ВЕСТНИК МЕЖДУНАРОДНОГО ИНСТИТУТА АНТИКВАРИАТА

Мир искусств

+16 ISSN 2414-9896

online 3 (31) 2020



стр. 22



стр. 50

ИНТЕРВЬЮ НОМЕРА

КРАСНОКИРПИЧНЫЙ ОБЪЕКТ ДЛЯ КРАСНОЙ ЛИНИИ: ASG ГОТОВИТ К СДАЧЕ ОКН ФЕДЕРАЛЬНОГО ЗНАЧЕНИЯ



стр. 8

ASG
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

АРХИТЕКТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

РЕТРОСПЕКТИВА КАЗАНСКОЙ ВЫВЕСКИ



СТР. 8

ИНТЕРВЬЮ НОМЕРА

КРАСНОКИРПИЧНЫЙ ОБЪЕКТ ДЛЯ КРАСНОЙ ЛИНИИ: ASG ГОТОВИТ К СДАЧЕ ОКН ФЕДЕРАЛЬНОГО ЗНАЧЕНИЯ

СТР. 16



РЕПОРТАЖ НОМЕРА

КТО И ЗАЧЕМ СКУПАЕТ ГРАФСКИЕ РАЗВАЛИНЫ В ПОДМОСКОВЬЕ

СТР. 22



ДАЙДЖЕСТ СМИ

СТР. 24

ХРОНИКА МИА

«НАСТОЯЩИЙ ИНСТИТУТ...» - МИА ПОСЕТИЛИ ГОСТИ ИЗ ДВУХ СТОЛИЦ

СТР. 28

ОБЩЕСТВЕННЫЙ РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

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

ПОИСК. ВЕРСИЯ. АТРИБУЦИЯ

ПРЕДСТАВИТЕЛИ ОДНОЙ ИЗ САМЫХ ДРЕВНИХ И ЗНАТНЫХ ДИНАСТИЙ ИТАЛИИ В БОЛЬШОМ СОБРАНИИ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

СТР. 36



ВЫДАЮЩИЙСЯ ФЛАМАНДСКИЙ АНИМАЛИСТ ПАУЛЬ ДЕ ВОС

СТР. 50

ИСТОРИЯ ПРОИЗВОДСТВА КОВРОВ САВОННЕРИ

СТР. 60

ПРОСТОТА СРЕДСТВ, СДЕРЖАННОСТЬ И ВКУС — СЛАГАЕМЫЕ СТИЛЯ ДЖАКОМО СЕМЕНТИ

СТР. 70

ПЕРСОНАЛИИ

ЕДИНСТВЕННЫЙ УЧЕНИК ВЕЛИКОГО ПУССЕНА

СТР. 82



АНТОЛОГИЯ СЮЖЕТА

РЕДКИЙ БИБЛЕЙСКИЙ СЮЖЕТ В ТВОРЧЕСТВЕ УЧЕНИКА И ПРОДОЛЖАТЕЛЯ ТРАДИЦИЙ ДА КОРТОНА ЧИРО ФЕРРИ

СТР. 92



СПАСЕННАЯ КРАСОТА

РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК

СТР. 102

СТР. 106

КАЛЕНДАРЬ ПАМЯТНЫХ ДАТ

СТР. 110



ARCHITECTURAL HERITAGE

RETROSPECTIVE OF THE KAZAN SIGN

P. 8

EDITION INTERVIEW

RED-BRICK OBJECT FOR THE RED LINE: ASG PREPARES FOR THE DELIVERY OF THE OKN OF FEDERAL SIGNIFICANCE

P. 16

EDITION REPORT

WHO AND WHY IS BUYING UP THE RUINS OF THE COUNTS IN THE MOSCOW REGION

P. 22

CHRONICLE MIA

«A REAL INSTITUTE ...» – MIA WAS VISITED BY GUESTS FROM TWO CAPITALS

P. 28



MEDIA DIGEST

P. 24

Мир искусств: Вестник Международного института антиквариата ASG
Научный журнал
№3 (31) сентябрь 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.

SEARCH. VERSION. ATTRIBUTION

REPRESENTATIVES OF ONE OF THE MOST ANCIENT AND NOBLE DYNASTIES OF ITALYIN THE GREAT COLLECTION OF FINE ARTS ASG

P. 36

OUTSTANDING FLEMISH ANIMAL PAINTER PAUL DE VOS

P. 50

SAVONNERI CARPET PRODUCTION HISTORY

P. 60



PERSONNEL

THE ONLY STUDENT OF THE GREAT POUSSINTHE COMPONENTS OF THE STYLE OF GIACOMO SEMENTI

P. 82



SIMPLICITY OF MEANS, RESTRAINT AND TASTE ARE THE COMPONENTS OF THE STYLE OF GIACOMO SEMENTI

P. 70

ANTHOLOGY OF STORIES

A RARE BIBLICAL STORY IN THE WORK OF A DISCIPLE AND CONTINUER OF TRADITIONS DA CORTONA CIRO FERRI

CTP. 92



PRESERVED BEAUTY

RESTORATION DIARY *P.* 102

P. 106

CALENDAR OF MEMORABLE DATES

P. 110

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

РЕТРОСПЕКТИВА КАЗАНСКОЙ ВЫВЕСКИ



Ольга Гринина,
архитектор-реставратор

ИНВЕСТИЦИОННАЯ ГРУППА КОМПАНИЙ ASG, В РАМКАХ ПРОГРАММЫ ПРЕЗИДЕНТА РТ Р.Н.МИННИХАНОВА ПО ВОССТАНОВЛЕНИЮ И РЕКОНСТРУКЦИИ ИСТОРИЧЕСКОГО ЦЕНТРА И ПО СОГЛАШЕНИЮ О ГОСУДАРСТВЕННО-ЧАСТНОМ ПАРТНЕРСТВЕ С МЭРИЕЙ КАЗАНИ С 2012 ГОДА РЕСТАВРИРУЕТ 26 ОБЪЕКТОВ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ. В ХОДЕ РЕАЛИЗАЦИИ ПРОЕКТА ВСТАЕТ ВОПРОС О СДАЧЕ ЗДАНИЙ В АРЕНДУ, И КАК СЛЕДСТВИЕ УСТРОЙСТВО ВЫВЕСОК.

Казалось бы, что может быть более будничным и простым, чем размещение вывески той или иной организации в поле стен здания? Имеются утвержденные Правила благоустройства города Казани, в том числе, как, каким способом, в каких параметрах размещать вывески на объектах культурного наследия. Но, к сожалению, когда дело касается ОКН, система утверждения вывесок и прохождения через все согласующие инстанции очень сложна и запутанна. В результате арендатору проще и легче устроить свою организацию в менее проблемных зданиях (в отношении которых установлен четкий регламент согласования) и не обременённых статусом ОКН.

А что же было раньше? Как взаимодействовали в более отдаленные времена здания и вывески? Какие этапы развития можно выделить в размещении вывесок? Были ли специально изданные регламенты?

На все эти вопросы постараемся ответить в нашей статье, рассматривая период от XVIII до XXI вв.

«Улица корчится безъязыкая – ей нечем кричать и разговаривать» – так поэтически в начале XX века выразил свое впечатление от уличного пространства Владимир Маяковский. Однако действительно ли городская улица не способна рассказать что-либо о себе? Пожалуй, человеку внимательному и любознательному, настроенному на активное постижение окружающего мира во всем его разнообразии, улица может поведать о многом.

Одним из таких говорящих элементов уличного декора, при этом весьма красноречивым, всегда были вывески.

В городской среде наружная реклама была основным средством коммуникации. Благодаря рекламе возникают новые «средовые отношения», в которых фиксируются текущие культурные процессы и социальные изменения.

Появились вывески на улицах достаточно давно - вместе с попытками инициативных людей привлечь внимание окружающих к той сфере, в которой они заняты, к результатам их деятельности. В более узкой трактовке смысл создания вывесок сводился к рассказу о предназначении какого-либо заведения, учреждения, о роде его деятельности.

В такой информации нуждались и жители города, поскольку вывесочные надписи были наиболее кратким, емким, к тому же весьма оперативным и доступным каждому средством коммуникации, а это помогало горожанам ре-

шать проблемы их повседневной жизни. Так что демонстрация в публичном пространстве сведений столь конкретного свойства отвечала потребностям самых разных людей.

Становление этого вида коммуникации во многом происходило на фоне укрепления делового климата в городе, развития системы предпринимательства. Содержание вывесочных сообщений испытывало влияние времени – сиюминутных и глобальных событий, политических изменений и идеологической составляющей той или иной эпохи.

В художественном отношении приемы уличной вывески менялись как на рубеже XIX-XXв., так и на рубеже XX-XXI веков. Однако именно на примере фасадной вывески можно проследить тот синтез фольклорного и нефольклорного, народного и профессионального начал, которые по традиции рассматриваются изолированно.

Существование вывесочного фонда соотносится с определенными периодами в жизни страны.

Среди них выделяются пять наиболее крупных временных отрезков эпохальной значимости:

I период – достаточно протяженный: начавшийся скорее всего в послепетровское время, он длился до 1917 года; период характеризовался особым вниманием к проявлению частной инициативы.

II период – охватывает послереволюционное время 1920-1930-е годы; он отразил переходный характер этой эпохи, с ее двойственностью и стремлением к новому осмыслению своего места в истории.

III период – возник после окончания Великой Отечественной войны, связан со строительством мирной жизни, с различного рода политическими и идеологическими установлениями, определявшими ее специфику.

IV период – ограниченный рамками 1990-х годов, стал отражением перестройки жизненного уклада, весьма активного пересмотра системы ценностей.

V период – современный; начавшийся в 2000-е годы, он является зеркалом многообразной и красочной сегодняшней действительности, ее созидательной сущности, определяющей свои правила в бизнес-пространстве, одновременно возвращающейся памятью к прошлому и целенаправленно устремленной в будущее, использующей опыт Запада и проявляющей недюжинную энергию и фантазию в завоевании своего места под российским солнцем.

В **допетровское время** «сотворение» вывесок происходило с учетом того, что большинство горожан были неграмотными, а значит владельцы лавок, магазинов, трактиров, кабаков и других заведений различного профиля могли рассказать о том, что они предлагают, лишь с помощью образных иллюстраций – рисунков, объемных изображений и даже конкретных предметов. Зачастую вывесок появлялось так много, что они покрывали фасад лавки или магазины, словно лоскутное одеяло.

С середины XVIII века вывески становятся неотъемлемой частью уличного пространства – сначала в центре города, а затем и на его окраинах. Их распространению способствовали некоторые указы, касавшиеся деловой жизни города. Один из них, изданный в 1796 году, гласил: «Всем купцам иметь в домах своих лавки и в них торговать».

Появление этого указа диктовалось необходимостью более рационально использовать земли в городе. Вот поэтому в нижней части купеческих домов стали активно размещать конторы, торговые лавки, магазины.

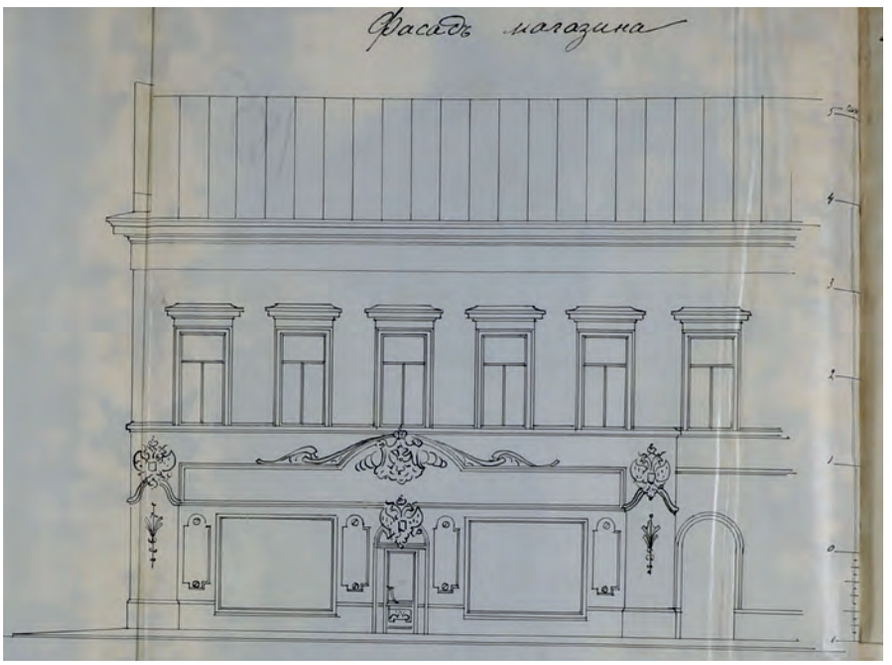
И уже **во второй половине XIX века** многие улицы Казани были заполнены разнообразными вывесками. Особенно та часть города, которая была преимущественно заселена купцами. В русской части города - Проломная (Баумана), Воскресенская (Кремлевская), Малая Проломная (Профсоюзная), Правобулачная и все примыкающие к ним улицы. В татарской части – Левобулачная, Московская. Происходило это потому, что купцы не только жили в своих домах, но и в соответствии с указом выделяли по преимуществу на первом этаже помещения для содержания своих коммерческих предприятий.

Однако вывесок на улицах стало не просто больше – они изменились по сути: на вывесочных пластинах все чаще начинали использовать слово. Или же рисунок там сочетался с надписью. Постепенно именно словесное сообщение превратилось в главный источник информации.

Обычно на вывеске писали фамилию владельца или название фирмы, наименование товара или же объявляли о роде деятельности заведения.

В ГБУ ГА РТ сохранился архивный чертеж, демонстрирующий специально разработанный проект размещения вывески магазина (рис.1).

На представленном чертеже видны влияния и тенденции второй половины XIXв. Вывеска имела значение самостоятельного декоративного



Илл. 1. Проект организации вывески на здании по ул. Кремлевская (Воскресенская).
Фрагмент архивного документа. ГБУ ГА РТ ф.98 – оп.4 – ед.хр.2680 – л.185

элемента, влияющего на весь фасад целиком. Главная задача - привлечь внимание покупателей и прохожих. Нет четких границ между декоративными элементами всего фасада и внешним оформлением магазина. Документ отчетливо доказывает нам, что в конце XIX в., как и сегодня, необходимо было разрабатывать общую концепцию, внешний вид и оформление торговых предприятий.

На фотографии улицы Московская за 1880 г. (Илл.2) видно, что на фасаде устроены вывески в едином стиле. Буквы надписей – большие, оформлены с учетом привлечения внимания потенциальных покупателей, так, чтобы текст был виден издалека. Несмотря на достаточно большие надписи, вывески не перекрывают общий декор фасада.



Илл. 2. Организация вывесок на главном фасаде здания, ул. Московская. Фотография 1880 г.

На фотографии (Илл.3) торговой и, наверное, наиболее известной улицы города Казани Баумана (Большая Проломная) и Астрономическая, наблюдается целый калейдоскоп разнообразных вывесок и их размещения. Это вывески в междуэтажном пространстве, на навесах, венчающих карнизах, фронтонах, кронштейнах, между проемами. Предприниматели всячески пытались пригласить в свои заведения публику, при этом не смущались использовать максимально большую площадь поля стен зданий. От такого пёстрого разнообразия надписей теряется общая концепция и единство улицы, вывески перекрывают декоративные элементы.

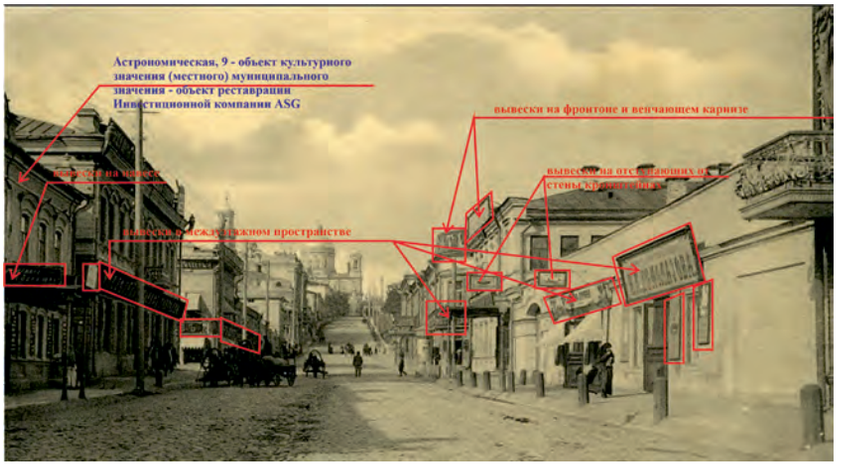
Изучив вышеприведенные примеры, можно сделать следующие выводы. Во-первых, в XIX в. были введены определенные регламенты размещения вывесок, а именно, где и как они должны быть устроены. Также в рекомендательном характере предлагалось согласовывать проекты в Казанской городской управе. Во-вторых, заметны тенденция единообразия стиля написания, шрифты, стилистика в духе времени. В-третьих, за собственником оставалось право выбирать место размещение вывески (такой подход часто вредил архитектурному убранству здания).

В начале XX века, подобно сегодняшнему дню, были разработаны правила, условия размещения «хороших» вывесок на зданиях городского пространства.

«1. Удобное, бросающееся в глаза место.

2. Хороший, благотворно действующий на глаз шрифт без всяких украшений.

3. Большие, издалека читаемые буквы.



Илл. 3. Организация вывесок на улицах Астрономическая, Баумана (Большая Проломная). Фотография 1890 г.

4. Избежание всякого излишнего балласта, всех обычных, устарелых форм украшений.

5. Рисунки на вывеске должны быт скромны и в весьма умеренном количестве.

6. Краска и величина вывески должны быть строго согласованы с окружающей обстановкой».

Подобные правила распространялись на все города Российской Империи, которые имели больше рекомендательный характер, нежели жестко регламентированный.

Также интересные рекомендации были в отношении размещении рекламы в витринах магазинов. В правилах рекомендовалось особое внимание уделять размещению товаров и рекламы в витринных окнах.

Ключевые пункты особого внимания для предпринимателей: *«1. Декорация витрин; 2. Освещение витрин; 3. Уход за витриной; 4 Примеры обставленных витрин и 5. Постройка витрин в связи с современной архитектурой магазинов и т.п. помещений».*

Фотография (Илл. 4) начала XX века рассказывает нам, что характер и принцип размещения вывесок в городском пространстве был идентичен и мало изменился с конца XIX века. Улица, а особенно торговая, такая как Большая Проломная (Баумана) была особым местом притяжения предпринимателей и их заведений.

Вихрь событий, порожденных **революционным 1917 годом**, оказал огромное влияние на все стороны жизни людей. Коснулся он и условий их повседневного существования.

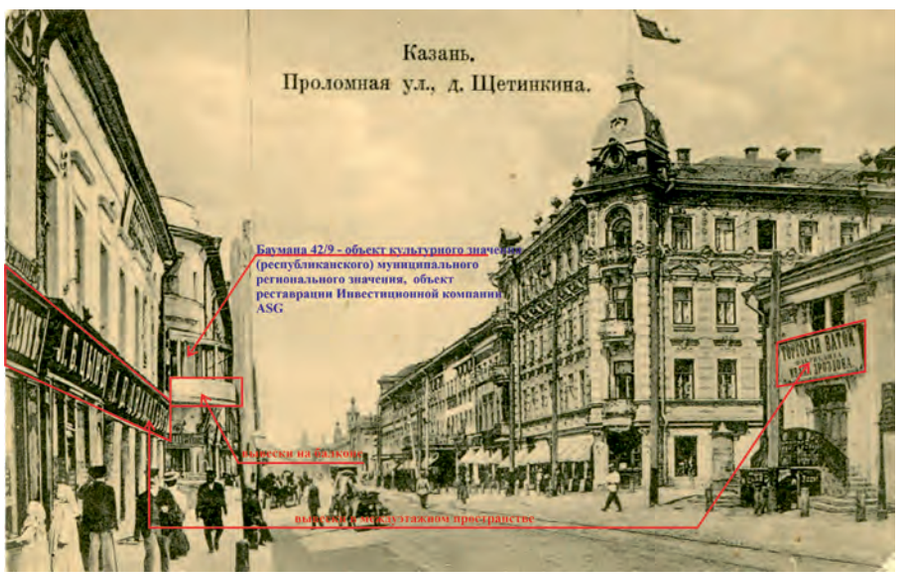
Однако изменения, неизбежные при социальных потрясениях столь значительного масштаба, не могли преобразовать окружающую среду словно по мановению волшебной палочки, а потому старое еще долго соседствовало рядом с новым. В Казани черты уходящей эпохи также смешивались с реалиями нового, приходящего ей на смену времени. И улица отразила эту двойственность.

Повсюду виднелись не всегда, может быть, уже в эти годы значимые старые вывески- нередко громоздкие, в тяжелых рамах или же в виде слов, вылитых из металла. А порой и просто написанные красками по железу. На них сохранялась и старая орфография.

Бросалась в глаза и доставшаяся от прошлого манера писать буквы, как правило, гигантские. Прочно удерживалась и яркая цветовая гамма старой вывески: сами буквы и фоны под ними изображались почти всегда по закону контраста – сочетались черное и золотое, синее и белое, белое и красное.

Кое-где еще мелькали желтые с зеленым вывески над пивными и трактирами. Когда-то это цветовое сочетание было выбрано для того, чтобы ассоциативно вызывать воспоминание о желтизне пива и зелени его традиционной бутылки.

Витрины в центре города, некогда застеклённые, ухоженные, теперь зачастую представляли собой комбинацию из грязноватого стек-



Илл. 4. Размещение вывесок на ул. Большая Проломная (Баумана). Фотография начала XX в.



Илл. 5. Вывески на улице Парижской Коммуны. Фотография 20 х гг. XX в.

ла и листов фанеры, которые закрывали пробоины (Илл.5).

Вполне допускалось существование и просто записочек – этих «не совсем вывесок», авторы которых призывали покупать их товар или предлагали свои услуги, к примеру «окрашивать вещи в черный цвет», при этом стараясь дать о себе и своей деятельности минимум информации.

В целом вывески Казани, оставшиеся от старого режима, сохраняли отживающие бытовые и художественные традиции города, аромат его прошлой, некогда полнокровной жизни.

Однако на дворе была уже другая эпоха. Окончилась Гражданская война, уходили в прошлое трудности периода военного коммунизма. В 1921 году было объявлено о переходе к новой экономической политике – НЭПу. Начали возрождать мелкие промышленные и торговые предприятия, кустарные мастерские.

И все же основная часть вывесок визуально, да и словесно была оформлена совсем иначе - в соответствии с веяниями этого во многих смыслах сурового времени. Материалы использовали самые простые – вплоть до полотняных лент. И никаких излишеств, украшений, четкий, простой, всем понятный шрифт. И именно такие вывески стали определять облик улиц (Илл.6).

В этот период особое внимание уделялось психологическому влиянию рекламы на человека, на привлечение его внимания. В основном реклама была плакатного типа с яркими акцентами, она звучала со стен магазинов и витрин как призыв к новой жизни. Были проведены исследования зрительного восприятия человеком информации и, соответственно, как рекомендации были изложены в брошюрах и публикациях по размещению товаров в витринах и вывесках на зданиях.

Огосударствление как главное направление политической жизни постепенно проникало практически во все сферы жизни и деятельности людей. Сказалось оно и на внешнем, может быть, не самом важном, но весьма значительном показателе – на содержании вывесочных надписей: роль их теперь сводилась лишь к тому, чтобы обозначить, указывать, а не зазывать, как прежде. А потому были они в основном коротки, просты и незатейливы.



Илл. 6. Организация вывесок на улице Баумана. Фотография 1920 г.



Илл. 7. Вывески на ул. Московская, 70. Фотография 1981 г.

В послевоенное время значительная часть вывесок принадлежала предприятиям торговли. Было решено придать им некое единообразие. Наиболее подходящими показалось использовать определенные официально утвержденные наименования, кратко и прямолинейно сообщающие о том, что предлагает данная торговая точка. Это диктовалось весьма несложным раскладом: так проще для изготовления вывесок, да и для восприятия их горожанами.

Простой шрифт, неброское оформление вывесок, многократные повторы одних и тех же названий, действительно, придали улицам явно просматриваемую общность. Впрочем, в своей основе нововведение это скорее отражало ситуацию в торговле тех лет: снабжение велось по принципу доставки в город лишь самого необходимого – скудные ресурсы послевоенного времени не позволяли роскошествовать. Такой подход вполне устраивал и самих снабженцев: их скромные в ту пору возможности обретали четкую и ясную форму.

Постепенно вывески приобретали разнообразие в своих наименованиях и делились на группы: места торговли, заведения общепита. Предприятия торговли также имели градацию в своих названиях: с учетом местонахождения, употреблялись женские имена на магазинах товаров для женщин; по поколениям (детский мир, малыш, пионер, смена и т.д.); по профессиям, занятиям. Заведения общепита делились: по географическому наименованию, обращению к истории, природные мотивы, идеологическая, география, по названию продуктов, важные жизненные ситуации, фантазийные, сказочные, обращение к различным поколениям (Илл.7,8).

Характерная черта данного периода – скупость в размещении надписей на фасадах зданий и их чисто утилитарная особенность.

Следующий этап вывески – **1990-е**, общественное мнение, средства массовой информации характеризуют это время по – разному: «лихие», «воровские», «безалаберные», смутные, «проклятые», но наверное, наиболее важная его характеристика заключается в слове «переломные»: официально объявленная еще в 1985 году перестройка набирала обороты, затрагивая практически все стороны жизни людей. В Казани она ощущалась на каждом шагу – ее улицы на глазах меняли свой облик. Значительную роль в этом превращении играли вывески.



Илл.8. Вывеска «Столовая №2», ул. Баумана, 42. Фотография 1964 г.



Илл.9. Вывеска «Сбербанк», ул. Московская, 70. Фотография 1990 г.

Наиболее заметные изменения происходили с вывесками, обозначавшими жизненно важные потребности человека. Перестроечная активность привела к тому, что некоторые из них постепенно начали исчезать с улиц города или же медленно растворяться в изобилии обновлявшегося уличного оформления. Это прежде всего касалось вывесок, без которых еще недавно трудно было представить жизнь города: прачечная, ателье, химчистка, ремонт часов, библиотека, универмаг, гастроном.

Другая часть старых вывесок в эти годы постепенно обретала новую жизнь: их смысловое содержание, функциональное предназначение, социальная значимость становились иными (Илл.9).

Современный этап развития вывески можно охарактеризовать словами из народной мудрости – «Какая жизнь, такие и песни», «Каковы песни, таковы и слова». Словесная информация, являющаяся ее органичной частью, необыкновенно красноречива и каким-то особым размахом отражает своеобразие и многоликость реальной жизни сегодняшнего дня.

В новой реальности значительное место занимают вывесочные надписи, активно реализующие исконно присущую им роль зазывалы, привлекающего внимание прохожего. Однако за внешней неупорядоченной пестротой скрывается не простая всеядность, а вполне осознанное и очень настойчивое желание сделать вывесочный поток весомой частью бизнеса в современной трактовке. Подобный прием как эстетически обогащает городское пространство, насыщая его новыми смыслами, так и разрушает его единство, наполняя безвкусицей (Илл.10).

Возможности для такого подхода возникли в общем-то сравнительно недавно- лишь в наши дни, поскольку отношение к предпринимательской деятельности в советское время было существенно иным, чем сегодня.

Радикальные социально-экономические преобразования, которые произошли в стране за последние годы, привели к пересмотру представлений о тех, кого сегодня называют предпринимателями или деловыми людьми, о специфике их деятельности.



Илл.10. Вид на улицу Нариманова. Современное состояние.

Предприниматель – это владелец предприятия, фирмы, а также вообще деятель в экономической, финансовой сфере, а еще – «предприимчивый и практичный человек», то есть «деловой, умеющий разбираться в практических, жизненных делах человек».

Таким образом, вывесочное пространство является одним из наиболее внешне заметных областей применения всевозможных инициатив и начинаний в словесном оформлении.

Но хочется обратить особое внимание, что строгое урегулирование городского пространства, а в особенности исторической его части, накладывает значительные ограничение на неожиданные визуальные способы воплощения надписей и вывесок на зданиях. Наружная городская реклама воспринимается не только благодаря своим прагматическим функциям, а в том числе-в значимом отношении к своему предметному фону. Задача - не только сформулировать и донести до потребителя ту или иную информацию, но и вписаться в формы объекта, на котором она будет размещена. Кроме того, благодаря информации, заложенной в рекламе, последняя вступает и в определенные смысловые отношения с этим объектом, по-своему его организуя.

Большой интерес к объектам культурного наследия за последние годы, противоречиво проявляется в размещении вывесок на исторических зданиях. С одной стороны, строгие правила, регламентирующие устройство вывесок, ведут к улучшению исторической среды города, выдвигая на первый план архитектурное и градостроительное наследие, создавая более чистую и благоприятную среду для восприятия ОКН (Илл. 11). С другой стороны, большинство зданий имеют коммерческую функцию, и устройство вывесок необходимо для успешного функционирования самого здания, а большое количество запретов, требований и сложная система согласования и размещение вывесок на объектах создают дополнительные сложности в успешном функционировании объектов.

Безусловно, вторжение наружной рекламы в устоявшуюся эстетику города зачастую становилось раздражающим фактором. Ее новации, запрограммированные постоянно изменяющейся повседневностью, могли выглядеть угрожающе для города, где спрессовано не только Время и Пространство, но и культурный опыт поколений. Подобная ситуация наблюдается во всех крупных городах и становится объектом активного обсуждения. Но необходимо понимать, что город — это живая среда, в котором необходимо не только поддерживать эстетику ушедших времен, но и органично вписывать новые потоки информации и жизнеспособные направления современности.



Илл.11. Вид на улицу Баумана. Современное состояние.

Список литературы:
1. Петреченко С.Я. Искусство городской рекламной вывески в контексте русской культуры XVIII-XX веков. Дисс. на соиск. уч. степени канд. искусств., СПб, 2017 г.
2. Гальперина Э.С. Искусство рекламировать. Практическое руководство для составления объявлений, реклам, каталогов, проспектов и проч., Изд. Журнала «Торговое дело», Одесса, 1913 г.
3. Кёниг Т. Реклама и плакат как орудия пропаганды, Изд. «Время», Ленинград, 1925 г.
4. Руководство рекламировать. Приложение к журналу «Торговый мир»,Изд. Журнала «Торговый мир», Одесса, 1911 г.
5. Веригин А. Русская реклама, Изд. Ред. газеты «Русский труд», С-Петербург, 1898 г.
6. Ровинский Д.Русские народные картинки. Книга 1.Сказки и забавные листы., СПб., 1881 г.
7. Полонский В. Русский революционный плакат, ГОСИЗД., 1925 г.
8. ГлазычевВ. Улица-магазин// «Декоративное искусство СССР», №5, 1967 г.

КРАСНОКИРПИЧНЫЙ ОБЪЕКТ ДЛЯ КРАСНОЙ ЛИНИИ: ASG ГОТОВИТ К СДАЧЕ ОКН ФЕДЕРАЛЬНОГО ЗНАЧЕНИЯ

НА ОДНОМ ИЗ НЕМНОГИХ СОХРАНИВШИХСЯ ОБЪЕКТОВ XVIII ВЕКА В КАЗАНИ ЗАВЕРШАЮТСЯ ВОССТАНОВИТЕЛЬНЫЕ РАБОТЫ. ГЛАВНЫЙ АРХИТЕКТОР-РУКОВОДИТЕЛЬ АРХИТЕКТУРНО РЕСТАВРАЦИОННЫХ МАСТЕРСКИХ ОЛЬГА АЛЕКСЕЕВНА ГРИНИНА РАССКАЗАЛА РЕДАКЦИИ «МИРА ИСКУССТВ» О КРАСНОКИРПИЧНОЙ «ТАЙНОПИСИ» ДОМА ПО УЛИЦЕ К. МАРКСА, 15.



Объект культурного наследия федерального значения «Дом Чекмарева, 1770-е гг., архитектор Кафтырев В.И.» (ул. К. Маркса, 15) - одна из немногих дошедших до нашего времени построек губернского архитектора Василия Кафтырева, автора регулярного плана Казани

– Ольга, мы уже неоднократно представляли данный объект нашим читателям, но игнорировать это событие – завершение работ на объекте федерального значения – не могли. У меня в связи с этим два вопроса: сдаются ли сегодня в Казани еще ОКН федерального значения и открылось Вам что-то новое в истории дома за то время, что Вы осуществляете надзор за его восстановлением?

– Я специально не отслеживаю информацию, но, по-моему, это здание – единственный ОКН федерального значения, который готовится к сдаче на сегодняшний день. Правда, совсем недавно были завершены работы на объекте федерального значения «Усадьба Сандецкого».

– Справедливости ради отметим, что усадьба Сандецкого нуждалась в поднов-

лении, а это здание полностью «переродилось» в соответствии с замыслом архитектора.

– Трудно было бы ответить на второй вопрос, если бы мои предшественники не фиксировали так точно материалы своих исследований и проектные решения. Я прочитала, наверное, все, что публиковалось об этом доме в «Мире искусств», на одноименном электронном портале и в отчетных документах.

Мне представляется, что утверждения, будто этот объект содержит какой-то объем, созданный еще до Кафтырева, что он просто пристроил свою часть, где мы сейчас с Вами находимся, к некоей постройке дорегулярного периода, неверны. Кафтырев – автор первого регулярного плана города, на котором очень четко можно отследить здания, закрепляющие пересечения основных улиц, задающие красную линию, вдоль которой обязательно было строить все рядовые постройки. Трудно представить, что какой-то объект, находившийся здесь, мог быть так идеально посажен на красную линию, задаваемую этим домом и домом Урванцова (К.Маркса, 11).



Часть беседы проходила в наиболее старой части здания – XVIII века. Нахождение в сводчатом помещении первого этажа не вызывает ощущения скованности и замкнутости пространства благодаря естественному освещению

О строительных периодах данного объекта свидетельствует кирпичная кладка разных времен. В наиболее старой части – XVIII века – мы находим большемерный кирпич, в более поздних – размеры кирпича приближены к современным стандартам. Но также хочется отметить, что кирпич был дорог, поэтому собственники могли обращаться к разным поставщикам, мы неоднократно в реставрируемых объектах находили рядом кирпичи разных мануфактур. Есть свидетельства, что кирпич и вовсе изготовляли непосредственно возле стройки, и могли делать их нестандартного размера.

– Сводчатые потолки – примета зданий XVIII века, в литературе, том числе художественной, множество примеров, как часто они обрушивались как после завершения строительства, так и во время него, гибли строители, и все равно их возводили. Не умели по-другому?

– В гражданском строительстве на протяжении XVШ века своды часто применялись в перекрытиях подвалов, цокольных этажей, коридоров и лестничных клеток. В основном использовались коробковые, сомкнутые, нередко распалубки имеют лучковое очертание (в форме сегмента, с резким переломом в пяте). Лучковые распалубки не образовывали единой криволинейной поверхности, их средняя сводчатая часть фланкирована двумя боковыми вертикальными плоскостями. Распалубки такой формы по большей части делались над дверными и оконными проемами, имевшими прямую или же лучковую перемычку, что характерно для построек XVIII века. Все эти конструктивные особенности можно наблюдать на первом этаже здания, где мы находимся.

Позднее, с изобретением новых строительных и конструктивных приемов своды остались в основном в культовых сооружениях, а в гражданской архитектуре в подавляющем числе случаев стали использовать перекрытия по деревянным балкам.

Обаяние этого здания состоит в том, что сводчатый потолок вызывает ощущение, что ты в подвальчике, а посмотришь в окно, оказывается на первом этаже нормальной высоты. При этом типичная для XVIII века форма оконных проемов.

– Архитекторы-реставраторы ASG провели большую исследовательскую работу по вос-



Наиболее старая часть здания первого этажа, XVIII в., архитектор В. Кафтырев

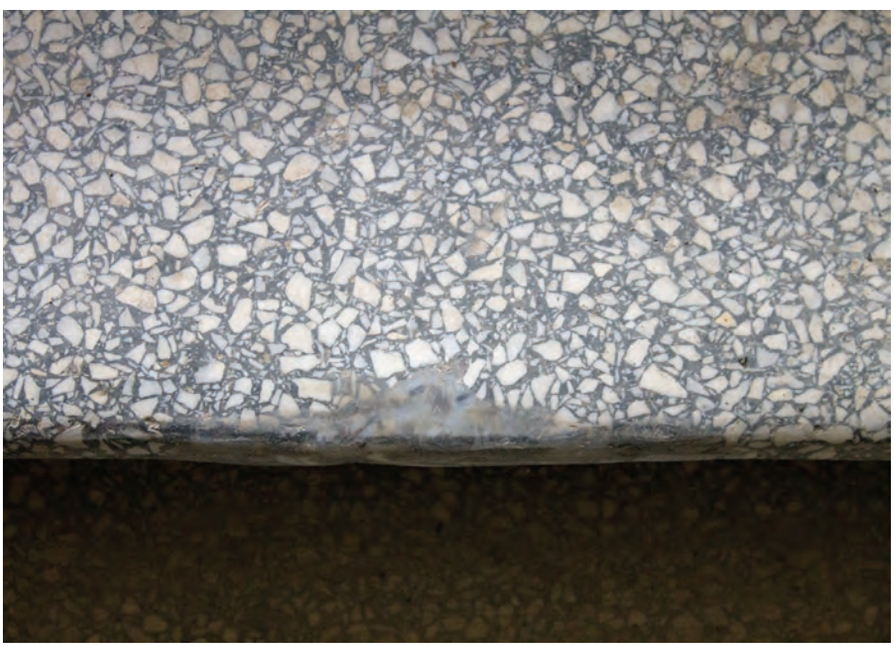
становлению предметов охраны в этом доме, поиску их иконографических источников. Теперь остается поддерживать их в достойном состоянии, как и интерьер в целом. Давайте перечислим для наших читателей, что вошло в предмет охраны дома Чекмарева?

– Что касается предмета охраны, то это - сохранение исторической пространственно-планировочной структуры интерьеров здания в пределах капитальных стен и перекрытий; местоположение и габариты печи в парадном зале второго этажа; местоположение и конфигурация черной лестницы с металлическим ограждением; архитектурно-художественное оформление интерьеров нач. XX века: тянутые штукатурные карнизы в парадных помещениях второго этажа, подлинные филенчатые двери первого и второго этажей, в том числе филенчатые двупольные орнаментированные двери, полотна с остеклением при входе в парадную залу второго этажа; лестница в пристроенной части с чугунным литым ограждением, материал ступеней – мраморная крошка, материал покрытия площадок – керамическая метлахская плитка.

Кстати, особо хочу отметить качество реставрации именно лестницы с мраморной крошкой. Здесь соблюден один из классических принципов реставрации – она видна, вкрапления мраморных зернышек специально сделаны более редкими, чтобы видеть, где граница подлинного и восстановленного.



Парадная лестница начала XX в., о чем свидетельствуют скошенные углы выступающей части здания, бетонные ступени с мраморной крошкой, литые чугунные ограждения, метлахская напольная плитка



Отреставрированная ступень парадной лестницы. Историческая часть ступени имеет мраморную крошку более крупной и частой фракции, в отличие от докомпонованного фрагмента



Обычно деревянные дверные и оконные заполнения не подлежат восстановлению, но в доме Чекмарева сохранились исторические двери с фурнитурой, и по фрагментам оставшейся краски реставраторы МИА восстановили их цвет



В доме сохранились два зеркала печи, топочная которых находилась на первом этаже, теперь это – элемент интерьера

– В доме сохранились только две печи, и не понятно, где у них топочная?

– Печи сохранились только на втором этаже, в ходе работ были восстановлены два печных зеркала в парадных помещениях, они очень красиво вмонтированы в интерьер комнат, получаются красивые линии профилей. Судя по всему, топочные этих печей находились на первом этаже, там же находилась и кухонная плита. Здесь ведь была больница при первой мужской гимназии. На первом этаже находились квартира фельдшера, смотрителя и надзирателей с кухней и служебными помещениями; на втором больница для воспитанников гимназии. А то, что печи практически сливаются со стеной, объясняется тем, что в период строительства этого дома их закладывали одновременно со стенами и кровлей. Необходимо помнить и о том, что долгое время печь была главным источником вентиляции, поэтому, несмотря на отсутствие топки на зеркале печи, мы видим на нем вьюшки (которые в ближайшее время будут установлены на своих исторических местах).

– Основные украшения помещений – это тяги, зеркала печей и пилястры, но при этом они изящные и даже какие-то торжественные, как этого добивались?

– Очень понятная структура внутренних помещений, есть замкнутые пространства, есть анфиладные, пропорции по высоте, ширине и протяженности помещений то, что человек вос-



Парадный анфиладный зал второго этажа. Простой, лаконичный интерьер с изящными элементами предмета охраны: историческая печь, потолочные тяги, лучковые окна



Фрагмент декоративных элементов интерьера: пилястры с софитным венчающим карнизом

принимает мгновенно и эмоционально, очень гармоничны. На мой взгляд, из всех зданий, восстанавливаемых нашей компанией, этот и дом Землянова (Московская, 37) очень схожи по своей чистоте, логичности и светлости пространств.

– А в чем состоит назначение потолочных тяг? Это только красота?

– Внутренние карнизы играли исключительно декоративную роль: они украшали линию сопряжения двух перпендикулярных плоскостей – стены и потолка.

Карнизы реставрируемого здания при своей простоте и лаконичности имели безусловно выразительные пропорции и профилировку. В доме можно наблюдать софитный тип карниза. Такой карниз в разрезе вытянут по горизонтали и содержит в своем составе софит, ограниченный на потолке венчающей, а на стене поддерживающей частями. В здании мы наблюдаем тянутые штукатурные карнизы, которые были проще и функциональнее в использовании и исполнении.

Помимо правильного соотношения частей, карнизы «звучат» согласно со всеми остальными сохранившимися элементами интерьера, совместно формируя хорошо гармонизованный ансамбль с дверной столяркой, дверными и оконными наличниками, подоконниками. Более того, в данном здании можно наблюдать стилевое единство внутренних и наружных карнизов.



Архивная фотография здания на момент передачи Инвестиционной группе компаний ASG, 2012 г.

Современный вид здания с восстановленным историческим объемом и фасадом, созданным Василием Кафтыревым в XVIIIв.



– Благодаря Президентской программе исторический центр Казани обрел историческое лицо, даже не верится, что когда-то это здание, в котором отражена история архитектуры последней четверти XVIII- середины XIX и начала XX веков, когда-то выглядело как типовой жилой дом. Каким Вам видится его будущее?

– У этого здания множество достоинств, кроме красоты и удобства расположения в историческом центре с высокой проходимостью, у него, как я уже говорила, четкая планировочная структура, наличие автономных выходов, собственный дворик. Мне кажется, в этом здании удобно и престижно находится частному учебному заведению, солидному банку, штаб-квартире крупной компании или консульству. Главное, чтобы сюда как можно быстрее вернулись люди, без этого дом существует, но не живет.

КТО И ЗАЧЕМ СКУПАЕТ ГРАФСКИЕ РАЗВАЛИНЫ В ПОДМОСКОВЬЕ

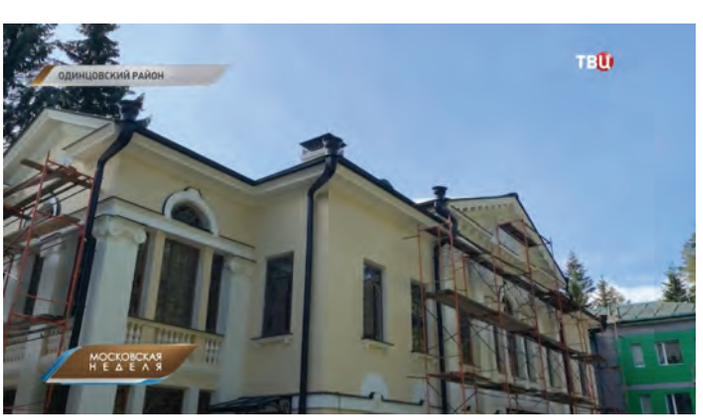
Московская неделя
6 сентября
Репортаж Ольги Стрельцовой

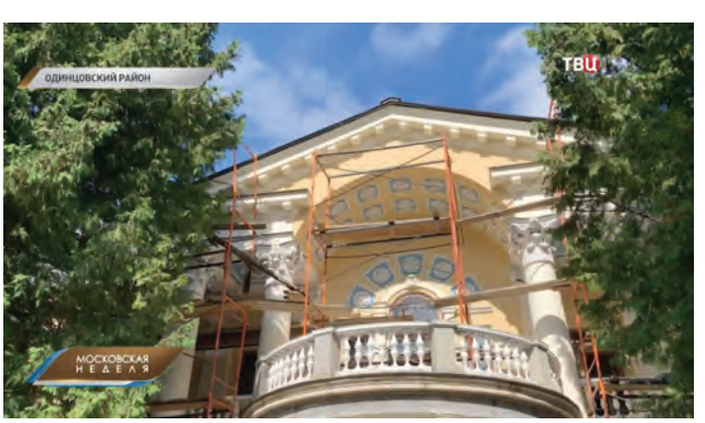


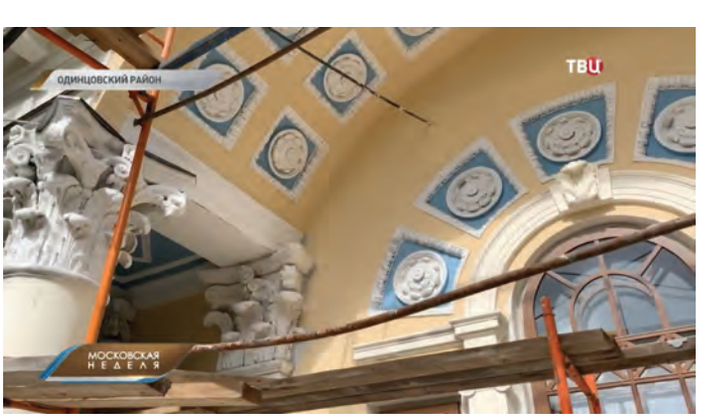
ЗАБРОШЕННЫХ ПОМЕСТИЙ, ТЕХ, ГДЕ ЖИЗНЬ КИПЕЛА ЕЩЕ В XIX ВЕКЕ, В РОССИИ ОКОЛО ДВУХ ТЫСЯЧ. ЧЕТВЕРТЬ ИЗ НИХ – В МОСКОВСКОМ РЕГИОНЕ. ВОЗРОДИТЬ УСАДЬБЫ МОЖНО, НО ЭТО ДОЛГО И ОЧЕНЬ ДОРОГО.

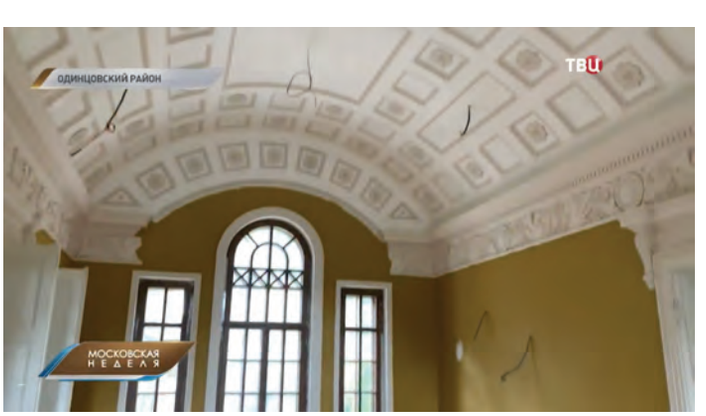
Виссарион Алявдин: Усадьбы деградировали за 1990-е годы, потому что ушли хозяева. Пусть там размещались школы, детские сады, иногда психиатрическая больница, но они жили. И вот в 90-е они ушли, а новые хозяева так и не появились. А теперь, благодаря губернаторской программе, в 40-50 усадеб Подмосковья пришли новые хозяева.







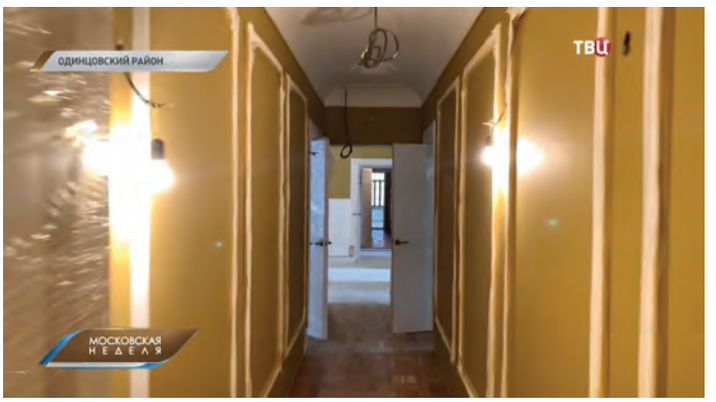


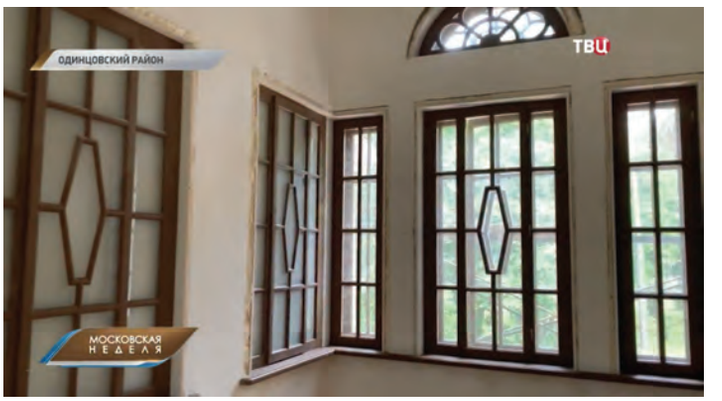


Ольга Стрельцова: К восстановлению усадьбы «Гусева полоса» в Сколково волонтёров не привлекали. Удивительное по своей красоте здание подвергалось научной реставрации под контролем столичного Департамента культурного наследия.

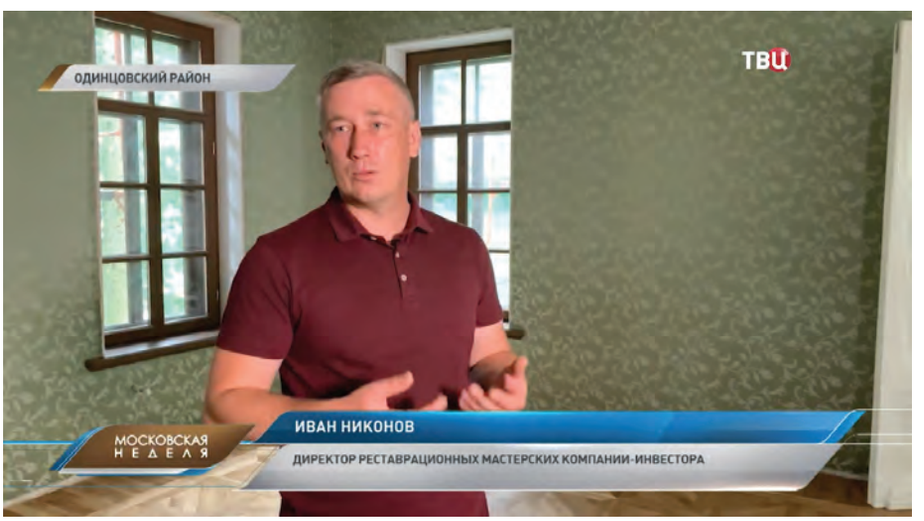


Новый владелец Алексей Сёмин – контролирует процесс дистанционно, поскольку живёт во Франции, в собственном, им же и отреставрированном замке.





Что касается сколковского приобретения, то бизнесмен собирается зарабатывать на проведении различных мероприятий - от юбилеев с банкетами до презентаций. Осталось только наполнить дом антикварной мебелью – и добро пожаловать! В далёкое прошлое.

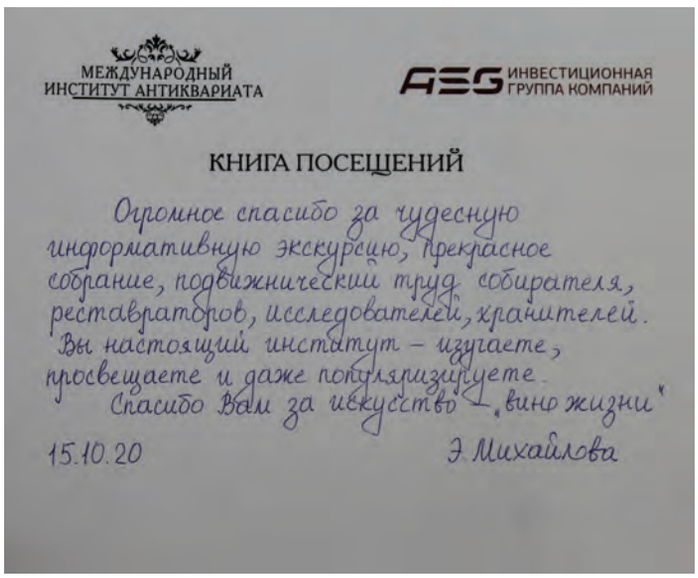


Иван Никонов: Реставрационные работы завершены и скоро можно будет окунуться в усадебную атмосферу начала прошлого века.

«НАСТОЯЩИЙ ИНСТИТУТ...» – МИА ПОСЕТИЛИ ГОСТИ ИЗ ДВУХ СТОЛИЦ

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 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.


МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ АНТИКВАРИАТА

AEG ИНВЕСТИЦИОННАЯ ГРУППА КОМПАНИЙ

КНИГА ПОСЕЩЕНИЙ

Огромное спасибо за чудесную информативную экскурсию, прекрасное собрание, подвижнический труд собирателя, реставраторов, исследователей, хранителей. Вы настоящий институт – изучаете, просвещаете и даже популяризируете. Спасибо Вам за искусство и "вино жизни"

15.10.20 Э. Михайлова

Запись в Книге почетных гостей

Буквально на следующий день Выставочный центр МИА действительно напоминал аудиторию института, где для сотрудников, друзей и волонтеров музея состоялась лекция знаменитого историка моды Александра Васильева. Знакомясь с экспонатами постоянной экспозиции Выставочного центра, маэстро щедро делился знаниями по самым разным темам, связанным с искусством, коллекционированием, антикварным рынком и т.д.

Увлечение антиквариатом на сегодняшний день, отметил А. Васильев, становится все более редким именно потому, что человечество растет в буквальном смысле. Мужчина ростом 185-198 см, глядя на прекрасные вещи, которые выставлены здесь, скажет, что эта мебель скорее детская, а для человека XVIII века она была впору. Кроме того, изысканный вкус неотделим от изысканных манер, которые воспитываются с детских лет, современная же российская семья не готова растить принца, хотя девочку всегда растят принцессой. И в этом главная проблема России: сына хотят видеть хулиганом и спортсменом, а девочку – принцессой, и когда они встречаются, они не находят ничего общего.

Снижение интереса к антиквариату – мировой процесс, и сейчас в Париже старину продают просто за бесценок, вот такие роскошные комоды, как здесь, уходят за тысячу евро. А у нас они оцениваются в пять миллионов, и это нормально, потому что их надо отреставрировать, до этого «растаможить», привезти сюда. «Я как владелец картинной галереи знаю, что купить произведение ты можешь за две тысячи евро, но когда расчистишь и видишь, что там за подпись, то понимаешь, что новая стоимость его – полмиллиона, но это уже наша, коллекционеров, работа и заработок» – подчеркнул историк и искусствовед.

За что коллекционерам и антикварам платят? За хороший вкус! За знания, умения, а не за то, что они переместили комод из одного места в другое. Но прогноз эксперта заключается в том, что цены будут снижаться все больше, потому что главные покупатели сейчас – выходцы из мусульманского мира. Они не любят старые европейские вещи. Ортодоксальные мусульмане из Эмиратов, Саудовской Аравии считают недопустимым иметь предметы, которых касалась рука неверного. И они заказывают точную копию понравившейся им вещи в Италии, Китае, Вьетнаме. В этом А. Васильев видит скорую большую драму: куча деше-

вого антиквариата и растущие цены на золото в слитках, бриллианты и почему-то старинные костюмы. Если раньше он мог уложиться в 10 тысяч евро, чтобы купить понравившиеся вещи, то сейчас – только в 100 тысяч, огромные деньги!

Антиквариат ожидают непростые времена, в России пока есть интерес к этому, но тоже нельзя сказать, что падение цен на нефть не изменило ситуацию. «Я отдаю должное вкусу человека, его стараниям, благодаря которым возникла эта великолепная коллекция. Ее особенность в том, что она сформирована в эстетике замка, все, что здесь собрано, формирует интерьер не квартиры, не буржуазного дома, а замка: большие аллегорические полотна, не очень близкие нам по культуре, достаточно вальяжная мебель, много бронзы, позолоты, часов... И это прекрасно, просто это эстетика западноевропейская, скорее французская, что вовсе не означает, что она нам неинтересна. Я поздравляю вашего коллекционера с прекрасной коллекцией!» – заключил эксперт.



«Я поздравляю владельца, коллекция великолепна и очень впечатляет, взять хотя бы вот этот рояль времен Шопена и Жорж Санд...»

Все, что касается аллегорической библейской живописи, современные французы не любят, продолжил Александр Васильев. Они ищут то, что вы не собираете, – живопись XX века в духе Дюфи, Кокто, Синьяка, им нравится все, что имеет отношение к французским постимпрессионаистам, парижской школе... Живопись XVII века, особенно если она итальянская, для них чужая.

Я же обожаю все это и считаю, что вы создали великолепный музей. Мне нравятся практически все вещи, и особенно их реставрация, я в восторге! Понимаю, что это - предмет гордости владельца, в том числе и потому, какие средства сюда вложены.

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 историк моды фотографировал для личного архива.

В качестве лучшей живописной работы собрания Васильев назвал женский портрет в цветочной гирлянде фламандской школы XVII века.



Фламандская школа XVII в.
Женский портрет в цветочной гирлянде
Фландрия, XVII в.
Холст, масло, 155×124,5 см
БСИИ ASG, инв. № 01-1867

– Мне как историку моды очень нравится этот портрет, потому что в нем есть непарадность. В вашем собрании почти все портреты неправдивые, напыщенные, так писали старые мастера, а здесь есть интимная составляющая, и платье ее недорогое, она в такой задумчивой позе и так душевно написана. Я так понимаю, что портрет переделывали под раму и, возможно, после кончины модели, когда любовь осталась, а модель ушла, написать новый портрет возможности не было, поэтому пригласили живописца-натюрмор-

тиста, и он за счет гирлянды, кстати, написанной изумительно тонко, нарастил портрет.



Робер, Юбер
Разорители гнезд
Франция, XVIII в.
Холст, масло,
162×94 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1769

– Очень хороша картина Юбера Робера, где только вы ее нашли? Молодцы, и поздняя римская мозаика рядом с ней тоже великолепна.



Стол
Франция, I-ая половина XIX в.
Орех, резьба, точение, цветной
набор мрамора, мозаика
71,5×51 см
БСИИ ASG, инв. № 13-1292

Дизайнеру, сценографу и коллекционеру Александру Васильеву понравился также набор из шести стульев с отделкой из тисненой кожи.



Стул из набора (6 стульев)
Португалия или Испания, XVII в.
Орех, кожа, латунь, тиснение,
гравировка, резьба
133×56×45 см
БСИИ ASG
Инв. № 11-2692 (1-6)

– Передайте владельцу мои комплименты, зависть к ценности коллекции и сочувствие к количеству вещей, которые надо хранить и экспонировать. Собрание ваше - для музея, в котором работают две тысячи человек, хотя и для них – это необрабатываемый материал. Я так же не пойму, к чему вам столько мебели, даже таких прекрасных, как вот эти испанские, обитые тисненой кожей?



Отвечая на вопрос, с какой целью собрана столь внушительная коллекция мебели, гостю рассказали о проекте восстановления ASG исторических зданий, многие из которых связаны с выдающимися деятелями отечественной культуры, в частности, Львом Толстым, и презентовали путеводитель «Душа Толстого до сих пор гостит в Казани», разработанный волонтером МИА ученицей 5А класса гимназии № 3 Амалией Хайруллиной

– Это огромная коллекция, это – на Эрмитаж! Конечно, раз вы восстанавливаете усадьбы и исторические особняки, многое пригодится, но у вас, например, такое большое собрание барокко, которому в России трудно найти практическое применение. Тем более, что понадобится титанический труд, чтобы это восстановить – столько ткани, столько перебивки, сколько этой травы морской!

В перерыве визита Александр Васильев дал эксклюзивное блиц-интервью для журнала «Мир искусств».

– Уважаемый Александр Александрович, вопрос от нашего волонтера Амалии, есть ли в вашей знаменитой коллекции платьев детские?

– Нет.





«Изысканный вкус требует изысканных манер»

– **Потому что не существовала детской моды как таковой, детей одевали как маленьких взрослых?**

– Детская мода существовала всегда, иногда их действительно одевали, как взрослых, а с XVIII века, наоборот, как детей.

– **Вам приходилось восстанавливать исторические интерьеры?**

– Все время и часто, в том числе в собственных домах.

– **Вы руководствовались интуицией или иконографией?**

–Только знаниями, основанными на происхождении, воспитании и образовании.

– **Когда мы смотрим на картины старых мастеров, видим меняющиеся костюмы; что первично – изменение архитектуры, интерьера, одежды?**

– Изменение вкусов общества, мода – зеркало истории. Например, в наши дни моден унисекс, чтобы сократить рождаемость, чтобы женщины не выглядели привлекательными для мужчин, и наоборот.

– **Но человек может не принимать этого, поскольку мода стала более демократичной, тогда как в моем детстве все без исключения носили мини...**

– А теперь все носят рваные джинсы. У Вас есть рваные джинсы?

– **Нет.**

– А почему? Вы разве – не модница? Амалия, у тебя есть рваные джинсы? Есть, вот видите. С 90-х годов прошлого века нищета были возведены в культ и до сих пор это держится.

– **Расскажите, пожалуйста, о своей премии «Лилия Александра Васильева»**

– Эта премия присуждается за лучшие достижения в интерьерном искусстве. Вы хотите, чтобы мы присудили ее вашему музею?

– **Можем номинироваться?**

– Еще как! Я не ожидал этого интервью, большое спасибо!



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.

– Я восторгаюсь, а вы? – обратился он к своим ученицам.

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.

ДАЙДЖЕСТ

В МОСКВЕ ОТРЕСТАВРИРУЮТ СТОЛИЧНУЮ УСАДЬБУ ГУСЕВА ПОЛОСА

Российская Газета RG.RU

15.09.2020

В столице приступили к ремонту выявленного объекта культурного наследия усадьбы Гусева Полоса.

Здание построил в начале XX века инженер-строитель Александр Шумилин. Он возвел двухэтажный деревянный дом на каменном фундаменте с полукруглой верандой в стиле неоклассицизм. При этом дом оснастили ванными комнатами и электричеством, а также провели центральное отопление, вентиляцию и канализацию. После революции здание национализироовали, и он в составе села Мамоново перешел под управление комитета бедноты. Здание несколько раз достраивали, его использовали под разные нужды, одно время в нем был дом отдыха «Полет». В современной России здание пустовало и пришло в аварийное состояние, хотя сохранились некоторые интерьеры 1910-1915 годов.

Как рассказал глава департамента культурного наследия Москвы Алексей Емельянов, реставрация должна быть завершена в 2021 году. Во время реставрации вернут сооружению интерьеры, отреставрирует лепнину парадного вестибюля второго этажа и лестничной клетки, затянут тканевыми обоями стены, восстановят паркет.

КОЛОННЫ В КОРИНФСКОМ СТИЛЕ И МЕДАЛЬОНЫ С АНТИЧНЫМИ ПРОФИЛЯМИ: КАК РЕСТАВРИРУЮТ УСАДЬБУ ГУСЕВА ПОЛОСА

mos.ru Официальный сайт Мэра Москвы

15.09.2020

Эта некогда пышная усадьба несколько десятилетий не использовалась и пришла в аварийное состояние. Реставраторы поэтапно возрождают былое великолепие главного дома и парка.

На территории инновационного центра «Сколково» продолжается реставрация старинной усадьбы Гусева Полоса. Это название впервые упоминается в исторических документах XVIII века. А сохранившиеся до наших дней усадебный дом и террасный парк относятся к началу XX века. Здание в неоклассическом стиле было возведено по проекту инженера-строителя Александра Ивановича Шумилина, который приобрел имение Гусева Полоса в 1911 году.

МОСКОВСКИЕ СЕЗОНЫ

«Шумилин построил двухэтажный деревянный дом на каменном фундаменте, с колоннами коринфского ордера, портиками, треугольным фронтоном, полукруглой верандой, лепниной и медальонами с античными профилями. Деревянные стены фасадов были оштукатурены. И хотя в убранстве и облике дома нельзя обнаружить ничего новаторского, он был оснащен инженерными новинками того времени – центральным отоплением, канализацией, вентиляцией, электрическим освещением, ванными комнатами, теплыми ватерклозетами», – рассказал руководитель Департамента культурного наследия города Москвы Алексей Емельянов.

По его словам, новый хозяин преобразовал и прилегающую территорию. Поблизости от дома, на склонах, ведущих к оврагу, выстроили подпорную стенку,

разбили террасный парк. К востоку от усадебного дома выкопали прямоугольный пруд (утрачен в 1920-е годы). Кроме того, была высажена аллея, ведущая от дороги к северному фасаду дома.

«После революции имение национализировали. Дом использовали под разные нужды. Известно, что в 1960-х годах в нем располагался санаторий. А с конца 1990-х дом не использовался и постепенно разрушался. До начала реставрации его состояние было аварийным», – отметил глава ведомства.

Сейчас уже проведены работы по усилению фундамента и перекрытий, переборке сруба, реставрации кровли и воссозданию слуховых окон, фасадов. Воссозданы по историческим образцам оконные и дверные рамы (в том числе фальшокна в торцах), воссоздана лестница полукруглой веранды северного фасада, раскрыты исторические дверные проемы в интерьерах второго этажа, установлены легкие перегородки.

В МОСКВЕ РАССКАЗАЛИ О РАБОТАХ ПО РЕСТАВРАЦИИ УСАДЬБЫ «ГУСЕВА ПОЛОСА»

15.09.2020

Здание в неоклассическом стиле сделано по проекту инженера-строителя Александра Шумилина, который приобрёл имение в 1911 году.

«Шумилин построил двухэтажный деревянный дом на каменном фундаменте, с колоннами коринфского ордера, портиками, треугольным фронтоном, полукруглой верандой, лепниной и медальонами с античными профилями», – заявил глава департамента культурного наследия Алексей Емельянов.

По его словам, дом был оснащён инженерными новинками того времени – центральным отоплением, канализацией, вентиляцией, электрическим освещением, ванными комнатами.

После революции имение было национализировано, и здание применяли под разные нужды. С конца 1990-х дом не использовался, до начала реставрации его состояние оценивалось как аварийное.

Завершить реставрацию полностью планируют в начале 2021 года.

ОТДЕЛКУ ИНТЕРЬЕРОВ ЗАВЕРШАЮТ В СТОЛИЧНОЙ УСАДЬБЕ ГУСЕВА ПОЛОСА

15.09.2020

В настоящее время в ходе реставрации усадьбы Гусева Полоса на территории инновационного центра «Сколково» завершаются работы по отделке интерьеров помещений, сообщается на официальном сайте мэра Москвы.

«Специалисты воссоздают паркет по оригинальным образцам, реставрируют лепнину парадного вестибюля второго этажа и лестничной клетки, оштукатуривают и обтягивают тканевыми обоями стены», – говорится в сообщении.

В помещениях с высокой влажностью покрывают плиткой стены и пол. Внутри проводят освещение и монтируют карнизы. Кроме того, начался ремонт подпорной стенки террасы в парке. В ближайшее время планируют начать бла-

гоустройство территории, прилегающей к дому. Завершение всех работ по реставрации намечено на начало 2021 года.

В материале отмечается, что первые упоминания об усадьбе Гусева Полоса нашли в документах XVIII века. После ее приобретения в 1911 году инженер Александр Шумилин возвел двухэтажный дом из дерева на фундаменте из камня. Внутри провели отопление, канализацию и вентиляцию. В конце 90-х годов состояние здания начало приходить в упадок.

На сегодняшний день рабочие уже укрепили фундамент, отреставрировали кровлю и воссоздали фасады. Кроме того, по историческим образцам специалисты восстановили лестницу полукруглой веранды северного фасада и другие элементы интерьера.

РЕСТАВРАЦИЮ УСАДЬБЫ ГУСЕВА ПОЛОСА ПЛАНИРУЮТ ЗАВЕРШИТЬ В 2021 ГОДУ

МОСКВА24

15.09.2020

Реставрацию усадьбы Гусева Полоса, которая расположена на территории инновационного центра «Сколково», планируют завершить в 2021 году, говорится на портале мэра и правительства Москвы.

Руководитель департамента культурного наследия Алексей Емельянов рассказал, что реставраторы к настоящему времени провели работы по усилению фундамента и перекрытий, реставрации кровли и воссозданию слуховых окон, фасадов.

Также были приведены в порядок оконные и дверные рамы, воссоздана лестница полукруглой веранды северного фасада, раскрыты исторические дверные проемы на втором этаже. На прилегающей территории появился террасный парк и прямоугольный пруд.

БЕЗФОРМАТА

Сейчас специалисты работают над интерьером в здании: создают паркет по оригинальным образцам, клеят обои, полы и стены отделывают плиткой. Здание является объектом культурного наследия, поэтому все работы ведутся под контролем Мосгорнаследия и по согласованному ведомством проекту.

ВЫСТАВКА «ВОЗВРАЩЕНИЕ В УСАДЬБУ» ОТКРОЕТСЯ В МУЗЕЕ «НОВЫЙ ИЕРУСАЛИМ» 23 СЕНТЯБРЯ

ПРАВИТЕЛЬСТВО МОСКОВСКОЙ ОБЛАСТИ

17.09.2020

Двадцать третьего сентября музей «Новый Иерусалим» представит выставку «Возвращение в усадьбу», которая продемонстрирует более 400 предметов из собственного музейного собрания и частных коллекций, сообщает пресс-служба Министерства культуры региона.

Задача проекта – обратиться к культурному наследию усадеб как к феномену, не утраченному благодаря музеям, приоткрыть завесу над событиями

послереволюционных лет и отдать должное людям, это наследие сохранившим.

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

Тематически экспозиция поделена на несколько частей и представит целый спектр художественных сокровищ подмосковных усадеб.

«В Подмосковье усадьбы или места их прежнего расположения окружают нас повсюду, чудесные планировки парков пронизывают новые районы. Вы думаете, что едете по шоссе, а на самом деле движетесь по главной аллее старого парка. Музей «Новый Иерусалим», наша ведущая музейная площадка, и его активная команда создали очередной грандиозный выставочный проект, он приглашает вернуться в усадьбу, а по сути, обратиться к усадьбе и задуматься о связи времен, почувствовать энергетику этих мест, подумать о том, какие были вложены в них силы, вкус и любовь. Но главное – не просто окунуться в прошлое, а подумать о будущем», – рассказала вице-губернатор Московской области Наталья Виртуозова.

Один из залов выставки посвящен большой работе по реставрации усадебных комплексов, которая развернулась в Московской области в последние годы, в том числе и в рамках губернаторской программы. Проекты восстановления дворцов, построенных Казаковым и Старовым, которые подготовили архитекторы нескольких организаций, дают надежу и уверенность, что мы увидим эти шедевры в их прежнем виде.

«ВОЗВРАЩЕНИЕ В УСАДЬБУ»

Истринские ВЕСТИ

17.09.2020

Выставка под таким названием откроется в музее «Новый Иерусалим» 23 сентября.

Экспозиция продемонстрирует разнообразные усадебные коллекции музея – живопись, графику, декоративно-прикладное искусство, архивные материалы – всего более 400 предметов из собственного музейного собрания и частных коллекций.

Тематически экспозиция поделена на несколько частей. Первая часть, инсталляция «Призрачный сад», выстроена на единственном экспонате- символе, здесь развернется масштабная карта подмосковных усадеб 1928 года и пойдет разговор о современном немузейном использовании сохранившихся ансамблей.

Вторая часть «FUIMUS/Мы были (с лат.)» повествует о тех, кто обустраивал усадьбы в 18–19 вв. и кто спасал их наследие после революции, и позволяет проследить путь ряда мемориальных усадебных предметов от исходных владельцев к новому дому в Музее «Новый Иерусалим».

Третий раздел – «Коллекции» или «Золотой век русской усадьбы». Здесь торжествует предмет: мебель, живопись, декоративно-прикладное искусство, медали, оружие – отражающий вкус времени и владельца. Анфиладная планировка позволяет слой за слоем раскрывать многообразие усадебной эстетики. Завершает историю раздел «Территория», где на материале комплексных реставрационных проектов можно говорить о сложносочинённой структуре усадьбы и о возможностях развития территории через восстановление того, что еще может быть восстановлено.

В МУЗЕЕ «НОВЫЙ ИЕРУСАЛИМ» СОСТОЯЛОСЬ ОТКРЫТИЕ ВЫСТАВКИ «ВОЗВРАЩЕНИЕ В УСАДЬБУ»

Новый Иерусалим

23.09.2020

23 сентября в музее «Новый Иерусалим» состоялось открытие выставки «Возвращение в усадьбу», которая впервые в столь крупном масштабе демонстрирует разнообразные усадебные коллекции музея – живопись, графику, декоративно-прикладное искусство, архивные материалы – всего более 400 предметов из собственного музейного собрания и частных коллекций.

Открытие выставки посетила вице-губернатор Московской области Наталья Виртуозова. Она напомнила, что в Подмосковье продолжается работа по сохранению исторических усадеб.

Погрузиться в тему гостям выставки помогает нестандартный подход к экспонированию: от входа до выхода посетителей ждет не показ отдельных предметов, а целостный рассказ-путешествие в эпоху и взгляд на усадьбу как на единый комплекс места, быта и особой атмосферы.

ART INVESTMENT.RU

Открывает экспозицию инсталляция «Призрачный сад» – масштабная карта подмосковных усадеб 1928 года. Посетителям расскажут о владельцах этих усадеб в XVIII–XIX веках, о музейных сотрудниках, спасавших наследие этих ансамблей в послереволюционные годы.

Завершают выставку залы, посвященные большой реставрационной работе, проводимой в последние годы в усадебных комплексах, а также перспективам развития их туристического потенциала.

МУЗЕИ РОССИИ: ВЫСТАВКА «ВОЗВРАЩЕНИЕ В УСАДЬБУ» ОТКРЫВАЕТСЯ В МУЗЕЕ «НОВЫЙ ИЕРУСАЛИМ» В РАМКАХ ПРАЗДНОВАНИЯ ЕГО 100-ЛЕТИЯ

ПРЕЗИДЕНТСКАЯ БИБЛИОТЕКА

23.09.2020

23 сентября 2020 года в музее «Новый Иерусалим» (Московская обл.) открывается выставка «Возвращение в усадьбу», которая впервые в столь крупном масштабе продемонстрирует разнообразные усадебные коллекции музея – живопись, графику, декоративно-прикладное искусство, архивные материалы – всего более 400 предметов из собственного музейного собрания и частных коллекций. Открытие выставки является одним из ключевых событий в рамках юбилейного года музея «Новый Иерусалим», отмечающего в 2020-м своё столетие.

Завершает историю раздел «Территория», где на материале комплексных реставрационных проектов можно говорить о сложносочинённой структуре усадьбы и о возможностях развития территории через восстановление того, что ещё может быть восстановлено. В своём новом выставочном проекте музей обращается и к теме развития туристического потенциала усадеб. Стремление в усадьбу и близость доступа к ним – значительный ресурс развития территорий вокруг Москвы сегодня, чётко сформированный запрос. На сегодняшний день в Московской области расположены порядка 320 усадеб разной степени сохранности, которые ещё могут получить воплощение в новом статусе и выступить ресурсом для развития территории Московской области – статусного, научного, туристического, предпринимательского.

ВОССТАНОВЛЕНИЕ УСАДЬБЫ ГУСЕВА ПОЛОСА

РЕМЖИЛСТРОЙ
реставрация и реконструкция
гарантия на все виды работ 5 лет

25.09.2020

Наши специалисты продолжают реставрационные мероприятия в отношении старинной усадьбы Гусева Полоса, которая находится на территории инновационного центра «Сколково». Ее наименование впервые встречается в исторической документации, датированной XVIII столетием. Главное усадебное здание и террасный парк, которые сохранились до нашего времени, относятся к первым годам XX столетия.

В течение нескольких десятков лет это некогда богатое и роскошное поместье никак не использовалось и поэтому пришло в состояние запустения. Наши мастера-реставраторы работают над постепенным возрождением былого величия его главной постройки и парка.

Шумилин возвел дом в два этажа из дерева на каменном фундаменте. Он был эффектно украшен лепным декором и медальонами с античными профилями, верандой полукруглой формы, треугольным фронтоном, портиками, а также колоннами коринфского ордера. Деревянные стены фасадов прошли штукатурную обработку. Нельзя сказать, чтобы внешний вид дома и его убранство отличались особенным новаторством. Однако, при оснащении строения были использованы последние инженерные новинки того времени, как то теплые ватерклозеты, ванные комнаты, электрическое оснащение, вентиляция, канализация, центральное отопление.

Владелец поспособствовал преображению прилегающей территории. Недалеко от здания, на склонах, которые ведут к оврагу, создали подпорную стенку и разбили террасный парк. В восточном направлении от постройки выкопали пруд прямоугольной формы, который в 1920-е годы был утрачен. От дороги к северному фасаду дома высадили аллею.

На данный момент окончены такие виды восстановительных работ: реставрация кровли, воссоздание фасадов, слуховых окон, переборка сруба, усиление перекрытий и фундамента.

С применением исторических образцов отреставрированы рамы окон и дверей, лестница, расположенная в веранде северного фасада, имеющей полукруглую форму. В интерьерах верхнего этажа были раскрыты заложенные ранее дверные проемы. Помимо этого, специалисты установили легкие перегородки.

Сейчас ведутся отделочные работы во внутренних помещениях. Стены штукатурятся и обтягиваются обоями из ткани. Восстанавливается лепной декор парадного вестибюля, находящегося наверху, и лестничной клетки. С применением оригинальных образцов реставрируется паркетный пол. В тех помещениях, где присутствует влага, отделываются плиткой полы и стены. Устанавливаются осветительные приборы. Монтируются розетки потолка и карнизы. Что касается прилегающей территории и парка, то в их отношении также запланирован целый ряд работ. В настоящее время ремонтируется подпорная стенка террасы. Предполагается, что восстановительные мероприятия будут полностью окончены в начале следующего года. Основное назначение отреставрированного главного здания усадьбы – проведение приемов.

КРАСНОКИРПИЧНЫЙ ОБЪЕКТ ДЛЯ КРАСНОЙ ЛИНИИ: ASG ГОТОВИТ К СДАЧЕ ОКН ФЕДЕРАЛЬНОГО ЗНАЧЕНИЯ

БИЗНЕС ONLINE
деловая электронная газета Татарстана

25.09.2020

На одном из немногих сохранившихся объектов XVIII века в Казани завершаются восстановительные работы. Главный архитектор-руководитель архитектурно реставрационных мастерских Ольга Алексеевна Гринина рассказала редакции «Мира искусств» о краснокирпичной «тайнописи» дома по улице К. Маркса, 15.

УСАДЬБУ МАМОНОВО, ИЗВЕСТНУЮ КАК «ГУСЕВА ПОЛОСА», ОТРЕСТАВРИРУЮТ В МОСКВЕ

Businessman.ru

28.09.2020

Реставрация памятников архитектуры представляет собой важнейшую составляющую сохранения исторического наследия страны. В одной только столице с 2011 года было восстановлено порядка 1400 подобных объектов. Одним из интереснейших проектов, который находится в процессе реализации, является реставрация усадьбы «Гусева Полоса». Она располагается на территории инновационного парка «Сколково».

В 1913 году данное имение было выкуплено инженером-строителем Александром Ивановичем Шумилиным. Главное здание было заложено в конце этого же года. При этом для его строительства использовались некоторые детали из более старых построек, расположенных на «Гусевой полосе». У усадьбы Мамоново (а именно так она называется) деревянный каркас и каменный фундамент. Несмотря на то что здание, выполненное в стиле неоклассицизма, не отличается слишком уж значительными размерами и необычным убранством, здесь использованы наиболее современные технические решения для начала XX века. К примеру, усадьба имела централизованное отопление, вентиляцию, канализацию, ванные комнаты, электрическое освещение и даже теплые ватерклозеты. Само главное здание было украшено привлекательными витражами и статуями на греческую мифологическую тематику.

Помимо всего прочего возле основного здания располагался бассейн, террасный парк и подпорная стенка. В свое время инженер-строитель Александр Шумилин потратил достаточно много денежных средств.

После революции 1917 года усадьба была национализирована. Совместно с прилегающем селом Мамоново она перешла в распоряжение местного комитета бедноты. К сожалению, в этот период был уничтожен бассейн. В 1960-х годах на базе имения открыл свои двери санаторий «Полет». Во времена Советского Союза имение поддерживалось в относительно неплохом состоянии, хотя постепенно оно теряло свой первоначальный облик, становясь все более похожим на стандартные постройки того времени.

После развала СССР здание стало никому не нужным. В результате до недавнего времени оно находилось в аварийном состоянии.

Исправить ситуацию удалось благодаря департаменту культурного наследия Москвы. В первую очередь были проведены реставрационные работы по усилению фундамента и укреплению перекрытий. Кроме этого строителям пришлось полностью перебрать сруб. Также были восстановлены фасад, слуховые окна и кровли. При этом благодаря усилиям реставраторов усадьба уже возвращает свой исторический внешний вид. Большое внимание в процессе реставрации здания уделяют восстановлению исторического интерьера. Стены уже отштукатурены. Происходит оклейка их тканевыми обоями. Те помещения, которые обладают повышенным уровнем влажности, оснащаются плиточным покрытием. В результате уже совсем скоро «Гусева полоса» приобретет презентабельный внешний вид и вторую жизнь.

Планируется, что сразу же после восстановления в этом имении будут проходить разного рода приемы. На самом деле с учетом расположения усадьбы на территории современного инновационного центра «Сколково» у «Гусевой полосы» имеется все необходимое, чтобы стать по-настоящему популярным туристическим местом. Возможно, в ближайшем будущем здесь начнут проводить различные тематические мероприятия.

ЖИЗНЬ АРЕНДНОГО БИЗНЕСА КАЗАНИ ПОСЛЕ ПАНДЕМИИ: УБЫТКИ, НОВЫЕ РЕАЛИИ И СТРАТЕГИИ РАЗВИТИЯ

БИЗНЕС ONLINE
деловая электронная газета Татарстана

29.09.2020

«Пандемия ударила по всем отраслям экономики, арендный бизнес не стал исключением... В период ограничений мы потеряли более 50 процентов дохода, но при этом сохранили основной пул арендаторов и самое ценное – адекватные деловые отношения с партнерами», – заключает заместитель генерального директора компании «Единая арендная система» Айгуль Хамитова. В интервью нашему изданию она рассказала, как пандемия повлияла на арендный бизнес и почему памятники архитектуры становятся престижными офисами.

Для нас это не первый кризис – компания существует свыше 20 лет. Однако данный кризис уникален по своим масштабам, непредсказуемости развития. Тем не менее компания продолжает развиваться, адаптируясь к новым реалиям. В данный момент наблюдается постепенное оживление рынка, восстановление деловой активности. Адаптируясь, бизнес пересматривает свои потребности, спрос развивается постепенно. Главный сдерживающий фактор – вероятность «второй волны». Предприниматели максимально обдуманно подходят к запуску новых проектов и ищут более гибкие условия.

В управлении компании имеется целый ряд уникальных объектов – отдельно стоящих особняков со своими двориками и парковочными зонами, например, на улице Карла Маркса, дома №15, 16, 18, неподалеку – еще несколько объектов: на улицах Большая Красная, Чернышевского, Баумана и Габдуллы Тукая. Каждый объект индивидуален, отреставрирован с сохранением исторической ценности и шарма, максимально приспособлен под современное использование. Мы полностью заменили коммуникации, оставив помещения в черновой отделке, чтобы будущий арендатор имел возможность приспособить их под себя и произвести ремонт, исходя из своих потребностей и предпочтений.

ПРЕДСТАВИТЕЛИ ОДНОЙ ИЗ САМЫХ ДРЕВНИХ И ЗНАТНЫХ ДИНАСТИЙ ИТАЛИИ В БОЛЬШОМ СОБРАНИИ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG



Алина Булгакова, к.п.н., директор МИА

АННОТАЦИЯ: статья посвящена атрибуции парных портретов феррарских герцогов – Чезаре и Альфонсо III д'Эсте работы итальянского художника XVII века Санто Перанды (1566 – 1638). Ранее картины были ошибочно атрибутированы как мужские портреты испанской школы конца XVII века.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: атрибуция, династия д'Эсте, Чезаре д'Эсте, Альфонсо III д'Эсте, Санто Перанда, парадный портрет, «мельничный жернов».

ABSTRACT: the the article is devoted to the attribution of paired portraits of the Ferrara dukes - Cesare and Alfonso III d'Este by the 17th century Italian artist Santo Peranda (1566 - 1638). Previously, the paintings were mistakenly attributed as male portraits of the Spanish school of the late 17th century.

KEYWORDS: attribution, d'Este dynasty, Cesare d'Este, Alfonso III d'Este, Santo Peranda, ceremonial portrait, "millstone".

29 октября 2013 года на французском аукционе Fraysse&Associes Международным институтом антиквариата были приобретены мужские парные портреты испанской школы конца XVII века. Авторство работ, как и личности портретируемых, экспертами аукционного дома установлены не были. На основании искусствоведческого анализа работ итальянского художника XVII века Санто Перанды работы атрибутированы как принадлежащие его кисти.

Принадлежность испанской школе XVII века была, по-видимому, определена на основании характерных предметов одежды моделей – гофрированных белых воротников, которые в Испании назывались горгера (исп. gorguera) или «мельничный жернов», а также по форме бородки эспаньолки у одного из персонажей.



Санто Перанда
Портрет Чезаре д'Эсте
Италия, первая четверть XVII века
Холст, масло. 59×46 см
БСИИ ASG, инв. № 02-3993



Санто Перанда
Портрет Альфонсо III д'Эсте
Италия, первая четверть XVII века
Холст, масло. 59×46 см
БСИИ ASG, инв. № 02-3994

В верхних частях портретов есть надписи на итальянском языке с именами портретируемых и датами их жизни. После их перевода было установлено, что один из них, тот, что постарше, является герцогом Феррары, Модены и Реджо – Чезаре д'Эсте (1562 – 1628), а другой – его сыном – Альфонсо III д'Эсте (1591 – 1644).



Надпись на портрете гласит: «CESARE I DUCA DI MOD. F. DI D. ALF. D. ESTE DE D. GIULIA DELLA ROVERE N 1562 SPOSO VIRGINIA DE MEDICI M 1628» (рус. «Чезаре I герцог Модены Феррары отец Альфонсо д'Эсте сын Джулии делла Роверы родился в 1562 жених Вирджинии Медичи умер в 1628»).



Надпись на портрете гласит: «ALF. III DUCA DI MOD. F. DE D. CESARE N 1591 SPOSO L'INFANTA D. ISABELA DI SAVOIA SI BESE RELIGIO CAPPUCCINO NEL 1609 M 1644» (рус. «Альфонсо III герцог Модены Феррары сын Чезаре родился в 1591 жених инфанты Изабеллы Савойской стал монахом капуцином первый ребёнок родился в 1609 году умер в 1644»).

Династия д'Эсте – один из самых древних и знатных родов Италии. Её представители более 500 лет правили Феррарой и Моденой. А по степени интриганства и жестокости их можно сравнить с дворянским родом Борджиа, чьё имя стало синонимом вероломства и распущенности. Причём линии этих родов в XVI веке пересекутся.

Немецкой, австрийской и даже, условно, русской ветви (Иван VI происходит от немецкой линии) дома д'Эсте в нашей статье мы касаться не будем. Портретируемые из Большого собрания изящных искусств ASG относятся к итальянской линии рода. Д'Эсте ведут происхождение от каролингских наместников в Северной Италии. Они рано получили титул маркграфов (маркизов). Вскоре приобрели и сеньориальные права на северо-итальянские города и территории (преимущественно в Веронской области): Эсте (отсюда их имя), Ровиго, Монтаньяну, Казале-Маджоре и Понтремоли. В 1035 году Альберто Аццо II – граф Луниджаны и Милана, синьор Ровиго, первый из династии, носивший титул сеньора д'Эсте – женился на Кунигунде Альтдорфской, сестре одно-



Альберто Аццо II д'Эсте
Миниатюра конца XV века [1]

го из влиятельных германских князей Вельфа III. Их сыновья, Вельф IV, ставший герцогом Баварии, и Фулько I, стали родоначальниками двух ветвей фамилии д'Эсте – германской (Вельфы) и итальянской (собственно д'Эсте).

В 1240 году Аццо VII (потомок Фулько) захватил власть в Ферраре и с этого времени она принадлежала роду д'Эсте. Население Феррары признало его своим государем. В 1288 – 1290 годах граждане Реджо и Модены объявили своим господином Обиццо II д'Эсте – незаконнорожденного сын маркиза Ринальдо I д'Эсте и неаполитанской прачки. Именно этот бастард объединит на три с лишним века в одно княжество Модену, Реджо и Феррару, сделав её центром владений дома д'Эсте.



Обиццо II д'Эсте [2]

Обиццо II был убит собственным сыном (задушен подушкой) Аццо VIII, который делит княжество вместе со своими братьями на три части, и начинается борьба за власть. Только внуку Обиццо III – Никколо III (1383 – 1441) удаётся объединить «Феррарское царство». С этого момента начинается Золотой век династии д'Эсте. Никколо III заботился об улучшении земледелия на своих территориях, развивал торговлю, науки и искусство, приглашал ко двору художников, расширил Феррарский университет, много путешествовал, собирал художественные предметы, строил в Ферраре дворцы и церкви, первым устраивал общественные праздники. В тоже время, этот же самый гуманист издал указ о смертной казни (отрубание головы) за прелюбодеяние.

Сын Никколо III – Леонелло д'Эсте (1407 – 1450) – был настоящим человеком эпохи Возрождения, в котором удивительным образом сочетались жестокость и утончённость. Он был обучен военному ремеслу и получил прекрасное научно-литературное образование. Сочинённые им сонеты высоко ценились современниками. Он продолжал коллекционировать памятники искусства и поощрять живописцев. Брат Леонелло – Борсо (1413 – 1471) – был крупным меценатом, превратившим Феррару в культурную столицу. Он окружил себя учеными, писателями и артистами. При нём в Ферраре была открыта первая типография. Борсо любили все, он пользовался покровительством высших властей: в 1452 году от императора Фридриха III он получил титул «герцога Модены и Реджо», а папа Пий II пожаловал его «герцогом Феррары» в 1471 году. Борсо сделался законодателем светских обычаев. После своей смерти он оставил казне 500 000 дукатов и богатую коллекцию драгоценностей.



Гравюра А. Capriolo Никколо III д'Эсте 1596 год [3]



Автор неизвестен Портрет Борсо д'Эсте 1469 – 1471 годы Замок Сфорца, Милан





Вилла д'Эсте
Современный вид

Карл Эдуард Фердинанд Блехен
В парке виллы д'Эсте
1830 год
Старая национальная галерея, Берлин

Сыновья Никколо III – Леонелло и Борсо – отказались от агрессивной внешней политики, не выказывая интереса к военному делу, что подорвало могущество дома д'Эсте. В результате их младший брат Эрколе I (1433 – 1505) был вынужден вести войну с папой Сикстом IV и Венецией. д'Эсте заключил союз с Фердинандом Неаполитанским, Людовико Моро миланским и Флоренцией, благодаря чему война окончилась в 1484 году заключением мира. Эрколе не обладал выдающимися дарованиями, но он заботился об экономическом процветании своих земель, заметно снизив налоги.

Приемник и сын Эрколе I – Альфонсо I (1476 – 1534) породнил род д'Эсте с Борджиа. Он женился на самой известной его представительнице – Лукреции Борджиа. Резкий и конфликтный Альфонсо порвал отношения с папой Юлием II, который лишил его прав на Феррару, Модену и Реджо. Однако в 1527 году Альфонсо заключает союз с императором Карлом V, и папа Климент VII был вынужден признать его права на герцогство.

В 1509 году у Альфонсо I и Лукреции родился сын – Ипполито II (1509 – 1572) – кардинал и губернатор Тиволи с 1550 года. Именно при нём началось строительство Виллы д'Эсте – одной из самых знаменитых итальянских вилл XVI века, которую будет стремится превзойти в роскоши Пётр I при создании Петергофа, и которая станет, своего рода, памятником династии д'Эсте.

Автор проекта виллы д'Эсте – архитектор Пирро Лигорио (1514 – 1583). Согласно его замыслу, убранство виллы призвано было подчеркнуть её высокий статус как очага культуры, места встречи художников, поэтов и музыкантов. Отделка залов, проходила под руководством Джироламо Муциано, а затем – Ливио Агрести и Федерико Дзуккаро. Стены украшали фламандские шпалеры, лепнина, фрески и античные статуи (большинство было утрачено).



Интерьер Виллы д'Эсте
Первый Зал Тибуртина [4]

Помимо виллы близ Тиволи основной резиденцией дома д'Эсте в Ферраре был замок Кастелло Эстенсе, представляющий собой средневековое оборонительное сооружение с четырьмя башнями, окружёнными рвом. Строительство замка началось в период правления Никколо II д'Эсте (1338 – 1388). 3 мая 1385 года в Ферраре произошло кровопролитное восстание жителей, требовавших снизить налоги. В результате столкновений армии и горожан был растерзан толпой советник семьи д'Эсте – Томазо да Тортоне. Напуганный данным событием герцог решился на строительство массивного замка, который бы защищал его от народных волнений и гарантировал безопасность. Архитектором был назначен Бартолино да Новара. По его проекту четыре угловые башни соединялись куртинами, здесь же был построен навесной мост.



Замок Кастелло Эстенсе в Ферраре [5]

Окончательно внешний вид замка сформировался при Эрколе II д'Эсте (1508 – 1559). Работы он доверил известному архитектору, художнику и декоратору Джироламо да Карпи (1501 – 1556). Внешний облик замка сохранился до наших дней, интерьеры же в течение нескольких веков претерпевали изменения.

Фактически при сыновьях Альфонсо I – Ипполито II и Эрколе II –сформировались две главные резиденции рода д'Эсте (позднее, после 1634 года, начнётся строительство Дворца герцогов в Модене). Период правления братьев был ознаменован последним подъёмом искусств герцогства: в Ферраре работал Тициан, Пеллегрино, Джулио Романо, устраиваются пышные приёмы и праздники, расцветает художественное ковроткачество и производство обоев. Но уже



Зал игр в замке Кастелло Эстенсе, Феррара
Зал был предназначен для вечерних развлечений, концертов и игр [6]

вскоре, при сыне Эрколе II – Альфонсо II (1533 – 1597) – появились первые признаки политического и культурного упадка Феррары. Альфонсо пытался занять польский престол, ввязывался в многочисленные политические авантюры, тратил огромные суммы на турниры и охоту, подорвав тем самым экономическое состояние герцогства.

Альфонсо II умер бездетным. Вслед за его смертью начинался период упадка и смут. Первым их плоды начал пожинать герцог Чезаре д'Эсте, портрет которого хранится в Большом собрании изящных искусств ASG.



Чезаре Аретус
Портрет герцога Чезаре д'Эсте
1598 год
Холст, масло
Галерея Эстенсе, Модена

Чезаре д'Эсте – побочный внук Альфонсо I и незаконнорожденный сын Альфонсо д'Эсте, маркиза Монтеккио от дочери герцога Урбино Джулии делла Роверы. После смерти Альфонсо II законная линия династии д'Эсте прервалась, и император Священной Римской империи, Рудольф II, признал наследником Чезаре д'Эсте, которому на тот момент было 24 года. Однако Чезаре был бастардом и легитимность его власть не была признана Папой римским Климентом VIII. В результате в 1598 году Феррарское герцогство прекратило своё существование и стало частью Папской Области.

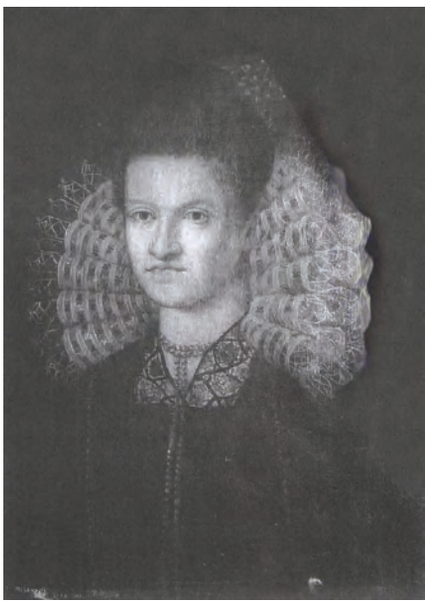
Молодой Чезаре, не обладавший политической дальновидностью, пытался найти поддержку у ведущих европейских держав, но получил резкий отказ от французского короля Генриха IV, который пригрозил Италии войной. 30 января 1598 года Чезаре прибыл в Модену, куда и перенёс столицу герцогства.



Герб рода Д'Эсте с 1534 года

К этому времени в Модене проживало около 20 000 жителей. Основная часть населения трудилась на текстильных мануфактурах. Шелка, произведённые в Модене и Реджо, славились по всей Европе. На экспорт шло так же вино, мясо и скот. С потерей плодоносных земель Феррары сильно ухудшилась ситуация с зерновыми – каждый третий год был голодным. К началу XVII века положение в герцогстве осложнилось и сильной инфляцией, продукция, предназначенная на экспорт, стала менее конкурентоспособной. Благодаря переносу столицы в Модену здесь развернулись строительные работы, началась реконструкция и снос зданий, что способствовало созданию рабочих мест для каменщиков и чернорабочих.

Помимо проблем в экономике, Чезаре столкнулся с политическими распрями между дворянами Модены и Феррары, а также войной против Лукки за обладание областью Гарфаньяна. Неудачи постигли герцога и в личной жизни. 6 февраля 1586 он женился на Вирджинии Медичи (1568 – 1615), дочери великого герцога Тосканы Козимо I Медичи и Камиллы Мартелли. Около 1596 года у его жены впервые стали заметны признаки безумия, которые сопровождали её до самой смерти.



Автор неизвестен Портрет Вирджинии Медичи [7]



Автор неизвестен Портрет Альфонсо III д'Эсте [8]

В семье Вирджинии Медичи и Чезаре д'Эсте родились шестеро сыновей и четыре дочери. После смерти Чезаре во главе герцогства встал его старший сын, Альфонсо III, чей портрет из собрания ASG является парным к портрету отца.

Результат союза родов д'Эсте и Медичи, Альфонсо уже в детстве проявлял черты вспыльчивости и жестокости. В возрасте семи лет он был взят в заложники в Болонье как гарант подписания конвенции, согласно которой Феррара перешла во владения Церкви. В Модене воспитателем юноши был граф Людовико Рончи,

культивировавший в Альфонсо задатки будущего правителя. Вскоре, воспользовавшись слабохарактерностью отца, он начал вмешиваться в политические дела. 10 марта 1608 года в Турине он женился на Изабелле Савойской, дочери герцога Карла Эммануила I Савойского. В браке родилось 14 детей, девять из которых пережили детский возраст.



Франс Поурбюс Младший
Портрет Изабеллы Савойской
1612 год
Холст, масло. 124×100 см
Коллекция театра Олимпико, Виченца

В 1613 году Альфонсо принял участие в войне против Лукки и играл главную роль в убийстве в Ферраре графа Эрколе Пеполи, оспаривавшим у Чезаре д' Эсте власть над герцогством в 1617 году. Молодой Альфонсо рвался к власти, но преждевременная смерть любимой супруги в 1626 году заставила его задуматься о принятии монашества. После смерти герцога Чезаре в декабре 1628 года, Альфонсо стал правителем Модены и Реджо, однако уже в июле 1629 в замке Сассуоло он объявил о своем отречении в пользу сына Франческо. 8 сентября того же года бывший герцог стал монахом ордена капуцинов с именем фра Джамбаттиста да Модена.



Автор неизвестен
Портрет Альфонсо III д'Эсте в монашеском облачении [9]

Альфонсо обучался теологии и риторике в Риме, основал монастырь в Гориции и был приглашен проповедовать в Иннсбрук и Вену. Его смирение и образцовая религиозная жизнь вызывали восхищение у современников. В 1632 году Альфонсо вернулся в Модену, где, вскоре превратился в персону нон грата из-за своих настойчивых попыток обращения евреев в христианство. 24 мая 1644 года он умер в монастыре Гарфаньяна, который сам основал.



Монастырь Гарфаньяна
Основан Альфонсо III д'Эсте в 1632 году

Таким образом в первой части нашей статьи мы установили личности портретируемых. Во второй её части речь пойдёт об атрибуции авторства и датировке. Живописных портретов Чезаре и Альфонсов III д'Эсте известно мало. Самым знаменитым портретом Чезаре является работа итальянского мастера позднего Ренессанса Чезаре Аретуса (1549 – 1612). Данный портрет, написанный в 1589 году, ныне хранится в галерее Эстенсе в Модене. На нём герцог запечатлён в возрасте 36 лет в военных доспехах.



Чезаре Аретус
Портрет герцога Чезаре д'Эсте
1598 год
Холст, масло
Галерея Эстенсе, Модена

Чезаре Аретус родился в Модене. Обучался у Бартоломео Раменги (1484 – 1542). Работал в религиозном и портретном жанрах. Совместно с Джованни Баттиста Фиорини расписал купол Собора Святого Петра в Болонье. Восстановил фрески Корреджо в Пармском соборе и написал копию его знаменитой картины «Поклонение пастухов» для церкви Сан-Джованни Евангелиста в Парме.

В 2010 году знаменитый итальянский антиквар и галерист из Модены Пьетро Канторе приобрёл во Франции в частной коллекции портрет Чезаре д'Эсте начала XVII века. Убедительной авторской атрибуции у работы не было. После реставрации и удаления поздних записей XIX века, проведенных Мариной Пармиджани и директором Государственного музея искусств Модены Франческой Пиччинини, портрету был возвращен его первоначальный авторский вид, отличающийся высоким уровнем исполнения. Атрибуцией произведения занимались такие видные искусствоведы Италии как Анджело Мазза и Грациелла Мартинелли Бралья. Ими было высказано мнение о том, что данный портрет написан тем же Чезаре Аретусом в 1605 году по случаю награждения герцога орденом Золотого руна (его мы видим на груди Чезаре д'Эсте). Существует так же версия, что картина могла быть написана и выдающимся фламандским портретистом Франсом Пурбусом Младшим (1569 – 1622), который долгое время работал в Италии [10]. К единому мнению исследователи так и не пришли.



Авторство работы не установлено
Портрет герцога Чезаре д'Эсте
1605 года
Холст, масло. 74×55 см
Коллекция Пьетро Канторе, Модена

Версия с Пурбусом выглядит крайне заманчивой, однако данные исследователи оставили без внимания вариант авторства его современника итальянца Санто Перанды (1566 – 1638), который в 1609 – 1614 годах создал парадные портреты Чезаре и Альфонсо III д'Эсте, ныне хранящиеся в Палаццо Дукале («Герцогский дворец») в Мантуе.



Санто Перанда
Портрет герцога Чезаре д'Эсте
1609 – 1614 годы
Холст, масло. 219×142 см
Палаццо Дукале («Герцогский дворец»), Мантуя



Санто Перанда
Портрет герцога Альфонсо III д'Эсте
1609 – 1614 годы
Холст, масло. 219×142 см
Палаццо Дукале («Герцогский дворец»), Мантуя

Санто Перанда обучался живописи у Паоло Фламинго, Леонардо Короны и Якопо Пальмы Младшего. Самая ранняя работа Перанды – «Святой Мартин и бедняк» – датируется 1585 годом (церковь Рио Сан Мартино ди Скорце, Венеция). В 1592 году он работал в Риме по заказам венецианского дожа Марино Гримани. В 1594 художник вернулся в Венецию, где написал «Святого Роха, исцеляющего больных чумой» и «Смерть святого Роха» для церкви Сан-Джулиано. В 1604 году Перанда создал свои лучшие религиозные и исторические композиции: «Caduta della manna» (церковь Сан-Бартоломео), «Святого Диего, исцеляющего больных (церковь Сан-Франческа делла Винья), «Битву при Яффе» (Дворец Дожей, Венеция).



Санто Перанда
Битва при Яффе
Дворец Дожей, Венеция

В период с 1608 по 1627 годы живописец, в основном, занимался портретной живописью. В Мирандоле он работал при дворе герцога Алессандро I Пико делла Мирандолы (1566 – 1637). В Палаццо Дукале в Мантуе хранится парадный ростовой портрет Алессандро I работы Перанды, который близок парным композициям, изображающим Чезаре и Альфонсо III д'Эсте из того же дворца.



Санто Перанда
Портрет герцога Алессандро I Пико делла Мирандолы
До 1637 года
Палаццо Дукале («Герцогский дворец»), Мантуя

Для портрета Алессандро I живописец выбрал тот же фон, что и для изображения Альфонсо III д'Эсте: в углу расположен стол, покрытый красной драпировкой, у ног герцога – собака, на заднем плане большое прямоугольное окно (проём). Писал он их, скорее всего в одно и тоже время – 1609 – 1614 годы – когда Алессандро I было уже за сорок.

Герцог Мирандолы породнился с родом д'Эсте в 1603 году (по другим источникам в 1607 году). Во время карнавала в Модене Алессандро I сочетался браком с Лаурой д'Эсте (1594 – 1630), дочерью Чезаре д'Эсте и Вирджинии Медичи. В 1620-х годах Перанда написал их семейный портрет.



Перанда неоднократно писал представителей рода д'Эсте. Им исполнены портреты Джулии д'Эсте (местонахождение композиции неизвестно) и Изабеллы Савойской – жены Альфонсо III д'Эсте.



Санто Перанда
Портрет Изабеллы Савойской
1620 годы
Холст, масло
Галерея Эстенсе, Модена

Подгрудные изображения Чезаре и Альфонсо III д'Эсте из Большого собрания изящных искусств ASG воспроизводят их парадные портреты работы Санто Перанды из Палаццо Дукале в Мантуе. При этом их нельзя рассматривать просто как подготовительные эскизы (наброски), поскольку они выполнены на высоком уровне живописного мастерства. Тщательно выписаны глубокие морщины, припухлости под цепкими карими глазами, седеющие волосы на висках и бородке у Чезаре д'Эсте, а также детали костюма, ямка на подбородке и взбитые наверх волосы у его сына Альфонсо.

Санто Перанда
Портрет Лауры д'Эсте и герцога Алессандро I Пико делла Мирандолы [11]



Санто Перанда
Портрет Чезаре д'Эсте
БСИИ ASG, инв. № 02-3993



Санто Перанда
Портрет Чезаре д'Эсте (фрагмент)
Палаццо Дукале («Герцогский дворец»), Мантуя



Санто Перанда
Портрет Альфонсо III д'Эсте
БСИИ ASG, инв. № 02-3994



Санто Перанда
Портрет Альфонсо III д'Эсте (фрагмент)
Палаццо Дукале («Герцогский дворец»), Мантуя

Портреты из Большого собрания изящных искусств ASG отличаются от парадных в нескольких деталях. Так на портрете Альфонсо III из собрания ASG нет изображения длинной цепочки, за которую герцог держится большим пальцем руки на картине из Палаццо Дукале. У Чезаре в одном случае мы видим отложной белый воротник, а в другом – «мельничный жернов». Видимо, Санто Перанда несколько изменил свой замысел. Однако тот же «мельничный жернов», что и на картине из собрания ASG, изображён на шее у Чезаре д'Эсте на неатрибутированном полотне из коллекции Пьетро Канторе (Модена). В этом же воротнике Чезаре предстаёт и на гравюре итальянца Джузеппе Калетти (1600 – 1660, часто портретировал герцогов Феррары), который изобразил его вместе со своим кузеном Альфонсо II д'Эсте. Кроме этого на портрете Чезаре из коллекции Канторе в верхней части есть так же надпись золотой краской с информацией об изображённом («Чезаре, сын герцога Альфонсо, герцог Феррары...»), как и на полотне из собрания ASG.



Джузеппе Калетти
Портрет Альфонсо II д'Эсте и Чезаре д'Эсте
18×14 см [12]



Авторство работы не установлено
Портрет герцога Чезаре д'Эсте
Коллекция Пьетро Канторе, Модена

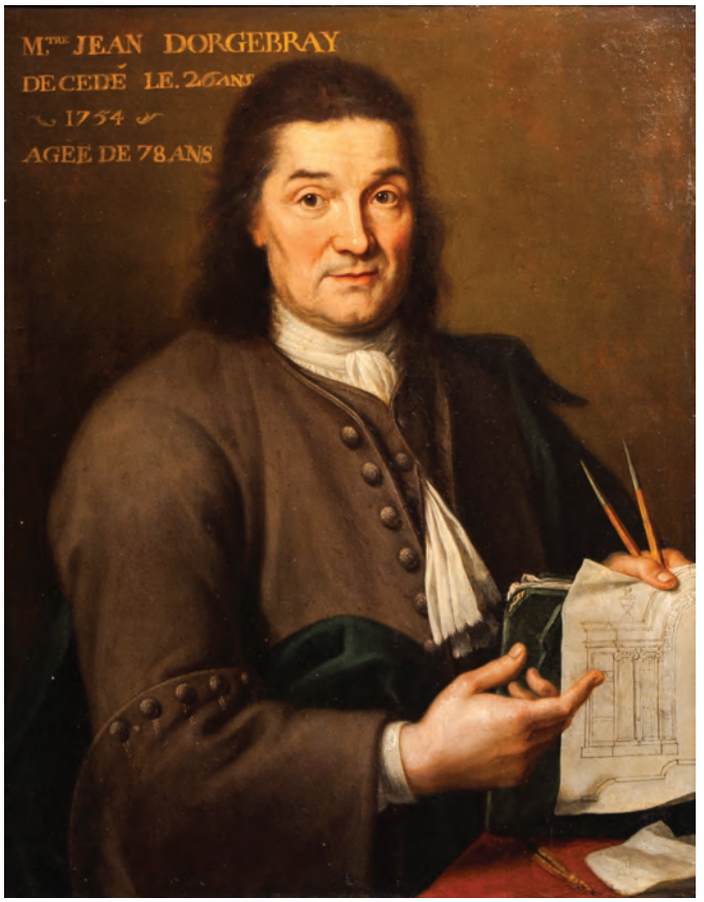
Надпись на портрете из коллекции Канторе сделана крупно, красивым шрифтом. И это не единственный случай, когда Перанда делал подобные надписи на своих портретах. Так надпись с именем портретируемого есть над головой графа Федерико II Пико делла Мирандолы (около 1565 – 1602). На оборотной стороне этого портрета есть запись об авторстве: «Sante Peranda pittore venesiano» (рус. «Санто Перанда венецианский художник»).



Санто Перанда
Портрет графа Федерико II Пико делла Мирандолы
До 1602 года
Холст, масло. 33,5×24,5 см
Замок Пико, Мирандола

Надписи на портретах Федерико II Пико и Чезаре д'Эсте из коллекции Канторе вписываются в изображение весьма гармонично, тогда как надписи на портретах из Большого собрания изящных искусств ASG явно нарушают общую композицию – небольшие буквы теснятся в верхней части, наслаивается друг на друга, диссонируют, огибая макушки голов герцогов. В связи с этим мы полагаем, что сделаны они позднее первой половины XVII века, уже после смерти Санто Перанды и Альфонсо III (умер в 1644 году). На основании этих надписей французские эксперты аукционного дома «Fraysse & Associes» и дали первоначальную датировку портретов, атрибутировав их концом XVII века. Хотя подобная практика нанесения на портреты надписей с именами изображённых уже после их смерти, весьма распространенное явление. Так, например, в собрании ASG есть «Портрет архитектора

Жана Доржбре» французской школы XVIII века. В его левом верхнем углу есть надпись с именем портретируемого и информацией о том, что он родился в 1676 году, а умер в 1754 году. Сама же надпись была сделана в 1780 году потомками архитектора. Мы так же склонны полагать, что надписи на парных композициях были сделаны во второй половине XVII века потомками рода д'Эсте.



Французская школа XVIII века
Портрет архитектора Жана Доржбре
Холст, масло. 81×65 см
БСИИ ASG, инв. № 02-1821

Для портретов из собрания ASG Перанда выбрал зелёный (болотный) фон, не включая в него никаких предметов антуража. В аналогичный цвет выкрашены стены на полотнах с изображениями Чезаре и Альфонсо III д'Эсте из Палаццо Дукале. Всё тот же зеленый оттенок присутствует в фонах на портретах Чезаре д'Эсте из коллекции Пьетро Канторе и Федерико II Пико из Мирандолы. Перанда не единожды писал Федерико II Пико. В том же Замке Пико хранится еще один небольшой портрет Федерико II кисти Перанды, который по качеству исполнения, характеру погрудной компоновки, грязно-зеленоватому фону и световым бликам на лбу и щеках графа очень близок портретам Чезаре и Альфонсо III д'Эсте из Большого собрания изящных искусств ASG.



Санто Перанда
Портрет Чезаре д'Эсте
Италия, первая четверть XVII века
Холст, масло. 59×46 см
БСИИ ASG, инв. № 02-3993



Санто Перанда
Портрет графа Федерико II Пико делла Мирандолы
До 1602 года
Холст, масло. 57×45,5 см
Замок Пико, Мирандола

В результате нашего исследования мы пришли к выводу, что на ранее анонимных портретах из Большого собрания изящных искусств ASG изображены **феррарские герцоги – отец и сын – Чезаре и Альфонсо III д'Эсте**. Данное заключение мы сделали на основе расшифровки надписей в верхней части полотен. Далее нами был выявлен ряд их портретных изображений. Авторство некоторых из них по сей день неизвестно, другие исполнены именитыми мастерами – Чезаре Аретусом, Джузеппе Калетти и Санто Перандой. Последним написаны парные парадные ростовые портреты Чезаре и Альфонсо III д'Эсте (ныне находятся в Палаццо Дукале, Мантуя), которые в погрудном варианте воспроизводят работы из собрания ASG, хотя и с некоторым отступлениями в элементах одежды. В коллекции Пьетро Кантоpe из Модены хранится портрет Чезаре д'Эсте в воротнике «мельничный жернов», авторство которого не установлено. Однако, несомненно, в этом портрете есть живописные черты, которые роднят его с другими портретами Санто Перанды.

Мы атрибутируем портреты Чезаре и Альфонсо III д'Эсте из собрания ASG авторством самого **Санто Перанды**, а не его кругом. Безусловно, в жанре парадного портрета этот живописец проявил себя как большой и незаурядный мастер, уровня Франса Пурбуса Младшего. Но в его же творчестве есть небольшие погрудные портреты графа Федерико II Пико делла Мирандолы, которым в мастерстве исполнения ничем не уступают парные работы из собрания ASG. Картины эти имеют много общих черт, а потому мы имеем все основания говорить о том, что портреты Чезаре и Альфонсо III д'Эсте из собрания ASG написаны самим Перандой.

При установлении датировки портретов мы отталкиваемся от 1605 года. В этот год Чезаре д'Эсте был награжден орденом Золотого руна, а именно с ним он изображен на портрете из собрания ASG. Санто Перанда стал активно заниматься портретной живописью в 1608 году, когда прибыл в качестве придворного живописца ко двору Алессандро I Пико. В 1609 – 1614 годах он написал парадные портреты тестя Алессандро I Пико – Чезаре д'Эсте, а так же его сына – Альфонсо III д'Эсте. До 1627 года он активно создавал портреты представителей рода д'Эсте, после чего работал в Венеции. Следовательно, портреты из собрания ASG мы можем датировать **периодом с 1605 по 1627 годы**. Что касается надписей в верхней части композиций, то они сделаны позднее – во второй половине XVII века потомками рода д'Эсте.

Ссылки:
1. Ferrara tra nebbia magia e storia [Электронный ресурс]. – Режим доступа:http://www.lorettabweb.net/ferrara/index.php?page=este/es_00.php – Дата доступа: 27.03.2020.
2. Обиццо II д'Эсте [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%B1%D0%B8%D1%86%D1%86%D0%BE_II_%D0%B4%E2%80%99%D0%AD%D1%81%D1%82%D0%B5 – Дата доступа: 27.03.2020.
3. Ferrara tra nebbia magia e storia [Электронный ресурс]. – Режим доступа:http://www.lorettabweb.net/ferrara/index.php?page=este/es_00.php – Дата доступа: 27.03.2020.
4. Villa d'Este [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://en.wikipedia.org/wiki/Villa_d%27Este – Дата доступа: 01.06.2020.
5. Замок Эстенсе [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D0%BA_%D0%AD%D1%81%D1%82%D0%B5%D0%BD%D1%81%D0%B5 – Дата доступа: 01.06.2020.
6. Castello Estense [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://en.wikipedia.org/wiki/Castello_Estense – Дата доступа: 01.06.2020.
7. Virginia de' Medici [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://en.wikipedia.org/wiki/Virginia_de%27_Medici – Дата доступа: 02.06.2020.
8. Alfonso III d'Este [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Alfonso_III_d%27Este#/media/File:Alfonso_III_d'Este_duca.jpg – Дата доступа: 02.06.2020.
9. Alfonso III d'Este monaco [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alfonso_III_d%27Este_monaco.jpg – Дата доступа: 02.06.2020
10. Il Ritratto del duca Cesare d'Este di Frans Pourbus il Giovane - Il Teatro Ducale Grande di Modena [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.comune.modena.it/eventi/eventi-2019/il-ritratto-del-duca-cesare-d2019este-di-frans-pourbus-il-giovane-il-teatro-ducale-grande-di-modena – Дата доступа: 02.06.2020.
11. Dipinto Raffigurante il Duca Alessandro I Pico della Mirandola con la Moglie Laura D'Este [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dipinto_Raffigurante_il_Duca_Alessandro_I_Pico_della_Mirandola_con_la_Moglie_Laura_D%27Este.jpg – Дата доступа: 03.06.2020.
12. Portrait of Alfonso II d'Este and Cesare d'Este [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://arthistoryreference.com/t145/2328.htm – Дата доступа: 03.06.2020.

ВЫДАЮЩИЙСЯ ФЛАМАНДСКИЙ АНИМАЛИСТ ПАУЛЬ ДЕ ВОС



Алина Булгакова, к.п.н., директор МИА

АННОТАЦИЯ: в статье анализируется картина «Схватка собаки с кошками», поступившую в Большое собрание изящных искусств ASG в 2010 году без указания авторства. Искусствоведческий анализ работы позволил отнести ее к кругу крупнейшего фламандского анималиста XVII века Пауля де Воса (1591/1595 – 1678).

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: анималистический жанр, Франс Снейдерс, Пауль де Вос, охотничий натюрморт, кухонно-анималистический натюрморт.

ABSTRACT: the article analyzes the painting «Fight between dogs and cats», which entered the ASG Large Collection of Fine Arts in 2010 without attribution. The art criticism analysis of the work made it possible to attribute it to the circle of the largest Flemish animal painter of the 17th century Paul de Vos (1591 / 1595–1678).

KEYWORDS: animalistic genre, Frans Snyders, Paul de Vos, hunting still life, kitchen-animalistic still life.

Главной фигурой фламандского анималистического жанра XVII века был Франс Снейдерс (1579 – 1657). Его динамичные, полные жизни и яростной энергии сцены охоты, а также комичные острохарактерные изображения животных на кухне в борьбе за еду стали для художников эпохи Барокко идеальным образцом для подражания. Мастерские Снейдерса были обширны, многочисленные ученики часто выполняли за мэтра крупные заказы. Снейдерс лишь что-то правил в этих композициях, вносил последние штрихи. Среди учеников живописца было немало талантливых художников, которые впоследствии смогли «перерасти» статус мастеровых и самостоятельно добиться громкого успеха. Это, прежде всего, Никасиус Бернаертс (1620 – 1678), Питер ван Букле (1610 – 1673), Юриан Якобс (1624 – 1685), Ян Роос (1591 – 1638), Ян Фейт (1611 – 1661) и Пауль де Вос (1591/1595 – 1678). Последний был не просто учеником Снейдерса, но и его родственником – в 1611 году Снейдерс женился на сестре де Воса – Маргарите.

Пауль де Вос специализировался на натюрмортном и анималистическом жанре. Среди его заказчиков были исключительно представители знати. Он сотрудничал с Антонисом ван Дейком (1599 – 1641) и Питером Паулем Рубенсом (1577 – 1640). Де Вос родился в Хюлсте (Нидерланды). В 1596 году семья переехала в Антверпен. С 1604 года художник обучался в мастерской Денейса ван Хове. В 1605 году вместе со своим братом выдающимся портретистом Корнелисом де Восом (1585 – 1651) они поступили в мастерскую Давида Ремеуса (1559 – 1626), а затем Эдуарда Снайерса. Но по-настоящему творческий потенциал де Воса раскрылся в сотрудничестве со Снейдерсом. Работа с маэстро позволила ему вскоре вступить в гильдию Святого Луки (1620 год).



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



Вос, Пауль де
Вильденс, Ян (1585/1586 – 1653)
Рай (до 1653 года).
Холст, масло. 219×309 см
Музей истории искусств, Вена

15 ноября 1624 года де Вос женился на дочери нотариуса Изабелле Вербек. У пары было 10 детей. Рубенс был крёстным отцом мальчика по имени Питер Пауль, родившегося в 1628 году.

Живописец пользовался покровительством испанского политика и военачальника Диего Фелипеса де Гусмана первого маркиза Леганеса (1580 – 1655) и государственного деятеля Испанских Нидерландов – Филиппа-Шарля д' Аренберга (1587 – 1640). С 1633 по 1640 годы по заказу графа д' Аренберга он исполнил не менее 36 полотен с изображениями животных, птиц и сцен охоты. В 1637 – 1638 годах де Вос работал над оформлением интерьеров охотничьего домика Торре-де-ла-Парада. В этот же период мастерские художника посетил инфант Испании Фердинанд Австрийский (1609/1610 – 1641).

Де Вос оставил обширное творческое наследие – большое количество монументальных картин на холстах, рисунков и набросков маслом. Он часто подписывал свои работы, но никогда не датировал их, что затрудняет точную атрибуцию хронологии их создания. Тематика его композиций весьма разнообразна: сцены в кладовых, схватки животных, птичьи дворы и концерты. Но чаще всего – это изображения охоты, в которых заметно влияние живописи Снейдерса. Картины учителя и его ученика по сей день путают. Близки сцена охоты на оленей, созданная де Восом в сотрудничестве с Яном Вильденсом, из Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург) и «Олени, загнанные сворой собак» мастерской Снейдерса из Большого собрания изящных искусств ASG. На заключительном этапе Снейдерс сам принимал участие в написании композиции из собрания ASG – дорабатывал детали и совершенствовал колорит. Не исключено, что под «мастерской Снейдерса» в данном случае можно предположить самого Пауля де Воса. Вероятно, де Восом была написана собака в правой части полотна из собрания ASG, частично скрытая рогами оленя. Такая же собака в этом же ракурсе изображена де Восом слева (перед копытами оленя) в эрмитажной композиции.



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



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



Снейдерс, Франс, мастерская
Олени, загнанные сворой собак (фрагмент с изображением собаки в правой части, выполненный Паулем де Восом (?))
БСИИ ASG, инв. № 04-0495



Вос, Пауль де
Вильденс, Ян (пейзаж)
Охота на оленя (фрагмент с изображением собаки в левой части)
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

По сравнению со стилем Снейдерса, манера де Воса более резкая, его занимает агрессия животных, момент кровопролития в схватке. Цветовая палитра де Воса теплее, а мазок шире. Кроме этого он также обогатил сюжетику анималистического жанра, впервые изобразив сцепившихся кошек и лошадей, на которых напали волки.



Пауль де Вос
Волки, напавшие на лошадь
Музей изобразительных искусств, Кан (Нормандия)

Помимо таких именитых мастеров, как Рубенс, ван Дейк и Снейдерс, де Вос также часто сотрудничал с такими художниками, как Эразм Квеллин Младший (1607 – 1678), Томас Виллебортс Босхарт (1613 – 1654), Адриан ван Утрехт (1599 – 1652) и Ян Вильденс. Он обычно изображал животных или предметы натюрморта в композициях этих художников, а иногда привлекал пейзажистов, таких, как Ян Вильденс, к написанию ландшафтов в собственных работах («Эдем»; Холст, масло. 167×234 см. Проходила на аукционе Sotheby's 28 января 2016 года в Нью-Йорке. Эстимейт $ 300,000 – 500,000. Продана за $ 658,000). Их совместные картины напоминают сцены в Раю Яна Брейгеля Бархатного (1568 – 1625).

В интернете существуют целые электронные ресурсы, в которых картины Пауля де Воса классифицируются по группам в зависимости от того, какие животные на них изображены: «Картины с птицами», «Картины с кошками», «Картины с собаками», «Картины с оленями» и т.д. [1]. В отдельную группу вынесена «Охота на кабана». Нами выявлено шесть полотен де Воса с изображением травли этого животного. На трёх полотнах кабан изображён в движении – он ещё пытается убежать от своры разгорячённых псов. Таким он предстаёт на работах из Старой пинакотеки Мюнхена, Баварского государственного собрания картин и Музея изобразительных искусств Будапешта.

В трёх других вариантах – кабан уже загнан собаками. Он ещё бьется, с клыков капает пена. Во всех случаях животные изображены на фоне деревьев. Работы эти хранятся в Музее истории искусств Вены, в Институте коллекций Нидерландов (ICN) и в Художественно-историческом музее Шомона (Франция).



Вос, Пауль де
Охота на кабана
Холст, масло. 213×349 см
Старая пинакотека, Мюнхен



Вос, Пауль де
Охота на кабана
Холст, масло. 210×330 см
Музей истории искусств, Вена



Вос, Пауль де
Охота на кабана
Холст, масло. 125×183 см
Институт коллекций Нидерландов



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

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



В Большом собрании изящных искусств ASG находится работа мастерской Пауля де Воса, изображающая травлю кабана аналогичным образом. Эксперт аукционного дома Claude Aguttes SAS Стефан Пинта атрибутировал картину мастерской де Воса поскольку её живописные качества, безусловно, уступают полотнам самого живописца – упрощена и менее детализирована композиция, колорит не столь изыскан и не так богат нюансами и оттенками, визуальное воплощение фактуры шерсти животных уступает произведениям прославленного анималиста.



Вос, Пауль де, мастерская
Травля кабана (фрагмент с изображением собаки в правой части)
БСИИ ASG, инв. № 04-2297



Вос, Пауль де
Охота на кабана (фрагмент с изображением собаки в левом нижнем углу)
Художественно-исторический музей, Шомон



Снейдерс, Франс, мастерская
Олени, загнанные сворой собак (фрагмент с изображением собаки в правой части)
БСИИ ASG, инв. № 04-0495

Примечательно, что в правой части композиции из собрания ASG художник повторяет изображение собаки в ошейнике с картины де Воса «Охота на кабана» из Художественно-исторического музея Шомона. Здесь она представлена слева на переднем плане с кровоточащей раной. В обоих случаях собака повернула голову влево от зрителя и раскрыла пасть. Точно такая же собака написана справа и на картине «Олени, загнанные сворой собак» мастерской Снейдерса из собрания ASG.



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

Таким образом, в работе «Олени, загнанные сворой собак» из собрания ASG мы выявили уже два изображения псов, которые, по всей вероятности, были написаны Паулем де Восом. Это даёт возможность уточнить атрибуцию данной картины и заменить «обезличенную» мастерскую на имя конкретного художника. Однако вопрос этот сложен и требует дополнительного изучения и публикаций. Мы ни в коем случае не станем отменять авторство Снейдерса. Картина из собрания ASG исполнена на высочайшем уровне живописного мастерства. Де Вос всё-таки менее точен в передаче анатомии животных и не столь успешен в трактовке их психологического состояния. Тем не менее сцены охоты де Воса более экспрессивны по сравнению с произведениями Снейдерса, который большего успеха добился в натюрмортном жанре. Сотрудничая с Рубенсом, Снейдерс и де Вос часто работали по его эскизам, но иногда им предоставлялась свобода творчества, когда они могли реализовать собственные идеи. Выразительный стиль Рубенса и его манера изображения животных оказали заметное влияние как на Снейдерса, так и на де Воса.

Аналог «Оленей, загнанных сворой собак» с некоторыми вариациями хранится в Национальном музее Прадо (Мадрид). Здесь полотно так же значится под авторством Снейдерса и его учеников. Для того, чтобы ввести в атрибуцию картины из собрания ASG имя Пауля де Воса, нами будет продолжено изучение работ учителя и ученика, с результатами которого мы будем знакомить читателей в следующих статьях.

Как мы уже сказали выше, де Вос одним из первых начал изображать анималистические сцены со сцепившимися кошками. Его лучшей работой в этой области является «Драка кошек в кладовой» из Национального музея Прадо. В ней кошки, одна за другой, проникают через окно в кладовую. Три из них уже опрокинули корзину со снедью и схватились из-за связки с дичью. Картина замечательна не только изображениями кошек, но и по-фламандски роскошным натюрмортом с фруктами, овощами, хлебом, птицей и столовыми приборами.



Вос, Пауль де
Драка кошек в кладовой
(1630 – 1640 годы).
Холст, масло.
116×172 см
Национальный музей Прадо, Мадрид

В живописи де Воса кошки не всегда противостояли друг другу – дрались они и с собаками. На картине мастера «Собака и кошки» из частной коллекции две кошки из-за угла пытаются украсть у пса кусок мяса, но встречают ожесточённое сопротивление. Собака оскалила острые зубы, а кошка светлого окраса выгнула спину.



Вос, Пауль де
Собака и кошки
Дерево, масло 68×109 см
Частная коллекция



Вос, Пауль де
Сцена с животными и дичью на фоне пейзажа
Холст, масло. 96,5×133 см
8 мая 2012 г., Лиссабон, аукцион AuctionZip, лот 296
Эстимейт € 4,000 – 6,000

У этой картины прослеживается провенанс. Ранее она находилась в частной коллекции в Швейцарии. В 2013 году экспонировалась в Цюрихе на выставке «Старые мастера из частных коллекций», а в 2015 году – в Таллине (выставка Art Rules) [2]. Прекрасно воспроизведена шерсть животных, особенно собаки. Выписаны все когти и мягкие подушечки на лапах. При всем натурализме и господстве звериного нутра в данном изображении выражение глаз, особенно кошачьих, не просто антропоморфно, но полностью повторяет человеческий взгляд. Хотя в XVII веке говорить об антропоморфизме ещё рано, он возникнет в искусстве XIX столетия, когда живописцы станут писать животных с почти человеческой мимикой и взглядом. Фактически де Вос коснулся важной темы в искусстве и философии – наличия души и разума у животных.

В мае 2012 года в Лиссабоне на аукционных торгах восточным и европейским изобразительным искусством проходила картина «Сцена с животными и дичью на фоне пейзажа», атрибутированная авторством самого Пауля де Воса [3]. На сайте аукциона (AuctionZip) не приводится никаких данных о работе. Авторство непосредственно де Воса вызывает сомнения и множество вопросов. Композиция значительно уступает картинам художника из Национального музея Прадо или из частной коллекции. Художник слабо владеет анатомией животных, не убедителен в изображении фактуры их шерсти и эмоций.



Вос, Пауль де
Сцена с животными и дичью на фоне пейзажа (фрагмент с изображением собаки)
8 мая 2012 г., Лиссабон, аукцион AuctionZip, лот 296



Вос, Пауль де
Сцена с животными и дичью на фоне пейзажа (фрагмент с изображением кошек)
8 мая 2012 г., Лиссабон, аукцион AuctionZip, лот 296

Фабула и характер изображения позволяют отнести данную композицию к фламандской анималистической школе XVII века, но скорее к мастерской, кругу или последователям де Воса, чьи работы в разное время выставлялись на многих европейских аукционах. В частности, на сайте www.artnet.com воспроизводится картина круга Пауля де Воса «Драка гончего пса с дикими кошками» [4]. На ней борзая атаковала орущую кошку. Другая кошка лежит на земле вверх лапами. Причём данная композиция является фрагментом не сохранившейся работы. О её первоначальном замысле можно судить по работе последователя Пауля де Воса под названием «Сцена схватки собак и кошек на фоне пейзажа». Она продавалось в 2016 году на аукционе «TREASURESEEKER AUCTIONS LLC» в Пасадене (Калифорния) [5].



Вос, Пауль де, круг
Драка гончего пса с дикими кошками
Холст, масло. 95×118 см



Вос, Пауль де, последователь
Сцена схватки собак и кошек на фоне пейзажа (фрагмент левой нижней части с изображением собаки и двух кошек)
12 июня 2016 г., Пасадена, аукцион TREASURESEEKER AUCTIONS LLC, лот 1191



Вос, Пауль де, последователь
Сцена схватки собак и кошек на фоне пейзажа
Холст, масло. 66×84,5 см
12 июня 2016 г., Пасадена, аукцион TREASURESEEKER AUCTIONS LLC, лот 1191

В обоих случаях атрибуция авторства кругом и последователем де Воса выглядит вполне приемлемо в контексте качества живописи. И мы не случайно рассматриваем примеры лишь с изображениями кошек и собак, т.к. в Большом собрании изящных искусств ASG есть картина «Схватка собаки с кошками», которую мы также атрибутируем кругом Пауля де Воса.

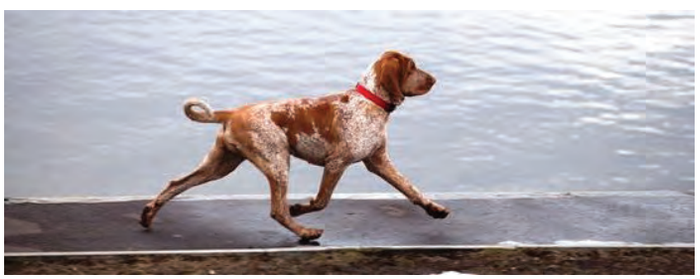


Вос, Пауль де, круг
Схватка собаки с кошками
Фландрия, XVII век
Холст, масло. 119×164 см
БСИИ ASG, инв. № 03-0759

Работа эта поступила в собрание ASG в 2010 году без каких-либо данных о ней. В центре на

переднем плане изображён итальянский бракк (итальянская легавая), использовавшийся для охоты на пернатую дичь. По одной из версий эта собака была выведена еще до IV века. Итальянские бракки были популярны в Средние века, их содержали при дворах родов Медичи и Гонзага, использовали в аристократических охотах на дичь. Бело-оранжевых бракков можно увидеть на фресках XIV века. Существовали две разновидности породы: более лёгкие, приспособленные к охоте в горах бело-оранжевые бракки происходили из Пьемонта, а более крупные бело-каштановые (представлен на картине круга де Воса) – из Ломбардии. Со временем в результате внутрипородных скрещиваний различия между этими двумя разновидностями стёрлись.

Согласно другой версии, итальянские бракки были выведены в XVII веке на основе нескольких пород охотничьих собак. Возможно, итальянский бракк – общий предок всех европейских легавых. На рубеже XIX – XX веков итальянские бракки практически исчезли.



Итальянский бракк сегодня



Вос, Пауль де, круг
Схватка собаки с кошками
(фрагмент с изображением бракка)
БСИИ ASG, инв. № 03-0759

На полотне круга Пауля де Воса бракк удерживает лапой кота. У всех кошек тщательно прописана мускулатура, особенно напряжённые лапы. Они угрожающе выгнули спины. Их выразительно открытые рты свидетельствуют о том, что кошки противостоят сопернику ещё и криком. Все кошки имеют тигровый (серый с белым) окрас. Кошки именно такой масти чаще всего встречаются на картинах де Воса, а также художников из его окружения, мастерской и последователей. Мы видим их в работах де Воса из Национального музея Прадо («Драка кошек в кладовой») и аукциона AuctionZip («Сцена с животными и дичью на фоне пейзажа»), его круга – «Драка гончего пса с дикими кошками», и последователя «Сцена схватки собак и кошек на фоне пейзажа» (аукцион «TREASURESEEKER AUCTIONS LLC»).

На картине из Большого собрания изящных искусств ASG по центру в верхней части изображена кошка на возвышении. Она выгнулась влево. Подобным образом изображена кошка и в композиции последователя де Воса с аукциона



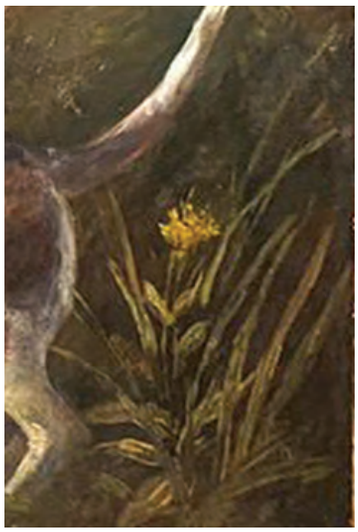
Вос, Пауль де, круг
Схватка собаки с кошками (фрагмент с изображением кошки по центру в верхней части композиции)
БСИИ ASG, инв. № 03-0759



Вос, Пауль де, последователь
Сцена схватки собак и кошек на фоне пейзажа (фрагмент с изображением кошки в левой части композиции)
12 июня 2016 г., Пасадена, аукцион TREASURESEEKER AUCTIONS LLC, лот 1191

«TREASURESEEKER AUCTIONS LLC» – она также выгнулась влево, стоя на возвышении.

В сравнении с работой с аукциона, картина из собрания ASG выполнена на более высоком уровне. В связи с этим мы атрибутировали её не последователем де Воса, а художником из его окружения. Искуснее здесь написан и пейзаж. Ландшафт, в котором изображены животные, представляет собой склон. Рядом в низменности, по-видимому, расположен родник и влажный луг. Слева представлена крона дерева, справа – ветки дуба. В правом нижнем углу художник изобразил жёлтый цветок (возможно крестовник) и осоку. В работах де Воса пейзаж часто писал Ян Вильденс. Анализируя картину круга живописца из собрания ASG, нет оснований полагать, что животные и пейзаж исполнены разными живописцами – картина полностью написана рукой одного мастера.



Вос, Пауль де, круг
Схватка собаки с кошками (фрагмент с изображением крестовника (?) в правом нижнем углу)
БСИИ ASG, инв. № 03-0759

Есть в Большом собрании изящных искусств ASG и картины других учеников Франса Снейдерса – парные композиции «Кошка на кухне» и «Собака на кухне», «Натюрморт с рыбой», «Натюрморт с битой дичью» Питера ван Букле, а также «Нападение на птичий двор» круга Яна Фейта и «Птичий двор» последователя Адриана Утрехта. Интересно проследить преемственность поколений во фламандском анималистическом жанре XVII века: от Рубенса к Франсу Снейдерсу и далее к его ученикам. Следующее поколение фламандских анималистов не проявило себя столь ярко, и жанр начал постепенно угасать. Среди учеников Пауля де Воса можно выделить два имени – Алекс Дампс и Ланцелот ван Дален. Дампс работал с де Восом с 1627 года, ван Дален – с 1636 [6]. Картины из собрания ASG мастерской и круга де Воса предположительно могут быть исследованы на предмет их авторства этими живописцами. Но сделать это довольно сложно, поскольку нами не был выявлен ни один источник с биографическими данными или воспроизведениями работ этих художников.

Ссылки:
1. Category: Paintings of hunting by Paul de Vos [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings_of_hunting_by_Paul_de_Vos – Дата доступа: 14.09.2020.
2. PAUL DE VOS [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://readymag.com/artcentre/504887/57/ – Дата доступа: 17.09.2020.
3. Lot 296: PAUL DE VOS (1591 – 1678), ASSIGNED TO FLAMENCO SCHOOL [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.auctionzip.com/auction-lot/PAUL-DE-VOS-1591-1678-,-ASSIGNED-TO-FLAMENCO-SCH_36DC1F50CE/ – Дата доступа: 17.09.2020.
4. Circle of Paul de Vos (Flemish, 1595 – 1678) [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.artnet.com/artists/paul-de-vos/hounds-fighting-with-wild-cats-n0d58tri92SOki-seFJQqQ2 – Дата доступа: 23.09.2020.
5. DOGS AND CATS FIGHTING SCENE IN LANDSCAPE ANTIQUE PAINTING BY FOLLOWER OF PAUL DE VOS [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.the-saleroom.com/en-us/auction-catalogues/treasureseekerauctions/catalogue-id-treasu10002/lot-a02026c7-856c-4bbd-a5ce-a613012099c3 – Дата доступа: 25.09.2020.
6. Paul de Vos [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_de_Vos – Дата доступа: 28.09.2020.

ИСТОРИЯ ПРОИЗВОДСТВА КОВРОВ САВОННЕРИ



Алина Булгакова, к.п.н., директор МИА

АННОТАЦИЯ: статья освещает историю производства и технику создания ковров савоннери во Франции, начиная с XVII века. В статье рассматриваются ковры савоннери из Большого собрания изящных искусств ASG, а также даны характеристики современных европейских и российских центров ковроткачества.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: ковры савоннери, мануфактура, ковроткачество, мануфактура Обюссона.

ABSTRACT: the article covers the history of production and the technique of creating Savonneri carpets in France, starting from the 17th century. The article examines Savonneri carpets from the ASG Large Collection of Fine Arts, and also gives characteristics of modern European and Russian carpet weaving centers.

KEYWORDS: Savonnerie, manufactory, carpet weaving, Aubusson tapestry.

История производства ковров савоннери берёт своё начало ещё в XVII веке. Изначально так называлась мануфактура, основанная во Франции в XVII веке на месте бывшей мыловаренной фабрики (фр. Savonnerie – мыловарня, от savon – мыло), располагавшейся на правом берегу Сены, на холме Шайо (в то время пригород Парижа; в 1827 году эта местность получила название Трокадеро). Продукция этой мануфактуры приобрела столь широкую известность, что со второй половины XVII века ковры других мануфактур также называли «савоннери». Сегодня «савоннери» превратилось в имя нарицательное, определяющее не только целую эпоху в ковроткачестве, но и обозначающее современные ковры, оформленные в исторических стилях продукции этой мануфактуры. Ковры савоннери, как и прежде, остаются предметом роскоши и гордости многих французских дворцов и замков, подчёркивающим статус их владельцев.



Ковёр савоннери в покоях Марии-Антуанетты в Версале

Мануфактура Савоннери была открыта по инициативе королевы Марии Медичи, супруги Генриха IV. Король стремился наладить собственное производство предметов роскоши, которое



Ковёр савоннери в Елисейском дворце

пришло в упадок из-за религиозных войн. За дорогие персидские ковры приходилось платить серебром и золотом. В 1605 году в мастерских Лувра производство ковров «на турецкий манер» (фр. à la turque) наладил мастер книжной миниатюры Пьер Дюпон (1560 – 1640). В 1623 году он написал в своём трактате о том, что им освоена восточная техника ткачества ворсовых ковров из шерсти с небольшим количеством шёлка в мелких деталях. Некоторые ранние ковры имитировали персидские. В 1624 году Пьер Дюпон решил расширить дело, он купил на окраине Парижа помещение бывшей мыловаренной мануфактуры и взял помощника. С тех пор ковры, которые изготавливали на этой мануфактуре, стали называть ковры савоннери.

В 1627 году Людовик XIII предоставил Пьеру Дюпону и его ученику Симону Лурде (около 1590 – 1667) привилегию на изготовление ковров сроком на восемнадцать лет. Вскоре из-за конфликта Дюпона и Лурде мануфактура на холме Шайо была реорганизована. В результате Лурде получил во владение здание бывшей мыловарни, а Дюпон продолжал работать в Лувре до самой смерти. Изделия Лурде славились своими огромными размерами, а Дюпона – тонкостью, т.к. только здесь при изготовлении ковров применялся шёлк. Оба производства процветали, и вскоре стали основными центрами ковроткачества «по-французски» (фр. façon de France) с низко стриженным ворсом и рисунком из растительных побегов, цветов с королевскими лилиями (эмблемой Бурбонов) в медальонах и геометрических обрамлениях. Часто декор ковров савоннери копировал рисунки фризов классической римской архитектуры. На создание эскиза рисунка ковра уходило несколько месяцев. В производстве использовалось от 200 до 450 цветов и оттенков. Преобладали тёмно-синий, коричневый, жёлтый, чёрный и зелёный цвета. Медальоны и бордюры часто имели кремовый фон.

В 1664 году при Людовике XIV мануфактура Савоннери перешла в ведение Жана-Батиста Кольбера. Эта эпоха была самой успешной для многих мануфактур Франции. В Савоннери только для короля изготовили девяносто два ковра.





Ковёр савоннери в Королевском кабинете Версаля

Османский ковёр конца XVI века (Египет или Турция) Декоративные элементы оформления турецких ковров использовались французскими мастерами при разработке дизайна изделий мануфактуры Савоннери

Кроме настенных ковров на мануфактуре изготавливали ширмы, покрывала для кроватей, занавеси, мебельные обивки, ткани для каминных экранов. До 1768 года продукция мануфактуры оставалась исключительно собственностью короны, а ковры савоннери использовали в качестве дипломатических даров. Картоны для ковров в «большом стиле» выполнял первый королевский живописец Шарль Лебрен (сами ковры изготавливались ткачами мануфактуры Гобеленов). Характерными мотивами стали гирлянды, трофеи, аканты, раковины, маскароны, рога изобилия в изысканных геометрических обрамлениях.

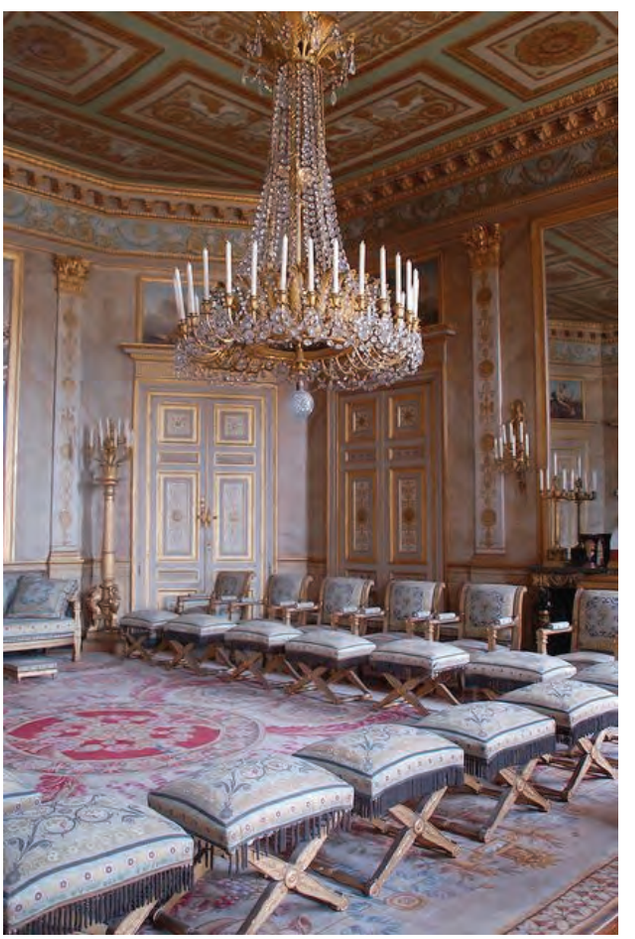


Ковёр эпохи Людовика XIV по картону Шарля Лебрена, изготовленный на мануфактуре Савоннери для Большой галереи Лувра

На мануфактуру Савоннери брали работать девочек от 10 до 12 лет, около шестидесяти сирот из приюта, который находился поблизости. Ковровому делу их учили шесть лет, по истечении которых одна из учениц получала звание мастера, а остальные становились подмастерьем. Детей учили искусству дизайна. Раз в месяц художник из Академии приезжал для ознакомления с их проектами.

В XVIII веке из-за финансовых затруднений, возникших в результате войн Людовика XIV ткацкие мануфактуры Савоннери пришли в упадок. Производство перешло в ведение управления «Королевских строений» (Bâtiments du Roi) под руководством архитектора Робера де Котта (1656 – 1735). Работникам часто не платили, а ткацкие станки простаивали. Эволюционировал и стиль продукции мануфактуры, где преобладающими стали стили рококо, «этрусский» и «помпейский». Фоны ковров значительно высветлились, а орнаменты стали более яркими и насыщенными. В период с 1715 по 1750 разработка эскизов была поручена придворному художнику Пьеру-Жоссу Перро (1678 – 1750). Он включил в декор изделий орнаментальные элементы рококо, появились цветочные гирлянды, центральные розетки, изображения раковин. Одной из самых известных работ этого дизайнера является ковёр для Тронного зала в Версале.

В период Революции из декоративного оформления ковров савоннери были изъяты короны, ко-



Ковёр савоннери в стиле Ампир в Компьенском дворце

ролевские вензеля и геральдические лилии. Возрождение мануфактуры произошло благодаря покровительству Наполеона, который после 1805 года заказал ковры в стиле Ампир по рисункам Шарля Персье (1764 – 1838) и Пьера Фонтена (1762 – 1853). В середине XIX века по эскизам архитектора и искусствоведа Эжена Виолле-ле-Дюка (1814 – 1879) была изготовлена серия ковров в неоготическом стиле. 4 мая 1825 года по указу Карла X мануфактура Савоннери была присоединена к Мануфактуре гобеленов (позднее «Мануфактура Национальной меблировки»). Многие ковры савоннери ныне экспонируются в Музее национальной меблировки (Mobilier National) в Париже.



Ковёр савоннери в стиле Ампир во дворце Фонтенбло

В 1836 году старая мануфактура в Шайо была превращена в продовольственные склады, которые ликвидировали в 1937 году. Мастерская по изготовлению ковров савоннери до сих пор функционирует при производстве Гобеленов. С 1968 года она располагается в новом здании.

ТЕХНИКА ИЗГОТОВЛЕНИЯ КОВРОВ САВОННЕРИ

Прежде чем Людовик XIV повелел французским мастерам разработать национальный стиль оформления ковров, дизайнеры мануфактуры Савоннери копировали турецкие ковры, пользовавшиеся в Европе большим спросом. Французские художники изготавливавшие эскизы для ковров савоннери хорошо владели законами перспективы, а потому могли создавать иллюзию трёхмерности рисунка ковра (восточные ковры имели плоскостной декор). Красильщики Франции изобрели и новые методы окрашивания шерстяной пряжи в сотни тонких оттенков с последующим комбинированием нескольких нитей для получения максимально насыщенного колорита. При Людовике XIII в коврах савоннери насчитывалось 90 узлов на квадратный дюйм. Опытному ткачу требовался целый год чтобы изготовить около двух с половиной ярдов ковра с простым узором, и больше времени на сложный декор.

Ковры савоннари изготавливаются на вертикальных (готлисных) ткацких станках, идентичных шпалерным, однако более массивных (в XVIII веке на мануфактуре Савоннери применялись и небольшие станки для изготовления обивки мебели, ширм, экранов камина и др.). Ткач ориентируется на исполненный вручную картон (фр. carton) – подготовительный рисунок в цвете и в натуральную величину ковра, по которому он ткётся. Белые хлопковые нити основы натягиваются вертикально между двумя стальными роликами. На нити основы (с изнанки) карандашом наносится рисунок ковра, по которому мастер будет его ткать (ткач видит перед собой лицевую сторону изделия, через которую просвечивает рисунок). Над одним ковром может одновременно работать несколько ткачей.

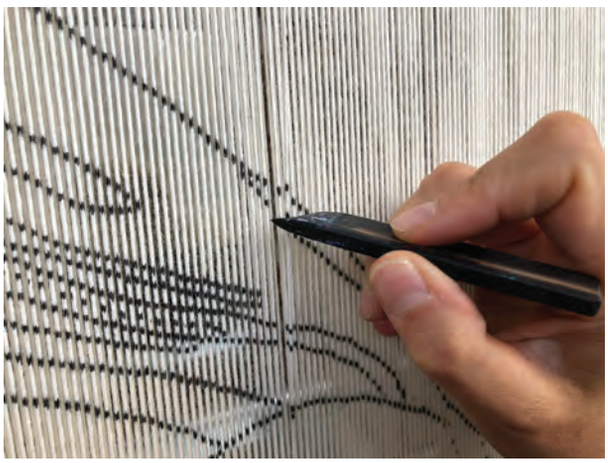


Создание ковра савоннери в мастерской Лодева

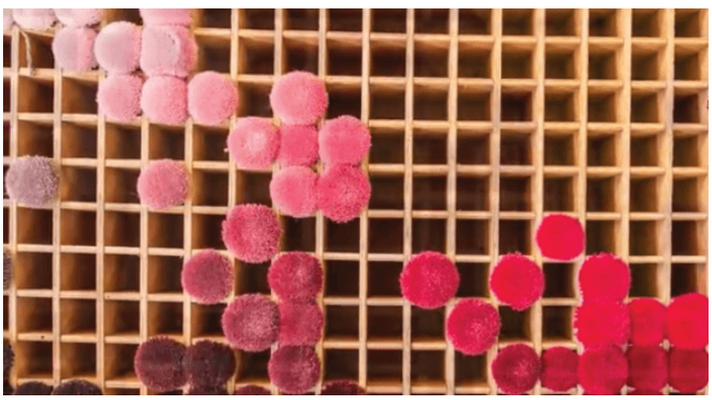
Затем ткач отбирает необходимые ему для работы оттенки пряжи из шерсти и щёлка, собранные в пучки (фр. pompons). Все оттенки одного цвета он складывает в специальные лотки, что значительно облегчает его работу.



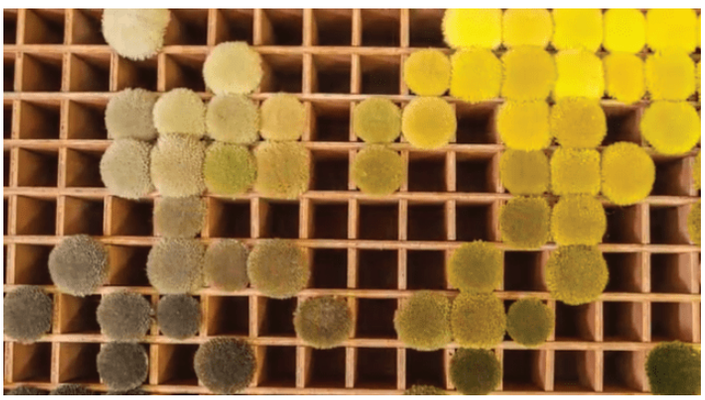
Создание ковра савоннери сразу двумя ткачами



Нанесение карандашом на нити основы рисунка будущего ковра



Лоток для хранения шерсти розовых, красных и бордовых оттенков



Лоток для хранения шерсти жёлтых, лимонных, золотистых и зеленовато-жёлтых оттенков

Пряжа нескольких близких оттенков наматывается и комбинируется на одной бобине. Чем удачнее будут сочетаться эти оттенки, тем цветовые переходы будут более плавными, а пространственная глубина рисунка усилится. Комбинации эти позволяют ткачу создавать гармоничные градации сотни оттенков.



Бобины с пряжей различных цветов и оттенков

Для создания ковров савоннери используется турецкий симметричный узел, который был адаптирован ещё Пьером Дюпоном для французского производства где получил название «узел Гордес» (фр. nœud Ghordès). После того как ткач завязывал ряд двойных узлов, он плотно подбивал их друг к другу стальным гребнем. Благодаря этому ковёр приобретал высокую плотность.



Узлы, использующиеся для изготовления ковров савоннери



Узлы, использующиеся для изготовления ковров савоннери



Стальной гребень, с помощью которого подбиваются друг к другу узлы при создании ковров савоннери

После завязывания ряда узлов нить утка пропускается слева направо и обратно. Таким образом нить утка закрепляет ряд узлов на месте. Нити основы проходят вертикально, а нити утка – горизонтально. Вместе они образуют сетку, которая надежно удерживает узлы на месте. Далее ткач проталкивает отдельные узлы на место с помощью иглы, действуя с обратной стороны ковра.



Белые нити основы и цветные нити утка ковра савоннери

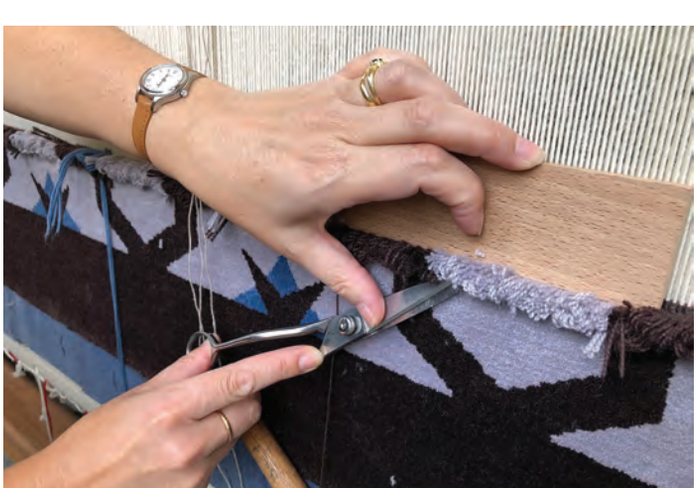


Проталкивание узлов иглой на ковре савоннери

В результате получается ряд узлов выполненных из пряжи разных цветов. Ткач срезает лишнюю пряжу специальными ножницами до образования ворса. Каждый раз, исполняя несколько дюймов узлов, ткач срезает нити максимально осторожно для создания ровного ворса. После того, как весь ковер соткан, а нити основы обрезаны, его снимают со станка. Следующим шагом будет стирка, сушка и финишная стрижка ворса.



Лишняя пряжа, срезаемая для создания ворса



Работа ткача по созданию ворса специальными ножницами

ДЕКОРАТИВНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ КОВРОВ САВОННЕРИ

Первые ковры савоннери декорировались в стиле мильфлёров (фр. mille-fleurs). Они имели однотонный фон (красный, зелёный, тёмно-синий, жёлтый, белый), сплошь усеянный листьями и цветами (розы, тюльпаны, гвоздики, гладиолусы, лилии, фиалки, ирисы, ландыши и т.д.).



Ранний образец ковров савоннери
Франция, середина XVII века
Коллекция Андре Мейера
Проходил на аукционе Christie's, Нью-Йорк, 2001 год

Со второй половины XVII века декор ковров савоннери стал обосабливаться от стиля оформления французских шпалер. Здесь в большом количестве появились пышные цветочные гирлянды, виньетки, картуши, имитация руста. После того как при Людовике XIV савоннери стали обязательным элементом оформления королевских дворцов – Лувра и, особенно, Версаля, мануфактура стала включать в рисунок коров лилию – символ правящего дома Бурбонов.

Постепенно ковры савоннери становились всё ярче, а орнаменты усложнялись. Чаще всего ковры были бессюжетными. В редких случаях в композиции включались картуши с небольшими пейзажами, жанровыми и мифологическими сценами. Классический декор ковра савоннери – это симметричная, центрально-лучевая композиция, состоящая из растительных и геометрических орнаментальных мотивов. Центром этой композиции является – медальон или розетка, отталкиваясь от которой и строится симметрия всего рисунка. Основное изображение всегда окантовывалось бордюром, состоящим из одного широкого или нескольких тонких орнаментальных поясков. Их декор, как правило, повторял элементы оформления центрального (основного) изображения.

С подачи Шарля Лебрена в ковровые узоры савоннери стали активно включаться разнообразные предметы – колчаны со стрелами, короны, ламбрекены, вазоны, музыкальные инструменты. В период Рококо, благодаря уже упомянутому нами Пьеру-Жоссу Перро, самыми популярными орнаментами стали рокайли, жемчужины, аканты, банты с распущенными лентами, рога изобилия.



Ковёр савоннери по эскизу Пьера-Жосса Перро
1740 – 1750-годы
Художественный музей Кливленда

В период правления Наполеона декор ковров савоннери значительно упростился, став более геометризированным и лаконичным. В рисунках преобладал державный ампирный декор (орлы, военная атрибутика, лавровые венки, фасции, кадуцеи, ликторские пучки и др.) с архитектурными мотивами, отсылающими к Античности. Большие участи ковровых фонов оставались пустыми, без заполнения их орнаментальными мотивами. Особенно эффектно это смотрелось на коврах с малиновым, розовато-лиловым и красно-пурпурным фоном. Ковры эти выглядели торжественно.



Ковёр савоннери в стиле Ампир [1]

В данном случае мы говорим о классическом декоре ковров савоннери, выпускавшихся на одноимённой мануфактуре. Однако, начиная с середины XVIII века география производства дан-

ных ковров значительно расширилась. Так своя мануфактура открылась в английском Фулхеме. Затем появились бельгийские и немецкие фабрики. Наибольших успехов в этой области добились мануфактуры Обюссона, находившиеся в одноименном городе на юго-западе Франции в регионе Лимузен. Первое успешное ковровое производство здесь было частным. Дело расширялось и вскоре появилось множество более мелких мастерских. Обюссоны вошли в моду в начале XIX века вместе с макраме и вышивкой, с которыми они прекрасно сочетались. Они стоили дорого, но всё же дешевле, чем савоннери. Основными их покупателями были буржуа. Многие мастера из Обюссона начали копировать савоннери и продавать их за меньшие деньги, чем оригиналы.



Ковёр савоннери, созданный на мануфактуре Обюссона
Музей искусства «Метрополитен», Нью-Йорк

Разница между коврами мануфактуры Савоннери и Обюссона состояла и в технике исполнения. Савоннери изначально были европейской версией восточного ворсового ковра. Они ткались из шерсти, шёлка, иногда драгоценных нитей, турецким или двойным узлом (при плотности узла 140000 на м²) с высотой ворсинок 2 – 3 сантиметра и длиной 5 – 6 сантиметров. Обюссоны же выполнялись в технике гладкого шпалерного плетения. Для этого использовались как горизонтальные, так и вертикальные станки. Ковры получались тоньше и легче.

В Большом собрании изящных искусств ASG хранятся четыре характерных образца ковров савоннери, созданных в Обюссоне в середине XIX века (эпоха правления Наполеона III). Все они выполнены в технике шпалерного ткачества, имеют



Ковёр савоннери изготовленный в Обюссоне Середина XIX века
(период Наполеона III)
Шерсть, шелк, шпалерное ткачество
275,5×236 см
БСИИ ASG, инв. № 05-3515

цветочный декор по малиновому и бордовому фону, светлые медальоны с букетами в центре и широкие бордюры. Ковры эти обладают внушительными размерами. Длина самого большого – более 6 метров (БСИИ ASG, инв. № 05-4194). Выделяется декор ковра под инв. № 05-3515. Здесь по центру в верхней и нижней части от основного изображения вытканы два пустых овальных картуша ярко-голубого цвета. Этот же самый цвет пущен и по бордюру с крестоцветами.

КОВРЫ САВОННЕРИ СЕГОДНЯ

Сегодня аутентичные ковры савоннери высокого качества во Франции выпускает мануфактура Les Ateliers d'Aubusson [2]. Это классические и дизайнерские модели с оригинальными, эпатажными рисунками. Старинными и современными коврами савоннери торгует Galerie Girard в Лионе [3]. В концевые сноски мы добавим ссылки на электронные ресурсы торговых домов и мастерских, производящих ковры савоннери сегодня.

Ковры савоннери производят и на Мануфактуре Гобеленов (фр. Manufacture des Gobelins) [4]. В настоящее время там работает 30 – 40 ткачей, которые изготавливают три-четыре ковра савоннери в год. Ткут здесь и ковры для Версаля. На первый взгляд цвета этих ковров могут показаться довольно яркими по сравнению с привычным для нас сдержанным колоритом старинных са-



Ковёр савоннери изготовленный в Обюссоне
Вторая половина XIX века
Шерсть, шелк, шпалерное ткачество
280×230 см
БСИИ ASG, инв. № 05-3110



Ковёр савоннери изготовленный в Обюссоне Середина XIX века (период Наполеона III)
Шерсть, шелк, шпалерное ткачество
615×500 см
БСИИ ASG, инв. № 05-4194



Ковёр савоннери изготовленный в Обюссоне
XIX век
Шерсть, шелк, шпалерное ткачество
400×390 см
БСИИ ASG, инв. № 05-1732

воннери. Однако продукция мануфактуры Савоннери XVII – XVIII веков также изначально имела насыщенную цветовую гамму, которая со временем просто потускнела, став приглушённой. На сегодняшний день на Мануфактуре Гобеленов не производят копии ковров савоннери прошлых столетий. Вместо этого мастера создают новые дизайны ковров, но ткут их по технологиям, разработанным ещё в XVII столетии.



Главное здание мануфактуры Гобеленов, авеню Гобеленов, 13-й округ, Париж

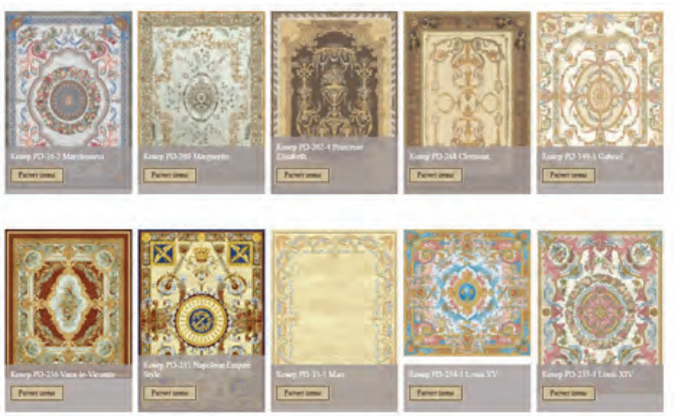
Старинные ковры савоннери часто проходят на торгах аукционного дома Sotheby's. Например, ковёр савоннери периода правления Луи-Филиппа в 2010 году было продан с аукциона за € 33,150 (ковры савоннери XIX века из Большого собрания изящных искусств ASG так же были приобретены на аукционах во Франции в 2012 – 2014 годах).



Ковёр савоннери изготовленный в Обюссоне
1830 – 1840 годы (период Луи-Филиппа)
Шерсть, шелк, шпалерное ткачество
725×493 см
14 апреля 2010 года, Париж, аукцион Sotheby's, лот 299
€ 33,150 (эстимейт € 6,000 – 8,000)

Знаменитый нью-йоркский арт-дилер и галерист из Нью-Йорка Дорис Лесли Блау с 1965 года и по сей день продаёт старинные ковры савоннери и их современные реплики, изготавливаемыми по частным заказам [5]. Обширная коллекция антикварных и современных ковров савоннери представлена в нью-йоркской галерее Nazmiyal Collection [6]. В Америке на широкого потребителя рассчитаны ковры савоннери марки Safavieh и Stark [7,8].

В Европе ковры савоннери выпускают в Германии – Casador [9], в Италии – Tisca и Boralevi [10,11] и в Англии в Эйлсбери – Craigie Stockwell Carpets [12]. В Москве их можно приобрести в шоу румах и в интернет магазинах Carpet Plaza [13], OMO RUGS [14] и КарпетПро [15].



Скриншот с коврами савоннери интернет магазина КарпетПро





Современная интерпретация ковра савоннери Автор дизайна Крейги Стоквел

Современная копия ковра савоннери эпохи Людовика XV
Палитра ковра состоит из 64 цветов
Тонкорунная шерсть
3,5×4 м
Интернет магазин КарпетПро [15]

Ссылки:
1. Ковры королей. Детали в интерьере [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://porusski.me/2016/07/19/062-kovry korolej/ – Дата доступа: 6.11.2020.
2. Aubusson [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://ig-aubusson.com/ – Дата доступа: 10.11.2020.
3. Galerie Girard [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.galerie-girard.fr/?lang=fr – Дата доступа: 10.11.2020.
4. MANUFACTURE DES TAPISSERIES GOBELINS [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://manufacturedesgobelins.fr/ – Дата доступа: 10.11.2020.
5. Doris Leslie Blau. Savonnerie [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.dorislesliеblau.com/?post_type=product&s=savonnerie – Дата доступа: 10.11.2020.
6. Nazmiyal Collection [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://nazmiyalantiquerugs.com/ – Дата доступа: 10.11.2020.
7. Safavieh [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://safavieh.com/– Дата доступа: 10.11.2020.
8. Stark [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.starkcarpet.com/ – Дата доступа: 10.11.2020.
9. Casador [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://casador.de/index_r.php – Дата доступа: 10.11.2020.
10. Tisca tappeti [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.tisca.it/ – Дата доступа: 10.11.2020.
11. Boralevi [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://boralevi.com/ – Дата доступа: 10.11.2020.
12. Craigie Stockwell Carpets [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.craigiestockwellcarpets.com/ – Дата доступа: 10.11.2020.
13. Студия ковров Carpet Plaza [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://carpet-plaza.ru/ – Дата доступа: 10.11.2020.
14. Ковры ручной работы OMO RUGS [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://omorugs.ru/ruchnaja-rabota/ – Дата доступа: 10.11.2020.
15. Ковры ручной работы КарпетПро [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://carpetpro.ru/ – Дата доступа: 10.11.2020.

ПРОСТОТА СРЕДСТВ, СДЕРЖАННОСТЬ И ВКУС — СЛАГАЕМЫЕ СТИЛЯ ДЖАКОМО СЕМЕНТИ



Алина Булгакова, к.п.н., директор МИА

АННОТАЦИЯ: статья является атрибутационным исследованием картины «Сусанна и старцы», которая, по мнению экспертов аукционного дома Christophe Morel, была написана мастерской итальянского живописца раннего периода Барокко – Джованни Джакомо Сементи (1580 – 1636). Реставрация произведения в мастерских Международного института антиквариата позволила установить авторство самого Джованни Сементи.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Джованни Джакомо Сементи, Гвидо Рени, караваджизм, реставрация, авторская манера, авторская техника.

ABSTRACT: the article is an attribution study of the painting «Susanna and the Elders», which, according to experts at the auction house Christophe Morel, was painted in the workshop of the Italian painter of the early Baroque period - Giovanni Giacomo Sementi (1580-1636). The restoration of the work in the workshops of the International Institute of Antiques made it possible to establish the authorship of Giovanni Sementi himself.

KEYWORDS: Giovanni Giacomo Sementi, Guido Reni, caravaggism, restoration, author's style, author's technique.

В коллекции итальянской живописи XVII века из Большого собрания изящных искусств ASG одним из лучших произведений является картина **«Сусанна и старцы»**, которая, по мнению экспертов аукционного дома Christophe Morel, была написана **мастерской** итальянского живописца раннего периода Барокко – **Джованни Джакомо Сементи** (1580 – 1636). Работа была приобретена на аукционе в 2013 году. На тот момент её состояние требовало срочного реставрационного вмешательства: красочный слой во многих местах отставал от грунта, в нижней части картины наблюдались многочисленные осыпи вплоть до холста. Присутствовали и некачественные реставрационные вмешательства, поздние записи хорошо просматривались в ультрафиолетовых лучах. Именно они привели к непропорциональному телосложению центрального персонажа – Сусанны. Видимо, на основании грубого искажения авторской живописи одного из лучших учеников Гвидо Рени, специалисты с осторож-



Джованни Джакомо Сементи
Сусанна и старцы (фото до реставрации)
Италия, XVII век
Холст, масло. 130×161 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3839

ностью атрибутировали полотно его мастерской. Однако, после того как в 2017 году в мастерских Международного института антиквариата была проведена реставрация полотна, стало понятно – перед нами превосходный образец барочной живописи крупного мастера, коим и являлся Джованни Джакомо Сементи.

Сементи обучался в Болонье у **Дениса Калверта** (около 1540 – 1619) и **Гвидо Рени** (1575 – 1642). Долгое время Сементи рассматривали лишь как подражателя Рени, копирующего манеру великого живописца при написании драпировок и типажей лиц. Это весьма поверхностный подход, Рени часто поручал Сементи снимать копии со своих работ. Художник делал это довольно точно, но иногда неожиданный хмурый взгляд персонажа, его кричащий рот или улыбка ангела, возникавшие там, где у Рени их не было, выдавали поиски собственного пути и творческую сублимационную работу, происходившую в живописце.

Одна из ранних работ Сементи – «Смерть Иосифа Обручника» – имеет острое трагичное настроение и ясный композиционный замысел. Долгое время она была неверно атрибутирована. Сначала её автором считали Джакомо Каведоне (1577 – 1660), затем – Карло Бонони (1569 – 1630), и, наконец – Эмилио Савонанзи (1580 – 1666). В недавнем прошлым авторство всё-таки было признано за Сементи. Фигуры персонажей на картине резко выступают из темноты, их яркие одежды буквально «горят» на чёрном фоне. В этом проявляется явное влияние искусства **Караваджо**.

Умирающему святому помогает преклонившая колени Дева Мария, а Христос успокаивает и обнимает Иосифа, как если бы он поднимал его с постели для последнего причастия. Сементи не изображает ложа Иосифа, чтобы не перегружать картину по горизонтали. Помимо основных персонажей художник вводит в композицию двух ангелов и фрагмент незанавешенного окна с изображением серого неба.

Вслед за «Смертью Иосифа Обручника» Сементи создаёт «Мученичество святой Екатерины» и, пожалуй, самую знаменитую свою работу «Мученичество святой Евгении» (обе находятся в Национальной пинакотеке Болоньи). Картины эти были написаны между 1612 и 1614 годами. Трактовка складок на тяжёлых одеждах святых близка драпировкам с полотна «Смерть Иосифа Обручника».



Джованни Джакомо Сементи
Смерть Иосифа Обручника
Церковь ди Сан Маманте, Болонья



Джованни Джакомо Сементи
Мученичество святой Екатерины
Между 1612 и 1614 годами
Национальная пинакотека, Болонья



Джованни Джакомо Сементи
Мученичество святой Евгении
Между 1612 и 1614 годами
Национальная пинакотека, Болонья

Истоки геометризма этих складок не следует искать лишь в подражании манере Рени. Искусство Сементи находилось под влиянием и других визуальных культур. Во многом на него повлияла живопись Бартоломео Скидони (1578 – 1615), который в своих поздних работах доводил тщательно продуманную ритмику геометрии драпировок одежд до абсолюта.



Бартоломео Скидони
Положение во гроб
1613 год
Национальная галерея, Парма

В картине «Христос, исцеляющий больных» Сементи пишет Иисуса простирающим вперед левую руку с отведённым указательным пальцем. Этот жест он копирует с картины Скидони «Положение во гроб», где мужской персонаж в правой части аналогичным движением руки указывает другому участнику сцены на интересующий его объект или направление.



Бартоломео Скидони
Положение во гроб (фрагмент)
Национальная галерея, Парма



Джованни Джакомо Сементи
Христос, исцеляющий больных
Частная коллекция, Флоренция

В свою очередь Бартоломео Скидони «подсмотрел» этот жест у гения Высокого Возрождения – Леонардо да Винчи. В его «Мадонне в скалах» (вариант из Лувра) ангел таким же образом направил руку на Иоанна Крестителя.



Леонардо да Винчи
Мадонна в скалах
1483 – 1486 годы
Дерево, переведённое на холст, масло. 199×122 см
Лувр, Париж

Сементи также копировал образы Микеланджело и Гвидо Рени. В его росписи плафонов Палаццо Дукале (Мантуя) 1618 года мы видим сивилл, очень близких пророчицам Микеланджело из Сикстинской капеллы. В нижней части одной из этих фресок Сементи пишет молодого мужчину, чей внешний облик и поворот головы списаны с легендарного «Сотворения Адама» Микеланджело. Источником вдохновения для «Квадриги Аполлона» Сементи из того же палаццо стала фреска Гвидо Рени «Аврора» с золотым фоном из Палаццо Паллавичини-Роспильози (Рим). В Большом собрании изящных искусств ASG хранится полотно XVIII века последователя Гвидо Рени, воспроизводящее «Аврору».



Джованни Джакомо Сементи
Роспись плафона в Палаццо Дукале (Мантуя)
1618 год



Джованни Джакомо Сементи
Фрагмент росписи плафона в Палаццо Дукале (Мантуя) с изображением юноши, чей внешний облик списан с Адама Микеланджело



Микеланджело Буонарроти
Сотворение Адама (фрагмент)
1511 год
Сикстинская капелла, Ватикан



Джованни Джакомо Сементи
Квадрига Аполлона
1618 год
Палаццо Дукале, Мантуя



Гвидо Рени
Аврора
1614 год
Палаццо Паллавичини-Роспильози, Рим



Гвидо Рени, последователь
Аврора
Италия, XVIII век
Холст, масло. 109×204 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0983

Но не только гениальным творцам подражал Сементи. Часто он повторял образы своего современника **Джакомо Каведоне**. Любимый ученик братьев Карраччи, свои лучшие произведения этот художник создал между 1610 и 1615 годами. В 1623 году он упал с лесов в церкви, что значительно подорвало физическое здоровье мастера. А в 1630 году от чумы скончалась жена и дети Каведоне. После этого художник не создал ничего выдающегося и умер нищим в Болонье в 1660 году. В нашей статье мы воспроизведём работу Каведоне «Поклонение пастухов» 1612 года, поскольку в ней внешний облик Иосифа, изображённого у правой кромки, указывающим на Младенца, близок одному из старцев (справа) с всклокоченной седой бородой и волосами с картины из собрания ASG. Схоже с ними и изображение святого Петра того же Каведоне.

Джакомо Каведоне
Поклонение пастухов (фрагмент с изображением Иосифа)
Базилика Сан-Паоло Маджоре, Болонья



Джакомо Каведоне
Поклонение пастухов
1612 год
Базилика Сан-Паоло Маджоре, Болонья





Джованни Джакомо Сементи
Сусанна и старцы (фрагмент с изображением старца справа)
БСИИ ASG, инв. № 04-3839



Джакомо Каведоне
Святой Пётр [1]

Позднее Сементи написал «Апостола Матфея с ангелом», где святой имеет тот же самый облик седовласого старца. Сохранился подготовительный рисунок к этой картине, находящийся в Библиотеке Моргана (Нью-Йорк).



Джованни Джакомо Сементи
Апостол Матфей с ангелом
Церковь Санта-Мария-делла-Кончеционе, Рим



Джованни Джакомо Сементи
Апостол Матфей с ангелом (подготовительный рисунок)
Библиотека Моргана, Нью-Йорк

Раннее творчество Бартоломео Скидони, Джакомо Каведоне и Джованни Джакомо Сементи можно рассматривать как чудесный гибрид, которому не суждено было долго существовать. В их искусстве переплелись красота колорита и мощь живописи Гвидо Рени, сентиментальный натурализм Лодовико Карраччи и первые восторженные импульсы от увиденного на полотнах Караваджо. В дальнейшем этот симбиоз традиций разных живописных школ выльется у Сементи **в подражание Караваджо**. Причём подражание это было таким мастерским, что в 1987 году уже упомянутую нами картину Сементи «Христос, исцеляющий больных» приняли за работу самого Караваджо. Затем, до установления авторства Сементи, картина долгое время была атрибутирована как полотно неизвестного караваджиста. Как во времена ученичества Сементи копировал произведения Рени, так и затем он переписывал картины Караваджо, в частности его знаменитый «Поцелуй Иуды».



Караваджо
Поцелуй Иуды
Около 1602 года
Национальная галерея Ирландии, Дублин



Джованни Джакомо Сементи
Поцелуй Иуды
Lawrence Steigrad Fine Arts, Нью-Йорк

Сементи исполнил данную кавер-версию шедевра Караваджо во время своего пребывания в Риме. Но её нельзя рассматривать как простую копию – слишком силён стилистический фильтр выразительных средств, направленный у Сементи в сторону академизма. По сравнению с неистовым натуралистом Караваджо, который не боялся неэстетичных сторон жизни, реальность в живописи Сементи сглажена, идеализирована, жесты персонажей благородны, а лица задумчиво озарены.

В работе Сементи «Отречение Петра», где действие происходит в римской таверне, ощущается влияние крупнейшего караваджиста Бартоломео Манфреди (около 1580 – 1622). Здесь очевидный караваджизм говорит на своём собственном языке, что выражается в сухости мазка и цвета, рассуждающей и несколько повествовательной манере трактовки сюжета. Сознательно или нет, но Сементи нарушает гармонию пуризма караваджистов.



Джованни Джакомо Сементи
Отречение Петра
Коллекция Луиджи Коеллике, Милан

Другое примечательное полотно Сементи данного периода – «Смерть Иосифа Обручника», которое впервые было ошибочно продано на аукционе как произведение Бартоломео Кавароцци (1587 – 1625). Сементи уже второй раз обращается к данной теме. Здесь она более драматична, по сравнению с картиной из церкви ди Сан Маманте в Болонье. Иосиф уже мёртв. Христос осторожно кладёт тело своего земного отца на кровать. Дева Мария смотрит на зрителей задумчивым и растерянным взглядом.



Джованни Джакомо Сементи
Смерть Иосифа Обручника
Работа проходила на аукционе Londra Phillips

Тогда же была написана «Мадонна с младенцем» из Падуанской епархии, «Обучение Девы Марии» (частная коллекция, Довадола), «Святое семейство» (частная коллекция) и **«Сусанна и старцы» из «Vivian Art Gallery»** Лондон. По поводу последней работы до сих пор не утихают споры об авторстве: некоторые исследователи полагают, что она написана самим Гвидо Рени.

Картина Сементи с этим сюжетом из Большого собрания изящных искусств ASG была создана в то же самое время, что и работа из лондонской галереи. Хотя их роднит только сюжет, тогда как средства выразительности и интерпретация образов в них совершенно различны. Искусство-



Джованни Джакомо Сементи
Сусанна и старцы
Vivian Art Gallery, Лондон



Гвидо Рени
Сусанна и старцы
1620 год
Холст, масло. 117×150,5 см
Лондонская национальная галерея

веды до сих пор не пришли к единому мнению, кем же написана «Сусанна и старцы» из Vivian Art Gallery – Рени или Сементи? В случае с полотном из собрания ASG о такой постановке вопроса не может идти и речи, но в ней, безусловно, ощущается сильное влияние Рени. Сам Рени написал «Сусанну и старцев» из Лондонской национальной галереи в 1620 году. С **1616 по 1626 годы Сементи работал в мастерской Рени** и не мог не впасть в искушение, повторив в чём-то его персонажей. Особенно это касается Сусанны. Трактовка её фигуры в картине из собрания ASG – крупные объемы, небольшая грудь, характерные горизонтальные складки над пупком, белизна кожи, поворот корпуса, бедра, скрытые драпировкой – близка той, что мы видим в композиции Рени.



Джованни Джакомо Сементи
Сусанна и старцы (фото после реставрации)
Италия, XVII век
Холст, масло. 130×161 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3839

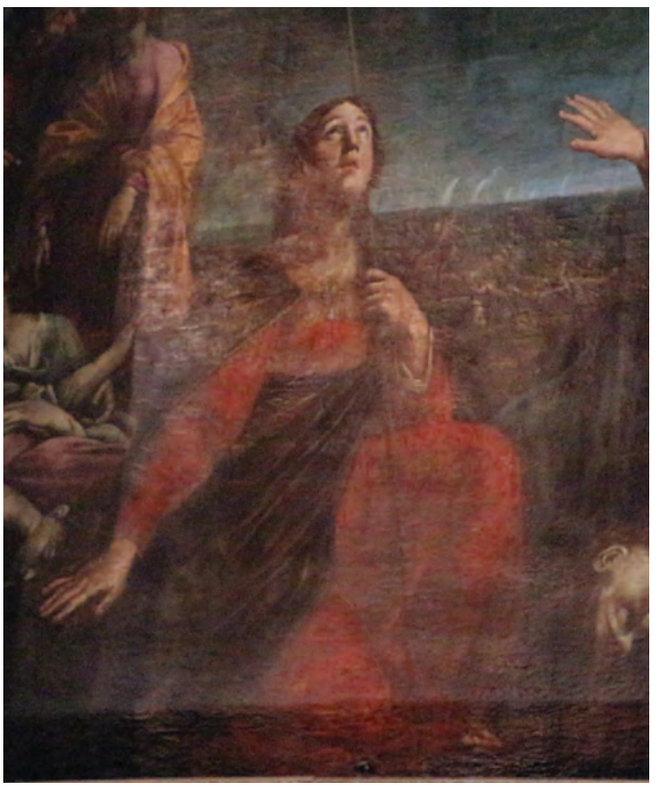


Гвидо Рени
Сусанна и старцы (фрагмент с изображением Сусанны)
Лондонская национальная галерея

Модель, с которой исполнена Сусанна на картине из собрания ASG, Сементи писал неоднократно. Вот она предстаёт в образе умирающей Клеопатры со змеёй на груди, а вот она же в виде благочестивой девы, принявшей мученическую смерть вместе со святой Урсулой.



Джованни Джакомо Сементи
Смерть Клеопатры
Галерея Сабауда, Турин





Джованни Джакомо Сементи
Фрагмент картины «Мученичество святой Урсулы» с изображением благочестивой девы
Церковь Сан-Мартино, Болонья

Эта же самая натурщица позировала для образа Клеопатры (Галерея Сабауда, Турин) и Сусанны из Большого собрания изящных искусств ASG

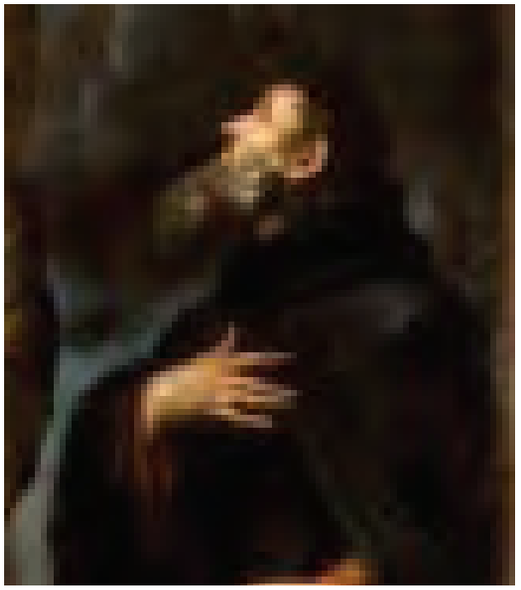
Если мы обратим внимание на правую руку девы с полотна «Мученичество святой Урсулы», то увидим особое **изящное положение пальцев, когда средний и безымянный соединены, а указательный и мизинец отведены в стороны**. Подобный жест руки Сементи писал не единожды. Вот Дева Мария придерживает голову Иисуса, разместив пальцы схожим образом, Антоний Великий идентично прижал ладонь к груди и точно так же один из старцев (слева) на полотне из собрания ASG прикасается к Сусанне.



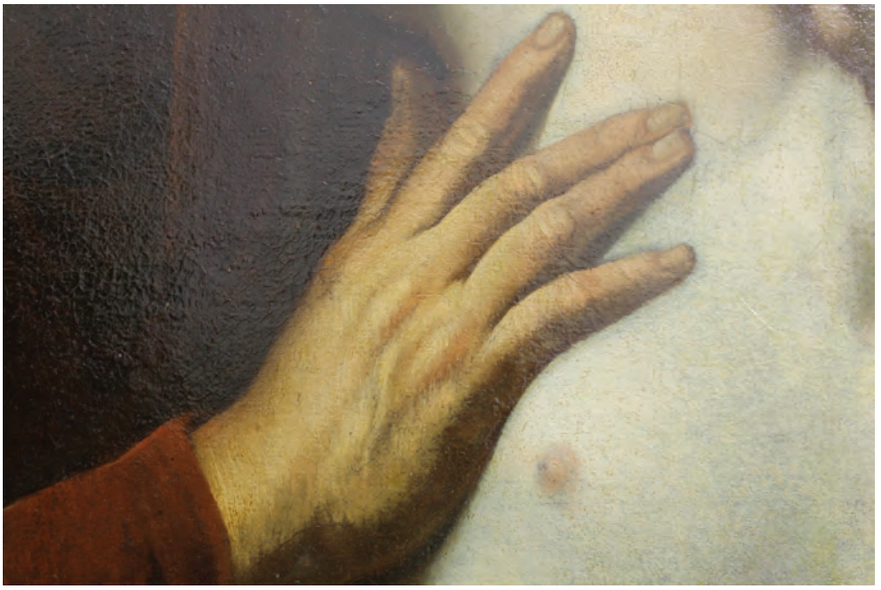
Джованни Джакомо Сементи
Мадонна с младенцем
Падуанская епархия



Джованни Джакомо Сементи
Распятие со святым Иеронимом и Антонием Великим
Епархиальный музей, Милан



Джованни Джакомо Сементи
Фрагмент картины «Распятие со святым Иеронимом и Антонием Великим» с изображением характерного для Сементи жеста руки
Епархиальный музей, Милан



Джованни Джакомо Сементи
Фрагмент картины «Сусанна и старцы» с изображением свойственного для Сементи жеста руки – средний и безымянный пальцы соединены, указательный и мизинец – отведены в стороны
БСИИ ASG, инв. № 04-3839

В ходе атрибутационного исследования и сравнительного анализа произведений художника искусствоведы всегда обращают внимание на то, как он пишет руки и уши – во всех своих работах он изображает их одинаково, в индивидуальной манере. Живописец может написать руки персонажей по-разному, если этого требует фабула произведения. Например, изображая святого и нищего, руки святого он напишет чистыми и аккуратными, а руки нищего – грязными и изувеченными. Но в случае равноценности героев (старцы с картины из собрания ASG) он исполнит их руки одними и теми же приёмами.

В процессе изучения полотна Сементи «Сусанна и старцы» из собрания ASG мы пришли к выводу, что **фигура Сусанны и старца слева исполнены самим Сементи, а старец справа был написан другим мастером**. Об этом свидетельствует **рисунок складок на одеждах персонажей и разница в передаче их фактур**. Плащ персонажа слева замечательно выписан, он имеет богатый, хотя и неяркий цвет, с тонкими сочетаниями полутонов. Точным использованием светотени художник передаёт нам мягкость и ворсистость ткани, под ней вполне читается напряженная рука, а сам цвет – кирпичный – и мастерски воспроизведенные драпировки напоминают манеру Караваджо. Такой эффект обеспечен иррадиацией двух соседних цветов: зеленовато-оливкового покрывала Сусанны и кирпично-терракотового одеяния старца. Благодаря эффектному переходу от кирпичных к черным тонам появляется масштаб, текстура и объём. Оттенок изумрудного плаща старца справа не столь красив и довольно зауряден. Его складки проработаны весьма формально, без артистического азарта, а в том месте, где живописец демонстрирует оливковую подкладку плаща, он и вовсе приводит её единым цветовым пятном, практически не давая нюансировок.



Джованни Джакомо Сементи
Фрагмент картины «Сусанна и старцы» с изображением одежд старца слева
БСИИ ASG, инв. № 04-3839



Джованни Джакомо Сементи
Фрагмент картины «Сусанна и старцы» с изображением одежд старца справа
БСИИ ASG, инв. № 04-3839

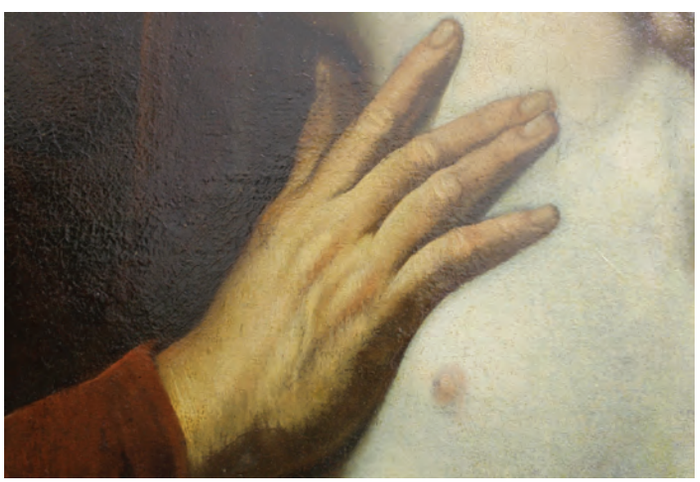
Существенна разница и в написании **кистей рук старцев. Рука правого персонажа** покрыта тенью, но несмотря на это хорошо просматривается рельефный абрис кисти, землистая сухая старческая кожа, грязные жёлтые коротко подстриженные ногти. Этот старец не дотрагивается до Сусанны, его рука всего лишь условно протянута в её сторону, в ней нет импульса жизни и страсти. Совсем иное впечатление производит **рука героя слева** – она полнокровна и хорошо передаёт душевное состояние старца – чувственное до потери самоконтроля. Эта рука ухожена, ногти чисты и имеют удлинённую форму.

Но не в этом заключена основная разница. Сементи – большой барочный мастер. И по отношению к его живописи не хочется употреблять такие искусствоведческие шаблоны, как «телесность персонажей» или «мастерски переданный инкарнат». Искусство Сементи обладает куда более важным качеством – **гуморальной выразительностью** – свойством, присущим далеко не всем художникам. Эта гуморальность проявилась ещё в работе «Отречение Петра». Хорошо освещённая голова апостола напоминает высеченное в мраморе изваяние, старательно отполированное до блеска абразивами. Такое решение близко мраморным рельефам скульптора Агостино ди Дуччо (1418 – около 1481). На руках святого проступили локтевые кости, напряжённые мышцы и жилы, подчёркивающие внутренние переживания Петра. На запястьях видна голубизна вен.



Джованни Джакомо Сементи
Отречение Петра (фрагмент с изображением апостола Петра)
Коллекция Луиджи Коеллике, Милан

Всё это многократно усилится в последствии. Уже в картине из собрания ASG в изображении одной лишь руки старца в краснокирпичном плаще ощущается особая циркуляция кровотока. Сементи с помощью живописных средств блестяще создаёт иллюзию тонкой вибрации в набухшей вене на руке старца. Именно это умение и выделяло Сементи в череде остальных учеников Гвидо Рени. И, скорее всего, кто-то из них является автором изображения седовласого старца в правой части композиции из собрания ASG.



Джованни Джакомо Сементи
Фрагмент картины «Сусанна и старцы» с изображением руки старца слева
БСИИ ASG, инв. № 04-3839



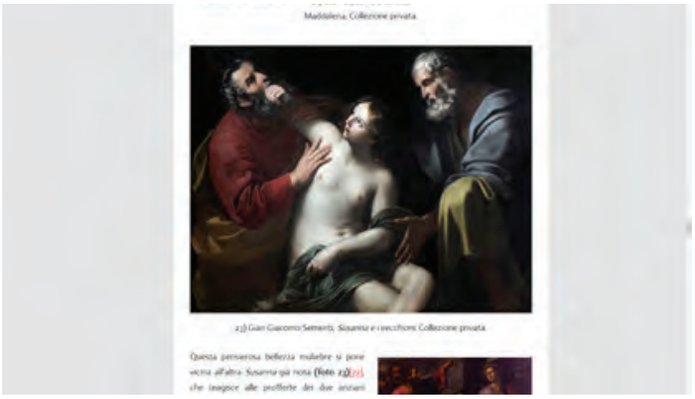
Джованни Джакомо Сементи
Фрагмент картины «Сусанна и старцы» с изображением руки старца справа
БСИИ ASG, инв. № 04-3839

Как мы уже отметили выше, Сементи сотрудничал с Рени на протяжении десяти лет. Работа в мастерской болонского мэтра была комфортной для художника, обеспечивала стабильность и непрерывную череду хорошо оплачиваемых заказов. Однако она же нейтрализовала самостоятельность и выразительность живописи самого Сементи. В мастерской Рени он работал в команде, верно следуя указаниям учителя, только предвкушая автономию и долгожданную творческую самореализацию.

В конце XVI века Гвидо Рени и Джованни Джакомо Сементи начали своё обучение у фламандца Дениса Калверта, в мастерской которого они и познакомились. Талант Гвидо развивался молниеносно. К 1610 году Рени уже восходящая звезда итальянской живописи. Он не справлялся с многочисленными заказами, что побудило его открыть мастерскую, куда были приняты на работу многие талантливые болонские художники. Объём работ с фресками в римской церкви Сан-Грегорио-Маньо был столь велик, что Рени обратился за помощью к живописцам, ориентированным на абсолютно разные стили. Среди откликнувшихся были **Джакомо Каведоне, Джованни Ланфранко (1582 – 1647), Лючио Массари (1569 – 1633), Леонелло Спада (1576 – 1622)** и, собственно, Джованни Джакомо Сементи. Альянс таких одарённых живописцев создал благодатную почву для взращивания таланта Сементи. Он испытал воздействие всех своих собратьев по цеху, в особенности Каведоне и Массари. Так как картина Сементи из Большого собрания изящных искусств ASG написана в ранний период творчества, когда художник ещё работал в мастерской Рени и находился под его влиянием, не исключено, что с фигурой правого старца ему помог кто-то из вышеперечисленных живописцев. В данном случае, чтобы выйти на конкретику, необходимо провести подробное исследование живописного подчерка каждого из них.

Тогда кого же французские эксперты имели ввиду под **мастерской Сементи**? Если учесть, что Сементи прекратил сотрудничество с Рени в 1626 году, а умер в 1636, то для самостоятельной работы и открытия мастерской у него было десять лет. Среди его учеников прославился лишь один – **Джачинто Бранди (1623 – 1691)**. Но он не мог иметь отношения к написанию «Сусанны и старцев» из собрания ASG, поскольку на тот момент был ещё слишком мал. Именно поэтому мы считаем, что искать автора фигуры правого старца с этого полотна следует не среди учеников Сементи, а в среде мастерской Гвидо Рени.

Кроме этого в июне 2019 года в Италии вышла монография о Сементи знаменитого историка искусств, художника, писателя и преподавателя Академии изящных искусств Болоньи **Массимо Пулини**. Она называется **«Метаморфозы Джованни Джакомо Сементи»** и в ней он так же высказывает мнение, что картина из собрания ASG принадлежит к раннему этапу творчества Сементи и написана им самим, без участия его мастерской [2].



Скриншот фрагмента статьи Массимо Пулини с воспроизведением картины «Сусанна и старцы» из собрания ASG под авторством самого Джованни Джакомо Сементи

Таким образом, мы атрибутируем композицию «Сусанна и старцы» из Большого собрания изящных искусств ASG авторством самого Джованни Джакомо Сементи, а не его мастерской. Полотно датируется декадой, проведённой Сементи в мастерской Гвидо Рени – 1616 – 1626 годами. Мы полагаем, что фигуры старца слева и Сусанны были выполнены самим Сементи, а герой справа написан одним из художников, работавших совместно с живописцем в мастерской Рени (Каведоне, Ланфранко, Массари, Спада). Об этом свидетельствует разная манера изображения складок на одежде и рук мужских персонажей. В наших дальнейших исследованиях мы будем устанавливать имя конкретного мастера, изобразившего седовласого старца в зелёном плаще, из числа мастеровых Рени.

Ссылки:
1. Giacomo Cavedone Saint Peter [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.1st-art-gallery.com/ecard/Giacomo-Cavedone/Saint-Peter.html – Дата доступа: 07.08.2020.
2. Gian Giacomo Sementi, la figura e l'opera di un pittore "tra indipendenza e servizio"; un saggio di Massimo Pulini [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.aboutartonline.com/gian-giacomo-sementi-la-figura-e-lopera-di-un-pittore-tra-indipendenza-e-servizio-un-saggio-di-massimo-pulini/ – Дата доступа: 11.08.2020.

ЕДИНСТВЕННЫЙ УЧЕНИК ВЕЛИКОГО ПУССЕНА



Алина Булгакова, к.п.н., директор МИА

АННОТАЦИЯ: статья о единственном ученике великого Никола Пуссена – Гаспаре Дюге (1613/1615 – 1675) – и его работе «Пейзаж с пастухами», созданной в 1669 – 1671 годах. Картина была приобретена весной 2011 года на аукционе Chenu Scrive Bérard без атрибуции.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Гаспар Дюге, пейзаж, Никола Пуссен, классицизм, романтизм, композиция, авторская техника живописи.

ABSTRACT: an article about the only disciple of the great Nicolas Poussin - Gaspard Duga (1613/1615 - 1675) - and his work «Landscape with Shepherds», created in 1669 - 1671. The painting was acquired in spring 2011 at the Chenu Scrive Bérard auction without attribution.

KEYWORDS: Gaspard Duguet, landscape, Nicolas Poussin, classicism, romanticism, composition, author's painting technique.

В процессе изучения коллекции живописи старых мастеров Большого собрания изящных искусств ASG и работы над VIII томом серии каталогов БСИИ удалось атрибутировать несколько произведений, установив их авторство, школу, время создания и т.п. Статья о единственном ученике великого Пуссена – Гаспаре Дюге – и его работе «Пейзаж с пастухами», созданной в 1669 – 1671 годах, открывает цикл публикаций, в которых можно ознакомиться с результатами научного поиска.



Гаспар Дюге
Пейзаж с пастухами
Италия, 1669 – 1671 годы
Холст, масло
49,5×65 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1303

«Пейзаж с пастухами» был приобретён весной 2011 года на аукционе Chenu Scrive Bérard (согласно этикетке на оборотной стороне полотна) без атрибуции. Уже при первом знакомстве с работой стало ясно, что картина принадлежит **классицистической школе XVII века**, основоположником которой был **Никола Пуссен** (1594 – 1665). Классицисты Франции первыми в Европе отошли от барочных традиций в сторону античности и Возрождения.

С укреплением абсолютизма во Франции власть феодалов к началу XVII века начала ослабевать. Благодаря развитию промышленности страна вскоре стала ведущей торговой державой. В благоприятной политической и экономической обстановке при Людовике XIV произошёл подъём в науке, культуре и искусстве. На первый план вышли точные науки – математика и физика.

В философской мысли господствовало учение Декарта, утверждавшего, что **разум** – главное средство познания истины. Этим объясняется свойственный французской литературе и изобразительному искусству **рационализм**, особенно характерный для классицизма.

В первой четверти XVII века крупнейшими живописцами Франции были иностранцы (преимущественно фламандцы). Лишь в начале второй четверти XVII столетия во Франции появились свои замечательные представители изобразительного искусства, среди которых первым был Симон Вуэ (1590 – 1649). Художник учился в Италии и находился под влиянием болонской школы и искусства Караваджо. Вернувшись на родину, Вуэ стал придворным живописцем короля. Он работал над всеми ведущими государственными заказами, в числе его моделей были исключительно представители высшего света Франции. Однако в 1640 году эта «монополия» нарушилась приездом во Францию Никола Пуссена. Людовик XIII, увидевший картины Пуссена, произнёс слова, ставшие для Вуэ пророческими: «Ну, теперь Вуэ попался!» [1]. После возвращения Пуссена ко двору короля слава Вуэ померкла. Последний так и остался мастером эпохи барокко, не стремясь адаптироваться к требованиям нового стиля, который только-только начал утверждать Пуссен. Его искусство, по сути, стало квинтэссенцией классицизма. Ранние – 1620-х годов – работы художника уже несли в себе некоторые классицистические черты, хотя все ещё находились под влияние караваджизма и всего барочного искусства. Персонажи полотен Пуссена экспрессивны, а композиция динамична. Но уже к 1630 годам живопись его стала менее эмоциональной и драматичной, чувство и разум в ней уравновешиваются.

С конца 1640-х годов Пуссен писал главным образом **пейзажи**, которые затем назовут «идеальными», поскольку в них воплощён эстетический и этический ценный образ природы и человека в их гармонии. Художник внимательно изучал ландшафты в окрестностях Рима и делал зарисовки с натуры. Позднее по этим живым и свежим рисункам он писал т.н. героические или исторические пейзажи, получившие широкое распространение в живописи XVII века. Скалистые громады, большие деревья с пышными кронами, прозрачные озера и ручьи, протекающие среди камней – все в этих ландшафтах Пуссена подчеркивает торжественное величие и совершенную красоту природы. Пожалуй, самыми известными пейзажными полотнами Пуссена на сегодняшний день являются – «Пейзаж с Геркулесом и Какусом» и «Пейзаж с Полифемом», причём оба находятся в российских музеях.



Никола Пуссен
Пейзаж с Геркулесом и Какусом
Около 1660 года
Холст, масло. 156×202 см
Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва



Никола Пуссен
Пейзаж с Полифемом
1649 год
Холст, масло. 148,5×197,5 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Жанр пейзажа превалировал в искусстве Пуссена, а качество исполнения работ было столь высоким, что в искусствознании даже появился специальный термин для данного периода – «пейзажный взрыв». При этом пейзажи Пуссена ни в коем случае нельзя отрывать от главного направления творчества художника, и тем более

противопоставлять ему. Пейзаж Пуссена никогда не был просто изображением природы, но скорее историческим полотном с сюжетом и продуманным образным строем. Персонажи его пейзажей – это не стаффаж, а полноценные герои произведений с фабулой.

В Большом собрании изящных искусств ASG нет пейзажей Никола Пуссена, но есть картина на религиозный сюжет «Посещение Девой Марией Елизаветы», исполненная кругом живописца. Здесь важно отметить, что Пуссен всегда единолично работал над произведением искусства на всех его стадиях, в отличие от Рубенса или Снейдерса, пользовавшихся услугами коллег и учеников, разрабатывавших лишь общую концепцию и важные для себя детали. Поэтому, когда эксперт аукционного дома «Millon&Associes» Рене Милле атрибутировал работу из собрания ASG авторством круга Пуссена, этим он подчеркнул непричастность к её созданию самого мастера.



Никола Пуссен, круг
Посещение Девой Марией Елизаветы
Франция, XVII век
Холст, масло. 102×81 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1331

Кого же понимать под **кругом Пуссена**? Многие художники обращались к манере живописца (Жак Стелла (1596 – 1657), Себастьян Бурдон (1616 – 1671), Пьер Франческо Мола (1612 – 1666), Никола Луар (1624 – 1679), Герард де Лересс (1640 – 1711) и Этьен Аллегрен (1644 – 1736), однако Пуссен лично «образовал» только одного ученика, своего шурина, Гаспара Дюге, именуемого также Гаспаром Пуссеном. Именно в манере Дюге исполнен «Пейзаж с пастухами» из Большого собрания изящных искусств ASG. При первичном поверхностном анализе в этом пейзаже несомненно обнаружатся черты, позволяющие формально отнести его к творчеству художника из окружения Пуссена. И хотя живописец очевидно копирует стиль выдающегося современника, он всё же привносит в композицию своё авторское видение пейзажа, несколько отличное от приёмов Пуссена. По своим живописным качествам полотно из собрания ASG, безусловно, уступает работам великого Пуссена, тем не менее перед нами произведение лучшего продолжателя его традиций, – Гаспара Дюге, – картины которого делают честь многим крупным музейным собраниям: Лондонской национальной галерее, Национальному музею Прадо, Лувру, Художественному музею Кливленда, Музею изобразительных искусств Будапешта и т.д.



Гаспар Дюге
Итальянский пейзаж
1638 – 1640 годы
Холст, масло. 69,5×94 см
Рейксмюсеум, Амстердам

Дюге – художник французского происхождения, работавший в Италии. Он родился в семье Жака Дюге – французского кондитера, обосновавшегося в Риме, и итальянки Доротеи Скаруффи. В 1630 году на Анне Дюге, сестре Гаспара, женился Никола Пуссен, и жил с 1631 по 1635 годы вместе с семьей будущего художника в

Риме. Пуссен заметил художественное дарование молодого человека и его увлеченность природой. Он дал Гаспару первые уроки, ориентируя его на пейзажную живопись.

В период с 1635 по 1637 годы художник работал в Милане, Перудже, Неаполе и Флоренции. Первой работой Гаспара Дюге, обратившей на себя внимание, стал выполненный им около 1645 года фресковый цикл «Житие пророка Илии» в церкви Сан-Мартино аль Монте в Риме. Около 1650 года, уже будучи популярным, художник написал четыре пейзажа для дворца папы римского Иннокентия X на площади Пьяцца Навона. Позже создал серию из двадцати пяти пейзажей для главного зала палаццо Дориа-Памфили в Риме. В этих работах фигуры людей исполнил Гийом Куртуа (1628 – 1679). Кроме этого Дюге создавал полотна для испанского короля, герцога Тосканского, аристократических семей Памфили, Дориа и Колонна. После смерти Пуссена Дюге присвоил себе его имя и стал называться Гаспар Пуссен. Живописец сделал это не только из пиетета, но и из практических соображений коммерческого успеха.

В целом основу творчества Дюге составляют итальянские пейзажи, часто дополненные небольшими фигурными сценами, относящимися к библейским и античным мотивам, или же стаффажем. Природа Кампаньи, Тиволи, Фраскати и Ариччо в интерпретации живописца всегда гармонична, идеализирована, таинственна и полна ностальгии по античности. Дюге изображает пейзажи классической древности в том виде, в каком они вдохновляли великих поэтов-антиков – Вергилия и Горация. Он намеренно избегает изображения руин, столь популярных среди пейзажистов XVII – XVIII и даже XIX веков. Ему важно возродить античный мир в его первозданности, дать зрителям почувствовать его реальность и осязаемость.

Разговор о творческом методе Дюге неизбежно выводит на сравнение его с Пуссеном. Художников иногда даже путают, особенно их офорты, исполненные в технике лависа (разновидность гравюры). Оба художника работали с натуры, однако, как мы уже отметили, пейзаж Пуссена нельзя рассматривать исключительно как изображение природы – он практически всегда наделён сюжетным содержанием. Для Дюге главным остаётся всё-таки сам пейзаж с совершенными классическими постройками, озерами, водопадами, горами, на вершинах которых возвышаются замки, стройными высокими деревьями и пышными кустарниками. Пуссен – это рационализм, победа разума над чувствами. Недаром итальянский скульптор Лоренцо Бернини (1598 – 1680), чьи произведения олицетворяют идеи барокко, сказал однажды, красноречивым жестом указывая себе на лоб: «Синьор Пуссен – живописец, который работает отсюда» [2].

Дюге не удалось достичь той глубокой интеллектуальной интерпретации античной культуры, которая изумляет нас в творчестве Пуссена, но его восприятие природы своеобразно и искренно. Дюге – это романтический темперамент, природа в его исполнении дика, стихийна и беспорядочна. Он внимателен к эффектам солнечного освещения, изменениям погодных условий и времени года. Данный аспект может породить удивительные сравнения живописи художника, если не с импрессионистами, то с искусством романтиков вполне. Так, натуралист и историк французского искусства Антуан Жозеф Дезалье д'Арженвиль (1680 – 1765) писал о том, что Дюге ввел в живопись изображение бури, столь любимое романтиками [3]. В частности, буря изображена на картинах Дюге с одноимённым названием из музея Прадо и лондонской Национальной галереи.



Гаспар Дюге
Пейзаж с молнией
Середина 1660-х годов
Холст, масло. 40×61,5 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Гаспар Дюге
Буря
1672 – 1675 годы
Холст, масло. 49×66 см
Национальный музей Прадо, Мадрид



Гаспар Дюге
Пейзаж с фигурами
1638 – 1640 годы
Холст, масло. 48×73см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Весьма вероятно, что д'Арженвиль ошибался, называя Дюге первопроходцем в этой области пейзажа. Скорее всего в данном случае Дюге испытал влияние известного итальянского художника Сальватора Розы (1615 – 1673), создателя романтического пейзажа бури. Но, возможно, что Дюге пришёл к таким пейзажам самостоятельно. Картины Сальватора Розы и Гаспара Дюге, соперничавшие между собой, часто сравнивают и по сей день. Особенно активно их изучали английские специалисты, чем объясняется большое число полотен художников в британских музеях и частных собраниях (Лондон Оксфорд, Ливерпуль) [4].

Ещё одна существенная разница живописи Пуссена и Дюге состоит в том, что у Пуссена все детали и отдельные мотивы подчинены эффекту целого - главной концепции произведения. Дюге же часто подавал деталь как самостоятельную ценность. Как и художники эпохи Возрождения, он хорошо понимал, что выразительное изображение в картине одного-двух деревьев уже рождает целостный и поэтический пейзажный образ. Доказательство этому – картина Дюге «Пейзаж с фигурами» из эрмитажного собрания. В центре изображено два тонких деревца на берегу водоёма. Подобные деревья с высокими стройными стволами и кронами с прореженной листвой на фоне горизонта можно видеть на картинах Рафаэля и художников флорентийской школы Ренессанса. Дюге пишет их не только для того, чтобы уравновесить композицию, но и сделать обособленными героями пейзажа, создающими поэтическое настроение.

В пейзажном жанре почерк художника не в последнюю очередь выявляется в изображении листвы деревьев, хотя среди классицистов XVII века было много тех, кто в написании древесной листвы часто уходил в трафаретность. Поэтому на основании рисунка крон деревьев идентифицировать художника классициста крайне сложно. Дюге изображал листву двумя способами. В первом случае он подробно и детально прорабатывал каждый лист на ветке. Показательный пример – высокое дерево у левой кромки на картине «Пейзаж с видом на гору Сораkта» из Большого собрания изящных искусств ASG. Здесь живописец тщательно прописывает каждый листок, контуры которых ясно очерчены на фоне облачного неба.



Гаспар Дюге
Пейзаж с видом на гору Сораkта
После 1670 года
Холст, масло. 94×136 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2099



Фрагмент картины Гаспара Дюге «Пейзаж с видом на гору Сокракта» с изображением листвы БСИИ ASG, инв. № 04-2099



Фрагмент картины Гаспара Дюге «Пейзаж с римской деревней» с изображением листвы Далиджская картинная галерея, Англия

В аналогичной манере Дюге изобразил дубовые листья на дереве, также расположившемся в левой части, на картине «Пейзаж с римской деревней» из Далиджской картинной галереи (Англия). Скрупулёзно выписанные листья, как и в случае с картиной собрания ASG, вырисовываются на небесной синеве заднего плана.



Гаспар Дюге
Пейзаж с римской деревней
После 1670 года
Холст, масло. 73×98,5 см
Далиджская картинная галерея, Англия

И в том, и в другом случае на заднем плане мы видим одну и ту же гору с характерными очертаниями и крутым левым склоном. Дюге писал исключительно Альбанские и Сабинские горы. Возможно, судя по схожим силуэтам, это изображение священной горы сабинов Сокракты (Soracte), на склонах которой находились знаменитые тёплые источники и храм покровителя искусств Аполлона Соранского (Soranus).



Фрагмент картины Гаспара Дюге из собрания ASG с изображением священной горы сабинов Сокракты
БСИИ ASG, инв. № 04-2099



Фрагмент картины Гаспара Дюге «Пейзаж с римской деревней» с изображением священной горы сабинов Сорактры
Далиджская картинная галерея, Англия



Гора Сораkта (современный вид)

Возвращаясь к характеристике изображения листвы у Гаспара Дюге, заметим, что на полотнах из собрания ASG и Далиджской галереи художник ювелирно работает с линией абриса листьев, но при этом не уделяет внимания передаче фактуры листовых пластин. Такой подход не единичен, художники классицисты часто его применяли. А вот **второй способ трактовки зелени деревьев** у Дюге встречается реже. **В нём пейзажист отказывается от подробного детализированного изображения листвы, он передаёт лишь общий тональный эффект.** Детали сливаются в общую светоносную массу, мазок художника широкий и свободный. Обращение Дюге к такому приёму можно объяснить необычайной быстротой, с которой работал художник. Биографы пишут о том, что он мог написать картину за один день, поэтому в некоторых случаях Дюге не тратил время на филигранную проработку листвы. В XIX столетии так будут писать романтики, а вслед за ними и импрессионисты, создававшие пейзажи в один сеанс. Поэтому изображения листвы Дюге сопоставляют порой, как бы это ни показалось странным, с романтиком Камилем Коро (1796 – 1875) – предтечей импрессионизма. Интересно, что француз Коро, так же, как и Дюге, в 1826 году писал гору Сораkта.



Камиль Коро
Чивита Кастеллана и гора Сораkта
1826 год
Бумага, масло. 27×36 см
Женевский музей искусства и истории



Камиль Коро
Пейзаж. Заходящее солнце
1840 год
Музеи Мец, Франция



Фрагмент картины Камиля Коро «Пейзаж. Заходящее солнце» с изображением листвы деревьев
Музеи Мец, Франция



Фрагмент картины Гаспара Дюге «Пейзаж с пастухами» с изображением листвы деревьев
БСИИ ASG, инв. № 04-1303

Картина Дюге «Пейзаж с пастухами» из Большого собрания изящных искусств ASG является прекрасной иллюстрацией недетализированного изображения листвы. Деревья на заднем плане слева и небольшая их группа справа написаны обобщённо. На затемнённых участках мы лишь угадываем наличие растительности. Отдельные участки крон деревьев и ветви освещены солнцем, благодаря чему видна та особая «бурая зелень», присущая классицистам. Идентичны изображения листвы на картинах Дюге из собрания ASG и Государственного Эрмитажа под названием «Пейзаж с удильщиком», где тёмные участки зелени чередуются с коричневыми подсвеченными листьями.



Гаспар Дюге
Пейзаж с пастухами
Италия, 1669 – 1671 годы
Холст, масло. 49,5×65 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1303



Гаспар Дюге
Пейзаж с удильщиком
1653 – 1654 годы
Холст, масло. 101×127 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

В «Пейзаже с пастухами» Дюге из собрания ASG важную роль играет светотеневая моделировка. Картина разделена по диагонали: левая часть – затенённая (освещены только фигуры двух пастухов на земле и небо вверху), правая – высвечена солнцем. Соединение планов осуществляется изображением дороги, вверх по которой идет крестьянка. На пересечении диагоналей помещены архитектурные постройки с высокой башней. На солнечной стороне у фонтана – три крестьянки: одна стирает бельё, две другие изображены спиной к зрителям. Они неспешно ведут беседу, удобно опершись на локтях о борта фонтана. От этой сцены исходит ощущение спокойствия и умиротворённости. Человек и природа гармонируют – идёт обычная, размеренная жизнь, и ей вторит безмятежный мир. Колористическая гамма пейзажа очень сдержанна, она строится на сочетании голубых тонов неба и воды в фонтане, зелени растительности и теплом коричневом цвете почвы.

Ещё больше покоя заключено в **двух фигурах пастухов, расположившихся на земле** в центральной нижней части полотна. Один из них лежит, положив согнутые в локтях руки перед собой на камень. Он разговаривает с мужчиной, сидящим спиной к зрителям. Этот персонаж обнажён, а его бёдра прикрывает тёмный плащ. Дюге неоднократно писал подобные мужские фигуры в своих пейзаж. Таких же персонажей, с незначительными вариациями поз, художник включил в свои композиции «Пейзаж с дорогой» («Пейзаж с

руинами терм Каракаллы») из Государственного Эрмитажа и «Пейзаж с руинами», хранящийся в Музее искусств Колумбуса.



Фрагмент картины Гаспара Дюге «Пейзаж с пастухами» с изображением крестьянок у фонтана БСИИ ASG, инв. № 04-1303



Гаспар Дюге
Пейзаж с дорогой (Пейзаж с руинами терм Каракаллы)
1669 – 1671 годы
Холст, масло. 34×46 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург





Фрагмент картины Гаспара Дюге «Пейзаж с пастухами» с изображением пастухов на земле БСИИ ASG, инв. № 04-1303



Фрагмент картины Гаспара Дюге «Пейзаж с руинами» с изображением пастухов на земле Музей искусств, Колумбус



Фрагмент картины Гаспара Дюге «Пейзаж с дорогой» («Пейзаж с руинами терм Каракаллы») с изображением пастухов на земле Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Гаспар Дюге
Пейзаж с руинами
Холст, масло. 29×39 см
Музей искусств, Колумбус

Картина из Музея искусств Колумбуса, как и работа из собрания ASG, не имеет точной даты создания. Сохранилось всего две доподлинно датированные работы Гаспара Дюге – это фрески из палаццо Вальмонтоне 1658 – 1662 годов и из палаццо Боргезе, созданные совместно с Филиппо Лаури (1623 – 1694) в 1672 году. В связи с этим хронология творчества Дюге пока остаётся предметом для дискуссий. Полотно художника «Пейзаж с дорогой» («Пейзаж с руинами терм Каракаллы») из Государственного Эрмитажа датировано 1669 – 1671 годами. Оно поступило в музейную коллекцию из собрания Р. Уолпола замка Хоутон-Холл (Англия) в 1779 году [5]. Пейзаж из Колумбуса, ориентируясь на высокий уровень исполнения и фигуры пастухов на земле, близких «Пейзажу с руинами терм Каракаллы», был написан уже зрелым, сложившимся мастером в то же время, что и эрмитажный, т.е. в последние годы жизни Дюге (художник умер в 1675 году). На основании сходства фигур двух пастухов во всех трёх работах мы датируем пейзаж Дюге из Большого собрания изящных искусств ASG теми же годами, что и Государственный Эрмитаж – 1669 – 1671. Что касается «Пейзажа с видом на гору Соракта» из собрания ASG, то в данном случае мы определили конкретный географический объект и датировали временем после 1670 года на основании близости ему картины из Далиджской галереи этих же годов.

В творчестве Гаспара Дюге еще очень много пробелов, оно мало изучено и не оценено по достоинству. Недостаточное количество научного материала о художнике и его картинах осложняет атрибутационное исследование его работ. Дюге по сей день остаётся в тени своего великого учителя – Никола Пуссена, хотя художник оказал заметное влияние на развитие пейзажного жанра. Живописью Дюге вдохновлялись такие знаменитые мастера, как Томас Гейнсборо (1727 1788), Ричард Уилсон (1714 – 1782), Александр Козенс (1717 – 1786) и др. Непростым остаётся вопрос о разграничении авторской живописи художника, картин его круга, последователей и подражателей, коих достаточно много в том же Государственном Эрмитаже. Это сложно, т.к. у самого художника встречаются картины абсолютно разного художественного уровня. Но лучшие пейзажи Дюге проникнуты лирической и искренней радостью жизни, любовью к бессмертной античной культуре и особым ощущением мира и покоя, в котором человек живёт в ладу с природой и с самим собой.

Ссылки:

1. Французская живопись. Вуэ, Симон [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://nademlinskij.blogspot.com/2016/10/blog-post_65.html – Дата доступа: 23.07.2020.
2. Никола Пуссен [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://dresdenart.ru/poussin.html – Дата доступа: 25.07.2020.
3. Дюге, Гаспар (1615 – 1675) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.art-100.ru/text.php?id_texts=3752 – Дата доступа: 25.07.2020.
4. Дюге, Гаспар [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D1%8E%D0%B3%D0%B5,_%D0%93%D0%B0%D1%81%D0%BF%D0%B0%D1%80 – Дата доступа: 28.07.2020.
5. Дюге, Гаспар, прозванный Гаспар Пуссен. 1615 – 1675 Пейзаж с дорогой (Пейзаж с руинами терм Каракаллы) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/36510 – Дата доступа: 28.07.2020.

РЕДКИЙ БИБЛЕЙСКИЙ СЮЖЕТ В ТВОРЧЕСТВЕ УЧЕНИКА И ПРОДОЛЖАТЕЛЯ ТРАДИЦИЙ ДА КОРТОНА ЧИРО ФЕРРИ



Алина Булгакова, к.п.н., директор МИА

АННОТАЦИЯ: статья отражает материалы искусствоведческого исследования картины «Обрезание», написанной итальянским живописцем XVII века Чиро Ферри (1634 – 1689). Рассматриваются различные интерпретации сюжета «Обрезания» – довольно редкого для христианского искусства, а также приводится подготовительный рисунок Ферри к работе из Большого собрания изящных искусств ASG и гравюры с неё.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Чиро Ферри, Обрезание, сюжет, подготовительный рисунок, гравюра, Музей искусства «Метрополитен».

ABSTRACT: thearticle reflects the materials of art criticism research of the painting «Circumcision», written by the Italian painter of the 17th century Ciro Ferri (1634 - 1689). Various interpretations of the subject of Circumcision, which is quite rare for Christian art, are considered, and Ferry's preparatory drawing for the work from the ASG Great Collection of Fine Arts and engravings from it are presented.

KEYWORDS: Ciro Ferri, Circumcision, plot, preparatory drawing, engraving, Metropolitan Museum of Art.

В западноевропейской религиозной живописи старых мастеров сюжет **«Обрезание Господне»** является одним из редчайших. Связано это с тем, что сам обряд обрезания не получил в христианстве (католичестве и протестантизме), в отличие от мусульманства и иудаизма, широкого распространения. Тем не менее в **католицизме** праздник Обрезания отмечается **1 января** по григорианскому календарю, а **в православии – 14 января** по новоюлианскому. В изобразительном искусстве одним из ранних изображений обрезания является миниатюра из византийского манускрипта «Минологий Василия II», исполненная около 980 года. Для **средневековых** мастеров эпизод Обрезания имел значение как первое пролитие крови Спасителя.

В **период Раннего Возрождения** данный сюжет был воплощён немецким живописцем Фридрихом Херлином (1425/1430 – 1500). В 1466 году он написал сцену обрезания для алтаря Двенадцати апостолов в Нёрдлингене (Бавария).



Обрезание Господне
Миниатюра из византийского манускрипта «Минологий Василия II»
Около 980 года
Ватиканская библиотека

Композиция является характерным образцом живописи северного Возрождения с его любовью к

яркости красок, декоративизму и тщательной детализации. Херлин филигранно выписал золотистый рисунок орнамента на драпировке, служащей фоном, дорогое облачение священника (имя его неизвестно) и плитку на полу.



Херлин, Фридрих
Обрезание Господне
(1466).
Алтарь Двенадцати апостолов, Нёрдлинген

Ещё одним немецким художником, коснувшимся темы «Обрезания Господня», был Альбрехт Дюрер (1471 – 1528). Здесь, как и в композиции Херлина, в нижней части на переднем плане изображён богато украшенный **золочёный сосуд**, который затем станет неотъемлемой деталью сюжета Обрезания в живописи.



Дюрер, Альбрехт
Обрезание Господне
(1494/1497)
Галерея старых мастеров, Дрезден

Кроме этого в период Возрождения к данному сюжету обращались итальянцы: Фра Беато Анджелико (1400 – 1455) (около 1450 года, Музей Сан-Марко, Флоренция), Лука Синьорелли (1450 – 1523) (1491 год, Национальная галерея, Лондон), мастерская Джованни Беллини (1430/1433 – 1516) (около 1500 года, Национальная галерея, Лондон), Бартоломео Венето (около 1480 – 1530) (первая половина XVI века, Лувр, Париж). Новое звучание сюжет приобрёл в эпоху **Контрреформации** в иезуитских церквях Италии. Общество иезуитов, для которого имя Спасителя имело особую святость, превозносило праздник Обрезания ввиду связи этого обряда с наречением Младенца, т.к. именно при его совершении Христу было дано имя Иисус (Спаситель). **Во второй половине XVI – XVII веках** сюжет «Обрезание Господне» встречается в творчестве Тинторетто (1518/1519 – 1594) (1587 год, Скуола Сан-Рокко, Венеция), Гвидо Рени (1575 – 1642) (около 1635 – 1640, Церковь Сан-Мартино, Сиена), Гверчино (1591 – 1666) (1646 год, Музей изобразительных искусств, Лион) и Франческо Курради (1570 – 1661).



Тинторетто
Обрезание Господне
(1587).
Холст, масло. 440×482 см
Скуола Сан-Рокко, Венеция

В контексте нашего исследования наибольший интерес представляют полотна **Тинторетто и Курради**, поскольку герои их произведений на сюжет «Обрезание Господне» послужили прототипами персонажей картины из Большого собрания изящных искусств ASG. Работа под инвентарным номером 04-1360 поступила в собрание без атрибуции. Установление сюжета не вы-



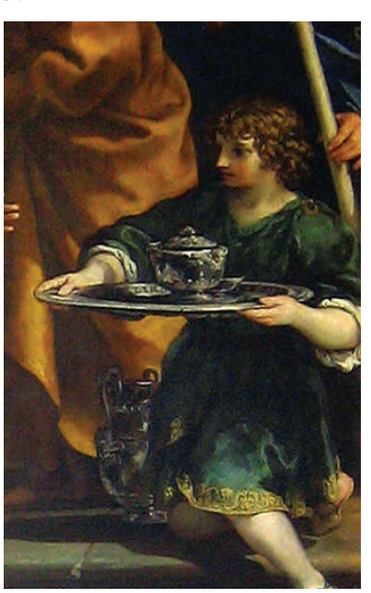
Курради, Франческо
Обрезание Господне
Соборная церковь Сан-Кассиано



Ферри, Чиро
Обрезание Господне (ок.1660).
Холст, масло. 130×100,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1360

звало сложностей, трактовка его традиционна. При определении авторства мы отталкивались от персонажей, прочтения их образов, поз и деталей композиции. В данном случае весьма примечательна **фигура юноши на переднем плане в ярко-красной тунике**. В его руках золочёное блюдо и сосуды. Согнутым коленом правой ноги он опёрся о ступени алтаря. Художник явно исполнил её под влиянием живописи выдающегося барочного мастера **Пьетро да Кортоны** (1596 – 1669). На его полотне «Анания исцеляет святого Павла» мы видим похожего **юношу с серебряным блюдом и сосудом в руках, опирающегося на правое колено**.





Пьетро да Кортона
Анания исцеляет святого Павла (фрагмент с изображением юноши, несущего блюдо и сосуд)
Церковь Санта-Мария-делла-Кончеционе, Рим

Кортона, Пьетро да
Анания исцеляет святого Павла (ок. 1631)
Церковь Санта-Мария-делла-Кончеционе, Рим



Ферри, Чиро
Обрезание Господне (фрагмент с изображением юноши, несущего блюдо и сосуд)
БСИИ ASG, инв. № 04-1360

Главным учеником и последователем Пьетро да Кортоны был **Чиро Ферри** (1634 – 1689) – крупный итальянский живописец, скульптор и архитектор. Около 1660 года он повторил работу своего учителя «Анания исцеляет святого Павла», которая сейчас принадлежит Музею истории искусств Вены. И именно Ферри является автором «Обрезания Господня» из собрания ASG. Это подтверждает его **подготовительный рисунок** к данной композиции, находящийся ныне в Музее искусства «Метрополитен», и **гравюра** с него, выполненная **Франсуа Спиро** (1639 – 1681) в качестве иллюстрации для Римского миссала (богослужебная книга, содержащая последовательность мессы с сопутствующими текстами) Папы Александра VII. Сам Ферри исполнил пять иллюстраций к этому миссалу.

Чиро Ферри родился в Риме. Тут он обучался в мастерской Кортоны вместе с другими художниками. Мастерская работала над крупными заказами, в частности, фресками Квиринальского дворца (1656 – 1659), а также росписью потолков и других внутренних декораций Палаццо Питти во Флоренции (1659 – 1665). Первой самостоятель-



Ферри, Чиро
Обрезание Господне.
Перо, коричневые чернила, чёрный мел.
28×20 см
Музей искусства «Метрополитен», Нью-Йорк



Спиро, Франсуа
Обрезание Господне (1662).
Гравюра выполнена с рисунка Чиро Ферри
33,5×23,5 см
Британский музей, Лондон



Ферри, Чиро
Анания исцеляет святого Павла (повтор композиции Пьетро да Кортоны) (ок.1660).
Холст, масло. 52,5×53 см
Музей истории искусств, Вена

ной работой Ферри на религиозные сюжеты стала серия фресок в церкви Санта-Мария-Маджоре (Бергамо). 3 июня 1657 года художник вступил в гильдию Святого Луки. Вместе со скульптором Эрколе Феррата (1610 – 1686) возглавлял Академию Медичи в Риме, основанную в 1673 году великим герцогом Тосканы Козимо III. Одной из лучших работ Ферри считается «Чудо святого Мартина Турского».



Ферри, Чиро
Чудо святого Мартина Турского
Холст, масло. 224×314 см
Музей истории искусств, Вена

В 1670 году Ферри принялся за роспись купола церкви Сант-Аньезе-ин-Агоне в Риме, но умер, не успев закончить работу. В 1693 году фрески были завершены его учеником Себастьяно Корбеллини.

Художник оставил большое количество рисунков, гравюр, обложек для книг, архитектурных проектов. Среди учеников Ферри были Бенедетто Лути (1666 – 1724), Томмазо Реди (1665 – 1726), Амброджо Безоцци (1648 – 1706), Камилло Габриелли (около 1670 – 1730), Филиппо Мария Галлетти (1636 – 1714), Джованни Баттиста Марми (1659 – 1686), Пьетро Монтанини (1619 – 1689), Джузеппе Никола Насини (1657 – 1736), Джованни Одацци (1663 – 1731), Урбано Романелли (около 1645 – 1682). Самым одарённым учеником Ферри был Антонио Доменико Габбиани (1652 – 1726).

До настоящего момента о судьбе картины «Обрезание» Чиро Ферри не было никаких сведений. Она была куплена на французском аукционе без каких-либо атрибутационных данных. Долгое время её местонахождение не было известно, а провенанс не прослеживался. Причём не прослеживается он с самого момента написания полотна, поскольку гравюра Франсуа Спиро 1662 года была выполнена не с картины, а с подготовительного рисунка – **гравюра зеркально отражает не картину, а рисунок**. По-видимому, после исполнения эскиза, Ферри изменил свой первоначальный замысел, и персонажи на полотне изменили положение. Данная версия подтверждается и той формулировкой, которую приводят специалисты Музея искусства «Метрополитен» относительно подготовительного рисунка Ферри, характеризуя его как **«штудию для гравюры» (англ. «study for an engraving)** [1].

Однако в Художественном музее Гарварда есть гравюра французского мастера **Мишеля Обера** (1700 – 1757), которая в зеркальном отражении воспроизводит именно картину Ферри. Изготовлена она была **в Париже в 1724 году**. Это значит, что Обер видел картину Ферри. Если учесть, что Международный институт антиквариата так же приобрёл работу Ферри на аукционе в Париже, то можно предположить, что вскоре после её создания, она попала во Францию и находилась там вплоть до первой четверти XXI века.

Сюжет «Обрезание Господне» приводится в Евангелии от Луки (Лк., 2:21). Когда новорожденному Христу исполнилась неделя, тогда пришло время обрезать Младенца, и «дали Ему имя Иисус». Эта операция требовалась по закону



Обер, Мишель
Обрезание Господне (1724).
Гравюра выполнена с картины Чиро Ферри
31,5×21 см
Художественный музей, Гарвард



Курради, Франческо
Обрезание Господне (фрагмент с фигурой Девы Марии)
Соборная церковь Сан-Кассиано



Ферри, Чиро
Обрезание Господне (фрагмент с фигурой Девы Марии)
БСИИ ASG, инв. № 04-1360

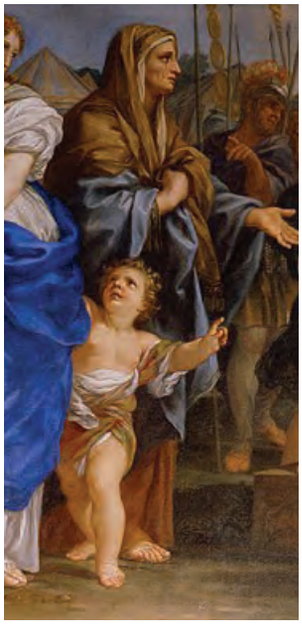


Ферри, Чиро
Кориолан у ворот Рима (1680 – 1687).
Холст, масло. 267×400 см.
Картинная галерея Сан-Суси, Потсдам

Моисея как знак Завета. Она могла выполняться родителями или священником храма, специально призванным для этого. Лука не рассказывает об обрезании, но христианское искусство всегда помещает эту сцену в храм. Младенец обычно на руках у Девы Марии, священник рядом, у него в руках нож, взятый им с подноса, который держит прислужник. Может присутствовать Иосиф.

На картине Ферри **Дева Мария** изображена у левой кромки. На ней – классическая красная туника и синий мафорий. На голове – коричневый плат. Правую её руку скрывает мафорий, левая – с отведённым указательным пальцем – прижата к груди. Очевидно фигура Мадонны написана под впечатлением от образа Девы Марии с картины старшего современника Ферри – Франческо Курради. Близки их одежды, расположение в левой части композиции, постановка фигур, несколько согнутые спины, характер драпировок коричневых платов, абрис профилей. Идентичен им образ Ветурии с картины Ферри «Кориолан у ворот Рима». Тут мать древнеримского политика, одетая как и Дева Мария с полотна Ферри «Обрезание Господне», так же изображена в профиль.

В центре – **алтарь с младенцем Христом** на белой пелене. Он изображён лежащим на спине боком к зрителю с подогнутыми коленями. От головки, поддерживаемой прислужником, исходит сияние. Впервые аналогичным образом его написал Тинторетто в 1587 году. Хотя у Тинторетто Иисус лежит не на алтаре, как у Ферри, а на руках у священника.



Ферри, Чиро
Кориолан у ворот Рима (фрагмент с фигурой Ветурии)
Картинная галерея Сан-Суси, Потсдам



Тинторетто
Обрезание Господне (фрагмент с фигурой младенца Иисуса)
Скуола Сан-Рокко, Венеция

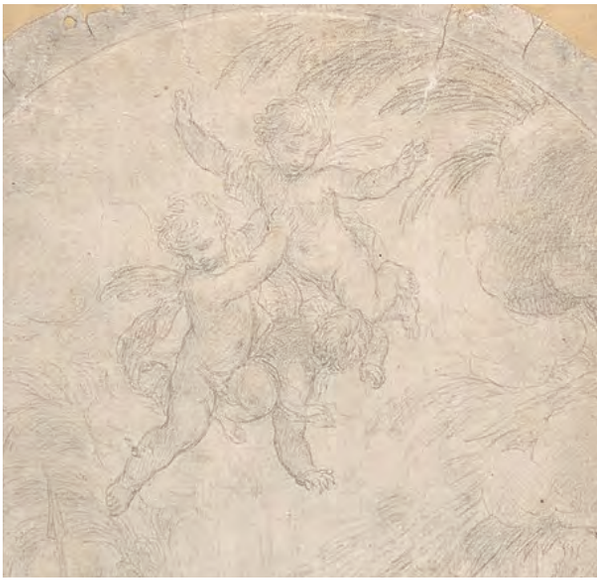


Ферри, Чиро
Обрезание Господне (фрагмент с фигурой младенца Иисуса)
БСИИ ASG, инв. № 04-1360

За спиной Девы Марии изображён Иосиф, опирающийся на посох. В глубине композиции по центру – прислужники, один из которых держит зажжённый факел. Вверху среди облаков – **три ангела**. Ангелов в небесах можно видеть во многих работах Ферри: «Видение Иисуса Христа и Девы Марии святой Марии Магдалине де Пацци» (1684 год, Базилика Санта-Кроче, Флоренция), «Видение святой Терезе» (Церковь Сантиссима-Аннунциата, Сиена), «Мария Магдалина в пещере» (1655 – 1665 годы, Национальный музей изобразительных искусств, Рио-де-Жанейро) и т.д. Во всех этих случаях улыбающиеся ангелы – малыши или уже юноши – резвятся в облаках, держат их руками или свисают с них. В левой части картины Ферри «Обрезание Господне» из собрания ASG два ангела поддерживают тёмно-зелёную драпировку. Один из них поднял вверх руки, другой – опёрся локтем на облако и смотрит в сторону. Трактовка анатомии детских тел, их позы и движения близки ангелам Ферри с рисунка «Смерть святого Франциска Ксаверия» 1674 – 1679 годов из Музея искусства «Метрополитен».



Ферри, Чиро
Смерть святого Франциска Ксаверия (1674 – 1679).
Музей искусства «Метрополитен», Нью-Йорк



Ферри, Чиро
Смерть святого Франциска Ксаверия (фрагмент с ангелами)
Музея искусства «Метрополитен», Нью-Йорк



Ферри, Чиро
Обрезание Господне (фрагмент с ангелами)
БСИИ ASG, инв. № 04-1360

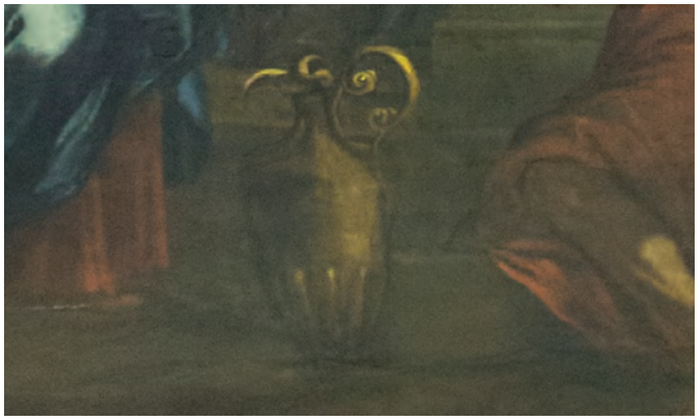
Помимо ангелов на картинах Чиро Ферри часто можно встретить различную **золочёную и серебряную утварь**: кувшины, сосуды, блюда, подносы и проч. На его полотне «Моисей и дочери Иофора» (1660 – 1689 годы, Художественный музей, Сан-Паулу) девушки набирают в сосуды воду из колодца, несут их в руках и на голове. Высокий золочёный сосуд с ручками изогнутой формы стоит на земле у колодца. Роскошный кувшин с богатым декором представлен в правой части на картине «Весталки» рядом с креслом, в котором сидит одна из жриц (Галерея Спада, Рим). Ещё в одном варианте композиции «Моисей и дочери Иофора» из Музея изящных искусств Хьюстона в центральной части за колодцем изображена героиня, держащая в руках кувшин с высокой изогнутой ручкой, окантованный внизу овоидным орнаментом. Крупными овами украшен по низу и сосуд, стоящий в центре на полу в композиции «Обрезание Господне» из Большого собрания изящных искусств ASG.



Ферри, Чиро
Моисей и дочери Иофора
Музей изящных искусств, Хьюстон



Ферри, Чиро
Моисей и дочери Иофора (фрагмент с девушкой у колодца, держащей кувшин)
Музей изящных искусств, Хьюстон



Ферри, Чиро
Обрезание Господне (фрагмент с кувшином на полу)
БСИИ ASG, инв. № 04-1360

Интерес Ферри к изображениям на картинах изделий ДПИ связан с тем, что сам художник часто работал над проектами предметов для оформления интерьеров. Он проектировал алтари и табернакли (сооружения для хранения предметов религиозного поклонения), эскизы которых хранятся в Музее искусства «Метрополитен». Для главного алтаря церкви Санта-Мария-ин-Валичелла в Риме он изготовил великолепный киборий (сосуд для хранения освещённых даров), а для Собора Святого Иоанна на Мальте – реликварий руки Иоанна Крестителя.



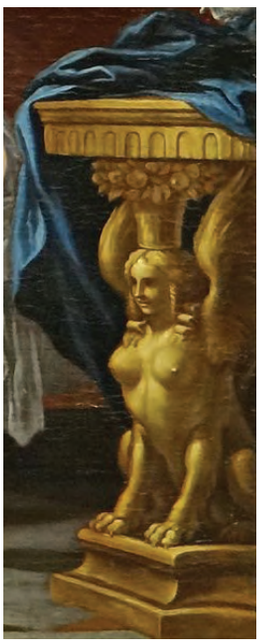
Ферри, Чиро
Эскиз алтаря
Перо, коричневые чернила, чёрный мел
31×27, 5 см
Музей искусства «Метрополитен», Нью-Йорк

Ферри проектировал не только предметы религиозного культа, но также картинные рамы и мебель, воплощая эти эскизы и в живописи. На его картине «Целомудрие Иосифа» из Музея изящных искусств Анже в правой части представлен золочёный стол, где в роли основания выступает грифон с женской головой. Справа в работе Ферри «Обрезание Господне» так же изображен золочёный стол с S-образно изогнутой ножкой, основанием в виде звериной лапы и маскароном вверху.

Композиция Ферри «Обрезание Господне» имеет вертикальную ориентацию. Практически в центре (с небольшим смещение вправо) расположен алтарь, окружённый со всех сторон персонажами. Впереди – ступени, на которых стоит юноша с блюдом, на заднем плане – колонны. Ферри не раз прибегал к подобным композиционным построениям. Например, в гравюре Корнелия Блумарта II (1603 – 1692) 1679 года с картины художника «Павел рассказывает народу Греции о Страшном суде» в центре так же написан алтарь,



Ферри, Чиро
Целомудрие Иосифа
Музей изящных искусств, Анже



Ферри, Чиро
Целомудрие Иосифа (фрагмент с изображением золочёного стола в правой части)
Музей изящных искусств, Анже



Ферри, Чиро
Обрезание Господне (фрагмент с изображением золочёного стола в правой части)
БСИИ ASG, инв. № 04-1360



Блумарт, Корнелий II Павел рассказывает народу Греции о Страшном суде (1679). Гравюра выполнена с работы Чиро Ферри Wellcome Collection, Лондон

Рени, Гвидо Обрезание Господне (1635 – 1640). Церковь Сан Мартино, Сиена



с ведущими к нему ступенями, на которых стоят участники события. С неба, как и в «Обрезании Господнем», льётся свет, а драпировка обвивает колонну.

Вертикальный формат композиции избрал для «Обрезания Господня» и Гвидо Рени. Посередине – алтарь с младенцем Иисусом. За действиями священника со всех сторон наблюдают свидетели происходящего. Справа – Дева Мария, изображённая в профиль, по центру снизу – два ангела на ступенях. Один держит блюдо, другой, глядя на Иоанна Крестителя, преклонил колени. На заднем плане – колонны композитного ордера и два ангела среди облаков в золотистом сиянии. Рени написал данное полотно в 1635 – 1640-х годах, и, конечно, оно повиляло на многих живописцев XVII столетия, включая Ферри,

Между творчеством Гвидо Рени и Чиро Ферри не стоит искать слишком близких точек соприкосновения в части художественного языка и живописных приёмов, это всё-таки две разные традиции. Куда ближе Ферри манера своего учителя Пьетро да Кортоны и неаполитанца Луки Джордано (1596 – 1669), который писал работы с невероятной быстротой и даже получил за это прозвище «Фа Престо» (итал. «fa'presto» – «быстрее»). Кортона и Джордано часто оставляли свои композиции недописанными, так как из-за своего живого и неуёмного темперамента переключались на другие работы. Стиль Ферри базировался на стиле Кортоны: смелость композиции и стремление к оригинальности и виртуозности техники доходило у него до необдуманности и небрежности. Картины Ферри исполнены на абсолютно разном уровне мастерства – от детально проработанных до недописанных. Говорить о живописных качествах полотна Ферри «Обрезание Господне» из собрания ASG пока рано – оно покрыто слишком толстым слоем лака, который искажает его колорит и рисунок. В наших дальнейших публикациях мы будем освещать ход реставрации произведения, а также проанализируем особенности авторской живописи Ферри в данном конкретном случае.

Что касается даты создания «Обрезания Господня», то здесь мы ориентируемся на 1662 год, когда Франсуа Спиро изготовил гравюру по рисунку Ферри. Художник начал работать в мастерской Картоны в 1656 году в возрасте 22 лет. Работы Ферри, выполненные ранее этой даты, нами не выявлены. В связи с этим мы атрибутируем полотно из Большого собрания изящных искусств ASG датой около 1660 года. Этим же временем датируется повтор композиции Пьетро да Кортоны «Анания исцеляет святого Павла». Композиции роднит образ юноши с блюдом, преклонившего правое колено на ступенях алтаря. Таким образом «Обрезание Господне» Чиро Ферри из собрания ASG можно отнести к раннему периоду творчества мастера. Большинство полотен Ферри находится в церквях и монастырях Италии, обширная коллекция рисунков – в Музее искусства «Метрополитен». Подготовительный рисунок к картине Ферри «Обрезание Господне» так же хранится в музее Нью-Йорка. С научными сотрудниками этого американского музея мы и планируем установить провенанс работы Ферри из собрания ASG.

Ссылки:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Circumcision,_Study_for_an_Engraving_MET_173462.jpg

РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 04-4057



Римма Сабирзянова, главный хранитель фондов



ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ: Работа «Поклонение Помоне» представителя австрийской школы XVIII века была приобретена во Франции на аукционе Farrando & Lemoine 7 ноября 2013 года. Авторство принадлежит Хендрику Карре II (Carré II, Hendrik, 1696, Гаага – 1775, там же)– мастеру, известному как миниатюрист, декоратор (изготовил декорации для французского театра в Гааге) и живописец, много работавший в технике гризайль. Обучался у отца Хендрика Карре (1656 – 1721). В 1719 году стал членом Confrerie Pictura – сообщества гаагских художников, основанного в 1656 году.

Помона (лат. Pōmōna) – римская богиня древесных плодов и изобилия. На полотне Хендрика Карре II статуя богини изображена слева в нише на постаменте. Ей поклоняются три путти. Один из них несёт корзину с цветами, другой – в красном плаще – сидит на земле. Справа в нижней части – женщина, сидящая спиной к зрителям. На её коленях – цветочная корзина. На заднем плане – две женщины (жрицы Помоны), идущие к статуе. Фоном служат деревья, облачное небо и ландшафтный пейзаж с горным хребтом вдали. Размер полотна: 77,5×72,5 см.

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ: Работа поступила в Большое собрание изящных искусств ASG с мелкой сеткой кракелюра грунтового происхождения по всей поверхности. Приподнятые края кракелюра свидетельствовали о плохой связи красочного слоя с грунтом, а впоследствии и с самим холстом. Его ослабленная натяжка на подрамник стала причиной многочисленных осыпей и утрат красочного слоя, преимущественно в нижней части, вплоть до холста. Помимо этого местами наблюдались царапины, трещины, потёртости, сильное поверхностное загрязнение, неравномерность и грязно-желтый цвет, как представлялось, лакового покрытия, во многих местах утратившего блеск и прозрачность. Тщательный анализ поверхности картины выявил, что живописное полотно было покрыто неизвестным раствором, который глубоко въелся в красочный слой и также приобрел грязно-желтый цвет, удаление которого возможно было осуществить только механическим способом.

Все это явилось предпосылкой для принятия реставрационным советом решения о проведении реставрации живописного произведения.

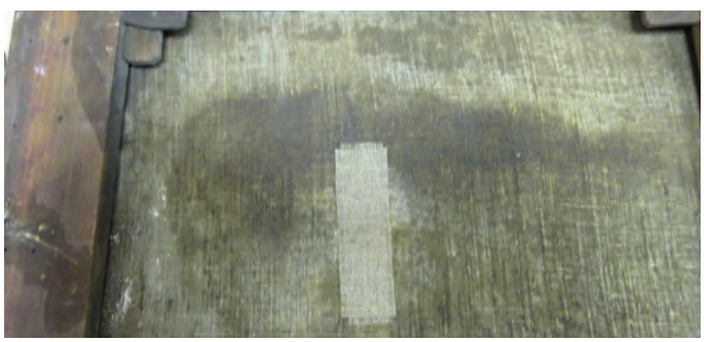
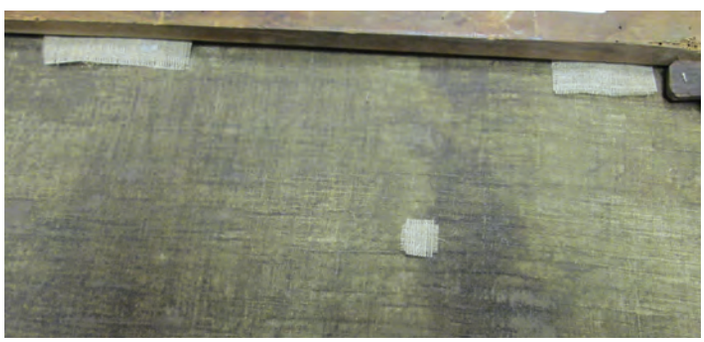
РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ: А. В. Сульдин

МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ:

1. Визуальное исследование и фотофиксация;
2. Разборка. Отделение рамы от картины;
3. Мойка слабым раствором детского мыла;
4. Изготовление подрамника;
5. Устранение прорывов холста;
6. Вощение подрамника.
7. Проклейка красочного слоя к полотну рыбьим клеем;
8. Укладка неровностей на полотне;
9. Снятие старых грязных лаковых покрытий;
10. Натяжка холста на отремонтированный подрамник;
11. Снятие старых лаковых и красочных покрытий до авторского слоя;
12. Подведение дубляжа кромок полотна для дальнейшей натяжки;
13. Подведение грунта в местах утрат;
14. Тонировки по всей поверхности;
15. Покрытие финишным слоем лака.

2-6



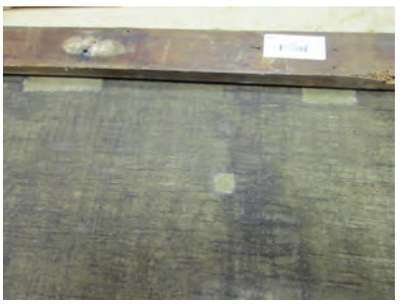




7 -14













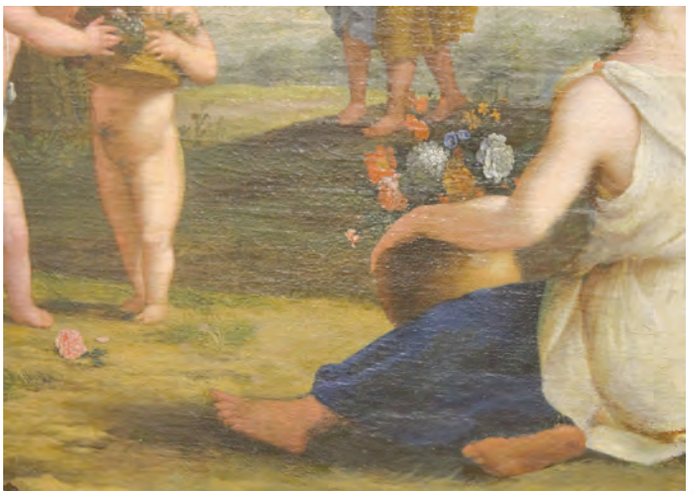









ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ:







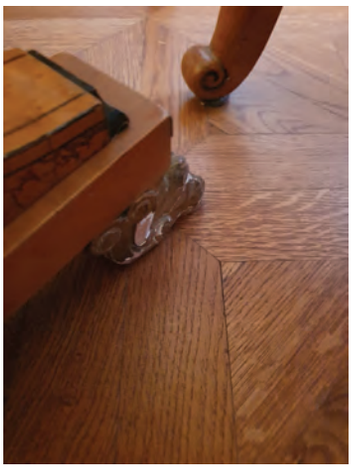

РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 13-3683

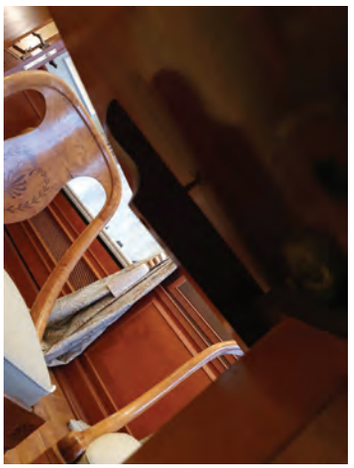


Римма Сабирзянова, главный хранитель фондов







ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ: Стол-геридон на одной ножке (I-ая треть XIX века) был приобретен во Франции на аукционе Tajan 27 марта 2013 года. Предмет выполнен из массива и шпона клена с использованием техники резьбы, интарсии, тонирования и золочения. На столешнице восьмиугольной формы – маркетри со звездой в центре и орнаментом в ленточной фанеровке. Шестигранная опорная стойка сложной формы переходит в треножие на опорах, выполненных в виде золоченых звериных лап. Размеры предмета: 72,5×72 см.

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ: Стол поступил в Большое собрание изящных искусств ASG с расшатанной конструкцией. Для обеспечения необходимой жесткости конструктивных узлов предмет предварительно был разобран на элементы. По всей поверхности наблюдалось сильно помутневшее лаковое покрытие и местами утрата шпона, также встречались царапины, сколы и вмятины, что свидетельствовало о неблагоприятных условиях хранения – перепадах температур.

Треножие на опорах, выполненных в виде звериных лап, в свою очередь, также имели с повреждениями: требовалось воссоздание их левкасного покрытия и золочения.

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

РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ: М. К. Мутыгуллин

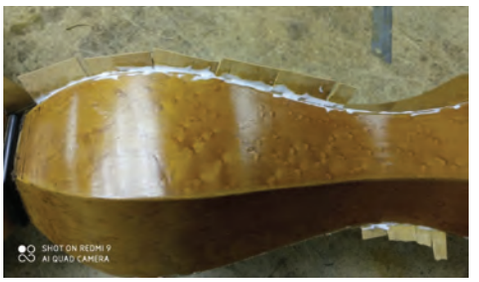
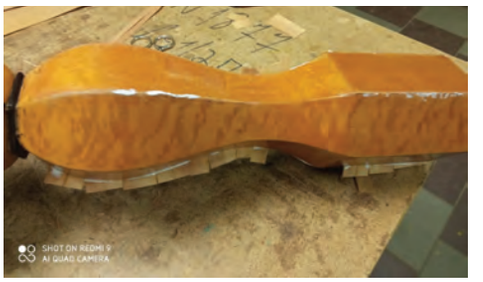
МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ:

1. Визуальное исследование состояния предмета и фотофиксация;
2. Укрепление опоры стола;
3. Сплочение конструктивных соединений;
4. Восполнение утрат облицовки шпона;
5. Снятие старого лакового покрытия;
6. Покрытие лаком –шеллаком с промежуточной подкраской;
7. Воссоздание левкасного покрытия ножек;
8. Нанесение инвентарного номера.

2-3

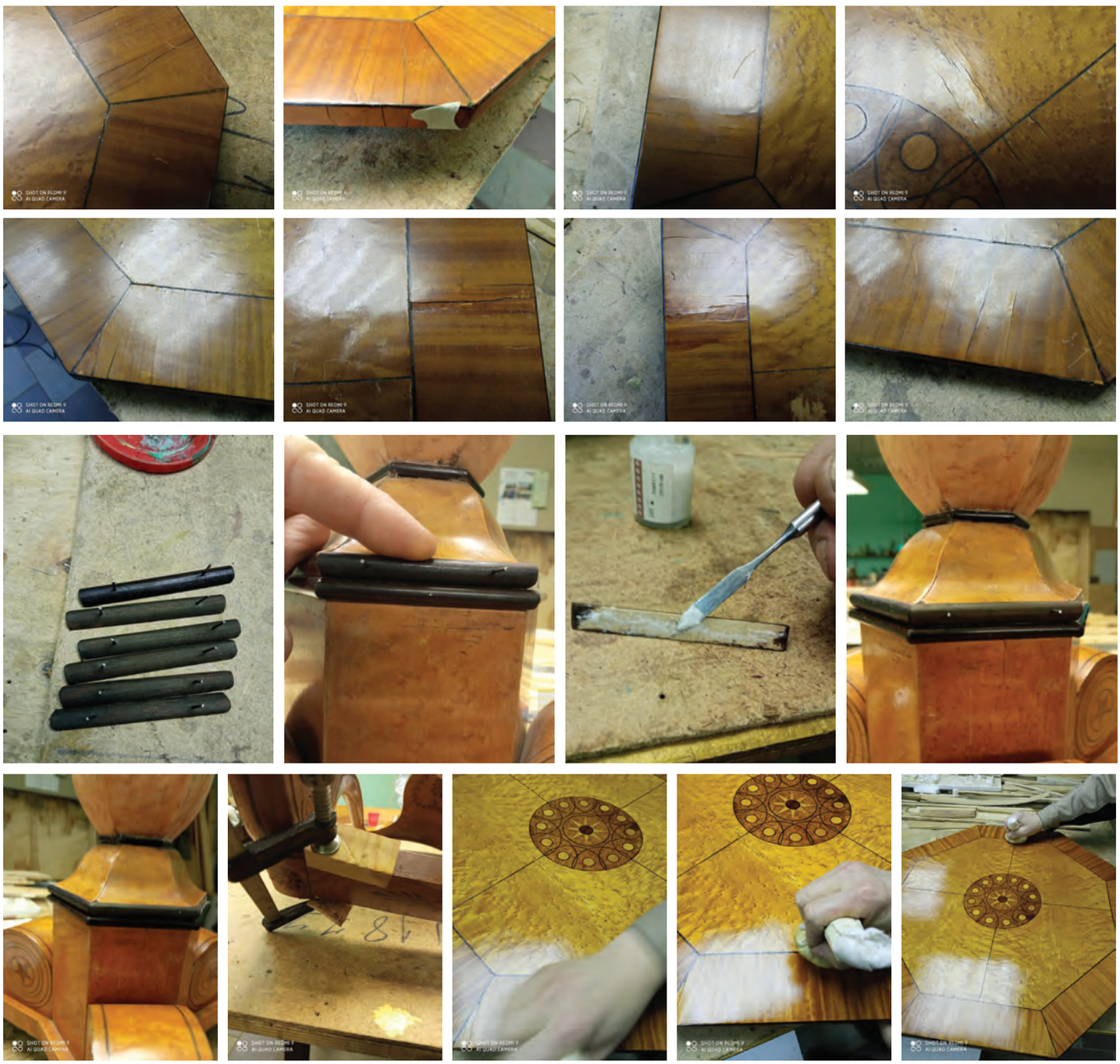







4-6

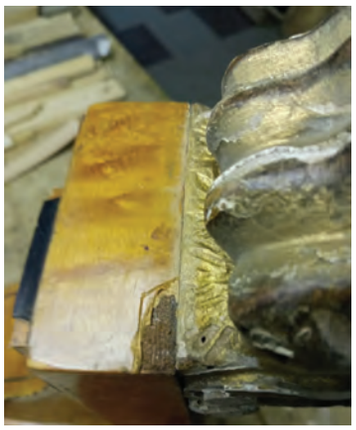


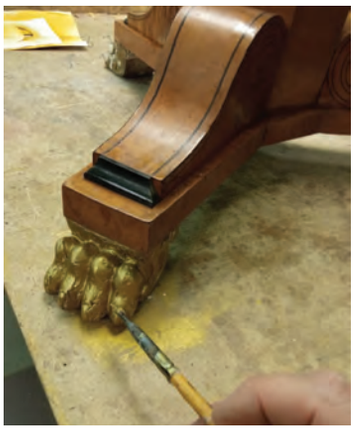
7-8









ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ:






ИСКУСНЫЙ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬ БРЕЙГЕЛЯ

485 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

Фламандский художник Лукас ван Фалькенборх (Валькенборх) или Лукас ван Фалькенборх Старший (ок.1535 - 1597) известен, в основном, своими пейзажами, хотя универсальное дарование позволяло ему работать в разных жанрах: с одинаковым успехом он писал портреты, натюрморты, аллегорические и рыночные сцены.



Фалькенборх, Лукас ван Автопортрет (около 1593)

Фамилия Фалькенборх в разных вариантах (Валкенборх, Фалькенберг, Фалькенбург и др.) встречается в архивах Мехелена, Антверпена, Франкфурта и Нюрнберга, начиная с 1417 года. Три поколения этой семьи дали миру 14 художников, работавших между 1560 и 1635 годами; начиная с братьев Мартина и Лукаса, практически все мальчики Фалькенборх стали художниками. Их родители - Лориес ван Вакенборх (умер в 1568 году) и Анна Мейс (родилась в 1504/05 годах) поженились в 1526 году. В семье было семеро детей, Лукас был пятым ребенком. К сожалению, творчество представителей династии художников Фалькенборх, кроме самых известных - Лукаса, его сыновей Фредерика и Гиллиса и его младшего брата Мартина - до нас не дошло.

Популярным, хотя и не совсем точным, источником информации о династии Фалькенборх является «Книга о художниках» Карела ван Мандера. Мастерство в жанре пейзажа братьев Фалькенборх ван Мандер объясняет их происхождением. Расположенный между Брюсселем и Антверпеном, Мехелен славился в то время пейзажной живописью, выполненной маслом и акварелью. Здесь Лукас ван Фалькенборх познакомился с выдающимися художниками - Питером Брейгелем Старшим (1528-1569) и Гансом Болом (1534-1593), сыгравшими определяющую роль в развитии пейзажной живописи в Нидерландах.

По словам ван Мандера, в Мехелене в то время насчитывалось 150 мастерских. В целом он был невысокого мнения о них, среди тех, кто заслужил его похвалы, были Франс Миннебройер и его ученик Франс Вербек. К числу хороших пейзажистов Мандер причисляет Класа Рожье и Ганса Кайнута, ученика Маттиаса Кока, писавшего пейзажи в стиле Иоахима Патинира.

Мандер уточняет также, что влияние на творчество обоих Фалькенборхов не может ограничиваться местными мастерами. Антверпен, где Лукас в 1570-х годах часто бывал, также не мог не наложить на них свой отпечаток. В XVI веке город переживал настоящий золотой век. Он превзошел Гент и Брюгге, ранее самые процветающие города южных Нидерландов, и стал самым важным портом в стране, следовательно, центром торговли и финансов. С населением в 55 тысяч жителей он был сопоставим с самыми густонаселенными городами Европы - Парижем, Лондоном, Римом и Венецией. Другие важные города, такие как Генуя, Севилья и Лиссабон предоставили Антверпену политические привилегии, водные и сухопутные маршруты связали город с Кельном и Франкфуртом и далее, с Южной Германией и Богемией. Это был интернациональный город, где купцы из Италии, Испании, Португалии, Германии образовали союз ганзейских городов, а политика веротерпимости привлекла большое число евреев.

Экономическое процветание города привело к расцвету искусства. Примерно в то время, ког-

да Мартен переехал в Антверпен, здесь активно работали такие мастера, как Франс Флорис, Мартен ван Клив, Питер Аэрцен, Иоахим Бекелар, Мартин де Вос, Франкен и Корнелис ван Далем, Питер Балтен, Гилис Мостарт, Абель и Якоб Гриммер, Ханс Бол и Гиллис ван Конинкслоо также переехали из Мехелена в Антверпен.

Брейгель переехал в Брюссель за год до переезда Мартена, но его влияние на антверпенских художников оставалось еще очень сильным благодаря его работам, а также гравюрам, сделанным по его рисункам.

Художники поддерживали между собой тесные профессиональные и личные контакты, соревнуясь на одном рынке и часто за одну и ту же клиентуру. Концепции авторского права не существовало, и мастера могли свободно использовать идеи и находки друг друга.

Популярностью пользовались разные жанры: историческая живопись (на основе классических и современных образцов эпохи Возрождения, привезенных из итальянских путешествий), аллегорическая живопись, жанровые картины, портреты, пейзажи. Некоторые жанры к этому времени имели уже сложившиеся традиции, другие только формировались. К последним относится жанр пейзажа, которому оба брата Фалькенборх уделяли особое внимание. Фактически доля пейзажей в той или иной форме составляет примерно до двух третей всего творческого наследия Лукаса ван Фалькенборха.

26 августа 1560 года он был зарегистрирован как член гильдии художников Мехелена.

Самые ранние датированные работы Лукаса Фалькенборха приходятся на 1567 год, в качестве подписи он использовал монограмму – L/VV или LVV. В начале своей карьеры он помещал букву L под двумя буквами V, а после 1570 года он писал буквы перевернутыми.

Лукас пробыл в Мехелене до 1566 года, за это время вступил в брак, и у него родился сын Мартин II, имя супруги история не сохранила.

Испанская оккупация под руководством герцога Альбы, последовавшая за иконоборчеством 1566 года, заставила Лукаса бежать в Германию. В книге аттестатов Антверпена есть документ от мая 1567 года, где он объясняет свой отъезд желанием посетить ежегодный рынок в Кельне. Но на деле имелись более серьезные причины: его недвижимое и движимое имущество значится в Регистре конфискации Мехелена от 1567 года. Из этого факта можно сделать вывод, что Лукас был протестант. Путь бегства прослеживается по пейзажам, написанным им в том году: началом был Льеж, далее путь шел вверх по реке Маас, что подтверждают работы «Вид на Льеж», и «Пейзаж со свинопасом», который ранее приписывался де Хему.

Разумеется, братья Валькенборх были не единственными, кто в поисках спасения покинул Фландрию. Поток беженцев даже заставил архиепископа Льежского издать указ, запрещающий въезд в город всем, у кого не было гражданства, полученного в течение двух последних лет. Таким образом, в 1570 году Лукас ван Фалькенборх оказался в Аахене, где встретился со своим братом. Мартин получил гражданство Аахена в 1573 году. Братья сохранили близкие отношения и, несмотря на вынужденный отъезд, практически ссылку, по-фламандски жизнерадостно коротали время в компании их друга художника и архитектора Ханса Вредемана де Вриса (1527-1607).

В основе успеха Фалькенборха лежало сочетание техники и работоспособности, традиция неоднократно повторять наиболее удавшиеся произведения. Так, он регулярно возвращался к теме Вавилонской башни, которую разрабатывал Питер Брейгель Старший, а затем - целый ряд фламандских художников. Этот сюжет обычно интерпретируется как критика человеческого высокомерия и, в частности, римско-католической церкви, которая в то время за большие деньги осуществляла крупномасштабные строительные проекты, такие как базилика Святого Петра. Доказательством может



Фалькенборх, Лукас ван
Вавилонская башня (1568)
Дерево, масло. Париж

служить тот факт, что до XVI века эта тема – строительство Вавилонской башни – не вызывала интереса у живописцев. Реже этот сюжет рассматривался как праздник технического прогресса, который возвещает о наступлении лучшего и более организованного мира.

Картины, хранящиеся в Мюнхене и Париже, подписанные и датированные 1568 годом, являются чрезвычайно близкими по композиции к работам Брейгеля на этот же сюжет, к тому же они были написаны еще при его жизни, что подтверждает особые, возможно, дружеские взаимоотношениях художников. И хотя ван Фалькенборх считается наиболее искусным последователем Брейгеля, однако его произведения не достигают монументальности и демонической ауры брейгелевских картин. В то же время его нельзя отнести к слепым подражателям Брейгеля, поскольку он последовательно развивает свое понимание темы.



Брейгель, Питер Старший
Вавилонская башня (1563)
Дерево, масло. 114 × 155 см. Музей истории искусств, Вена

К 1575 году Лукас вернулся в Антверпен, где быстро добился высокого положения: молодой эрцгерцог Австрии Матиас, губернатор испанских Нидерландов, нанял его в качестве придворного художника. Особое впечатление на эрцгерцога произвели навыки Фалькенборха как портретиста. Многие из работ, которые он создал для эрцгерцога, были парадными портретами, в том числе портреты его жены Сибиллы фон Юлих-Клеве-Берг, в них художник откровенно льстил своим покровителям: они неизменно изображались в царственном и внушительном облике в костюме по последней моде. Кроме нескольких парадных портретов Матиаса, художник создал эскизы формы для гвардии эрцгерцога.

Однако в 1581 году из-за политической ситуации молодой эрцгерцог Матиас был отозван из Брюсселя. Два месяца он провел в Кельне из-за своих непомерных долгов, пока брат императора Рудольфа II не уладил дело. Матиас прибыл в Линц, где жил практически в опале. Не ясно, как быстро Лукас ван Фалькенборх последовал за ним. Его имя отсутствует в списке придворных Матиаса с 1582 по 1601 год. Вероятно, Лукас перебрался в тихий Линц в надежде вернуть себе королевское покровительство. Предположение о том, что он



Фалькенборх, Лукас ван
Портрет Сибиллы Юлих-Клеве-Бергской (1579-80)
Холст, масло.166х109,5 см.



Фалькенборх, Лукас ван
Портрет эрцгерцога Маттиаса (1579)
Холст, масло.191-106 см.



Фалькенборх, Лукас ван Вид города Линца

провел это время в Линце, основано на рассказе ван Мандера и тематике его пейзажных работ.

Несмотря на ограниченность эрцгерцога Матиаса в средствах, вокруг него сформировалась творческая среда. На его службе состояли придворный художник Филипп Хёнинг из Вельса, ювелиры Карл Ренфтель и Готфрид Корбер, придворный краснодеревщик Пауль Райшиг, каллиграф Даниэль Мельцер и композитор Ламбер де Сайв. Лукас ван Фалькенборх занимал среди них главенствующее положение и пользовался непререкаемым авторитетом. Большинство картин этого периода сейчас находятся в Художественно-историческом музее в Вене.

Лукас, вероятно, был искусен не только в живописи, но и в придворных делах – благодаря покровительству другого члена династии Габсбургов, брата Матиаса эрцгерцога Эрнста он получил гражданство Франкфурта-на-Майне и уехал туда в 1593 году. Его переезд совпал и частично был вызван отъездом эрцгерцога Эрнста, который стал главнокомандующим в походе против турок 1594-94 гг., а также пожелал отойти от дел и встретить старость в кругу своей семьи.

Во Франкурте-на-Майне Фалькенборх стал учителем Георга Флегеля (1566-1638), в будущем выдающегося немецкого натюрмортиста.

Пейзажи Фалькенборха указывают на то, что он часто путешествовал. Появление сюжета доменной печи в горном пейзаже позволяет предположить, что его пути пролегали через Герцогство Штирия или долину реки Энн, которая славилась своими кузницами. Однако его маршруты достоверно неизвестны, так как Лукас ван Валькенборх создавал многие свои пейзажи на основе путевых набросков. Они представляли собой набор сюжетов, которые он использовал неоднократно, меняя в них детали. Поэтому ни один из множества ландшафтов с печами и кузницами так и не был идентифицирован. Большая часть его работ была посвящена изображению скалистых пейзажей, в которых он размещал металлургические заводы, или служила фоном для малоформатных религиозных или крестьянских сцен. Другой повторяющейся темой были сельские развлечения, такие как «Пейзаж с сельским праздником» (1577, Государственный Эрмитаж) или две версии «Пейзажа с крестьянской свадьбой и танцем» (обе 1574, Национальная галерея Дании). Он также создал несколько лесных пейзажей с крупными планами.

В свои картины Лукас ван Фалькенборх нередко включал миниатюрные портреты себя и своих друзей. Так, например, в этой картине среди гуляющей толпы можно видеть портреты самого художника и его друзей - Авраама Ортелиуса и Йориса Хёфнагеля, а в «Прогулке императора по лесу в окрестностях Вены» в левой части композиции Фалькенборх изобразил себя с принадлежностями для рисования.



Фалькенборх, Лукас ван
Деревенский праздник (кон. 1580-х - нач. 1590-х гг.)
Холст, масло. 48,5x73,4 см
Государственный Эрмитаж

Фалькенборх был автором и жанровых картин, что доказывает серия из девяти аллегорий времен года, написанная во Франкфурте между 1584 и 1587 годами. Вероятно, работа была сделана по заказу эрцгерцога Матиаса. Эти композиции, семь из которых сохранились (пять находятся в Художественно-историческом музее Вены), олицетворяют различные месяцы, показывая меняющийся ландшафт и соответствующие сезону сельхозработы. Не ясно, были ли написаны пять недостающих картин. Реалистичность сюжета этих композиций дает основание считать, что их замысел формировался под воздействием работ Питера Брейгеля-старшего, написавшего серию из шести картин о временах года.

Лукас ван Фалькенборх еще несколько раз обращался к теме времен года. Мотивы, напоминающие иллюстрации календаря, присутствуют во многих его пейзажах.

Четыре больших картины «Времена года» были исполнены для эрцгерцога Маттиаса в 1585-1587 годах (время написания установлено согласно монограммам и датировкам картин). На картине «Весна» изображено более 400 персонажей. Эта значительная серия принадлежит еще средневековой традиции, но она решена уже в духе пейзажей Патинира и Брейгеля. Правда, в отличие от них, Лукас подчеркивает анекдотичный характер сцен и выносит на первый план топографические особенности представленных местностей.

Позже Лукас ван Фалькенборх отошел от традиции писать пейзаж с использованием трех опорных ориентиров или доминирующих элементов ландшафта, которые обозначаются тремя разными цветами: коричневым, зеленым и синим, он часто «пропускал» зеленый тон на среднем плане. Фалькенборх также «усовершенствовал» тематические сцены, превратив их в жанровые с большей повествовательной глубиной.

Фалькенборх, Лукас ван
Прогулка императора по лесу в окрестностях Вены (1593)



Фалькенборх, Лукас ван
Весенний пейзаж (Май) (1587).
Холст, масло. 116x198 см.

Ван Фалькенборх работал в значительной степени в традициях панорамной живописи, когда земные красоты художник показывает нам словно бы с высоты птичьего полета. Этот стиль пейзажной живописи был разработан в Антверпене в первой половине XVI века такими художниками, как Иоахим Патинир (1480-1524), Эрри де Блес и Питер Брейгель Старший. Его также практиковали современники Лукаса ван Фалькенборха - Гиллис Мостарт (1598-1928) и Гиллис ван Конинкслоо (1544-1607).

Пейзажи ван Фалькенборха, сочетающие фантазию и точные топографические детали, предлагают свой собственный взгляд на мир и отношение человека к нему. Это особенно заметно в его горных пейзажах, в которых небольшие фигурки людей превращаются в крошечные ввиду контраста с монументальными скалами. Примером может служить «Скалистый пейзаж с путешественниками на тропе» (ок. 1570 г., Sotheby's 6 июля 2016 г., Лондон, лот 3), где путники и их ослик кажутся муравьями на фоне головокружительного пространства, открывающегося с высоты. Это драматическое визуальное изображение явно претендует на высказывание о месте человека в мире.

Как всякий фламандский художник, Лукас ван Фалькенборх написал ряд рыночных сцен, которые также отчетливо связаны с временами года.

Эта картина является примером одновременно и рыночной сцены, и аллегорией зимы. Сюжеты рыночных сцен продолжают тенденцию, основанную предыдущим поколением художников антверпенской школы, пионерами которого стали Питер Аэрцен (1508-1575) и Иоахим Бёкелар (ок. 1530-1573/4).



Фалькенборх, Лукас ван
Сентябрь (Притча о семенах)
86x123 см
Художественно-исторический музей, Вена.



Фалькенборх, Лукас ван
Ноябрь (Притча о блудном сыне)
86x123 см
Художественно-исторический музей, Вена.



Фалькенборх, Лукас ван
Скалистый пейзаж с путешественниками на тропинке с видом на город, предположительно Хай, в долине за его пределами (1570).
Дерево, масло. 30,9x49 см. Реализован аукционным домом Sotheby's 6 июля 2016 года в Лондоне лот 3

Натюрморты на многих рыночных сценах писал его ученик и помощник Георг Флегель. «Зима» (Заснеженный рыбный рынок, Королевский музей изящных искусств Антверпена) - еще один пример рыночной сцены, происходящей зимой. На заднем плане изображены люди, катающиеся по льду. Две богатые дамы, одетые в типично-брабантском стиле 1580–1600 годов, совершают покупки. Торговец рыбой нарезает кусочки лосося, а его жена снимает копченую рыбу с крючка. Рыба и посуда на переднем плане - работа Флегеля, которому удалось передать тонкий металлический блеск медного ведра и текстуру деревянного ушата для воды.

В Большом собрании изящных искусств ASG хранится работа мастерской Лукаса ван Фалькенборха «Сцена на кухне». Художник всегда стремился к синтезу натюрморта с пейзажем и жанровой живописью, а в данном случае – это жанровая сцена-натюрморт с эротическим подтекстом. Первые изображения прелюбодеяния встречаются еще у Иеронима Босха, однако широкое распространение получают гравюры на тему греха в XVII веке. Иллюстрации греха и грехопадения были наполнены большим количеством символов с определенным посылом для зрителя.



Фалькенборх, Лукас ван
Мясной и рыбный рынок (1595).
Холст, масло. 123,2 х 128 см
Монреальский музей изобразительных искусств



Фалькенборх, Лукас ван
Зима (1595)

Так и в данной работе автор собрал огромное количество символов, демонстрируя разнообразие интерпретаций распутства и прелюбодеяния. Правомерность настойчивых и недвусмысленных ухаживаний пожилого мужчины художник оправдывает желто-красным костюмом женщины – знаком нестрогого морального облика. Яблоки, лежащие на краю стола сливы и вишня имеют явный эротический подтекст, но их так мало, что замысел художника становится очевидным – он говорит о невозможности прелюбодеяния по естественным для пожилого кавалера причинам. Дабы подчеркнуть этот факт, художник включаеь в натюрморт соленые огурцы, у дерева за окном – сломан огромный сук – все это символы угасающего мужества, а груша, которую женщина держит в руке – знак долголетия, которое может быть даровано каждому, кто заботится о чистоте дущи и тела. В проеме раскрытого окна зритель видит храм – тоже знак спасения души,



Фалькенборх, Лукас ван, мастерская
Сцена на кухне
Фландрия, ок. 1590 г.
Холст, масло, 84×77 см
БСИИ ASG, инв. №04-3274

напоминающий человеку о необходимости спасения души. Таким образом, в картине использована как открытая, так и скрытая, посредством символов, нарративность.

Александр Бенуа считал Лукаса ван Фалькенборха самым талантливым продолжателем традиции Брейгеля Старшего. Его первоклассная техника сразу же выдает его поэтичность и мастерство, будь то маленький пейзаж или большая картина. Со дня рождения Лукса ван Фалькенборха прошло 485 лет, но к его творчеству все так же проявляют интерес любители и профессионалы в области искусства.

Светлана БОРОДИНА

Источники:
Zülch D. Die Künstlerfamilie Van Valckenborch [Электрон. изд.].-Режим доступа: // https://brill.com/view/journals/oh/49/1/article-p221_25.xml (дата обращения: 6.01.2021).
The Cycle of the Year: the Genre of Calendar Illustrations from Origins to Lucas and Maarten van Valckenborch [Электрон. изд.].-Режим доступа: // https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/457/590/RUG01 001457590_2011_0001_AC.pdf(дата обращения: 6.01.2021).
Чуприк К.А. Тема Вавилонской башни в нидерландском искусстве XV - XVI вв.: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.09 / С.-Петерб. гос. ун-т. - Санкт-Петербург, 2006. - 22 с.
https://en.wikipedia.org/wiki/Lucas_van_Valckenborch
http://eguarwr.ru/index/vienna_kunsthistorisches_museum_lucas_van_valckenborch/0-3496
https://design.wikireading.ru/3397

ASG ИНВЕСТИЦИОННАЯ ГРУППА КОМПАНИЙ

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ АНТИКВАРИАТА

ПРЕДСТАВЛЯЮТ:

КАТАЛОГ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

Том V

«Западноевропейские часы XVII- нач. XX вв.»

живопись
мебель
шпалеры
часы
бронза
серебро
керамика



МНОГИЕ МАТЕРИАЛЫ ВПЕРВЫЕ ПУБЛИКУЮТСЯ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ!

РАЗДЕЛЫ КАТАЛОГА

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

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

ЭЛЕКТРОННАЯ ВЕРСИЯ КАТАЛОГА –ДОСТУПНА ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ!

На правах рекламы

ОГРОМНЫЙ ВЫБОР ПРЕДЛОЖЕНИЙ ПО ПРОДАЖЕ И АРЕНДЕ НЕДВИЖИМОСТИ



«НАСТОЛЬНАЯ КНИГА ИНВЕСТОРА»

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

УЖЕ ВТОРОЕ ИЗДАНИЕ

Огромный выбор предложений по продаже земельных участков, продаже и аренде недвижимости
Удобная система навигации
Электронный аналог
Аналитические статьи от экспертов в области коммерческой недвижимости

реклама