхозугодья, нет рядом активного строительства, и поэтому предложили оставить категорию – земли сельхозназначения, – рассказал нашему изданию руководитель исполкома Высокогорского района Дамир Шайдуллин.

– А Чернышевское сельское поселение граничит с землями, которые были розданы многодетным семьям Казани. С другой стороны дороги – наши земли, которые ранее перевели частным инвесторам, и они тоже осваиваются. В принципе, ничего плохого не видим, если в районе Чернышевского СП они будут переводить земли. Компания же планирует в федеральные программы заходить, делать проекты за счет своих средств. Мы думаем, что это как-то решит вопрос с обеспечением инфраструктурой этих земель. Мне кажется, город тоже должен быть в этом заинтересован, потому что он своих жителей здесь должен обеспечить, – считает Шайдуллин.



– С нашей стороны был ряд замечаний в отношении концепции ASG. Все замечания они устранили, и мы в нашей

части ее согласовываем по их территориям. Замечания были непростые: доработать концепцию с учетом актуальной трассировки проектирования платной магистрали М-12, размещения производственной зоны и создания рабочих мест. Они свою концепцию скорректировали и доработали, и последний вариант мы согласовали, высказался глава исполкома Верхнеуслонского района Ильнур Шакиров.



– Если будут созданы рабочие места и инфраструктура будет – для нас, конечно, это большой плюс, – резюмировал Шакиров.

В Зеленодольском районе тоже внимательно изучили концепцию компании и проработали, но больше акцентировали внимание на проекте развития территорий – «Большой Зеленодольск». Зеленодольский район – один из самых крупных в республике, его население – 165 тыс. человек. Казань уже активно прирастает в его направлении, поэтому логично ускорить и начинать с этих земель, считают в местном исполкоме. Тем более по поручению президента Татарстана в районе Новой Туры будут строить еще один промпарк – чтобы обеспечить население Осиново и быстро растущего микрорайона «Салават купере» рабочими местами и исключить маятниковую миграцию, пока же «салаватовцам» приходится ездить на работу в Казань. Таким образом, в общей сложности на обеих промплощадках будут трудиться до 10 тысяч человек, а значит, им нужно будет жилье с инфраструктурой, и эти земли также предстоит развивать.

– Это, конечно, мое личное мнение, но мне не понравилось, как на совещании Семин представил, будто мы собрались обсуждать его проблемы. На самом деле это не так. Мы обсуждали вопрос: как развиваться городу Казани, за счет каких земель. В свое время много сил было потрачено на то, чтобы провести определенную проработку проекта с ТИГП, Минстроем РТ. Уже есть проектные проработки: инженерные коридоры, зонирование под ИЖС или МКД, инфраструктуру. В районе есть газ, достаточно мощностей по электричеству, проложена магистраль канализации, построены очистные. Все говорит о том, что есть возможность приступить к работе с проектом в кратчайшие сроки, – рассказал «Реальному Времени» руководитель исполкома Зеленодольского района Ильяс Ганиев.



Собеседник издания напомнил, что «Большой Зеленодольск» получил поддержку российского вице-премьера Марата Хуснуллина. Проект удачно вписывается в концепцию Казанской агломерации как первый этап, потому что у него наибольшая степень проработки.

– С планами Казани по дорогам нет противоречий – город делает новую дорогу на М-7 с Кировской дамбы, на трассе запланированы развязки, и они вписываются в план дорожной сети «Большого Зеленодольска». На территории промплощадки «Зеленодольск» уже около 3 тысяч человек работает. Там уже надо какое-то жилье строить, понятно, что Осиново близко, но до него пешком не дойдешь. Мы и на совещании заявили, что готовы работать по проекту, но нам нужна поддержка, надо быстрее двигаться. Нас услышали и поддержали, и Кудряшев Владимир Николаевич поддержал, потому что в ближайшие 10 лет мы можем построить порядка 7 млн кв. м жилья на этой территории, не там, где весь «Большой Зеленодольск», а на землях, близких к Казани, – отметил Ганиев.

«Реальное Время» также направило вопросы в адрес ASG и получило следующий комментарий:

– Совещание фактически было посвящено выработке дорожных карт по реализации концепции в разрезе каждого муниципального округа, который входит в казанскую агломерацию. Все районы в целом это поддержали, в течение нескольких месяцев велась большая дискуссия, вносились изменения. Никто не сказал «мы против», и Гафаров (глава исполкома Казани, – прим. ред.) не сказал, что против. Он на самом деле поддержал идею, что начинать надо с Казани. Мерзакреев (помощник президента РТ, — прим. ред.) четко сказал, что давайте этот год поработаем по Казани и за этот год примем большую концепцию казанской агломерации и уже в нее включим все эти отработанные по каждому району дорожные карты. Это полностью соответствует нашим идеям, потому что у нас до 2040 года идет по концепции развитие территорий. При этом первый этап, до 2024 года, — 90% там Казань и Зеленодольск. В других районах — 10% и там не будет большего объема застройки. Для этого еще время есть. В Казани есть поля пустые, зачем сейчас строить в районах?

Компания добилась реального результата, утвердив на местах в районах доработанную концепцию развития своих земель. Такая совместная работа бизнеса и власти позволит преодолеть последние препятствия для либерализации рынка, даст возможность прийти небольшим застройщикам, у которых нет таких капиталов, как у компаний «Унистрой» или «#Суварстроит», которые способны сами формировать земельную базу. Оптимизм внушает позиция мэра Казани Ильсура Метшина, который четко заявил на совещании с застройщиками 18 декабря 2020 года: «Все будет равнодоступно, прозрачно, одинаково для всех».

Будет ли оптимизм ASG в ближайшее время подтвержден реальными действиями городских властей – пока не ясно. Впрочем, в компании сообщили, что получили приглашение на совещание в исполкоме Казани – продолжить начатый в Кабинете министров РТ диалог. Предполагается, что и в этой встрече будут участвовать замглавы Минстроя РТ Владимир Кудряшев, первый замруководителя исполкома Казани по строительству Азат Нигматзянов, главный архитектор Казани Ильсияр Тухватуллина и другие специалисты. Остается надеяться, что результатом этих дискуссий станут решения, которые позволят создать условия для конкурентной среды на рынке недвижимости города и стабилизировать рост цен в новостройках.



Эских жилого комплекса ППТ Молодежный , г. Казань

СПАСИТЕЛЬ НАЦПРОЕКТА: АЛЕКСЕЙ СЁМИН ВВОДИТ В БОЙ СВОЙ ГРАНДИОЗНЫЙ ЗЕМЕЛЬНЫЙ БАНК

БИЗНЕСONLINE

23 ноября
Иван Скрябин, Дмитрий Катаргин
Инфографика: «БИЗНЕС Online»

ЗАСТРОЙЩИКАМ МИЛЛИАРДЕР ПРЕДЛОЖИЛ РАЗДЕЛИТЬ РИСКИ И ПРИБЫЛЬ. НО ИХ СМУЩАЮТ ЗАПРОСЫ – ДО 20% ОТ ВЫРУЧКИ

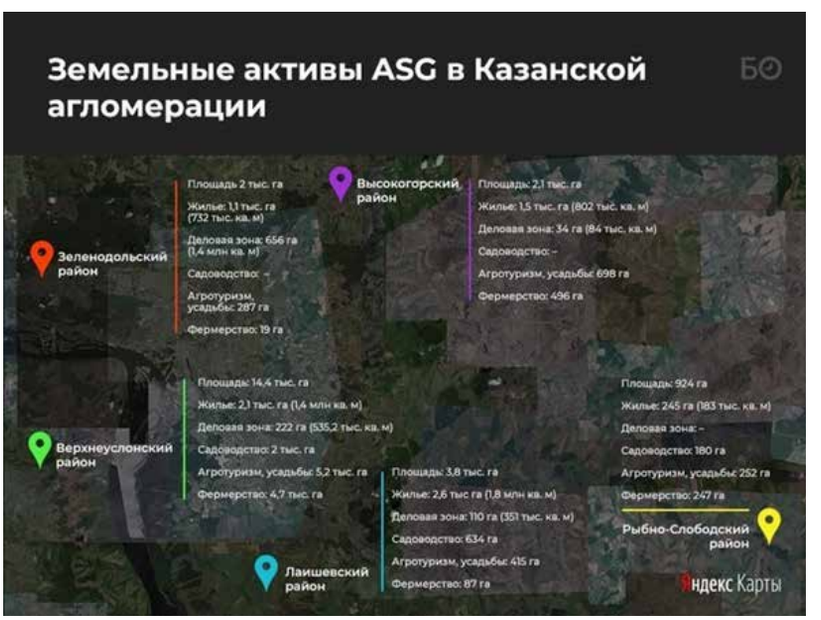
«ЗОЛОТЫЕ ПОЛУЧАЮТСЯ – У ВАС ЧТО, ВСЕ ЗЕМЛИ ОБЕСПЕЧЕНЫ КОММУНИКАЦИЯМИ?» – ОСТУЖАЛ ПРЕМЬЕР-МИНИСТР РТ АЛЕКСЕЙ ПЕСОШИН ПЫЛ ГРУППЫ КОМПАНИЙ ASG АЛЕКСЕЯ СЁМИНА НА ЗАКРЫТОЙ ПРЕЗЕНТАЦИИ ЕЕ ЗЕМЕЛЬНОГО БАНКА. ОДНАКО ДЛЯ СКУПЛЕННЫХ В КОНЦЕ 90-Х – НАЧАЛЕ НУЛЕВЫХ ЗЕМЕЛЬ МИЛЛИАРДЕРА, ПОХОЖЕ, НАСТУПИЛ ЗВЕЗДНЫЙ ЧАС, ВЕДЬ ВЛАСТИ РЕСПУБЛИКИ ЗАГНАНЫ В УГОЛ НЕПОДЪЕМНЫМИ ПЛАНАМИ ПО ВВОДУ ЖИЛЬЯ, СПУЩЕННЫМИ ФЕДЕРАЛЬНЫМ ЦЕНТРОМ. О ТОМ, КАК ЗАТВОРНИК ЗАМКА ЛЕВЕВИЛЛЬ ИСПОЛЬЗУЕТ СВОЙ ШАНС, – В МАТЕРИАЛЕ «БИЗНЕС ONLINE».

АЛЕКСЕЙ СЁМИН РЕШИЛ ТРЯХНУТЬ СВОИМ ЗЕМЕЛЬНЫМ БАНКОМ

Как стало известно «БИЗНЕС Online», вслед за планом освоить территорию «Большого Зеленодольска» на площади в 700 га группа компаний ASG Алексея Семина представила премьер-министру РТ Алексею Песошину проект развития 25,5 тыс. га земель в казанской агломерации. Огромный земельный массив предполагается освоить до 2040 года. 10,4 тыс. га из указанной площади компания намерена застроить в основном жильем, торговой и социальной инфраструктурой, а на 15,1 тыс. га земель сельхозугодий развивать агротуризм, фермерство и садовые общества.

Предложение интересное: на землях лендлорда в Казани и окрестностях можно построить целых 14 млн кв. м жилья. Т. е. этого хватит, чтобы обеспечить выполнение примерно четырехлетних объемов строительства в рамках нацпроекта «Жилье и комфортная среда» в Татарстане. Напомним, по нацпроекту республика должна вводить ежегодно 3,6 млн кв. м уже к 2024 году и руководство республики намерено выполнить эту задачу во что бы то ни стало, показав тем самым пример остальной России. Главное препятствие для реализации нацпроекта – дефицит пригодных для строительства земель. Живущий во Франции долларовый миллиардер – один из немногих, у кого они еще есть в большом количестве.

Но, как всегда, дьявол кроется в деталях. На недавнем совещании в правительстве РТ директор по развитию территорий ASG Ринат Аисов озвучил механизм освоения земель. Империя Семина предложила создавать совместные предприятия с застройщиками. ASG войдет в их капитал земельными участками. СП под залог земли получит кредит в банке. Расчет за землю с ASG – после завершения строительства и раскрытия эскроу-счетов. Цена угодий – 12–20% от выручки, в зависимости от расположения участка и вложений в инфраструктуру.



В совещании были и застройщики, и банки. Как говорят участники совещания, реакция главы правительства РТ оказалась такой: «Золотые получаются! У вас что, все земли обеспечены коммуникациями?» – поинтересовался Песошин. Отвечая на вопрос, Аисов пояснил: дороги и инженерные коммуникации есть на землях, где прямо сейчас можно строить 900 тыс. «квадратов». Если же последовательно реализовывать земельный банк ASG, то до 2024-го реально возвести 1,8 млн кв. м, в следующую пятилетку – 4,4 млн, а в 2030–2040 годах – еще 7,8 млн кв. м жилья.



Что же до цены вопроса, то в ASG называют свои расценки расчетными. Действительно, предложенный застройщикам вариант платы за землю – только после ввода жилья в эксплуатацию – имеет свои плюсы. Это позволит девелоперу разделить риски с собственником земли и не платить проценты по кредитам, которые бы понадобились на предварительный выкуп участков. Аисов сослался на международный опыт. По его словам, в цивилизованном мире вообще отходят от оценки земли «в лоб» – за квадратный метр – и переходят к оценке того, что на ней можно построить. «В Европе данный показатель может составлять и 30, и 50 процентов, с учетом нашей специфики это 12–20 процентов», – объяснил директор по развитию территорий ASG. В общем, как сказал Марк Твен: «Покупайте землю, ведь ее уже больше никто не производит».

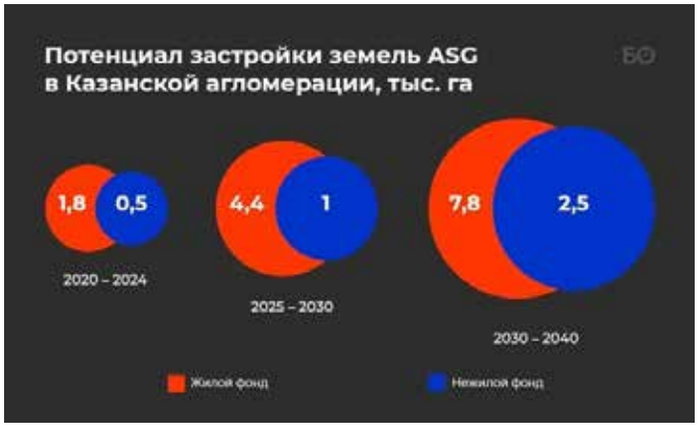
«ЗЕМЛИ НЕТ, А ПОТРЕБНОСТЬ В НЕЙ ЕСТЬ. ПРЕДЛОЖЕННУЮ СЕМИНЫМ ЦЕНУ ОТРЕГУЛИРУЕТ РЫНОК»

Сейчас в Казани девелоперы осваивают более дешевую землю. К примеру, на купленных за 1 млрд рублей землях в Адмиралтейской слободе планируется построить 110 тыс. «квадратов». Получается, что цена земли – 8,8 тыс. рублей на «квадрат» будущей квартиры. Даже если землю купить в кредит под 10% годовых, то через три года цена вырастет до 11 тыс., а за это время девелопер может успеть реализовать проект почти полностью. Получается, земля обойдется примерно в 10% от цены построенного на ней жилья, что выглядит выгоднее предложений ASG.

«БИЗНЕС Online» предложил высказаться участникам рынка – некоторые довольно скептически высказались по поводу ценника, запрошенного ASG. Хотя есть и другие мнения. Один из экспертов, например, указал, что сделка с землями Казанского вертолетного завода в Адмиралтейской слободе не может быть названа рыночной. Изначально ценник был почти в 2 млрд, и данная цена была выставлена с учетом как раз рыночной оценки. Правда, это бывшая промзона, земля потребует затрат на «выкорчевывание» заводских коммуникаций или выковыривание бетона.



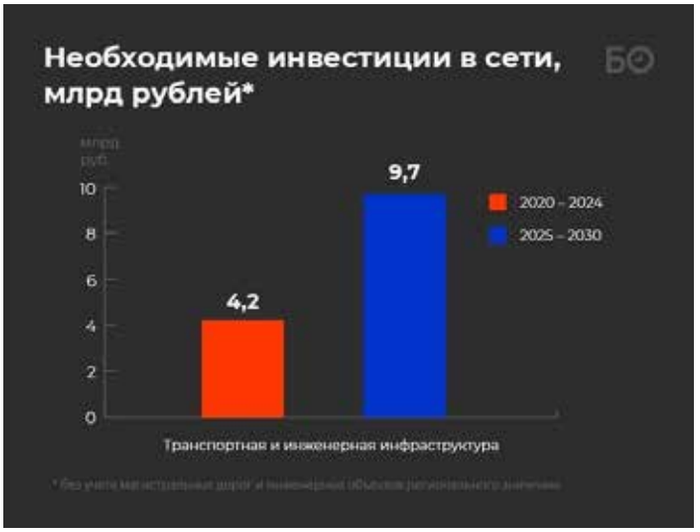
На купленных за 1 млрд рублей землях в Адмиралтейской слободе планируется построить 110 тыс. «квадратов». Правда, это бывшая промзона, земля потребует затрат на «выкорчевывание» заводских коммуникаций и бетона
Фото: «БИЗНЕС Online»



Но в любом случае, пока застройщик может найти землю дешевле, он вряд ли будет смотреть на земли ASG. Один из крупных девелоперов в разговоре с «БИЗНЕС Online» выразил мнение, что затраты на землю не должны превышать 10% стоимости недвижимости, которую построят на данной земле, хотя не исключил, что безземельный застройщик будет всерьез рассматривать и оферту земельного банка Сёмина. «На самом деле неважно, сколько стоит земля, – говорит собеседник „БИЗНЕС Online“. – Любой девелопер подходит к проекту с линейкой маржи – если она достаточна при цене земли хоть 30 тысяч за [квадратный] метр жилья, тогда проект состоится. Если недостаточна, то не о чем будет говорить». Успех проекта зависит от целого ряда факторов – тут и местонахождение участка, и попадание в целевую покупательскую аудиторию, и качество проекта, и стратегия ценовой политики, и прочие. В общем, при нарастании дефицита земель у ASG есть шансы реализовать свои «хотелки». Землю купят либо местные девелоперы, у которых нет на примете более дешевых участков, либо московские варяги, которые стремятся зайти на казанский рынок недвижимости.

«Земли нет, а потребность в ней есть, предложенную Сёминым цену отрегулирует рынок, – оценил предложение ASG другой крупный застройщик Казани. – Предлагать можно все что угодно, но на что согласятся? Кому-то везет – покупают землю дешево. Кому-то – нет: приобретают подороже. Многое зависит не только от места, а от того, кто, как и с кем договорится. Твердой цены земли, стандарта нет».

«Партнерство невозможно на 20 процентах, потому что это очень много. Если места неперспективные, то застройщик останется без прибыли, – полагает гендиректор „НЛБ-Недвижимость“ и глава гильдии риелторов РТ Андрей Савельев. – Либо это должен быть участок со всеми коммуникациями, необходимым назначением земли и предварительным проектированием. Тогда – да».



До 2024 года на постройку коммуникаций на землях ASG нужно 4 млрд рублей. В ГК Семина заявляют, что большую часть оплатят сами и через проектное банковское финансирование. Концепцией развития казанской агломерации в части проектного финансирования жилой недвижимости и инфраструктуры заинтересована госкорпорация «Дом.РФ», финансовым партнером проектов комплексной застройки территорий ASG готов стать и Сбербанк – при условии, что сети строятся не про запас, а под конкретный проект. «Финансирование проектов застройщиков осуществляется банком в рамках статей утвержденного бюджета проекта, который включает в себя полный цикл затрат, таких как проектные рабо-



«Земли у тебя много, – говорил Сёмину президент РТ Рустам Минниханов (справа) в 2011 году. – Вокруг Казани земли есть столько, что еще лет 10 будем осваивать. Потому это тебе нужно. Мы поднимем земельный налог. Тем более у тебя столько земель сельхозназначения. Погореть можешь. И участки сельхозназначения надо обрабатывать в соответствии с назначением. Знаем, у кого сколько земли». Фото: tatarstan.ru

ты, строительство сетей и коммуникаций в рамках проекта, строительно-монтажные работы, благоустройство и резерв на возможное удорожание, – пояснили нашему изданию в отделении „Банк Татарстан“ Сбербанка. – В случае наличия дорогостоящих затрат на коммуникации/инфраструктуру банк может выделить данные затраты в отдельный проект и структурировать сделку в рамках концессионного коробочного соглашения». Всего банк только за 2020 год профинансировал в РТ строительство 22 жилых комплексов на 12,3 млрд рублей, открыл 5 тыс. эскроу-счетов.

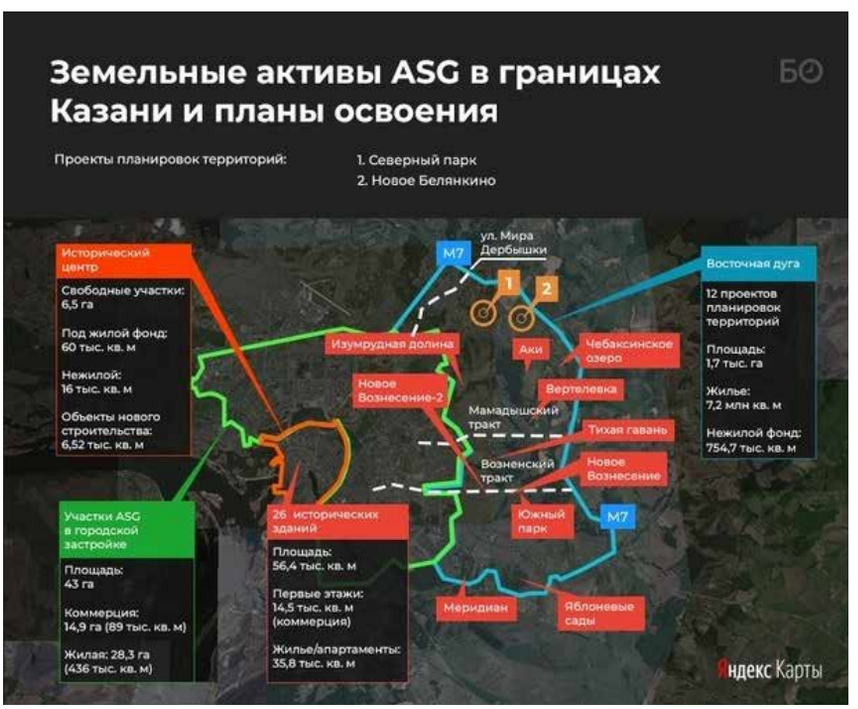
ЗЕМЛИ В КАЗАНИ У СЁМИНА КАК ДВЕ ТРЕТИ ВАХИТОВСКОГО РАЙОНА

Так или иначе главный вопрос: где именно расположены владения Сёмина, которые он собирается запустить в строительный оборот? В 1990-е Алексей Владимирович толково распорядился возможностями приватизации, возглавил фонд «Образование» и начал скупать ваучеры, а на них – акции предприятий, которые никого не интересовали. Сёмина эти предприятия тоже не интересовали, однако он понял, что их здания и, главное, земля под ними рано или поздно взлетят в цене, как и и сельхозугодья вокруг крупных городов. Так и вышло. С 1999 по 2006 год Сёмин возглавлял комитет РТ по делам о несостоятельности и финансовому оздоровлению и умело конвертировал административные возможности в конкурентные преимущества бизнеса – при этом вполне легально, в соответствии с действовавшим тогда законодательством. После трагедии в принадлежавшем его структурам ТЦ «Адмирал» миллиардер затворился в своем замке Левевиль во Франции, но по-прежнему участвует в деловой жизни республики.

«Земли у тебя много, – говорил Сёмину президент РТ Рустам Минниханов в 2011 году. – Вокруг Казани земли есть столько, что еще лет 10 будем осваивать. Потому это тебе нужно. Мы поднимем земельный налог. Тем более у тебя столько земель сельхозназначения. Погореть можешь. И участки сельхозназначения надо обрабатывать в соответствии с назначением. Знаем, у кого сколько земли».

В 2012 году Сёмин помог властям закрыть сразу две острые проблемы. Правительство РТ по указанию президента РФ Дмитрия Медведева искало землю для раздачи многодетным семьям – 300 га нашлось у Сёмина. В обмен он взял на реставрацию 26 исторических зданий в центре Казани, и этим помог во второй раз – фасады срочно нужно было приводить в порядок в преддверии Универсиады. Спустя два года Сёмин отдал многодетным еще 53 га в Высокогорском районе. С 2012-го власти пытались изъять у компании земли в Верхнеуслонском, Зеленодольском районах, но суды проиграли.

Из 25,5 тыс. га земельного банка ASG только 2,4 тыс. га относится к населенным пунктам, 1,8 тыс. га из них – в Казани. Но и это всего лишь примерно на треть меньше, чем вся территория Вахитовского района столицы РТ. Еще 353 га «полугородских» земель – в Верхнеуслонском, 122 га – в Лаишевском районе. Остальное – земли сельхозназначения: 14,1 тыс. га в Верхнеуслонском районе (это примерно 10% земельного банка группы компаний), 3,7 тыс. га – в Лаишевском, 2,4 тыс. га – в Высокогорском. В Зеленодольском районе ASG контролирует 1,4 тыс. га, в Рыбно-Слободском – 924 гектара. Так что в состав населенных пунктов предстоит включить 7,5 тыс. га земель сельхозназначения, еще 1 тыс. га – перезонировать под промышленные объекты.



Директор компании «Премьер-Недвижимость» Руслан Садреев назвал ASG крупнейшим землевладельцем в казанской агломерации. «Не сейчас, так со временем найдут деньги на сети и дороги к этим землям. Свободных участков под застройку в городе все меньше и меньше, а строить надо, – говорит эксперт. – В таких условиях девелоперы неизбежно уходят на окраины



В ASG принято решение вернуть особнякам жилые функции, разве что в здании бывшей Адмиралтейской конторы планируется штаб-квартира компании и выставочный центр Международного института антиквариата
Фото: «БИЗНЕС Online»

города, в соседние районы. Цена земли? Тут нужны расчеты: местоположение участка, наличие сетей, дорог, этажность, класс жилья и так далее. Не думаю, что застройщики заплатят собственнику больше, чем считают нужным».

Председатель ассоциации фермеров и крестьянских подворий РТ Камияр Байтемиров напомнил, что ASG и прежде переводила земли сельхозназначения под строительство жилья в казанской агломерации. «Видимо, это не стало уроком, – сказал Байтемиров. – Если и дальше так относиться к землям сельхозназначения, то нужно говорить не об экспорте, а об импорте сельхозпродукции. Мы уже и так потеряли много земли из-за застройки, поэтому каждый новый перевод ощутим для отрасли».

ИСТОРИЧЕСКИЕ ОСОБНЯКИ В КАЗАНИ СЕМИН СОБИРАЕТСЯ ОТДАТЬ ПОД ЖИЛЬЕ, НО...

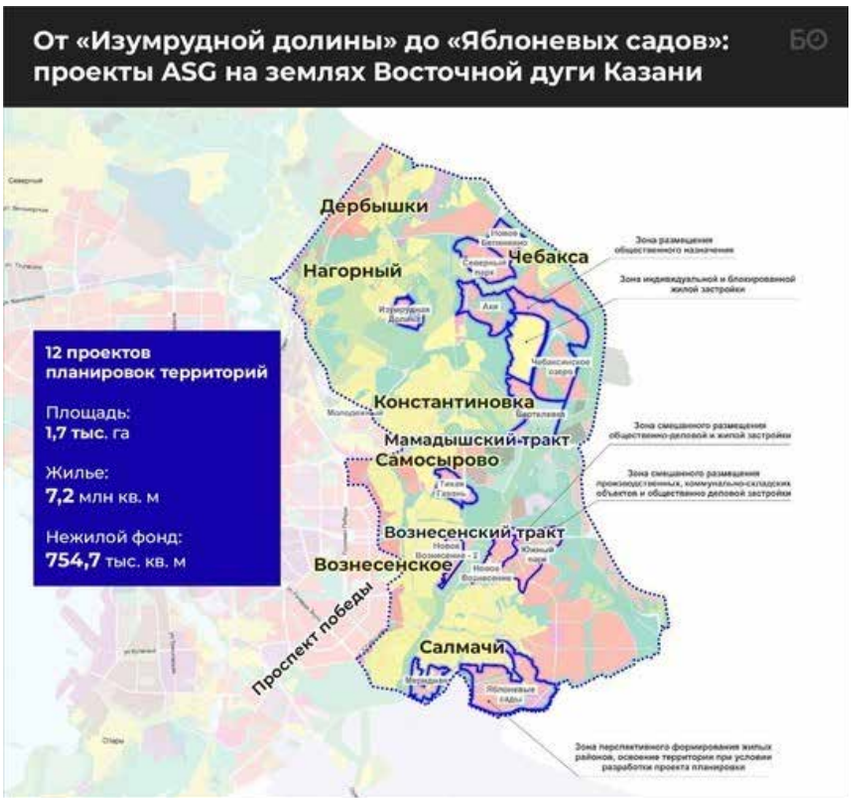
Попутно стало известно, как ASG собирается распорядиться отреставрированными старинными особняками в историческом центре Казани. В ходе консультаций с минстроем РТ и разработчиками концепции развития исторического центра принято решение вернуть 25 особнякам жилые функции, а первые этажи использовать под туристическую инфраструктуру. По оценкам ASG, это даст городу 35 тыс. кв. м жилья. Примеры, когда исторические особняки вновь становятся жильем, в России есть – не только в Москве, но и, например, в Екатеринбурге. В Казани в «семинских» домах жилья не будет разве что в здании бывшей Адмиралтейской конторы на улице Карла Маркса, 17 – там Сёмин изначально видел штаб-квартиру своей компании и Выставочный центр Международного института антиквариата.

Но есть две проблемы. Первая – у памятников архитектуры нет парковок, пожарных проездов. Существующие нормативы проектирования жилья придется как-то пересматривать, упрощая согласование проектной документации. Вторая проблема – если выполнять реставрацию по всем правилам, жилье будет в прямом смысле золотым. Поэтому ремонт хорошо бы выполнять современными материалами, но не затрагивая при этом предмет охраны.

Предложения ASG – в духе принятых недавно местных норм градостроительного проектирования. Но есть ограничения, например со стороны федерального законодательства, поэтому в городе готовят предложения об их изменении.

ASG ПРОСИТ УПРОСТИТЬ СОГЛАСОВАНИЕ ПРОЕКТОВ – КАЗАНЬ ПРОТИВ

В Казани у ASG есть как небольшие, так и крупные земельные массивы. Маленькие участки в районах города предлагается пустить под точечную жилую и коммерческую застройку в первую очередь, а вырученные средства – направить на строительство инфраструктуры при комплексном освоении новых территорий. В их числе – свободные земли района Восточной дуги, у поселков Салмачи, Вознесение, Чебакса. Потенциал Восточной дуги – 7 млн кв. м жилья и 700 тыс. кв. м нежилого фонда, подсчитали в ASG. Землевладелец уже готовит проекты планировок территории новых ЖК по генплану-2040. Аисов предложил на этапе подготовки новых правил землепользо-



вания Казани включить указанные территории в зону жилой застройки на основании эскизов и таким образом сократить время освоения.

Как рассказал нашему изданию источник, одна из проблем представленных проектов планировок – их недоработанность: у исполкома Казани есть вопросы к улично-дорожной сети и подъездным дорогам. Как бы не столкнуться в результате всего этого с ситуацией, когда в крупный жилой массив ведет двухполоска – всеми прелестями такой жизни делятся в соцсетях жители Салмачей и Куюков.

В ответ на запрос нашего издания в исполкоме Казани подтвердили: ASG готовит 12 проектов планировок территорий с индивидуальной, блокированной и многоэтажной застройкой. Управление архитектуры и градостроительства (УАИГ) Казани в июне – июле 2020 года рассмотрело и отправило на доработку материалы проектов планировок территорий «Новое вознесение – 2» и «Меридиан».

В апреле 2019-го город согласовал проект планировки «Вертелевка» с индивидуальной застройкой. Но планы меняются: ASG хотела бы построить там многоэтажки – измененный проект в УАИГ пока не видели.

У города есть замечания и к проекту планировки «Аки», на стадии подготовки к общественным обсуждениям проект планировки «Тихая гавань» с частично многоэтажной застройкой. Согласован проект «Изумрудной долины» для индивидуальной и блокированной застройки. Проекты планировок «Южный парк», «Северный парк», «Новое Вознесение», «Чебаксинское озеро», «Яблоневые сады», «Новое Белянкино» управлению архитектуры и градостроительства Казани в полном объеме не предоставляли.

«На сегодня ни один из указанных проектов планировки не утвержден в установленном порядке, – подчеркнули в исполкоме в ответ на запрос „БИЗНЕС Online“. – Обязательным условием согласования и утверждения является наличие в проекте всей инженерной, социальной и транспортной инфраструктуры в соответствии с местными нормативами градостроительного проектирования».



Эксперты назвали слабые места проекта: загруженные дороги, близость к заповеднику, мусоросжигательный завод и отсутствие генплана агломерации
Фото: «БИЗНЕС Online»



ФЕРМЕРАМ – ГЕКТАРЫ ОТ СЁМИНА: КАК ASG РАСПОРЯДИТСЯ 15,1 ТЫС. ГА СЕЛЬХОЗУГОДИЙ

Схема освоения земельных массивов ASG в Высокогорском, Верхнеуслонском, Лаишевском, Зеленодольском и Рыбно-Слободском районах РТ такая же: часть земель под жилую (преимущественно малоэтажную) застройку, часть – под производственные и общественно-деловые объекты. «Для исключения маятниковой миграции в Казань и дополнительной нагрузки на дорожную сеть», – пояснил Аисов.

Например, Сёмин значится в числе крупных землевладельцев «Большого Зеленодольска». Там ASG планирует вовлечь в оборот более 700 га земель, потенциально это 2 млн кв. м жилья (половина всего объема застройки проекта) и 500 тыс. кв. м общественно-деловых и производственно-складских объектов. «БИЗНЕС Online» ранее подробно изучил схему застройки города – спутника Казани, а эксперты назвали слабые места проекта: загруженные дороги, близость к заповеднику, мусоросжигательный завод и отсутствие генплана агломерации.

На 15,1 тыс. га земель сельхозугодий в районах компания Семина намерена развивать агротуризм, фермерство, садовые общества. Фермерам предложат участки от 1 га с возможностью строительства жилья и хозпостроек. «По аналогии с дальневосточным гектаром», – добавил Аисов. Правда, гектар на Дальнем Востоке дают бесплатно, а ASG, конечно, будет продавать.

Байтемиров такие планы прокомментировал в духе пословицы: «Татарин, пока не потрогает, не поверит», – и в целом скептически отнесся к идее развития агротуризма. «Это долгоиграющие проекты, которые неотделимы от фермерства, хозяйства, производства сельхозпродукции, – считает эксперт. – Агротуризм – дополнительное направление в работе фермера, не основное. Иначе речь идет об искусственно созданных проектах, у которых нет посетителей».



Алексей Песошин ответил на заманчивые предложения ASG в том духе, что дорожную карту надо проверить, – не выдает ли группа компаний желаемое за действительное?
Фото: prav.tatarstan.ru

По словам представителей ASG, привлечение сельхозпроизводителей на долгосрочной основе – принципиальная позиция холдинга. Например, в 2018 году ASG заключила договор по сдаче в аренду 1 118 га в Высокогорском районе с фермерским хозяйством «Усманов», которое в первый год вовлекло в сельхозоборот 200 гектаров.

ВЕРДИКТ ПЕСОШИНА: ВСЕ ПРОВЕРИТЬ И ИЗУЧИТЬ

Для централизованного управления и координации процессов ASG готова стать единым оператором проектов для территорий, прилегающих к землям компании. Как выглядит предложенная схема? Оператор на основании добровольного соглашения с собственниками и застройщиками станет аккумулировать строительные намерения, вести разработку материалов градостроительного планирования, подготовку пакетов документов для рассмотрения и согласования с госорганами, а также решать вопросы по обеспечению территорий необходимой инфраструктурой. Он же займется привлечением банковского финансирования и координацией действий застройщиков после завершения проекта ленд-девелопмента и передачи готовых площадок для строительства.

Для этого группе компаний нужна административная поддержка – муниципалитетам надо передавать площадки под дороги и соцобъекты, госмонополии и держатели сетей должны обеспечивать все это своей инфраструктурой, и вдобавок все это необходимо включать в различные госпрограммы.

«ASG берет на себя обязательства полностью подготовить земельные участки для передачи застройщикам. И такую системную задачу можно решить только на принципах государственно-частного партнерства», – сказал Аисов. Разумеется, подготовленные стройплощадки – прямой путь к увеличению темпов ввода жилья, и это серьезный бонус для властей республики.

Премьер-министр РТ Песошин, однако, ответил на заманчивые предложения в том духе, что дорожную карту от ASG надо проверить – не выдает ли группа компаний желаемое за действительное? Да, масштабы жилой застройки инициатива Сёмина может увеличить, но есть ограничения.

Несмотря на такую осторожную оценку, председатель правительства поручил первому вице-премьеру РТ Рустаму Нигматуллину курировать проект ASG. Кроме того, поставлена задача подключиться и министру строительства и ЖКХ республики Марату Айзатуллину, которому, по всей видимости, предстоит собрать мнения застройщиков.

Минстрой РТ в ответ на запрос «БИЗНЕС Online» сообщил, что ASG использует агломерационный подход «с учетом необходимости развития инфраструктуры, создания мест приложения труда и обеспечения транспортной доступности развиваемых территорий». В министерстве не стали комментировать вопросы ценообразования, но отметили предложение компании о полной подготовке земельных участков, которое особенно заинтересует малых и средних застройщиков, ограниченных в оборотных средствах.



ДАЙДЖЕСТ

ВОЗВРАЩЕНИЕ В УСАДЬБУ: МУЗЕЙ «НОВЫЙ ИЕРУСАЛИМ» ОТМЕЧАЕТ СВОЕ СТОЛЕТИЕ

СТОЛЕТИЕ

5.10.2020

На юбилейной выставке впервые в столь крупном масштабе демонстрируются разнообразные усадебные коллекции музея – живопись, графика, предметы декоративно-прикладного искусства, архивные материалы – всего более 400 экспонатов из собственного музейного собрания и частных коллекций.

От входа до выхода посетителей ждет не показ отдельных предметов, а целостный рассказ-путешествие в ушедшую эпоху, позволяющий взглянуть на усадьбу как на единый комплекс места, быта и особой атмосферы.

Собравшиеся на открытии выставки гости говорили о развитии и изучении усадебного наследия, о роли музеев в сохранении усадебных территорий и о том, что еще не поздно спасти.

Куратор проекта Ксения Новохатько отметила: «История разворачивается перед посетителем в обратном порядке: из сегодняшнего дня ему предстоит переместиться во вчера и позавчера, чтобы затем снова вернуться в сегодня и заглянуть в будущее. На выставке встречаются люди и события разных времен: помещики, императоры, князья и графы – создатели и обитатели усадебного мира, и музейщики, историки, краеведы, благодаря которым этот мир удалось запечатлеть, а его наследие сохранить в неспокойные послереволюционные годы».

Один из залов выставки посвящен большой реставрационной работе усадебных комплексов, которая развернулась в Московской области в последние годы, в том числе, в рамках губернаторской программы.

Елена Харламова, министр культуры Московской области подчеркнула: «Новая выставка музея «Новый Иерусалим» предлагает нам через живопись, графику, декоративно-прикладное искусство, архивные материалы и артефакты из собственной коллекции рассказать об истории подмосковных усадеб, об их владельцах и о музейных сотрудниках, которые сохранили это уникальное наследие.

СПАСИБО ХУСНУЛЛИНУ И СЁМИНУ: КТО ПОСТРОИТ «БОЛЬШОЙ ЗЕЛЕНОДОЛЬСК» НА 150 ТЫСЯЧ ЧЕЛОВЕК?

БИЗНЕСONLINE

14.10.2020

Проект крупнейшего города-спутника Казани «Большой Зеленодольск», который еще в 2007 году инициировал Марат Хуснуллин, наконец начали активно разрабатывать.

В числе крупных землевладельцев «Большого Зеленодольска» – группа компаний ASG миллиардера Алексея Сёмина. В ASG планируют вовлечь в оборот более 700 га земель, потенциально это 2 млн кв. м жилья (половина всего объема застройки проекта) и 500 тыс. кв. м общественно-деловых и производственно-складских объектов.

Как рассказал нашему изданию директор по развитию территорий ASG Ринат Аисов, компания планирует не только жилую застройку, но и развитие усадебных хозяйств, агротуризма и фермерства. Такие территории появятся у двух поселков – Новопольского (268 га), Ильинского (37 га). Ядра деловой и коммунально-складской зоны планируются у Новой Туры (174 га), Успенки (207 га). У этих же поселений запланировано возведение жилых домов на общей площади в 303 га (160 га – Новая Тура, 143 га – Успенка).

СУДЬЯ «МОДНОГО ПРИГОВОРА» ДАЛ СОВЕТ МИЛЛИАРДЕРУ СЕМИНУ ИЗБАВИТЬСЯ ОТ АНТИКВАРИАТА

16.10.2020

Историк моды, телеведущий программы «Модный приговор» Александр Васильев, приехавший в Казань со своим образовательно-просветительским проектом-школой, посетил Международный институт антиквариата. За два часа Васильев осмотрел основную экспозицию, обставленный старинными предметами конференц-зал, хранилище живописи и неотреставрированной мебели – многотысячное собрание редкостей западно-европейского искусства, принадлежащее уроженцу Казани миллиардеру Алексею Сёмину.

«Я в восторге! Абсолютно. Это великолепно! Но это для одного человека – необрабатываемый материал. Это для музеев, в которых работает две тысячи человек, как Эрмитаж, – тоже необрабатываемый материал. Но это слишком. Передайте ему мои комплименты, зависть размеру помещения и сочувствие количеству вещей. Я знаю, что это такое – сохранить».

Столичный гость отметил работу реставраторов Международного института антиквариата, назвав гением присутствовавшего художника-реставратора Андрея Сульдина, рассказавшего о некоторых экспонируемых работах. Однако после посещения хранилища антикварной мебели, только еще дожидающейся реставрации, тревожно предостерег от ее дальнейшего затягивания.

АЛЕКСАНДР ВАСИЛЬЕВ ПОСЕТИЛ МУЗЕЙ АНТИКВАРИАТА В КАЗАНИ

16.10.2020

Фоторепортаж Владимира Васильева



«ГЛАВНАЯ ДРАМА РОССИИ – У НАС КУЧА ПРИНЦЕСС И НИ ОДНОГО ПРИНЦА!»

БИЗНЕСONLINE

17.10.2020

Фотоистория «БИЗНЕС Online» в 16 снимках: историк моды Александр Васильев прогулялся по казанскому музею антиквариата Алексея Сёмина

Историк моды и телеведущий Александр Васильев привез свою выездную школу в Казань. Между экскурсиями в госмузеи, соборы и театры нашлось место и посещению частного музея антиквариата, который создал живущий во Франции лендлорд Алексей Сёмин. О том, что Васильеву понравилось в музее, какой вердикт он вынес коллекции Сёмина и какие пожелания передала Надежда Бабкина, – в фотоистории «БИЗНЕС Online».

В этом году Казань оказалась в одном ряду с Берлином, Брюсселем, Мадридом и Веной – именно там раньше проходили выездные школы историка моды и телеведущего Александра Васильева. Но пандемия скорректировала все маршруты, поэтому и модные экскурсии переместились в города России.

Осматривая коллекцию, Васильев беспрестанно хвалил реставратора Андрея Сульдина: «Поздравляю, вы просто мастер». Всего над восстановлением объектов декоративно-прикладного искусства в коллекции Сёмина трудятся 30 человек. Интересно, что в частных коллекциях к работе реставратора предъявляются более строгие требования, а количество отреставрированных предметов может составлять 20 в год, тогда как в государственных музеях – 1-2.

ВЫЕЗДНАЯ ШКОЛА ИСТОРИКА МОДЫ И ВЕДУЩЕГО ТВ-ШОУ «МОДНЫЙ ПРИГОВОР» АЛЕКСАНДРА ВАСИЛЬЕВА ПРОШЛА В КАЗАНИ

СОБЫТИЯ

20.10.2020

Помимо Национального музея РТ, музеев Горького и Шаляпина, ИЗО РТ и усадьбы Боратынского слушательницы курса побывали с Васильевым в Международном институте антиквариата, где собрана частная коллекция миллиардера, выходца из Казани Алексея Сёмина.

Особый интерес, заранее знали сотрудники института антиквариата, для историка моды представляет эпоха ампир. Специально для него в отдельном зале подготовили тематическую экспозицию – с предметами мебели того периода, произведениями живописи и историческими документами – хозяйственными счетами 1828 года на покрасочные и столярные работы.

Судья «Модного приговора» особо отметил работу реставраторов Международного института антиквариата, назвав гением присутствовавшего художника-реставратора Андрея Сульдина. Мастер рассказал о нюансах реставрации некоторых экспонируемых шедевров.

Предметы в экспозиции в отличие от классического музея можно потрогать, открыть, присесть в антикварное кресло и т. д. Но выставлены и оформлены лишь около двухсот экспонатов. Значительно большая часть находится в хранилище. Зайдя в полуосвещенное, заполненное теплым воздухом помещение, Александр Васильев пришел в еще больший восторг.

– Ой, как красиво! Какой красивый склад! И какой запах – мой любимый! И какая дверь прекрасная романского стиля, испанская, да? – сыпал комплиментами и вопросами историк моды, едва войдя в хранилище.

Международный институт антиквариата, помимо бюджетных музеев и раскрученных туристических мест Казани, выездная школа Александра Васильева посетила целенаправленно и по рекомендации. О существовании в столице Татарстана такой частной коллекции шедевров еще совсем недавно ни слушательницы школы, ни сам Васильев не знали.

МУЗЕЙ «НОВЫЙ ИЕРУСАЛИМ» ПРИГЛАШАЕТ ДОЛГОПРУДНЕНЦЕВ НА ВЫСТАВКУ «ВОЗВРАЩЕНИЕ В УСАДЬБУ»

ДОЛГИЕ ПРУДЫ

21.10.2020

Выставка «Возвращение в усадьбу» открылась в музейно-выставочном комплексе «Новый Иерусалим» 23 сентября. Мероприятие станет одним из ключевых событий празднования столетия музея, которое отмечается в 2020 году. На выставке будут представлены более 400 экспонатов – как из собственного собрания музея, так и частных коллекций.

Выставка не стала типичным собранием отдельных предметов, у нее есть своя логика повествования. Зритель как будто совершает путешествие в прошлое, читает историю в обратном порядке – из дня сегодняшнего он перемещается во вчера и позавчера, чтобы затем вернуться обратно и даже заглянуть немного в будущее.

Выставка разделена на четыре части. Первая – это инсталляция «Призрачный сад». Зритель увидит здесь масштабную карту подмосковных усадеб, построенную вокруг одного предмета. Второй раздел – «FUIMUS» («мы были») – рассказывает о тех, кто создавал усадьбы и тех, кто спасал их наследие после революции. Здесь можно проследить путь некоторых предметов искусства от первых владельцев до момента, когда они оказались в музее. Третий раздел называется «Коллекции» или «Золотой век русской усадьбы». Именно здесь посетителям покажут спасенные предметы – живопись, мебель, скульптура, оружие и многое другое. Последний раздел выставки называется «Территория».

Развитие туристического потенциала усадеб – одна из важных тем, которые поднимает выставка. Стоит отметить, что сейчас в Московской области существует около 320 усадеб разной степени сохранности. Многие из них могут стать точкой притяжения и выступить ресурсом для развития региона. На выставке целый зал посвящен реставрации усадебных комплексов, которая ведется в Подмосковье уже несколько лет.

БАЛЫ 100 ЛЕТ СПУСТЯ

27.11.2020

Усадьба Гусева Полоса – выходит на финиш работ. В настоящее время завершаются работы по отделке интерьеров, в которых многое воссоздают буквально по крупицам (например, паркет), реставрируют лепнину парадного вестибюля второго этажа и лестничной клетки, оштукатуривают и обтягивают тканевыми обоями стены, монтируют карнизы и потолочные розетки, оборудуют освещение. Также восстанавливают парк и благоустраивают прилегающую территорию: спустя 100 лет это замечательное имение вновь будет принимать гостей – собственник планирует проводить здесь официальные приемы.

Московское наследие.-2020.-№6(72).-С.14

mos.ru
Официальный сайт
Мэра Москвы

атмосфера

«КОЛЛЕКЦИЯ НА ЭРМИТАЖ» – АЛЕКСАНДР ВАСИЛЬЕВ ОЦЕНИЛ БОЛЬШОЕ СОБРАНИЕ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

БИЗНЕСONLINE

22.10.2020

15-16 октября Международный институт антиквариата принимал именитых гостей – сотрудников Государственного Эрмитажа и историка моды Александра Васильева с участниками его выездной школы

Международный институт антиквариата практически со дня основания сотрудничает с Государственным Эрмитажем, участвуя в научных конференциях, «круглых столах» по актуальным проблемам музейного дела, но посещение Выставочного центра МИА его сотрудниками произошло впервые. Гости с интересом ознакомились с постоянной экспозицией, высоко оценили каталоги коллекций Большого собрания изящных искусств ASG и журнал «Мир искусств». Они отметили, что благодаря порталу музея в курсе всех событий МИА, которые включают не только реставрацию и атрибуцию, но и популяризацию собрания.

На следующий день Выставочный центр Международного института антиквариата посетил знаменитый историк моды Александр Васильев со своей выездной школой, цель которой – формирование вкуса. Вместо запланированных полутора маэстро провел в Выставочном центре и хранилищах более двух часов, восторгаясь как коллекциями и качеством реставрации живописи и мебели, так и подвижничеством собирателя, и поминутно задавая вопросы сотрудникам ASG. Наиболее впечатлившие его предметы собрания маэстро фотографировал для личного архива.

Александр Васильев неутомимо и с неподдельным интересом познакомился с хранилищем мебели, картин, икон и посетил конференц-зал штаб-квартиры ASG, где размещена коллекция портретной живописи,

На прощание маэстро искренне поблагодарил коллектив МИА и руководство компании, просил передать поздравления владельцу с великолепной коллекцией и обещал непременно навестить МИА в следующий приезд в Казань.

ОЧЕРЕДНОЙ ТОМ СЕРИИ КАТАЛОГОВ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG ВЫХОДИТ В СВЕТ

БИЗНЕСONLINE

15.12.2020

7 том серии каталогов БСИИ ASG посвящён коллекции китайской и европейской керамики XVIII – XX веков. В него вошли результаты исследований более тысячи предметов утилитарного и декоративного назначения: столовые приборы, украшения интерьера, туалетные принадлежности и т.д. О коллекции керамики и ходе работы над каталогом редакции «Мира искусств» рассказала ее автор – искусствовед, директор Международного института антиквариата к.п.н. Алина Булгакова

- В чем особенность данного тома, сколько лет шла работа над ним?

- При создании каталога керамики мы избрали хронологический (по дате производства предмета) принцип расположения материала, что позволило решить сразу две задачи: представить нашу коллекцию и на ее основе - историю производства фаянса и фарфора. Что касается временных рамок, то большинство образцов керамики собрания ASG было создано в XVIII – XIX веках, однако, есть и редкие экземпляры. В частности, к самым ранним предметам относятся делфтская ваза с клеймом мануфактуры «De Dubbelde Schenkkan» в виде инициалов её керамиста Лойвейса Фиктора, который работал на производстве с 1689 по 1713 годы, часть чайного сервиза 1755 года, изготовленного в Мейсене, где был открыт секрет производства европейского фарфора, и севрская ваза «королевского

синего» цвета с буквой «F» в центре клейма, соответствующей 1758 году. Я рада, что двухгодичная работа завершена, и скоро все знатоки и любители фарфора смогут познакомиться с нашей коллекцией.

«ФЕДЕРАЛЫ ВЗВОЮТ ОТ НАШЕЙ СИСТЕМЫ СОГЛАСОВАНИЙ!» — ПОЧЕМУ КАЗАНЬ СТАЛА ГОРОДОМ 10 ЗАСТРОЙЩИКОВ

РЕАЛЬНОЕ ВРЕМЯ

16.10.2020

В Казани могут сорвать исполнение президентского указа по увеличению объемов ввода жилья, считают эксперты. Развитие местного рынка, по их словам, сдерживают два фактора: дефицит готовых к строительству площадок и строго ограниченный круг застройщиков, куда стороннему игроку не попасть.

Иногородних девелоперов в татарстанской столице практически нет, потому что сказываются два сдерживающих фактора: отсутствие подготовленных земель и сложная согласовательная работа с местными властями, говорят специалисты. За комментарием мы обратились к крупнейшему собственнику земель в Казани.

– Желающих зайти на рынок Казани много, рынок ведь интересный, и федеральных, и региональных игроков должно быть предостаточно, но их по пальцам можно пересчитать. Возникает вопрос: почему только один застройщик смог зайти на рынок Казани, где остальные, которые в других регионах спокойно работают?! – справедливо замечает директор по развитию территорий ASG Ринат Аисов.

Сравнивая систему работы в других регионах, федеральные застройщики предпочитают работать там, а не в Казани, потому что лучше здесь не рисковать и деньги не вкладывать, признаются они. «Отсюда так вольготно себя чувствует ограниченный круг местных застройщиков, которые свою нишу и долю рынка заняли. Им строить большие объемы нецелесообразно. Они свои объемы закрывают и довольны. Что позволило бы зайти другим застройщикам? Это наличие подготовленных участков, где не надо сложные процедуры проходить, а если есть готовый участок, остается под себя проект сделать или скорректировать, кредит получить и выйти на стройку», — подчеркивает Ринат Аисов.

В реальности ситуация в Казани такова, что в городе есть места, чтобы создать площадки под строительство. Резервы есть, хоть эти территории и непростые – чересполосица, много частных собственников, где надо решать вопросы по инфраструктуре, и город сам эту работу не проводит, ему нецелесообразно, да и ресурсов таких нет, подчеркивают эксперты рынка. При этом ряд компаний предлагают решения, но не все инициативы находят поддержку.

– Казань, с одной стороны, не создает и не предлагает застройщикам площадки, где можно строить, а с другой стороны, они блокируют инициативы по выводу новых площадок для комплексной застройки. Позиция города такая: в центре города ресурсы истощены, строить нельзя, а на территории свободных площадок под комплексную застройку, например, по Восточной дуге, строить нельзя, нет сетей. Спрашивается: а где тогда строить? Мы предлагаем решения, предлагаем разработать проекты и просим город с нами эту работу поддержать, координировать наши действия. Но их позиция такая, что лучше ничего не делать, – говорят в ASG.

В компании этим удивлены, но тем не менее свою работу пытаются выстраивать с точки зрения системного развития казанской агломерации. ASG подготовила концепцию по освоению своего огромного банка земель в городе и за его пределами, но не дождалась содействия местных властей. Между тем многие из предложенных проектов могли бы позволить развивать инфраструктуру внутри столицы. «Иначе на самом деле планы по вводу жилья не реализовать, и ситуация с ростом цен так и будет продолжаться», – убежден застройщик.

ОХОТНИЧЬЯ СЕРИЯ ВЕЛИКОГО АНИМАЛИСТА



Алина Булгакова, к.п.н., директор МИА

АННОТАЦИЯ: в статье анализируется работа Франса Снейдерса «Олени, загнанные сворой собак» из Большого собрания изящных искусств ASG, а также устанавливается доля участия в её создании Пауля де Воса. В качестве аналогов приводятся композиции из самых именитых музеев Европы – Национального музея Прадо, Старой пинакотеки Мюнхена и Государственного Эрмитажа.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Франс Снейдерс, Пауль де Вос, сцены охоты, олени, собаки, аналог, Старая пинакотека Мюнхена.

ABSTRACT: the article analyzes the work of Frans Snyders «Deer Driven by a Pack of Dogs» from the ASG Great Fine Arts Collection, and also establishes the share of Paul de Vos' participation in its creation. Compositions from the most famous museums in Europe - the Prado National Museum, the Old Pinakothek of Munich and the State Hermitage Museum - are cited as analogues.

KEYWORDS: Frans Snyders, Paul de Vos, hunting scenes, deer, dogs, analogue, Alte Pinakothek Munich.

В коллекции фламандской живописи XVII века из Большого собрания изящных искусств ASG живопись Франса Снейдерса (1579 – 1657), а также его учеников, художников из близкого окружения и последователей занимает особое положение. Каждая из этих картин по-своему уникальна. Всего в собрании ASG на сегодняшний день хранится **девять картин** как самого Снейдерса, так и его учеников, живописцев из окружения и последователей. Данной статьёй мы открываем цикл из девяти публикаций, каждая из которых поочерёдно будет посвящена атрибуции и искусствоведческому анализу одной из этих картин. Начнём мы с работ, исполненных самим Снейдерсом, – это **«Собаки на кухне», «Олени, загнанные сворой собак», «Битва петухов» и ранний «Натюрморт с устрицами»**.

«Олени, загнанные сворой собак» были написаны Снейдерсом в сотрудничестве с **Паулем де Восом** (1591/1592 – 1678). В нашей статье мы не станем подробно освещать биографии этих художников, как и не будем приводить лучшие их работы. Здесь мы рассмотрим лишь данную картину из собрания ASG, изложим все известные нам на сегодняшний день сведения о ней, установим долю участия де Воса в написании этого полотна, а также опубликуем его аналоги в крупных музейных собраниях.

Данная работа поступила в собрание ASG в 2010 году. Прежде она находилась в коллекции герцога Филиппа-Франсуа д'Аренберга (1625 – 1674) – военного и государственного деятеля Испанских Нидерландов, князя Священной Римской империи, герцога ван Арсхота и гранда Испании первого класса. Аренберги или Аремберги (Arenberg, Aremberg) относятся к младшей ветви бельгийского дома Линей, глава которой носит титулы герцога Аршо и князя Аренберга. Из всех имперских князей Аренберги были старшими по времени обретения княжеского титула.



Франс Снейдерс в сотрудничестве с Паулем де Восом Олени, загнанные сворой собак Фландрия, XVII век Холст, масло. 200×330 см БСИИ ASG, инв. № 04-0495



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



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

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

Интерьер замка Аренберг



В 2007 году «Олени, загнанные сворой собак» экспонировались на выставке в Пекине. Один из четырёх аналогов этой композиции хранится в **Вене в собрании княжеского дома Лихтенштейнов** (дворец на Фюрстенгассе), второй был продан 17 июля 1981 года в Лондоне **на аукционе Christie's** (№ 156), третий – экспонируется в **Старой пинакотеке Мюнхена**, а четвёртый – в **музее Прадо в Мадриде**.



Франс Снейдерс
Охота на оленей
Холст, масло. 200,5×325 см
Старая пинакотека, Мюнхен



Франс Снейдерс и ученики
Охота на оленя
Холст, масло. 58×112 см
Национальный музей Прадо, Мадрид

Работа из Старой пинакотеки Мюнхена наиболее близка картине из Большого собрания изящных искусств ASG. Изображения животных – оленей и собак – повторяются в обоих случаях довольно точно, а вот пейзажи разнятся. На картине из Мюнхена практически весь задний план занимает изображение облачного неба. Лишь по центру вдали и слева мы видим деревья. Пейзаж из собрания ASG куда более богат растительностью. Густые затенённые кусты и деревья слева и справа подобно кулисам фланкируют сцену схватки животных. В отдалении изображена гора на фоне голубого неба с кучевыми облаками. Практически совпадают и размеры композиций. Однако специалисты Старой пинакотеки атрибутируют данное полотно исключительно именем Снейдерса, ничего не говоря о возможном участии в его создании учеников художника. В **Национальном музее Прадо** «Охота на оленя» атрибутирована как работа Снейдерса и его учеников (мастеровых). Мастерская работала над общей композицией произведения, а Снейдерс, будучи уже мэтром и признанным мастером, только дорабатывал её, вносил последние штрихи. Эксперты музея Прадо в данном случае не называют конкретных имён учеников.

До недавнего времени полотно из Большого собрания изящных искусств ASG также было атрибутировано Снейдерсом и его мастерской. Однако в ходе наших исследований сегодня мы можем утверждать, что в создании данного произведения принимал участие один из лучших учеников Снейдерса – **Пауль де Вос**.

Пауль де Вос часто писал **сцены охоты на оленей**. Делал он это самостоятельно, а иногда и в сотрудничестве с другими живописцами. В Национальном музее Прадо находится «Охота на оленей» де Воса, а в Государственном Эрмитаже (Санкт-Петербург) картина с аналогичным названием, написанная живописцем при участии Яна Вильденса (1585/1586 – 1653).

Пауль де Вос
Охота на оленя
Первая половина XVII века
Холст, масло. 212×347 см
Национальный музей Прадо, Мадрид





Пауль де Вос (животные)
Ян Вильденс (пейзаж)
Охота на оленя
До 1653 года
Холст, масло. 196,5×330 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

В работе из Эрмитажа де Вос написал животных, а Вильденс – пейзаж. Вильденс – великолепный мастер ландшафта, который творил в альянсе с лучшими фламандскими художниками эпохи. Например, в Доме Рубенса в Антверпене есть композиция «Диана и её нимфа, охотящиеся на оленей», где людей исполнил Питер Пауль Рубенс (1577 – 1640), животных – Пауль де Вос, пейзаж – Ян Вильденс.



Питер Пауль Рубенс
Пауль де Вос
Ян Вильденс
Диана и её нимфа, охотящиеся на оленей
Между 1635 – 1640 годами
Холст, масло. 155×199 см
Дом Рубенса, Антверпен

Снейдерс также часто работал с этими мастерами. Так, с Яном Вильденсом они написали «Охоту на оленей» из Королевского музея изящных искусств Брюсселя. Замечателен и тандем Снейдерса с Антонисом ван Дейком (1599 – 1641). Около 1618 года они вместе создали «Охоту на кабана» из Старой пинакотеки. Ван Дейк написал фигуры охотников, Снейдерс – собак и кабана.



Франс Снейдерс
Ян Вильденс (пейзаж)
Охота на оленя
Королевский музей изящных искусств, Брюссель



Антонис ван Дейк
Франс Снейдерс
Охота на кабана
Около 1618 годы
Холст, масло. 202,5×302 см
Старая пинакотека, Мюнхен



Франс Снейдерс
Охота на кабана
Около 1640 года
Холст, масло. 214×311 см
Палаццо Питти, Флоренция



Франс Снейдерс
Фрагмент картины «Охота на кабана» с изображением собаки в левом нижнем углу
Старая пинакотека, Мюнхен



Франс Снейдерс
Фрагмент картины «Охота на кабана» с изображением собаки в левом нижнем углу
Палаццо Питти, Флоренция

На картине, написанной с ван Дейком, в левом нижнем углу Снейдерс пишет собаку светлого окраса. Она лежит на земле, раскрыв пасть и повернув голову в сторону кабана. Собака выпрямила задние лапы, на одной из них – кровоточащая рана. Позднее, около 1640 года, Снейдерс повторит изображение этой собаки всё в том же левом нижнем углу на картине «Охота на кабана» из Палаццо Питти во Флоренции. Близкое этим изображение собаки (несколько видоизменена поза и окрас) есть ещё на одной «Охоте на кабана» Снейдерса из Национального музея в Познани.

Снейдерс неоднократно работал с данным изображением и переосмыслял его. Об этом свидетельствует его рисунок из Института искусств Курто (Лондон) с изображением лежащей на земле собаки. Собака с идентичным ошейником так же повернула голову, однако теперь её передние и задние лапы согнуты. Появляется в данном случае и пушистый хвост.



Франс Снейдерс
Собака, лежащая на земле
Бумага, чёрный мел
28,5×44 см
Институт искусства Курто, Лондон

Собаку с этого рисунка повторил в своей «Охоте на кабана» Пауль де Вос. На картине из Художественно-исторического музея Шомона (Франция) она представлена слева на переднем плане с кровоточащей на груди раной. Де Вос видоизменил хвост, сделав его длинным и коротко-шёрстым.

Эту же собаку Пауль де Вос написал в правой части на картине «Олени, загнанные сворой собак» из собрания ASG. Она так же повернула голову влево от зрителя и припала животом к земле, но на её груди нет раны. Изменён и рисунок хвоста.



Пауль де Вос
Охота на кабана
Холст, масло
Художественно-исторический музей, Шомон



Пауль де Вос,
Фрагмент картины «Охота на кабана» с изображением собаки в левом нижнем углу
Художественно-исторический музей, Шомон



Фрагмент картины «Олени, загнанные сворой собак» с изображением собаки в правой части
БСИИ ASG, инв. № 04-0495

Кроме этого, в Большом собрании изящных искусств ASG есть композиция мастерской Пауля де Воса «Травля кабана», где в правой части присутствует аналогичное изображение собаки.



Пауль де Вос, мастерская
Фрагмент картины «Травля кабана» с изображением собаки в правой части
БСИИ ASG, инв. № 04-2297



Пауль де Вос, мастерская
Травля кабана
Фландрия, XVII век
Холст, масло
145×247 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2297

Далее мы проанализируем изображение собаки в правой части, частично скрытой рогами оленя.



Фрагмент картины «Олени, загнанные сворой собак» с изображением собаки, частично скрытой рогами оленя
БСИИ ASG, инв. № 04-0495

Схожие изображения собак нами обнаружены в трёх работах Франса Снейдерса: «Охота на кабана» из Национальной галереи Шотландии в Эдинбурге (1630-е годы), «Охота на кабана» из Национального музея Швеции в Стокгольме и «Охота на кабана» из Музея изящных искусств Бостона (1625 – 1630-е годы).



Франс Снейдерс
Фрагмент картины «Охота на кабана» с изображением собаки в левой части
Национальный музей Швеции, Стокгольм



Франс Снейдерс в сотрудничестве с Паулем де Восом
Олени, загнанные сворой собак
Фландрия, XVII век
Холст, масло. 200×330 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0495



Франс Снейдерс
Охота на кабана
Холст, масло. 165×233 см
Национальный музей Швеции, Стокгольм



Франс Снейдерс
Охота на кабана
Между 1625 – 1630 годами
Холст, масло. 220,5×505 см
Музей изящных искусств, Бостон



Франс Снейдерс
Фрагмент картины «Охота на кабана» с изображением собаки в левой части
Музей изящных искусств, Бостон

Такая собака в этом же ракурсе изображена слева (перед копытами оленя) на полотне Пауля де Воса из Государственного Эрмитажа.



Пауль де Вос
Ян Вильденс (пейзаж)
Охота на оленя
До 1653 года
Холст, масло. 196,5×330 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Изображения этих собак на картинах из Эрмитажа и собрания ASG очень близки. Причём де Вос в обоих случаях скрывает передние лапы собак: на картине из собрания ASG они находятся за задними ногами вставшей на дыбы собаки, на эрмитажной они прикрыты мордой другого пса. Снейдерс в обоих случаях ничем не заслоняет лапы своих собак.



Пауль де Вос
Фрагмент картины «Охота на оленя» с изображением собаки в левой части
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

У правой кромки картины из Большого собрания изящных искусств ASG мы видим переднюю часть морды собаки. Фламандские анималисты XVII века часто прибегали к подобным композиционным приёмам для создания в изображении эффекта динамики – ещё секунда и собака «влетит» в фокус основного изображения. Эта собака имеет чёрно-белый окрас. Схожее изображение присутствует всё в той же композиции Пауля де Воса из Эрмитажа. Здесь он добавил вытянутую вперед лапу.



Фрагмент картины «Олени, загнанные сворой собак» с изображением собаки у правой кромки
БСИИ ASG, инв. № 04-0495



Пауль де Вос
Фрагмент картины «Охота на оленя» с изображением собаки у правой кромки
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Таким образом, мы пришли к выводу, что три собаки в правой части композиции полотна из собрания ASG выполнены Паулем де Восом. Далее мы разберём левую её часть. И здесь мы обнаружим изображения двух собак, которые встречаются исключительно на картинах Франса Снейдерса. Одна из них выглядывает из небольшой ямы или овражка. Художник изобразил лишь её голову и лапы, которыми она упирается о край ямы. Эта собака имеет светлый окрас. Её пасть раскрыта.



Фрагмент картины «Олени, загнанные сворой собак» с изображением собаки в левой части
БСИИ ASG, инв. № 04-0495

В Баварском государственном собрании картин Мюнхена представлена «Охота на медведей» Франса Снейдерса. Тут в правой части за фигурой собаки, вставшей на задние лапы, художник изобразил такую же собачью голову.



Франс Снейдерс
Охота на медведей
Холст, масло. 208,5×342 см
Баварское государственное собрание картин, Мюнхен



Фрагмент картины «Охота на медведей» с изображением головы собаки в правой части
Баварское государственное собрание картин, Мюнхен

В левой же части произведения из собрания ASG под вздыбившим грудь оленем на боку лежит собака. Она откинула голову и приоткрыла пасть. Ещё мгновение и олень всей своей тяжестью придавит её. Такая же собака изображена справа на картине Снейдерса и его учеников «Охота на оленя» из музея Прадо.



Франс Снейдерс и ученики
Охота на оленя
Холст, масло. 58×112 см
Национальный музей Прадо, Мадрид



Фрагмент картины «Охота на оленя» с изображением собаки в правой части
Национальный музей Прадо, Мадрид



Фрагмент картины «Олени, загнанные сворой собак» с изображением собаки в левой части
БСИИ ASG, инв. № 04-0495



Фрагмент картины «Олени, загнанные сворой собак» с изображением собаки в правой части
БСИИ ASG, инв. № 04-0495

Как мы уже сказали выше, научные сотрудники испанского музея атрибутируют данное полотно Снейдерсом и его учениками. Мы не располагаем данными атрибутационных исследований относительного этого произведения, а потому не можем судить о его авторстве. В этой же композиции присутствует изображение собаки под оленем. Аналогичный ей пёс изображён на картине собрания ASG «Олени, загнанные сворой собак» в правой части. В нашем случае, мы пришли к выводу, что написал её Пауль де Вос. Изображения очень похожи. Однако рисунок шерсти собаки, её здоровый блеск на груди, темнота шершавого нёба на полотне из музея Прадо выполнены с большим мастерством. В то же время, если мы сравним псов с картины «Олени, загнанные сворой собак» из собрания ASG, написанных в правой и левой части, то отметим, что шерсть собак, изображенных слева, прописана тщательнее, с куда большим вниманием к фактуре. Фрагменты левой части композиции из собрания ASG, где особенно видна работа Снейдерса, можно смело сравнивать с картиной из Старой пинакотеки Мюнхена.

Безусловной доминантой произведения Снейдерса и де Воса из Большого собрания изящных искусств ASG является изображение собаки, поднявшейся на задних лапах. Она изогнулась практически дугой, каждая её мышца напряжена. Оказавшись перед рогами оленя, она вскинулась и повернула голову в его сторону, словно ожидая боли от удара. В искусстве Пауля де Воса мы не найдем подобных этому изображений. У



Фрагмент картины «Охота на оленя» с изображением собаки по центру
Национальный музей Прадо, Мадрид



Фрагмент картины «Олени, загнанные сворой собак» с изображением псов в нижней части по центру
Данный фрагмент показывает насколько тщательно прописана шерсть у собак
БСИИ ASG, инв. № 04-0495



Фрагмент картины «Олени, загнанные сворой собак» с изображением псов в правой части, исполненных Паулем де Восом
Художник делает акцент на изображении мускулатуры
БСИИ ASG, инв. № 04-0495



Фрагмент картины «Олени, загнанные сворой собак» с изображением пса на задних лапах в правой части
БСИИ ASG, инв. № 04-0495

него есть картины, где собаки изображены подброшенными в воздух от ударов рогов животных («Бык, атакованный собаками» из Музея изобразительных искусств Гента, «Охота на кабана» из Художественно-исторического музея Шомона). Это выглядит неожиданно, эффектно, иногда комично, но не красиво. Де Вос не симпатизирует этим собакам. Снейдерс же, напротив, любуется своим животным. Его собака вытянулась во весь рост. Художник словно даёт возможность зрителю оценить её грацию, изящество и силу. Сцены охоты всегда трагичны, ведь они изображают смерть животных. Но в данном случае благородство оленей и высокий прыжок этой собаки, взмывшей над сворой суетливых псов привносят в работу торжественность, звучащую здесь куда сильнее страха гибели. Снейдерс напишет эту собаку лишь дважды – на картине из Большого собрания изящных искусств ASG и мюнхенской Старой пинакотеки.



Фрагмент картины «Охота на оленей» с изображением пса на задних лапах в правой части
Старая пинакотека, Мюнхен

НАСЛЕДНИКИ КВАТРОЧЕНТО ИЗ БСИИ ASG

ФЛОРЕНТИЙСКИЙ ИНТЕЛЛЕКТУАЛИЗМ ПРОТИВ ВЕНЕЦИАНСКОЙ КРАСОЧНОСТИ



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

АННОТАЦИЯ: статья посвящена особенностям стиля кватроченто – раннего Возрождения - во флорентийской живописи. На примере творчества художников флорентийской школы XVI-XVIII веков, произведениями которых располагает Большое собрание изящных искусств ASG, анализируются стилевые особенности кватроченто, когда изобразительное искусство открывает для себя новые темы и меняет технику живописи.

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

ABSTRACT: the article is devoted to the peculiarities of the Quattrocento style - early Renaissance - in Florentine painting. On the example of the creativity of the artists of the Florentine school of the 16th-18th centuries, whose works are at the disposal of the ASG Large Collection of Fine Arts, the stylistic features of the Quattrocento are analyzed, when fine art discovers new themes and changes the painting technique.

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

XV столетие вошло в историю под именем кватроченто, этот период итальянского Возрождения обращается не к разуму, а к чувствам, мы постигаем его искусство так же, как окружающий мир – взглядом, мысленным прикосновением. Определяющую роль в развитии нового стиля сыграла Флоренция.

Содержание кватроченто исчерпывается понятием, одновременно простым и глубоким, – *жизнь в мире*. Исполнение этого простейшего из всех назначений человека привело к полному и быстрому расцвету искусства [8, с. 155], поскольку кватроченто сделало его предметом все: любовь, просвещение, торговлю, политику и даже войну. Никогда человечество не было так беззаботно по отношению к причине вещей, и никогда оно не было так чутко к их явлениям. Мир, данный человеку в его ощущениях, невелик, поэтому в нем равноценно все – каждое движение нагого тела, каждый завиток виноградного листа, каждая жемчужина в уборе женщины. Для взора флорентийского художника в зрелище жизни не было ничего малозначительного, все составляло для него предмет познания. Как известно, самоценность бытия делает личность жадной до всех его проявлений, потому во флорентийском искусстве мы видим и **торжество индивидуализма**.

Однако это отнюдь не мещанский и мелкий индивидуализм, а нечто сходное с ощущением своей избранности. Строгая Флоренция поднимала своих художников на такую высоту требований, какой не знали художники, родившиеся в глухих провинциальных городках. Здесь бытовала более героическая и торжественная концепция мира, над флорентийцами как будто с самого детства тяготело сознание суровой миссии, выпавшей на их долю.

Во флорентийском кватроченто легко заметить две линии, мало соприкасающиеся на всем их протяжении. Одна берет свое начало в творчестве Донателло и Мазаччо [8, с. 160] и соединяет целое племя художников, поглощенных решением ***основной задачи искусства – поиска одухотворенной формы*** (Уччелло, Венециано, Вероккьо, Микеланджело).

Другая линия связана с творчеством Спинелло Аретино и Фра Анджелико, благодаря им в искусство кватроченто вошли благоухающие легенды и бедные формы средневековья, принялись те насаждения природного чувства, которые могли привиться в суровом и разреженном воздухе флорентийского интеллектуализма. Художники, принадлежащие к этой линии кватроченто, – Филиппо Липпи, Доменико Гирландайо (отец Ридольфо Гирландайо) - более популярны, свойственная их вещам прелесть была скорее оценена публикой. Они и более многочисленны, ибо сюда примыкает большинство второстепенных мастеров – Козимо Росселли, Лоренцо ди Креди и почти все анонимы. И однако их право быть подлинными представителями Флоренции XV века гораздо более спорно, чем право наследников Донателло и Мазаччо [8]. Привлекательность их искусства не искупает его внутренней слабости. Декоративизм убранства и обстановки не всегда скрывает пустоту форм, миловидность лиц плохо вознаграждает за их малую одухотворенность.

Однако обеим линиям суждено было объединиться в конце XV века в творчестве двух величайших мастеров: Боттичелли и Леонардо унаследовали так же много от Вероккьо, как много они унаследовали [8, с. 161] от любви к зрелищу мира, от простодушной впечатлительности и способности увлекаться других флорентийцев, менее разборчивых и менее строго сознававших миссию художника [8, с. 162].

Еще прежде чем Донателло и Мазаччо были призваны к великой деятельности, в различных итальянских городах появились художники, предвещавшие кватроченто своим ***свежим чувством природы***. Зрелище мира открывалось для них в образах их деревенской родины, от «подробной» любви к цветам, птицам и травам, привлекавших своей нарядностью, их последователи перешли к более серьезному чувству природы [8, с. 158], что одновременно явилось и следствием общественного интереса, поскольку в этот период появляется традиция жизни за городом. Флорентийские художники с любопытством и удивлением, подобно горожанину, наблюдают за жизнью растений, птиц и т.п. и свежесть впечатления переносят на свои полотна.

Особенность флорентийского интеллектуализма становится ясной, если мы взглянем на его носителей в их привычной обстановке. Мы найдем их не в гостиной, как в XVIII столетии, и не в кабинете ученого, как в веке XIX, но в одной из тех пыльных мастерских, наполненных рабочим шумом и шутками многочисленных учеников, которые содержали на новом рынке Флоренции Вероккьо или Поллайоло. В одной из них вырос человек, который явился высшим и полным воплощением этой душевной способности кватроченто – Леонардо да Винчи. Художник достиг вершин тогдашней мысли не случайно, его судьба была уже предопределена другими [8, с. 165] мастерами. Флорентийская мысль рождалась в художественной оболочке и к познанию мира она знала только один путь – через искусство. Для людей, проводивших дни за изучением форм человеческого тела, поиском нового способа живописи, страсть к познанию была такой же необходимостью, как утоление голода или жажды. Она являлась к ним вместе с первым дыханием жизни, и отнять ее не могли ни бедная юность, ни скудость образования, ни суровая простота трудовых будней [8, с. 166].

АБСОЛЮТ ДВИЖЕНИЯ

Флорентийский художник честно исполнял свой долг перед жесткими требованиями мысли. Светлое и холодное бесстрастие выражено в нем слишком явно, чтобы по направлению одного его любопытства можно было судить о всем его душевном объеме [8, с. 167]. Такие великие мастера, как Донателло, Мазаччо и Вероккьо быстро уводят наше внимание из стен Флоренции XV века, слишком многое в них - достояние всего мира, предмет общей истории художественного гения. К разным подробностям и особенностям собственно флорентийского кватроченто нас больше приближают другие художники, не столь отвлеченные интеллектуальными задачами от малых радостей простого существования. Эти малые флорентийцы удерживают наш взгляд около тысячи вещей, составляющих зрелище тогдашней жизни и еще сохранивших ее говор и улыбку. При этом воображение скромных художников кватроченто всегда наполнено странно смешавшимися образами библейского предания, средневековой рыцарской легенды и античного мифа [8, с. 169].

Вместе с изделиями бесчисленных мастерских искусство хлынуло рекой в жизнь. В те годы Фло-

ренция накопила свои несметные художественные богатства, которые до сего дня остаются нерастраченными. Не было ремесла в тогдашней Флоренции, которое не поднялось бы на степень искусства [8, с. 172]. Живопись для флорентийцев являлась только одним и не всегда самым адекватным выражением их личности, и мы нередко ощущаем, что художник значительнее своего произведения и его индивидуальность много выше и интереснее, чем его творчество [1].

В отличие от венецианского, историю флорентийского искусства нельзя изучать в его медленном и постепенном развитии. Флорентийская живопись творилась руками великих людей, которые, берясь за решение важнейших проблем, достигали в них непревзойденных результатов, действуя на свой страх и риск, а не анализируя достижения своих собратьев.

Величие же венецианцев состоит в том, что они никогда не удовлетворялись отдельными удачами, а неустанно стремились к тому, чтобы выразить свое мировоззрение в таких художественных образах и формах, какие были доступны пониманию окружающих. В силу этого каждый гениальный художник принужден был, по существу, создавать свои собственные формы в искусстве.

Живопись – искусство, фактически располагающее только двумя измерениями, поэтому творец для полноты воспроизведения реальности сознательно стремится создать в картине иллюзию третьего измерения: пробудить в зрителе чувство осязания, вызвав у него впечатление «ощупывания» изображенной фигуры, так, чтобы в его ладонях и пальцах ощущения реальных объемов, соответствующих формам фигуры, появились бы задолго до того, как он примет ее за действительно реальную.

Таково искусство Джотто, внушавшее своим современникам более острое чувство реальности и жизненного правдоподобия, нежели отдельные изображенные им предметы. Современному зрителю, чье знание анатомии гораздо глубже, чем у самого Джотто, и желающему видеть подвижность, гибкость и ловкость в изображенной человеческой фигуре, его образы уже не кажутся более реальными, чем сама действительность. Но он ощущает их реализм в том, что они настойчиво взывают к чувству осязания и этим заставляют признать сам факт их существования. Это и доставляет нам чисто художественное наслаждение.

Определение соотношения иллюстративности и эмоциональности картины очень важны именно при характеристике флорентийских мастеров, поскольку они среди всех европейских художников наиболее упорно и ревностно работали над специфическими проблемами фигурной живописи и больше, чем кто-либо, пренебрегали второстепенными, но тем не менее привлекательными сторонами живописного мастерства. Если мы хотим оценить их по достоинству, мы вынуждены отказаться от лицезрения прекрасных лиц, драматических ситуаций и фактически от любой «литературности». Более того, мы должны отказаться от наслаждения, доставляемого нам цветом, потому что флорентийцы никогда не уделяли особого внимания колориту, который даже в лучших их работах бывает резок и неприятен.

Великие флорентийские мастера сосредоточивали свое внимание на форме, и только на форме, в их произведениях именно форма является главным источником эстетического наслаждения. Она повышает коэффициент реальности изображенного предмета и вызывает в зрителе ответную, радующую его интенсивность восприятия. Этим и объясняется **большее удовольствие, испытываемое нами от предмета, изображенного в живописи, нежели от него же в его естественном виде.** Очевидно, художник быстрее внушает нам впечатление осязаемости, чем может вызвать его предмет сам по себе, и именно эта живая реализация предмета доставляет нам наслаждение, связанное с ощущением внутреннего душевного подъема и обостренной восприимчивости.

Композиция, колорит и движение доставляют нам не меньшее удовольствие, повод к которому дает каждое произведение искусства. Однако пока картина не удовлетворила осязательное воображение, она не вызовет иллюзии вечно повышающейся, обобщенной художественной реальности. Мы сможем раскрыть ее замысел, проникнуться ее эмоциональной силой, но „красота“ данного произведения покажется нам одинаковой и в первый и в тысячный раз, не угасая по мере нашего ознакомления с ним.

Каким же образом совершает это чудо, к примеру, Джотто? Самыми простыми средствами: элементарными познаниями в области света, тени и линии, выражающей объем, он умудряется из всех возможных контуров, из всех вариантов светотени, присущих данной фигуре, выбрать именно те, которые привлекут наше внимание. Это определяет характер его типов, колористическое решение, даже композицию. Джотто стремится создать типы простых людей с ширококостными

и массивными фигурами, то есть таких, какие и в реальной жизни возбуждали бы наше осязательное воображение. Он извлекает из зачатков светотени все, что может, создает красочную гамму возможно более светлой, так, чтобы ее контрасты были максимально резки. В своих композициях он стремится к четкости группировок, чтобы каждая имеющая значение фигура обладала ясно выраженными осязательными свойствами.



Джотто (Джотто Ди Бондоне)
Мадонна с Младенцем и ангелами (Мадонна Оньисанти) (около 1306-1310. Дерево, темпера. 325x204 см. Галерея Уффици

Историки искусства всегда обращают внимание зрителей на то, как в его «Мадонне Оньисанти» распределены тени, подчеркивающие каждую вогнутость, и свет, создающий выпуклость частей, и как эта светотеневая игра подчиняется линиям. Благодаря этому художник передает объемность человеческой фигуры, не зависимо от того, что она задрапирована одеждой. Здесь все приобретает конструктивный смысл: каждая линия имеет свою нагрузку, иначе говоря, она строго функциональна. Ее существование и направление полностью определяются необходимостью вызвать «осязательные» впечатления у зрителя. **Передача осязательной ценности изображения – является главным условием живописи, потому что только таким путем искусство может заставить нас воспринимать форму реальнее, чем мы воспринимаем ее в жизни.** Великий художник прежде всего тот, кто обладает великим даром осязательной ценности и великим умением передавать ее, даже если он принужден изображать задрапированные фигуры, умеет посредством ткани выделить контуры тела так, чтобы передать его материальную сущность.

Чем крупнее художник, тем важнее для него задача воспроизведения, и он всегда бессознательно воспроизводит материальную либо духовную сущность предмета. А окружающие слышат от него только рассуждения об умении и технических возможностях, но не более того. И естественно, что они, как и все прочие, делают вывод, что техника и гениальность — одно и то же, и что искусность сама по себе есть синоним искусства.

Такое понимание искусства существовало, увы, во все времена. Могли быть расхождения во взглядах, но не в принципах; расхождение в том, какого рода техническое умение следует ценить, причем каждое поколение и каждый критик выдвигали свой индивидуальный критерий, исходящий из некоторых специальных проблем и трудностей, интересовавших именно его. Во Флоренции эти искаженные понятия об искусстве чувствовались особенно сильно, потому что она была подлинной художественной школой, к которой принадлежало много гениальных людей и тысячи посредственностей. **Все они соревновались друг с другом в стремлении выставить напоказ свое техническое умение, и в этом горячем соперничестве только подлинные гении могли остаться верными истинному существу искусства.** Даже Мазаччо принужден был иногда демонстрировать свое техническое мастерство, как, например, в фигуре обнаженного человека, дрожащего от холода; сама по себе прекрасно выполненная и вызывающая всеобщее восхищение, эта фигура была не только лишней в композиции, но и рассеивала внимание зрителя, когда он смотрел на сцену «Крещения...».

Оставляя пока в стороне вопрос о колорите, который имеет второстепенное значение для флорентийского искусства, следует сказать, что живопись в том виде, каком ее застали Поллайо-



Мазаччо
Святой Петр крестит новообращенных, или Крещение неофитов (1426)
Фрески капеллы Бранкаччи церкви Санта Мария дель Кармине

ло и Вероккьо, не **достигла еще полного развития в своих трех главных направлениях: в изображении пейзажа, движения и обнаженного тела.**

Художник, которому удается изобразить движение, активизирует наше восприятие, повышает в нас чувство жизненной энергии и тем самым доставляет нам большее удовольствие от движения, чем то, которое мы испытали бы от него в жизни. Повторяя уже сказанное, **живописец выражает сущность движения, подобно тому как передачей осязательной ценности он выражает материальную сущность видимых явлений.** Однако задачи художника гораздо сложнее: в данном случае недостаточно выразить сущность того, что видишь своими глазами. Живописец должен изобразить то, чего в этот момент не существует, то есть движение. Он может выполнить эту задачу только путем фиксации одного отрезка движения, но так, чтобы мы могли представить себе все последующие этапы.

«Сейчас он схватился с противником», – говорим мы о борце. «Какое наслаждение ощущать в своих мышцах... могучую жизненную силу, кипящую в нем, когда он делает свое последнее, решающее усилие! И какое наслаждение, отведя глаза от картины, ощутить в себе самом расслабление мускулов и покой, подобно свежей струе, разливающейся по жилам!». И все это сможет дать художник, который заставит нас поверить в дальнейшее логическое развитие изображенного им движения. **Как раз в этом научный дух флорентийцев оказал огромную услугу искусству. Флорентийская живопись осуществляла принципы осязательной ценности и движения.**

Дальнейшее логическое развитие движения может быть показано художником в том случае, если он основательно, хотя и не обязательно эмпирически, знает анатомию.

Великие флорентийские художники почти без исключения умели выразить материальную сущность видимых явлений. Во всяком случае, это было их сознательное намерение, хотя и не всегда точно сформулированное. Но по мере того как живописцы все больше выходили из-под церковной власти и встречали среди своих заказчиков людей, способных понять их, эта задача – **передать реальность окружающего мира** – становилась все более и более отчетливой, а усилия все более энергичными.

Североитальянская живопись многим обязана Флоренции, прогрессивная роль которой оставалась неоспоримой в течение всего XV века, а также античности, как одному из важнейших слагаемых флорентийской художественной культуры того времени.

Ко второй половине XV века флорентийцы не только овладели необходимым мастерством в изображении обнаженного тела, мастерством, которое находилось на таком высоком уровне в Древней Греции, но и превзошли греков в пейзажной живописи, благодаря разрешению проблем светотени и перспективы. В действительности наслаждение, которое мы испытываем от настоящего пейзажа, только до известной степени зависит от зрительных впечатлений, а в гораздо большей мере – от охватывающей нас радости бытия.

Эти достижения флорентийские мастера передали сначала Венеции, потом ими воспользовались остальные художники Италии, а позже Франции и Испании.

В самой Флоренции, в частности, не получило распространения барокко. Когда в Риме бредили этим стилем, Флоренция как будто жила своей совершенно обособленной жизнью. И такое впечатление не исчезает и тогда, когда узнаешь, что именно здесь, во Флоренции, сложились первые яркие, во многом определившие новый стиль черты. Микеланджело – отец стиля барокко – на своей родине положил начало новому движению, а сама Флоренция не поддалась соблазнам барокко и обнаружила поразительную устойчивость своих художественных традиций, дав яркое подтверждение природному благородству и скромности своего вкуса [2, с. 128].

Одним из символов искусства Флоренции является Доменико Гирландайо, представленный почти во всех церквах и музеях города. Его полотна всегда масштабны, разработаны в мельчайших деталях, а по колориту – простовато-пестры. Фигуры святых, Богоматери и ангелов Гирландайо пишет всегда во весь рост, в естественную величину. Его образы редко трогают, редко говорят непосредственно нашему чувству. Чаще они чопорны и принужденны: в жестах нет свободы, а с лиц не сходит условная миловидность.

Но стоит только увидеть его фреску, как совершенно изменится мнение о нем. Область фресковой живописи – это настоящее поле деятельности Гирландайо [2, с. 149]. Но тесные пределы, поставленные ему природой его неглубокого таланта, всегда дают о себе знать. Гирландайо высокоинтеллигентный художник; он никогда не выходит из пределов для него достижимого. В подобных фресках отчетливо выступает основной характер дарования Гирландайо: умение художественно строить картину, «красиво» заполнять ее пространство, не перегружать содержанием и деталями.



Гирландайо, Доменико
Призвание апостолов Петра и Андрея (1481)
Фреска. 349x570 см
Сикстинская капелла, Ватикан

Между тем рассказ Гирландайо нас не трогает; нас интересует в его фресках все, за исключением сюжета. Интересны его портреты, интересны подробности флорентийского быта, но не интересна сама живопись [2, с. 150-151]. В конце XV века не мог художник претендовать на это звание только потому, что владел кистью и красками, не мог он в произведении, создаваемом для публики, заниматься только разрешением интересных ему технических задач. Но больше этого Гирландайо дать не мог, не мог он «обновить» искусства. Когда Гираландайо берется за повествовательный сюжет, когда рассказывает отдельные, точно фиксированные эпизоды из жизни, – он становится приятен, в своем роде даже прекрасен. Здесь он прост, естественен. У Гирландайо много вкуса для передачи подробностей флорентийского быта, много любви к жизни, в нем есть душевная мягкость. Тонкой характерной линией передает он движение женских фигур и остро-угловатую красоту [2, с. 152] тогдашних модниц, как из бронзы отливает тяжелые складки их одежд. В изображаемых лицах Гирландайо дает портреты людей своей эпохи [2, с. 153].

Сильнейшей стороной флорентийской живописи является рисунок. Художники здесь работают с помощью твердой законченной линии, ставят целью художественных достижений тонкость и сложность рисунка, изысканность формы, любят заполнять все пространство картины тонко продуманными и тщательно проработанными деталями [2, с. 173-174].

Форма и содержание в подлинном произведении искусства неразрывно связаны, в самом способе передачи, во внешних художественных формах заключена настоящая природа искусства. **Рука флорентийцев всегда пытается сделать наглядным то, что видит дух.**

ЦЕПЬ, СОСТОЯЩАЯ ТОЛЬКО ИЗ ВЕРШИН...

Флоренцию можно назвать в истории живописи Итальянской всенародной академией. Искусство здесь постоянно двигалось вперед; в ней занимались им как наукой. Флорентийское направление состояло, с одной стороны, в стремлении сблизиться с действительным миром и перенести его в искусство; с другой, в изучении языческих памятников и в возвращении к древним, но, конечно, в смысле художественном. Таким образом, натурализм и паганизм (язычество) соединялись во Флоренции и взаимно дополняли друг друга [12, с. 28].

Уччелло (1432), прозванный птицею, потому что любил живописать птиц, **все силы свои сосредоточил на изучении линейной перспективы**. Ночи проводил он без сна, в думах о том, как определить ее законы. Терпел нужду, бедность и даже бесславие, потому что науке искусства принес в жертву само искусство: на последние его картины не хотели смотреть уже даже художники, все они состояли в решении труднейших задач перспективы. **Мазаччо** (1443), великий труженик и мастер, изучая нагое тело и памятники древнего ваяния, **дал рисунку жизнь и рельеф, и поставил на картине фигуру человеческую на ноги**, тогда как прежде, как говорит Вазари, она стояла на цыпочках. Фра Филиппо Липпи (1412) отошел от художественного стиля Мазаччо, сочувствовал обыкновенной, даже низкой природе в своих изображениях, ввел в живопись страстную стихию, но он же **дал пейзаж картине** [12, с. 28-29].

Боттичелли (1447), ученик Липпи, любил изображать наготу мифологических богинь. Говорят, что **Кастаньо похитил у венецианца Доменико тайну масляной живописи. Бондавинетти придал подробности пейзажу. Антонио Полайоло** (1498), ученик славного ваятеля Гиберти, изучал анатомию человеческого тела и и**зображал превосходно напряжение жил и мускулов. Доменико Гирландайо** (1449) **ввел портрет и одушевил его небыкновенною жизненностью**. Синьорелии (1439) силился несколько возвысить тот действительный мир, который его соотечественники целиком вносили в живопись, но попытки его были неудачны [12, с.29].

Это стремление к натурализму и язычеству было причиной того, что живописцы отклонились от тех священных предметов, которыми одушевлялись прежде. Изображая их, они весьма часто заботились гораздо более о пейзажах, о портретах своих знакомых, о перспективе, об околичностях, о победе над какими-нибудь анатомическими трудностями, нежели о сущности дела. Это сочувствие к материализму действительного мира отзывалось и в нравах некоторых живописцев натуральной школы. Черты биографии Липпи служат тому очевидным свидетельством. Кастаньо, как говорят, из зависти тайно зарезал того весельчака венецианца, у которого выманил тайну масляной живописи, и потом сам же изобразил себя на одной картине в виде Иуды [12, с.29].

Между тем как натуральная и языческая школа вырабатывали задачу искусства из наблюдений над миром действительным и памятниками древности и увлекалась в те крайности, которых не избегает никакое дело человеческое, - ей противодействовала и живо хранила святое начало искусства другая, религиозная, школа. **Анджелико** (1387) **обращался к искусству как средству спасения и пути к вечной жизни**. Любимый ученик его Гоццоли (1420) простер любовь свою и на предметы природы, но умел освящать их благоговением поистине религиозным [12, с.30].

Флорентийцы и их последователи отличались особенной подвижностью и здоровьем духа, они с бодрым и сознательным смыслом подходят ко всем жизненным явлениям и высказывают соотношение земного с духовным в богатых поэтических и аллегорических картинах.

Первый великий мастер флорентийской школы был **Джотто** (1276-1236). В его картинах впервые выступает то обилие мыслей, которое предначертало флорентийскому искусству его направление; **с величавой энергией умеет он постигнуть свой предмет и изобразить его в живой характеристике.** Правда, он не слишком заботился о разработке подробностей, сосредотачиваясь на общих чертах, которые важны для идеи целого [6, с. 181].

Гением флорентийской школы, обращенной к реализму, был Леонардо да Винчи, соединивший совершенную форму с глубиной замысла, но полно стремления флорентийской школы он развернул он в Милане [6, с. 365].

Хотя да Винчи и не основал во Флоренции особой школы, однако и здесь сказалось значительное влияние его личности и сильно подвинутое техническое образование. Целый ряд превосходных мастеров устремились по стопам Леонардо к более глубокому вниканию в художественную задачу и к более свободному изложению ее внешних форм.

Старейшим из них был Баччио делла Порта, впоследствии монах и более известный под иноческим своим именем Фра Бартоломео (1469-1517) [6, с. 376]. Дель Сарто для своих работ отбирал те же сюжеты, что и Фра Бартоломео, но передавал их в манере более реалистической, то есть флорентийской. В некоторых его картинах заметны мотивы, сходные с да Винчи, – тающая мягкость моделировки, достигающая иногда очаровательных эффектов светотени в стиле Корреджо.

Между флорентийскими художниками, процветавшими в начале XVI века, благодаря своему таланту видное место занимал Ридольфо Гирландайо сын Доменико [6, с. 377].

Мастера венецианской школы в период кватроченто придали своей школе своеобразно-важную значительность. Тонкий возбужденный фламандским влиянием натурализм воплотился у венецианцев в самодостаточность, чистоту плотского существования, подобные античности. Но свойства эти схвачены со всей теплотою жизни, они [6, с. 395] представлены в полном очаровании света и красок, в котором глаз их воспринимает в живом облике. Эта **выработка колорита и составляет самое ощутимое техническое преимущество венецианской школы**.

Джорджоне (1477-1511) был первый мастер венецианской школы, открывший это направление. Он учился у Беллини и постепенно от приемов своего наставника дошел до пылкой силы, которая носит в себе цветок высокого жизненного чувства) [6, с. 396]. Джакомо Пальма был отличнейшим последователем Джорджоне, хотя и уступал своему учителю в строгой силе, хотя он мил в выражении кроткого чувства, но нередко близок к Джорджоне и пылом колорита, и могуществом замысла.

Человек у венецианцев, с легкой руки Тициана, берется в естественной бытовой обстановке, поэтому сюжеты картин часто обращались к мифологии. Самым любимым жанром венецианцев был портрет.

БОЛЬШИЕ И МАЛЫЕ ФЛОРЕНТИЙЦЫ В БОЛЬШОМ СОБРАНИИ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG
XVI ВЕК

В коллекции живописи Большого собрания изящных искусств ASG есть произведения одиннадцати живописцев, которых мы можем прямо или опосредованно отнести к флорентийской школе – по месту рождения и получения первого художественного образования, приехавших туда работать или бывавших наездами, чтобы насладиться флорентийской живописью, закрепивших благодаря флорентийским музеям свою славу и т.д.

Знаменитый живописец Перино Буонакорси или ***Перино дель Вага*** (1500/1-1547) был представителем позднего ренессанса и маньеризма. Будущий художник родился недалеко от Флоренции. Его отец разорился, играя в азартные игры, и пошел простым солдатом в армию Карла VIII. Мать Перино умерла, когда сыну было всего два месяца, его воспитывала мачеха. Поначалу он был учеником аптекаря, но вскоре поступил в мастерскую художника-ремесленника Андреа де Черри, а когда ему исполнилось одиннадцать лет, он стал учеником Ридольфо Гирландайо. Сегодня Перино считается одним из самых талантливых его учеников, хотя своим художественным развитием он более всего обязан творчеству Рафаэля и Микеланджело.

Прозвище Перино он получил после того, как в течение некоторого времени состоял при тосканском живописце Вага, работавшим в окрестностях Рима и обещавшим поспособствовать переезду туда мальчика. До Рима дель Вага добрался совершенно без средств, и у него не было другой возможности заработка, кроме оформления витрин торговых лавок. Зато в "вечном городе" Перино познакомился с Рафаэлем, принявшим его вместе с Джованни да Удине в число помощников при росписи своих знаменитых "Лоджий", где представлены 52 сюжета Священного Писания, известных теперь под названием «Библия Рафаэля». Эту работу сделал главным образом Перино дель Вага [5, с. 75], тогда как сам Рафаэль только создавал рисунки. Дель Вага чрезвычайно почитал Рафаэля и вскоре считался его главным помощником, уступая только Джулио Романо. Дель Вага обладал необыкновенно легким и богатым даром производительности; лучшие его произведения более или менее подходят к стилю Рафаэля, хотя и уступают в части композиции и рафаэлевской «приятности в выражении лиц» [9, с. 742], что подтверждается приведенной здесь работой.



Вага, Перино дель (Бонаккорси, Пьеро ди Джованни)
Святая родня
Галерея Боргезе, Рим

Во время работы над лоджиями Перино дель Вага привнес в эти шедевры живопись могучего стиля, глубокий колорит и смелое исполнение. К совершенно слившейся манере других учеников Рафаэля – Романо и Пенни - Перино добавил приемы флорентийской школы, хотя это проявилось, как ни странно, больше не в рисунке – самой сильной стороне флорентийцев, а в колорите: его рука легко узнаваема по более теплым и светлым тонам и большей прозрачности в тенях [3, с. 565].

Кроме того, Перино наиболее точно придерживался рисунков мастера и отличался тщательностью своего исполнения и особенно скоростью работы. Например, для своего друга, у которого он квартировал, художник создавал множество рисунков, которые тот был рад принимать в качестве платы за жилье. Однажды он взял толстую холстину и, прибив ее к стене, в одни сутки написал бронзовым рельефом историю перехода Моисея через Чермное море, тем самым превратив грубый холст в подобие шпалеры. Эта холстина после была, как писали современники, в «великой цене» [12, с. 110]. В 1527 году, когда Перино был в Риме, холстина была похищена солдатами Карла V. Художник и сам попал в плен и написал для испанских солдат несколько картин гуашью.

Дель Вага славился не только как художник, но и как декоратор, сначала помогая Джованни да Удине в исполнении лепных украшений лоджий. В 1520 году вместе с другими учениками Вага приступил к оформлению апартаментов Борджиа в Ватикане, по рисункам Рафаэля он украсил залы лепниной, орнаментом и изображениями планет. Особая трудность задачи проистекала из неудачной формы свода: кривая его была очень крута для плафона, середина свода (зеркало) очень велика и не могла быть заполнена одним плафоном. Дель Вага со своими коллегами уменьшил рамку среднего плафона и ввел вокруг него широкий фриз [7, с. 154].

Впоследствии он с успехом занимался изготовлением моделей для обоев, раскрашиванием потолков, вышиванием и т.п. Своей работой как декоратора дель Вага приобрел большую известность, и его завалили заказами.

В 1523 году Перино принужден был покинуть Рим из-за чумы и одно время жил в своей родной Флоренции, после чего снова вернулся в Рим, где женился на сестре ученика Рафаэля Джанфранческо Пенни. Разграбление Рима войсками Карла V в 1527 году совершенно разорило Перино, и одно время он был вынужден зарабатывать себе на пропитание рисунками эротического содержания для гравюр, издававшихся бывшим слугой Рафаэля Бавиэра [10]. Здесь же Перино подружился с Россо Фиорентино («Рыжим Флорентийцем»), учеником дель Сарто, и создал замечательное произведение о десяти тысячах мучеников (ныне утраченное).

В начале 1528 года дель Вага приглашают в Геную, где ему достаются главные декоративные работы в грандиозном дворце, который себе построил Андреа Дория, знаменитый "префект моря", адмирал флотов Карла V и Франциска I. Плафонные фрески, выполненные дель Вага, поразили современников, при этом А. Бенуа называет его эпигоном, поскольку фигура Нептуна на колеснице целиком заимствована с рисунка Рафаэля.

Подражание и даже прямое цитирование творчества своих кумиров – Рафаэля и Микеланджело – вообще одна из главных особенностей творчества дель Ваги. В БСИИ ASG хранится работа его круга «Сотворение мира», представляющая собой «бледную», лишенную страсти копию работы Микеланджело «Сотворение Адама».



Микеланджело Буонарроти
Сотворение Адама. ок. 1511 (La creazione di Adamo)
Фреска. 280 × 570 см
Сикстинская капелла, Ватикан



Вага, Перино дель, круг
Сотворение Адама
Италия, XVI в.
Дерево, масло. 103×88,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3357

Вообще же Перино в это время больше интересуется композицией, сочинением, нежели непосредственно созданием картин, главным исполнителем его замыслов был Джироламо Сичиоланте да Сермонета, в его картине «Аллегория лености и прилежания» герой слева очень напоминает персонаж произведения из БСИИ.



Сермонета, Сичиоланте да
Аллегория лености и прилежания
Холст (переведена с дерева), масло. 61-75 см
Государственный Эрмитаж

Дель Вага не только создавал, но по прошествии времени также реставрировал многие произведения Рафаэля, за что папа Павел III назначил ему регулярное жалованье. Художник занимался общим украшением Сала-Реале, начатым Павлом III, в процессе которого он и скончался, это произошло 19 октября 1547 года в Риме.

Стиль дель Ваги славился своей жизненной силой и элегантностью. Его картины считаются переходными от римской традиции Рафаэля и первыми образцами флорентийского маньеризма, объединяя манеры Рафаэля и Андреа дель Сарто.

Флорентиец ***Пьер Франческо Фоски*** (1502–1567), сын известного живописца Якопо Сандро Фоски, ученика самого Боттичелли, также работал в стиле маньеризма. Он был учеником Андреа дель Сарто, но находился и под влиянием Иль Бронзино. Одним из его учеников был Алессандро Фэй, принадлежавший к школе Ридольфо дель Гирландайо, и навсегда благодарный Фоски за то, что научил его работать с цветом.

Любимым жанром Фоски была религиозная живопись, истолкованная в соответствии со строгими принципами идеалов контрреформации: рисунки композиций простые, симметричные, со все более сжатым пространством и все более расширенными объемами; цвет становится «обесцвеченным», а фигуры выражают «микеланджелизм без мышц и без мужества», почти без костей.

Фоски больше всего известен своими портретами, в которых он придерживался стиля маньеризма, используя небольшую контрапосту - приём изображения фигуры человека в искусстве, при котором положение одной части тела контрастно противопоставлено положению другой части. Эта поза дала изображению спонтанность и ощущение движения для новаторских маньеристов, но в конечном итоге стала настолько формальной, что утратила оригинальность.

Все эти приемы присутствуют в работе круга Фоски из БСИИ «Мученичество Святого Лаврентия». На переднем плане мы видим множество персонажей, включая Лаврентия, облик которых решен на основе того самого приема «микеланджелизма без мышц и без мужества»: мощные фигуры людей с рельефно-прописанными мускулами, совершающие жестокую казнь – сожжение человека на металлической решетке – выглядят не как жестокие убийцы, а как какие-то сатиры и фавны, словно бы позирующие художнику в наиболее эффектном ракурсе. На уровне взгляда зрителя разместился император Валериан с приближенными, отдавший приказ о жестоких пытках, а по сути умертвивший архидиакона римской общины. На третьем ярусе - целая процессия горожан, пришедших поглядеть на жестокое



Фоски, Пьетро Франческо ди Якопо, круг
Foschi, Pier Francesco di Jacopo
Мученичество Святого Лаврентия
Италия, 2-ая пол. XVI в.
Холст, масло, 65×80 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2683

зрелище, по замыслу художника, многие из них не просто сочувствуют Лаврентию, но и сами уже приняли христианство. Для визуализации их переживаний образы опять решены с использованием приема контрапосты – заламывают в горе руки, хватаются за грудь, стараясь умерить сердцебиение и т.п., однако это не добавляет картине трагического звучания.

Биографическая информация о художнике скудна, так как, начиная с первого выпуска биографий художников, Вазари не уделял ему внимания. Отрывочные данные о его обучении и творчестве могут быть прослежены в жизни других художников, возможно, из-за раздражения, которое Вазари испытывал к той «набожной» теме, которую Фоски разрабатывал как основной интерпретатор.

Впервые Вазари упоминает Фоски в 1550 году в биографии Андреа дель Сарто, утверждая, что в его мастерской Фоски должен был оставаться очень долго, возможно, до смерти мастера, поскольку он делал многочисленные копии поздних работ учителя.

Итальянский историк искусства Гаэтано Миланези всегда указывает имя художника как «Тоски»: исправление на «Фоски» было внесено при регистрации его в гильдии врачей и аптекарей (1556-57 гг.) и подтверждено в собственноручно написанном реестре Академии художеств, где Фоски был одним из самых авторитетных членов. С 1535 по 1556 год его имя появляется в списке членов гильдии Святого Луки; и в 1562 году он был членом комиссии по реформированию устава, чтобы основать Академию художеств вместе А. Бронзино, Г. Вазари, Микеле ди Ридольфо дель Гирландайо и др.

Архивные документы показывают, что в академии Фоски исполнял обязанности ответственного до самой смерти, в 1564 году он был одним из двух экспертов, назначенных для проверки счетов похорон Микеланджело.

Период зрелого творчества Фоски характеризуется пластической выразительностью форм и кьяроскуро, появившимися во флорентийской живописи в первую четверть XVI века. Таков, например, «Портрет пишущего мужчины», где резкий контраст света и тени помогает ощутить пластику модели, задрапированной плащом, а свет, падающий на лицо и руки портретируемого, помогает понять его состояние и характер.

В последние годы творчества Фоски фигуры в его картинах представлены на нейтральных фонах, композиции почти двумерны, все повествователь-



Фоски, Пьетро Франческо ди Якопо
Портрет пишущего мужчины
Холст, масло. 86х64 см



Фоски, Пьетро Франческо ди Якопо
Суд Соломона
67х49 см. Галерея Боргезе, Рим

ные намерения исчезли: внимание зрителя должно быть сосредоточено не на истории, а только на священном эпизоде и его назидательном значении, таковы Христос, несущий крест из галереи Уффици и Богородица с младенцем из Шамбери. В 1564 году он исполнил одну из картин для похорон Микеланджело, удостоившуюся похвалы Вазаари за манеру исполнения и сам замысел.

Еще более условна, по сравнению с «Мученичеством Святого Лаврентия», картина Фоски «Суд Соломона». Центральными персонажами сцены являются участники всем известной истории: две женщины, требующие вернуть им ребенка. И только после того, как одна из женщин ужаснулась тому, что ей будет возвращена половина сына, и отказалась от него вовсе, Соломон понял, кто из них настоящая мать.

Картина решена в соответствии с традициями живописи периода контрреформации: композиция ее, как и рисунок, проста и симметрична, пространство, несмотря на локальность, достаточно разреженно.

Микеле Тозини, называемый также *Микеле ди Ридольфо* (1503–1577), был выдающимся мастером эпохи Возрождения и маньеризма, работавшим во Флоренции. Сначала он учился у Лоренцо ди Креди и Антонио дель Керайоло, после 1525 года перешел в студию Ридольфо Гирландайо, от которого получил имя Микеле ди Ридольфо или Микеле (ди Ридольфо) дель Гирландайо. Некоторые источники утверждают, что Тозини был сыном Ридольфо.

Тозини в начале писал в том самом флорентийском стиле, основоположниками которого являются Фра Бартоломео (1472-1517) и Андреа дель Сарто (1486-1530), восхищая ясностью и торжественностью композиции, построенной на гармоничном равновесии сложных и крупных пространственно-ритмичных форм, в то же время имея редкое для флорентийца чувство колорита. Его принятие маньеризма было медленным, но к 1540-м годам влияние выдающегося портретиста и колориста Франческо Сальвиати (1510-1563) и Аньоло Бронзино (1503-1572), создавших тип парадно-аристократического портрета, в котором отчуждённая замкнутость образа сочетается с торжественной неподвижностью композиции, остротой рисунка, холодным колоритом и бесстрастной точностью деталей, стало ощущаться в его работах.

Микеле Тозини отвечал за поддержание порядка в мастерской Гирландайо уже при жизни Ридольфо, затем он принял общее руководство работами и старался перенимать все новшевства. Решающее влияние на Тозини оказала его встреча с Джорджо Вазари. Известно, что он помогал ему в оформлении Зала пятисот в Старом дворце Флоренции. Вазари был одним из самых сильных авторитетов в итальянском искусстве XVI века. В своей книге «Жизни художников», впервые опубликованной в 1550 году и переизданной в 1568 году, он обосновал историю и философию искусства, получившие затем широкое распространение.

Неоднократно повторенная картина Тозини «Богородица с младенцем и Иоанном Крестителем», являющаяся одним из шедевров БСИИ ASG, представляет собой версию маньеризма, как он понимался во времена Вазари, то есть относительную гармонию благодати и смятения. Произведение под влиянием Бронзино повторяет в персонажах треугольную композицию, которой придерживались в то время: при этом Младенцу Иисусу отведено привилегированное место. Тщательное внимание уделяется проработке лиц,



Тозини, Микеле (Гирландайо, Микеле ди Ридольфо дель) Tosini, Michele
Мадонна с младенцем и Иоанном Крестителем (1531)
Италия, XVI в.
Холст, масло. 87×69 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3174

особенно Марии. Разрушенная архитектура и мрачный ландшафт создают эпизод из библейской литературы со Святым Иоанном - сыном Захарии и Елизаветы, двоюродной сестры Марии, который, согласно Евангелиям, родился за шесть месяцев до Сына Божьего.



Тозини (Гирландайо мл.)
Мадонна с младенцем
Картина из Большого дворца усадьбы Кусково

По примеру Вазари Тозини заимствовал некоторые элементы творчества Микеланджело, самые известные работы мастера написаны в его манере. По свидетельству Вазари, Тозини возглавлял большую мастерскую, в которой выполнялись многочисленные алтари и картины. Он был также известным портретистом.

Характерной особенностью работы того времени было выполнение основной части полотна учениками и подмастерьями, когда мастер касался кистью лишь нескольких участков.

Тозини был наставником Бернардино Поччетти (1548-1612), впоследствии мастера гротескной живописи, и Франческо Брины (1540-1585).



Брина, Франческо
Мадонна с младенцем и молодым Св. Иоанном

Поворотный момент творчества Тозини обозначен прежде всего на картинах Леды и Лукреции, хранящихся в Галерее Боргезе в Риме.



Тозини Микеле
Леда
1560-70. 73x51
Галерея Боргезе, Рим (Galleria Borghese, Roma).



Тозини Микеле
Лукреция
1560-70. 73x51
Галерея Боргезе, Рим (Galleria Borghese, Roma).

В этих и подобных им работах Микеле Тозини сочетает анатомию Микеланджело с яркими красками, характерными для живописи Джорджио Вазари, хотя большинство его зрелых работ вдохновлены искусством Андреа дель Сарто.

Орацио Джентилески (1563-1639) провел свое детство во Флоренции, его отец Джованни Баттиста Ломи был здесь ювелиром, в родном городе Орацио получил свое первое художественное образование у сводного брата маньериста Аурелио Ломи. Между 1576 и 1578 годами, осиротев, он был вынужден переехать в Рим, где его принял дядя по материнской линии, капитан стражи в Кастель Сант-Анджело. От него Орацио получил фамилию Джентилески, которую оставил навсегда и именно ей подписывал свои работы.

Документов о периоде его римского ученичества не сохранилось, но он, безусловно, продолжал писать картины, а в 1588-89 годах вместе со своим братом Аурелио и другими весьма известными художниками оформлял Сикстинскую библиотеку в Ватикане.

В 1690-х годах он получал множество заказов на фрески и алтари, именно в этот период в Риме сформировалось высокопрофессиональное предложение на оказание подобных услуг, они хорошо оплачивались, что позволяло Орацио содержать быстро растущую семью. В браке с Пруденцой Монтони у него будет шестеро детей, хотя двое сыновей умрут во младенчестве.

Буквально в начале столетия случился существенный поворот художественного пути Джентилески, он отказался от монументального, скорописного и явно не натуралистического стиля, чтобы принять путь караваджизма. Из этой живописной тенденции, которая внезапно ворвалась на римскую сцену в первом десятилетии XVII века, художник выбрал особенно личную, лирическую и драгоценную версию, в которой реализм света, поверхностей, цвета лица, а также его выражение, встретились с ярким и главным образом ясным колоризмом, сопровождаемым точной линией рисунка и почти классической композиционной строгостью.

В 1600 году Орацио встретился с Микеланджело Меризи Караваджо, и даже дал показания в суде в его пользу в деле о клевете, пущенной враждебно настроенными к Караваджо художниками, предводителем которых был Джованни Бальони. До этой встречи Джентилески работал в манере поздне-тосканского маньеризма, и только изучение картин Караваджо обновляет его стиль.

Многие из его произведений теперь построены на сильном контрасте, когда темные участки прерываются яркими точками света. Самыми известными картинами Джентилески являются в основном работы небольшого формата, которые также показывают параллели с Эльсхаймером в точном представлении пейзажа.

Годы творческого самоопределения и совершенствования стали для художника цепью семейного траура: 24 сентября 1601 он потерял своего сына Джованни Баттиста; через несколько дней, 13 октября, он крестил еще одного сына с тем же именем, но он тоже умер 2 февраля 1603 года. 30 мая 1604 года родился еще один сын мужского пола, которого звали Марко, но 26 декабря 1605 умерла Пруденциа, которой было всего 30 лет...

Одной из ранних работ Джентилески, написанных в манере караваджизма, является «Святой Франциск, поддерживаемый ангелом», датируемая 1607 годом, когда его дочь Артемизия, которая также станет художницей, была еще подростком.



Джентилески, Орацио
Святой Франциск, поддерживаемый ангелом (1607). Холст, масло. 126x98 см.

Эта работа воплощает в себе основные выразительные приемы начального периода караваджизма в творчестве Джентилески. Глубокие психологические коннотации, которые характеризуют тему, по сути, находят идеальное соответствие на изобразительном языке, способном к тонкой и концентрированной речи и сильной

утонченной колористической текстуре, полной вибраций. Очевидно, что композиционный замысел Орацио Джентилески возникает из впечатления, вызванного экстазом Святого Франциско самого Караваджо.



Караваджо, Меризи да
Экстаз Святого Франциска (1595)
Холст, масло. 92,5 x 128,4 см
Вадсворз Атенеум, Хартфорд, Коннектикут.



Джентилески, Орацио
Мадонна с младенцем (1609)
Холст, масло. Национальный музей, Бухарест

Картина «Мадонна с младенцем» – образец редкой гармонии, в которой мастерски сочетаются яркий и почти натуралистический реализм со сдержанной и неотразимой грацией. На оборотной стороне холста, в связи с его реставрацией, была обнаружена подпись: «Horatius Gentileschi faciebat 1609».

Не позднее 1611 года Орацио Джентилески установил интенсивные и плодотворные профессиональные отношения с художником Агостино Тасси. Для Папы Павла V Боргезе они декорировали хранилище Консисториальной комнаты во дворце Квиринале, Тасси писал архитектурные пейзажи, которыми он был знаменит, а Джентилески – аллегорические фигуры. Между 1611 и началом 1612 года они снова работали вместе и создали интереснейшую роспись, изображающую музыкальный концерт с Аполлоном и музами, сделанную в одном из помещений дворца Сципиона Боргезе (ныне дворец Паллавичини Роспислиоси).

Но резко прекратить сотрудничество, которое сулило большой длительный успех, заставила трагедия: в 1612 году Орацио обвинил Тасси в изнасиловании его дочери Артемизии. Судебный процесс имел особый резонанс и завершился приговором обвиняемого к пяти годам принудительных работ или, альтернативно, к бессрочному запрету на выезд из Рима. Событие в целом, в том числе и из-за того, что оно вызвало огромный резонанс, должно было оказать глубокое влияние на жизнь обеих сторон, но Джентилески поступил особенно некрасиво и даже цинично, подав жалобу только после завершения работы над заказом. Главной жертвой истории стала девушка, перенесшая 19 судебных процессов, после которых Орацио покидает Рим.

С 1621 по 1623 год художник находился сначала в Генуе на обеспечении Ватикана и семьи Медичи, (здесь он написал Благовещение по заказу Карло Эмануэле I, сохранившееся в Пинакотеке Сабауда в Турине), а затем в Париже - при дворе королевы Франции Марии Медичи, которая собрала многих художников тосканского происхождения с целью ознакомления французской публики с новинками итальянской живописи.

В 1626 году Орацио Джентилески стал первым итальянским художником, который ответил на призыв Карла I приехать в Англию. Несмотря на высокий авторитет (произведения Джентилески, пронизанные новизной и классицизмом, были высоко оценены английской аристократией), попытка художника ввести итальянский стиль в Англии была неудачной.



Джентилески, Орацио, круг
Gentileschi, Orazio
Сисара и Иаиль
Италия, ок. 1650 г.
Холст, масло, 52×71 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2233

В БСИИ ASG имеется картина круга Орацио Джентилески «Сисара и Иаиль».

Картина, решенная в стиле караваджизма, посвящена драматической библейской истории. Иаиль, женщина из родственного евреям племени кенеев, убила Сисару, военачальника враждебного евреям ханаанского царя Иавина. Разбитый и преследуемый победоносным Вараком, Сисара укрылся в шатре Иаили, которая сперва напоила его молоком, а после того, как он уснул, взяла кол от шатра и молот, подошла к спящему Сисаре и вогнала кол ему в висок с такой силой, что он пробил череп Сисары и пригвоздил его к земле.

Примечательно, что идея жестокого мщения, воплощенная в произведении, не оставила оскорбленного отца и после нескольких десятков лет, прошедших после трагедии, случившейся с дочерью. Мотив возмездия, примерами которого так богата Библия, возобладал не только в творчестве Артемизии и Орацио Джантилески, но и их учеников и соратников.

Виновник этой драмы – ***Агостино Тасси*** (1578-1644) прошел обучение во Флоренции, где на него большое влияние оказали морские пейзажи Пауля Бриля. Талантливый художник-пейзажист и маринист эпохи раннего барокко, гораздо более, чем своим творчеством, известен сегодня дурными наклонностями и преступными деяниями.

Настоящее имя художника – Агостино Бонамичи, он родился в Перуджи в семье скорняка и всю жизнь стремился попасть в аристократические круги, выдавая себя за представителя дворянского рода. Так, он утверждал, что родился в Риме и был усыновлен маркизом Тасси.

Тасси известен своим масштабным художественным оформлением Квиринальского дворца и дворца кардинала Ланчелотти в Риме, где он оригинально декорировал интерьеры.

В 1612 году ему было предъявлено обвинение в изнасиловании художницы Артемизии Джентилески, которую ее отец отправил к нему учиться во время их сотрудничества по выполнению фресок для папы Павла V. Тасси в свою очередь обвинил Артемизию в проституции, в результате чего совсем юная девушка подвергалась публичному циничному допросу. Примечательно, что, несмотря на убедительные доказательства, представленные в ходе судебного разбирательства, не обвиняемый, а жертва подвергалась пыткам с помощью винтов с накатанной головкой. Это устройство представляло собой тиски, куда помещали большие пальцы ног или рук жертвы, и медленно их раздавливали. В конце концов Тасси был признан виновным в изнасиловании и мог выбирать между пятью месяцами принудительных работ и пятью месяцами изгнания, он выбрал ссылку, в которую никогда не отправился.

Во время начального периода пребывания Тасси во Флоренции, он уже подвергался наказанию и был рабом на галерах великого князя за какое-то преступление. Тем не менее, ему было позволено свободно передвигаться на корабле

вместо того, чтобы быть прикованным к веслу. Что еще более важно, он имел возможность рисовать и, следовательно, был обеспечен достаточным материалом для выполнения своих морских пейзажей и изображений портов, кораблей и сцен рыбалки.

Около 1621 года он взял молодого Клода Лоррена (1600–1682) в свой дом, чтобы тот растирал ему краски и делал всю работу по дому.

Тасси продолжал работать во Флоренции, возможно, какое-то время выполнял заказы в Ливорно. Его последователем или учеником в Ливорно считается маринист Пьетро Чаффери.



Тасси, Агостино
Отплытие царицы Савской (ок. 1615)
Холст, масло

Хотя Тасси более известен как мастер фресковой живописи, он написал несколько полотен, чаще всего это пейзажи, включающие архитектурные объекты, в том числе руинированные, иногда населенные мифологическими персонажами, и морские виды. К их числу принадлежат работа «Отплытие царицы Савской» и картина из Большого собрания изящных искусств ASG «Похищение Елены».

Композиционно произведения похожи, левая часть занята аркадами монументального архитектурного объекта, в пролетах которого разворачивается действо, а правая изображает морскую гладь с судном, ожидающим пассажиров. Фигуры настолько малы, что, если бы не название картины, идентифицировать персонажей было бы не возможно.



Тасси, Агостино
Tassi, Agostino
Похищение Елены
Италия, XVII в.
Холст, масло, 69×84,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2215

Картину из БСИИ отличает мастерская передача воздушной атмосферы и перспективы с высоким итальянским небом удивительно красивого и реалистичного оттенка. Тасси колоннами аркады очень четко разделяет пространство картины на две части, в одной из которых кипят человеческие страсти, приведшие к Троянской войне. Фигура в красном плаще и шлеме с султаном – Парис, он спешно препровождает вынужденную подчиниться Елену к ожидающей лодке, которая отвезет их на корабль. А на ступенях террасы все еще продолжается стычка между греками и троянцами, хотя исход ее уже ясен. По контрасту с левой, правая половина живописует красоту, над которой не властны ни человек, ни время: вечное море под вечным небом.

XVII ВЕК

Сальватор Роза (1615-1673) - одна из самых экстравагантных личностей XVII века - был не только художником, но и поэтом, и актером.

Сюжеты Розы посвящены, как правило, мрачным историческим или философско-аллегорическим темам, а настоящей «визитной карточкой»

художника являются картины, живописующие дикие гористые пейзажи, чрезвычайно контрастирующие с пасторальными сценами его современника Клода Лоррена.

Родился Роза в маленьком городке близ Неаполя, из сада родительской усадьбы открывался чудесный вид на Везувий. Надпись на воротах дома гласила: "Вито Антонио Роза, землемер и архитектор". Его мать, Джулия Греко, принадлежала к семье художников, кроме того у ее отца Вито и брата Доменико Антонио был благотворительный магазин. Осиротев в 1621 году, Сальватор рос в доме деда по материнской линии, затем обучался в Благочестивой школе, основанной в Неаполе в 1600 году иезуитом Джузеппе Каласанцио. Художник уже вошел в новициат (период испытаний для желающих поступить в монашеский орден), но в отличие от своего брата Джузеппе, ставшего священником по именем Доменико, он ушел из школы менее чем через год.

К тому времени художник Франческо Фраканцано, ученик знаменитого испанского мастера Хусепе де Риберы, женился на сестре Сальватора. Роза начинает копировать фрагменты картин Фраканцано, увидев которые, зять отметил "великие приметы гения", что побудило его к дальнейшим занятиям живописью.

Весной 1633 года Роза предпринял учебную поездку через Апулию и Калабрию, чтобы «исследовать природу и запечатлеть ее на бумаге», во время которой на него напали бандиты, и даже ходили слухи, что он некоторое время сам принимал участие в их набегах. Позже Роза вернулся в Неаполь, однако заказов здесь не нашел. В возрасте 19 лет он отправился в Рим, где поначалу жил в ужасной бедности, берясь за любую работу, чтобы прокормиться. При этом Роза продолжал создавать картину за картиной, и со временем у них появились поклонники и покупатели. Получив поддержку кардинала Франческо Марии Бранкаччо из Неаполя, Роза открыл небольшую студию, где регулярно собирались любители искусства, привлеченные талантом и остроумием хозяина. Но легкость, с которой Роза заводил друзей и покровителей блеском своих дарований, сопутствовала ему и в обретении врагов по причине злого языка. В конце 1639 года, после ссоры с Лоренцо Бернини, любимым архитектором и скульптором римской курии, Роза принял приглашение на службу от Джованни Карло Медичи, будущего кардинала. В 1640 году он уже находился во Флоренции в качестве придворного художника Медичи.

Он наивно полагал, что талант компенсирует низкое происхождение, но Розе быстро дали понять, что это заблуждение, и плебей в глазах аристократа всегда останется плебеем, какими бы талантами он ни обладал. Представители элиты часто приходили в его дом, ели и пили за его счет, но, как горько признавался сам Роза, «встретив на улице, не узнавали».

На отсутствие заказов художник пожаловаться не мог, и материальная сторона его жизни была вполне благополучна. Тяготила его лишь зависимость от семьи Медичи, платившей ему практически весь флорентийский период зарплату, сравнимую с зарплатой дворецкого, но компенсировавшей арендную плату за дом и оплачивавшей каждую картину.

Через год с небольшим по приезде во Флоренцию у Розы родился сын Росальво от флорентийки Лукреции Паолини (около 1620-1697). Любовь с «Синьорой Лукрецией» (как Сальваторе всегда называет ее в своих письмах) осложнялась тем,



Роза, Сальватор
Святой Онуфрий (ок. 1665)
335x228 см
Пинакотека Брера, Милан



Роза, Сальватор (1637-60) 73х133 см. Галерея Боргезе, Рим

Роза, Сальватор
Пейзаж с мостом
Холст, масло. 106х127 см
Палаццо Питти, Флоренция

что она уже была замужем. Осуждение церкви, бедность, враждебность окружающих подтолкнули пару к трагическому решению: четверых младших детей они определили в приют.

Своеобразие мрачного таланта Розы особенно заметно в пейзажах с их постоянным огромным скоплением скальных массивов, сильных, но кривых стволов деревьев под грозовыми облаками. Они достигают общего эффекта, но в некоторых случаях воспринимаются как чрезмерно драматизированные, больше похожие на декорации. Пейзажные сцены нередко включают отшельников, бандитов, солдат, ведьм и т.д.

Вместе с Аньеле Фальконе Роза стал основателем реалистической батальной живописи, послужившей образцом для Жака Куртуа, несколько батальных картин находятся в галерее Питти во Флоренции.

Эти грандиозные панорамные композиции, в которых вступившие в жестокую схватку люди занимают все пространство картины, часто озарены закатным или утренним солнцем, сияющим среди золотистых облаков, что еще контрастнее подчеркивает безумие происходящего. С помощью света и тени Роза четко раскрывает свое отношение к происходящему: лучи солнца, как софиты на сцене, выхватывают из месива коней и всадников, группы, нужные художнику для раскрытия замысла: на батальной сцене из галереи Боргезе, мы видим белого коня, осевшего на задние ноги под тяжестью только что убитого всадника. На переднем плане справа офицер в кирасе в шлеме с плюмажем, отдает какое-то приказание трубачу, возможно тот будет передавать сигнал к отступлению, дабы перегруппироваться, передохнуть, перевязать раны и продолжить начатое? Жестокость сражений передана художником без всякого ложного пафоса.



В одной из баталий, хранящейся во флорентийской галерее Питти, в левом углу холста среди сражающихся Роза изобразил самого себя, а чтобы зритель не ошибся, он написал на доспехах, в которые облачен, «Saro», то есть «Salvator Rosa».

Сальватор Роза является создателем еще одного особого типа пейзажа-картины, тщательно продуманного, где конкретная точная деталь оттеняет общую атмосферу фантасмогоричности. Таков знаменитый «Пейзаж с мостом» (галерея Питти, Флоренция). По старому полуразрушенному каменному мосту, перекинутому через небольшую горную речушку, медленно и осторожно движутся всадники. Справа, на переднем плане, изображены еще два всадника. Это, по-видимому, богатые путешественники, выбирающие дорогу. Ее услужливо подсказывает какой-то оборванец в живописных лохмотьях, сильно напоминающий так называемого бандита, тем более, что в скалах притаились еще две фигуры, внимательно наблюдающие за происходящим. Вдали, в синеватой дымке, виднеется приветливое селение, а

слева, куда устремляются путники, таится опасность, все исполнено тревоги.

Художник с большим мастерством передает эти настроения с помощью композиции, освещения, цвета. Линия моста, направленная вверх, справа налево, для европейца, привыкшего читать и писать слева направо, требует определенного усилия для восприятия, которое дополняется внезапно вздыбившейся над мостом скалой, образующей причудливые нагромождения, которые словно бы едва держатся. Проем в скале, вторящий аркам моста, создает особый ритм, который находит продолжение в полуразрушенной постройке наверху.

Вернувшись в Рим, художник покупает собственный дом на Монте Пинчио, недалеко от дома располагалась вилла Медичи. Соседями Сальватора были знаменитые французские художники Никола Пуссен и Клод Лоррен, к творчеству которых неаполитанский мастер относился с большим интересом

Галерея художника была украшена собственными картинами в массивных золотых рамах, выполненных по его рисункам, только мастерская сохраняла простоту молодых лет. Здесь он принимал близких друзей, называвших эту комнату "бочкой Диогена". Теперь Сальватор пишет только по вдохновению, продает картины только по собственному желанию, отказывается от помощи учеников и подмастерьев. Сохранились многочисленные свидетельства современников о жизни мастера в Риме. Всех их поражал его независимый, гордый характер, огромная работоспособность, неистовый творческий темперамент.

18 мая 1657 года Роза и Лукреция решили оставить еще одного ребенка, который был крещен с именем Аугусто, в Сан-Марчелло в Риме. В 1664 году преследование Инквизиции опять обострилось, и Сальватору снова пришлось отделиться от Лукреции и Аугусто почти на год.

Только через шесть лет, 4 марта 1673 года на смертном одре он, наконец, смог жениться на Лукреции, пережившей его почти на четверть века и навсегда оставшейся вдовой.

В БСИИ ASG хранится портрет мужчины в тюрбане круга Сальватора Розы, в котором близкий ему художник, возможно, запечатлел самого маэстро.



Роза, Сальватор
Лукреция в роли поэзии (1641)
Холст, масло. 94,61 x 116,21 см
Уодсворт, Атенеум



Роза, Сальватор, круг
Rosa, Salvator
Портрет мужчины в тюрбане
Италия, XVII в.
Холст, масло
61×45 см
БСИИ ASG, инв. № 02-1964

В пользу этого свидетельствуют бесстрастный взгляд, тонкий с горбинкой нос, горькая усмешка тонких губ... Образы на портретах, исполненных Розой, практически всегда загадочны, а неуловимое сходство изображаемого с обликом самого художника делает их еще исповедальными, в чем преуспел даже его ученик, что доказывает полотно из БСИИ.

XVIII ВЕК

Италия, всегда привлекавшая иностранцев своей историей, красотами природы и благодатным климатом в XVIII веке становится настоящим центром туристического паломничества. Для желающих увести с собой «кусочек» полюбившейся страны трудятся художники-ведутисты. Зародившись в Венеции, жанр ведуты – детальное изображение городского пейзажа – получил широкое распространение и во Флоренции. Ориентируясь на спрос, ведутисты изобрели стиль каприччио – вымышленные архитектурные пейзажи с развалинами. Ведутистами были тосканские художники отец и сын Поли, работой которых располагает БСИИ ASG.



Поли, Герардо и Джузеппе
Сцена высадки пиратов
Италия, XVIII в.
Холст, масло, 94×154 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1160

Сведений о ***Герардо*** (ок.1680 – после 1739) и ***Джузеппе*** (1700 – 1767) ***Поли*** дошло до нас не много, известно, что они были уроженцами Флоренции, хотя работали в основном в Пизе, деля одну мастерскую на двоих, поскольку чаще всего создавали картины вместе: сын писал архитектурные объекты, а отец – пейзаж и стаффаж. Вдохновленные венецианской традицией, Поли обычно повторяли одни и те же мотивы и элементы, собирая их заново в разных композициях.

Картина «Сцена высадки пиратов» относится к безусловно удачным творениям Поли. Тонкая живопись и сочные глубокие цвета позволяют предположить, что она написана в период полной зрелости художника. Герардо Поли нередко решал изображаемые сцены в ироничном и даже скептическом ключе, акцентируя внимание зрителя на контрасте тщеты человеческих усилий на фоне вечной природы или свидетелей давно ушедших эпох – архитектурных развалин. «Сцена высадки пиратов» написана быстрыми точными мазками, легко и, главное, чрезвычайно весело!

Пираты вернулись с добычей, на берегу кипит работа: с корабля выносятся бочки, ящики и тюки, те, кто уже выгрузил свою долю, бдительно ее охраняют, на левом плане горят костры и готовится общий ужин. Толпа прибывших и встречающих, похожая на муравейник, при этом достаточно индивидуализирована: в центре композиции мы видим предводителей акции, глава которых в богатом тюрбане и плаще, похожем на мантию, стоит к нам спиной. Их подручные деловито собирают в одну кучу узлы, тюки, кадушки... Ближе всего к зрителю, слева от центра, разместилась семья, дождавшаяся наконец своего кормильца. У края картины расположились пожилые жители пиратской деревни, которым, судя по всему, некого уже ждать, но они также пришли на берег, рассчитывая, как и сидящая поодаль собака, на угощение. Все персонажи, которых зритель может разглядеть, наделены хорошо читаемой, чаще комично-простоватой физиономией, и этим работа Поли напоминает миниатюру.

Работы Герардо и Джузеппе Поли часто путали с работами Жака Калло за их пристрастие к сценам в духе комедии дель арто. Хотя Поли, в отличие от Калло, писал не сельские грубовато-простоватые сцены, а городские пейзажи с красиво одетыми людьми.

Отцу и сыну Поли удалось создать свой стиль, соединив остро-характерное, почти карикатурное

отражение повседневной жизни с пейзажной живописью уровня Себастьяно и Марко Риччи. Их ведуты и каприччио представляют собой карикатуру на самые популярные жанры XVII и XVIII веков: аркадского, батального, марин, жанровых сцен. Изобретательность художников позволяла отразить несовершенство мира – коррумпированность судов, беспредельную власть имущих и т.д. – с помощью пикантно-миниатюрных «пятнышек» персонажей, которые не ограничивались ролью стаффажа, на фоне причудливых пейзажей.



Поли, Герардо и Джузеппе
Сцена в порту
Холст, масло. 56х66 см



Дзокки, Джузеппе
Zocchi, Giuseppe
Скульптор в своей мастерской
Италия, XVIII в.
Холст, масло, 93×72 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1738

Картина «Сцена в порту» более традиционна, но от ведут множества менее одаренных художников ее отличают точные скупые линии фигур персонажей (то, чем славилась флорентийская школа), благодаря чему статичная сцена наполняется внутренней динамикой, и не обычный – светящийся – цвет моря.

В 1706 году Поли-отец становится членом Флорентийской академии художеств, в списке ее членов он значится как исторический художник, анималист и пейзажист.

Флорентиец ***Джузеппе Дзокки*** (1711/17-1767) прославился также своими ведутами с видами Флоренции. Он родился в семье землекопа, учился у Раньери дель Расе – одной из главных фигур флорентийского барокко. Начинал с исторических сюжетов, работал во фресковой живописи и испытал влияние Гаспара ван Виттеля – голландского художника, практически всю жизнь прожившего в Италии, во время посещения тем Флоренции. Хотя Дзокки был известен среди современников прежде всего как пейзажист, но он также занимался архитектурными и ландшафтными работами. Широкую популярность ему принесли рисунки с видами городов Тосканы, вилл, расположенных на живописных берегах Арно, которые были напечатаны в 1744 году двумя сериями с общим числом гравюр 74.

В 1738 году, после смерти ван Виттеля, богатый коллекционер маркиз Андреа Джерини предложил художнику свою поддержку. В начале 1740-х годов Дзокки стал гостем маркиза Андреа Джерини и работал над различными видами Флоренции, прекрасно выполняя работы в стиле знаменитого Каналетто. Как Франческо Гварди и Каналетто прославили своими работами Венецию, а Джованни Баттиста Пиранези - Рим, то же Джузеппе Дзокки сделал для Флоренции. Маркиз Андреа Джеррини дал Дзокки заказ на отображение всех величайших достопримечательностей Флоренции и её окрестностей. Благодаря поддержке Джерини Дзокки изучал перспективу в

Риме, Болонье и Северной Италии, а в 1741 году был принят на первый курс Академии художеств.

Дзокки занимался также деревянной и каменной мозаикой, образцы его творчества можно видеть в венском дворце Габсбургов, Лувре, Питти.

Четыре мозаичных изображения янтарной комнаты, утраченной во время Второй мировой войны, также основаны на рисунках Дзокки.

В Большом собрании изящных искусств ASG имеется картина, принадлежащая кисти Дзокки – «Скульптор в своей мастерской». Произведение в полной мере отражает универсальное мастерство художника – портретиста (мы видим черты явного сходства персонажа и художника), графика и пейзажиста. Как и в ведутах, в картине основным выразительным средством служит линия, скупая и предельно четкая (флорентийская школа). Благодаря ей композиция, наполненная множеством предметов, различающихся по форме, фактуре и объему, не выглядит перегруженной. Дзокки – незаурядный колорист, обилие серо-коричневых тонов разнообразного оттенка позволяет передать ему текстуру различных пород камня, холодный блеск мрамора, рыхлость глины и т.д. Дзокки великолепен и как пейзажист, в небольшом фрагменте выразив глубину и чистый тон итальянского неба. Наконец, Дзокки верен себе и в пристрастии к руинам, современники считали, что в умении рисовать их ему не было равных.



Дзокки Д.
Вид на Тибр, замок святого Ангела и собор святого Петра

В июле 2009 года картина Дзокки стала сенсацией европейского арт-рынка. Его пейзаж "Вид на Тибр, замок святого Ангела и собор святого Петра", выставленный на торги дома Bonhams с оценкой в 150-250 тысяч фунтов стерлингов, в конце концов был продан за 1,3 миллиона фунтов стерлингов после ожесточенного спора между двумя коллекционерами. Газета The Daily Telegraph отмечала, что для живописи Дзокки это – мировой рекорд.

Томас Патч (1725-1782) был сыном хирурга и сам, как два его брата, должен был стать врачом. Однако во время обучения у фармацевта изучению лекарств он предпочитал создание карикатур на жителей города Эксетер. Не завершив обучения, он отправился в Гранд тур с Ричардом Далтоном, который должен был стать библиотекарем Георга III, и приехал в Рим в 1747 году. Там он встретил Джошуа Рейнольдса, с которым подружился, и занялся живописью. Томас Патч создавал ведуты с живописными видами городка близ Рима Тиволи.

В 1755 году Патч по решению епископа был изгнан из Рима за скандальную связь. Он бежал во Флоренцию, где оставался до конца своей жизни. Зарабатывать на жизнь ему помогала дружба с сэром Горацио Манном - британским послом, обеспечивающим его заказами членов англо-флорентийской общины и молодых британцев, совершающим Гранд-тур. Его шаржи на английских путешественников были очень популярны. Во Флоренции он завершил детальное изучение физиогномики человека, которая, к его великой печали, была украдена и сожжена.

Патч занимался также торговлей произведениями искусства. Он изображен на знаменитом портрете любителей английского искусства Иоганна Зоффани.



Зоффани, Иоганн
Галерея Уффици (1772-1778)
Виндзор, Королевская коллекция

Патч с сэром Горацио Манном и компанией оценивает прелести Венеры Урбино. Правой рукой он придерживает полотно Урбино, а левой указывает на классическую скульптуру обнаженных борцов.

Однако самой прибыльной деятельностью была «мостовая живопись», так саркастически Патч оценивал свои флорентийские ведуты. В 1763 году он написал три вида Флоренции, которые (возможно, приобретенные непосредственно у Георга III) попали в Британскую королевскую коллекцию.

Кроме того, Патч был одним из первых художников, серьезно изучивших раннее итальянское искусство, и опубликовал серию гравюр, которые воспроизводят работы Джотто, Мазаччо, Гиберти и Фра Бартоломео. В 1772 году он опубликовал книгу о художнике тосканского ренессанса Фра Бартоломео.

К концу своей жизни темп его работы замедлился, что очень огорчало Патча. Во время визита в дом Манна 29 апреля 1782 года с ним случился апоплексический удар, а на следующий день он скончался.

В БСИИ ASG имеется работа Патча «На постоялом дворе», сюжет которой безусловно навеян общением с членами англо-флорентийской общины.



Патч, Томас
Patch, Thomas
На постоялом дворе
Англия, XVIII в.
Холст, масло, 41,5×61 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2250

Мы видим деятельных британцев, гражданских и военных, терпеливо сносящих скуку вынужденной остановки и старающихся скоротать время. Кто-то греется у камина, кто-то рассматривает карту на стене. Большая часть путешественников собралась возле господина в богатом камзоле, читающего вслух газету. Справа хозяйка постоялого двора или ее компаньонка играет в карты с одним из проезжающих. Картину нельзя отнести к шаржу, но она настолько точно передает какую-то чрезвычайно острую скуку, навеянную долгой остановкой да и самим путешествием, что, вероятно, она пользовалась спросом у участников Большого тура.

Самой молодой «флорентийкой» БСИИ является Ангелика Кауфман (1741-1807), здесь в Уффици находится ее автопортрет – единственной из женщин-художниц удостоенной такой чести. Великий Гете сказал о ней: «Ее глаза так умны, ее знание механизма искусства так велико, ее чувство прекрасного столь глубоко, а она остается так непостижимо скромна...»



Кауфман, Ангелика
Автопортрет (1787)
Холст, масло. 128x93,5 см
Галерея Уффици, Флоренция

Личная жизнь Ангелики, о которой написано, пожалуй, больше, чем о всех художницах, вместе взятых, очень похожа на дамский роман, над которым можно проливать слезы. Трудно сказать что-то новое об этой действительно замечательной художнице, да и связь ее с Флоренцией не столь очевидна. Она бывала здесь наездами, последний раз в июле 1802 года, между тем автопортрет Кауфман уже более 40 лет занимал почетное место во всемирно известной галерее [4, с. 109].

Ангелика Кауфман - дочь швейцарского художника-портретиста средней руки Иоганна Йозефа Кауфмана стала европейской сенсацией. Девушка получила домашнее художественное и

музыкальное образование: отец научил ее читать и писать, а мать обучала языкам: сначала немецкому и итальянскому, затем английскому и французскому.

Щедро одарённая от природы многими талантами, острым умом и поразительной красотой, Ангелика очень рано начала рисовать. Видя, каким незаурядным талантом наделена его дочь, Иоганн Кауфман серьёзно стал обучать ее основам живописи, «поставив руку», развив природный глазомер, и познакомив с секретами и особенностями профессии.

С 1754 по 1757 год семья отправилась в Италию, где они были приняты в Милане при дворе австрийского генерал-губернатора Франческо III д' Эсте, герцога Модены и Реджо. Ангелика увлеченно изучает художественные собрания Пармы, Модены, Болоньи, Рима, копирует произведения великих мастеров прошлого, с интересом присматривается к работам современников. Путешествия во Флоренцию, а затем в Неаполь оказались очень важными для молодой художницы. Во Флоренции она изучала собрания галереи Медичи и палаццо Питти, в Неаполе копировала произведения старых итальянских мастеров. Во время пребывания во Флоренции и Неаполе Ангелика Кауфман имела возможность познакомиться с некоторыми представителями английской аристократии, так, она подружилась с Горацио Манном, впоследствии оказывавшим художнице протекцию.

В Риме Кауфман посещала «Академию рисунка» Помпео Батони, в этом городе произошло ее знакомство со многими художниками: Джованни Баттиста Пиранези, Антуаном Рафаэлем Менгсом, Уильямом Гамильтоном, Бенджамином Уэстом, Джованни Баттиста Казановой, учеником Менгса и братом известного авантюриста, «рыцаря счастья» (как назвал его Стефан Цвейг) Джакомо Казановы.

По рекомендации леди Уэнтворт, жены посла Германии в Венеции, весной 1766 года отец и дочь переехали из Италии в Лондон. Кауфман посетила знаменитого английского художника Джошуа Рейнольдса и через некоторое время написала его портрет. Говорят, что она отклонила его предложение о браке, но несмотря на отказ он продолжал продвигать ее карьеру у себя на родине.

В Лондоне Кауфман пробыла 15 лет и добилась внимания и уважения королевской семьи своим редким дарованием, внушая королю Георгу III мысль о необходимости создания Лондонской королевской академии живописи и скульптуры. Вскоре, в 1768 году, месте с Джошуа Рейнольдсом Кауфман стала одной из основательниц академии, и четыре ее работы были включены в первую выставку академии.

Профессиональный успех Кауфман был окрашен личным скандалом, связанным со скоропалительным вступлением в брак с авантюристом - шведским графом Фредериком де Хорном, ходили слухи, что Рейнольдс так отомстил за отказ. Хорн, скорее всего мошенник и псевдограф, внезапно исчез со всеми семейными сбережениями. К счастью, он оказался женат и поэтому суд англиканской государственной церкви признал их брак недействительным.

Вторым мужем Кауфман, согласие на брак с которым она дала по настоянию отца, предчувствовавшего свой скорый уход, был венецианский художник Антонио Цукки (Зуччи) (1726–1795), бывший значительно старше ее. Свадьба состоялась в Лондоне в июле 1781 года и Цукки впоследствии выполнял функции ее импресарио. Вскоре после этого молодожены вместе с отцом Кауфман отправились во Фландрию, Шварценберг, Верону и Падую и достигли Венеции в октябре. Отец Кауфман умер в январе 1782 года.

В ноябре того же года пара основала дом и студию в Риме в бывшем доме художника Антонио Менгса на улице Систина, 72, это стало местом встреч художников города, а также высшей аристократии. Гете познакомился и оценил Анжелику Кауфман в ее расцвете. Муж Ангелики был неутомим в поиске заказов для нее, благодаря его настойчивости искусство Кауфман стало вездесущим: промышленная революция позволила ей стать чемпионкой декорирования предметов искусства массового производства: картины маслом были скопированы как офорты и гравюры и использовались для украшения керамики, медальонов, табакерок, чайных коробочек и ваз. Мифологические сцены, особенно изображающие богинь, нимф и несколько женоподобных героев, украшали знаменитый европейский фарфор, такой как Веджвуд и Мейсен.

Ангелика Кауфман стала настолько богата, что не проживала даже процентов от своего капитала, и зарабатывала с каждым годом все больше и больше. В 1795 году Цукки умирает, и вдова все больше и больше посвящает себя религиозным темам. Так и не оправившись после смерти супруга, Ангелика тяжело заболевает сама, 5 ноября 1807 года она скончалась, в этот день ее оплакивал весь Рим. Это были са-

мые пышные похороны художника, которые город видел после смерти Рафаэля. Распоряжался на них скульптор-неоклассик Антонио Канова, и вся Академия Святого Луки, членом которой она была, вышла на улицы в скорбном шествии. Ее вклад в искусство был оценен настолько высоко, что ее имущество было освобождено от уплаты налога на наследство.



Кауфман, Ангелика
Венера уговаривает Елену любить Париса (1790)
Холст, масло. 102 х 127,5 см
Государственный Эрмитаж

Настоящее значение Ангелики как художницы определилось уже при ее жизни. Основное достоинство ее произведений заключается в легкости, веселости, прелести форм и красок, замысла и исполнения. Находки в Помпеях и Геркуланкуме открыли перед Кауфман античное искусство и направили ее художественное мировоззрение в сторону классицизма.

Главной заслугой Ангелики Кауфман было и остается то, что она раньше других возвратилась к идеалу древней красоты [4, с.109] и признала высокое значение греческого искусства. Этот поворот в искусстве следует зачесть ей в громадную заслугу именно в ее веке, когда в искусстве преобладали неестественность и изукрашенность. Произведение круга художницы, хранящееся в БСИИ, - подтверждение непреходящего интереса Кауфман к образам античности.

Любовь к сентиментализму в XVIII веке сияет благодаря ее изысканным картинам, которые погружены в театральные эффекты и археологические детали. Кауфман также чрезвычайно преуспела в женской портретной живописи, и многие из современных искусствоведов считают, что



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

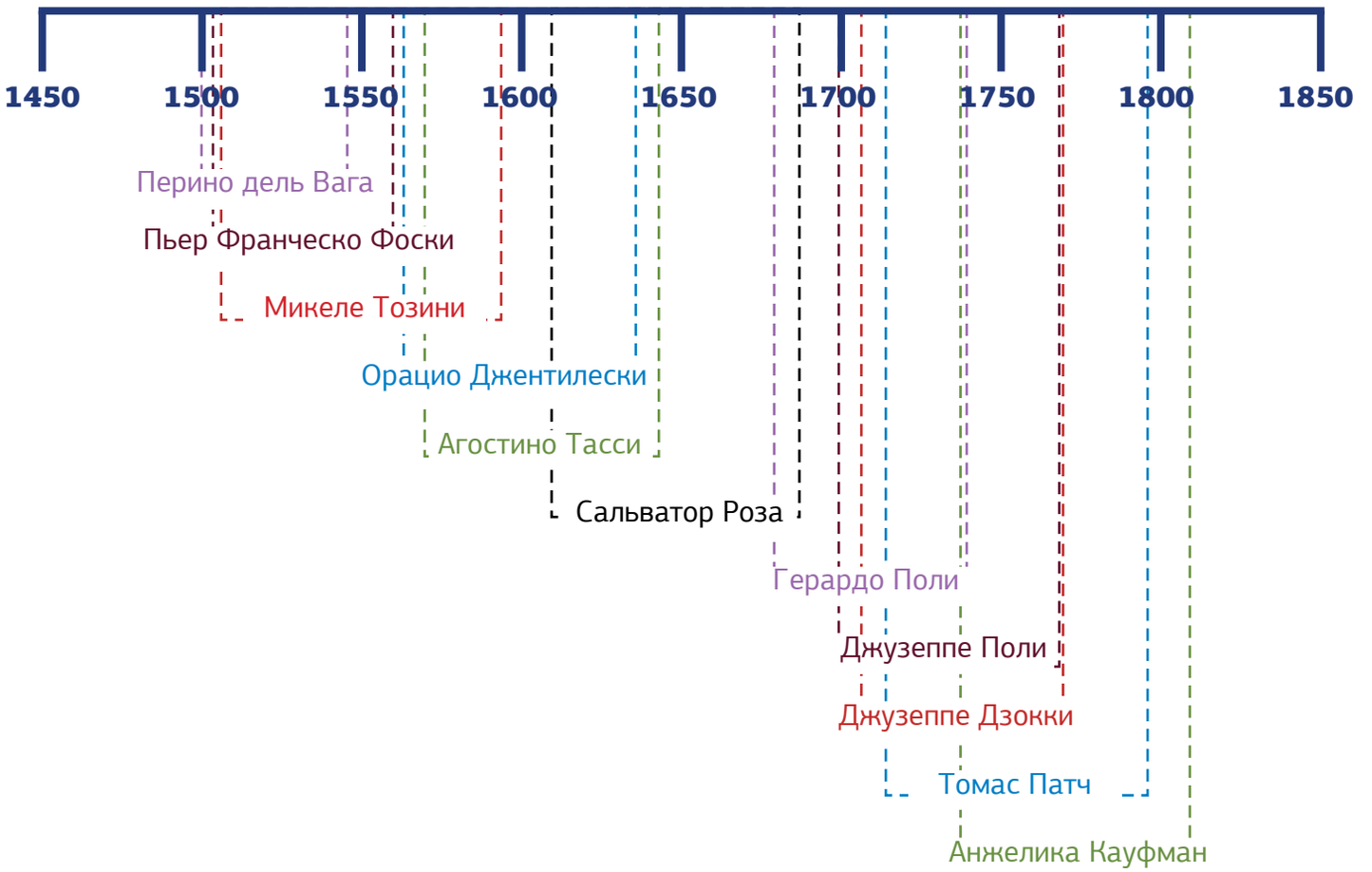
ее портреты женщин превосходят все остальные ее работы. При этом отмечались и недостатки ее творчества – слабость рисунка, недостаток разнообразия, бессилие в выражении страстей. Она давала своему времени только то, что могла дать, не изменяя собственной природе и передавая на плоскость лишь то, чем была она сама. Стиль Ангелики оставался всегда одинаков, несознателен, как ствол дерева, всегда приносящий однородные цветы [4, с.107].

КОЛЫБЕЛЬ И САРКОФАГ КВАТРОЧЕНТО

Флоренция XVI-XVIII веков – место величайшего расцвета искусства и его упадка. Переломный момент, пришедшийся на период кватроченто, - характерен не только для этого замечательного города – «Афин Италии», но и страны в целом. Идеалы красоты и гармонии сменяются идеалами роскоши, предвещая наступление эстетики барокко.

Характерно, что Флоренция не поддалась соблазнам барокко и обнаружила поразительную устойчивость своих художественных традиций, дав яркое подтверждение природному благородству и скромности своего вкуса [2, с. 128], не утративших значения высочайшего образца для современного искусства.

ПРЕДСТАВИТЕЛИ ФЛОРЕНТИЙСКОЙ ШКОЛЫ ЖИВОПИСИ В БОЛЬШОМ СОБРАНИИ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG



Список использованной литературы:

1. Бернсон Б. Живописцы итальянского Возрождения.-М.: Б.С.Г.-Пресс, 2006.-559 с.
2. Бухгейм Б. По Италии: [Впечатления, настроения, размышления]. – М.: тип. т-ва И.Н. Кушнерев и К°,1914. -308 с.
3. Вышеславцев А.В. Рафаэль. – СПб.: тип. В. Киршбаума, 1894.-719 с.
4. Жизнеописания замечательных женщин: Сб. биогр., позаимствов. из иностр. писателей / Пер. Ф. Резенера. – СПб.: Берман и Рабинович, 1878. - 192 с.
5. Коноди П. Рафаэль /Пер. З. Крашенинниковой. – М.: Ю.И. Лепковский, [190-?]. - 79 с.
6. Куглер Ф.- Т. Руководство к истории искусства /Пер. с нем. Е.Ф. Корша. Ч. 1-2. - 4-е изд., обраб. Вильгельмом Любке. – М.: К.Т. Солдатенков, 1869-1870. - Ч. 2. -633 с.
7. Кузнецов А.В. Своды и их декор. – М.: Изд-во Всес. акад. архитектуры, 1938. - 420 с.
8. Муратов П.П. Образы Италии: Т. 1.- М.: Научное слово, 1911.- 265 с.
9. Настольный энциклопедический словарь: Т. 1-. – М.: А. Гранат и К°, 1891.– 663с.
10. Перино дель Вага // Бенуа А.Н. История живописи всех времен и народов [Электронный ресурс].- Точка доступа http://benua.su/perino_del_vaga/ (проверен 17.01.2020)
11. Публичные лекции о. профессоров: Геймана, Рулье, Соловьева, Грановского и Шевырева: Читаны в 1851 году в Имп. Московском университете. – М.: Унив. тип., 1852. - 500 с.
12. Шевырев С.П. Очерк истории живописи итальянской, сосредоточенной в Рафаэле и его произведениях. – М.: Унив. тип., 1852. - 136 с.

ОТ ОХОНИЧЬИХ СЦЕН К БЫТОВОЙ АНИМАЛИСТИКЕ



Алина Булгакова, к.п.н., директор МИА

АННОТАЦИЯ: в Большом собрании изящных искусств ASG хранится подписная работа Франса Снейдерса – «Собаки на кухне». Данная статья продолжает цикл публикаций, посвященных картинам знаменитого фламандца, а также его учеников и последователей из собрания ASG. Открывала цикл статья «Охотничья серия великого анималиста», атрибутирующая полотно Снейдерса и его ученика Пауля де Воса «Олени, загнанные сворой собак».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Франс Снейдерс, натюрморт, анималистический жанр, Национальный музей Прадо, гравюра, собаки, обезьянка, артишоки, спаржа.

ABSTRACT: the ASG Large Collection of Fine Arts contains the signature work of Frans Snyders, Dogs in the Kitchen. This article continues the series of publications devoted to the paintings of the famous Flemish man, as well as his students and followers from the ASG collection. The cycle was opened by the article «The Hunting Series of the Great Animalist», attributing the canvas of Snyders and his student Paul de Vos «Deer Driven by a Pack of Dogs».

KEYWORDS: Frans Snyders, still life, animal genre, Prado National Museum, engraving, dogs, monkey, artichokes, asparagus.

В Большом собрании изящных искусств ASG хранится подписная работа Франса Снейдерса (1579 – 1657) – «Собаки на кухне». Свою подпись художник оставил на португальском стуле в правой части композиции.





Фрагмент картины «Собаки на кухне» с подписью Франса Снейдерса на стуле в правой части композиции
БСИИ ASG, инв. № 04-0916

Снейдерс, Франс
Собаки на кухне
Фландрия, первая половина XVII века
Холст, масло. 118×178 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0916

Картина была приобретена во Франции на аукционе Olivier Coutau-Begarie летом 2010 года. В центре Снейдерс написал собаку, опрокинувшую корзину со снедью. Изображение этого животного острохара́ктерно и не вызывает симпатии у зрителей: у него проплешины на теле, s-образный изгиб тела, отрубленный хвост и отталкивающий оскал. Подобную трактовку образа собаки можно считать редкой для Снейдерса. Изображая животных, художник чаще восхищается красотой тела и свирепой грацией охотничьих псов, ему интересно написать их в сложных непривычных ракурсах. В случае с собакой, изображенной на полотне собрания ASG, Снейдерс низводит патетику анималистики, присутствующую в его сценах охоты, до бытового жанра – здесь животные «охотятся» на кухнях и кладовых не за дикими лесными зверями, а за уже освежеванными тушами.

Снейдерс напишет эту собаку дважды: одно её изображение хранится в Большом собрании изящных искусств ASG, другое – в Национальном музее Прадо (Мадрид).



Снейдерс, Франс
Собака со своей добычей
Фландрия, первая половина XVII века
Холст, масло. 106×174 см
Национальный музей Прадо, Мадрид

Картина из испанского музея не подписана художником и имеет чуть меньшие размеры, чем полотно из собрания ASG. В музее Международного института антиквариата (Казань) оно включено в постоянную экспозицию. В музее Прадо оно в настоящее время не выставляется. До того, как поступить в музейное собрание, в XVIII веке картина находилась близ Мадрида во дворце Буэн-Ретиро.

Работы из Большого собрания изящных искусств ASG и музея Прадо отличаются в деталях. В частности, на картине из собрания ASG Снейдерс не пишет уже обглоданные собаками кости и разбитое фаянсовое блюдо. Кроме этого на заднем плане полотна из музея Прадо изображена тарелка с устрицами.



Фрагмент картины Франса Снейдерса «Собака со своей добычей» с изображением устриц вверху и кости на полу в нижней части композиции
Национальный музей Прадо, Мадрид

В музее Прадо есть и четыре литографии XIX века, снятые с картины Снейдерса «Собака со своей добычей». Все они были изготовлены Фернандо де ла Костой, работавшим в Мадриде с 1829 по 1832 годы. Мастер исполнил их для второго тома печатного издания «Коллекции литографических картин короля Испании Фернандо VII», опубликованных Королевским литографическим учреждением в Мадриде в 1829 – 1832 годах. В нашей статье мы воспроизведём одну из литографий музея Прадо, на остальные приведём ссылку [1].



Коста, Фернандо де ла
Литография с картины Снейдерса «Собака со своей добычей»
1829 – 1832 годы
48,5×63 см
Национальный музей Прадо, Мадрид

С картины Снейдерса из собрания ASG в 1689 году была снята гравюра англичанином Джоном Смитом (1652 – 1742). С 1944 года она хранится в Национальной портретной галерее Лондона. В 1689 году Смит открывает собственную мастерскую, выкупив её у одного из своих издателей Исаака Беккета. Таким образом, его гравюру с картины Снейдерса из собрания ASG можно рассматривать как одну из ранних самостоятельных работ Смита, т.к. до этого он изготавливал гравюры лишь под руководством печатных изданий.

Помимо собаки, примечательным героем произведения Снейдерса является обезьянка на португальском стуле. На картине из Большого собрания изящных искусств ASG она изображена справа. Обезьянка спряталась от собак за спинкой предмета, с интересом наблюдая из своего укрытия за происходящим. В ухе животного – серёжка.



Смит, Джон
Гравюра с картины Снейдерса «Собаки на кухне»
1689 год
23,5×32,5 см
Национальная портретная галерея, Лондон

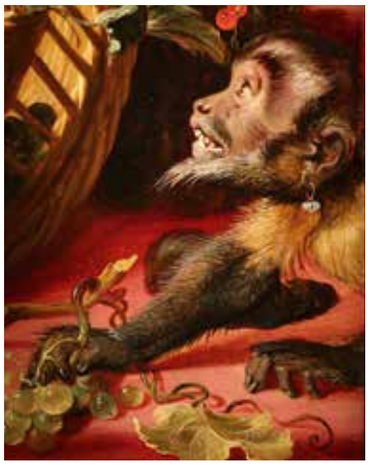


Фрагмент картины Франса Снейдерса «Собаки на кухне» с изображением обезьянки в правой части композиции
БСИИ ASG, инв. № 04-0916

Животное подалось вперед, забавно выпятив губы. Снейдерс писал близких этому образу – обезьянок с серёжкой - неоднократно. На картине из женевской галереи De Jonckheere аналогичная обезьянка ворует кисть винограда, отпугивая конкурента оскалом. В работе из Лувра другая обезьянка изображена в правой части, тянущей к себе ветку с мандаринами.



Снейдерс, Франс
Натюрморт с обезьянками, ворующими фрукты, и вазой с гвоздиками
Галерея De Jonckheere, Женева



Фрагмент картины Франса Снейдерса «Натюрморт с обезьянками, ворующими фрукты, и вазой с гвоздиками» с изображением обезьянки в правой части композиции
Галерея De Jonckheere, Женева



Снейдерс, Франс
Обезьяны, крадущие фрукты
Около 1640 года
98×147 см
Музей Лувра, Париж



Фрагмент картины Франса Снейдерса «Обезьяны, крадущие фрукты» с изображением обезьянки в правой части композиции
Музей Лувра, Париж

На картине Снейдерса «Натюрморт с оленем, дичью, виноградом и артишоками» представлена и обезьянка с серёжкой на португальском стуле. В данном случае она подняла голову вверх и смотрит на попугая, с которым соперничает за кисть винограда.

На полу в нижней части картины из собрания ASG Снейдерс изобразил головки лука, лимоны, яблоко, спаржу и артишоки. Художник включал



Франс Снейдерс
Натюрморт с оленем, дичью, виноградом и артишоками
1640-е годы
Холст, масло. 122×138
Музей Виктории и Альберта, Лондон



Фрагмент картины Франса Снейдерса «Натюрморт с оленем, дичью, виноградом и артишоками» с изображением обезьянки в правом нижнем углу
Музей Виктории и Альберта, Лондон

артишоки во многие свои натюрморты, причём всегда изображал данное растение с листьями. Кроме артишоков художник также часто писал и пучки спаржи. Так, на картинах из Большого собрания изящных искусств ASG и Национального музея Прадо артишок изображён на полу в левой части у задних лап собаки, а спаржа –



Фрагмент картины Франса Снейдерса «Собаки на кухне» с изображением артишока в левой части композиции
БСИИ ASG, инв. № 04-0916



Фрагмент картины Франса Снейдерса «Собаки на кухне» с изображением пучка спаржи в правой части композиции
БСИИ ASG, инв. № 04-0916

справа возле опрокинутой корзины. Подобные им изображения данных растений присутствуют на «Натюрморте с цветами и фруктами» из Королевского музея изящных искусств Антверпена, а также в подписанной художником композиции «Стол с дичью, фруктами, овощами и головой кабана», проходившей на аукционе Christie's в 2017 году.

Помимо собаки в центральной части и обезьянки на стуле, на полотне из Большого собрания изящных искусств ASG есть ещё две собаки.



Снейдерс, Франс
Натюрморт с цветами и фруктами
1630 – 1640-е годы
Королевский музей изящных искусств, Антверпен



Фрагмент картины Франса Снейдерса «Натюрморт с цветами и фруктами» с изображением пучка спаржи и артишоков в правом нижнем углу
Королевский музей изящных искусств, Антверпен



Снейдерс, Франс
Стол с дичью, фруктами, овощами и головой кабана
Холст, масло. 118×133,5
6 июля 2017 г., Лондон, аукцион Christie's, лот 7
£ 209,000 (эстимейт £ 100,000 – 150,000)



Фрагмент картины Франса Снейдерса «Стол с дичью, фруктами, овощами и головой кабана» с изображением пучка спаржи и артишоков в правой части композиции
6 июля 2017 г., Лондон, аукцион Christie's, лот 7



Франс Снейдерс
Собаки, схватившиеся из-за головы быка
Холст, масло
Дом Рубенса, Антверпен

Снейдерс изобразил их не полностью – у одной собаки мы видим лишь голову, у другой – переднюю часть туловища. Живописец часто прибегал в своих произведениях к подобному приёму, создавая тем самым ощущение динамизма в композиции – ещё мгновение и собаки предстанут перед зрителями целиком. Однако подобным образом Снейдерс чаще писал собак в сценах охоты. Среди сцен на кухнях и кладовых нам удалось найти ту же трактовку изображений животных, что и на полотне из собрания ASG, только на картине «Собаки, схватившиеся из-за головы быка» из Дома Рубенса в Антверпене. Здесь справа изображена собака, уже завладевшая головой быка из корзины. Однако в левой части композиции уже виднеются голова и ноги её противника. Владелица головы явно не настроена отдавать свою добычу без боя.

В целом картина Снейдерса «Собаки на кухне» из Большого собрания изящных искусств ASG является довольно характерной для творчества живописца. В ней есть свойственные художнику детали натюрморта (разбросанные по полу плоды, артишоки с листьями, пучки спаржи, туша ягнёнка), а также изображения животных, которые повторяются на картине из Национального музея Прадо – собака в центральной части, обезьянка на португальском стуле и две собаки, которых живописец изобразил лишь частично.



Фрагмент картины Франса Снейдерса «Собаки на кухне» с изображением собак в левой части композиции БСИИ ASG, инв. № 04-0916



Фрагмент картины Франса Снейдерса «Собаки, схватившиеся из-за головы быка» с изображением головы и ног собаки в левой части композиции Дом Рубенса, Антверпен

Ссылки:
1. Perro con presa [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/perro-con-presa/c224e7f6-1585-4363-8a6a-9d6198ca126e – Дата доступа: 14.12.2020.
2. Studio of Frans Snyders [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/old-master-paintings-n08952/lot.166.html – Дата доступа: 23.12.2020.

ПАРАДОКСЫ ЖАНРА В НАТЮРМОРТАХ-ГИРЛЯНДАХ XVII ВЕКА ФЛАМАНДЦЕВ ФРАНСА ЭЙКЕНСА, ЙОРИСА ВАН СОНА, ЯНА КЕССЕЛЯ И ЯНА БОСХАРТА



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

АННОТАЦИЯ: статья посвящена истории возникновения и развития натюрморта-гирлянды, получившего популярность во фламандском изобразительном искусстве XVII века и ставшего орудием идеологической борьбы сторонников реформации с католицизмом.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: натюрморт-гирлянда, цветочный натюрморт, ванитас, эмблематика, реформация, иконоборчество, Большое собрание изящных искусств ASG.

ABSTRACT: the article is devoted to the history of the emergence and development of the still life-garland, which gained popularity in the Flemish fine arts of the 17th century and became an instrument of the ideological struggle of the supporters of the Reformation with Catholicism.

KEYWORDS: still life garland, flower still life, vanitas, emblem, reformation, iconoclasm, ASG large collection of fine arts.

Фламандская живопись представляет собой самобытный феномен искусства барокко, интересный в том числе и такой новаторской для Европы XVII века разновидностью натюрморта, как цветочная гирлянда. На ее основе вскоре сформировалось целое течение религиозной живописи, получившее широкое хождение именно во Фландрии. Коллекция фламандских натюрмортов-гирлянд Большого собрания изящных искусств ASG невелика по численности, однако позволяет проследить все этапы существования данного поджанра – от зарождения до упадка.

Появлением его базы – цветочного натюрморта – мы обязаны скорее Голландии, данный жанр обосновываетсяисториками искусства как следствие бурного развития науки и такого типичного для этой страны явления, как повальное увлечение садоводством [6, с. 181]. Натюрморт не только продолжает тенденции гедонизма, декоративности, характерные опять же для голландцев, но и означает мощный подъем реализма в искусстве [2, с. 538].

Картины в виде гирлянд изобретены в Антверпене в начале XVII века Яном Брейгелем Старшим при поддержке кардинала Федерико Борромео и весьма скоро освоены всеми ведущими фламандскими мастерами натюрморта. Гирлянда оплетала основное изображение, которое чаще всего писал другой художник. Определить содержание термина «гирлянда» не так просто, так как в живописи встречаются гирлянды разных форм: цветочные, фруктовые и смешанные; как обрамляющие центральное сюжетно-образное изображение, так и представленные автономно. Самые распространенные объекты, используемые для формирования гирлянды, – это цветы и фрукты. В середине XVII века подобные гирлянды использовались как дополнения к изображенным в центре полотна образам Иисуса, Мадонны или Святых [6, с. 181]. По мере развития жанра центральный

образ во Фландрии все чаще заменяется мифологическими сюжетами и аллегорическими сценами. На более позднем этапе в центре мог быть портрет какой-либо коронованной особы, в дар которой картина предназначалась [5] или даже частного лица.

Парадоксально, но предысторию натюрморта-гирлянды следует искать в религиозно-политической сфере. Развитие протестантизма в Европе привело к обострению социальных и религиозных конфликтов. Сторонники Реформации не одобряли демонстративную роскошь католической церкви и ее сближение со светской властью, призывали к возвращению христианских идеалов скромности и благочестия. В августе 1566 года в Нидерландах, где большинство населения придерживалось кальвинизма – ветви протенстантизма – началось иконоборческое восстание. На это правящая династия Габсбургов ответила выселением и жестоким преследованием протестантов, безграничной властью вводимой в Нидерландах инквизиции, сожжением заживо за реформаторскую ересь. Местным дворянству и аристократии обещали скорое возмездие «за оскорбление Бога» и Его святынь – поруганные католические храмы и монастыри с уничтожением их роскошного убранства.

Непримиримая борьба между католиками и протестантами – "горнило средневекового религиозного раскола" – явление не только религиозно-политическое, но и социально-культурное, что дает исследователям основание для версии, будто натюрмортный жанр нидерландских живописцев XVI-XVII веков стал своеобразной исторической летописью религиозных распрей, накрывших всю Европу и приведших к конфессиональной рассортировке стран по принципу «чья страна, того и вера». Доказательством тому служит факт, что с окончанием религиозных войн в Европе – после заключения в 1648 году Вестфальского мира – начинается и закат натюрмортной живописи [7, с. 129].

В XVII веке пути Голландии и Фландрии, некогда единого государства, резко расходятся, Голландия становится независимой, а Фландрия не просто остается под властью Испании, но терпит еще большие притеснения от нее. Естественно, что их искусство как форма общественного сознания также поляризуется: в Голландии развивается реализм, а во Фландрии – пышный стиль барокко. Поэтому голландские натюрморты отличались сдержанностью, большинство из них было написано в спокойном тоне и с пристальным вниманием к каждому предмету. Фламандское искусство во многом связано с великолепием декора и торжественностью церемоний католической церкви и двора испанского наместника, поэтому мастера натюрморта писали свои произведения для украшения как домашних интерьеров, так и для церквей и монастырей.

Создавая картины на евангельские темы, фламандские художники XVII века во многом следуют композиционной схеме, разработанной в Нидерландах еще в середине XVI века Питером Артсеном (1508/1509–1575) и Иохимом Бейкеларом (ок. 1530–1573/1574) и их последователями. Представленные в их натюрмортах предметы, тщательно отобранные, воссозданные и композиционно организованные, являются не только отражением реального мира, но прежде всего выражением восприятия этих объектов самим живописцем, а через него и его современниками. До этого неодушевленные предметы считались только частью картин с «более серьезными» сюжетами. В XVII веке даже не существовало слова «натюрморт» – нидерландцы называли эти картины «stillleven», «тихая жизнь». Природу «умертвили» спустя целый век – во Франции, хотя французы утверждают, что термин «nature morte» означает не «мертвая», а «неподвижная» модель.

В натюрмортах заключены особые формы культуры и мировоззрения человека XVI–XVII веков, сочетание его естественного наивного любования природой со стремлением истолкования обыденного через символы посредством усложненного аллегорического восприятия. В этом проявлялось символико-ассоциативное мышление нидерландских художников, восходящее как к античной культуре, так и к средневековой схоластике и риторике.

Еще в средневековых рукописях в Германии и Нидерландах можно встретить изображения Девы Марии с младенцем Христом, сидящей на троне в закрытом райском саду, наполненном цветущими растениями, или просто окруженной изгородью, увитой цветами. Позднее эта аллегория трансформировалась в произведениях ренессансных мастеров в виде изображений Мадонны с Младенцем, окруженных гирляндой из цветов и фруктов.

В XVII веке данный иконографический тип несколько изменился, сохранив в новых визуальных формах первоначальную идею прославления, что делало подобные живописные произведения для верующих идеальным средством для молитвы, размышления и созерцания [1, с. 51-52]. Для

этого художником выстраивался ассоциативный ряд вещей и явлений, наполненный скрытым внутренним смыслом, аллегориями и символами, помогающими понять религиозный сюжет картины во всей его полноте [1, с.43]. Поэтому изучение натюрмортов так называемого «золотого века» с их виртуозным воплощением реальных свойств предметов, является для современного зрителя занятием увлекательным, но не простым. Мистицизм, символизм и аллегория, метафора и афоризм – вот набор «ключей», открывающих тайны нидерландских шедевров.

Касается это всех картин, и тех, что создавались художниками-монахами, и тех, что писали профессиональные мастера, но обязательно в соответствии с теологической программой, предложенной церковными деятелями. Один из самых знаменитых фламандских живописцев, писавших цветы и гирлянды, Даниэль Зегерс (1590–1661), монах ордена иезуитов, одним из первых стал наделять свои искусно выполненные цветочные натюрморты, особенно гирлянды, обрамляющие святой образ, глубоким религиозным смыслом [1, с.42].



Зегерс, Даниэль
Цветочное обрамление вокруг Святого семейства Симона де Воса (1644)

Зегерс принял католическую веру и вступил в орден иезуитов в 1615 году. Он усердно трудился для церквей этого ордена, и иезуиты часто посылали его работы в качестве подарков князьям и правителям. Зегерс обычно создавал композиции из нескольких букетов цветов или небольших венков, расположенных вокруг персонажей, исполненных другими мастерами.

Для католиков религиозные образы и картины гирлянд были точкой отсчета для размышлений об отношениях между людьми и божественным, и в XVII веке картины цветочных гирлянд во Фландрии были признаны новым типом религиозной живописи. Возникнув как ответ на активизацию процесса протестантской реформации (у истоков жанра, напомним, стояли кардинал Федерико Борромео и меценат и живописец Ян Брейгель Старший), натюрморт-гирлянда повлиял на искусство многих европейских стран. Религиозные сцены в цветочных гирляндах стали не только украшением жилищ или экспонатом домашних музеев, но и товаром, который с успехом сбывался как в самой Фландрии, так и за границей [6, с.181-182].

В Голландии XVII века цветочный натюрморт был своего рода «ярмарочно-народным» искусством – в этом жанре работали многие художники разной степени одаренности, а изображение тюльпана стоило во много раз дешевле, нежели луковица какого-нибудь незнаменитого сорта. Протестантские критики католической церкви осуждали изображения святых персонажей, описывая их как «простые вещи», сделанные человеческими руками и неспособные передать «божественное».

Гирлянды были очень декоративны и часто имели сложную композицию. В середине столетия символика отступает на второй план, большее внимание уделяется живописному мастерству. Истинную сущность предмета или явления выражает, в первую очередь, метафора и, во вторую, – точная передача внешних свойств. Наряду с этим особое значение в живописи приобретало виртуозное владение кистью и мастерство составления сложной композиции [4].

Однако в это же время наблюдается новый подъем увлечения визуализацией в гирлянде скрытого смысла натюрморта – в первую очередь, в творчестве Яна де Хема, стремившегося к синтезу яркой декоративной живописи и многозначной символики... [7, с. 130], которая всегда дополняла смысл центрального изображения – вокруг Мадонны художники помещали цветы, а

в гирляндах вокруг изображения Христа или сцены оплакивания при снятии его с креста видны чертополох и тернистые травы. Особым драматизмом наделены натюрморты с изображением пресмыкающихся, получившие особое распространение в середине XVII века – в период завершения религиозных войн.

Жесткая конкуренция на рынке, правила гильдий, приводившие к узкой специализации художников, доходившей до того, что мастер имел право изображать на марине только весельные лодки, не коснулась натюрморта-гирлянды: нельзя сказать, что одни художники писали только полевые цветы, а другие – только тюльпаны. Да и способ аранжировки цветов был разным – кроме привычных для нас ваз, цветы помещались в низкую плетеную корзинку, иногда рядом с фруктами, на мраморный постамент и т.д. С натуры художники XVII века писали лишь малую часть своих «объектов»: обычно использовались как собственные заготовки, сделанные в период цветения или плодоношения того или иного растения, так и гравюры и рисунки из известных ботанических атласов. Поэтому не удивительно, что в одном букете нередко соединены растения, период цветения которых приходится на разные месяцы.

Известным мастером натюрморта-гирлянды, объединившем в своем творчестве традиции фламандской и голландской школ, был Йорис ван Сон.



Йорис ван Сон
Гравюра по эскизу Эразма Квеллина II

Фламандец Йорис (Георг) ван Сон (1623-1667) – один из немногих мастеров натюрморта, чье имя сохранила история. Ему были подвластны практически все его поджанры: цветочные, банкетные, ванитас, роскошные, натюрморты четырех стихий (изображающие землю, огонь, воду и воздух, позднее аналогичные работы создал художник Ян ван Кессель Старший), но в основном он известен своими цветочно-фруктовыми натюрмортами.

Категория картин-гирлянд является важнейшей частью его творчества. Не все соавторы ван Сона на его картинах-гирляндах идентифицированы, но известно, что среди них были Эразм Квеллин II, Питер Боэль, Франс Воутерс и Ян ван Дуйтс.

Йорис ван Сон родился в Антверпене в семье Йориса и Катарины Форменуа и был крещен 24 сентября 1623 года в Антверпенском соборе. Не известно, кто был его учителем, но его работы начального периода демонстрируют сильное



Хем, Ян Дэвидс де
Натюрморт с фруктами и омаром (1643)
Коллекция Уоллеса. Лондон



Сон, Йорис ван
Омар, устрицы и фрукты на столе (1650-е)
Холст, масло. 118х170 см.
Государственный Эрмитаж

влияние блистательного голландца Яна де Хема, работавшего в Антверпене с 1635 по 1667 годы. Это может быть как следствием того, что ван Сон учился у де Хема, так и того, что он был помощником в его студии. Бесспорно одно – в годы своего становления как художника он был хорошо знаком с творчеством де Хема, да и в зрелом возрасте нередко воспроизводил его сюжеты.



Сон, Йорис ван
Натюрморт с лобстером и фруктами (1658).
Холст, масло.
Дармштадт, Германия

В 1643/1644 году ван Сон стал мастером антверпенской гильдии Святого Луки.

В 1647 году он вступил в общество благочестивых холостяков, учрежденное орденом иезуитов в 1608 году, что не помешало ему искать компании женщин. От отношений с Корнелией ван Хойленс у ван Сона 3 августа 1656 года родилась дочь Мария Чатарина. Ее крестным отцом стал выдающийся мастер натюрморта Ян Паувель Гиллеманс Старший. Вскоре после этого, 22 октября 1656 года, ван Сон женился на матери своего ребенка. Два года спустя родился сын, которого назвали Ян Франс. Последний ребенок пары, Мария Чатарина младшая крещена 5 октября 1660 года.

Знатоки высоко ценили работы ван Сона, его картины находились в коллекциях таких художников и торговцев, как Виктор Вулфвоет младший (1612 - 1652) и Гераерт ван Дорт.

В мае 1667 года ван Сон внезапно заболел и умер, был похоронен в своем родном городе. Его сыну Яну Франсу в это время было всего девять лет, и живописи его обучал Ян Паувель Гиллеманс Старший, его крестный отец. Ян Франс стал также натюрмортистом и работал в Англии.

Учениками ван Сона были Ян Паувель Гиллеманс Младший, который одновременно учился и у своего отца, Франс ван Эвербрук (ок. 1628–1676–1693), Корнелис ван Хюйнен (умер в 1703 г.), у каждого из них в творческом наследии встречаются натюрморты с цветочной гирляндой.



Сон, Йорис ван
Роскошный натюрморт с перевернутым серебряным кувшином
Холст, Масло. 80 x 116,8 см.
Коллекция Хоэнбухау, Вена

Хронологию работ ван Сона установить непросто, поскольку он не датировал большинство своих картин.

В натюрмортах художника почти всегда есть фрукты, часто не местных, а привозных сортов. Его натюрморты оживлены ветками вишни или малины, которые благодаря своей жесткости обеспечивают силовые линии, придающие композиции большую легкость. Объекты обычно распределяются на столе или выступе на уровне глаз зрителя, что способствует восприятию их роскошной спелости.



Сон, Йорис ван, Квеллин, Эразм II
Гирлянда из фруктов и цветов со смертью Адониса (1652).

Гирлянда фруктов и цветов со смертью Адониса является плодом сотрудничества ван Сона с Эразмом Квеллином II (1607-1678) и во многом перекликается – композицией, набором цветов и фруктов, освещением и колоритом – с работой Яна Гиллеманса, только в центре размещен не религиозный, а мифологический сюжет.



Гиллеманс, Ян Паувель Старший
Гирлянда фруктов, обрамляющая картуш с изображением сцены оплакивания Христа
Холст, масло.78х64 см
Государственный Эрмитаж

Центральные образы в картинах-гирляндах ван Сона также могли быть и светскими.

Ван Сон писал гирлянды из цветов или фруктов, а иногда и из их комбинации, причем верхняя часть чаще всего была составлена из цветов. Плоды и цветы в этих композициях собраны в группы, прикрепленные к скульптурным рамкам. В гирляндах ван Сона можно заметить влияние Даниэля Зегерса, хотя концептуально его работы ближе к творчеству Яна де Хема. При этом свет в работах ван Сона мягче, чем у де Хема, и он более искусен в передаче текстуры предметов, особенно кожуры фруктов: маслянистой пористости цитрусовых, бархатистости персиков, тусклого, сквозь слой воска, блеска яблок и т.п.

Некоторые из его картин-гирлянд – это уже натюрморты ванитас, как, например, «Аллегория человеческой жизни».



Сон, Йорис ван
Аллегория человеческой жизни
Художественный музей Уолтерса

В этой композиции присутствуют типичные для ванитас символы: череп, горящая свеча и песочные часы. Цветы и бабочки также указывают на быстротечность вещей и, в частности, земных богатств.

В большинстве натюрмортов ван Сона красной нитью проходит мысль о бренности жизни, тщете всех замыслов человека. Зритель должен был понимать, что наслаждение сиюминутно, к тому же греховно, и нужно помнить о вечном. Для этого в гирляндах ван Сона на одной ветке соседствуют спелые и недозревшие ягоды, только раскрывающиеся и уже осыпающиеся бутоны и т.д., все это тоже намеки на быстротечность времени. Яблоко – библейский плод, оно одновременно олицетворяет и райский сад, и грехопадение, а устрицы, пусть и намекают на плотские удовольствия, но их раковины в то же время – «покинутое тело», нечто опустевшее.

Размышления о бессмысленности земной жизни и преходящей основе всех земных благ и занятий ван Сон оформлял и в натюрморте в чистом жанре ванитас.



Сон, Йорис ван
Натюрморт ванитас с черепом, пистолетом, лютней со сломанными струнами, флейтой (1651)
Холст, масло. 62,2 х 76,2 см



Сон, Йорис ван
Натюрморт с фруктами, чашей и устрицами (1658-1659)
Холст, масло. 58,5х78 см
Ярославский художественный музей

В качестве напутствия создателям этого необычного, даже пугающего, поджанра натюрморта, композиционным центром которого традиционно является человеческий череп, звучало начало первой главы из Книги Екклезиаста, посвященное мимолетности и непостоянству нашей земной жизни: «суета сует, – всё суета!»... Очень редко натюрморты этого жанра включают человеческие фигуры, лишь иногда изображается скелет как персонификация смерти. Общие символы, встречающиеся на полотнах в жанре ванитас, кроме черепа (представляет неизбежность смерти) включают: мыльные пузыри (краткость жизни и хрупкость земной славы); курительная трубка, песочные и механические часы (быстротечность времени с каждой минутой приближающего вас к смерти); гнилые фрукты и увядшие цветы (старение и разрушение земных вещей); музыкальные инструменты и ноты (эфемерная природа жизни); ветхие, помятые книги (земные знания); кубки, игральные карты и кости (роль случая и удачи в жизни) – все напоминает зрителю о том, что жизнь слишком ценна, чтобы растрачивать ее на пустые и бессмысленные вещи [7, с. 131].

В конце 1650-х годов ван Сон написал ряд более скромных натюрмортов, в которых композиция и колорит были довольно сдержанными. Считается, что эти более умеренные натюрморты не отсылают к теме ванитас, а скорее прославляют разнообразные дары природы.

Этот более сдержанный на вид натюрморт в голландском стиле демонстрирует высочайшее



Сон, Йорис ван
Натюрморт с фруктами и бокалом на мраморной консоли (между 1643-1667)

живописное мастерство автора: художник подчеркнул осязаемость предметов – кожура лимона выглядит шершавой, насквозь просвечивает ломтик апельсина, тусклым блеском переливается белое

вино в бокале тяжелого стекла... Ван Сон так искусно передает форму предметов, что их образы воздействуют на нас сильнее, чем их реальные прототипы. Не так прост и смысл изображенного, например, лимон несет двойную смысловую нагрузку, его считали знаком обмана: красивый снаружи, кислый на вкус. Но если учесть набожность людей XVII века, можно предположить и второй смысл: спустившаяся на стол лента кожуры лимона, отделенная от его плоти, символизирует человеческую душу, отлетевшую от тела.

Повторимся, натюрморты XVII века – своеобразный ребус, каждая деталь обязательно что-то символизирует. Нередко символы имели двойную, а то и тройную трактовку, что делало восприятие натюрморта подобным разгадыванию шарады, к примеру, второе значение устриц на картине – не только признак изысканной трапезы, но и символ любовных удовольствий, ведь именно из устричной раковины вышла Венера – богиня любви. Строгих правил «чтения» натюрмортов не было. Кроме того, в соседстве друг с другом символы, подобно иероглифам, объединялись в совершенно разные наставления. Символическое значение отличалось в зависимости от разных форм, цвета, названия цветка и так далее.



Сон, Йорис ван
Натюрморт с омаром, фруктами и серебряной таццой
Холст, масло. 42х60 см

Важное значение в натюрморте имело традиционное представление о трех этапах бытия (земное существование, смерть, посмертная жизнь души). Наиболее ярким воплощением этих представлений в натюрмортах стало изображение гусеницы, куколки и бабочки. Так, изображение бабочки, готовой вспорхнуть с раковины, однозначно «читалось» как «душа, покидающая бренное тело». Раки или омары – знак превратности мира, но, одновременно, и мудрости, благоразумия, медленности. Многочисленные золотые и серебряные вещи (вазы, кубки, декоративные изделия), как и символы власти (королевские венцы, скипетры), бесспорно, принадлежат в натюрмортах кругу смерти.

Искреннее любование изысканными редкостями прекрасно сочетается у ван Сона с морализаторством. Иногда, особенно в поздних натюрмортах, в поле зрения живописца попадает и мелкая скульптура, воспроизводящая мифологических персонажей. Согнувшийся под тяжестью часов сатир – время, побеждающее дьявольское плотское начало в человеке, разувающийся Меркурий – успокоение от суетных земных забот и т. д. Интерес к натюрмортам-гирляндам ван Сона с мифологическими персонажами нередко проявляют интерес известные европейские аукционные дома.



Сон, Йорис ван
Фрукты и цветы, окружающие каменный бюст богини Флоры
Холст, масло, 125 х 95 см
Аукцион Доротеум, 24.03.2004 Лот № 29



Сон, Йорис ван
Каменный картуш с гирляндой фруктов с Вакхом и Церерой, Аллегория осени
Холст, масло. 92 х 70 см
Аукцион Доротеум, 21.03.2002 Цена реализации: € 110,88 тыс.



Сон, Йорис ван
Святое семейство с Иоанном Крестителем
Фландрия, XVII в.
Холст, масло. 72×99,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2343

Большое собрание изящных искусств ASG располагает натюрмортом-гирляндой Йориса ван Сона с религиозным сюжетом в центре на тему Святого семейства. В центре композиции овального формата изображены Дева Мария, держащая на коленях младенца Иисуса, и опустившийся на одно колено Иоанн Креститель. В правой части – спит Иосиф, подперев голову рукой. Композицию обрамляют четыре симметричные связки из фруктов и овощей, показательно, что среди них мы не найдем ни увядших цветов, ни жухлых листьев, ни гнилых плодов. Белые цветы и белый агнец подчеркивают чистоту будущего подвига Христа, а сочность и богатство плодов – торжество вечной жизни.

В 1600-е годы во Фландрии образам Мадонны стали поклоняться все больше и больше, и обычаем церкви стало использование их образов, написанных в окружении гирлянды, в качестве икон. Это не только повышало ценность изображения, но и отделяло его от повседневной жизни и подчеркивало его святость. Цветочно-фруктовая гирлянда здесь – официально-религиозный акт почтения Мадонны, но одновременно и символ теплоты чувств и преданность тех, кто дарует гирлянду [6, с. 182].

Современная исследовательница С. Мерриам приходит к выводу, что обрамление образов Мадонны венком происходило как ответ на критику святых, особо почитаемых протестантской церковью. Но их неслыханная популярность объясняется тем, что реакция зрителей XVII века продиктована не религиозными мотивами, а популярностью цветочных мотивов [8]. Фламандцы в большинстве своём в то время игнорировали религиозный образ, но выражали любопытство и восторг по поводу венка. Этот неожиданный факт наталкивает на вопрос, что именно служило предметом идеологической борьбы католиков и протестантов в гирлянде, центральный образ или цветы? Ответ на этот вопрос дают натюрморты ван Сона, в которых с годами центральный образ все больше затуманивается, а гирлянда становится все более мощной и богатой. Постепенно с живописных полотен и вовсе исчезают изображения святых, их место занимают античные герои [7, с. 132].

На рубеже XVII-XVIII веков искусство натюрморта окончательно приходит в упадок и переходит согласно программам академического образования в разряд «низших» жанров, что не мешает современному зрителю любоваться мастерством выдающихся мастеров, среди которых ван Сон занимает свое достойное место.

Ровесник века появления, расцвета и заката натюрморта-гирлянды Франс Эйкенс (1601-1693) работал не только в Антверпене, но и в Брюсселе. Обучался с 14 лет у своего дяди Осиаса Берта (1580-1624), одного из ведущих фламандских натюрмортистов, достаточно сказать, что он, возможно, сотрудничал с самим Рубенсом!

Работы Эйкенса пользовались большой популярностью у коллекционеров того времени. Он писал для эрцгерцога Леопольда Вильгельма Австрийского (1614-1662), наместника Нидерландов в Брюсселе, одного из наипристрастнейших коллекционеров из дома Габсбургов, собравшего огромную коллекцию произведений искусства. Поклонницей творчества Эйкенса была и Элеонора Мария Жозефа эрцгерцогиня Австрийская, в замужестве королева Польши, купившая четыре его работы через антверпенских коллекционеров. Эйкенса высоко ценили коллеги, о чем свидетельствует тот факт, что Рубенс владел шестью его натюрмортами.

Успех у публики, тем более элитарной, сделал Эйкенса состоятельным человеком, он обустроил роскошное жилище в самом центре Антверпена. Под старость, в 1665 году, художник перебрался в Брюссель, где работал до самой смерти. По не известной нам причине закат жизни Эйкенса был печален: ему пришлось заложить свою собственность, и после его смерти все его имущество пошло на уплату долгов.

В отличие от ван Сона, творчество Франса Эйкенса хорошо атрибутировано, поскольку он имел привычку подписывать и датировать свои работы. Как и большинство его современников, художник работал в разных поджанрах натюрморта, создавая цветочные композиции, гирлянды и фруктовые натюрморты, завтраки, роскошные натюрморты, сцены на рынках и т.д. Анализ работ Эйкенса позволяет легко установить, что на его манеру оказали влияние голландец Виллем Хеда и соплеменник Франс Снейдерс.

Франс Эйкенс написал несколько натюрмортов-гирлянд с религиозным сюжетом в центре полотна. Жанр, как уже отмечалось, изначально был связан с визуальными образами движения контрреформации, но еще более значимо, что в Антверпене был настоящий культ почитания и преданности Марии, распространенный и среди придворных дома Габсбургов, и среди столичных горожан. Но даже это не могло продлить срок популярности натюрмортов-гирлянд данного вида. Уже ко второй половине XVII века центром натюрморта-гирлянды становятся портреты и мифологические сюжеты. Примером такого более позднего развития картин-гирлянд является «Рождение красной розы» (Государственный музей Шверина), Эйкенс написал ее совместно с Корнелисом Шутом.



Корнелис Шут, Франс Эйкенс
Рождение красной розы (до 1665)

В центре гирлянды мы видим Афродиту, богиню любви, со своими неотлучными помощниками Амурами. Один из них держит в руках белую розу, которая, по одной легенде, возникла из белой морской пены при рождении Афродиты, по другой, ее создала сама Земля в качестве некоего подобия красоты Афродиты. Множество легенд объясняют и появление красной розы, но Эйкенс и Шут выбрали ту, что связывает этот прекрасный цветок с Адонисом. Предыстория изображенного момента на картине такова: Афродита узнала ужасную новость, что ее возлюбленный Адонис смертельно ранен вепрем. Богиня бросилась к нему через сад. Обезумев от горя, она даже не обратила внимания на то, что шипы роз до крови искололи ей ноги. Кровь капала на белые розы, превращая их в кроваво-красные. И вот один из Амуров вынимает шипы из стоп богини любви, она подчиняется ему, но ее лицо не выражает

страдания от боли физической, поскольку она переполнена душевной. Группу окружает красивая гирлянда, составленная преимущественно из красных (символ страсти и крови, пролитой Адонисом) и белых (символ чистоты) цветов. Мы не видим здесь ни увядших, ни осыпавшихся бутонов, любовь еще сильна и свежа в сердце богини, лишь один цветок в нижней части гирлянды только-только начинает увядать, бессильно, как Адонис, уронив свою головку.



Эйкенс, Франс
Мадонна с младенцем в картуше с цветочной гирляндой
Дерево, масло. 57.2x45.7см

Ни одной другой живописной школе XVII века в такой мере, как фламандской, не была свойственна практика одновременного сотрудничества нескольких художников разных «специальностей» в исполнении одного произведения. Соавторами Франса Эйкенса, который, говорят, при случае сам писал фигуры в картинах других художников, возможно, даже Рубенса, при создании натюрмортов-гирлянд были такие известные фламандцы, как Якоб Йорданс, Питер де Греббер, Томас Босхарт и др. Но чаще Эйкенс писал цветы и гирлянды, в то время как его соавтор писал все остальное. Полна глубокого смысла его гирлянда в картине «Мадонна с младенцем в картуше с цветочной гирляндой». Белые цветы – символ непорочности Девы Марии – немногочисленны, но их расположение таково, что они являются акцентами гирлянды, веточки ландыша напоминают о ее девственности, красные розы с их шипами – символ страданий Христа, а сплетенные вместе они обозначают объединение в вере всех христиан. Гирлянда не сплошная, как в первом случае, а прерывистая, обозначающая насильственное окончание земного пути Христа, об этом же «говорит» бабочка, которая вот-вот отлетит от картуша, как душа от тела...



Эйкенс, Франс
Дева Мария с младенцем
Фландрия, XVII в.
Дерево, масло. 118×96 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2046

В Большом собрании изящных искусств ASG имеется очень выразительная работа Франса Эйкенса «Дева Мария с младенцем», выполненная на дереве, что еще больше, чем сюжет, роднит ее с иконой. В центре композиции на глухом черном фоне Дева Мария держит на руках младенца Христа, а ангел надевает ему венок на голову. В венке просматриваются розы, прямо ассоциирующиеся с будущим – терновым – венцом. Нижняя половина гирлянды составлена из спелых прекрасных плодов, на которых ни пятнышка, ни

червоточины – безусловная, плодотворная и щедрая любовь Всевышнего. Верхняя часть образована бутонами цветов с преобладанием красного и белого цвета, значение которого зрителям было понятно. Среди цветов мы видим несколько цветков нарцисса, один – самый крупный – рядом с прекрасной розой, но это – не символ самовлюбленности, которой здесь лишены все персонажи, у фламандцев нарцисс являлся символом Богоматери.

Внук Яна Брейгеля Старшего и правнук Питера Брейгеля Ян ван Кессель Старший (1626-1679) был фламандским художником, работавшим в Антверпене в середине XVII века. Универсально одаренный, он работал во многих жанрах, включая создание атласов для ботаников и энтомологов, цветочные натюрморты, морские и речные пейзажи, аркадские сцены, аллегорические композиции, анималистику и жанровые сцены. Работы ван Кесселя высоко ценились его современниками и входили в собрания профессиональных коллекционеров, дворян, богатых купцов по всей Европе.

Ян ван Кессель Старший родился в Антверпене, его родители - Иероним ван Кессель (Младший) и Пасхазия Брейгель. Дед по отцовской линии – Иероним ван Кессель Старший, как и отец, тоже был художником, но о творчестве их известно очень мало.

В возрасте 9 лет Ян ван Кессель был отправлен в обучение к Симону де Восу, одновременно набираясь опыта и мастерства в семье – у отца и дяди.

В 1644 году он стал членом антверпенской гильдии Святого Луки, где был записан как «бломшильдер» (художник по цветам). 11 июня 1646 года он женился на Марии ван Апшовен, у пары было 13 детей, двое из которых, Ян и Фердинанд, стали успешными художниками. Ян ван Кессель Старший был капитаном местной схуттерии, гражданского ополчения предназначенного для защиты города от нападения и действий в случае восстания или пожара.

Ян ван Кессель был богат, поскольку его работы высоко ценились знатоками и расходились по всей Европе. В 1656 году он купил дом под названием «Белая и Красная роза» в центре Антверпена. К тому времени, когда в 1678 году умерла его жена, его состояние, похоже, пошатнулось. Возможно, потому, что состояние здоровья уже не позволяло ему рисовать. Незадолго до смерти, последовавшей 17 апреля 1679 года, ему пришлось заложить свой дом.

Предок ван Кесселя Старшего – Ян Брейгель Старший – сыграл ключевую роль в изобретении и развитии жанра гирлянды, это произошло в первые два десятилетия XVII века. Соавторами ван Кесселя Старшего в создании картин-гирлянд были его дядя Дэвид Тенирс, муж Анны Брейгель, дочери Яна Бархатного. Благодаря этому браку художник получил не только солидное приданое, но также дружбу и покровительство Рубенса, чьё влияние очень заметно в его пейзажах.



Тенирс, Дэвид Младший, Кессель, Ян ван
Мыльные пузыри (между 1660-1670)
Холст, масло
Лувр

В Лувре выставлена картина-гирлянда Яна ван Кесселя и Давида Тенирса Младшего, основой для которой стала композиция «Мыльные пузыри» (ок. 1660-1670, Лувр). В этой работе Ян ван Кессель нарисовал декоративную гирлянду, представляющую четыре элемента вокруг картуша, изображающего молодого человека, пускающего мыльные пузыри, что символизирует тщеславие, то есть быстротечность жизни. Слева и справа от него цветы – щедрый подарок стихии Земли, в нижней части – пернатая дичь и обитатели моря (стихии Воды и Воздуха), а вверху – стихия Огня, выраженная посредством атрибутов

военного дела – оружия, боевых знамен, деталей мундира и т.п.

Натюрморты ван Кесселя Старшего, кстати, весьма посредственного портретиста, отличает тщательность и своеобразный колорит в изображении цветов, плодов и птиц, и излишние продуманность и подробность, вредящие эмоциональности восприятия. Однозначно перегруженной является верхняя часть натюрморта «Мыльные пузыри», притом, что сюжет ее локален. А как изобретателен предок ван Кесселя Питер Брейгель Старший в своих «Нидерландских пословицах», где скупыми точными образами передает глубину, остроумие, образность народной мудрости!

Натюрмортам Яна ван Кесселя Старшего явно не хватает живости и непосредственного чувства. Его цветы похожи на гербарий, возможно, причиной этого служит его активная работа как иллюстратора ботанических атласов.

Обилие живописцев по фамилии Кессель (только у самого Яна ван Кесселя было 13 детей), являющихся нередко и полными тезками, затрудняет точную атрибуцию его наследия.



Кессель, Ян ван
Мадонна с младенцем и Святым Идельфонсом в гирлянде цветов (1646-1652)
Государственный Эрмитаж

Натюрморт-гирлянда круга Яна ван Кесселя Старшего, хранящийся в БСИИ ASG, выполнен, скорее всего, в последней четверти XVII века, когда размещение в центре композиции светской особы стало вполне обычным делом. Автор натюрморта мастерски объединил гирлянду и центральный персонаж, изысканное платье которой своими тонкими складками напоминает лепестки махровой розы.



Кессель, Ян ван, Старший, круг
Kessel, Jan van, l'Ancien
Женский портрет в гирлянде цветов
Фландрия, XVII в.
Медь, масло, 67×54 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2220

Окружающая ее цветочная гирлянда выполнена, скорее, в голландской манере – пышные розы, пионы и, главное, чрезвычайно ценившиеся пестро-полосатые тюльпаны. Высокий моральный статус модели подчеркнут крупным нарциссом – символом Богоматери. С гирляндами ван Кесселя картину роднит тщательно-продуманное расположение цветов, все они чинно расположились в гирлянду и терпеливо «позируют» художнику.

Ян Баптист Босхарт Младший (1667-1746) стал создавать натюрморты-гирлянды в период угасания их популярности. Родился он также

в Антверпене в семье художника-пекаря (пекарей в Антверпене могло быть вполовину меньше, чем художников, и это сулило больший достаток) Яна Баптиста и его второй жены Джоанны де Би, сестры художника Эразма де Би – талантливого пейзажиста и жанриста, мастера городских сцен.

Его отец умер молодым, оставив Яна Баптиста без средств и без образования, современники его пишут, что в 17 лет он не умел читать и писать. Когда братья-опекуны заметили у него интерес и способности к искусству, они передали его на попечение натюрмортиста Яна Баптиста де Крепу (до 1640- до1689), с которым он, будучи неграмотным, не подписал договор об ученичестве. В течение трех лет он учился и жил в его доме, но в 1688 году его наставник вынужден был бежать от своих кредиторов в Брюссель, где вскоре умер.

В 1692-1693 годах Босхарт стал мастером антверпенской гильдии Святого Луки, его цветочные натюрморты пользовались высоким спросом у городской буржуазии. Несмотря на долголетие художника, мало известно фактов из его биографии. Встречаются свидетельства, что его картины подписывали другие мастера, видимо, у него так и не нашлось времени на постижение грамоты.

В творческом наследии Босхарта можно встретить и натюрморты-гирлянды, причем делал он это подчас задолго до того, как находил соавтора, готового заполнить центральную часть картины мифологической сценой или портретом. Некоторые их сохранившихся натюрмортов-гирлянд так и остались незавершенными.

В XVIII веке натюрморты-гирлянды уже не воспринимались в качестве икон, период богоборчества также остался в прошлом, поэтому, если в картуше и размещалась сцена из истории христианства, она напоминала собой мифологическую историю. Таков, в частности, натюрморт Босхарта, проданный 9 декабря 2015 года Бонхамс - одним из старейших и крупнейших в мире аукционных домов (Лондон).

Как и произведение, хранящееся в БСИИ ASG, это прекрасный пример живописного и композиционного дара Босхарта. Особенность централь-



Босхарт, Ян-Баптист
Гирлянда из цветов вокруг медальона с раннехристианским сюжетом
Холст, масло. 173,4 x 139,5 см



Босхарт, Ян-Баптист
Персонажи, обрамленные цветочной гирляндой
Фландрия, конец XVII – начало XVIII вв.
Холст, масло. 108×76 см
БСИИ ASG, инв. № 04-4408

ного картуша – в его объеме, что сообщает цветочной гирлянде иллюзию трехмерного эффекта. Приглушенные тона и жесткий архитектурный фон служит для повышения яркости тонов цветов, расположенных, в отличие от натюрмортов Яна ван Кесселя, прихотливо и в то же время свободно и естественно.

В искусстве фламандского натюрморта-гирлянды XVII века тенденция определяющего значения цветочно-фруктовой части композиции над центральной была преобладающей, но не исключительной. В Большом собрании изящных искусств ASG имеется произведение, в котором религиозный сюжет выполнен с большим искусством, а окружающая его гирлянда весьма слаба не только в идейно-смысловом, но и декоративном значении.

Возможно, она была выполнена одним художником, а возможно, владельцы картины заказали ее цветочное обрамление мастеру-ремесленнику, чтобы украсить свой дом по моде первой половины XVII века, что еще раз доказывает высокую популярность данного вида натюрморта во фламандском обществе того времени.



Фламандская школа XVII в. Обрезание Господне
Фландрия, XVII в.
Холст, масло. 62,5×80 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2140

Список использованной литературы:

1. Виноградова Т.Н. Аллегории и символы во фламандских натюрмортах XVII в., включенных в религиозные сцены на примере двух картин из собрания ГМИР // Труды Государственного музея истории религии.- 2015. -№ 15.- С. 42-54.
2. Виппер Б.Р. Статьи об искусстве. – М.: Искусство, 1970. - 591 с.
3. Животные в мире натюрморта[Электронный ресурс].-Точка доступа.- https://studwood.ru/795944/kulturologiya/zhivotnye_mire_natyurmorta (дата обращения 19.12.2020).
4. Звездина Ю.Н. Эмблематический натюрморт и восприятие предмета и символа в XVII-XX веках // Контекст: Литературно-теоретические исследования.- 1996. Т. 1994-1995-. С. 245-276.
5. Фрумкина Р.М. Красота в глазах смотрящего [Электронный ресурс].-Точка доступа.-// https://trv-science.ru/2017/01/krasota-v-glazakh-smotryaschego-4/.- (дата обращения 18.12.2020).
6. Ху Э.Д. Происхождение цветочных гирлянд во фламандской живописи XVII в. // Манускрипт.- 2020. -Т. 13. -№ 7. - С. 180-184.
7. Чекаева А.Е. Отдельные элементы композиции натюрмортов нидерландских живописцев XVI-XVII веков как способ выражения авторского отношения к религиозным воззрениям своей эпохи // Развитие современной науки: теоретические и прикладные аспекты: сб. ст.- Пермь, 2017.-С.129-133.
8. Merriam S.M. Icons After Iconoclasm: The Flemish Garland Picture, 1608—1700 [Электронный ресурс].-Точка доступа.-// https://www.elibrary.ru/item.asp?id=5393039(дата обращения 19.12.2020).

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

ОСОБЕННОСТИ ДЕКОРАТИВНОГО ОФОРМЛЕНИЯ КОРПУСНОЙ МЕБЕЛИ ПЕРИОДОВ ТРАНЗИСЬОН И КЛАССИЦИЗМ



Алина Булгакова, к.п.н., директор МИА

АННОТАЦИЯ: статья посвящена анализу декоративного оформления корпусной мебели периода транзисьон и классицизма. Рассматриваются наборы маркетри и металлическая фурнитура, украшающая предметы меблировки XVIII века из Большого собрания изящных искусств ASG. В качестве их аналогов приводятся образцы мебельного искусства, воспроизведенные в книге Пьера Кельберга «Французские мебельщики XVIII века».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: корпусная мебель, транзисьон, классицизм, набор маркетри, инкрустация, фурнитура, золочёная бронза, латунь, комод, секретер, ручки-кольца, «личинки-бандероль», набор «ёлочка», фанеровка.

ABSTRACT: the article is devoted to the analysis of the decorative design of cabinet furniture of the period of transition and classicism. Examined are the marquetry sets and metal fittings that adorn 18th century furnishings from the ASG Great Fine Arts Collection. Examples of furniture art reproduced in Pierre Kelberg's book «French furniture makers of the 18th century» are given as their analogues.

KEYWORDS: cabinet furniture, transit, classicism, marquetry set, inlay, fittings, gilded bronze, brass, chest of drawers, secretaire, ring handles, «larvae-parcels», «herringbone» set, veneering.

В истории европейского декоративно-прикладного искусства XVIII столетия тема художественного оформления мебели – одна из самых обширных и интересных. Со второй половины XVII века массивная резьба постепенно уступает место изысканным и элегантным наборам **маркетри** (от франц. marquer – размечать, расчерчивать) и золоченой металлической фурнитуре. Следует сразу разграничить понятия маркетри и инкрустация. Маркетри называют вид мозаики по дереву, при котором мозаичный набор выполняют из кусочков шпона разных пород древесины. Элементы мозаики врезают в шпон, служащий фоном, закрепляют бумагой, смазанной клеем, и вместе с фоном наклеивают на поверхность изделия. **Инкрустация** (позднелат. incrustatio – букв. покрытие корой) – украшение предметов меблировки узорами и изображениями из материалов, отличающихся от основной поверхности. Для инкрустации используются мрамор, керамика, различные металлы, дерево, перламутр и т.д. Кусочки, составляющие узор, врезаются в основу.

Первые предметы мебели с инкрустациями изготавливались во Флоренции ещё в XVI веке. Здесь мастера активно использовали при декорировании древесины мрамор, яшму и полудрагоценные камни. В том же XVI столетии инкрустации применялись и в Антверпене. К середине XVII века французы переняли эту технику у фламандцев, доведя её до высочайшего уровня мастерства. Мебель, изготовленная на мануфактуре Гобеленов для Версаля, декорировалась первыми парижскими мастерами **краснодеревщиками** (фр. ébéniste) Пьером Голле (около 1620 – 1684) и его зятем Андре-Шарлем Булем (1642 – 1732). Искусно компонуя черепаховый панцирь, слоновую кость, эбеновое дерево и металл (чаще латунь), они изготавливали замысловатые арабесковые (фр. «arabesque») и лиственные узоры. Данная техника получила своё название по имени создателя – «Буль», но уже в 1720-е годы она потеряла популярность. На смену ей пришла техника маркетри. Красоту наборов древесины здесь дополняли накладки из золоченой бронзы

или латуни, которые не только украшали мебельные изделия, но также имели функциональное значение, в частности, ручки облегчали пользование дверками и выдвижными ящиками, а замочные личинки и угловые накладки защищали предметы от повреждений.

В эпоху Рококо во французском мебельном искусстве наиболее популярными были **цветочные наборы маркетри**, варианты которых разрабатывались такими талантливыми мастерами, как голландец по происхождению Бернар ван Ризенбёрг (1700 – 1760), Жан-Пьер Латц (около 1691 – 1754), Жан-Франсуа Эбен (1721 – 1763) и др. Основой гармоничности стиля Рококо в мебели можно считать орнамент. Центром его композиции является завиток, **«рокайль»** (фр. rocaille), представляющий собой стилизованную раковину с листьями аканта. Его дополняет **«ормушль»** (нем. ohrmuschel) – орнаментальная форма, напоминающая ушную раковину, и **«картель»** (фр. cartelle) – мотив в виде обрамлённого завитками щита. Орнамент Рококо широко использует эти три элемента, соединяя с традиционными растительными, звериными и антропоморфными мотивами. В создании орнаментальных мотивов принимали участие ведущие художники Франции: Жан Берен (1640 – 1711), внесший темы гирлянд и ламбрекенов, Клод Одран (1658 – 1734), широко использующий изображение цветов, а также Антуан Ватто (1684 – 1721), с именем которого связывают появление в мебели изящных угловых накладок с женскими головками – **«эспаньолетами»** (фр. «espagnolette»). Совершенно новые тенденции пришли в мебельное искусство с воцарением в нём стилей транзисьон и классицизм.

ТРАНЗИСЬОН

Стиль транзисьон во многом уникален. Во-первых, он характерен прежде всего для французского прикладного искусства и особенно для мебели. В художественных ремеслах других стран, таких как Италия, Германия, Голландия и даже Россия, мы можем увидеть определенные черты, найденные французскими мебельщиками транзисьона, но выделять предметы, несущие эти особенности, в отдельный стиль не представляется обоснованным. Во-вторых, непродолжительно и время его существования – не более четырнадцати лет с 1760 по 1774, т.е. вторая половина времени правления Людовика XV. Своеобразие и архитектоника предметов обстановки во многом определялись творчеством выдающегося архитектора Анжа-Жака Габриэля (1698 – 1782), создавшего Малый Трианон в Версале, спроектировавшего одну из главных площадей в Париже – Площадь Согласия, или как она называлась раньше, Площадь Людовика XV. Значительную роль в развитии стиля транзисьон сыграл уже упомянутый нами Жан-Франсуа Эбен, оказавший воздействие на многих парижских мебельщиков. В-третьих, занимая промежуточное положение между стилями Людовика XV и Людовика XVI, он был обречён на поиск компромисса между декоративной куртуазностью рококо и рационализмом следующего стиля – классицизма. Перечисленные особенности определили характер стиля, блестяще нашедшего примирительное решение между противоположными эстетическими воззрениями. В мебели изменения проявились в преобразовании конструкции, постепенном отказе от мягких перетекающих форм и округлостей. Вогнуто-выгнутый контур предмета теперь часто соседствует с **прямыми линиями и плоскостями**. Вновь обозначается грань между несущими и несомыми элементами. Последние хранят мягкость, однако становятся выпрямленными и более отчетливо воспринимаемыми. Ножки еще имеют форму кабриоль, но их соединение с корпусом носит более строгий характер.

В предметах корпусной мебели, таких как бюро, комоды и тумбы, появляются характерные особенности: выступающий в средней части фасада небольшой ризалит берет на себя функцию центра симметрии, которая, как правило, в рококо не акцентировалась. Специфичны для стиля транзисьон и плоские скосы на торцах боковин, одновременно определяющие и сглаживающие контур изделия. Меняется фанеровочный набор, часто применяется массив ореха, используется красное дерево, а также фруктовые породы. Преобразуется бронзовый декор: накладки уменьшаются в размере и скорее подчеркивают форму, чем сглаживают её. Вновь просыпается интерес к античности, проявляющийся в использовании древнегреческих орнаментальных мотивов, персонажей и сюжетов. Коллекция мебели транзисьон Большого собрания изящных искусств ASG насчитывает **45 предметов**, из них авторских – **девять**. В это время продолжают работать мастера рококо: Жан Хольтхаузен (получил звание мастера 17 августа 1764 года) и Жан Жорж Шлихтиг (1736 – 1782). Кроме их работ собрание ASG имеет произведения Жана Попселя (родился в 1720 году), Николя Пьера Северина (1728 – 1798), Этьена Авриля (1748 – 1796), Луи Обри (1741 – 1814), Пьера Гарнье (около 1720 – 1800) и Николя Александра Лапи (около 1730 – 1775).

Одним из наиболее показательных образцов мебели транзисьон из собрания ASG является низкий шкаф, изготовленный **Жаном Попселем** в 60-е годы XVIII века. На шкафе, помимо клейма мастера, стоит клеймо «Jurande», использовавшееся ремесленным цехом Франции в XVIII веке. Цех был упразднён в 1791 году.



Попсель, Жан
Низкий шкаф
Франция, 60-е годы XVIII века
Палисандр, розовое и окрашенное дерево, дерево фруктовых пород, маркетри, золочёная бронза, красный мрамор с прожилками и пятнами серого и белого цветов (Griotte rouge de belgique)
132×105×47 см
БСИИ ASG, инв. № 17-0896

Конструктивно этот двухдверный шкаф довольно прост. Он имеет прямоугольную форму и строгий, без изгибов силуэт, вполне соответствующий вкусам классицизма. Однако его ножки s-образно изогнуты и ещё имеют форму «кабриоль», столь популярную в период регентства и рококо. Кроме этого, передняя царга дополнена выступом **«арбалет»** (фр. «arbalète») с накладкой золоченой бронзы в виде ормушлей и листьев. Личинки имеют форму рокайлей, а на распашных дверцах – набор маркетри из цветов на тонких извивающихся стеблях с листьями. Таким образом, стиль транзисьон здесь получил интересное воплощение как результат симбиоза классицизма, «отвечающего» за формообразование данного шкафа, и рококо, в традициях которого выполнен его декор.



Фрагмент цветочного набора на низком шкафе Жана Попселя
БСИИ ASG, инв. № 17-0896



Накладка золочёной бронзы на арбалете низкого шкафа Жана Попселя
БСИИ ASG, инв. № 17-0896

Жан Попсель не раз декорировал свои предметы цветочными маркетри. Так, например, цветы, близкие тем, что украшают шкаф из собрания ASG, мы видим на комоде Попселя, изготовленном ещё в период Людовика XV. Комод этот проходил на аукционе Christie's 10 марта 1988 года и опубликован в словаре краснодеревщиков и плотников французского историка искусств **Пьера Кельберга «Французские мебельщики XVIII века»** [1].

Данное издание вышло в свет в 2002 году и по сути синтезировало в себе все последние научные данные и сведения о французских мастерах, технике и методике их работы, а также общих тенденциях в мебельном искусстве, начиная с последних годов правления Людовика XIV и заканчивая рассветом Первой империи. Данные о мастерах-мебельщиках расположены в алфавитном порядке в соответствии с их фамилиями. Кельберг



Попсель, Жан
Комод
Декорирован набором маркетри в виде цветущих веток и граната
Набор «ёлочкой» из розового дерева, вставки фиалкового дерева
Фурнитура золочёной бронзы с рокайлями
86×130×63,5 см
Аукцион Christie's, 10 марта 1988 года, Лондон [1, с. 713]

иллюстрирует свою книгу исключительно редкими предметами мебели, проходившими на аукционах и находящимися в частных собраниях.

В библиотеке Международного института антиквариата книга Пьера Кельберга является одной из наиболее востребованных при написании научных статей, составлении каталожных описаний и атрибуций произведений мебельного искусства из Большого собрания изящных искусств ASG. Далее в нашей статье в качестве аналогов мебели из собрания ASG мы будем приводить репродукции из словаря Кельберга.



Книга Пьера Кельберга «Французские мебельщики XVIII века» из библиотеки Международного института антиквариата
2002 год издания

Большом собрании изящных искусств ASG представлен шкаф эпохи транзисьон, дверцы которого могут служить прекрасной иллюстрацией комбинирования данных наборов: «ёлочка», начинающаяся на дверцах снизу и сверху, в центральной их части (на уровне замочных личинок) органично превращается в «крылья бабочки».



Шкаф
Франция, 60-е годы XVIII века
Фиалковое дерево, маркетри, золочёная бронза
176×105×36 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2180



Набор фиалкового дерева в виде «ёлочки», переходящей в «крылья бабочки» на дверцах шкафа
БСИИ ASG, инв. № 11-2180

В обоих случаях в качестве фонов для своих цветочных композиций Жан Попсель выбрал набор маркетри **«ёлочкой»** (фр. chevrons). Данный вид рисунка являлся одним из самых популярных на протяжении всего XVIII века. Его часто компоновали с **«крыльями бабочки»** (фр. d'aile de papillon) – рисунком набора маркетри, напоминающим раскрытые крылья этого насекомого. В

Жан Попсель часто использовал подобные сочетания наборов. В книгу Кельберга включён высокий секретер его работы, где одна из нижних распашных дверок украшена набором «ёлочкой», другая – «крыльями бабочки».

Верхние створки этого секретера застеклены и имеют мягкие волнообразные контуры. Похожие, но ещё более выразительные волнистые обрам-



Попсель, Жан
Высокий секретер
Декорирован набором маркетри из розового и фиалкового дерева
В верхней части застеклённые дверцы, углы скошены
219×116×45 см
Аукцион Etude PIASA, 26 марта 1997 года, Париж [1, с. 714]

ления застекленных частей нашли своё воплощение в шкафе **Жана Хольтхаузена** из Большого собрания изящных искусств ASG. Каркас шкафа выполнен из массива дуба и шпонирован палисандром. Отличительной чертой его конструкции являются скошенные углы, которые стали своего рода «визитной карточкой» Хольтхаузена. Он использовал этот приём и при изготовлении секретера, который был продан в Лионе 14 декабря 1975 года на аукционе «Me Griffe».

Хольтхаузен, Жан
Шкаф
Франция, 60-е годы XVIII в.
Каркас – массив дуба, шпон – палисандр, маркетри, бронза, стекло
193×102×45 см
БСИИ ASG, инв. № 17-2466





Фрагмент шкафа Жана Хольтхаузена со скошенным углом и волнообразным контуром застеклённых частей на дверях БСИИ ASG, инв. № 17-2466

Хольтхаузен, Жан
Секретер
Декорирован набором маркетри из розового дерева и палисандра
Аукцион Me Griffe, 14 декабря 1975 года, Лион [1, с. 448]



Скошенные углы применял и **Николя Пьер Северин**, получивший звание мастера 26 июля 1757 года. Сын и ученик ремесленника из привилегированного пригорода Сен-Антуан, он зарегистрировал патент на право самостоятельного занятия ремеслом в 1764 году. Мастерская Северина располагалась на улице Дофин. Помимо маркетри, мастер хорошо владел техникой «Буль» и принимал участие в реставрации мебели для королевской резиденции.

В Большом собрании изящных искусств ASG находится секретер работы Северина. Углы его скошены весьма интересным образом: в верхней и нижней частях они имеют округлую цилиндрическую форму, а центральные их части срезаны и по горизонтали шпонированы палисандром. Дверцы и крышка декорированы центрально-симметричными композициями «крылья бабочки» из розового дерева. Верхушка откидывающейся крышки имеет в середине характерный прогиб, получивший название **«спинка ослика» (фр. bureau de pente ou dos d'âne)**, поскольку создателям этого силуэта он напомнил прогнутую спину трудолюбивого животного.

Северин, Николя Пьер
Секретер
Франция, 60-е годы XVIII века
Палисандр, розовое дерево, золочёная бронза, жёлтый мрамор с сиреневыми включениями и белыми прожилками и миндалинами (Brocatelle jaune du jura)
128×64×35,5 см
БСИИ ASG, инв. № 16-0964





Набор «крылья бабочки» на секретере Николя Пьера Северина
БСИИ ASG, инв. № 16-0964

У комода периода транзисьон работы Северина из словаря Кельберга также скошены углы. Он декорирован искусным набором маркетри в виде перспективного архитектурного пейзажа. Ножки этого комода практически утрачивают изгиб, фасад и боковые части выпрямляются, традиционный для рококо «арбалет» становится менее выразительным, а металлическая накладка на нём исчезает.

Ручки комода Северина из золочёной бронзы имеют круглую форму, которая была особенно популярна в период транзисьона, а затем и классицизма. Мастера второй половины XVIII века осознавали и высоко ценили эстетический потенциал простых геометрических фигур при декорировании мебельных изделий. Незатейливые круглые ручки придавали мебели торжественный и парадный вид. Здесь нет того количестве мелких деталей и нефункциональных «затей», которыми изобилует мебель эпохи рококо. Круглые ручки транзисьона практичны и удобны в использовании.

Круглыми ручками с чеканным **жемчужником (фр. «perles»)** снабжён и комод **Этьена Авриля**, получившего звание мастера в 1774 году. Он был более известен как Авриль Старший, поскольку один из его младших братьев также был эбенистом. Имел мастерскую на улице Шарентон, на углу с улицей Моро. Исполнял мебель по заказам королевского двора, в частности для покоев Марии-Антуанетты в замке Сен-Клу.



Авриль, Этьен
Комод
Франция, 60-е годы XVIII века
Лимонное дерево, маркетри, тонирование, золочёная бронза, красный мрамор с пятнами розового цвета (Rouge du Maine)
95×128×64 см
БСИИ ASG, инв. № 12-1854

Работы Авриля, созданные в период транзисьона и классицизма, характеризуются правильными пропорциями, четкостью и легкостью форм, простотой и строгостью линий, гладкими поверхностями, что отвечало вкусу времени. Он редко украшал мебель геометрическим маркетри, чаще используя бронзовые накладки только на личинках и иногда в качестве обрамления, подчеркивающего форму предмета. Создавал разнообразную по типологии мебель: комоды, консоли, книжные и платяные шкафы, секретеры, витрины, бюро, столы для игры в трик-трак, маленькие столы для гостиных, ночные столики



Северин, Николя Пьер
Комод
Декорирован набором маркетри с архитектурными пейзажами и изображениями людей и животных в парке
Инкрустации из слоновой кости и перламутра
Ширина 122 см
Аукцион Christie's, 21 ноября 1984 года, Нью-Йорк [1, с. 860]

и т.д. Также изготавливал предметы мебели оригинальной конструкции, среди которых: двойной секретер (с двумя откидными крышками), комод с небольшим ризалитом на фасаде из тонированного в зеленый цвет сикомора и инкрустациями из оливкового дерева (продан в Париже в 1974 году), малое дорожное бюро-цилиндр и детский секретер высотой 97 см. Излюбленными материалами мастера были красное и атласное дерево, реже – лимонное и розовое. Перед революцией передал управление своей мастерской младшему брату Пьеру, но оставил за собой магазины у Порт-Сент-Антуан. После смерти мастера товары со складов этих магазинов распродавались на трёх аукционных торгах, каждый из которых длился несколько дней, что говорит об огромных производственных масштабах мастерской.

Комод Авриля из Большого собрания изящных искусств ASG можно назвать в чём-то редким, а в чём-то и типичным для творчества этого мастера. Он изготовлен из лимонного дерева, к которому Авриль обращался редко. Его древесина имеет красивый и яркий, близкий к жёлтому, оттенок. В конструкции комода мастер прибегает к хитрости: фасад имитирует наличие в нём девяти ящиков, хотя на самом деле их всего пять. В центральной их части – маркетри в виде фантазийных цветов, похожих на тюльпаны, на боковых ящиках – паркетный набор «ёлочкой». Они окаймлены прямоугольной ленточной фанеровкой с тонированными розетками по углам. Боковые части комода украшены маркетри в виде ваз с цветами в медальонах на фоне ромбовидного набора. Примечательно оформление личинок комода. Они имеют округлую форму в виде медальонов с **«бантами-бандероль»** (фр. «banderole» – «ремень, перевязь» от bande – «полоса» и roll – «крутить»). Орнаментальный мотив «бандероль» представляет собой ленту, завязанную в виде банта и напоминающую перевязь, связку атрибутов или подвеску. Особую популярность он приобрел в эпоху классицизма.



Цветочный набор на ящике комода Этьена Авриля БСИИ ASG, инв. № 12-1854

Те же бронзовые накладки с ручками-кольцами и личинками в форме «бандеролей», что и на комоде из собрания ASG, Авриль использовал и при создании комода с летних торгов 1985 года лондонского Sotheby's. В данном случае мастер обратился к геометрическому набору маркетри.



Авриль, Этьен
Комод
Декорирован набором маркетри в виде трельяжной сетки и ромбов
89×129 см
Аукцион Sotheby's, 5 июля 1985 года, Лондон [1, с. 38]

О том, насколько в мебели периода транзисьон были популярны ручки-кольца и личинки-«бандероли», свидетельствуют ещё два комода. Автором одного из них является **Луи Обри** (получил звание мастера 31 августа 1774 года). Он был зятем мебельщика Клода Пьера Лебесга, мастерской которого на улице Сен-Николя руководил после революции. Начал профессиональную деятельность в период стиля транзисьон. Мебель Обри чрезвычайно разнообразна: от предметов, украшенных сложными композициями маркетри, до строгих образцов из красного дерева, практически лишенных бронзового декора. К последним относится комод на два ящика из собрания ASG. Форма и устройство его просты, а фурнитура лаконична. Ящики имеют прямоугольные окаймления ленточной фанеровкой из розового дерева с **меандром** по углам (фр. «méandre», тип геометрического орнамента в виде непрерывной линии, ломанной под прямым углом и напоминающей крюк). По центру царги – «арбалет». Всё металли-

ческое убранство комода составляют бронзовые личинки-«бандероли», ручки-кольца, фигурные пластины на углах под столешницей, накладки на «арбалете», а также у основания ножек в форме «копытец» с акантом. Близкий данному кабинет Обри воспроизведён у Пьера Кельберга.



Обри, Луи
Комод
Франция, 60-е годы XVIII века
Палисандр, розовое дерево, маркетри, золочёная бронза, серый мрамор с включениями белого цвета (Gris Sainte-Anne belge)
83,5×96×47,5 см
БСИИ ASG, инв. № 12-2575



Угловая накладка золочёной бронзы на комоде Луи Обри
БСИИ ASG, инв. № 12-2575



Ручка-кольцо золочёной бронзы на комоде Луи Обри
БСИИ ASG, инв. № 12-2575



Обри, Луи
Комод
Красное дерево
Ширина 124 см
Аукцион Sotheby's, 31 октября 1987 года, Нью-Йорк [1, с. 31]

Другой комод принадлежит одному из самых знаменитых эбенистов Франции XVIII века – **Пьеру Гарнье**, чьи работы прекрасно иллюстрируют эволюцию стилей от рококо к классицизму. Получил звание мастера 31 декабря 1742 года. Его репутация как одного из лучших мастеров сохранилась и в революционный период. Работал в мастерской в пригороде Сен-Антуан на улице Нев-де-Пети-Шам, вблизи Вандомской площади. Благодаря своему неоспоримому таланту и способности адаптироваться к быстро меняющимся вкусам двора Пьер Гарнье имел множество обеспеченных заказчиков, среди которых были управляющий казначейством барон Жермен, маршал Франции Луи Жорж Эразм де Контад, герцогиня Мазарини и маркиз Марини.



Гарнье, Пьер
Комод
Франция, 60-е годы XVIII века
Каркас – массив дуба, сосны, шпон – красное дерево, орех, маркетри, золоченая бронза, красный мрамор с прожилками светло-серого и белого цветов (Royal rouge)
88×131×58 см
БСИИ ASG, инв. № 12-2484

Как и в случае с комодом Авриля, фасад комода Гарнье имитирует девять ящиков, хотя на самом деле имеет только пять. Он украшен вертикальным набором маркетри в прямоугольных рамках с выемками по углам и в ленточной фанеровке на ящиках и боковинах. На углах – горизонтальный набор в аналогичном обрамлении. Бронзовые личинки выполнены в виде «бандеролей», а ручки имеют форму колец. На основаниях ножек – фигурные накладки с акантом в верхней части.



«Личинка-бандероль» золочёной бронзы на комоде Пьера Гарнье
БСИИ ASG, инв. № 12-2484

Из множества образцов мебели Пьера Гарнье, опубликованных в книге «Французские мебельщики XVIII века», в качестве параллели с произведением из собрания ASG мы выбрали комод с четырьмя ящиками. Он достаточно аскетичен. Всю его отделку составляют вставки из меди, с помощью которых создаётся имитация восьми ящиков. С комодом из собрания ASG его роднят ручки-кольца и шпонировка красным деревом.



Гарнье, Пьер
Комод
Красное дерево, вставки из меди
Ширина 135 см [1, с. 388]

В период транзисьон не все мастера были приверженцами ручек-колец. Так, **Жан Жорж Шлихтиг** (получил звание мастера 2 октября 1765 года) не отказывался полностью от художественных традиций и орнаментики рококо. Подтверждением этому служат ручки его комода из Большого собрания изящных искусств ASG. Личинки уже имеют новаторскую для транзисьона форму «бандеролей», а вот ручки в местах крепления всё ещё выполнены в виде изогнутых акантовых листьев с ормушлями. О том, какие накладки Шлихтиг использовал в период рококо, можно судить по комоду, продававшемуся на аукционе Mes Tajan 23 марта 1999 года в Париже.



Шлихтиг, Жан-Жорж
Комод
Франция, 60-е годы XVIII века
Палисандр, розовое дерево, самшит, окрашенный сикомор, маркетри, золоченая бронза, светло-серый мрамор с прожилками белого цвета (Sainte-Anne des
Pyrenees)
86×111×49 см
БСИИ ASG, инв. № 12-0991



Набор «ёлочкой» на комоде Жана-Жоржа Шлихтига
БСИИ ASG, инв. № 12-0991



«Личинка-бандероль» и ручка в виде ормушлей и аканта золочёной бронзы на комоде Жана-Жоржа Шлихтига
БСИИ ASG, инв. № 12-0991



Шлихтиг, Жан-Жорж
Комод
Декорирован набором маркетри с изображениями цветов и букета в вазе
Розовое дерево, амарант
Фурнитура золочёной бронзы с рокайлями
85,5×155×67,5 см
Аукцион Mes Tajan, 23 марта 1999 года, Париж [1, с. 830]



Набор маркетри с изображением цветов в вазе на комоде
БСИИ ASG, инв. № 12-2529



Комод
Франция, 60-е годы XVIII века
Набор различных пород дерева, маркетри, золочёная бронза, белый мрамор с серыми прожилками (Arabescato)
83×89×48 см
БСИИ ASG, инв. № 12-2529

В центре этого комода – композиция маркетри, изображающая вазон с букетом цветов. В Большом собрании изящных искусств ASG есть комод периода транзисьон, украшенный набором маркетри с предметной композицией. На его фасаде также изображена ваза с цветами.

КЛАССИЦИЗМ

В собрании ASG хранятся и предметы корпусной мебели со сложными сюжетными (пейзажными) наборами маркетри. Созданы они были уже в эпоху классицизма.

Стиль классицизма пришёл на смену транзисьону в 70-ые годы XVIII века – века Просвеще-



Секретер
Франция, конец XVIII века
Орех, розовое и лимонное дерево, маркетри, золоченая бронза, медь, розовый мрамор с красными прожилками и включениями серо-зеленого цвета (Breche de Tavira)
181×101,5×56,5 см
БСИИ ASG,
инв. № 15-1377

ния. Именно тогда наука осознала не только свою способность к преобразованию мира, но и высокую воспитательную миссию. Все это отразилось в деятельности французских энциклопедистов: Вольтера, Руссо, Дидро, Монтескье. В области изобразительного искусства таким просветителем в Европе можно считать Иоаганна Винкельмана, благодаря которому Европа вновь проявила интерес к античности. В его трудах, а также в гравюрах и исследованиях Адама, Кейлюса, Кошена и Неформа перед мастерами мебели и других видов декоративно-прикладного искусства предстало рациональное искусство Древней Греции и Рима. С этого времени изучение античных памятников стало едва ли не главным интересом просвещенной Европы. Этому способствовали раскопки Геркуланума и Помпей. Общеевропейский интерес к античности определил своеобразный интернационализм складывающегося стиля, а сам термин «классицизм» или «неоклассицизм» есть свидетельство желания быть преемниками былой «классической» культуры и создавать не уступающие ей, но новые («нео») классические произведения для будущих поколений. Идея рационализма как возможного источника эстетических ценностей оказалась воспринятой при дворе нового монарха Людовика XVI, проявлявшего, особенно в первые годы своего правления, интерес к точным наукам. Он страстно увлекался часами, а также другими механизмами, станками и слесарным делом.

Во Франции классицизм получает название стиль Людовика XVI и имеет временной интервал с начала 70-ых годов до конца 80-ых, т.е. до Французской буржуазной революции 1789 года. В целом продолжают бытовать те же виды мебели, что и в предшествующий период, но меняются их формы и декор. Теперь они тяготеют к простоте геометрически четких объемов. Этой мебели свойственно разделение на несущие и несомые части, что не мешает ей быть украшенной орнаментом, резьбой, золотом, где каждому из этих элементов отводилось строго определённое место. Если в основе орнаментики рококо были рокайль, ормушль, картель и пр., то на смену им в стиле нового короля пришли – круг, овал и прямоугольник. Все эти фигуры орнаментируются меандром, бегущей волной – **кимой (фр. «cimaise»), овами (фр. «ornement ovoïde»), пальметтами (фр. «palmette»)**, графически четко организованной арабеской, а также всеми традиционными элементами античного декора. Такая орнаментика свойственна как резным элементам мягкой мебели, так и набору корпусной. Едва ли не главным композиционным принципом выступает симметрия. Бронзовые накладки продолжают декорировать предмет, но своим присутствием всячески подчеркивают его тектонику. Для стиля Людовика XVI свойственны тяги и окантовки прямоугольных форм, часто дополненные жемчужником, представляющим собой стилизованую нитку жемчуга, или **шевронами (фр. «chevron» – стропило, конек на крыше)** – декоративными элементами зигзагообразной формы, напоминающими знаки на униформе для определения военного звания.

Вместо сложных форм рококо в классицизме преобладают прямые линии. Если для рококо формообразующим видом можно назвать комод, то для классицизма примечателен секретер с откидной доской (фр. secrétaire à abattant). Это, как правило, более объемные бюро, в которых прямоугольные формы, симметрия и уравновешенность всех элементов составляют главные художественные качества. Если в предыдущее время декоративный эффект заключался в сопоставлении золоченой бронзы с палисандром, то теперь его место занимает красное дерево. Мастера часто используют сплошную фанеровку, дань которой в полной мере отдадут позже, в эпоху ампира. Мебель классицизма украшена сложными композициями с античными руинами и пейзажами. Изделиям Людовика XVI не свойственно многообразие сводов спинок мебели для сидения, так как в моде простые прямоугольные формы. Вместо ножек-кабриоль появляются опоры в виде округлых, иногда квадратных в сечении колонн или столбиков с вертикальными желобками – каннелюрами. Вверху их соединение с царгой акцентировано специальным элементом – «кубиком», декорированным на фасадной грани цветком, пальметтой или алмазной гранью. Популярной становится левкасная мебель, окрашенная в светлые тона.

Коллекция мебели Людовика XVI в Большом собрании изящных искусств ASG имеет самый большой список авторских работ. Здесь представлено **17 авторов** – мебельщиков Парижа:

1. Жан-Альдебер Вови (Jean-Aldebert Vovis, род. в 1735)
2. Кристоф Андре Аш (Christophe André Hache, 1748 – 1831)
3. Рене Дюбуа (René Dubois, 1737 – 1799)
4. Жак Биркле (Jacques Bircklé, 1734 – 1803)
5. Жан-Рене Надаль (Jean-René Nadal, род. в 1733)

6. Матье Бов (или Дебов) (Mathieu Bauve ou Debauve, ум. ок. 1786)
7. Жан-Батист Клод Сене (Jean-Baptiste Claude Sené, 1747 – 1803)
8. Жан Ависс (Jean Avisse, 1723 – 1796)
9. Симон Жан (Simon Jean)
10. Жан-Батист Булар (Jean-Baptiste Boulard, ок. 1725 – 1789)
11. Жан-Этьенн Сен-Жорж (Jean-Etienne Saint-Georges, 1723 – 1790)
12. Элуа Пьер Ланглуа (Eloi Pierre Langlois, 1737 – 1805)
13. Адриен Пьер Дюпен (Dupain, Adrien Pierre)
14. Пьер Моро (Pierre Moreau, 1722 – 1798)
15. Антуан Боннмэн (Antoine Bonnemain, род. в 1725)
16. Пьер Ларок (Pierre Laroque)
17. Шарль-Франсуа Эврар (Charles François Evrard, ум. ок. 1770)

Многие анонимные работы собрания нисколько не уступают по качеству авторским. Среди них уже приведённый нами выше секретер под инвентарным номером 15-1377. Этот предмет мебели может быть рассмотрен как имеющий несколько названий, исходя из особенностей его конструкции. Высота позволяет отнести его к скрибанам, бытовавшим еще в XVI – XVII веках, однако его можно рассматривать и как кабинет с открывающейся цилиндрической крышкой – бюро-цилиндр (фр. bureau à cylindre). Такая интегрированность многих видов меблировки в одном предмете свойственна для времени Людовика XVI, когда любили создавать многофункциональные вещи. В данном случае в единое целое слиты бюро, книжный шкаф и комод. Своим массивным видом секретер призван привлекать внимание и быть центрообразующим элементом интерьера. Дверцы верхней части украшены набором маркетри в виде пейзажей, являющихся зеркальным отражением друг друга и исполненных в стиле Гюбера Робера (1733 – 1808). Цилиндрическую крышку украшает медальон с пасторалью на фоне пейзажа, стилистически согласующийся с пейзажами на дверцах.

О популярности «руинной темы» говорит и набор **Жака Биркле** (получил звание мастера 30 июля 1764 года) на его парных угловых тумбах. Их дверцы декорированы маркетри в виде пейзажей с античными руинами в овалах с «бантами-бандероль», лавровыми ветвями и листьями аканта в прямоугольном обрамлении с меандром по углам. Такие же «банты-бандероль» с развевающимися лентами присутствуют на секретере Биркле с аук-



Набор в виде пасторали на крышке секретера БСИИ ASG, инв. № 15-1377

Набор в виде пейзажа на дверце секретера БСИИ ASG, инв. № 15-1377



циона Etude PIASA от 4 апреля 2001 года. В обоих случаях они как бы поддерживают в верхних частях овальные медальоны с композициями.



Биркле, Жак
Пара тумб
Франция, 70 – 80-е годы XVIII века
Палисандр, фруктовые породы дерева, светлый и морёный дуб, золочёная бронза, тёмно-красный мрамор с жилами серого и белого цветов (Rouge de France)
80×70×42 см
БСИИ ASG, инв. № № 19-0898 (1,2)

Биркле, Жак
Секретер
Набор маркетри в виде медальона с музыкальными инструментами, урнами и цветами розового дерева
143×86×30,5 см
Аукцион Etude PIASA, 4 апреля 2001 года, Париж [1, с. 78]





Вови, Жан-Альдебер
Секретер
Франция, 70 – 80-е годы XVIII века
Набор различных пород дерева, маркетри, золочёная бронза, тёмно-серый мрамор с прожилками и пятнами светло-серого цвета (Sainte-Anne des Pyrenees)
142, 5×39× 93,5 см
БСИИ ASG, инв. № 16-0840

В близкой работе Биркле манере декорирован секретер **Жана-Альдебера Вови** (получил звание мастера 10 мая 1767 года). Его откидную крышку так же украшает овальный медальон с музыкальными инструментами в обрамлении из цветов. На нижних распашных дверцах – вазы с цветами на фоне продольного набора. У Биркле внизу на распашных дверцах – урны.



Набор в виде вазона с цветами на распашной дверце секретера Жана-Альдебера Вови
БСИИ ASG, инв. № 16-0840



Набор в виде овального медальона с музыкальными инструментами на откидной крышке секретера Жана-Альдебера Вови
БСИИ ASG, инв. № 16-0840

В коллекции секретеров эпохи классицизма уникальным является изделие **Кристофа Андре Аша** – последнего из 12 детей именитого мебельщика Пьера Аша. Секретер привлекает внимание не только своим соответствием стилю Людовика XVI, но и неожиданным приёмом декорировки, в котором набор с использованием палисандра, лимонного и розового дерева эффектно сочетается с поперечными срезами корневищ оливы. Такая техника имеет название **«bois de bout» («торец дерева»)**. Собранные в центрические звездчатые композиции, они придают набору выразительную динамику, дополняющую сгармонированную композицию букета в центре откидной доски. Композициями из срезов корней оливкового дерева украшено и большое бюро Аша с аукциона в Версале от 23 июля 1978 года. В случае с данным бюро мастер добавляет в набор вставки из красного дерева.



Аш, Кристоф Андре
Секретер
Франция, 70 – 80-е годы XVIII века
Розовое дерево, палисандр, торцевые спилы оливкового корня, маркетри, золоченая бронза, светло-серый мрамор с прожилками белого цвета (Sainte-Anne des Pyrenees)
157×110×42 см
БСИИ ASG, инв. № 16-1153



Набор из поперечных срезов корневищ оливы на боковых частях секретера Кристофа Андре Аша
БСИИ ASG, инв. № 16-1153



Набор из поперечных срезов корневищ оливы на откидной крышке секретера Кристофа Андре Аша
БСИИ ASG, инв. № 16-1153



Аш, Кристоф Андре
Большое бюро
Набор из поперечных срезов корневища оливы, красное дерево
78×182×78 см
Версаль, 23 июля 1978 года [1, с. 421]

Мебельщики классицизма не часто обращались к данной технике, не только из-за сложности и трудоёмкости процесса, но и из-за несоответствия её эстетическим идеалам эпохи. Мелкий и дробный рисунок поперечных срезов дерева шёл вразрез с лаконичными крупными объемами изделий, лапидарностью декоративного языка и любовью к простым геометрическим объёмам. Лучше всего отвечала новым художественным вкусам фанеровка шпоном. Фанеровались откидные крышки, ящики, дверцы и боковые части предметов. Часто применяли ценные породы дерева, популярные и ранее (для набора – орех, палисандр, розовое дерево, для каркаса – дуб), но постепенно, по мере утверждения искусства ампира, мастера стали всё чащи использовать красное дерево. Доказательство этому – два



Секретер
Франция, 70 – 80-е годы XVIII века
Красное дерево, маркетри, золочёная бронза, латунь, светло-серый мрамор с прожилками и пятнами белого цвета (Gris Sainte-Anne belge)
142×93×39 см
БСИИ ASG, инв. № 16-1296



Ручка-скоба, молдинги и бронзовая чеканная накладка на секретере
БСИИ ASG, инв. № 16-1296



Стол для игры в бульот
Франция, 70 – 80-е годы XVIII века
Красное дерево, резьба, точение, бронза, белый мрамор с прожилками и пятнами серого цвета (Carrare blanc veiné)
70×66 см
БСИИ ASG, инв. № 13-1858



Секретер
Франция, 70 – 80-е годы XVIII века
Красное дерево, маркетри, бронза, чёрный мрамор с серыми включениями (Petit granite belge)
134×83×40 см
БСИИ ASG, инв. № 16-1295



Фрагмент бронзовой галереи на столе для игры в бульот
БСИИ ASG, инв. № 13-1858



Бронзовая фурнитура (ручки-скобы и личинки) и муаровый рисунок красного дерева на секретере
БСИИ ASG, инв. № 16-1295

Пёнье, Пьер
Стол для игры в бульот
Сатиновое дерево, палисандр, вставки из эбенового и лимонного дерева,
78,5×67 см
Аукцион Me Kohn, 25 октября 1996 года, Париж
[1, с. 704]





Угловая тумба
Франция, 70 – 80-е гг. XVIII в.
Красное дерево, золочёная бронза, латунь, белый мрамор с прожилками и пятнами серого цвета (Carrare blanc veiné)
87×65×45,5 см
БСИИ ASG, инв. № 19-1957



Мраморная столешница и бронзовая галерея на угловой тумбе
БСИИ ASG, инв. № 19-1957



Низкий шкаф
Франция, 70 – 80-е годы XVIII века
Розовое дерево, маркетри, тонирование, золочёная бронза, серый мрамор с прожилками белого цвета (Gris Sainte-Anne belge)
135,5×88×43 см
БСИИ ASG, инв. № 17-2323

секретера 70 – 80-х годов XVIII века, фанерованные красным деревом с благородным муаровым рисунком. Металлическая бронзовая и латунная фурнитура здесь минималистична – небольшие фигурные личинки, прямоугольные ручки-скобы и тонкие золочёные накладки (молдинги), разграничивающие составные части у секретера с инвентарным номером 16-1296.

Ручки-кольца и «банты-бандероль» постепенно выходят из употребления, а столешницы предметов всё чаще начинают обрамляться **невысокими латунными галереями**. Прообразами их являются балюстрады, применяемые в архитектуре. Эти «галереи-ограждения» не позволяют небольшим предметам падать со столешниц, а также придают изделиям законченный и более упорядоченный вид, что для высокофункциональ-



Фрагмент маркетри с овалом и «личинкой-бандероль» на низком шкафе
БСИИ ASG, инв. № 17-2323

ного искусства классицизма было очень важно. Такие галереи каймят столешницы угловой тумбы и стола для игры в бульот (карточная игра) красного дерева из Большого собрания изящных искусств ASG.

При всех нововведениях классицизма успехом продолжали пользоваться и варианты наборов маркетри прошлых эпох. Так, в ранних вещах по-прежнему применялись х-образные наборы в форме «крыльев бабочки», однако теперь этот рисунок сопровождался новыми орнаментальными мотивами. К примеру, на дверце низкого шкафа эпохи классицизма из собрания ASG узор «крылья бабочки» заключён в большой овал, дополненный двумя малыми овалами по бокам. Вторит им и овальная форма бронзовой личинки. Данная геометрическая фигура воспринималась классицистами как совершенный и вечный символ бесконечности круговорота жизни.



Скрибан
Франция, 70 – 80-е годы XVIII века
Набор различных пород дерева, маркетри, золочёная бронза
229×130×54,5 см
БСИИ ASG, инв. № 16-2324

У скрибана Большого собрания изящных искусств ASG «крылья бабочки» на дверцах тоже вписаны в овалы, дополненные прямоугольными наборами «ёлочкой». Композиции эти окантованы шевронами.



Фрагмент набора маркетри с шевронами на скрибане
БСИИ ASG, инв. № 16-2324



Фрагмент набора маркетри с овалом на скрибане
БСИИ ASG, инв. № 16-2324

Говоря о маркетри эпохи классицизма нельзя не упомянуть кубические наборы. Перспектива геометрии рисунка **«кубиков» (фр. cubes)** сложна в исполнении. Иллюзия кубического объёма здесь создаётся благодаря использованию фрагментов шпона разных пород древесины с цветовыми градациями: светлые квадраты контрастируют с тёмными, а переход между ними обеспечивается включением тонированных вставок промежуточных оттенков. У секретера собрания ASG № 16-1814 «кубики» маркетри набраны из амаранта с тонировками и лимонного дерева. Секретер этот, хотя и был создан в конце XVIII века в период директории, ещё отвечает вкусам классицизма.

С началом XIX века наборы маркетри отойдут в прошлое, уступив место фанеровкам и золочению. В мебельное искусство они вновь вернутся в эпоху историзма, но уже в виде парафраза преж-



Секретер
Франция, конец XVIII века
Амарант, лимонное дерево, маркетри, золочёная бронза
142×95×39 см
БСИИ ASG, инв. № 16-1814



Чеканная личинка на секретере
БСИИ ASG, инв. № 16-1814



Дутриш, Жак
Секретер
Декорирован набором маркетри в виде «кубиков». В центре откидной крышки инкрустация из слоновой кости с изображением двух флейтистов
143,5×104 см
Аукцион Mes Perrin, Royère, Lajeunesse, 6 мая 1984 года, Версаль [1, с. 259]



Фрагмент набора «кубиков» на секретере
БСИИ ASG, инв. № 16-1814

них образцов. «Золотым веком» техники маркетри во Франции навсегда останется XVIII столетие, когда каждый предмет меблировки служил не просто удобству человека, но эстетизировал пространство вокруг него.

Список использованной литературы:
1. Kjellberg P. Le mobilier français du XVIII ème siècle. Dictionnaire des ébénistes et des menuisiers. – Paris: Les Editions de l'Amateur, 2002. – 927 p.

РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 11-0987, 0940



Римма Сабирзянова, главный хранитель фондов







ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ: Набор из пары кресел и четырех стульев второй половины XIX-ого века был приобретен во Франции 1 сентября 2010 года. Предметы выполнены из массива натурального дерева, декорированы объемной резьбой с применением техники точения. Кресла и стулья имеют прямые спинки с изогнутыми линиями сводов. Ножки выполнены в виде балюстр и соединены Х- образными проножками. Изогнутые подлокотники кресел оканчиваются листьями аканта. Размер кресел: 110х68,5х71 см, стульев: 91х46х51,5 см.

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ: Набор из пары кресел и четырех стульев поступил в Большое собрание изящных искусств ASG в хорошем состоянии, но старое лаковое покрытие потеряло глянец. Также требовалась обивка корсажной лентой спинок стульев, кресел и перетяжка предметов тканью в стиле эпохи.

Учитывая невозможность экспонирования предметов без перетяжки, на реставрационном совете было принято решение о передаче набора из пары кресел и четырех стульев в реставрационные мастерские.

РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ: А.В. Волосков

МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ:

1. Визуальное исследование состояния предмета и фотофиксация;
2. Обивка корсажной лентой (стропами) спинок стульев и кресел для фиксации мягких сидушек;
3. Вощение и полировка деревянного каркаса предметов;
4. Перетяжка кресел и стульев тканью в стиле эпохи;
5. Нанесение инвентарного номера.

2-6











ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ:















РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 13-3459



Римма Сабирзянова, главный хранитель фондов





















ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ: Обеденный стол второй половины XIX века (стиль Людовика XVI) был приобретен на аукционе Deburaux & Associes SVV во Франции 4 ноября 2012 года. Предмет выполнен из массива натурального дерева в стиле неоренессанс. Применена техника резьбы. Геридон на одной ножке с круглой столешницей, основание которой цилиндрической формы, окантован растительным узором. Базируется столик на четырех дополнительных ножках, завершающихся с крылатыми грифонами. Размеры предмета: 70×132 см.

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ: Столик поступил в Большое собрание изящных искусств ASG в расшатанном виде, о чем свидетельствовало сломанное крепление подстолья, многочисленные выходы жука-точильщика, приведшие к шаткости всего предмета. Помимо этого по всей поверхности и основании цилиндрической формы столешницы наблюдались глубокие сквозные трещины, а лаковое покрытие приобрело сильно помутневший и пожелтевший вид с большим количеством сколов, царапин и потертостей, причиной которых стало постоянное воздействие влаги и перепады температуры. Также из-за неблагоприятных условий хранения с торцевой части по краю отслоился и вздулся шпон. Ножки стола с крылатыми грифонами, в свою очередь, с повреждениями: требуется изготовление объемной резьбы утраченных элементов когтистых лап и ушей путем копирования аналогичных элементов из древесины той же породы и возраста.

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

РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ: А.В. Волосков

МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ:

1. Визуальное исследование и фотофиксация;
2. Полная разборка конструкции на составные части и очистка всех деталей от загрязнения;
3. Санитарная обработка древесины и устранение выходов жука-точильщика;
4. Укрепление и восстановление конструктивных соединений и подвижных частей;
   – Очистка от старого клея,
   – Нанесение свежего подогретого клея,
   – Прессовка в струбцинах,
   – Выдержка заклейки в запрессованном состоянии 6-8 часов
5. Сплочение и заделка трещин;
6. Снятие лакового покрытия;
7. Подведение мастичных или иных грунтов в местах утрат;
8. Изготовление объемной резьбы утраченных элементов когтистых лап;
9. Сборка-сплочение всех деталей конструкции;
10. Вощение и полирование;
11. Нанесение инвентарного номера

2-3

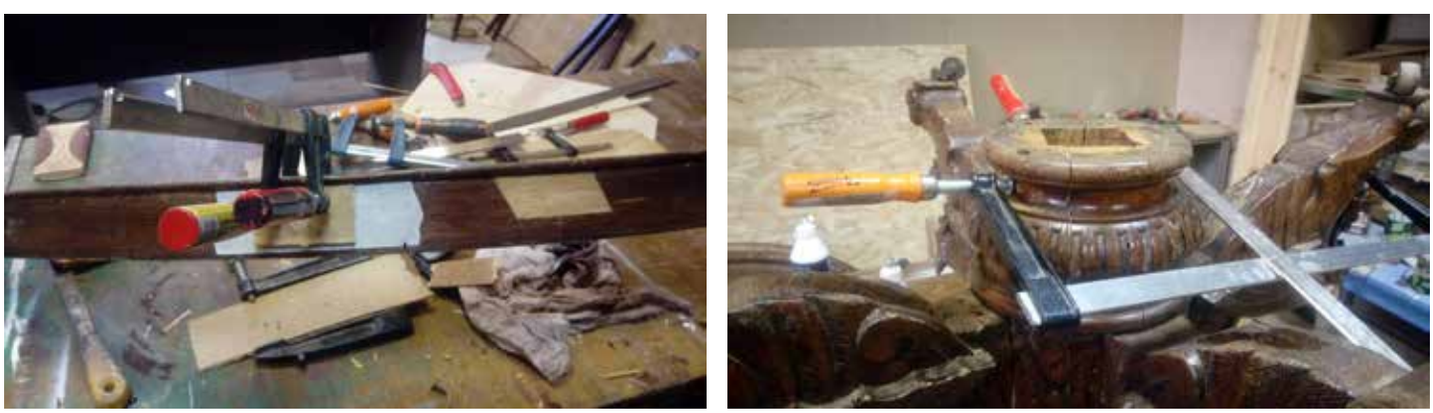






4-6







7- 9













ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ:








РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 23-3848



Римма Сабирзянова,
главный хранитель фондов























ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ: Зеркало в раме из золоченого дерева второй половины XIX века (стиль Людовика XV) было приобретено во Франции на аукционе Christophe MOREL 14 октября 2013 года. Рама выполнена из дерева с применением техники резьбы, левкаса и золочения. Рама прямоугольной формы с округлым выступом вверху и рельефной резьбой в виде рокайлей и ормушлей. Размеры предмета: 140×86 см.

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ: Зеркало поступило в Большое собрание изящных искусств ASG в плохом состоянии, требовавшим воссоздания полностью потерянных гипсовых деталей декора резьбы и лепнины с их последующим золочением. В то же время сохраненные верхние рельефные рокайли под воздействием влаги и прочих неблагоприятных факторов имели трещины, сколы, царапины и иные признаки разрушения - вся поверхность рамы была в щелях и иных изъянах; местами позолота отслаивалась чешуйками вместе с кусочками левкаса. Особенно сильно пострадала нижняя часть рамы: конструкция имела поперечное коробление и сколы, которые со временем рассохлись. Потускнело и стекло; тыльная сторона зеркала требовала полной замены, древесина потеряла механическую прочность, что привело к вздутиям и отслоениям, в результате вся поверхность приобрела волнообразный вид.

Все это сильно сказалось на общем состоянии зеркала, поэтому на реставрационном совете было принято решение о передаче предмета в реставрационные мастерские в целях устранения угрозы его сохранности и приведения в экспозиционный вид.

РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ: М.К. Мутыгуллин

МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ:

1. Визуальное исследование и фотофиксация
2. Очищение предмета от загрязнений
3. Удаление поздних лакокрасочных покрытий
4. Дезинфекция древесины и пропитка укрепляющими веществами
5. Восполнение объемных утрат гипсового декора;
6. Заделка трещин
7. Золочение
8. Полная замена тыльной стороны предмета
9. Подведение мастичных или иных грунтов в местах утрат
10. Изготовление крепежных металлических элементов;
11. Сборка-сплочение всех деталей конструкции
12. Вощение
13. Нанесение инвентарного номера

2-4















5-9





















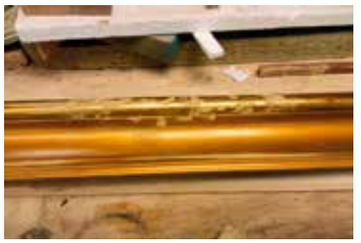
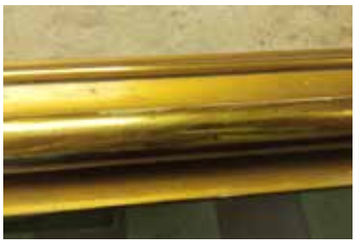















ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ:






РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 11-3774



Римма Сабирзянова, главный хранитель фондов











ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ: Набор из пяти стульев I-ая треть XIX века (коллекция Роже Имбера) был приобретен на аукционе Claude Aguttes SAS во Франции 18 июня 2013 года. Набор выполнен из капа ясеня и амаранта. Жесткие спинки-гондолы с прорезными средниками сложного контура декорированы интарсией в виде пальметт и волют. Фасадная часть сидений – прямая с интарсией из розеток, цветов лотоса и листвы. Передние ножки – вогнутые, задние – выполнены в форме сабель. Размеры предмета: 80×48×42 см.

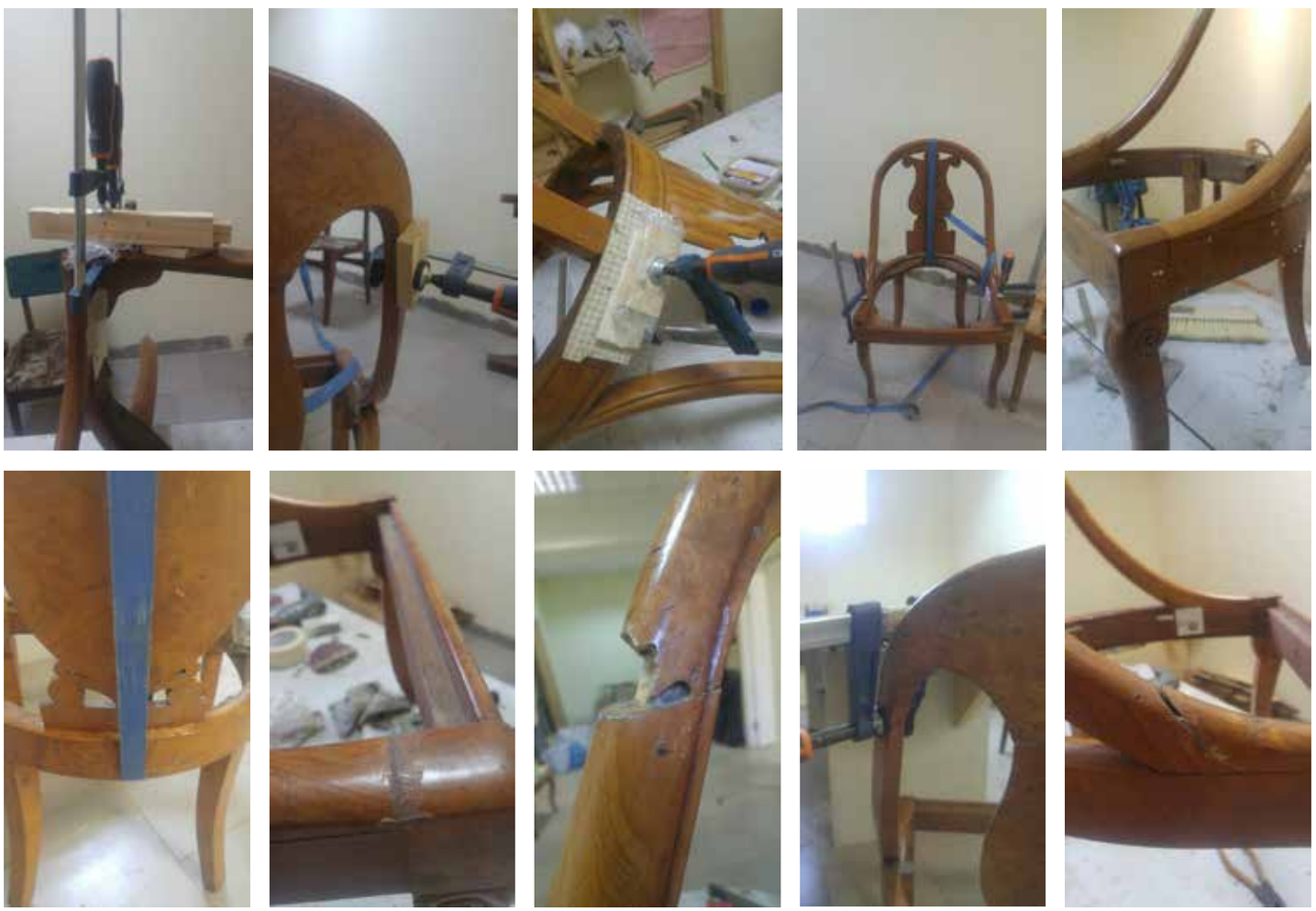
СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ: Набор из пяти стульев поступил в Большое собрание изящных искусств ASG с расшатанной и ослабленной конструкцией, что визуально наблюдалось в каркасе предметов. Помимо этого фанеровка требовала восполнения утрат из древесины той же породы и возраста. Многочисленные выходы жука-точильщика и глубокие сквозные трещины на внешней стороне стульев не только портили внешний вид предмета, но и угрожали его сохранности. Также имели место рассохшиеся конструктивные соединения, множественные сколы, царапины, вмятины и сквозные трещины. На поверхности были обнаружены: общее пылевое загрязнение, старое лаковое покрытие, потерявшее глянец, что сильно сказывалось на общем виде стульев, поэтому на реставрационном совете было принято решение о передаче предметов в реставрационные мастерские в целях устранения угрозы сохранности и приведения их в экспозиционный вид.

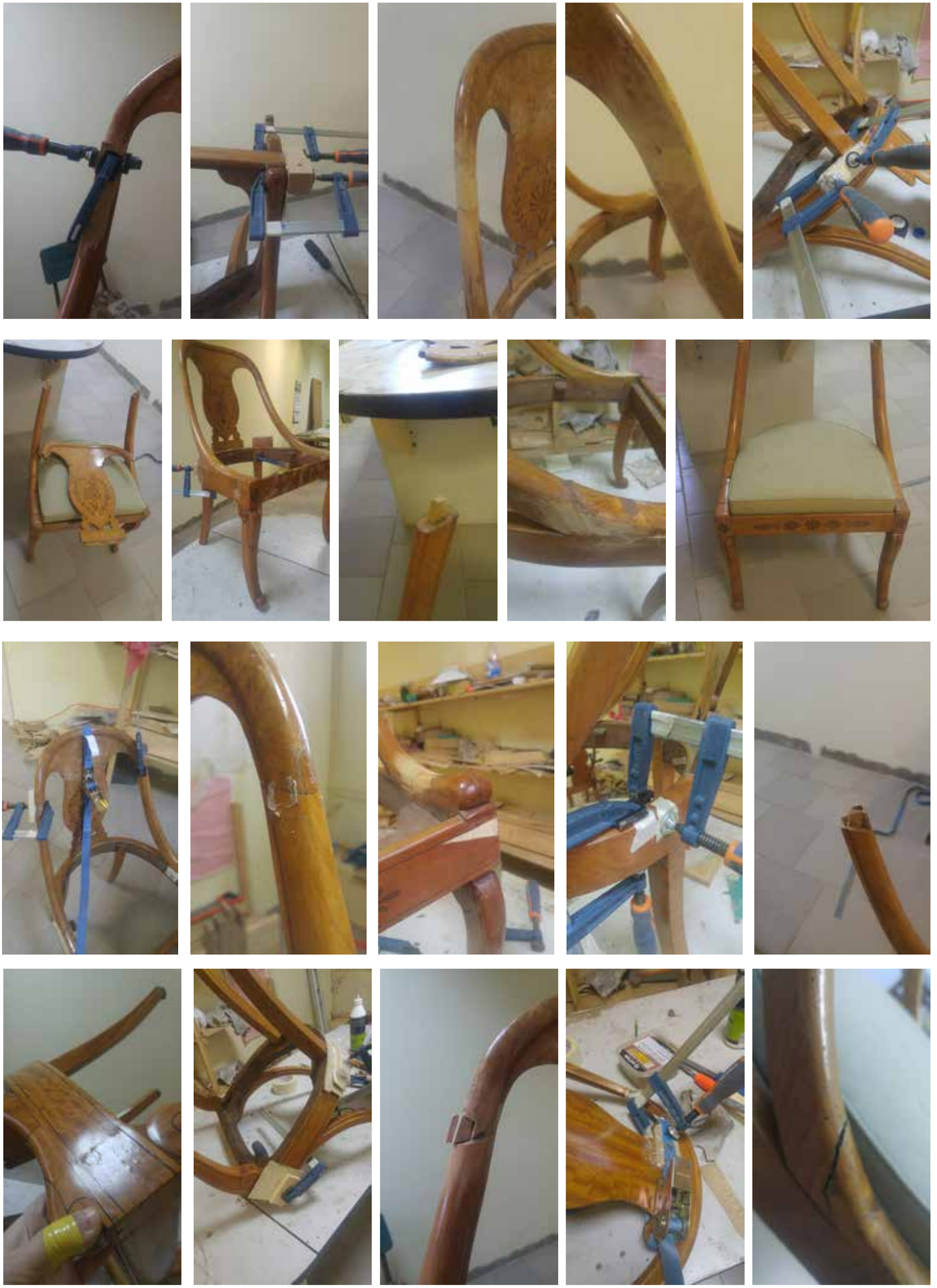
РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ: М. Салихов

МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ:

1. Визуальное исследование состояния предмета и фотофиксация;
2. Полная реставрация деревянного каркаса стульев;
3. Сплочение конструктивных соединений и фрагментов;
4. Восполнение утрат фанеровки;
5. Снятие старого лакового покрытия;
6. Заделка выходов жука-точильщика;
7. Подведение грунта;
8. Подкраска, покрытие лаком-шеллаком;
9. Химчистка обивочной ткани сидушек;
10. Нанесение инвентарного номера.

2-5





5-9





ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ:



«МИКЕЛАНДЖЕЛО ФРАНЦИИ»

400 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

16 октября 1620 года в Марселе каменщик Симон Пюже с друзьями пришел к приходскому священнику и объявил о рождении мальчика, которого окрестили Пьером. В то время никто не мог предвидеть, что благодаря этому малышу простецкая фамилия Пюже станет в будущем более известной, чем имена могущественных лордов, для которых он строил великолепные дворцы! Однако отец не увидел триумфа сына, так как умер два или три года спустя.

Пьер Поль Пюже (1620-1694) – художник и архитектор эпохи барокко – был также скульптором и инженером. Его скульптура отличалась от академического стиля Людовика XIV, выражая целую гамму эмоций.



Пюже, Франсуа
Портрет французского скульптора Пьера Пюже (ок. 1700). Холст, масло. Лувр

Семья каменщика Симона Пюже жила в рабочем районе Марселя – Панье, этим же ремеслом занимались в семье и два старших сына. Младший Пьер в возрасте примерно 14 лет был принят в мастерскую Романа, резчика по дереву, занимавшегося декором галер на марсельской верфи. Весьма вероятно, что он активно участвовал в оформлении эскадры, которая 1 сентября 1638 года разбила испанцев у Генуи. Спустя небольшое время для завершения обучения он – практически пешком – перебрался в Италию.

Когда через семь лет Пьер вернулся, французский флот находился на пике своего развития. Кардинал Ришелье установил порядок, при котором верфи Тулона предназначались для парусных судов, а Марселя – для гребных.

Верфями Марселя управлял Николас Левре, друг Гаспара Пюже, старшего брата Пьера, благодаря чему к молодому художнику отнеслись благосклонно. Куратором верфи был шевалье Луи Ле Ру, сеньор д' Инфревиль, поручивший декораторам подготовить эскизы резьбы строящегося корабля, названного в честь Анны Австрийской, покровительницы мореплавания. Пюже наслаждался триумфом, узнав, что был выбран его вариант, эта радость не угасла с течением времени, даже перед смертью, после десятилетий громких успехов, рисунок корабля висел в его комнате над кроватью как знак первого шага к славе.

В 1640 году, в возрасте 20 лет, взяв с собой инструменты, он отправился морем из Марселя в итальянское Ливорно, а затем во Флоренцию в поисках мастерской, где он мог бы работать резчиком или художником. Во Флоренции Пюже вырезал несколько декоративных панно, а затем по восторженной рекомендации заказчика и по образцам своих работ поступил в Риме в мастерскую Пьетро да Кортоны, одному из величайших мастеров декоративных росписей, насыщенных движением и цветом. Он помог да Кортоне в росписи потолков роскошных Палаццо Барберини в Риме и Палаццо Питти во Флоренции. В столице Италии Франсуа встретился с художником Пьером Миньяром.

Пюже проходит у знаменитого художника великолепную школу композиционного мастерства, в которой сочетаются мощность образов и пафос. В отличие от несколько театрализованного стиля барокко с его преувеличенной патетикой, господствовавшего в Италии и при французском дворе,

произведения Пюже лишены поверхностной идеализации, они глубоки и содержательны.

После трех лет работы в Риме с да Кортоной, вполне усвоив каноны итальянского барокко, Пюже вернулся в Марсель. В Ливорно он сделал эскизы богато орнаментированных украшений тосканских галер и военных кораблей, а также скопировал корабли, написанные Кортоной в потолочных плафонах. Он показал их Жан-Арману де Май-Брезе, гранд-адмиралу французского флота, и получил заказ на создание резного медальона для кормы нового французского военного корабля.

Смерть гросс-адмирала в 1646 году положила конец работе по оформлению кораблей, и Пюже начал писать религиозные произведения в стиле Аннибале Карраччи и Рубенса.



Пюже, Пьер
Сон младенца Иисуса (конец XVII века). Музей изящных искусств, Марсель

Как архитектор Пюже в 1649 году получил заказ на проектирование нескольких общественных фонтанов для новых площадей в Тулоне. В 1652 году ему было поручено изготовить купели для марсельского собора, а с 1662 по 1665 годы он написал для него серию картин. Многие из лучших работ Пюже, как скульптуры, так и картины, относятся к 1650-м годам, он проживал тогда Тулоне, где вступил в брак.

В 1655 году он получил свой первый крупный заказ на скульптурное украшение входа в ратушу Тулона; Пюже создаёт знаменитые каменные полуфигуры, поддерживающие балкон ратуши. В качестве моделей он использовал двух рабочих, которые разгружали корабли перед зданием. Автор придал скульптурам бурную динамику и наделил их резкой мимикой подчёркнуто простого и грубого типа лица. По своей напряжённости и внутренней борьбе эта работа близка «Рабам» Микеланджело.



Балкон ратуши г. Тулона.

Скульптура была закончена в 1657 году, автору выплатили полторы тысячи ливров, к которым городские власти, довольные работой, добавили еще двести. Работа Пюже получила высокую оценку, были изготовлены и тиражированы ее терракотовые копии.

Пюже был уже признанным художником, но продолжал получать низкую плату за свои картины. В 1653 году Братство доминиканского ордена поручило ему написать две большие полотна – «Крещение короля Хлодвига» и «Крещение Константина» (обе находятся в Музее изящных искусств Марселя), на общую сумму сто сорок ливров, совершенно ничтожную по сравнению с объемом работы и временем, необходимым для ее выполнения.



Пюже, Пьер
Крещение короля Хлодвига (1653). Холст, масло. 170x130 см



Пюже, Пьер
Крещение Константина (1653). Холст, масло. 158х87 см

В декабре 1655 года он завершил еще одну религиозную картину – «Спаситель мира». Всего Пьером Пюже написано 56 картин, 19 из которых в 1868 году были задокументированы как все еще существующие.

Тяжелая болезнь, случившаяся с Пюже в 1665 году, и советы врачей заставили его полностью отказаться от живописи. Он сосредоточил свое внимание на скульптуре и превратился из скромного талантливого художника в знаменитого скульптора.

Его известность распространилась за пределы Прованса; Пюже был приглашен в Париж и получил заказ от дворянина по имени Жирарден на создание для замка в Нормандии двух статуй, одна из которых представляет Геркулеса, а дру-



Пюже, Пьер
Святое семейство с пальмой



Пюже, Пьер
Святая Екатерина Александрийская. Холст, масло. 80 х 64, см.

гая – Землю и Януса. Он завершил их в Париже в июле 1660 года. Затем Пюже получил еще более важное поручение от Николя Фуке, министра финансов короля, на создание группы скульптур, включая статую Геркулеса, талисмана Фуке. Эти статуи должны были быть сделаны из мрамора, который был очень дорогим и редко использовался в Париже в то время.

Влиятельнейший человек, с богатством едва ли не большим, чем у королевской семьи, Фуке выстроил знаменитый дворец Во-ле-Виконт. Автором архитектурного проекта стал лучший зодчий эпохи – Лево. Для украшения дворца приглашались самые блестящие скульпторы и живописцы Франции, среди которых оказался и Пюже.

Фуке отправил Пюже в Геную, чтобы тот мог лично отобрать и привезти блоки лучшего мрамора. Во время подготовки к поездке он получил несколько заказов на скульптуры от Жана-Батиста Кольбера, секретаря кардинала Мазарини, премьер-министра, но отказался от них из-за своих обязательств перед Фуке. Кольбер посчитал это демонстративным пренебрежением и затаил обиду.

В 1660 году Пюже отправился в карьеры каррарского мрамора, где нашел нужные ему образцы материала, выбрал генуэзского моряка в качестве модели и в Генуе изготовил статую, которая стала известна как Геракл из Галлии. В Париже между тем шла борьба за власть. Молодой король Людовик XIV, укрепляя своё влияние, расправляется с бывшим суперинтендантом Франции Фуке. 5 сентября 1661 года Фуке был арестован и заключен в тюрьму по обвинению Кольбера в том, что он использовал государственные средства для собственных нужд. В результате Во-ле-Виконт был разорён, всё самое ценное, от гобеленов до экзотических растений, перевезено в Версаль, где Людовик XIV начинает строительство своего дворца.

Весть о свержении Фуке застала Пюже в Генуе. Боясь, что опала господина отразится и на нем самом, скульптор не торопится возвращаться во Францию. Лишь в 1667 году после личного приглашения короля Пюже начинает новую работу на родине, которая займёт много лет и станет главным разочарованием в жизни.

А пока, находясь в Тулоне и Марселе, мастер увлечённо отдавался работам по скульптурному украшению военных кораблей. Специальный рескрипт Кольбера предписывал: «Слава короля требует, чтобы наши корабли превосходили своими украшениями корабли других наций». Пюже, используя свой опыт резчика и уроки Пьетро да Кортоны, создал ряд превосходных, очень сложных декоративных композиций, однако сама затея прославления монархии посредством обильного украшения военных судов была абсурдной. Флотские офицеры стали жаловаться, что пышное убранство утяжеляет вес кораблей, представляя вместе с тем выгодную мишень для вражеского обстрела. В 1671 году последовал официальный приказ прекратить все работы. Силы и время, отданные Пюже этой затее, оказались растраченными впустую, а статуя, заказанная для сада Фуке, отправлена вместо этого в Шато де Со, более скромную резиденцию Кольбера. Сейчас она находится в Лувре.

Пюже вернулся во Францию в 1669 году и разделил свое время между Тулоном и Марселем. Ему предложили должность главного декоратора французских военных кораблей, но перед тем, как согласиться, он отправил список своих требований Кольберу; среди прочего, он настаивал на том, чтобы его считали офицером, а не рабочим; наделили правом окончательного решения по проектам, выполненным официальным придворным художником - Шарлем Лебреном и королевским скульптором Франсуа Жирардоном. Для Кольбера это было совершенно неприемлемо, и он поручил Жирардону, а не Пюже, украсить корабль «Король Людовик» - новый главный военный корабль французского флота. Французскому флоту требовались еще корабли, и Пюже было поручено украсить десять новых военных кораблей, а также спроектировать новое здание для штаб-квартиры флота.

Одновременно Пюже продолжал работать над другими скульптурными и художественными проектами в Тулоне. Он изваял большую мраморную группу Богородицы с младенцем для церкви Лорга и создал монументальный деревянный стол для Тулонского собора. Кроме того, он спроектировал жилые дома в Экс-ан-Провансе и несколько муниципальных зданий в Марселе, в том числе рыбный рынок (все еще действующий) и приют для нищих и малоимущих, где теперь размещается культурный центр.

Взгляды Пюже на архитектуру военно-морских зданий вскоре вступили в противоречие с мнением нового комиссара фортификационных сооружений, шевалье де Клервиля. Клервиль изменил все планы Пюже, убрал украшения, которые считал ненужными, и отказался от нового здания штаб-квартиры. Пюже обратился к Кольберу, но Кольбер встал на сторону Клервиля. В

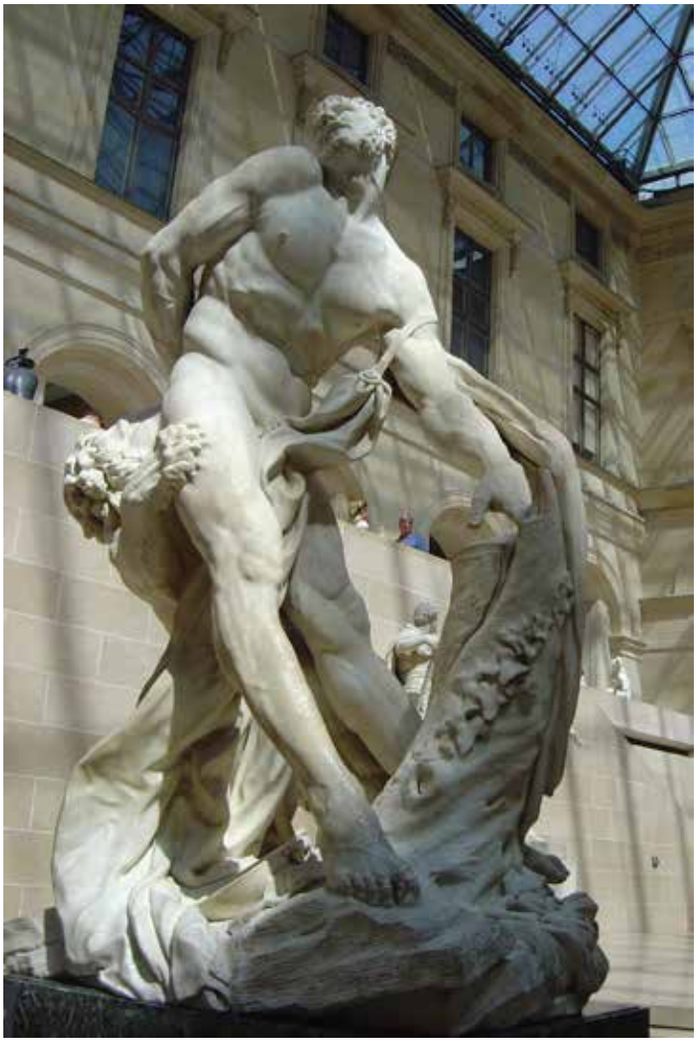
конце 1669 года Пюже взял отпуск и отправился с верфей в свое традиционное святилище, Геную, где он написал серию работ, в том числе «Богородицу» (1670), которая сейчас находится в оратории церкви Святого Филиппа де Нери.

Когда он вернулся на верфи в июне 1670 года, он обнаружил, что ими командовал новый офицер, и что украшения кораблей, которые он начал, были переданы другим. Он также узнал, что по указанию Кольбера отныне любая работа, которую он будет выполнять, должна быть одобрена Лебреном и придворными скульпторами в Париже. Кроме того, Кольбер выдвинул неожиданный аргумент: британские корабли практически не имели скульптурных украшений и обычно побеждали в битвах, поэтому французские корабли тоже должны быть без скульптуры.

В 1672 году, больше не имея работы в Военно-морском арсенале, Пюже вернулся на свою родину в Марсель. Его первым проектом была новая городская площадь и улицы Кур Сен-Луи и Канабьер. Он черпал вдохновение для городского планирования в архитектуре Генуи и его проекты напоминали то, что в последующем сделали барон Осман и Наполеон III в Париже.

Пюже все еще не входил в элитарную группу скульпторов, получавших королевские заказы на создание скульптур в новых садах Версаля, и у него все еще было несколько блоков прекрасного мрамора из Генуи. 13 мая 1672 года Кольбер, не любивший Пюже, но восхищавшийся его мастерством предложил ему королевский заказ на изготовление двух статуй, одна из которых - «Милон Кротонский». И здесь в полной мере проявилось дарование скульптора, Пюже завершил группу высотой 2,7 метра в 1682 году. Мастер изобразил атлета, пытающегося расщепить дерево, но попавшего в расщеп и растерзанного напавшим на него львом. Лицо атлета искажено нестерпимой мукой, могучее тело напряжено в невероятном усилии. Всё существо героя, каждый мускул выражают страдание и боль. При общем сложном повороте фигуры атлета и сильной динамике композиционное построение группы отличается чёткостью и ясностью – скульптура превосходно воспринимается с одной, главной, точки зрения. Забегая вперед, скажем, что это произведение, полное драматического пафоса, реалистическое в своей основе, к сожалению, не понравилось королю.

Во время получения заказа Пюже был занят выполнением проектов для родного Марселя и приступил к работе только в конце года. Нетерпеливый Кольбер написал Пюже, требуя отчета



Пюже, Пьер
Милон Кротонский (1682). Лувр

о статуе и отмечая, что мрамор принадлежит не ему, а королевскому правительству. И хотя Пюже работал над Милоном со всем азартом, в 1681 году, через шесть лет после отправки эскизов, статуя все еще была в работе; окончательно она была завершена только в августе 1682 года.

В 1683 году статуя Милона Кротонского была установлена в Версальском парке. Позднее, как и многие другие скульптуры Версаля, она была перенесена в Лувр. Эта работа понравилась Кольберу, была куплена королевским правительством и заняла видное место в Версальских садах. Момент представления скульптуры королю Людовику XIV запечатлен в картине французского исторического живописца однокашника Давида Анисета Лемонье (1743-1824).

Кольбер умер в следующем году и был заменен в качестве суперинтенданта королевских зданий Франсуа-Мишелем ле Телье, маркизом де Лувуа. Через месяц после смерти Кольбера Лувуа потребовал от Пюже отчет о других работах и спросил, сколько ему лет. Пюже ответил, что ему



Лемонье, Анисет Шарль Габриэль Пюже представляет свою работу – скульптуру «Милон Кротонский со львом» королю Людовику XIV

шестьдесят лет и что он с большим энтузиазмом работает над монументальной статуей Персея и Андромеды (завершена в 1684 году, сейчас находится в Лувре) и барельефом «Александр и Диоген» (завершена в 1685 году, Лувр). «Я вырос на великих произведениях ...» – писал Пюже Лувуа. -Мрамор дрожит передо мной, каким бы большим он ни был». Когда обе работы были завершены, их разместили в садах Версаля.

На вопрос министра маркиза Лувуа, что он надеется получить за статуи, которые ещё сделает в будущем, Пюже ответил: «Я требую, чтобы его величество оплатил мне их по их достоинству». На вторичный вопрос Лувуа, сколько же он хочет точнее, Пюже, как утверждают, просил довольно значительную сумму. «Король не платит больше даже генералам своей армии», – возразил министр. «Я с этим согласен, – ответил Пюже, – но король отлично знает, что он легко может найти генералов армии среди многочисленных превосходных офицеров в своих полках, но во Франции не существует нескольких Пюже».

В 1665 году Пюже получил еще более значимый заказ – спроектировать новую городскую площадь рядом с портом Марселя с монументальной конной статуей Людовика XIV, обращенной к гавани, в центре. Подобные памятники уже были воздвигнуты в Париже – на Вандомской площади и Площади Победы. Пюже спроектировал как статую, так и архитектуру площади, которая стала овальной, окруженной величественной мраморной колоннадой, дополняющей статую. Единственный вопрос был в деньгах; королевское правительство ожидало, что проект профинансирует город Марсель.



Пюже, Пьер
Автопортрет (1669). Музей Гране, Прованс

29 ноября 1687 года Пюже совершил одну из своих редких поездок в Версаль, чтобы продвинуть проект лично перед королем. Король выразил свое восхищение проектом, как и его супруга, мадам де Ментенон; но будущий главный коро-

левский архитектор Жюль Ардуэн-Мансар отметил, что эффектнее было бы построить квадрат, а не овал, и сделать проект более скромным. Сам Мансар спроектировал Вандомскую площадь и Площадь Победы, и его взгляды были приняты королем, к большому огорчению и гневу Пюже. Работа над проектом шла по новому плану. Для статуи был доставлен мрамор, а друзья Пюже в Генуе прислали великолепную лошадь в качестве модели. Пюже оставался непреклонным и заявил, что не будет делать статую, пока для нее не построят овальную городскую площадь. Городской совет рекомендовал более простой и менее дорогой проект, но Пюже был непреклонен.

Нелюдимый Пюже даже предпринял еще одну поездку в Версаль, чтобы попытаться убедить короля принять его проект, но король отказался его видеть. Марсельские заказчики покинули Пюже и выбрали малоизвестного скульптора Клериона. В конце концов, ни квадрат, ни статуя не были созданы; начало войны с Голландией в 1688 году положило конец любым новым архитектурным проектам.

Последние две работы Пюже – барельефы «Александр и Диоген» и «Чума в Марселе», изображающая трагический, но героический момент в истории города, остались незавершенными. После его смерти они были помещены в Палату совета города Марселя.

В 1882 году Адольф-Андре Порэ обнаружил утерянную статую Пюже на территории замка в Бьевиль-Бевиль, эта статуя Геракла, убивающего лернейскую гидру.

Замкнутый, пренебрегавший расположением французского двора, при жизни пользовавшийся гораздо меньшим успехом, чем его более удачливые, но менее даровитые современники – Куазевокс, Жирордан, Кусту, сегодня Пьер Пюже считается самым видным скульптором Франции XVII века. По характеру своего дарования он во многом походил на Микеланджело, хотя и был более академичен. Необычайно высоко ценил Пюже Делакруа, ставя его в один ряд с античными мастерами. Горячей апологии Пюже, величайшего, по мнению Делакруа, гения скульптуры всех времен и народов, недооцененного и незаслуженно забытого он посвятил одну из статей.

В области французского ваяния его можно было бы назвать представителем итальянского высокого барокко в духе Бернини, если бы пылкий темперамент не побуждал его, чуждаясь всякого подражания, идти в искусстве своими путями. Обладая неукротимым стремлением к натуре, он своим мощным реалистичным языком форм сумел пластически воплотить силу страсти.

Пюже умер в Марселе 2 декабря 1694 года в возрасте 74 лет. Похоронен на кладбище церкви Обрядового монастыря. Церковь и кладбище утрачены, и нет какой-либо приметы, показывающей, где покоятся его останки.

Пюже всегда был полон множества разнообразных замыслов, его творчество занимает особое место в художественной жизни Франции XVII столетия, отличаясь большой самобытностью, правдивостью и жизненностью, а также подлинным драматизмом образов. К числу таких работ в полной мере относится картина круга Пюже «Осмеяние Христа» из Большого собрания изящных искусств ASG.

В первую очередь, картина отражает характерное для скульптора стремление интерпретировать объемно-цветовые характеристики натурного объекта рельефно-осязаемо: натруженные, «вальгусные», как сказали бы теперь, стопы мно-



Пюже, Пьер, круг
Осмеяние Христа
Франция, ок. 1700 г.
Холст, масло, 91,5×71 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1326

го ходившего босиком человека, неестественно вывернутые плечи, старающаяся распрямиться спина, чему препятствуют связанные руки...

Тщательность исследования неестественной позы связанного Христа близка академическому этюду с натуры, который уже содержит не учебный, а художественный образ: напрягшееся в ожидании физического и морального истязания тело демонстрирует одновременно решимость сопротивляться мучителям. Это прочитывается в гордо откинутой голове, попытке встать и посмотреть им в лицо.

Скромная по изобразительным средствам, но мощная по замыслу картина так близка творчеству «французского Микеланджело», как называли Пюже.

Сын Пьера Пюже Франсуа (1651-1707) известен прежде всего своими портретами. В БСИИ ASG хранится погрудное изображение мужчины в длинном тёмном парике круга Франсуа Пюже. Он одет в красный плащ, за отворотом которого прячет руку, на шее – галстук а ля Стейнкерк из батиста с кружевами – изобретение офицеров армии Людовика XIV во время войны за «испанское наследство».



Пюже, Франсуа, круг
Мужской портрет
Франция, XVII век
Холст, масло. 54×42 см
БСИИ ASG, инв. № 02-4852

Франсуа Пюже учился у своего отца и много помогал ему в реализации проектов, особенно в 1663-1668 годы, но ему не хватало того, что в избытке было у Пюже-старшего, – сильного и яркого темперамента. И если творчество Пюже-отца никак не укладывалось в прокрустово ложе академических схем и игнорировало внешнюю красивость, то творчество Пюже-сына словно бы изначально было ориентировано на успех у придворных, что отчетливо демонстрирует его произведение «Музыкальная компания», которая была подарена королю.

Талант, унаследованный от отца, и покладистый характер позволили Франсуа Пюже стать официальным художником родного Марселя, в обязанности которого входило создание портретов многочисленных чиновников городской администрации.



Пюже, Франсуа
Музыкальная компания (1688). Холст, масло. 147x212 см. Лувр

Источники:
https://en.wikipediam.org/wiki/Pierre_Puget
Bernell F. P'yer Pyuzhe
The Mariner's Mirror. 1921.- №7 (6).-P. 168-171.
Мастера искусства об искусстве: Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: В 4 томах / Под общ. ред. Д. Аркина, Б. Терновца. - 2-е изд., доп. – М.; Л.: Изогиз, 1936.- Т. 2.-490с.
Мусский С.А. 100 великих скульпторов [Электронное издание].- Режим доступа // https://www.litmir.me/br/?b=115838&p=40 (дата обращения 21.12.2020)

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ СОДЕРЖАНИЯ ЖУРНАЛА «МИР ИСКУССТВ: ВЕСТНИК МЕЖДУНАРОДНОГО ИНСТИТУТА АНТИКВАРИАТА» ЗА 2013-2020 ГГ.

А

Аббате, Никколо дель (ок. 1509/12-1571), итальянский живописец-колорист	II (26)	87
Аббьяти, Филиппо (1640-1715), итальянский художник-маньерист	I-II (29-30)	99
Авалонский, Гуго (1135/40-1200), святой католической и англиканской церквей	I (25)	69
Авед, Андре Жозеф (1702-1766), придворный художник Людовика XV	II (18)	140-141
Авраам – библейский персонаж, первый патриарх, живший после всемирного потопа	I (25)	75
Австрийская, Мария Анна (Марианна) (1634-1696), инфанта, супруга короля Испании Филиппа IV	I-II (29-30)	98
Адам, Анри Альбер (Андрей Александрович) (1770-1820), художник по фарфору	IV (20)	21
Адамс, Роберт и Джейм (1728-1792, 1732-1794), основатели «стиля братьев Адамс»	III (07)	196
Адонис – мифологический герой	II (10)	134-135
Аигин Василий Петрович (?-?), купец, выходец из крепостных, владелец усадьбы середины XIX в. в с. Талицы (ныне Пушкинский район р-н Московской области)	IV (04)	20
Айвазовский Иван Константинович (1817-1900), русский художник-маринист и баталист	I (25)	40
Акен, Иосиф ван (1699-1749), голландский художник, работавший в Англии	I (17)	121-122
Аксаков Сергей Тимофеевич (1791-1859), русский писатель и общественный деятель	II (26)	39
Александр Великий (356-323 г. до н.э.), царь Македонии	IV (08)	180
Александрийская, Екатерина (287-305) – христианская великомученица	I (13)	111-112
Аллегрен, Кристоф Габриэль (1710-1795), французский художник и скульптор	IV (12)	142-143
Аллегрен, Этьен (1644-1736), французский пейзажист, последователь К. Лоррена и Н. Пуссена	IV (16)	34
Аллегри, Антонио (Корреджо) (1489-1534), итальянский живописец эпохи Возрождения	I (25)	45
Аллеман Морис (?-), хранитель музея Сент-Этьена	I (25)	16
Алст, Виллем ван (1627 – после 1683), голландский мастер натюрморта	II (18)	130-131
Аль, Ноэль (1711-1781), художник, директор Римского отделения Французской академии	I (21)	60
Альбани, Франческо (1578-1660), итальянский художник болонской школы	I (25)	90
Альбореси, Джакомо (1632-1677), мастер иллюзионистской потолочной росписи	I-II (29-30)	118
Альгарди, Алессандро (1598-1654), итальянский скульптор	I-II (29-30)	117
Альст, Питер Кук ван (1502-1550), фламандский живописец, скульптор, гравер	II (22)	100
Альтдорфер, Альбрехт (1480-1538), глава дунайской школы живописи Северного Возрождения	I (25)	79
Алявдин Виссарион Игоревич, президент национального фонда «Возрождение русской усадьбы»	III (07)	22
Амлонг Федор Романович (1871-?), русский и советский архитектор	I (25)	12
Амигони, Якопо (1675-1752), итальянский художник	III (19)	111
Амирхан Фатих (1886-1926), татарский литератор	III (19)	50
Анези, Паоло (1697-1773), итальянский пейзажист и гравер	I-II (29-30)	103
Аникин П.Е. (?-?) известный казанский архитектор XIX века	II (02)	124
Ансальдо, Джованни Андреа (1584-1638), мастер барокко генуэзской школы	III-IV (27-28)	83
Антоний Великий (ок. 251-356), христианский святой, отшельник	III (15)	112
Антреколь, Франсуа Ксавье, д' (1664-1741), миссионер-иезуит, привезший в Европу секрет китайского фарфора	II (06)	128
Апостол Пётр (? – ок. 67), в христианстве – один из двенадцати апостолов Иисуса Христа	I (25)	98
Аренберг, Филипп-Франсуа д› (1625-1724), военный и государственный деятель Испанских Нидерландов	I-II (29-30)	48
Аретино, Пьетро (1492-1556), венецианский публицист и драматург	I (21)	87
Аретуси, Чезаре (1549-1612), итальянский художник-маньерист	I-II (20-30)	33
Арль, Жан-Анри де (1734-1784), французский художник-маринист	II (22)	59
Арнульфи, Клод (1697-1786), французский портретист	I (17)	160
Артсен, Питер (1508-1575), голландский художник, основатель жанра натюрморта	III (19)	103
Арчимбольдо, Джузеппе (1526/1527-1593), итальянский живописец-маньерист, декоратор	I (25)	41
Ассизский, Франциск (1181/82-1226), итальянский праведник	IV (12)	134-136
Аст, Бальтазар ван дер (ок. 1593-1657), нидерландский художник и рисовальщик	III-IV (27-28)	29
Ауэрбах, Иоганн Готфрид (1697-1753), придворный портретист австрийских королей	I (05)	188
Ахматова, Анна Андреевна (1889-1966), поэтесса, литературовед и переводчица	I (05)	33
Аэрцен (Артсен), Питер (1508-1575) - нидерландский художник	III (31)	115

Б

Байи, Давид (1584-1657), голландский художник золотого века Голландии	II (06)	196
Бален, Хендрик ван (ок. 1575-1632), фламандский художник	III (19)	112
Балтусова Анастасия Александровна, архитектор-реставратор проектной мастерской ИГК ASG	IV (04)	50
Бальони, Джованни (1566-1643), римский мастер раннего барокко	IV (32)	56
Банарцев Петр Николаевич (?-?), богатый казанский дворянин, один из владельцев дома по ул. К. Маркса, 18	III (07)	101
Барановский Гавриил Васильевич (1860-1920), русский архитектор, гражданский инженер, искусствовед и издатель	II (06)	60
Барбединни, Фердинанд (1810-1892), французский литейщик и промышленник	I (05)	14
Барбьери (Гверчино), Джованни Франческо (1591-1666), итальянский живописец болонской школы	I (25)	86
Бароччи, Федерико (1526/35-1612), крупнейший итальянский мастер позднего маньеризма	IV (20)	114
Бассано (Франческо, Якопо, Леандро, Джованни) – династия художников Италии	II (02)	154-158
Бассано, Леандро (1557-1622), венецианский художник, третий сын Якопо Бассано	II (26)	47
Бассано, Франческо Младший (1549-1592), итальянский художник эпохи Возрождения	II (26)	43
Батони, Помпео Джироламо (1708-1787), итальянский художник-портретист	II (22)	122-123
Бахтеев Г.А. (?-?), казанский купец	I (25)	13
Башелье, Жан-Жак (1724-1805), французский художник, представитель неоклассицизма	III (11)	168-169
Бейерен, Абрахам Хендрикс ван (1620/21 -?), голландский маринист и натюрмортист	IV (20)	109-110
Бейкелар, Иоахим (ок. 1530-1573/74), фламандский художник, мастер натюрморта и жанровых сцен	I (25)	93
Бекет, Томас (1118-1170), святой, идеолог Реформации	III (19)	100-101
Беккафуми, Доминико (1486-1551), итальянский живописец-маньерист	I (25)	45
Беллийский, Антельм (1107-1178), святой, настоятель Картезианского монастыря	III (19)	99-100
Белогруд Андрей Евгеньевич (1875-1933), реставратор, профессор, ректор Академии художеств	II (06)	86
Белт, Корнелис (ок. 1660 – после 1702), нидерландский художник	III (03)	134
Бенефиал, Марко (1684-1764), итальянский художник-неоклассицист	II (26)	115
Бенуа Александр Николаевич (1870-1960), русский художник и историк искусства	II (26)	68
Бенуа Николай Леонтьевич (1813-1898), архитектор, профессор архитектуры Российской академии художеств	III (07)	54
Беранже, Шарль (1816-1853), французский художник-жанрист	II (14)	165-166
Бергонди, Андреа (?-1789), президент академии художеств в Риме	II (26)	76
Берен, Жан, Старший (1640-1711), французский художник	I (05)	183
Беренц, Кристиан (1658-1722), немецкий художник	I (01)	134
Бернарт, Никасиус (1620-1678), фламандский живописец-анималист	I-II (29-30)	123
Бернини, Джованни Лоренцо (1598-1680) — итальянский архитектор и скульптор	III (31)	85
Берт, Осиас (1580-1624), фламандский натюрмортист, сотрудничавший с Рубенсом	IV (32)	85
Бертен, Николя (1667-1736), французский художник рококо, рисовальщик, декоратор	III-IV (27-28)	127
Берхем, Николас (1620-1683), голландский художник и гравер	III (07)	200
Бёттер, Иоганн Фридрих (1682-1719), изобретатель европейского белого фарфора	II (06)	126
Бибиена, Джованни Мария Галли Старший (1625-1665), итальянский художник, первый учитель Франческини	III-IV (27-28)	82
Билливерти (Биливерти), Джованни (1585-1644), представитель флорентийского маньеризма	I (25)	84
Бирюкова Нина Юрьевна (1922-2013), выдающийся советский искусствовед	I-II (29-30)	79-80
Бишоп (Бисхоп), Ян де (1628-1671), голландский художник-копиист	I (25)	77
Бланше, Луи-Габриэль (1705-1772), французский художник-портретист	I-II (29-30)	62
Блокландт, Антуан, ван (1533/4-1583), голландский художник и рисовальщик	II (22)	66
Блумарт, Корнелий II (1603 – 1692), голландский художник и гравёр, сын Абрахама Блумарта	III (31)	100
Блумен, Питер Ван (1657-1720), живописец батального и анималистического жанра	III (07)	190
Блумен, ван Ян Франс (1662-1749), фламандский живописец-пейзажист	IV (16)	34
Бобрен, Анри (1603-1677) и Шарль (ок. 1604-1692), французские художники-портретисты	III (19)	116-117
Бобрен – династия французских художников XVI-XVII веков	I (09)	144-145
Бодо, Никола (1730-1792), аббат, теолог, экономист, Франция	I-II (29-30)	62
Бозелли, Феличе (1650-1732), итальянский художник, мастер натюрморта	IV (20)	107-108
Бойер, Роберт (1758-1834), художник, иллюстратор Библии	II (18)	119
Бол, Ханс (Ганс) (1534-1593), фламандский живописец-миниатюрист	II (26)	97
Бонавия, Карл (ок. 1730-1789), итальянский живописец-пейзажист эпохи рококо	III-IV (27-28)	80

Бонёр, Роза (1822-1899), французская художница-анималистка	II (26)	50
Бони, Франсуа Жан (1754-1825), художник по тканям	II (18)	72
Бонито, Джузеппе (1707-1789), итальянский художник неаполитанской школы	II (26)	109
Боннар, Пьер (1867-1947), французский живописец-колорист	III-IV (27-28)	79
Бонони, Карло (1569–1630), художник школы Феррары	III (31)	71
Боратынский Александр Николаевич (1867-1918), правнук Е.А. Боратынского	III-IV (27-28)	63
Боратынский Николай Евгеньевич (1835-1898), сын поэта Е.А. Боратынского	III-IV (27-28)	54
Боратынская Анастасия Львовна (Энгельгардт) (1804-1860), жена поэта Е.А. Боратынского	III-IV (27-28)	62
Боратынская Ксения Николаевна (1878-1958), внучка поэта Е.А. Боратынского	III-IV (27-28)	69
Боратынская Ольга Александровна (урожденная Казем-Бек) (1844-1918), невестка поэта Е.А. Боратынского	III-IV (27-28)	55
Борей – сын бога звездного неба и богини утренней зари	II (22)	107
Борзоне, Лучано (1590-1645), итальянский художник-маньерист	III-IV (27-28)	83
Борзоне, Мария Франческо (1625-1679), итальянский пейзажист-маринист, генуэзец	III-IV (27-28)	84
Борромео, Карл (1538-1594), кардинал, известный деятель Контрреформации, канонизирован	II (10)	139-140
Босуэлл, Джеймс (1740-1795), шотландский писатель	I (09)	145
Босх, Иероним (1450-1516), нидерландский художник Северного Возрождения	I (25)	42
Босхарт, Амброзиус Старший (1573-1621), фламандский художник-натюрмортист	III-IV (27-28)	29
Босхарт, Томас Виллебортс (1613 – 1654), фламандский художник эпохи барокко	III (31)	53
Босхарт, Ян Баптист Младший (1667-1746), фламандский мастер цветочного натюрморта	IV (32)	88
Боттичелли, Сандро (1445-1510), знаменитый художник, флорентийская школа	II (26)	80
Брай, Ян де (1627-1697), голландский художник-портретист	IV (20)	104-105
Бракенбург, Рихард (1650-1702), нидерландский художник-жанрист	III-IV (23-24)	80
Бранди, Джачинто (1623 – 1691), одарённый художник зрелого барокко	III (31)	81
Бранкаччо, Франческо Мария (1592-1675), католический священник, кардинал	IV (32)	60
Бранский Владимир Павлович (1930-2017), философ, искусствовед	I (25)	49
Браувер, Адриан (1605/6-1638), фламандский художник-жанрист	II (22)	69-70
Браш, Магнус (1731-1787), немецкий художник	I (01)	138
Бредиус, Абрахам (1855-1946), голландский искусствовед	I (25)	51
Брейгель, Питер (1525-1569), голландский художник, родоначальник городского пейзажа	IV (16)	30
Брейгель, Питер Младший (1564/65-1636), фламандец, мастер фантастических изображений огня	I (25)	82
Брейгель, Ян Младший (1601-1678), фламандский художник	III (03)	137
Брейгель, Ян Старший (1568-1625), ведущий фламандский художник первой трети XVII века	I (25)	81
Брекеленкам, Квирин Гертис ван (1620-1674), художник лейденской школы XVII века	II (06)	196
Брене, Николя-Ги (1728-1792), французский исторический живописец	IV (20)	96
Бриджем, Генри (1697-1754), часовщик	III (07)	134
Бриль, Пауль (1556-1626), фламандец, глава Римской академии художеств	II (26)	85
Брина, Франческо (1540-1585), флорентийский художник, ученик М. Тозини	IV (32)	55
Брок, Криспин ван ден (1523-1591), фламандский живописец, ученик Франса Флориса	III-IV (27-28)	122
Бронзино, Аньоло (1503-1563/1572), итальянский живописец-маньерист	I (25)	39
Брюгер, Карл – основатель мануфактуры Charles Burger, австриец	IV(04)	89-90
Букле, Питер,ван (1600/10-1673), фламандский художник эпохи барокко, все жизнь работавший во Франции	I-II (29-30)	49
Булгакова Алина Вячеславовна, 1988 г.р., искусствовед, к.п.н., директор Международного института антиквариата	I-II (20-30)	32
Буллонь, Мадлен (1648-1711), французская художница	II (10)	149
Булонь, Бон де Старший (1649-1717), французский живописец эпохи барокко	II (26)	106
Булонь, Луи де Младший (1654-1733), французский придворный живописец	II (26)	113
Буль, Андре-Шаль (1642-1732), мастер мебельного искусства, автор мебельного декоративного стиля «Буль», придворный мастер Людовика XIV	II (06)	135
Бунден, ван ден Виллем (1577-1655), голландский пейзажист	IV (16)	32
Бурдон, Себастьян (1616 – 1671), художник; один из старейшин французской Академии живописи и скульптуры	III (31)	84
Бурдон, Энжен (1808-1884), французский мастер-часовщик, инженер	I (05)	144
Буррини, Джованни Антонио (1656-1727), итальянский художник, мастер барокко	II (26)	88
Буффе, Жак – французский искусствовед, специалист по искусству Франции XIX-XX веков	I (25)	16
Буше, Франсуа (1703-1770), французский живописец, гравер, декоратор, яркий представитель стиля рококо	III (11)	166-167

Бюффон, Жорж-Луи Леклерк де (1707-1788), французский естествоиспытатель	III-IV (27-28)	29
Бялик, Хаим-Нахман (1873-1934), еврейский поэт и прозаик	I (25)	75
В		
Вага, дель Перино (1501-1547), итальянский художник	IV (16)	109
Ваддер, Лодевейк де (1605-1655), фламандский пейзажист	III-IV (23-24)	56
Вазари, Джорджо (1511-1574), итальянский живописец, архитектор, писатель	I (25)	48
Ваккаро, Андреа (1604-1670), неаполитанский мастер барокко	I (25)	85
Ваккаро, Доменико Антонио (1678-1745), итальянский художник, мастер религиозного жанра	III (19)	96
Ваккаро, Лоренцо (1655-1706), итальянский художник и скульптор, отец Доменико Антонио Ваккаро	I (25)	69
Валансьен, Пьер-Анри де (1750-1819) – французский живописец-романтик, пейзажист	III (11)	183-184
Васильев Александр Александрович (1958 г.р.) – российский и французский историк моды, искусствовед	III (31)	24
Васильева Евгения Егоровна (Георгиевна), купчиха, владелица имения Гусева Полоса	I-II (20-30)	9
Великопольская Надежда С. (?-?), генеральша, казанская домовладелица	II (26)	39
Валлен, Жак-Антуан (1760-1831), французский художник, мастер чувственных изображений нимф	I (21)	63-64
Валь, Корнелис де (1592-1667), фламандский художник	III (07)	191
Ван Гог, Винсент (1853-1890), нидерландский художник-постимпрессионист	II (26)	43
Ван Даль, Жан-Франсуа (1764-1840), французский живописец и литограф	III (11)	186-187
Ванвителли, Луиджи (1700-1773), итальянский придворный архитектор позднего барокко	III-IV (27-28)	95
Васильчиков Григорий Алексеевич (1752-1838), генерал-лейтенант	I (13)	21
Васильчиков Илларион Васильевич (1776-1847), князь	I (13)	22
Вассу, Жан-Батист (1739-1807), французский мастер-мебельщик	III-IV (27-28)	68
Ватто, Луи Жозеф (1737-1798), французский художник	II (02)	183
Веласкес, Диего (1599-1660), испанский придворный художник	II (26)	55
Венето, Бартоломео (ок. 1480-1530), итальянский художник, новатор живописи	II (26)	87
Веникс, Ян Баптист (1621-1659/61), голландский художник, работал во многих жанрах	I (25)	103
Венециано, Доменико (1410-1461), основатель флорентийской школы живописи	IV (32)	44
Венецианов Алексей Гаврилович (1780-1847), русский живописец-жанрист	I (01)	108
Вербек, Питер Корнелис (1610-1654), голландский художник	I (21)	125
Вербек, Франс-Ксавье (1686-1755), фламандский художник	I (09)	156
Верельст, Симон (1644-1721), английский художник	I (01)	125
Верколье, Николас (1674/75-1746), голландский художник, сын Яна Верколье	IV (08)	209
Верколье, Ян (1650-1693), голландский художник и гравер Золотого века	IV (08)	208-209
Вермеер, Ян (Делфтский) (1632-1675), нидерландский художник-живописец, портретист	I (25)	57
Верне, Клод-Жозеф (1714-1789), выдающийся французский пейзажист	I (21)	118
Верокьо, Андреа дель (1435-1488), скульптор и живописец эпохи Возрождения	IV	44
Веррио, Антонио (1639-1707), британский исторический живописец	I-II (29-30)	108
Верфф, Адриан ван дер (1659-1722), голландский портретист, мастер эротико-мифологических сцен	I (25)	88
Верхаген, Пьер Жозеф (1728-1811), фламандский художник	II (14)	99-100
Вёльфлин, Генрих (1864-1945), швейцарский теоретик и историк искусства	IV (16)	33
Вивьен, Жозеф (1657-1734), французский художник, мастер парадного портрета	I (17)	162
Виже-Лебрен, Элизабет (1755-1842), французская художница, мастер светского портрета	II (26)	50
Викар, Жан Батист Жозеф (1762-1834), французский художник и коллекционер	I-II (29-30)	56
Вильденс, Ян (1585/6-1653), южно-нидерландский живописец и график, пейзажист	III (31)	53
Вильямс-Эллис, Сьюзан (1918-2007), мастер росписи по фарфору	III-IV (27-28)	40
Винчи, Леонардо (1452-1519), итальянский художник, скульптор, архитектор и ученый	IV (16)	35
Виппер Борис Робертович (1888-1967), советский историк искусства	III-IV (27-28)	78
Витковер (Витковер), Рудольф (1901-1971), выдающийся британский историк и теоретик искусства	III-IV (27-28)	82
Витте, Эммануэль де (1617-1692), голландский художник, мастер церковных интерьеров	III (19)	73-74
Виттель, Гаспар ван (1653-1736), итальянский ведутист голландского происхождения	IV (32)	64
Витхос, Маттиас (1627-1703), голландский художник, мастер натюрмортов	IV (16)	29
Влит, Хендрик ван (1611/12-1675), голландский художник, мастер архитектурной живописи	III (19)	74-75
Вогелер, Карел ван (1653-1695), итальянский художник голландского происхождения	II (10)	148
Волер, Пьер-Жак (1729-1799), французский живописец-пейзажст	II (26)	76
Воллердт, Иоганн-Кристиан (1708-1769), немецкий художник	I (01)	137
Воронцов Михаил Илларионович (1714-1767), граф, российский дипломат	II (26)	76

Ворстерман, Лукас (1595-1675), гравер произведений Рубенса и ван Дейка	II (18)	118-119
Вос, Корнелис ван (1585 – 1651), выдающийся фламандский портретист	III (31)	50
Вос, Мартин де (1532-1603), фламандский художник	I (21)	90-91
Вос, Пауль де (1590-1678), фламандский художник-анималист, учкеик Снейдерса	I-II (29-30)	49
Вос, Питер де (1490-1567), фламандский художник, отец Мартина де Воса	III-IV (27-28)	125
Вос, Ян (1612-1667), нидерландский драматург и поэт	I (25)	103
Воуверман, Филипс (1619-1668), голландский баталист, ученик Ф. Хальса	III-IV (23-24)	41
Вранкс, Себастьян (1573-1647), выдающийся фламандский баталист	III-IV (23-24)	51-52
Врис, Ханс Вредеман де (1527-1607), нидерландский архитектор, художник и инженер	III (31)	111
Вроликк, Андрианус Якобус (1834-1862), нидерландский художник	III-IV (23-24)	86
Вуэ, Симон (1590-1649), представитель барокко	IV (08)	207
Вьен, Жан-Мари, (1716-1809), французский живописец, основатель неоклассицизма	IV (16)	118
Вюэ, Арну де (1644-1720), французский художник	IV (08)	180-181
Вяземский Михаил Сергеевич (1770-1848), генерал-майор	II (02)	85-87
Вяземский Петр Андреевич (1792-1878), русский поэт, литературный критик, князь	II (02)	84
Вяземский Сергей Иванович (1743-1813), действительный тайный советник, сенатор	II (02)	84
Вяземский Александр Алексеевич (1727-1793), князь, генерал-прокурор	IV (20)	21

Г

Габбиани, Антонио Доменико (1652 – 1726), итальянский живописец периода позднего барокко	III (31)	96
Габриэль, Анжа-Жак (1698-1782), выдающийся архитектор, автор проекта Площади Согласия	IV (32)	93
Габурри, Франческо (1676-1742), ценитель искусства, меценат, Флоренция	I-II (29-30)	103
Гакстгаузен, Август (1792-1866), германский экономист	I (05)	100
Гал Барент (1620/35-1687/1703), голландский художник	IV (08)	208
Галле, Карнелис (1576-1650), гравер	III (07)	193
Галле, Филипп (1537-1612), нидерландский художник и гравер	III (07)	192
Галлош, Луи (1670-1761), французский художник эпохи барокко	II (14)	108-109
Гамелен, Жак (1738-1803), французский художник батального жанра	III (07)	139
Ганганелли, Джованни (Климент XIV) (1705-1774), покровитель искусств	II (26)	55
Гарджуло, Доменико (Микко Спадаро) (1609/10 – ок. 1675), итальянский художник барокко	II (26)	84
Гау, Эдуард Петрович (1807-1887), мастер архитектурной акварели	I (17)	39
Гаулли, Джованни Батиста (1639-1709), итальянский художник эпохи барокко	I-II (29-30)	118
Гварди, Франческо Ладзаро (1712-1793), итальянский ведутист, венецианец	III-IV (27-28)	86
Гверьери, Джованни Франческо (1589-1655/57), итальянский художник-караваджист	I (25)	83
Гвидобальдо II, герцог Урбино (1514-1574), покровитель Якопо Пальмы Младшего	III-IV (27-28)	81
Гвин, Элинор (Нелл Гвин) (1650-1687), английская актриса	II (06)	195
Геел, ван Якоб (1583/84-1638/40), голландский художник	IV (16)	33
Гейнсборо, Дюпон (1754-1797), английский художник, племянник и единственный ученик Томаса Гейнсборо	I (09)	145
Гейнсборо, Томас (1727-1788), английский живописец, портретист и пейзажист	IV (16)	40
Гелдорп, Гортзиус (1553-1618), фламандский художник	I (13)	93
Гёдике Роберт Андреевич (1829-1910), русский архитектор	I (09)	52
Гильбер, Жан-Франсуа II (?- после 1764), французский серебряных и золотых дел мастер XVIII века	III-IV (27-28)	60
Гир, Лоран де Ла (1606-1656), выдающийся французский мастер	IV (08)	207
Гирландайо, Доменико (1448-1494), флорентийский живописец, основатель династии	II (26)	80
Гисланди, Витторе (1655-1743), итальянский художник	I (01)	129
Глебов Владимир Петрович (1848-1926), крупный помещик, действительный статский советник, член Государственного Совета	III (07)	69
Глаубер, Иоханнес (1646-1726), голландский пейзажист	IV (16)	29
Гобер, Пьер (1662-1744), французский художник	II (02)	150
Гоген А. И. фон (1814-1849), русский архитектор	II (02)	82
Гоголь, Николай Васильевич (1809-1852), русский писатель	I (09)	55
Годен, Огюст (1816-1883), вице-президент Объединения предпринимателей по мебели	III (07)	186
Голицын Дмитрий Михайлович (1721-1793), русский дипломат	I (13)	37-38
Голицына Екатерина (Смарагда) Дмитриевна (1720-1761), жена Д.М. Голицына	I (13)	38
Голицын Александр Михайлович (1723-1807), оберкамергер	I (13)	38
Голле, Пьер (ок. 1620-1684), парижский краснодеревщик	IV (32)	92
Гольциус, Хендрик (1558-1617), нидерландский исторический живописец	III-IV (23-24)	100
Гонзага, Луиджи (1268-1360), викарий Священной Римской империи, покровитель Италии	II (26)	75
Граббе А.Н. (1864-1947), граф, владелец усадьбы Васильевское	III (07)	57
Гракх, Тиберий и Гай (II в. до н.э.) – римские политики-реформаторы	I (21)	52
Гране, Франсуа Мариус (1775-1849), французский живописец, пленэрист	IV (12)	143-144

Графф, Антон (1736-1813), знаменитый немецкий художник-портретист, придворный художник Фридриха Великого	I (01)	135
Греббер, Франс де (ок. 1603-1652/3), нидерландский художник	III-IV (23-24)	100
Грёз, Жан Батист (1725-1805), французский художник, портретист	II (10)	150-151
Григорий Великий (ок. 540-604), один из четырех латинских отцов церкви, папа (590-604)	III (19)	98-99
Гримани, Марино (1532-1605), 89-й венецианский дож, правивший с 26 апреля 1595 года вплоть до своей смерти.	III (31)	44
Гриммер, Абель (1570 – ок.1620), фламандский пейзажист	I (09)	142
Гринина Ольга Алексеевна, 1986 г.р., архитектор-реставратор, главный руководитель архитектруно-реставрационных мастерских МИА	I-II (20-30)	30
Гро, Антуан Жан (1771-1835), художник-академист, любимец Наполеона	II (06)	191
Грожан, Фридерик, изготовитель арф из Лондона	II(06)	190
Гудро, Антуан, мебельщик	II (06)	135
Гульельми, Грегорио (1714-1773), итальянский живописец	II (26)	76
Гурьев Дмитрий Александрович (1751-1825), граф, министр финансов при Александре I	I (05)	115
Гущин Иван Николаевич (1983 г.р.), председатель Комитета РТ по охране ОКН	III-IV (27-28)	17
Гюйгенс, Христиан (1629-1695), голландский физик, изобретатель первых маятниковых часов	III (07)	129

Д

Давид, Жак Луи (1748-1825), французский художник-классицист	III (07)	136
Дар, Пьер ле (годы жизни неизв.), французский художник XVII века, мастер религиозной и исторической живописи	I (09)	146
Дарт Франсуа, художник и модельмейстер фарфорового завода Миклашевских (XIX век)	I (05)	120
Дациаро, Джузеппе (1806-1865), владелец писчебумажных магазинов в Москве, Санкт-Петербурге, Париже	I (09)	85
Дебюкур, Филибер-Луи (1755-1832), французский художник, гравер, ученик Вьена	I (21)	69
Дезалье, Антуан Жозеф д'Арженвиль (1680-1765) - натуралист и историк французского искусства.	III (31)	85
Дейк, Антонис ван (1599-1641), английский художник фламандского происхождения	II (02)	126
Дейк, Флорис Клес ван (1635/36-1672), голландский живописец-натюрмортист	III-IV (27-28)	47
Дек, Теодор (1823-1891), французский керамист	IV (08)	192
Делен, Дирк ван (1604/5-1671), голландский гравер, художник	III (19)	69
Дельвиг, Антон Антонович, барон (1798-1831), поэт, друг А.С. Пушкина	III-IV (27-28)	60
Декер, Корнелис Герритс (1623-1678), голландский художник бытового жанра	I (17)	115
Деланнуа, Луи (1731-1792), французский краснодеревщик, столяр, мастер художественной мебели	II (06)	183
Деларош, Поль (1797-1856) – французский художник-портретист и пейзажист	II (14)	166-167
Делястр, Жак-Антуан (1690-1765), французский художник-баталист	II (26)	69
Демидов Никита (Антуфьев Никита Демидович) (1656-1725), русский промышленник, основатель династии Демидовых	I (05)	117
Демидов Николай Никитич (1773-1828) – русский промышленник и меценат	I (05)	117-118
Деспорт, Александр-Франсуа (1661-1743), французский живописец	I-II (29-30)	126
Дессин Оттон Вильгельмович фон (1863-?) – русский архитектор	II (02)	82
Джадд, Дональд (1928-1994), выдающийся американский скульптор минималист, искусствовед	I (25)	20
Джачинто, Диано (Диана) (1731-1803), итальянский художник юга Италии, неоклассицист	III-IV (27-28)	95
Дженнари, Бенедетто (Старший) (1570-1610), итальянский живописец, учитель знаменитого Гверчино	I (25)	86
Джентилески, Артемизия (1593-1653), итальянская художница	I (25)	41
Джентилески, Орацио (1563-1639), итальянский художник эпохи раннего барокко	I (25)	84
Джерини, Андреа (1691-1766), итальянский меценат и коллекционер	IV (32)	64
Джованни, Джованни да Сан (1592-1636) (Маноцци), итальянский художник раннего барокко	I-II (29-30)	103
Джон, Гвен (1876-1939), самая продаваемая уэльская художница XX века	II (26)	50
Джордано, Лука (1632-1705), итальянский художник	III (15)	110
Джорджоне (1477/8-1510), величайший мастер Высокого Возрождения	IV (32)	50
Джотто (ок. 1267-1337), итальянский художник и архитектор	IV (16)	28
Джулиани, Вероника (1660-1727), католическая святая, покровительница Италии	II (26)	75
Дзаис, Джузеппе (1709-1784), итальянский мастер идиллического пейзажа	I-II (29-30)	103
Дзанки, Антонио (1631-1722), венецианский живописец-караваджист	II (26)	85
Дзокки, Джузеппе (1711-1767), итальянский пейзажист барокко	III (15)	127-130
Дзукарелли, Франческо (1702-1788), итальянский художник-пейзажист	II (10)	165

Дидро, Дени (1713-1784), французский просветитель, писатель, художественный критик	III (11)	164-165
Дипенбек, Авраам, ван (1596-1675), фламандский художник, ученик Рубенса	I (21)	104
Дисней, Уолт (1901-1966), американский художник-мультипликатор, кинорежиссёр, актёр, сценарист и продюсер, основатель компании «Walt Disney Productions»	I (05)	132
Дисцеполи, Джованни Баттиста (1590-1660), итало-швейцарский художник эпохи барокко	I-II (29-30)	97
Дитрих, Кристиан Вильгельм Эрнст (1712-1774), немецкий художник	I (05)	136
Друэ, Франсуа-Юбер (1727-1775), французский художник-портретист	III (19)	111
Дойч, Николаус Мануэль (1484-1530), швейцарский художник	III (03)	162-163
Доменикино (1581-1641), художник болонской школы, предшественник классицизма	II (26)	99
Доменичини, Аполлонио (1740-1770), итальянский мастер ведуты	IV (20)	115
Донателло (Донато ди Никколо ди Бетто Бард) (1386-1466), итальянский скульптор эпохи Возрождения	IV (32)	44
Донди, Джованни дель Орологио (1330-1388), врач и создатель часов, живший в Падуе	III (07)	128
Дондуччи, Джованни Андреа (Мастеллетта) (1575-1655), болонский художник-маньерист	II (26)	86
Доре, Гюстав Поль (1832-1883), французский гравёр, иллюстратор и живописец	III-IV (27-28)	42
Дориа - влиятельный аристократический род Генуэзской республики с XII по XVI века	I (25)	41
Дуйтц, Ян де (1629-1676), фламандский живописец	II (06)	180
Дус, Симон, ван дер (1653-1717), нидерландский пейзажист	III-IV (23-24)	107
Дус, Якоб ван дер (1623-1673), нидерландский художник по прозвищу «Барабанщик»	I (25)	103
Дюбуа, Жак (1693(95)-1763), французский мастер-мебельщик	III (03)	168-172
Дюбуа, Рене (1737-1799), французский мастер-мебельщик	III (03)	172-173
Дюге, Гаспар (1615-1675), французский художник-пейзажист	II (10)	163
Дюжарден, Карел (1622-1678), нидерландский художник и гравер	III-IV (23-24)	107-108
Дюкре, Жозеф Франсуа (1735-1802), французский потомственный художник и гравер	IV (12)	148
Дюлен, Пьер (1669-1748), французский художник-классицист	I (21)	61
Дюмениль, Пьер Луи (1698-1781), знаменитый французский жанрист	II (10)	140
Дюпон, Пьер (1560-1640), основатель французского ковроделия	III (31)	61
Дюрер, Альбрехт (1471-1528), немецкий живописец, гравёр и график	I (25)	45
Дюплесси, Жозеф Сиффред (1725-1802), французский художник-портретист	III (11)	182-183
Е		
Екатерина Александрийская (287-?), христианская Святая великомученица	II (18)	145
Ж		
Жаккард (Жаккар), Жозеф Мари (1752-1834), изобретатель ткацкого станка для узорчатых материй	I (05)	155
Жакоб, Анри (1753-1824), двоюродный брат Жоржа Жакоба, мебельщик, фальсификатор клейма Жоржа Жакоба	II (06)	185
Жакоб, Жорж (1739-1814), французский мастер-мебельщик	II (06)	183
Жакоб Жорж II, мебельный мастер, сын Жоржа Жакоба	II (06)	185
Жанмо, Луи (1814-1892), французский живописец и поэт	I (25)	24
Жанна Французская (1464-1505), канонизированная дочь Людовика XI	II (26)	75
Жансельм (Жозеф Пьер Франсуа, Жан Ану, Шарль Жозеф, Мари), династия	III (07)	186
Жерар, Франсуа Паскаль Симон (1770-1837), портретист эпохи ампир	II (02)	185
Жерико, Теодор (1791-1824), французский художник	III (07)	140-141
Жоллен, Николя-Рене (1732-1804), французский художник эпохи Просвещения	IV (12)	153-154
Жакоб Жорж-Альфонс (1799-1870), мебельщик, сын Жакоба Демальтера	II (06)	185
Жорж, Кузино (1733-1800), прославленный мастер струнных инструментов XVIII столетия	II (06)	190
Жорж, Франсуа-Оноре (Жакоб Демальтер) (1770-1841), французский мастер-мебельщик	II (06)	185
Жувене, Жан-Батист (1644-1717), французский исторический живописец	III-IV (27-28)	129
Жуковский Станислав Юлианович (1873-1944), русский живописец	I (05)	138
З		
Загоскин Николай Павлович (1851-1912), профессор, автор «Спутника по Казани»	I (25)	11
Зегерс (Сегерс), Герард (1591-1651), фламандский художник, мастер исторической живописи	I (25)	93
Зегерс, Даниэль (1590-1661), фламандский художник, мастер цветочного натюрморта	I (21)	104
Зегерс, Ян-Батист (1624-1670), фламандский художник, сын Герарда Зегерса	I (25)	97
Зоффани (Цоффани), Иоганн (1733-1810), немецкий художник-неоклассик, работавший в Англии	IV (32)	65
Зуччи (Цукки), Антонио (1726-1795), итальянский художник-неоклассицист	IV (32)	67
И		
Иванов Дмитрий Дмитриевич, директор Оружейной палаты (1922-1929)	I (17)	8
Идальго, Анн (1959), французский политик, мэр Парижа	I (17)	58

Изабе, Жан-Батист (1767-1853), французский художник-портретист	III (07)	136
Ильина Ольга Александровна (1894-1991), правнучка поэта Е.А. Боратынского	III-IV (27-28)	55
Иосиф – библейский персонаж, сын еврейского патриарха Иакова	I (25)	103
К		
Каваллино, Бернардо (1616-1656), неаполитанский мастер эпохи барокко	I (25)	85
Каведоне, Джакомо (1577 – 1660), итальянский живописец болонской школы	III (31)	71
Каз, Пьер-Жак (1676-1754), французский исторический живописец	II (26)	104
Казаков, Матвей Федорович (1738-1812), русский архитектор, представитель классицизма	II (02)	81-82
Казаков Родион Родионович, русский архитектор, ученик М.Ф. Казакова	I (05)	33
Казанова, Джакомо Джироламо (1725-1798), знаменитый итальянский авантюрист, брат Франческо Казановы	III-IV (27-28)	87
Казанова, Франческо Джузеппе (1727-1802), французский художник, родной брат знаменитого Джакомо Казанова	III (03)	175-177
Каиафа - первосвященник Иудеи с 18 по 37 год	I (25)	49
Каир, Франческо, дель (1607-1665), придворный художник династии Савойи	I-II (29-30)	95
Како, Франсуа (1742-1805), бонапартист, дипломат	I-II (29-30)	56
Калверт, Денис (ок. 1540-1619), фламандец, работавший в Италии, представитель болонской школы	III-IV (27-28)	90
Калле, Антуан-Франсуа (1741-1823), французский художник, мастер рисунка и декоративных плафонов	IV (12)	154-155
Кало, Фрида (1907-1954), мексиканская художница	II (26)	43
Камбьязо, Джованни (?-?), генуэский художник новатор, отец Луки Камбьязо	I (25)	44
Камбьязо, Лука (1527-1585), итальянский художник-маньерист	I (05)	188
Каменев Гавриил Петрович (1772-1803), русский поэт, прозаик, переводчик	III (07)	102
Каменская Анна Федотовна (1743-1795(97)), жена действительного тайного советника князя Сергея Ивановича Вяземского	II (06)	84
Кампен, Якоб ван (1596-1657), нидерландский художник и архитектор	I (25)	103
Кампилья, Джованни Доменико (1692-1768), итальянский художник	II (26)	76
Каналетто, Джованни Антонио (1697-1768), итальянский художник	I (05)	187
Канова Антонио (1757-1822) – итальянский скульптор	III (11)	112
Канторе, Пьетро (? г.р.), современный итальянский антиквар и галерист	III (31)	43
Канути, Доменико Мария (1620-1684), итальянский художник периода барокко	I-II (29-30)	116
Капеллер, Жан Жозеф (1706-1790), французский художник-маринист	II (22)	59
Капнист (Капнисси) – русский дворянский и графский род, происходящий с греческого острова Занте	I (05)	115
Караваджо, Микеланджело Меризи да (1571-1610), итальянский художник	IV (16)	110
Каресме, Жак-Филипп (1734-1796), французский художник	II (22)	110
Карраччи, Агостино (1557-1602), один из основателей болонской академии братьев Карраччи	II (26)	86
Карраччи, Аннибале (1560-1609), итальянский живописец и гравер	IV (16)	35
Карраччи, Лодовико (1555-1609), итальянский живописец болонской школы	I (25)	86
Карре, Хендрик II (1696-1775), голландский художник	III (31)	102
Кассатт (Кэссетт), Мэри (1844-1926), американская художница-импрессионистка	II (26)	50
Кастаньо, Андреа дель (1423-1457), итальянский художник эпохи Возрождения	I (25)	39
Кастелло (Кастелли), Бернардо (1557–1629), исторический художник, портретист, генуэзец	III-IV (27-28)	83
Кастелло, Джованни Баттиста (Иль Бергамаско) (1500/1509-1569/1579), итальянский исторический живописец	I (25)	45
Кастельс, Пауль (до 1625-?), фламандский баталист	III-IV (23-24)	43
Кауфман, Ангелика (1741-1807), немецкая художница	IV (16)	120
Кафтырев Василий Иванович (1730-1807), русский архитектор, автор первого генерального плана Казани	I (01)	34-36
Кахан, Яаков (1881-1960), израильский поэт и переводчик	I (25)	75
Качалов Василий Иванович (1875-1948), народный артист СССР	III (07)	103
Квеллин, Эразм, Младший (1607-1678), фламандский художник, ученик Рубенса	I (21)	104
Кейленборх, Абрахам, ван (1620-1658), голландский художник, мастер мифологических сюжетов	I-II (29-30)	55
Кейп, Альберт (1620-1691), голландский живописец-анималист	I-II (29-30)	124
Кендлер, Иоганн Иоахим (1706-1775), немецкий скульптор-миниатюрист	III-IV (27-28)	37
Керайоло, Антонио дель (?-?), флорентийский мастер Ренессанса	IV (32)	54
Кессель, Ян ван Старший (1626-1679), внук Яна Брейгеля Старшего и правнук Питера Брейгеля, художник универсального дарования	IV (32)	87
Кидзайэмон, Сакайда (1596-1666), мастер росписи по фарфору в виде плодов хурмы	III-IV (27-28)	38
Кларк, Кеннет Маккензи (1903-1983), британский историк, крупный специалист по истории искусств	IV (16)	28

Классейн, Антоний (1466-1530), фламандский живописец	IV (08)	206
Клевер Юлий Юльевич (1850-1924), русский художник	I (13)	66
Клемент, Уильям (1638-1704), английский часовщик	III (07)	132
Климент XIV (1705-1774), Папа Римский	II (14)	96-97
Клодо, Жан-Батист (1733-1805), французский художник-пейзажист	II (18)	143
Клодт, Петр Карлович (1805-1867), российский скульптор, анималист	I (21)	42
Клыков Вячеслав Михайлович (1939-2006), русский скульптор	II (06)	54
Кодацци, Вивиано (1604-1670), итальянский художник-архитектор	II (26)	85
Кодацци, Никколо (1642-1693), итальянский мастер каприччио и ведуты	II (22)	119
Кодде, Питер (1599-1678), голландский художник, работал во многих жанрах	II (26)	43
Козенс, Александр (1717 – 1786), английский художник-акварелист	III (31)	91
Козза, Франческо (1605-1682), итальянский художник периода барокко	I-II (29-30)	121
Кокси, Рафаэль (1540-1616), южно-голландский художник религиозного жанра	III-IV (27-28)	125
Колла, Ашиль (1795-1859), французский гравёр, инженер и изобретатель особого рода машинного гравирования на стали и меди	I (05)	140
Коллерт, Адриан (1560-1618), фламандский рисовальщик и гравер	III (07)	192-193
Конинк, Саломон де (1609-1656), голландский портретист, мастер жанровых сцен	I (25)	99
Конинкслоо, Гиллис ван (1544-1607), пейзажист нидерландской школы	III (31)	114
Конинк, Филипп де (1619-1688), голландский пейзажист, кузен С. де Конинка	I (25)	99
Конка, Себастьяно (1680-1764), итальянский художник эпохи позднего барокко	II (26)	74
Констебл (Констэбль), Джон (1776-1837), английский художник, романтик-пейзажист	III-IV (27-28)	47
Копли, Джон Синглтон (1738-1815), английский мастер исторической живописи	II (18)	121
Коро, Камиль (1796 – 1875), выдающийся французский живописец, «король пейзажа»	III (31)	88
Корсини, Нери Мария (1685-1770), итальянский куриальный кардинал	II (26)	76
Кортона, Пьетро да (1596-1699), итальянский живописец, архитектор и декоратор	I-II (29-30)	117
Коссали, Грацио (1563-ок.1627), итальянский художник	II (10)	142
Котт, Робер, де (1656-1735), придворный архитектор и дизайнер Людовика XIV	I-II (29-30)	68
Кранах, Лукас (Старший) (1472-1553), один из самых значительных художников Германии начала XVI века	I (25)	77
Креди, Лоренцо (1459-1537), итальянский живописец флорентийской школы	IV (32)	44
Креп, Ян Баптист де (до 1640-до 1689), фламандский мастер цветочного натюрморта	IV (32)	89
Креспи, Джованни Баттиста (1573-1632), итальянский мастер религиозной живописи	II (22)	51
Креспи, Джузеппе Мария (1665-1747), художник болонской школы, натюрмортист	II (26)	88
Крессан, Шарль (1685-1768), скульптор и краснодеревщик герцога Орлеанского	II (06)	135,139
Крети, Донато (1671-1749), итальянский живописец эпохи рококо	I (05)	166
Криер, Матье (1689-1776), выдающийся французский мебельщик	I-II (29-30)	71
Кривелли, Джованни (1690-1760), итальянский художник-анималист	II (14)	156-157
Кротов Андрей ? (1885-1996), архитектор, автор проекта усадьбы Гусева Полоса	I-II (20-30)	9
Крымов Владимир Пименович (1878-1968), русский писатель, издатель, основатель и владелец журнала «Столица и усадьба» (1913-1917)	IV (04)	30, 31
Куайни, Луиджи (1643-1717), мастер архитектурного пейзажа, ученик Гверчино	III-IV (27-28)	82
Куапель, Антуан (1661-1722), французский художник	II (02)	164-165
Куапель, Ноэль Никола (1690-1734), французский художник, брат Антуана Куапеля	II (26)	107
Куапель, Шарль Антуан (1694-1752), французский художник, живописец и гравёр	III-IV (27-28)	128
Кудрявцев Нефед Никитич (1664(?)-1774), вице-губернатор Казанской губернии, первый владелец усадьбы Каймары	II (10)	49
Купецкий, Иоганн (1667-1740), словацкий портретный и исторический живописец	IV (16)	114
Курбе, Густав (1819-1877), французский художник, основатель реализма	IV (16)	116
Курради, Франческо (1570 – 1661), итальянский живописец стиля, описанного как «контрманьеризм»	III (31)	93
Куртуа, Гийом (1628-1679), французский художник, мастер религиозной и мифологической живописи	IV (16)	124
Куртуа, Жак (1621-1676), французский художник-баталист	IV (16)	122
Кусту, Гийом (1677-1746), французский скульптор XVIII в.	IV (08)	210
Кучумов, Алексей Михайлович (1912-1993), музейный работник, искусствовед	II (06)	115
Куэйер, Даниэль, известный часовой мастер	III (07)	130
Кэнди, Хелен Черчилль (1858-1949), американская писательница, дизайнер	I-II (29-30)	74
Л		
Лабиль-Гиар (Жиар), Аделаида (1749-1803), французская художница-портретист	II (26)	50
Ланглуа, Франсуа (1589-1647), французский гравер XVII в.	I (01)	126
Лагрене Младший, Жан-Жак (1739-1821), французский художник	I (01)	72-78
Лагрене, Жан Луи Франсуа (1725-1805), французский художник	I (01)	72-78
Лаллеман, Жан-Батист (1716 – ок. 1803), французский художник, работал в Италии	II (26)	76
Ламбрехт, Жан-Батист (1689-1731), голландский художник-жанрист	I (17)	120
Ланкре, Никола (1690-1743), французский живописец-декоратор стиля рококо	III-IV (27-28)	59
Лансере Евгений Александрович (1846-1886), русский скульптор-анималист	I (05)	150

Ланфранко, Джованни (1658-1647), выдающийся мастер фрески	I-II (29-30)	117
Ларжильер, Никола де (1656-1746), французский художник-портретист	I (01)	84-85
Ларок, Пьер, французский мебельный мастер XVIII в.	III (03)	167
Лассаль, Филипп де, французский рисовальщик XIX в.	I (05)	155
Ластман, Питер (ок. 1583-1633), нидерландский живописец, учитель Рембрандта	I (25)	99
Латур, Жорж де (1593-1652), лотарингский живописец-караваджист	I (25)	47
Лаури, Филиппо (1623 – 1694), итальянский художник эпохи барокко	III (31)	91
Лафосс, Шарль де (1636-1716), французский художник, ученик Лебрена	II (22)	46
Леаль, Хуан де Вальдес (1622-1690), испанский художник	I (01)	110-113
Лебрен, Шарль (1619-1690), французский художник и теоретик искусства	IV (08)	181
Леваллуа Пьер, французский писатель и журналист	IV (04)	142-146
Левенгук ван, Антони (1632-1723), нидерландский натуралист, конструктор микроскопов	I (25)	57
Легаре, Жозеф (1795 - 1855), художник и политический деятель Канады	I-II (29-30)	49
Лейден, Лукас ван (1494-1533), один из первых представителей голландской жанровой живописи	I (25)	77
Лели, Питер (1618-1680), английский живописец-портретист голландского происхождения	II (26)	54
Лем Иван Михайлович (1738-1810), российский архитектор-теоретик, градостроитель	II (06)	91
Лемуан, Франсуа (1688-1737), французский художник эпохи рококо	I (17)	164-165
Ленен, Антуан (ок. 1588-1648), французский художник	III (03)	150-151
Ленен, Луи (ок. 1607-1677), французский художник, родной брат Антуана Ленена	III (07)	150-153
Ленен, Матье (ок. 1607-1677), французский художник, родной брат Антуана Ленена	I (01)	126
Лепентр, Шарль (1735-1803), французский художник-портретист	IV (12)	157-158
Лепренс, Жан Батист (1734-1781), французский художник, ученик Франсуа Буше	II (06)	197
Лересс, Жерар де (1640-1711), нидерландский художник	III-IV (23-24)	71
Леруа, Базиль Шарль (1765-1839) – французский часовщик XVIII века	I (05)	189
Летьер, Гийор Гитом (1760-1832), художник	III (07)	141
Лещинская, Мария (1703-1768), супруга короля Людовика XV	II (06)	131
Либерих Николай Иванович (1828-1883), русский скульптор-анималист	IV (04)	140-141
Ливенс, Ян старший (1607-1674), нидерландский художник, начинал свой путь в одной мастерской с Рембрандтом	I (01)	127
Лигорио, Пирро (1514-1583), итальянский художник, архитектор и антиквар XVI века.	III (31)	39
Лигоцци, Якопо (1547-1624), итальянский художник, мастер религиозного жанра	III (15)	106-107
Линкольский, Хуго (1135/40-1200), один из Святых Реформации	III (19)	97
Линней, Карл (1707-1778), шведский естествоиспытатель	III-IV (27-28)	29
Линниг, Юзеф Теодор (1815-1891), бельгийский акварелист, топограф, историк искусства	III-IV (27-28)	122
Линник Ирина Владимировна (1922-2009), доктор искусствоведения	I (25)	52
Линт ван, Франс (1684-1763), фламандский художник	I (13)	132
Липпи, Филиппо (1406-1469), флорентийский живописец раннего Возрождения	IV (32)	44
Лихтенштейн, Карл Евсевий (1627-1684), великий князь Лихтентейна	I-II (29-30)	47
Ложье, Марк-Антуан (1713-1769), французский теоретик искусства	II (26)	108
Ломаццо, Джованни Паоло (1538-1592), итальянский художник и теоретик искусства	II (22)	112
Ломбард (Сюстерман), Ламберт (1505/06-1566), известный фламандский художник	III-IV (27-28)	121
Ломи, Аурелио (1556-1622), тосканский мастер позднего Возрождения и раннего барокко	IV (32)	56
Лоо ван, династия (Луи-Абрахам, Жан-Батист, Шарль Андре)	III (07)	203
Лоо, Жан-Батист ван (1684-1745), популярнейший французский портретист эпохи рококо	II (26)	114
Лоо, Карл (Шарль) ван (1705-1765), французский придворный художник, мастер рококо	I (25)	89
Лоо, Луи-Мишель ван (1707-1775), придворный художник-портретист эпохи рококо	I (01)	128
Лоо, Якоб ван (1614-1670), фламандский живописец эпохи барокко	III (07)	202
Лоррен, Клод (1600-1682), выдающийся представитель французского классического пейзажа	IV (16)	33
Лосенко Антон Павлович (1737-1773), русский художник, один из основателей русской академической живописи	I (01)	76
Лот – библейский персонаж, племянник Авраама	I (25)	75
Луар, Марианна (ок. 1715-1769), французская художница-портретистка	I (01)	128
Луар, Никола (1624 – 1679), французский художник и гравер религиозных и исторических аллегорий	III (31)	84
Лурде, Симон (ок. 1590–1667), французский ковровщик	III (31)	61
Лурье, Борис Дмитриевич (1949-2017), архитектор-реставратор	II (06)	77
Луттихейс, Исаак (1616-1673), голландский портретист, ученик Ван Дейка	II (22)	73
Львов Николай Александрович (1753-1803), выдающийся архитектор-палладианец	III-IV (27-28)	8

Людвиг Петер (1925-1996), немецкий промышленник, меценат, крупнейший коллекционер	I (25)	19
Лютер, Мартин (1483-1546), идеолог Реформации	I (17)	139-140
М		
Мазаччо, Томмазо ди сер Джованни ди Гвиди (1401-1428) - мастер флорентийской школы, реформатор живописи эпохи Кватроченто	IV (32)	44
Мазуа, Этьен Франсуа (1719-1762), французский производитель фаянса	IV (16)	43
Мазуччи, Агостино (1691-1758), итальянский живописец позднего барокко	II (26)	114
Мальвазия, Карло Чезаре (1616-1693), итальянский ученый и историк искусства	III-IV (23-24)	97
Мандер, Карел, ван (1548-1606), поэт, писатель и художник, учитель Хальса	II (22)	63
Мане, Эдуард (1832-1883), французский живописец- импрессионист, гравёр	I (25)	22
Манн, Горацио (1744-1814), баронет, британский политик	IV (32)	65
Манфреди, Бартоломео (ок. 1580-1622), итальянский живописец-караваджист	I (25)	97
Манчини, Франческо (1679-1758), итальянский художник в стиле барокко и рококо	II (26)	114
Маньяско, Алессандро (1667-1749), итальянский художник-пейзажист	IV (20)	121
Маратта, Карло (1625-1713), итальянский художник и архитектор эпохи барокко	IV (20)	116-117
Марини, Антонио Мария (1668-1725), итальянский художник-маринист	II (22)	121
Марино, Джамбаттиста (1569-1625), итальянский поэт, друг Пуссена	II (26)	84
Мариэтт, Пьер-Жан (1694-1774), французский историк искусства и коллекционер	I (25)	47
Маркова Виктория Эммануиловна (1942), российский искусствовед-итальянист	I (25)	54
Мартен, Жан-Батист (1659-1735), французский художник и декоратор	I (21)	55
Мартен, Пьер-Дени (1663-1742), французский исторический живописец и баталист	I (21)	55
Мартинес, Элиас Гарсиа (1858-1934), испанский художник	III-IV (27-28)	51
Мартино, Бальтазар (1636-1714), французский часовщик	I (13)	70
Мартос, Иван (1754-1835), русский архитектор	IV (16)	115
Марфа и Мария – персонажи Нового Завета, сестры, принимавшие в своем доме Христа	I (21)	85
Мас (Маас), Дирк (1659-1717), голландский живописец	III (07)	200
Массари, Лючио (1569-1633), живописец болонской школы	III (31)	81
Массе, Жан (1602-1672), французский эбенист	IV (04)	82
Массейс, Квентин (1465/66-1530), известный голландский живописец	IV (20)	45-46
Массейс, Корнелис (ок. 1508 – ок. 1556), фламандский художник	I (25)	80
Массейс, Ян (ок. 1510-1575), художник фламандского ренессанса, пейзажист и жанрист	I (25)	80
Массена, Андре (1758-1817), маршал Империи, соратник Наполеона	I-II (29-30)	58
Матон, Августин, французский мебельный мастер XVIII в.	II (02)	162
Матье, Криаэр (1689-1776), французский мебельный мастер, работавший в стиле Людовика XV	I (01)	96-101
Маяковский Владимир Владимирович (1893-1930), русский советский поэт, футурист	III (31)	8
Медичи, Фердинандо II Фердинанд (1610-1670), великий герцог Тосканы, покровитель искусств	I (25)	58
Мейер, Фред (1955), голландский искусствовед, научный консультант Сотбис	II (26)	44
Мейлен, Адам Франс, ван дер (1632-1690), фламандский живописец-баталист	III-IV (23-24)	41
Мейсоне, Жюст-Орель (1695-1750), французский декоратор	I (05)	139
Мелдолла (Мельдолла, Скьявоне – «Славянин»), Андреа (1510-1563), учитель Тинторетто	I (21)	87
Меллан, Клод (1598-1688), гравер, ученик С. Вуэ	II (18)	145
Мене, Пьер-Жюль (1810-1879), французский скульптор-анималист	I (05)	145
Мериме, Леонор (1757-1836), художник, педагог, теоретик живописи	III (15)	131-134
Мерсье, Филипп (1689-1760), французский живописец	III-IV (23-24)	72
Метсю, Габриель (1629-1667), голландский художник, работал во многих жанрах	III-IV (27-28)	47
Меуччи, Винченцо (1694-1766), итальянский художник позднего барокко	II (26)	76
Мижо, Пьер II, (1696-1758), парижский мебельщик	II (06)	144
Микеланджело, Буонаротти (1475-1564), итальянский скульптор, художник, архитектор	IV (16)	35
Миланези, Гаэтано (1813-1895), итальянский историк искусства	IV (32)	53
Милле, Франциск (1642-1670), французский художник и график	IV (12)	150-151
Миллер, Филип (1691-1771), английский ботаник шотландского происхождения	III-IV (27-28)	29
Миль, Ян (1599-1663), фламандский художник-жанрист	III-IV (23-24)	103-105
Миньон, Люсьен (1865-1944), французский художник академического направления	I (01)	131
Миньяр, Пьер (1612-1695), французский художник-портретист	II (22)	46
Миревельт, Михаиль (1567-1641), нидерландский художник	I (01)	126
Модильяни, Амедео (1884-1920), итальянский художник-экспрессионист	II (26)	43
Мозер, Людвиг (1833-1916), гравер, коммерсант, основатель стекольного завода «Мозер»	III (07)	111
Мола, Пьер Франческо (1612 –1666), итальянский художник эпохи барокко	III (31)	84
Молинари, Антонио (Иль Карраччино) (1655-1704), венецианец эпохи барокко	II (26)	85
Молино, Хуан Пабло, парижский декоратор интерьеров, дизайнер	I (21)	12

Момаль, Жак-Франсуа (1754-1832), французский художник	I (21)	52
Моммерс, Хендрик (ок. 1623-1693), нидерландский художник, анималист	III-IV (23-24)	80
Момпер, Йос де Младший (1564-1635), фламандский пейзажист	III-IV (23-24)	98
Моне, Клод (1840-1926), французский живописец, один из основателей импрессионизма	II (26)	47
Моннуайе, Жан-Батист (1634-1699), французский мастер натюрморта	II (22)	44
Моранди, Джованни Мария (1622-1717), итальянский художник-портретист	I-II (29-30)	102
Моррис, Роберт (1931-2018), американский скульптор, концептуальный художник и писатель	I (25)	20
Мостерт (Мостарт), Гиллис (1528-1598), фламандец, изобретатель техники архаизации живописи	II (26)	83
Мстислав (1076-1132), Великий князь киевский	II (06)	84
Муанье, Жюль (1835-1894), французский скульптор	III (11)	116
Муйарт, Николас (1590/92-1655), голландский художник, учитель Н. Берхема	I (21)	120
Мулир, Питер (ок. 1637-1701), нидерландский художник-маринист	I (01)	164
Мура, Франческо де (1696-1782), любимый ученик и соавтор Солимены	II (26)	111
Муратов Павел Павлович (1881-1950), русский писатель, историк искусства	III-IV (27-28)	90
Муцал, горский князь, начальник кабардинских и шпанских отрядов	I (05)	30
Муциано, Джироламо (1528/32-1592), пейзажист венецианской школы	II (26)	115
Мушерон, Фредерик-ст. (1633-1686), голландский художник-пейзажист	IV (16)	32
Мюлар, Франсуа-Анри (1769-1850), парижский мастер, работавший в историческом и портретном жанрах	III (07)	136-138
Мюрат, Иоахим (1767-1815), маршал Наполеона	IV (20)	101

Н

Навез, Франсуа-Жозеф (1787-1869), французский художник	III (07)	136
Надаль, Жан-Рене (1733-1783), французский мебельный мастер	II (02)	160-161
Нази, Лоренцо – богатый купец, друг и заказчик Рафаэля	II (22)	97
Наполетано, Филиппо (ок. 1587/89-1629), придворный художник Медичи	II (26)	85
Напс, Евгений Иванович (серединаXIX- начало XX вв.) – скульптор-самоучка, художник, реставратор	I (05)	150
Нарбон-Лара, Луи Мари Жак де (1755-1813), наполеоновский генерал, дипломат	I-II (29-30)	57
Нарцисс – в древнегреческой мифологии сын речного бога Кефиса и нимфы Лириопы	II (22)	106
Натуар, Шарль-Жозеф (1700-1777), французский художник эпохи рококо	III-IV (27-28)	128
Натье, Жан-Марк (1685-1776), французский живописец-портретист	IV (12)	146-147
Нащокина Мария Владимировна (1953 г.р.) – доктор искусствоведения, историк архитектуры	I (09)	38
Негре, Габриэль (1774-1847) – генерал наполеоновской армии	III (11)	175-176
Нелли, Пьетро (1672-1740), итальянский художник позднего барокко	I-II (29-30)	102
Неллиус, Мартинус (1621-1719), нидерландский художник	II (06)	197
Нер, Эглон ван дер (1635-1703), голландский пейзажист	I (25)	88
Нетшер, Каспар (1639-1684), голландский мастер портретного и мифологического жанров	II (18)	124-129
Нирнзее Эрнест Ришард Карлович (1860-1918), российский архитектор	II (02)	83
Нито, Мари-Этьен (1759-1809), французский ювелир	II (22)	35
Новиков Степан Викторович (1989 г.р.) – кандидат архитектуры,архитектор-реставратор проектной мастерской ИГК ASG	IV (04)	50
Новосильцев Николай Николаевич (1761-1838), русский государственный деятель, президент Императорской Академии наук	II (06)	85
Новохатько Ксения Игоревна, директор по проектам ИКОМ России, куратор выставки «Возвращение в усадьбу»	IV (32)	26
Нокре, Жан (1615/1617-1672), французский художник исторического и портретного жанров	I (01)	83-85
Ноллекенс, Джозеф Френсис (1702-1748), фламандский художник	II (22)	103
Ноннот, Донатьен (1708-1785) – французский художник-портретист	III (11)	169-170
Нуволоне, Карло Франческо (1609-1702), художник религиозных сюжетов	I (05)	188
Ньютон, Исаак (1643-1727), создатель классической физики, математик, астроном	II (26)	108

О

Обер, Артемий Лаврентьевич (1843-1917), российский скульптор-анималист	I (21)	47
Обер, Мишель Гийом (1700 – 1757), французский портретист и гравер	III (31)	96
Оберкампф, Кристоф-Филипп(1738-1815), производитель тканей, изобретатель французского ситца	I (05)	155
Образцов Валериан Илариевич (1836-18??), потомственный дворянин, предок Сергея Образцова – основателя театра кукол	I (25)	12
Олеарий, Адам (1599-?), немецкий географ и путешественник	III (07)	198
Олешкевич Константин Саввинович (1873-1937), российский архитектор, автор проекта доходного дома И.Н. Киселева (модерн)	II (02)	85

Оранский, Фредерик-Хендрик (1584-1647), штатгальтер Нидерландов	III-IV (23-24)	96
Орильякский, Герберт – будущий римский папа Сильвестер II, по одной из гипотез создатель механических часов, X век	III (07)	127
Орлеанский, Луи-Филипп (1747-1793), «гражданин» Эгалите, герцог, примкнувший к революционерам	I-II (29-30)	65-66
Орлов-Давыдов Владимир Петрович (1809-1882), граф, тайный советник, англоман, меценат и библиофил	I (05)	121
Орлов-Давыдов Сергей Владимирович (1849-1905), граф, московский благотворитель	I (09)	53
Орлов-Денисов Василий Васильевич (1775-1843), граф, генерал-майор, владелец усадьбы Васильевское	IV (12)	73-74
Орсель, Виктор (1795-1850), французский художник	I (25)	24
Осокин Евграф Григорьевич (1819-1880), ученый, ректор Казанского университета	II (22)	13
Отро,Жак (1657-1745), французский художник и драматург	I (21)	57
П		
Пагани, Паоло (1655/61-1716), миланский художник-маньерист	III-IV (27-28)	88
Падуанский, Антоний (1195-1231), католический святой, проповедник	II (22)	54
Палладио, Андреа (1508-1580), итальянский архитектор позднего Возрождения, основоположник палладианства и классицизма	II (06)	26
Пальма, Якопо мл. (1544-1628), известный итальянский живописец	II (10)	141-142
Пандора (др.-греч. «Одаренная всеми») – первая женщина на Земле согласно мифологии	I (09)	139
Панини, Джованни Паоло (1691-1765), итальянский художник-ведутист	I (21)	95
Паннемаркер, Виллем (1512-1581), фламандский мастер вердюры	IV (08)	157
Пармиджанино, Франческо (1503-1540), итальянский художник, маньерист	I (13)	111-112
Парросель, Жозеф (1646-1704), французский живописец-баталист	II (26)	67
Парросель, Жозеф-Франсуа (1704-1781), французский художник, сын Пьера Парроселя	II (26)	71
Парросель, Жорж (1540-1614), французский художник, основатель династии Парроселей	II (26)	67
Парросель, Луи (1634-1694), французский художник	II (26)	67
Парросель, Пьер (1664-1739), исторический художник позднего барокко, ученик Маратты	II (26)	71
Парросель, Пьер-Игнас (1702-1775), французский исторический художник	II (26)	71
Парросель, Шарль (1688-1753), французский художник-баталист	II (26)	69
Парросель, Этьен (1696-1775), мастер мифологического жанра по прозвищу «Римлянин»	II (18)	144-145
Пасинелли (Пазинелли), Лоренцо (1629-1700), крупный мастер болонской школы	III-IV (27-28)	94
Пассаротти, Бартоломео (1529-1592), болонский художник, основатель жанра натюрморта	II (26)	100
Патинир, Иоахим (1480-1524), нидерландский художник, представитель Северного Возрождения, мастер пейзажа	III (31)	114
Патч, Томас (1725-1782), английский художник, работавший во Флоренции	IV (32)	65
Пачоли, Фра Лука Бартоломео де (1445-1517), итальянский математик	III-IV (27-28)	86
Паше де ла Пажери, Мари Роз Жозефа (1763-1814), жена Наполеона	II (06)	192
Пеллегрини, Джованни Антонио (1675-1741), итальянский художник, венецианец	III-IV (27-28)	88
Пенни, Джанфранческо (1494-1528), ученик и помощник Рафаэля	IV (32)	51
Пепис (Пипс), Самуэль (1633-1703), английский чиновник морского ведомства, мемуарист	III-IV (27-28)	116
Перанда, Санта (Санто) (1566–1638), итальянский художник периода позднего Возрождения	I-II (20-30)	32
Пернон, Камиль (1753-1808), французский производитель тканей	IV (04)	91
Пернон, Луи (1681-1760), французский производитель тканей	IV (04)	91
Перро, Пьер-Жоссу (1678 – 1750), придворный художник	III (31)	62
Персова Светлана Глебовна – архитектор-реставратор, заместитель министра культуры Республики Татарстан	III (03)	22-23
Персье, Шарль (1764-1838), французский архитектор, художник и декоратор, один из создателей стиля ампир	II (06)	185
Перуджино, Пьетро (1446-1523), художник, учитель Рафаэля	II (22)	98
Перуццини, Антонио Франческо (1650-1724), итальянский пейзажист	IV (20)	121
Пети де Вильнев, Клод-Франсуа-Анри (1760-?), французский художник	II (06)	192
Пети, Дезире (?-?)– основатель мануфактуры Edmond Petit во Франции, вторая половина XIX века	IV (04)	90
Пети, Жакоб (1796-1868), французский изготовитель фарфоровых изделий середины XIX века	II (06)	191
Петонди Фома Иванович (1797-1874), русский архитектор, автор проекта регулярной застройки Казани	II (02)	84-108

Петрарка, Франческо (1304-1374), итальянский поэт	IV (16)	29
Пингре,Эдуард (1788-1875), французский художник, ученик Давида	III (07)	138
Пиола, Доменико (1627-1703), итальянский художник, мастер барокко	IV (20)	116
Пиотровский Михаил Борисович (1944 г.р.), доктор исторических наук, профессор, директор Государственного Эрмитажа.	IV (20)	20
Пиранези, Джованни Батиста (1720-1778), итальянский мастер архитектурных пейзажей	IV (32)	64
Платцер, Иоганн Георг (1704-1761), австрийский художник	II (22)	120
Подъяпольская Елена Николавена, историк архитектуры	I-II (20-30)	9
Поли, Герардо (ок. 1680—после 1739), итальянский ведутист, работавший совместно с сыном	IV (32)	63
Поли, Джузеппе (1700-1767), итальянский ведутист, работавший совместно с отцом	IV (32)	63
Поллайоло, Антонио дель (1433-1498), художник позднего кватроченто	IV (32)	44
Поль, Гийом, де (1738-1793), генерал-лейтенант, коллекционер	I-II (29-30)	58
Помона (лат. Pōmōna) - римская богиня древесных плодов и изобилия	III (31)	102
Понто, Якопо дель (1510-1592), венецианский художник, известный как Бассано	I (21)	91
Порденоне, Джованни Антонио (1484-1539), итальянский живописец-маньерист	I (25)	45
Порпора, Паоло (1617-1673), неаполитанский художник-анималист	I (25)	53
Порселлис, Ян (ок. 1584-1632), знаменитый голландский художник-маринист	II (22)	58
Порция Катона – древнеримская матрона, воспетая Цицероном	III-IV (23-24)	87
Поршер династия (Франс, Мари-Ноэль, Марк), руководитель компании Charles Burger во Франции	II (02)	90
Поттер, Кристофер (1751-1817), французский производитель фаянса	IV (16)	43
Поттер, Паулюс (1625-1654), голландский художник-анималист	I-II (29-30)	124
Потера, Луи, руанский гончар, изобретатель мягкого фриттового фарфора (1673)	II (06)	127
Поччетти, Бернардино (1548-1612), итальянский маньерист, ученик Микеле Тозини	IV (32)	55
Поццо, Кассьяно Даль (1588-1657), итальянский учёный и меценат	I (25)	53
Пригов Дмитрий Александрович (1940-2007), российский художник-график, скульптор	I (25)	19
Прокаччини, Джулио Чезаре (1574-1625), итальянский художник эпохи барокко	I-II (29-30)	94
Проскурин Николай Михайлович(1863-1942), знаменитый архитектор, автор проекта доходного дома страхового общества «Россия» на ул. Сретенка в Москве	II	88
Прюдон Пьер-Поль (1758-1823), портретист эпохи ампир	II (06)	194
Пуаза, Альфред Белле дю (1823-1883), французский исторический живописец	I (17)	139-141
Пуарье, Филипп – французский мебельный мастер второй половины XVIII в.	II (06)	159-162
Пулини, Массимо (1958 г.р.), итальянский историк искусства	III (31)	81
Пурбус, Франс Старший (1545-1581), южно-нидерландский художник	III-IV (27-28)	122
Пуссен, Никола (1594-1665), французский художник, основатель классицизма	IV (16)	37
Пухвизер, Иоганн (1680-1744), мебельщик	II (06)	137
Пушкин Александр Сергеевич (1799-1837), русский поэт, драматург и прозаик	III-IV (27-28)	68
Пьер, Жан-Батист-Мари (1714-1789), французский исторический живописец	I (21)	62-63
Пьюджин, Огастес (1812-1852), английский архитектор, создатель Биг-Бена	I (17)	31
Пэн, Антуан (1683-1757), придворный художник Пруссии французского происхождения	II (22)	131-132
Пюже, Пьер (1620-1694), французский живописец религиозно-мифологического жанра	II (22)	42-43
Пюже, Франсуа (1651-1707), мастер портретного и мифологического жанров	II (18)	141
Пюжоль де, Абель (1785-1861), французский живописец исторического жанра	III (15)	135-137
Р		
Рабиц, Карл (1823-1891), немецкий строитель, изобретатель, в т.ч. сетки «рабица»	IV (12)	66
Равестейн, Губерт ван (1638-1691), голландский художник, мастер натюрморта	III (19)	104
Раес, Ян II (?), брюссельский ткач первой половины XVII века	I-II (29-30)	91
Раменги, Бартоломео (1484 – 1542) итальянский художник Эпохи Возрождения, ученик Рафаэля	III (31)	43
Растрелли, Бартоломео (1700-1771), русский архитектор итальянского происхождения, представитель елизаветинского барокко	I (05)	141
Редуте, Пьер-Жозеф (1759-1840) – французский художник и ботаник	III (11)	185-186
Реи, Филипп – французский художник, ученик Вернье	I (21)	68
Реймерсвале, Маринус Клаус ван (1490-1567), фламандский художник	I (20)	44-45
Рейнолдс, Джошуа (1723-1792), английский художник-портретист	I (01)	130
Рекамье, Жанна Франсуаза Жюли Аделаида (1777-1849)	II (06)	185
Рекко, Джузеппе (1634-1695), итальянский мастер натюрморта	III (11)	178
Рембрандт (Рейн, Хармес, ван) (1606-1669), великий голландский художник	II (22)	65-66
Ремеус, Давид (1559 – 1626), фламандский художник	III (31)	50
Рен, Кристофер (1632-1723), архитектор, основоположник английского классицизма	I (17)	31
Рене, Мишель (1705-1764), французский скульптор, известный как Мишель Слодтц	I (21)	95
Рени, Гвидо (1575-1642), итальянский художник, яркий представитель болонской школы	I (01)	86-90
Ренуар, Пьер Огюст (1841-1919), французский живописец-импрессионист	II (26)	47

Реньери, Николо (настоящее имя Никола Ренье) (1588-1667), французский художник барокко, работавший в Италии	I (01)	89-90
Ресту, Жан II (1692-1768), французский художник	I-II (29-30)	66
Рёйсдал, Якоб ван (1628/9-1682), голландский художник-маринист	II (22)	57
Ривальц, Антуан (1667-1735), французский мастер барокко и классического искусства	II (26)	112
Риго, Гиацинт (1659-1743), французский художник, мастер парадного барочного портрета	II (26)	45
Ризербург, Бернар II ван, работал с 1730 по 1767, парижский мебельщик-эбенист	II (06)	141
Рикаерт, Давид (1612-1661), голландский художник-жанрист	I (17)	118
Риккс, Поль Старший (1612-1668), фламандский художник XVII в.	IV (04)	148-149
Рисбрак, Питер Андреас (1685/90-1748), пейзажист фламандского происхождения	I (21)	109
Риччи, Себастьяно (1659-1734), итальянский художник, придворный живописец Людовика XIV	III (03)	140
Риччи, Марко (1676-1730), выдающийся итальянский пейзажист	II (14)	160-162
Ришом, Жюль (1818-1903), французский художник	I (01)	130
Робер, Гюбер (1733-1808), французский пейзажист	IV (12)	151-153
Робусти, Якопо (Тинторетто) (1518/19-1594), живописец позднего Ренессанса	I (21)	86-87
Роза, Сальватор (1615-1673), итальянский живописец	II (26)	67
Романо, Джулио (1492-1546), итальянский живописец, ученик Рафаэля	II (26)	94
Ромбоутс, Теодор (1597-1637), нидерландский художник, мастер романтизма	I (09)	143-144
Роос, Йозеф старший (1726-1805), немецкий художник-пейзажист, мастер анималистического жанра, сын художника Гаетано Рооса	I (01)	137
Роос, Филипп Петер (1657-1706), немецкий художник-анималист, пейзажист, гравер	I (01)	134
Роос, Ян (1591-1638), фламандский живописец, ученик Снейдерса	I-II (29-30)	49
Росиану Матьё (1897-1969), французский художник румынского происхождения	I (25)	19
Росселли, Козимо (1439 – ок. 1507), итальянский живописец-монументалист	II (26)	79
Росселли, Маттео (1578-1650), флорентийский мастер позднего маньеризма	I (25)	84
Россо, Фиорентино (1494-1540), итальянский художник, ученик дель Сарто	IV (32)	51
Роттердамский, Эразм (1466/1469-1536), крупнейший учёный Северного Возрождения	I (25)	49
Рубенс, Питер Пауль (1577-1640), крупнейший фламандский живописец	IV (16)	111
Руз, Николас (1601-1646), фламандский исторический художник	I-II (29-30)	52
Румянцев-Задунайский Петр Александрович – граф, русский государственный деятель, фельдмаршал, дипломат, владелец усадьбы Зенино	III (07)	87
Руссель (Пьер, Пьер-Мишель и Пьер II) – династия парижских мебельщиков-эбенистов	IV (04)	125
Руссель, Пьер (1723-1782), парижский мебельщик, мастер маркетри	III-IV (23-24)	84
Рябов Петр Иванович (1816-1889), купец, потомственный почетный гражданин	II (06)	86
С		
Савонанзи, Эмилио (1580–1666), итальянский художник периода барокко	III (31)	71
Саделер, Рафаэль (1560-1632), фламандский гравер	III (15)	107-108
Сакки, Андреа (1599-1661), итальянский художник	III-IV (27-28)	92
Саламанка, Хосе де (1811-1883), испанский дворянин, политик и бизнесмен	I-II (29-30)	54
Сальви, Джованни Батиста (1609-1685), итальянский художник	III (19)	109-110
Сальвиати, Франческо (1510-1563), итальянский маньерист	IV (32)	54
Санредам, Питер Янсонс (1597-1665), голландский художник, мастер архитектурной живописи	III (19)	71
Санти, Доменико (1621-1694), мастер потолочной иллюзилнистской росписи	I-II (29-30)	118
Сантвоорт, Дирк (1610-1680), голландский художник-портретист	II (22)	72-73
Сантерра, Жан-Батист (1651-1717), французский художник-портретист	I (17)	163-164
Сарто, Андреа дель (1486/87-1530), итальянский живописец флорентийской школы	II (26)	99
Свамердам, Ян (1637-1680), голландский натуралист, анатом и энтомолог	I (25)	57
Свебах, Жак-Франсуа-Жозеф (1769-1823), художник, живописец по фарфору	IV (20)	21
Свебах, Бернар-Эдуард (1800-1870), художник, живописец по фарфору, сын Ж.-Ф. Свебаха	IV (20)	22
Святой Бонавентура (1221-1274), христианский святой, епископ Альбано	II (22)	51
Себельдина Дарья Николаевна – архитектор-реставратор проектной мастерской ИГК ASG	IV (04)	51
Сезанн, Поль (1839-1906), французский художник-постимпрессионист	I (25)	47
Сементи, Джованни Джакомо (1580-1638), итальянский художник раннего барокко	II (22)	115
Сёмин Алексей Владимирович,1967 г.р., бизнесмен, владелец ИГК ASG	II (06)	31
Сене, Жан-Батист (1747-1803), мебельный мастер, знаменитый парижский «эбенист»	II (02)	164-169
Сене, Клод I (1724-1792), французский мебельный мастер	II (02)	164-168
Сент-Обен, Габриэль-Жак де (1724-1780), французский живописец, рисовальщик, гравер	III (07)	201
Сеон, Александр (1855-1917), французский символист	I (25)	17
Сермонета, Сичиоланте да (1521-1580), художник римской школы	IV (32)	52
Сибагатуллин Айрат Миннемуллович (1958 г.р.) – министр культуры Республики Татарстан	III (03)	22

Сило, Адам (1674-1760), голландский моряк и художник-маринист	II (22)	58
Симонини, Франческо (1686-1753), итальянский художник-баталист	III-IV (27-28)	87
Синекур, Виллард де – французский архитектор XIII век	III (07)	127
Сирани, Элизабетта (1638-1665), итальянская художница	IV (20)	114
Скидоне, Бартоломео (1578 – 1615), итальянский художник эмилианской школы раннего барокко	III (31)	72
Скотт, Джордж Гилберт (1811-1878), английский архитектор	I (17)	31
Скрик (Схрик) ван, Отто Марсеус (ок. 1619-1678), голландский художник	I (13)	131-132
Смирнов Николай Михайлович (1807-1870), русский чиновник, дипломат и мемуарист, тайный советник, калужский и санкт-петербургский губернатор, муж светской красавицы Александры Россет, владелец усадьбы Спасское	I (09)	50
Смирнова-Россет Александра Осиповна (1809-1882), фрейлина русского императорского двора, знакомая, друг и собеседник А. С. Пушкина, П.А. Вяземского, Н.В. Гоголя и др.	I (09)	51-57
Снайерс, Питер (1592-1667), фламандский баталист	III-IV (23-24)	51-53
Снейдерс, Франс (1579-1657), великий фламандский мастер натюрморта и анималистического жанра, ученик и последователь П. Рубенса	I (01)	91-95
Солимена, Франческо (1657-1747), крупнейший представитель неаполитанской школы живописи	I (25)	69
Сон, Йорис ван (1622-1667), голландский мастер натюрмортов	III (11)	178
Сорг, Хендрик Мартенс (1611-1670), художник-жанрист	III (11)	179
Спинелло, Аретино (1346-1410), итальянский художник позднего Средневековья	IV (32)	44
Спиро, Франсуа (1639 – 1681), итальянский художник и гравер	III (31)	95
Спориус Андрей Эмильевич (1904-1961), потомственный казанский архитектор	I-II (20-30)	36
Спруйт, Филипп Ламбер (1727-1801), фламандский художник и гарвер	I-II (29-30)	51-52
Сталбемт, Адриан ван (1580-1662), художник, представитель фламандского барокко	IV (20)	110-111
Станционе, Массимо (1586-1656), неаполитанский «Гвидо Рени», художник барокко	I (25)	85
Стеенсма (Стинсма), Сюзанна – немецкий искусствовед голландского происхождения	I (25)	51
Стелла, Жак (1596 – 1657), французский исторический живописец барокко	III (31)	84
Стрален, Антони (Энтони) ван (1521-1568), мэр Антверпена	I (25)	100
Сторер, Иоганн Кристофер (ок. 1620-1671), немецкий художник, работавший в Северной Италии	I-II (29-30)	97
Стоффельс (Стоффелс), Хендрикье (1626-1663) – модель, фактическая жена Рембрандта	II (26)	54
Стриплинг, Томас Младший (1765-1848), английский часовщик	I (05)	145
Строцци, Бернардо (1581-1644), итальянский художник-караваджист	IV (20)	120
Судиенко Осип Степанович (1742-1807) – секретарь графа Безбородко	I (05)	116
Сульдин Андрей Вольдемарович, 1958 г.р., художник реставратор МИА	I-II (20-30)	34
Суриков Василий Иванович (1848-1916), русский живописец реалистического направления	III-IV (27-28)	79
Сфорца, Чезарини (?-1765), герцогиня	I-II (29-30)	63
Схелфхаут, Андреас (1787-1870), голландский художник-пейзажист	III-IV (23-24)	86
Схют, Корнелис, Старший (1597-1655), фламандский художник, ученик Рубенса	I (21)	104
Сюблейра, Пьер Юбер (1699-1749), французский художник религиозного жанра	I (21)	58
Т		
Тансен, Пьер Герен де (1680-1758), французский кардинал и политический деятель	II (26)	74
Тарновский Григорий Степанович (1784-1853) – титулярный советник, камер-юнкер при императорском дворе	I (05)	119
Тасси, Агостино (1578-1644), итальянский художник-пейзажист и маринист	II (22)	125-126
Тасси, Франческо Мария (1716-1782), итальянский историк искусства	I-II (29-30)	104
Тенирс, Давид-мл. (1610-1690), фламандский художник и гравер	IV (16)	102
Тенишева Мария Клавдиевна (1858-1928) – художница и меценатка	III (07)	124
Терборх, Герард Младший (1617-1681), один из самых известных художников Голландии XVII в.	I (01)	127
Тервестен, Маттеус (1670-1757), голландский художник «золотого» века	III (19)	118-119
Тёрнер, Джозеф Уильям (1775-1851), английский художник-маринист	II (22)	57
Тибальди, Мария Феличе (1707-1770), итальянская художница-маниатюристка	II (26)	114
Тибальди, Пеллегрино (1527-1596), итальянский художник-маньерист	II (22)	51
Тилборх, Гиллис, ван (1625-1678), художник фламандского барокко	II (22)	75
Тир Габриэль (1817-1868), французский художник	I (25)	20
Тиу, Антуан (1692-1767), французский мастер-часовщик	I (05)	145
Тициан, Вечеллио (1488/90-1576), венецианский гений живописи	II (26)	99
Тозини, Микеле (1503-1577), флорентийский художник Позднего Возрождения	IV (20)	114
Том, Жерар (1663-1721), художник интерьерного жанра	I (05)	188
Томир, Пьер-Филипп (1751-1843),непревзойденный мастер ампирной бронзы	II (06)	185
Томон де, Жан Франсуа Тома (1760-1813), архитектор	I (13)	40-41

Тотила, король остготов (?-552), завоеватель Италии	I (21)	59
Траверси, Гаспаре (1722/23-1770), итальянский живописец эпохи рококо неаполитанской школы	II (26)	110-111
Тревизани, Франческо (1656-1746), итальянский художник позднего барокко	IV (12)	139-140
Тремольер, Пьер-Шарль (1703-1739), французский живописец, декоратор	II (26)	114
Труа, Жан-Франсуа де (1679-1752), французский художник рококо, сын и ученик Франсуа де Труа	I (25)	88
Труа, Франсуа де (1645-1730), художник-портретист французской аристократии	I (01)	79-82, 127
Трубецкой Дмитрий Тимофеевич (?-1625), князь, государственный деятель смутного времени, «спаситель Отечества» от польской интервенции 1612-1613, один из кандидатов на царский престол в 1613 г.	III (03)	110-119
Тукай Габдулла (1886-1913), татарский поэт	III (19)	50
Турньер де, Робер Леврак (1667-1752), французский художник-портретист	II (14)	152-153
Тэн, Ипполит Адольф (1828-1893), французский теоретик искусства	I (25)	99
У		
Уасс, Рене-Антуан (1645-1710), французский художник, яркий представитель рококо	II (26)	106
Удина Наталья Леонидовна, архитектор-реставратор, член Омского областного отделения ВООПИК	II (26)	28
Удине, Джованни да (1487-1561), итальянский живописец, архитектор и декоратор	IV (32)	50
Удри, Жан-Батист (1686-1755), выдающийся французский художник стиля рококо	I-II (29-30)	126
Уилсон, Ричард (1714 – 1782), британский художник-пейзажист	III (31)	91
Уорхол, Энди (1928-1987), американский художник, дизайнер, издатель	II (26)	49
Утрехт, Адриан ван (1599-1652/53), фламандский художник-анималист	IV (12)	160
Уччелло, Паоло , Паоло ди Доне (1397-1475), итальянский живописец раннего Возрождения	IV (32)	44
Ф		
Фаванн, Анри Антуан, де (1668-1752), английский художник французского происхождения	I (21)	64
Фалькенборх, Лукас (1535-1597), фламандский художник	IV (16)	31
Фалькенборх, Мартин ван (Старший) (1534-1612), фламандский художник-пейзажист	II (26)	96
Фалькенборх, Мартин ван II (1565-1597), художник, сын Мартина ван Фалькенборха	II (26)	97
Фальконе, Аниелло (Аньелло) (1600-1656), итальянский художник-баталист	II (26)	85
Фальконе, Пьер (1683-?), французский мебельный мастер	II (02)	160-163
Фальконе, Этьен Морис (1716-1791), французский скульптор, автор знаменитого «Медного всадника» в Санкт-Петербурге	II (02)	162-163
Фар, Анн-Луи-Ангри де ла (1752-1829), кардинал, епископ Нанси	III (07)	139
Фаччини, Пьетро (1562-1602), итальянский художник периода перехода от маньеризма к барокко	II (26)	86
Федотов Павел Андреевич (1815-1852), русский живописец-реалист и график	I (25)	42
Фейт, Ян (1611-1661), фламандский художник и гравёр, ученик Франса Снейдерса	IV (08)	187
Фейт, Филипп (1793-1887), немецкий художник-«назареец»	I (25)	20
Феррари, Гауденцио (1475-1546), итальянский художник-маньерист	II (22)	51
Феррата, Эрколе (1610-1686) — итальянский скульптор эпохи барокко	III (31)	96
Ферри, Чиро (1634 – 1689), итальянский художник в стиле барокко и скульптор	III (31)	92
Фиаселла, Доменико (1589-1669), итальянский художник эпохи барокко, генуэзец	III-IV (27-28)	83
Филипп II (1527-1598), король Испании из династии Габсбургов	I (25)	46
Фландрен, Жан Ипполит (1809-1864), французский художник, исторический живописец и портретист	I (25)	24
Флегель, Георг (1566-1638), художник, основатель немецкой школы натюрморта	III (31)	115
Флейгельс, Николя (1668-1737), директор римского отделения французской академии	III-IV (27-28)	127
Флорис, Корнелис Младший (1513/14-1575), фламандский архитектор и скульптор	III-IV (27-28)	121
Флорис, Франс (1520-1570), фламандский ведущий исторический художник	II (26)	90
Флорис, Якоб (1524-1581), фламандский мастер витражей	III-IV (27-28)	121
Фолио, Николя (1706-1776), французский мебельный мастер	II (02)	161
Фолло, Поль (1877-1941), французский декоратор	II (18)	83-84
Фонтана, Просперо (1512-1597), учитель Лодовико Карраччи	II (26)	99
Фонтен, Пьер-Франсуа-Леонард (1762-1853), французский художник, архитектор	II (02)	185
Фосини-Люсенж, Луи-Шарль-Амаде, де (1755-1801), французский дворянин	I-II (29-30)	55
Фосини-Люсенж, Фердинанд-Виктор-Амаде, де (1789-1866), французский дворянин, коллекционер	I-II (29-30)	55
Фоски, Пьер Франческо (1502-1567), ученик Боттичелли	IV (32)	52
Фра Беато Анджелико (1400-1455), католический святой, художник раннего Возрождения	IV (32)	44
Фрагонар, Жан-Оноре (1732-1806), французский живописец	I (21)	95
Фраканцано, Франческо (1612–1656), художник, учитель Сальватора Розы	IV (32)	60
Франкен II, Франс (1581-1642), фламандский художник	II (02)	174-175

Франкен III, Франс (рубенсовский) (1607-1667), живописец, сын и ученик Франса Франкена II	II (26)	82
Франкен, Амброзиус (1544-1618), фламандский художник, учитель Иеронимуса Франкена II	IV (04)	148
Франкен, Иероним Младший (Иероним II) (1578-1623), фламандский живописец	II (26)	82
Франкен, Франс (1542-1616), фламандский живописец	IV (16)	30
Франсуа, Питер (1606-1654), фламандский художник периода барокко, портретист	I (25)	95
Франческини, Марко Антонио (1648-1729), итальянский художник периода барокко	III-IV (27-28)	81
Фурини, Франческо (1603-1646), мастер барокко с пристрастием к чувственному сфумато	I (25)	84
Фюгер, Фридрих Генрих (1751-1818), немецкий и австрийский художник, мастер исторического, мифологического, аллегорического жанров, портретист	I (01)	135-136
Х		
Хагедорн, Кристиан Людвиг ван (1713-1780), директор Саксонской академии художеств	II (22)	121
Хайруллина Альбина Тагировна – директор проектной мастерской ИГК ASG	IV (04)	51
Хальс, Франс (1582/3-1666), выдающийся портретист Золотого века голландской живописи	II (22)	63-64
Харламова Елена Михайловна, министр культуры Московской области	IV (32)	26
Хасселаер, Кенау (1526-1588), героиня Голландии, защищавшая Харлем от испанцев	I (25)	102
Хатвани, Ференц (1881-1958), венгерский барон, художник, известный коллекционер	I-II (29-30)	46
Хаффнер, Энрико (1640-1702), итальянский художник барокко	I-II (29-30)	120
Хем, де Ян Давидс (1606-1683/84), нидерландский художник	IV (16)	43
Хемскерк, Мартин ван (1498-1574), нидерландский художник Северного Возрождения	III-IV (27-28)	126
Хемскерк, Эгберт, ван Младший (1634-1704), нидерландский художник-жанрист	III-IV (23-24)	102
Хенляйн, Петер (1479/1480-1542) – нюрнбергский механик и часовщик	III (07)	128
Херлин, Фридрих (1425/1430 – 1500), немецкий художник эпохи Возрождения	III (31)	92
Херп, ван Виллем (1614-1677), фламандский живописец, копиист Рубенса	IV (16)	112
Хондекутер, Мельхиор де (1636-1695), голландский художник-анималист	I-II (29-30)	124
Хондий, Авраам (1625/30-1695), голландский художник-анималист	I-II (29-30)	124
Хореманс, Жан Жозеф Старший (1672-1759), голландский художник бытового жанра	I (17)	122
Хорн, Фредерик де (? – 1780/1) настоящее имя Брандт, первый муж Ангелики Кауфман, самозванец, выдававший себя за шведского графа	IV (32)	67
Хоубракен, Арнольд (1660-1719), живописец и биограф мастеров Золотого века голландского искусства	IV (08)	208
Хохр, Франц Ксавьер (1766-1848), французский художник немецкого происхождения	II (22)	116
Хук (Гук), Роберт (1635-1703) – нидерландский часовой мастер	III (07)	132
Хукке, Ян ван ден (1611-1651), художник, ученик Рубенса	I-II (29-30)	47
Хутарев Диомид Митрофанович (1816-1897), московский купец 1-ой гильдии	III-IV (27-28)	10
Серкиз (Черкиз, в крещении Иван; XIV век) — родоначальник Старковых, согласно семейным преданиям позднейшего времени - царевич из Золотой Орды	I (05)	29-30
Ц		
Церера – древнеримская богиня земледелия и плодородия	III-IV (23-24)	76-77
Цуккаро, Федерико (Дзуккаро) (1542-1609), итальянский художник-маньерист и теоретик искусства	I (25)	46
Ч		
Черкасские, князья	I (05)	31
Черкасский Владимир Александрович, князь (1824-1878), русский общественный деятель, активный участник крестьянской реформы, московский городской голова (1869-1871)	I (05)	30-31
Черкасский Алексей Михайлович, князь (1680-1742), русский государственный деятель, сибирский губернатор, канцлер Российской империи	I (05)	31
Черкасский Михаил Алегукович, князь (1641-1712), боярин времён Петра I, наместник Казанский и Ярославский	I (05)	30
Черкасский Михаил Яковлевич, князь (?-1712), боярин из рода Черкасских, старший сын князя Якова Куденетовича Черкасского и княжны Евдокии Семеновны Прозоровской	I (05)	30
Черквоцци, Микеланджело (1602-1660), итальянский художник-жанрист	III-IV (23-24)	105-106
Чиабрера, Габриэлло (1552-1638), итальянский поэт	III-IV (27-28)	83
Чимароли, Джованни Баттиста (1687-1771), мастер пасторальной живописи	I (05)	186
Чиньяни, Карло, граф (1628-1719), итальянский художник-инноватор	III-IV (27-28)	82
Чиппендейл, Томас (1718-1779), английский мебельный мастер	I (17)	35
Чиппер (Тодескини), Джакомо Франческа (1664-1736), итальянский художник	I (17)	124
Чирнхаус, Эренфрид Вальтер фон (1651-1708), изобретатель европейского белого фарфора	II (06)	126
Чуина Мария Сергеевна – архитектор-реставратор проектной мастерской ИГК ASG	IV (04)	50

Ш

Шалю, Франсуаза, де (леди де Ла Бов) (1734-1821), фаворитка Людовика XV	I-II (29-30)	57
Шампень, Филипп де (1602-1674), французский художник-портретист	I (13)	126
Шампень, Жан-Батист де (1631-1681), французский художник	I (13)	126-127
Шарден, Жан Батист Симеон (1699-1779), крупнейший художник-реалист XVIII века	II (26)	106
Шарпантье, Жан-Батист (1728-1806), французский живописец	I (17)	118
Шеваллье, Жан-Матье (1694-1768), парижский мебельщик	III-IV (23-24)	84-85
Шендель, Бернардус ван (1647-1709), голландский живописец, жанрист	III-IV (23-24)	80
Шератон, Томас (1751-1806), английский мебельщик	I (17)	35
Шервинский Василий Дмитриевич (1849-1941), основоположник советской клинической эндокринологии	I (05)	33
Шереметев Александр Дмитриевич (1859-1931), русский меценат, последний владелец усадьбы Высокое (Смоленская обл.)	II (10)	63
Шерон, Элизабет-Софи (1648-1711), французская художница, поэт, переводчик	II (22)	128-129
Шипова Надежда Дмитриевна (Боратынская) (1865-1903), жена А.Н. Боратынского, внука поэта	III-IV (27-28)	69
Шпрангер, Бартоломеус (1546-1611), итальянский художник-маньерист	II (22)	51
Штейнберг Павел Николаевич (1867-1942), автор книг по садоводству	I (13)	99
Штерн, Игнац (1679-1748), австрийский художник	III (07)	192
Шумаков Николай Иванович (1954 г.р.), президент Союза архитекторов России	II (26)	28
Шумилин Александр Иванович (1880-1953), инженер, владелец усадьбы Гусева Полоса	III-IV (23-24)	21-22
Шуппен, Якоб ван (1670-1751), австрийский придворный художник	II (22)	120
Шур, Шильям ван (1653-1676), фламандский пейзажист	III-IV (23-24)	57
Шут, Корнелис (1597-1655), фламандский мастер религиозных и мифологических сцен	IV (32)	85

Щ

Щукина Елена Прокопьевна (1918-2000), историк, теоретик и деятель охраны садово-паркового искусства России	II (06)	87

Э

Эбен, Жан-Франсуа (1721-1769), придворный мебельщик короля Людовика XV	II (07)	147
Эгмонт, Юстус ван (1601-1674), фламандский художник, ученик Рубенса	I (13)	128
Эйкенс,Франс (1601-1693), фламандский художник, мастер натюрмортов	I (21)	104-105
Эйленбюрх (Эйленбург), Саския ван (1612-1642), жена Рембрандта, родственница Х. ван Эйленбюрха	I (25)	103
Эйленбюрх (Эйленбург), Хендрик ван (1587-1661), голландский торговец предметами искусства	I (25)	103
Эйтевал, Иоахим Антонис (1566-1638), голландский представитель северного маньеризма	I (25)	81
Эллигер, Оттмар II (1666-1735), голландский художник немецкого происхождения, мастер универсального дарования	I (01)	135
Эльсхаймер, Адам (1578-1610), немецкий живописец, друг Рубенса	II (26)	87
Эмануэль II, Макс (Максимилиан) (1662-1726), правитель Баварии и Принц-избиратель из Священной Римской империи, последний губернатор Испанских Нидерландов и герцог Люксембурга	II (06)	137
Энгельбрехт, Корнелис (1462-1527), нидерландский живописец и рисовальщик	I (25)	77
Энгр, Жан Огюст Доминик (1780-1867), французский художник, живописец и график	III (07)	136
Эрар, Себастьян (1752-1831), мастер по изготовлению музыкальных инструментов, основатель одноименной фирмы	II (06)	190
Эсте, Альфонсо III д' (1591-1644), сын Чезаре д' Эсте, с 1628 по 1629 годы герцог Модены и Реджо, представитель династии д'Эсте	I-II (20-30)	32
Эсте, Чезаре д' (1562-1628), с 1597 года герцог Феррары, Модены и Реджио, представитель династии Эсте	I-II (20-30)	32

Ю

Юдифь – персонаж Ветхого Завета, спасшая родной город от нашествия ассирийцев	II (26)	91
Юсупов Николай Борисович (1750-1831), государственный деятель, дипломат	I (05)	103
Юэ, Жан-Батист (1745-1811), французский художник, мастер пасторальных сцен	I (21)	68

Я

Якобс, Юриан (1624 – 1685), голландский портретист и анималист	III (31)	50
Яннек, Франц Кристоф (1703-1761), австрийский художник эпохи рококо	I (13)	89
Янсенс, Абрахам (1575-1632), фламандский художник	III-IV (23-24)	94
Яо Михаил Константинович, 1950 г.р., искусствовед, реставратор, кандидат социологических наук, доцент	III-IV (27-28)	117

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

ПРЕДМЕТНО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ ЖУРНАЛА ЗА 2013-2020 ГОДЫ

А

Абрамцево усадьба	III (15)	39-40
Аграф	II (10)	122-123
Агротуризм	I (05)	129-127
Адмиралтейская контора (Казань)	I (01)	35-41
Ажгихина В.Л. дом (Казань)	I (01)	35-41
Аигина усадьба	IV (04)	19-25
«Академия вступивших на правильный путь», учебное заведение братьев Карраччи	II (26)	99
Александрова дом (Казань)	III (03)	34-35
Амброзиана. академия	I-II (29-30)	94
Ампир	I (01)	102
Ампир русский	IV (04)	72
«Амур» гостиница (Казань)	I (01)	50-51
«Амур» интерьер	III (19)	55-58
Амур и вакханка, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	117-118
Амур и Психея, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	114-115
Аналой	IV (12)	94-95
Анималистический жанр	II (26)	60
Анкерный ход (часовой механизм)	I (13)	69
Ансамбль градостроительный	I (01)	34
Аполлон и Дафна, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	118
«Аполлон и Музы», сюжет, иконография	IV (20)	92-93
Аполлон, Клития и Левкофоя, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	116-117
Апостолы Пётр и Павел, иконография	II (26)	117
«Аптекарский огород»	IV (16)	49
Ар нуво	III (07)	117
«Архитектурное наследие 2019» II Всероссийский фестиваль	II (26)	22
Атлас	I (05)	154
Атрибуция	I (01)	81-82

Б

Банарцева дом	II(02)	36-37, 118-119
Бандо ткань	II (18)	78
Барокко стиль	I (01)	91
Батальный жанр	III-IV (23-24)	28-29
Белый камень (известняк)	I (13)	24-25
Беседка китайская	II (14)	82-85
Библиография усадьбоведения	I (05)	60-62
Биологический режим хранения музейных фондов	I (21)	34-35
Болдино усадьба	II (10)	38-52
– проект реставрации	I (17)	99-108
Большое собрание изящных искусств ASG	IV (08)	17
Большое собрание изящных искусств ASG, коллекции		
– ткани	II (18)	77-84
Боратынского Е.А. усадьба	III-IV (27-28)	54
Бракк (итальянская легавая)	III (31)	58
Бренд	III (07)	106
Брендинг		
– брендинг ОКН	III (07)	109
– брендирование в архитектуре	III (07)	112
– брендирование полиграфической продукции	III(07)	112
– брендирование в блогах	I(05)	136
– брендирование в социальных сетях	I(05)	136
– на сайтах	I(05)	135
Бронза	I (05)	139-141
– патинированная бронза	I (05)	149
Бронзолитейное дело	I (05)	141
Буленгрин	III (07)	73
Бытовой жанр	III (15)	76
Бюро де пант	I (05)	186
Бюро	I (01)	97

В

Вазы	I (05)	149
Валерность	III-IV (23-24)	80
Вандемьер – первый месяц года по якобинскому календарю	IV (20)	100
Ванитас – жанр живописи	I (26)	53
Варфоломеевская ночь (24 августа 1572 года) – трагическая страница в истории Франции	III (11)	156-162
Васильевское усадьба	III (07)	57
Васино усадьба	III (11)	46-57
Ведута	IV (32)	63
«Великий шелковый путь» – торговый маршрут	IV (20)	36
Великопольской Н.С. дом (Казань)	I (01)	60-65
Венера и Адонис, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	115
Венера и Амур, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	117
Вензель	III (07)	109
Венок русских усадеб (программа Правительства Москвы)	III (03)	118
Вердюра	IV (08)	154
Витализация объектов культурного наследия	IV (04)	40-42
Возрождение русской усадьбы	I (05)	10-11
Ворота, история	II (14)	70-72
Воротник, история	IV (12)	120-127
«Воскресение Иисуса Христа», картина начала XVI в., реставрация	IV (20)	69-70
«Воскресение Иисуса Христа», картина начала XVI в., сюжет	IV (20)	68-69
Восстание гуситов	I (25)	24
Восстановление исторического памятника	III (03)	105
Второй международный съезд реставраторов	III (11)	8-11, 20-23
Вывеска	III (31)	8
Высокое усадьба	III (03)	54
Выставка произведений из Большого собрания изящных искусств ASG	I (01)	123-131
Вяземских усадьба см. Пущино-на-Наре усадьба		

Г

Гаво (фр. Gaveau) – французская фирма по изготовлению музыкальных инструментов	I (13)	62
Галантный (век, стиль)	II (14)	91
Гарднер, мануфактура	III (15)	126-127
Гастрономическая культура русской усадьбы	II (10)	80-92
Гемма	II (22)	32
Генеральная коммуна искусств	I (21)	100
Генуэзский бархат	I (05)	154
Геральдика	III (07)	107
Геральдические символы Казани	IV (04)	64
Гермес, скульптура	III (03)	187
«Герцогиня» кресло, конструкция	II (18)	98
Гирлянда натюрморт	IV (32)	76
Глазет	I (05)	154
Голландская школа живописи, XVII в.	I (05)	125
Государственно-частное партнерство (ГЧП)	I (01)	21
Готика, стиль	I (17)	30-31
Градостроительный кодекс РФ	III (11)	12-19
Гребнево усадьба (Московская область)	III (03)	110-119
Гродетур	I (05)	154
Гусева полоса усадьба	IV (12)	56-71
Гусева полоса усадьба архитектура	II (18)	52-53
Гусева полоса усадьба история	III-IV (23-24)	24-25

Д

«Давид и Голиаф» сюжет	III-IV (27-28)	92-93
Дамаст ткань	II (18)	81
Дача	II (06)	104
Деколь	III-IV (27-28)	40
Делфт, фарфор и фаянс	II (14)	140-143
«Denkmal» – международная специализированная выставка по сохранению, реставрации, использованию и популяризации культурного наследия	IV (20)	17
Деревково усадьба	III (15)	40
Десюдепорт	III-IV (27-28)	103
Дизайн информационный	III (03)	124
«Динарий кесаря» библейский сюжет	II (18)	117

Досуг XVIII века	II (14)	92-94
Доходный дом	II (02)	77
Драпри	II (06)	121-122
Е		
Единая система возрождения русских усадеб	I (05)	45,64,81-92
Ж		
Жанровая живопись	II (26)	57
Жанровый портрет	I (25)	101
Жарова дом (Казань)	II (02)	105-108
Живопись старых мастеров, художественно-технологическая специфика	III (11)	118-123
Животноводство в усадьбах	I (05)	104
Жилой дом архитектора М.П. Коринфского, XVIII – середина XIX веков	II (26)	25
Жюстокор	I-II (29-30)	62
З		
Замок, архитектура	III (03)	92-96
«Зарисовки усадебного быта» выставка	IV (08)	198-203
Землянова С.А. дом	I (01)	67-71
Зенино, главный дом	III (15)	53-59
Зенино усадьба	III (07)	57
Зеркало, история производства	II (18)	87-89
Зеркало-псише	I (01)	102-103
Зилан (Зилант) (змей, геральдический символ Казани)	IV (04)	64-66
«Змеиные» ворота	II (14)	76-80
Зуфоло (флейта)	II (26)	86
И		
Иванова дом (Казань)	II (02)	108-109
«Инженерное дело» (1907-1917), российская строительная компания	III-IV (23-24)	21
Имидж компании	III (03)	124
Императорский фарфоровый завод	III (07)	111
Имприматура	II (22)	43
Инвестиции в инновации	I (05)	12
Инкрустация	IV (32)	92
Интерьер	II (06)	114, 121
– интерьер в музее	II (06)	114-115
– интерьер исторический	IV (04)	55-63
– интерьер в стиле ампир	I (09)	165-166
Интродуценты	III (07)	73
Информационные технологии популяризации музея	I (01)	114-117
Искусство		
– садово-парковое	III (03)	120-123
– Германии в Большом собрании изящных искусств ASG	I (01)	134-139
– фламандское XVII в.	I (01)	91
Историзм (стиль) в интерьере	I (13)	56
Итальянский метод живописи	II (22)	39
К		
Кабинет	I (09)	82
Кабинет-скрибан	III (03)	165
Кабинетное кресло конструкция	II (18)	98
Кабриолет кресло конструкция	II (18)	96-97
Кадровые технологии музея	IV (04)	103-106
«Казань чайная» – экскурсионный маршрут	IV (20)	41-42
«Какиэмон» – стиль восточной росписи по фарфору	III-IV (27-28)	39
Каллисто и Аркад, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	118-119
Камин	IV (04)	117
Камин, аксессуары	IV (04)	118, 123
Канапе конструкция	II (18)	98, 100
Канделябры	I (05)	146
Капарол (Caparol)	IV (08)	95
Капитал культурный	I (01)	19
Каприччио	IV (32)	63
Карниз софитный	III (31)	20
Картель	IV (32)	93
Квадратура	I-II (29-30)	117
Кватроченто	IV (32)	43
Кладка кирпичная, реставрация	III (15)	87-89
Классицизм	III (03)	117

Классический пейзажный жанр	I (05)	187
Княжичи эко-ферма	I (05)	135
«Ковер из Байо», гобелен XV века	III-IV (23-24)	30-31
Ковроткачество история	II (18)	64-69
Ковроткачество художественное	I (17)	128-134
Коллекционирование частное	II (02)	32-33, 35, 176-177
Колыбель, история, типы	IV (04)	112-116
Композиция живописного произведения	I (21)	50-51
«Конфидант» диван конструкция	II (18)	100
Концепция долгосрочного социально-экономического развития РФ	I (05)	108
Концепция развития земельных активов ASG в казанской агломерации в 2020 -2024 годах и на период до 2040 года	IV (32)	8-11
Коттедж, дворец Петродворца	I (17)	38
Кофейник	II (10)	96-98
Кресло-бержер	II (06)	131
Кресло кафедральное	IV (12)	97
Кресло-сани	I (05)	158-161
Культурная ценность, правовое регулирование	I (17)	23-28
Культурное наследие	III (07)	26
«Культурное наследие» – национальная премия	II (14)	12-13
Культурное наследие XXI в.: сохранение, использование, популяризация	I (05)	108
Курдонер (почетный двор)	II (14)	62
Курильница	I (09)	92-93
Л		
Ламбрекен	II (06)	121
Лампа-бульотка	IV (08)	211
«Латона и ликийские крестьяне», сюжет	II (26)	101-102
Левевилль, замок (Франция), история	III (03)	95-105
Левевилль, замок (Франция), реставрация	III (03)	106-107
Лепнина гипсовая, реставрация	I (13)	78-80
Лимож, фарфор	II (14)	138-140
Лоджии Рафаэля	II (26)	80
«Лошади Марли»	IV (12)	130
«Лучшее печатное издание», конкурс	II (26)	28
Людовика XV стиль	I (01)	96-97
Людская усадьбы Талицы, проект	III (15)	45-48
Люстра	I (05)	147
Ляхово усадьба	III (11)	31-32
М		
«Мазарини», бюро	I (17)	50
Мануфактура д'Артье	I (05)	190
Маньеризм стиль	I (25)	47
Маринистика жанр	II (22)	56-57
Маркетри	IV (32)	92
Марьино, усадьба, памятник классицизма	I (17)	42
Мебель		
– голландская XVIII-XIX в.	III (03)	128
– санитарно-гигиеническая	I (17)	147-149
– французская XVIII в.	I (01)	96-97
Мейсен мануфактура	II (14)	132-135
Международное профессиональное сообщество хранителей голландского и фламандского искусства в музеях мира (Codart)	IV (16)	25
«мельничный жернов» воротник	III (31)	36
Меншиковский дворец, интерьер	III (15)	64-75
Мериторные блага	I (01)	20
Меценат	I (01)	8-9
Меценат Года культуры	I (09)	8
Меценатская деятельность (проект закона)	III (03)	182
Мильфлер	IV (08)	154
Михайлова номера дом (Казань)	II (02)	95-100
Михайлова номера дом реставрация	III (19)	18-21
«Монтеро и Крей», французская фаянсовая мануфактура	IV (16)	43
Модерн	III (07)	116
Монограмма	III (07)	109
Моцетта	I-II (29-30)	62

Мрамор	III (03)	146
– белый	III (03)	148
– серый «Sainte Anne» («Святая Анна»)	III (03)	146-147
– столешницы	III (03)	146
– черный и цветной	III (03)	148-149
Музей частный	I (01)	24
Музей частных коллекций Республики Татарстан	I (01)	23-24
Музейная педагогика	IV (12)	84-85
Музейный дизайн	II (06)	115
Мураново усадьба	III (15)	41-42
Мэзон дю Руа (дворцовая стража)	II (26)	69-70
Н		
«Наблюдатель» кресло конструкция	II (18)	98
Нарцисс, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	119
Натюрморт ботанический (sottobosco)	I (25)	51
Неоготика, интерьер	I (17)	35
Неоготика, русская	I (17)	33
Неоклассицизм	III (03)	167
Нидерландский институт истории искусств	IV (16)	25
О		
Обменный банк (Амстердам, 1609 г.)	IV (20)	50
Обои бумажные	I (09)	72-76
«Образы Италии» выставка	II (10)	160-165
Общественные организации по сохранению историко-культурного наследия	II (02)	48-51
Общество изучения русской усадьбы	I (05)	62
Объединенный музей архитектуры города Москва	II (02)	66-67, 69-70
Объекты культурного наследия	I (05)	133
– эксплуатация	III (19)	78-83
Оранжерея	IV (16)	48
Оранжерея, архитектура, конструкция	IV (16)	53
Оранжерея Кускова	IV (16)	50
Оранжерея Спасского	IV (16)	58
Орден иезуитов – монашеский орден Римско-католической церкви	I (13)	46
Орден подвязки	III-IV (27-28)	60
Ормушль	IV (32)	93
Отделочное лаковое покрытие	I (09)	101
Отопительные системы домов и усадеб	III (11)	76-88
П		
Палаццо Мулини	III (11)	173
Панделок	II (22)	29
Парковая виста	III (07)	73
Парча	I (05)	154
Парюра	II (22)	27
Пастиш – картины, имитирующие стиль большого мастера или повторяющие его произведение	II (26)	48
Пейзаж (жанр изобразительного искусства)	IV (16)	28
«Перелетные птицы» – общество голландских художников в Риме	I (25)	61
Пети Жакоб, фарфоровая мануфактура	II (14)	146
Петрушкино агроусадьба	I (05)	134
Печи, реставрация	III (15)	94
Пигменты красящие	III (11)	100-111
Погост	I (09)	55
Пиркенхаммер, мануфактура	II (14)	150
«Под прозрачным льдом глазури. Фарфор Петербурга» - выставка в центре «Эрмитаж-Казань»	IV (20)	20
Подмалевок	II (22)	39
Подрамник	I (09)	129
Подсвечник	II (10)	130-132
Подход средовой (архитектура)	II (02)	66
Поклонение золотому тельцу, сюжет	II (26)	78-79
Политика информационная	III (03)	126
Попурри (ваза)	I (09)	91
Портрет, жанр	I (01)	123-124
Порядок размещения рекламы на ОКН	II (26)	10
Похищение Европы, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	119
Похищение Прозерпины, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	115-116

Правовое регулирование «регенерации» ОКН	II (26)	8
Правовое регулирование сохранения культурного наследия	II (02)	69-75
Предприниматель	III (31)	15
Принципы комплексного развития территорий, разработанные ИГК ASG	II (26)	15-18
Провенанс	I-II (29-30)	44
Продажа Амуров сюжет	I (05)	182
Проломная улица	I (25)	9
Проектная мастерская ASG	IV (04)	50-51
«Просвещение Барокко», выставка (Пти-Пале, март-июль 2017)	I (17)	168
Профессия музейная	I (01)	119
Псевдоготика русская – архитектурный стиль	III (11)	62
Путеводитель (гид) – справочник	I (13)	48
Путеводитель по усадьбе Талицы купцов Аигиных	I (13)	51-52
Пущино-на-Наре усадьба	II (06)	9, 18, 22, 26, 30, 32, 33, 82-84
«500 дней»	I (05)	110
Р		
Развеска картин	III-IV (27-28)	98
Раппорт	I (05)	153
Регламент согласования вывесок на ОКН	II (26)	13
Регулярный парк	II (06)	100
Режим хранения музейных фондов	I (21)	30
Реконструкция исторического центра города	II (02)	60
Реликварий	IV (12)	92-93
Реставратор профессия	II (18)	39-40
Реставрационные мастерские Международного института антиквариата	II (02)	60
Реставрация	I (01)	106
Реставрация материалы	II (18)	42-43
Реставрация принципы	II (18)	36-37
Реставрация жилого объекта	IV (16)	64
Реставрация мебели	IV (16)	78
– обработка трепелом	IV (16)	83
– технология полировки	IV (16)	81
– травление	IV (16)	81
Реформация – реформирование католической церкви в Европе XVI – начала XVII века	I (25)	78
Роза Галлика (Гал)	I-II (29-30)	83
Рокайль	IV (32)	93
Рококо, стиль	I (01)	96-97
– мебель	II (18)	94-95, 100
Рококо мебель конструкция	II (18)	100-104
Романтизм, стиль	I (17)	32
Российская школа художественной бронзы	I (21)	41-42
Руан, фаянс	II (14)	143-145
Русская усадебная культура	I (05)	44
Русская усадьба	I (05)	44, 47-51, 57, 100-103, 116, 145
Русская усадьба, искусство	I (17)	11-16
Русская усадьба, ландшафтно-парковые стили	III (03)	116-117
Русская усадьба, планировочная структура	II (18)	47-48
С		
Савкова В.Е. купца усадьба	III (15)	40-41
Савоннери	III (31)	60
Сад усадебный	III (11)	93-94
Сад, планировочная структура	I (13)	100-102
Самуйлово	III (07)	59
Самуйлово усадьба	III (07)	55
Световой режим хранения музейных фондов	I (21)	33-34
Святое Семейство, сюжет	II (22)	94
Святой Себастьян сюжет	I (01)	87-90
«Се человек», сюжет	III (15)	104-105
Севр мануфактура	I (13)	140-141
Секретер	I (09)	169
Сен-Гобен, мануфактура	II (18)	88-89
Сенная площадь (Казань)	I (01)	48
Сент-Этьен – музей модерна и современного искусства, Франция	I (25)	19

Сеттеченто	I (05)	186
«Серебряный Лучник» – Приволжье	I (09)	14
Сибирякова М. Г. дом (Казань)	III (07)	64-65
Скамья молельная	IV (12)	95-96
Склаваж	II (22)	25
Сколково технопарк	IV (12)	68-69
«Смерть Гармонии» сюжет	III-IV (27-28)	128
Смолиных В.Е. и В.Б. дом	I (25)	8-9
Содом – один из известнейших библейских городов, уничтоженный Богом за грехи их жителей	I (25)	75
«Софа» диван конструкция	II (18)	100
Сохранение объектов культурного наследия	I (05)	65, 80, 124
«Сохранение художественно-исторической среды современного города как духовного фактора культуры»: материалы конференции	IV (16)	14
Спасское усадьба	I (09)	48-65
Среда городская	II (02)	55
Старо-Татарская слобода (Казань)	II (02)	101
Стасидия	IV (12)	96-97
Стендаля синдром	III-IV (27-28)	41
Столик-бобик	II (02)	144
Столик-куафёз	I (01)	97
Стол ломберный	I (09)	172
«Столица и усадьба»	IV (04)	30-31
Строительство из кирпича, история	III (15)	86
Строительство из кирпича, защита	III (15)	90-91
Стулья тирольские	IV (12)	161-162
Судок – составляющая сервиза	II (10)	94-96
Сундук-кофр	II (02)	181
Сфумато – смягчение очертаний фигур и предметов, передающее окутывающий их воздух	I (25)	40
Сюрту-де-табль – специальное настольное украшение	II (10)	89
Т		
Талицы, село, Пушкинский р-н, Московская область	IV (04)	20, 22, 24
Тарасково (усадебный дом, интерьер)	I (17)	35, 43
Экстерьер	I (17)	30
Усадьба	III (07)	8, 21, 67-69, 75
Татищевы, дворянский род	II (10)	38-39
Теизм - религиозно-философское мировоззрение, утверждающее существование Бога	I (25)	49
Текстиль художественный (коллекция Большого собрания изящных искусств ASG)	IV (04)	93-96
Текстиль художественный история (Франция)	IV (04)	88-92
Тематическая городская среда обитания	IV (04)	45-47
Температурно-влажностный режим хранения музейных фондов	I (21)	30-32
Технико-технологическое исследование	I (09)	124
Ткани в интерьере	I (09)	68-72
Ткацкий станок кегльный	II (18)	73-74
Ткачество дожаккардовое технология	II (18)	73
3D-технологии в музее	IV (12)	88-89
Триумф Готфрида Бульонского и сдача Альтамора, сюжет	IV (16)	104
Трюмо зеркало	I (01)	104
Туризм	I (05)	132-133
У		
Уланово усадьба	I (01)	42-47, 106-109
Умбра	II (22)	38
Уранцовых усадьба, главный дом	III (07)	102
Усадебный интерьер, принципы реконструкции	II (18)	55-56
Усадебные сады	II (06)	104-106
Усадьба		
«Усадьба Аигиных в Талицах» – туристско-рекреационный кластер	I (09)	32-35
– Бурнаевых (Казань)	III (03)	62-63
– Шакир-солдата (Казань)	II (02)	101-104
– Юнусовых (Казань)	III (03)	61-62
Усадьба за рубль	II (06)	19
Усадьбы Подмосковья	III (07)	12-14, 18
«Усадьбы Подмосковья», путеводитель	I (17)	60-61

Усадьба-дача	II (06)	106
Усадьбоведение	I (05)	58-60
Ф		
Фавн и вакханка, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	114
Фарфор	II (06)	126
– глазурь	III-IV (27-28)	28
– флоральная роспись	III-IV (27-28)	30-33
– французский мягкий фарфор	II (06)	127
– фарфор жьенский	IV (08)	188-189
– фарфор китайский	II (14)	146-149
– фарфор японский	II (14)	149-150
– хранение и уход	III (15)	120-121
Фасад реставрация	I (13)	74-75
Фасад, вентиляционная система	I (13)	75-76
Французская бронзовая анималистическая скульптура	I (21)	41
Фреска, искусство	II (26)	79
Х		
Холст в живописи	IV (20)	56-57
Холст, виды	IV (20)	58-59
Хранение музейных фондов	I (21)	27-29
«Христос и грешница» сюжет	III-IV (27-28)	83
Художественные ткани	I (05)	154
Ц		
Ценовая политика аукционов	II (26)	42-43
Центр исторического города, функции	II (02)	58-59
Цереалии	III-IV (23-24)	77
Церковная мебель	IV (12)	92-97
Ч		
Чай, история напитка	IV (20)	38
Часы	I (05)	143-144
– напольные	I (05)	145
– водяные часы	III (07)	126
– башенные часы	III (07)	128
– каминные	II (02)	187
– картель	II (02)	184-185
Челнок-самолет (приспособление ткацкого станка)	II (18)	75-76
Чекмарева-Каменева дом (Казань)	III (03)	30-31
Черкизово усадьба	I (05)	29-41
Чернильный прибор	I (09)	86-87
Ш		
Шатлен	II (22)	34
Шпалера	I (05)	154
Шпалера, технология плетения	IV (16)	99
Шпалеры брюссельские	I (17)	150-151
Шпалеры Обюссона	I (17)	155-157
Штриховка	I (05)	153
Штоф	I (05)	154
Э		
Эгрет	II (22)	29
Эдил	III-IV (23-24)	77
Экзотический жанр	II (26)	63
Экскурсия	III (07)	92-94
Экскурсионный маршрут	IV (20)	37-38
Элита общества	I (01)	11-13
Эспаньетки	II (06)	139
Эспаньолета	IV (32)	93
Эспланада	III (07)	73
Ю		
Юматово, усадьба	I (05)	128
Юпитер и Ио, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	119-120

УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ ЖУРНАЛА «МИР ИСКУССТВ: ВЕСТНИК МЕЖДУНАРОДНОГО ИНСТИТУТА АНТИКВАРИАТА» ЗА 2013-2020 ГГ.

А

Абдулхакова А. Р. – I(01), II(02) 2013; I(05), II(06), IV(08) 2014; I (13) 2016; IV (20) 2017;
Агеев Ш.Р. – II (02) 2013;
Агеева Л.В. – III (03) 2013;
Аисов Р.И. – IV (08) 2014; II (10) 2015;
Акимов С.С. – I (25) 2019;
Алексеева Н. - II (10) 2015;
Алиев Р.М. – II (02) 2013;
Алявдин В.И. – II (14) 2016;
Амерова Л. - III (11) 2015;
Анцигина А. А. – II(06), III(07) 2014;

Б

Балабанова Ю. П. – II (06), III (07), IV(08) 2014; I (09), II (10), III (11) 2015; I (13) 2016;
Балтусова А.А. – IV(04) 2013;
Балтусова О. А. – I (01) 2013;
Батырова Ф.Д. – III(03) 2013;
Бернацкая К.А. – IV (16) 2016;
Бобылёв В. - II (10) 2015;
Борисова А.Н. - I(01) 2013;
Бородина С. Д. – I (01), II(02), III(03) 2013; I(05), II(06), III(07), IV(08) 2014; II (10), III (11), IV (12) 2015; I (13), III (15), IV (16) 2016; I (17), II (18), III (19), IV (20) 2017; I (21), II (22), III-IV (23-24) 2018; I (25) 2019; II (26), III-IV (27-28) 2019; I-II (29-30), IV (32) 2020;
Булгакова А. В. – I (01), II(02), III(03), IV(04) 2013; I(05), II(06), III(07), IV(08) 2014; I (09), II (10), III (11), IV (12) 2015; I (13), II (14), III (15), IV (16) 2016; I (17), II (18), III (19) 2017; II (22) 2018; II (26), III-IV (27-28) 2019; I-II (29-30), III (31), IV (32) 2020;
Буффе Ж. – I (25) 2019;

В

Вагизов Д.И. – II(02) 2013;
Валеев Н.М. – II(02) 2013;
Валиуллина А.Ф. – III(03) 2013;
Васильев Н.В. – II (02) (2013);
Васильева Ю.В. – I (01), II(02) 2013; II(06) 2014; III (11) 2015; III (15) 2016; I (17), III (19) 2017; I (25) 2019;
Ващенко Н.Ф. - II(02) 2013;
Власова Е. А. – IV(04) 2013; III (07) 2014; II (10), III (11), IV (12) 2015; I (13), II (14), III (15), IV (16) 2016; I (17), II (18), III (19), IV (20) 2017; I (21), II (22), III-IV (23-24) 2018; III-IV (27-28) 2019;
Власова О. - IV(08) 2014;

Г

Гаврилова Г. В. – III (07) 2014; II (10), III (11) 2015; III (15) 2016;
Гайсина З.А. – III (11) 2015; II (26) 2019;
Галимзанова Л.Г. - I (09) 2015;
Галимова Л.Р. - I (09) 2015; II (14), IV (16) 2016;
Ганцева Н.Н. – II(06) 2014;
Гарипов Н. Э. – I(05), II(06) 2014; IV(08) 2014; III (15) 2016;
Гатауллина С. - III (19) 2017;
Гафурова С. В. – II(06) 2014; IV (12) 2015;
Генсен А.В. IV 2016;
Глаголева О.Е. – III (07) 2014; I (09)2015;
Глебова Е. - IV(08) 2014;
Гостева Е. - I (17) 2017;
Гринина О.А. – I-II (29-30), III (31) 2020;
Грязнов В.Н. – II(02) 2013;
Гурова О.П – IV(04) 2013;

Д

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

Е

Евсеев А.А. - III (19) 2017;
Евсеев Е.А. - III (11) 2015; I (13), III (15), IV (16) 2016;
Егорова С. – I (25) 2019;
Еманова Ю.Г. – I(01), III(03) 2013;
Ершова А. А. – II(06), III(07), IV(08) 2014; I (09), II (10), III (11), IV (12) 2015;

Ж

Журавлев Д.В. - III-IV (23-24) 2018;

З

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

К

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

Л

Лазуренко О. – III-IV (23-24) 2018;

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

М
Махо О.Г. IV (20) 2017;
Мейер Ф. – IV (16) 2016;
Метшин И. Р. – II(02) 2013;
Миниханов Р.Н. – II(02) 2013;
Мирхасанов Р.Ф.- II (22), III-IV (23-24) 2018; I (25), III-IV (27-28) 2019;
Молино Х.-П. – I (21) 2018;
Муратова И. В. – II(02) 2013;

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

О
Ойнас Д. - II (10) 2015;

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

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

С
Саакян К. К. – II (02) 2013;
Сабирзянова Р.Д. - I-II (29-30), IV (32) 2020;
Садков В. А. – II (02) 2013; II (14) 2016;
Сайфуллина Л. Ш. – I (01), II(02), III(03) 2013;
Сайфутдинова А. Р. – IV(04) 2013; II(06), III(07), IV(08) 2014; I (09) 2015;
Салахов Р.Ф. - I (09), IV (12) 2015;
Самборская О. - I (09) 2015;
Сафина А. – I(05) 2014;
Себельдина Д. Н. – IV(04) 2013;
Семёнова Е. А. – I (01) 2013); II (10) 2015;
Семикозова И. - III-IV (23-24) 2018;
Серова И. - II (22) 2018;
Сёмин А. В. – I(01), II(02), III(03), IV(04) 2013; I(05), II(06), III(07), IV(08) 2014;
Сибгатуллина Т. Р. – I(01) 2013;
Сизикова М. А – I(01), II(02), III(03) 2013; I(05) 2014;
Синицын В. О. – III(03), IV (04) 2013; I(05), III(07), IV(08) 2014; I (09) 2015;
Славкина Т. И. – I (01), II(02), III(03) 2013; I(05), III(07), IV(08) 2014; Соловьёв А.В. - IV(08) 2014;
Сорокина М. - I (09) 2015;
Спасский А.П. - III (15) 2016;
Створин А. – II(06) 2014;
Степанов А. - I (13) 2016;
Сульдин А. В. – I(01) 2013; III (11) 2015;

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

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

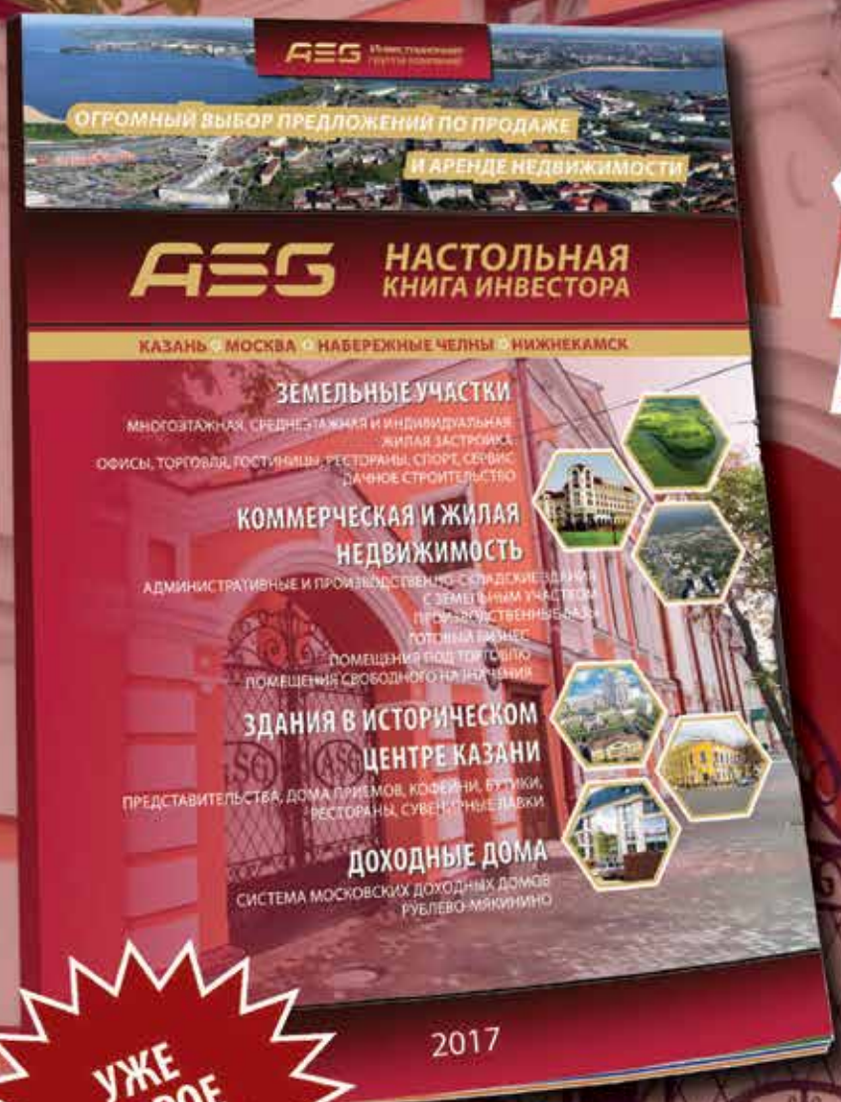
Х
Хайруллин Р. И. – II(06) 2014;
Хайруллина А. Т. – I(01), II(02), III(03), IV(04) 2013; II(06), III(07), IV(08) 2014; I (09), III (11), IV (12) 2015; I (13), II (14), III (15) 2016; III (19) 2017; I (25) 2019;
Хайрутдинов Р. Р. – II(02) 2013;
Хакимов Р. С. – II(02) 2013;
Холодович А.В. - III (15) 2016;

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

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

Я
Явгильдина З. М. – II(02) 2013;
Яо М. К. – I(01), II(02), III(03), IV(04) 2013; I (17), II (18), III (19) 2017; I (25) 2019

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