online #04

ВЕСТНИК МЕЖДУНАРОДНОГО ИНСТИТУТА АНТИКВАРИАТА

Мир искусств

ISSN 2414-9896
№ 4 (16) 2016
+16

ТЕМА НОМЕРА

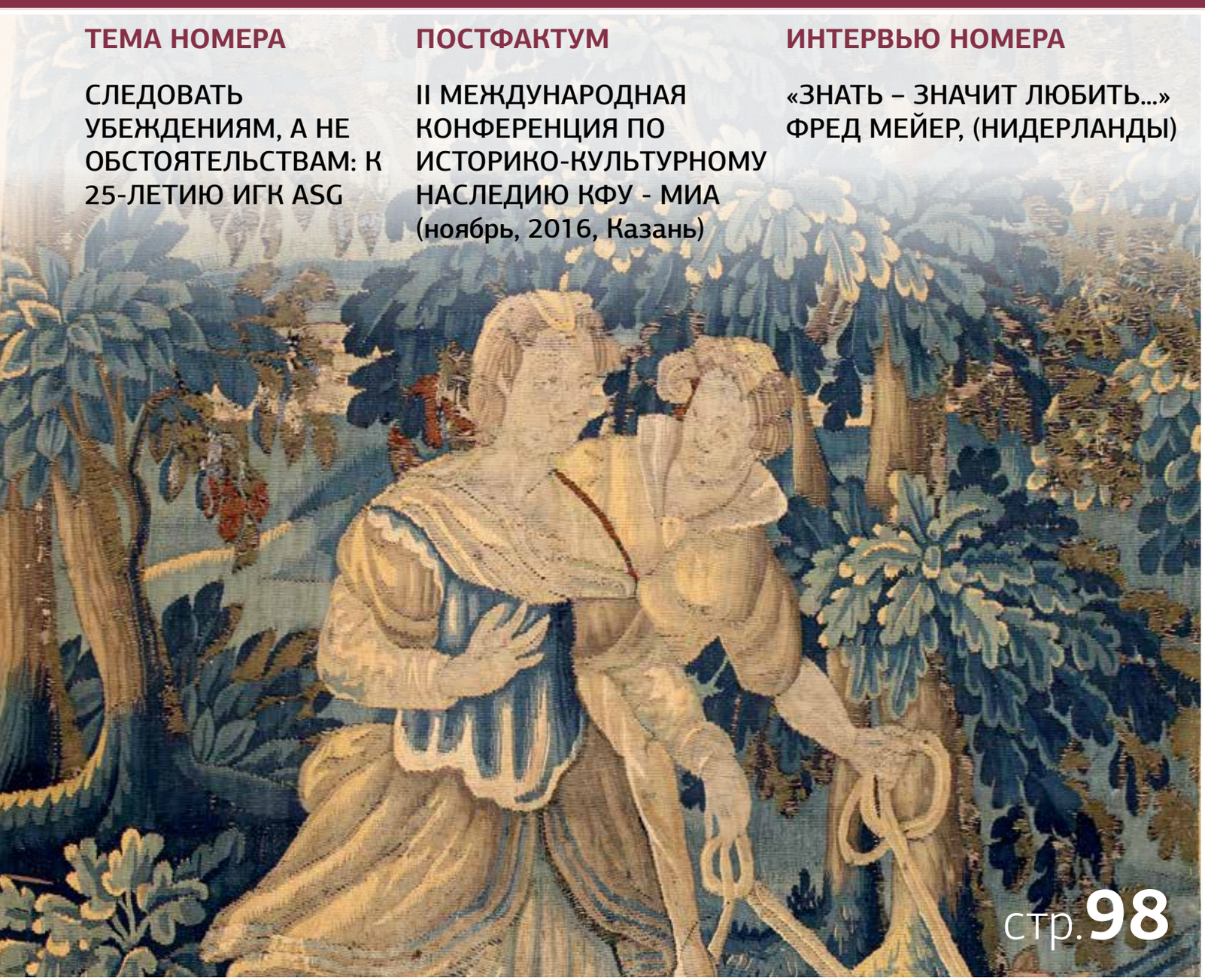
СЛЕДОВАТЬ УБЕЖДЕНИЯМ, А НЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВАМ: К 25-ЛЕТИЮ ИГК ASG

ПОСТФАКТУМ

II МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ ПО ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМУ НАСЛЕДИЮ КФУ - МИА (ноябрь, 2016, Казань)

ИНТЕРВЬЮ НОМЕРА

«ЗНАТЬ – ЗНАЧИТ ЛЮБИТЬ...» ФРЕД МЕЙЕР, (НИДЕРЛАНДЫ)



стр.98



стр. 24



стр. 8

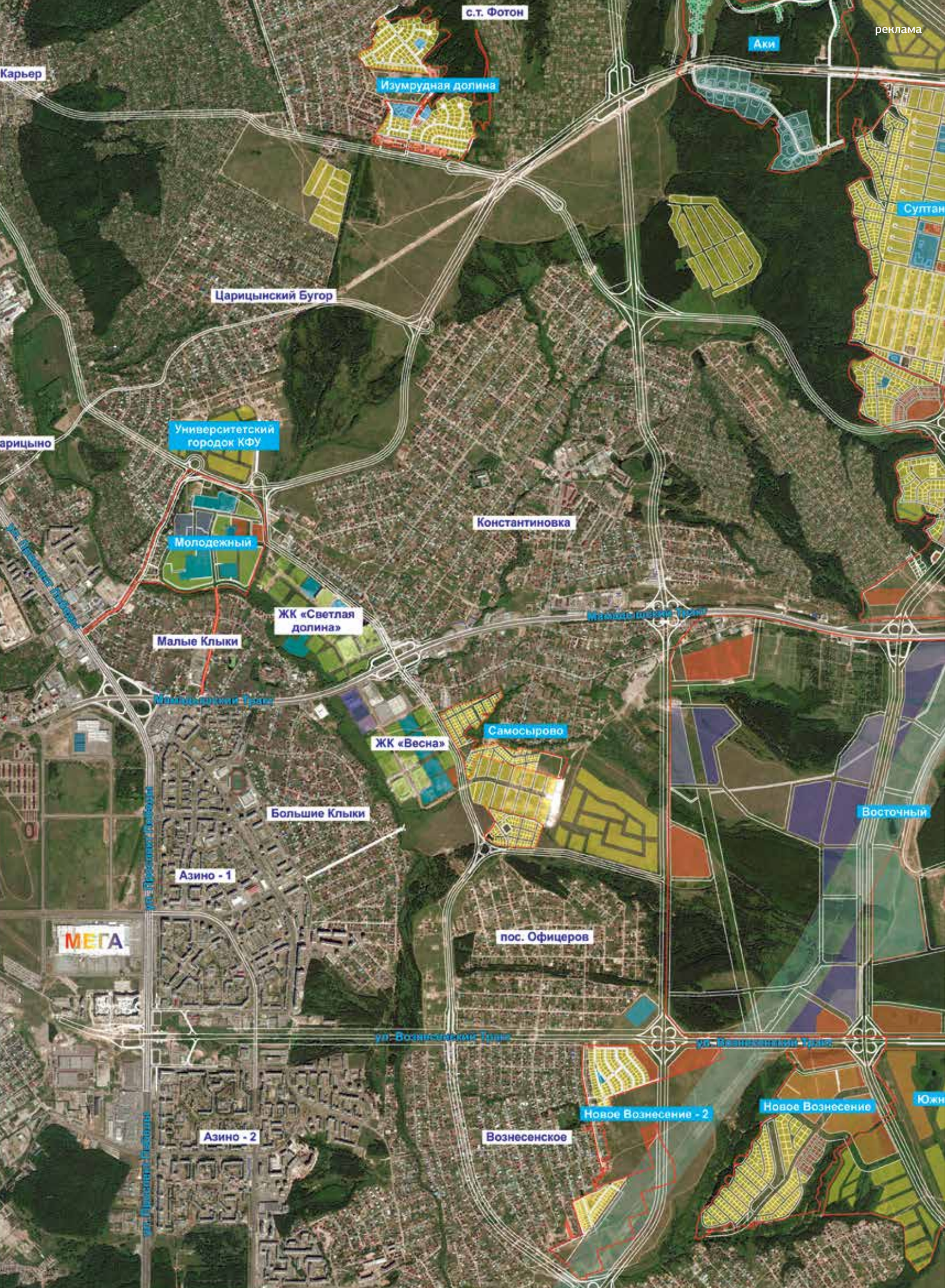


стр. 28



стр. 78

AEG
ИНВЕСТИЦИОННАЯ ГРУППА КОМПАНИЙ


с.т. Фотон
Карьер
Изумрудная долина
Аки
реклама
Султан
Царицынский Бугор
арицыно
Университетский городок КФУ
Константиновка
Молодежный
ул. Проспект Победы
ЖК «Светлая долина»
Малые Клыки
Самосырово
ЖК «Весна»
Большие Клыки
Восточный
Азино - 1
МЕГА
пос. Офицеров
ул. Вознесенский Тракт
Новое Вознесение - 2
Новое Вознесение
Южн
Азино - 2
Вознесенское

реклама



ASG ИНВЕСТИЦИОННАЯ ГРУППА КОМПАНИЙ

Казань

Карта-схема перспективного развития района «Восточная дуга»



АНДРЕЙ ГЕНСЕН, директор департамента развития территорий ИГК ASG

Приобретение земельных участков в инвестиционных целях или для личного использования требует всестороннего анализа и оценки перспективного развития окружающей территории. Изменения, касающиеся дорожной ситуации, строительства социальных, торговых объектов, могут существенно влиять на рост или снижение стоимости приобретаемого участка, удобство его текущего и перспективного использования. Для обеспечения потенциальных инвесторов и покупателей актуальной информацией о перспективном развитии нами подготовлен ряд аналитических материалов, в том числе карта-схема.

Схема перспективного развития ограничена чертой города Казани и отражает материалы градостроительного проектирования, разработанные в соответствии с городскими нормативами по заказу собственников земельных участков. Разработка материалов проведена в соответствии с Генеральным планом г. Казани и определяет планы перспективного развития территорий до 2035 года. Проекты, отраженные на схеме, находятся на различных стадиях освоения, по многим проектам ведется строительство объектов инфраструктуры.

Скачать карту в формате pdf (12 Мб)



ТЕМА НОМЕРА

СЛЕДУЯ УБЕЖДЕНИЯМ, А НЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВАМ... стр. 8

ПОСТФАКТУМ

НЕДЕЛИМОЕ НАСЛЕДСТВО стр. 14

ИНТЕРВЬЮ НОМЕРА

«ЗНАТЬ – ЗНАЧИТ ЛЮБИТЬ...» стр. 24



ДАЙДЖЕСТ СМИ

ПОИСК. ВЕРСИЯ. АТРИБУЦИЯ

«ВЕЩИ, СОЗДАННЫЕ НЕ НАМИ...»
ЭВОЛЮЦИЯ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ XVII-XIX ВЕКОВ КАК ОТРАЖЕНИЕ ПОНИМАНИЯ ПРИРОДЫ стр.28



стр. 28

АТРИБУЦИЯ ПРЕДМЕТОВ КОЛЛЕКЦИИ ФАЯНСА ЕВРОПЕЙСКИХ МАНУФАКТУР XVIII-XIX ВЕКОВ ИЗ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG стр. 42

ОБЩЕСТВЕННЫЙ РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Абдулхакова Айслу Радифовна – *доктор исторических наук, член Общественного совета при Министерстве культуры РТ*
Агеева Любовь Владимировна – *главный редактор газеты «Казанские истории», доцент кафедры истории и связей с общественностью Института экономики, управления и социальных технологий Казанского национального исследовательского технического университета им. А.Н. Туполева*
Балтусова Олеся Александровна – *помощник Президента Республики Татарстан*
Валеев Наиль Мансурович – *вице-президент АН РТ, доктор филологических наук, профессор, член Союза писателей РФ*
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 – *кандидат педагогических наук, доцент, зам. директора Института филологии и межкультурных коммуникаций К(П)ФУ по социально-воспитательной работе*
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 – *доктор педагогических наук, профессор, зав. Высшей школой искусств им. С.Сайдашева Института филологии и межкультурных коммуникаций К(П)ФУ*
Яо Михаил Константинович – *кандидат социологических наук, доцент К (П)ФУ*



ПРОЕТНАЯ МАСТЕРСКАЯ

ОРАНЖЕРЕЯ СПАССКОГО – ХОЗЯЙСТВЕННЫЙ И ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ ЭЛЕМЕНТ РУССКОГО УСАДЕБНОГО КОМПЛЕКСА стр. 48



БИБЛИОТЕКА РЕСТАВРАТОРА

ОБЪЕКТ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ – СОХРАНЯЕМ «ОТ...» ИЛИ «ДЛЯ...»? стр. 64

ЗАБЫТЫЕ СПОСОБЫ ОБРАБОТКИ ПОВЕРХНОСТИ МЕБЕЛИ НАЧАЛА XIX ВЕКА стр. 78

СПАСЕННАЯ КРАСОТА

РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК стр.88



АНТОЛОГИЯ СЮЖЕТОВ БСИИ

СЮЖЕТНАЯ АТРИБУЦИЯ ШПАЛЕР ОБЮССОНА И ТЕНИРСОВ XVII-XVIII ВЕКОВ ИЗ БСИИ стр. 98

«ТРИУМФ ГОТФРИДА БУЛЬОНСКОГО И СДАЧА АЛЬТАМОРА» – ПОПУЛЯРНЫЙ СЮЖЕТ В ШПАЛЕРНОМ ИСКУССТВЕ XVII ВЕКА стр. 104

ПЕРСОНАЛИИ

АПРОПРИАЦИЯ И КОПИРОВАНИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ СТАРЫХ МАСТЕРОВ – РАБСТВО ИЛИ СОПЕРНИЧЕСТВО? стр. 108

КАЛЕНДАРЬ ПАМЯТНЫХ ДАТ

УКАЗАТЕЛИ СОДЕРЖАНИЯ ЖУРНАЛА ЗА 2013-2016 ГГ.

EDITION THEME

FOLLOWING PERSUASION RATHER THAN CIRCUMSTANCES ... P. 8

POST FACTUM

INDIVISIBLE INHERITANCE P. 14

INTERVIEW OF REPORT

«KNOW - MEANS TO LOVE ...» P. 24



MEDIA DIGEST



SEARCH. VERSION. ATTRIBUTION

«THINGS, NOT CREATED BY US ...» EVOLUTION OF LANDSCAPE PAINTING, XVII-XIX CENTURIES AS A REFLECTION OF UNDERSTANDING A NATURE P. 28

ATTRIBUTION COLLECTIBLES FAIENCE EUROPEAN MANUFACTORY XVIII-XIX CENTURIES FROM THE GRAND COLLECTION OF FINE ARTS ASG P. 42

Мир искусств: Вестник Международного института антиквариата ASG
Научный журнал
№4 (16) декабрь 2016 года
для детей старше 16 лет

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

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

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

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ
С.Д. Бородина – главный редактор, д.п.н.
А.В. Булгакова – директор МИА, зам. главного редактора, к.п.н.
Е.А. Власова – главный хранитель фондов МИА
Н.Э. Гарипов – заместитель директора центра развития территорий, к. с.-х. наук,
Т.В. Копосова – директор издательского центра МИА
И.С. Никонов – директор реставрационных мастерских МИА
С. В. Новиков – руководитель архитектурной мастерской ASG №2
Л.Л.Романов – зам. генерального директора ИГК ASG, директор правового департамента, к.ю.н.
В. О. Синицын – выпускающий редактор, к.и.н.
А.Т. Хайруллина – директор ОПиРМ ASG

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.

DESIGN WORKSHOP

GREENHOUSES SPASSKII - ECONOMIC AND HISTORICAL AND CULTURAL ELEMENT OF RUSSIAN MANOR COMPLEX P. 48



RESTORER'S LIBRARY

p. 64

OBJECTS OF CULTURAL HERITAGE - KEEPS «FROM ...» OR «FOR ...»? P. 64

FORGOTTEN METHODS OF SURFACE TREATMENT OF FURNITURE BEGINNING OF XIX CENTURY P. 78



PRESERVED BEAUTY

RESTORATION DIARY P. 88

p. 88

ANTHOLOGY OF STORIES

AUBUSSON TAPESTRY ATTRIBUTION OF PLOT AND TENIERS XVII-XVIII CENTURIES FROM THE GRAND COLLECTION OF FINE ARTS ASG P. 98

«TRIUMPH OF GODFREY OF BOUILLON AND DELIVERY ALTAMORA» - A POPULAR SUBJECT IN THE ART OF THE XVII CENTURY TRELLIS P. 104



CALENDAR OF MEMORABLE DATES

EDITION TABLE OF CONTEXT IN 2013-2016

p. 108

PERSONNEL

APPROPRIATION AND COPYING THE OLD MASTERS CREATIVITY - SLAVERY OR RIVALRY?

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

СЛЕДУЯ УБЕЖДЕНИЯМ, А НЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВАМ...

14 ОКТЯБРЯ 2016 ГОДА ИНВЕСТИЦИОННОЙ ГРУППЕ КОМПАНИЙ ASG ИСПОЛНИЛОСЬ 25 ЛЕТ. ТОГДА – В ОКТЯБРЕ 1991 ГОДА – БЫЛО ЗАРЕГИСТРИРОВАНО АКЦИОНЕРНОЕ ОБЩЕСТВО «ОБРАЗОВАНИЕ». НЕПРЕРЫВНОЕ РАСШИРЕНИЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПРИВЕЛО К ПОЯВЛЕНИЮ ГРУППЫ КОМПАНИЙ, В КОТОРУЮ ВОШЛО БОЛЕЕ ДЕСЯТКА ПРЕДПРИЯТИЙ, РАБОТАЮЩИХ В СФЕРАХ ИНВЕСТИЦИЙ И ЦЕННЫХ БУМАГ, НЕДВИЖИМОСТИ И СТРОИТЕЛЬСТВА, КОНСАЛТИНГА И БРОКЕРИДЖА. В РЕАЛИЯХ 90-Х ГОДОВ МНОГИЕ НАПРАВЛЕНИЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОМПАНИИ ЯВЛЯЛИСЬ СМЕЛЫМИ И ИННОВАЦИОННЫМИ: ВЛОЖЕНИЕ АКТИВОВ В НЕДВИЖИМОСТЬ И СДАЧА ЕЕ В АРЕНДУ, УПРАВЛЕНИЕ АКТИВАМИ, ПЕРЕДАННЫМИ В АРЕНДУ ИНЫМИ СОБСТВЕННИКАМИ, ПЕРЕХОД НА МОДЕЛЬ ПАЕВЫХ ИНВЕСТИЦИОННЫХ ФОНДОВ ВО ГЛАВЕ С СОБСТВЕННОЙ КОМПАНИЕЙ.



ДАВЛЕТШИН Алмаз,
генеральный директор управляющей компании, директор департамента координации инвестиционной деятельности



ГЕНСЕН Андрей,
директор департамента развития территорий

Но, чтобы соответствовать времени и требованиям рынка, требовалось решать все новые и новые задачи, и сегодня основными направлениями деятельности компании являются ленд-девелопмент, инвестиции в коммерческую недвижимость и инвестиции в сохранение объектов культурного наследия.

Успешность деятельности компании и рост ее авторитета подтверждаются не только финансово, но и на основе экспертных оценок. На протяжении последних пяти-семи лет Инвестиционная группа компаний ASG занимает лидирующие позиции в рейтингах деловых изданий и рейтинговых агентств федерального значения – издательский дом «КоммерсантЪ», РБК и др. О слагаемых успеха можно говорить долго: здесь и профессионализм, и системный подход, и инновации.

Сегодня в состав активов ASG входят недвижимость общей площадью 300 тыс. м^2 и земельные участки совокупной площадью 25 тыс. га, как в черте города Казани, так и в пригороде.

Объем инвестиций группы компаний в развитие казанской агломерации составит 6 млрд рублей. ASG осуществляет ряд перспективных проектов в сфере гостиничной, торговой, жилой недвижимости, общей площадью 200 тыс. м^2.

Двадцать пять лет – это серьезный срок, когда уже можно утверждать, что ASG прошла проверку временем, выстояла в периоды финансовых кризисов, сотрясавших и сотрясающих российский рынок, и надежно стоит на ногах. И в то же время двадцать пять – это лишь начало долгой дороги и дальнейшего роста.

Сегодня компания с уверенностью смотрит в будущее и строит новые амбициозные планы. Именно о перспективах, как ближайших, так и среднесрочных, редакции «Мира искусств» рассказали генеральный директор управляющей компании ASG Алмаз ДАВЛЕТШИН и директор департамента развития территорий Андрей ГЕНСЕН.

– Если создавать частотный словарь употребляемых понятий по материалам интервью, публикациям основателя и владельца группы компаний ASG Алексея Сёмина, словосочетание «казанская агломерация» будет в безусловных лидерах. Есть ли какие-то конкретные результаты последнего времени в реализации этой задачи?

А. Давлетшин: С момента расширения территории города Казани прошло почти десять лет. Основной стратегической целью этого решения было создание дополнительных инвестиционных ресурсов для развития города, все города-миллионники сталкиваются с острой проблемой нехватки площадей, им тесно в исторических границах – увеличиваются территории, занятые жилой застройкой, возникает необходимость в буферных и рекреационных зонах, о которых в прошлом веке мало, кто задумывался. Поэтому расширение территории города – это объективный процесс, и у нас в республике решение об этом было принято своевременно. Однако несмотря на очевидную его необходимость до сих пор присоединенные к городу территории формально имеют назначение для сельскохозяйственного использования, что не позволяет использовать их как инвестиционные площадки в интересах казанской агломерации.

– В таких случаях говорят: «необходима политическая воля»...

Давлетшин А.: Политическая воля есть, еще в 2012 году при непосредственной поддержке Президента республики Рустама Минниханова между мэрией Казани и нашей компанией было заключено Соглашение о государственно-частном партнерстве по развитию казанской агломерации и восстановлению исторического центра города Казани. Именно политическая воля Президента и его, как теперь говорят, ручное управление позволили успешно реализовать первый этап Соглашения в части восстановления исторического центра.

Это дало возможность добиться практических результатов, очевидных всем, – в короткие сроки восстановлены 25 исторических зданий с благоустройством территорий, многие из них в охранной зоне Кремля, ликвидированы пустыри в центре города (на их месте построено шесть новых зданий), восстановлены целые исторические кварталы, входящие в интенсивный туристический трафик. В ежегодном послании Президента республики Р. Минниханова подчеркнута необходимость уделять более пристальное внимание индустрии гостеприимства, наши исторические здания с аутентичной мебелью и декором на основе коллекций Большого собрания изящных искусств дают возможность создавать в них апарт-отели, активизируя въездной и внутренний культурный туризм.

– Первый этап работы по восстановлению исторического центра виден сразу – на месте провалов и полуразрушенных зданий стоят отреставрированные особняки XVIII-XIX веков, некоторые из них являются объектами культурного наследия федерального, а многие регионального значения. Но гораздо меньше людей, хотя мы и публикуем информацию об этом, знают, что там продолжается большая работа по подготовке



Научно-практическая конференция «Государственно-частное партнерство как эффективный институт сохранения ОКН России» сделала опыт ИГК ASG и мэрии Казани достоянием российской и мировой общественности

Прямая речь:

Алексей Сёмин, основатель, владелец Инвестиционной группы компаний ASG

Когда мы говорим «казанская агломерация», это не пустой звук! Это комплексный подход к развитию территории... земля под коммерческое строительство всегда дороже, чем под жилищное. И поэтому, в соответствии с нашим проектом, все земли вдоль дороги мы, во-первых, отдаем под торговую инфраструктуру, во-вторых, под размещение здесь складов, поскольку близко к городу, очень удобно для совершения оптовых сделок. И, в-третьих, для размещения здесь экологически чистых производств, где люди смогут работать. Это же огромнейшее направление для развития и огромнейшая задача, которую мы хотим решить! (29.06.2011 «Бизнес-Онлайн»).

У нас есть земли, до которых «цивилизация» казанской агломерации пока не дошла. Но есть перспективный проект аграрного туризма... агротуризм – очень интересная тема, которая в мире хорошо развита. Это не дачная система, а когда фермер производит продукцию, значительная часть которой потребляется туристами, живущими на фермах... Через агротуризм мы «вытянем» наши земли, которые находятся дальше от Казани. А через жилищное строительство и вынос производств и торговли мы будем развивать близлежащие к административной границе города земли и включенные в черту города. Это и есть казанская агломерация (29.06.2011 «Бизнес-Онлайн»).

Работа по восстановлению 25 объектов – это часть глобального соглашения о государственно-частном партнёрстве между мэрией и ASG. Предмет соглашения - развитие казанской агломерации. Вопрос подразумевает несколько частей – исторический центр..., развитие присоединенных ранее городу территорий, входящих в Казань, но ещё не развитых - где нет дорог, не проложены коммуникации. И третья часть - пригороды. Это современный тренд развития городов, и это необходимо для привлечения инвесторов - западных и отечественных. А жители населенных пунктов получат более высокий уровень жизни, развитие производительных сил, и как раз будут созданы условия, когда придут предприниматели, которые будут заниматься кто-то логистикой, кто-то производством, кто-то строительством. Наша задача – создать условия для развития бизнеса. Каждый занимается своим делом (27.09.2012 «Эхо Москвы» в Казани Н. Горюнова).

Мне уже несколько лет назад было понятно, что города-миллионники будут развиваться, им потребуется дополнительная территория. И наступит момент, когда появится понятие частной собственности – не только на словах – и она будет реально защищена. Вкладывая достаточно большие средства в покупку земли, когда никто этого не делал, я просчитывал эту тенденцию. (6.03.2014 «Казанские истории» Л. Агеева).

Прямая речь:

Алексей Сёмин, основатель, владелец Инвестиционной группы компаний ASG

Исторический центр

У нас очень мало объектов, и если мы сегодня их утратим, то Казань не будет ничем отличаться, допустим, от Набережных Челнов - города, возникшего 50 лет назад... Если мы хотим обеспечить статус Казани как третьей столицы России или, по крайней мере, как одного из ведущих городов страны, то мы обязаны сохранить то, что у нас есть (29.06.2011 «Бизнес-Онлайн»).

Историческое здание влечет за собой очень много дополнительных затрат. Особенно если не работает система, то есть если делать одно отдельно взятое здание. Именно поэтому мы изначально ставили вопрос о квартальной реконструкции, и это, в принципе, у нас получилось: когда мэрия формировала первоначальные списки объектов, она учитывала этот принцип. С управленческой точки зрения разницы нет – одно или три здания, если они расположены в пешеходной доступности друг от друга: один прораб, логистика поставки материалов, логистика охраны и т.д. Все эти вопросы изначально компактно решены.

Здания небольшие – общая площадь всех 23 зданий составляет порядка 30 тысяч квадратных метров, а одно наше здание на улице Московской – 20 тысяч квадратных метров. Но расходы – организационные и финансовые – в расчете на метр несоизмеримы. Поэтому мы поставили задачу сделать конвейер, вести работу системно. Конечно же, это ведет и к оптимизации временных, трудовых и материальных затрат (29.06.2011 «Бизнес-Онлайн»).

Историческим зданиям нужно вернуть их первоначальное назначение с учетом сегодняшних реалий. Многие из них изначально были доходными домами. Внизу находились лавки купцов, на верхних этажах сдавались квартиры внаем. Мы планируем делать апарт-отели, привлекательные для туристов, где можно было бы остановиться на месяц-два...Сейчас мало энтузиастов, готовых просто ходить по улицам, а потом поехать куда-то на окраину пить кофе. Все хотят зайти в кафе, ресторан, в музей, остановиться в гостинице, где будут восстановлены исторические интерьеры. В восстановленных памятниках архитектуры можно разместить также клубы, дома приемов... Наша задача – наполнить их подлинными предметами эпохи. Ну и разумеется, помещения будут использоваться под музеи частных коллекций. Вещами нужно не только любоваться – они должны жить (15.05.2012 «Аргументы и факты» О. Любимова).



Мэр Казани Ильсур Метшин и владелец ASG Алексей Сёмин - до восстановления фасада дома Банарцева осталось чуть более года



Восстановление ОКН и исторического интерьера, соответствующего времени его строительства, позволяют богатые коллекции БСИИ ASG (Дом Банарцева, интерьеры в стиле русского ампира)

...сохранение исторического центра Казани стало буквально национальной идеей. В последние 20 лет всё то, что становилось предметом особой гордости РТ - а это сегодня программа Президента - всегда доходило до логического совершения. Поэтому я не сомневаюсь, что она будет реализована. Результатом должны стать не конкретные здания - это, конечно, можно потрогать руками - но результатом должна стать система защиты исторических зданий и центра Казани. Но для этого надо создать экономическую модель (27.09.2012 «Эхо Москвы» в Казани Н. Горюнова)

Позволить себе роскошь иметь в историческом центре отреставрированное и эффективно управляемое здание возрастом 150-200 лет, имеющее статус памятника, может позволить себе только действительно крупная, финансово устойчивая компания. Потому что расходы очень высоки. Конечно же, для малого бизнеса, считающего, как говорится, все «от» и «до», выгоднее строить на



Каждый из 25 объектов ASG в Казани будет представлять интерьер конкретной эпохи. Лучшие образцы собрания первому президенту РТ М. Шаймиеву демонстрирует Алексей Сёмин (Казанская ратуша, февраль 2013 года)

разрешений на охранные работы, а три объекта уже приняты Министерством культуры РТ. Есть конкретные планы использования этих зданий?

Давлетшин А.: Планы есть, есть конкретные предложения, пока они в стадии обсуждения. Казань в ближайшие годы объективно становится центром целого ряда масштабных международных мероприятий и общей амбициозной задачей является вывод столицы на новый качественный уровень. Свой вклад мы видим в реализации второго этапа – создание интерьеров исторических зданий и привлечение предпринимателей для создания и развития туристической инфраструктуры. Однако, возлагая на себя обязательства по инвестированию 6 млрд руб. в восстановление исторического центра г. Казани, мы также рассчитывали задействовать дополнительные инвестиционные ресурсы от вовлечения в оборот присоединенных территорий. Отсутствие четкого функционального назначения присоединенных территорий на сегодняшний день тормозит привлечение предпринимателей для реализации многих инвестиционных проектов, что не позволяет приступить к практическому освоению территорий, как следствие этого, территории выглядят как заброшенные пустыри. В условиях дефицита бюджетного финансирования развития туристической отрасли в г. Казани вопрос привлечения внебюджетных источников является крайне важным.

– Как долго может рассматриваться этот вопрос – разрешение на запуск инвестиционных проектов на присоединенных к Казани территориях?

Генсен А.: Мы надеемся, что сроки будут оптимальными, для ускорения этого процесса компания проделала масштабный объем подготовительных работ. В тесном взаимодействии с муниципальными и государственными органами детально проработана территория в объеме 7800 га, за счет собственных средств проведены инженерные изыскания, разработаны проект развития инженерной инфраструктуры, проекты детальной планировки территорий, проект улично-дорожной сети, что вносит вклад в исполнение республиканской программы строительства дорог, инициированной Президентом РТ. Все разработанные нами материалы легли в основу разрабатываемого Генерального плана города Казани.

Реализация детальных проектов планировок на присоединенных территориях позволит:

– создать условия для привлечения инвестиций в размере до 368 млрд. руб.; и резерв для строительства более 12 млн кв. метров жилой и коммерческой недвижимости;

– планомерно увеличить налоговые отчисления в бюджеты разных уровней до 35 раз!, до 3,5 млрд руб. (в настоящее время со всей территории собирается земельный налог около 100 млн руб.);

– остановить хаотичную застройку, создав законодательную преграду для серого рынка недвижимости, тем самым исключив появление новых напряженных точек на карте города;

– активизировать реализацию проектов комплексного освоения территорий, уйти от точечной застройки;

– создать основу для разработки конкретных программ по обеспечению территории инженерной и транспортной инфраструктурой (в краткосрочной, среднесрочной и долгосрочной перспективе).

Таким образом, созданы все условия для принятия решений по перезонированию и вовлечению в оборот присоединенных территорий по конкретным направлениям и нами инициирована процедура перезонирования данных участков (представлены необходимые материалы в Исполком г. Казани). Земельные ресурсы, как опять-таки подчеркнуто Президентом РТ Р. Минниханом в послании Госсовету, являются резервом инфраструктурного развития. Компания оптимистично воспринимает перспективы, определяемые Посланием, поскольку они совпадают с нашими бизнес-планами. Отводя территории под инфраструктуру, мы теряем порядка 30-40% площадей. Тысячи га своих земель ASG зарезервировала для строительства детских садов, поликлиник... Это свидетельствует о долгосрочном характере наших проектов, направленных не на спекуляцию земельными участками там, где застройщики в последующем неминуемо столкнутся с невозможностью возвести объекты социальной и культурной инфраструктуры, проложить дороги, отвечающие интенсивности современного транспортного потока и т.д., а на благоустройство территории, отвечающее интересам жителей, государства и бизнеса.

– Все перечисленное позволяет говорить не только о расчете на коммерческий, но и на социальный эффект, поскольку от развития дорожной сети, комплексного освоения новых тер-



В период 2012-2013 годов обходы объектов исторического центра проводились ежемесячно: председатель ТРООВООПИК Ф. Забирова, мэр Казани И. Метшин, владелец ИГК ASG А.Сёмин

окраине. Входной билет в историческом центре стоит очень дорого. Отсюда недовольство тех, кто купил объекты. Купить недорого можно. Если объект небольшой, можно и отреставрировать, позволить себе. Но они столкнутся с очередной проблемой – поддержание объекта в том виде, в котором нужно содержать памятник. Во всём мире, и мы идём к этому, законодательство по охране памятников – очень жёсткое. Через несколько лет такое будет и у нас (27.09.2012 «Эхо Москвы» в Казани Н. Горюнова).

В Инвестиционную группу компаний ASG входят все необходимые подразделения, которые с момента проектирования и до момента воплощения замысла в жизнь включают практически все реставрационные направления, объединенные общей собственностью. И, соответственно, выстроить систему взаимоотношений между ними намного проще, чем между не связанными между собой структурами. И в материальном, и в организационном плане.

Следующий фактор: для реализации всех своих проектов ASG практически не привлекает или привлекает в небольшом объеме и на очень короткий срок кредитные ресурсы, поскольку сама компания является инвестиционной и обладает достаточными средствами. Поэтому нам намного проще, нежели тем девелоперским компаниям, которые строят, как правило, на деньги дольщиков, берут банковские кредиты, и, соответственно, ворочая огромными суммами, не всегда могут найти несколько сотен тысяч на восстановление отдельно взятого памятника.

Третий фактор – все вопросы, связанные с объектами культурного наследия, очень тесно связаны с проблемами правового характера. Нет практически ни одного объекта, где не была бы нарушена целостность парка, где не были бы так или иначе затронуты права третьих лиц на постройки, которые были каким-то образом приватизированы в 1990-ые годы.

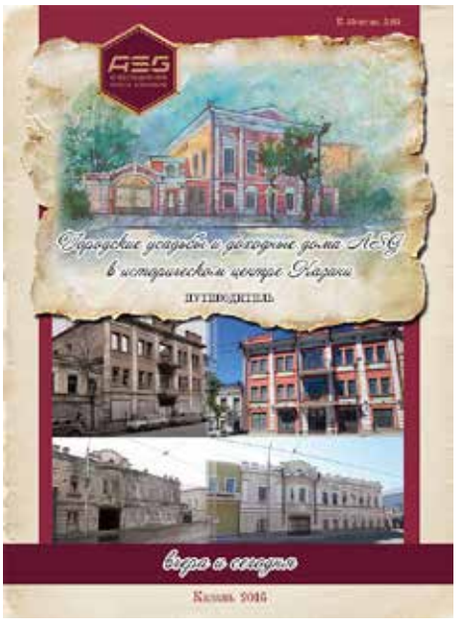
Четвертый момент: огромное значение имеет общественность. Как только начинаются работы на объекте, сразу у людей возникают опасения – а вдруг там что-то делают неправильно? Мы давно избрали в качестве единственно возможного варианта взаимодействия полную информационную прозрачность. Любой наш шаг сразу же освещается в СМИ, вся информация выкладывается в интернете, и это позволяет свести к минимуму конфликты с общественностью. В результате мы добиваемся взаимопонимания.

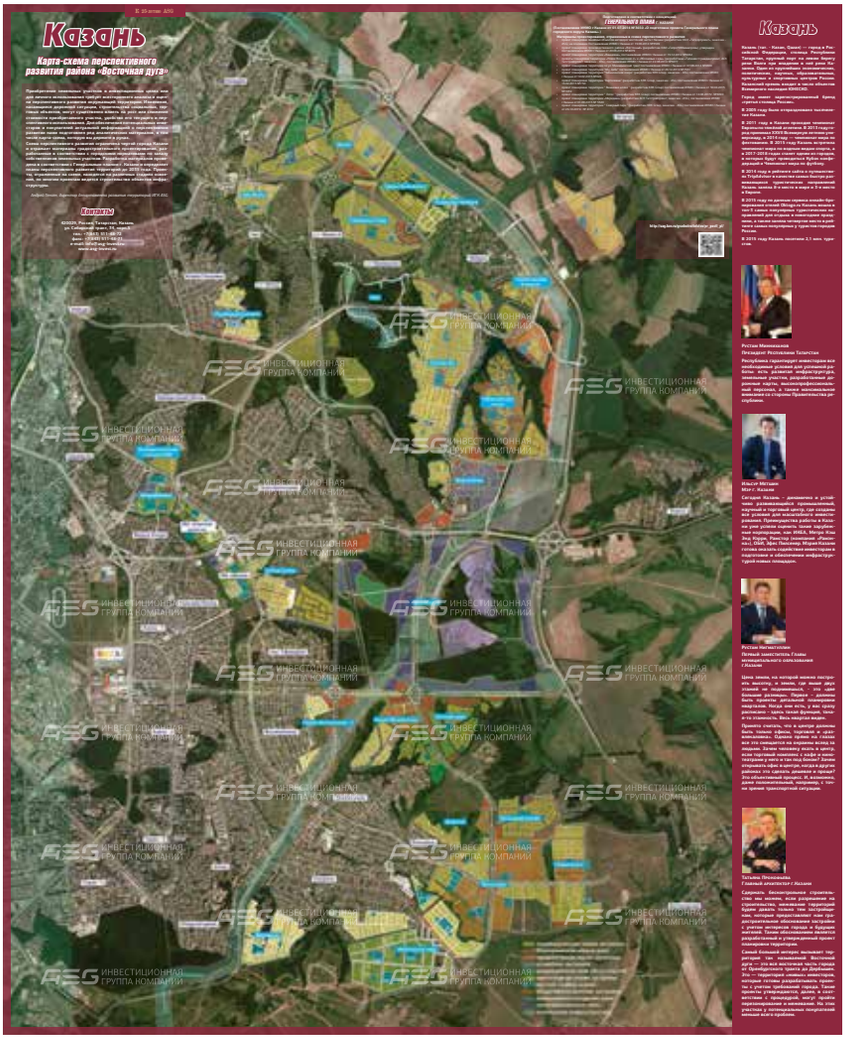
Восстановление объектов культурного наследия – очень сложная тема, и она вызывает интерес не только у широкой общественности, но и у людей с высоким интеллектуальным уровнем, у тех, кто разбирается в данных вопросах профессионально. Им мало рассказать, как будет. Им нужно показать документы, проекты. Поэтому мы создали мощнейшее научное направление – Международный институт антиквариата, который непосредственно изучает все эти вопросы и имеет свое периодическое издание – научный журнал «Мир искусств». В нем самый взыскательный читатель-эксперт получает объективное (в виде проектов реставрации, фотографий и т.д.) подтверждение научных подходов к реставрации. То есть информационная политика корпорации рассчитана на разные социальные слои, в том числе и культурную элиту, которая может провести экспертизу каждого конкретного спорного случая.

Совокупность всех этих факторов позволяет нам в кратчайшие сроки, с соблюдением всех норм действующего законодательства, при сведении к минимуму конфликтов с общественностью реализовывать эти проекты. И, конечно же, восстановление 25 зданий в Казани в течение полутора лет – это бесценный опыт, копилка взвешенных решений в самых разных ситуациях. Каждый из этих объектов имел какие-то конфликтные ситуации – право собственности и так далее. Но в результате удалось минимизировать риски и к Универсиаде выполнить взятые на себя обязательства: спасти здания от разрушения, укрепить фасады, восстановить утраченный декор, сделать кровлю и благоустроить территорию. Поэтому все, кто работал в этих условиях, сегодня достаточно просто справляются с теми задачами, которые ставятся в более спокойных обстоятельствах. (январь 2014 «Мир искусств»).



Результаты восстановления исторического центра ASG оценены мэрией Казани (февраль 2014 г.)





Издания ASG, посвященные восстановлению исторического центра Казани, впечатлили участников II Международного съезда реставраторов (Казань, сентябрь 2015 г.

риторий с развитой социальной инфраструктурой зависит качество жизни всех горожан.

Давлетшин А.: Кроме того, наша компания является крупнейшим налогоплательщиком, за два последних года ASG перечислено в бюджеты всех уровней более полумиллиарда рублей налогов, и это в условиях всеобщего экономического спада. При этом только в бюджет Казани за этот период уплачено более 130 миллионов рублей, из них сумма уплаченного земельного налога составляет 2,5 % всего собираемого земельного налога в городе.

Генсен А.: Кроме таких опосредованных проявлений социальной ответственности компании, есть и прямые. Начиная с 2012 года ASG уже трижды передавала городу земельные участки под жилищное строительство многодетным семьям. Всего передано 353 га, что позволило сформировать 2200 участков и оперативно приступить к реализации этого проекта, утвержденного Президентом Российской Федерации.

– Для ASG всегда была свойственна беспрецедентная информационная открытость, одна программа «500 дней» чего стоила, сейчас интерес СМИ к восстановлению исторического центра явно упал, вызывает ли эта ситуация беспокойство у руководства компании?

Давлетшин А.: Мы оказались вполне к этому готовы, когда шло интенсивное восстановление исторического центра, совместные обходы Президента республики и мэра Казани, а главное буквально на глазах изменяющиеся сами здания – убирались многолетние напластования мусора, восстанавливались стены и кровля и т.д. – это все было информационно броско, привлекало внимание. Это похоже на первый год жизни ребенка, когда хочется отразить и первую улыбку, и первый зуб, и первый шаг, а потом начинается не менее интересная, но более размеренная и предсказуемая жизнь. Но по специальным поводам – разрешение на охранные работы, сдача объекта в эксплуатацию и т.д. – информация регулярно появляется.

Кроме того, мы продолжаем нашу работу по созданию корпоративных информационных продуктов, вышло уже второе издание «Настольной книги инвестора», Большой путеводитель по городским усадьбам и доходным домам Казани, вызвавший интерес со стороны аппарата Президента РТ, работает система наших корпоративных сайтов и блогов.

Генсен А.: В начале будущего года выходит «Настольная книга застройщика». Наши издания активно используются не только клиентами, но и партнерами, так, тираж карты-схемы «Восточная дуга» моментально разошелся, поскольку там мы отразили не только свои участки, но и смежные, а их владельцы стали использовать нашу карту как маркетинговый инструмент. Так что подход, который обозначен в книге Алексея Сёмина «Это моё время», писать не с целью самопрезентации, а для того, чтобы кого-то научить, а кому-то помочь, продолжается.

НЕДЕЛИМОЕ НАСЛЕДСТВО

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ АНТИКВАРИАТА И КАФЕДРА ДИЗАЙНА И НАЦИОНАЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИФМК ИМ. ЛЬВА ТОЛСТОГО КФУ ОРГАНИЗОВАЛИ МЕЖДУНАРОДНУЮ НАУЧНУЮ КОНФЕРЕНЦИЮ ПО ИСТОРИЧЕСКОЙ СРЕДЕ СОВРЕМЕННОГО ГОРОДА

16-18 ноября 2016 года в Казани проходила Вторая международная научно-практическая конференция «Сохранение художественно-исторической среды современного города как духовного фактора культуры», организованная Международным институтом антиквариата и кафедрой дизайна и национальных искусств Института филологии и межкультурной коммуникации им. Льва Толстого КФУ. Конференция проходила в рамках V Международного научно-практического форума «Сохранение и развитие родных языков в условиях многонационального государства: проблемы и перспективы».

В работе конференции приняли участие около ста специалистов – историков, педагогов, дизайнеров, реставраторов, архитекторов, музеологов и др. – из России, Беларуси, Казахстана, Кубы и Вьетнама. В первый день работы конференции организаторы представили ее участникам самые масштабные проекты сохранения историко-культурной среды Казани, большая часть которых связана с деятельностью Международного института антиквариата.

Пешеходную экскурсию по объектам культурного наследия, реставрируемым Инвестиционной группой компаний ASG, провел архитектор-реставратор **Степан НОВИКОВ.** Подобная экскурсия, проводившаяся в 2014 году во время первой научной конференции, демонстрировала восстановленные фасады и приведенную в порядок прилегающую территорию, что явилось результатом огромной работы, учитывая первоначальное состояние объектов. Теперь компания полностью завершила реставрационные работы на трех объектах, они приняты Министерством культуры РТ – Дом Банарцева (ул. К. Маркса, 18), дом Александрова (архитектора Коринфского) (ул. К. Маркса, 16) и доходный дом Жарова (ул. Баумана, 42/9). Фотолетопись реставрационного процесса особенно впечатляет на примере дома Банарцева, где интерьер не только восстановлен, но и заполнен предметами мебели и декора на основе коллекций Большого собрания изящных искусств ASG.





Фотолетопись реставрационного процесса особенно впечатляет на примере дома Банарцева (слева - 2014; справа - 2016)

В день открытия конференции в галерее ИФМК им. Льва Толстого КФУ состоялось открытие выставки проектов реставрации объектов культурного наследия «Красная линия», где представлены проекты профессиональных архитекторов-реставраторов ASG и работы студентов кафедры дизайна и национальных искусств ИФМК им. Льва Толстого.

Открывая выставку, заместитель директора ИФМК им. Льва Толстого профессор **Искандер ЯРМАКЕЕВ** от лица института выразил благодарность Международному институту антиквариата и журналу «Мир искусств» за системную работу по реставрации и популяризации культурного наследия и активное сотрудничество с высшей школой. Благодаря тесным контактам двух научных структур студенты имеют возможность непосредственного ознакомления с проектно-реставрационными процессами, что для будущих дизайнеров и художников является лучшей школой профессионального мастерства. Проекты напоминают, в каком состоянии историческая застройка центра Казани пребывала совсем недавно, а теперь



Открытие выставки в галерее «Манзара» КФУ



Выставка «Красная линия» представляет проекты научной реставрации объектов ASG

центральные улицы радуют своей красотой и горожан, и туристов.

От имени директора института профессора **Радифа ЗАМАЛЕТДИНОВА** коллективу Международного института антиквариата вручено благодарственное письмо.

Завершился первый день работы конференции экскурсией в Выставочный центр Международного института антиквариата, в которой приняли участие преподаватели и студенты вузов Казани, Великого Новгорода, Саранска, Лесосибирска (Красноярский край).

Гости единодушно отметили не только ценность коллекций, но и мастерство экскурсовода, который знает историю каждого предмета собрания.

Валерий ВАРДАНЯН, канд. пед. наук, доцент (г. Саранск): в вашем музее поражает возможность общения с предметами, которую больше не встретишь, здесь нет ограждений и возможность прикоснуться к предмету, заглянуть за дверцу шкафа, ощутить тепло дерева и т.д., вызывает чувство сопричастности к этим шедеврам.

Елена СКОБЕЛЕВА, канд. пед. наук, доцент (г. Великий Новгород): хочется выразить огромную благодарность владельцу собрания за то, что все эти предметы привозятся в страну и бережно восстанавливаются, а потом делаются доступными для обозрения широкой публике. Не у всех есть возможность посещать европейские музеи, а благодаря собранию МИА мы можем любоваться предметами высочайшего художественного уровня.

17 ноября состоялось пленарное заседание конференции, открыл которое зав. кафедрой дизайна и национальных искусств доцент **Расых САЛАХОВ** докладом «Историческая городская среда и средовой дизайн: теоретический и практико-ориентированные подходы». Проблемы дизайна городских исторических центров обусловлены необходимостью обращения к традиционным ценностям и противоречивыми тенденциями современной художественной культуры. Дошедшая до настоящего времени историческая среда круп-





Среди восстановленных ASG зданий – объекты культурного наследия федерального, регионального и городского значения


Казанский федеральный университет | ИНСТИТУТ филологии и межкультурной коммуникации им. Льва Толстого

БЛАГОДАРСТВЕННОЕ ПИСЬМО

Уважаемая Алина Вячеславовна!

Казань, 2016 год

Благодарственное письмо коллективу МИА за сохранение и популяризацию ОКН



Гости конференции из Саранска и Великого Новгорода оценили не только ценность коллекции, но и мастерство экскурсовода

ных российских городов в основном наполнена зданиями второй половины XIX – начала XX века. Период интенсивной застройки изменил архитектурный облик всех губернских центров. Отныне площадь становится сугубо рекреационным местом, а основным торгово-общественным пространством начинает выступать главная улица. Центральные улицы начинают плотно застраиваться и в конце концов, улица становится сплошным фасадом полистилевого типа. В идеальном случае все ранние постройки объединяются, как это можно наблюдать на Невском проспекте в Санкт-Петербурге, и прогулка по улице становится экскурсом в разные периоды архитектуры. Такая возможность – окунуться в прошлое губернского города – существует теперь и в Казани. Благодаря реставрации исторического центра, проведенной Инвестиционной группой компаний ASG, в Казани появились целые кварталы восстановленной исторической застройки – ул. Карла Маркса, ул. Московская, ул. Тукая, где горожанин и турист могут полюбоваться шедеврами архитектуры XVIII-XIX веков.

Большую помощь в этом оказывают путеводители или гиды, известные еще с античности. Один из таких, выпущенный в 2016 году Международным институтом антиквариата Большой путеводитель «Городские усадьбы и доходные дома ASG в историческом центре Казани», был представлен в докладе доктора исторических наук **Айслу АБДУЛХАКОВОЙ** «Путеводитель в системе информационно-библиографического обеспечения туристской деятельности».

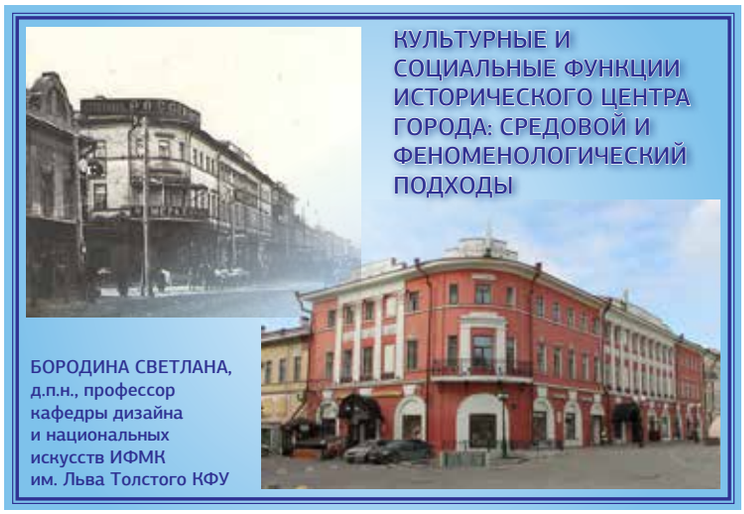
Секции конференции – «Изобразительное искусство, дизайн и художественное образование как составная часть культуры городской среды», «Проблемы изучения, сохранения и развития художественно-исторической среды как объекта капитализации», «Концепт сохранения историко-культурного наследия и реализация его образовательно-воспитательного потенциала» - системно представили имеющийся отечественный и зарубежный опыт сохранения и ревитализации материального и нематериального культурного наследия.

На пленарном заседании V Международного научно-практического форума «Сохранение и развитие родных языков в условиях многонационального государства: проблемы и перспективы» был представлен доклад главного редактора журнала «Мир искусств», профессора кафедры дизайна и национальных искусств ИФМК им. Льва Толстого КФУ д.п.н. **Светланы БОРОДИНОЙ** «Культурные и социальные функции исторического центра города: средовой и феноменологический подходы».

Реставрационная деятельность Инвестиционной группы компаний ASG, отражаемая в материалах журнала «Мир искусств», возвращает городу историческое назначение его центра. Ухоженная историческая застройка вкупе с «уличной мебелью» – скамейками, фонарями – возвращает центральным улицам их роль точек притяжения. В центр города едут безо всякой конкретной цели, просто для того, чтобы там побыть. Центр города всегда был



В. Варданян: Открытость коллекции МИА рождает желание возвращаться сюда вновь...





Деятельность ИГК ASG по возрождению объектов культурного наследия получила отражение в докладах и материалах конференции

школой новизны – там появилось первое озеленение еще в античности, в XIX веке в домах центра – первое электрическое освещение и лифты, первый трамвай прошел по центральным улицам и т.д. С введением объектов ASG в социальную и туристскую инфраструктуру появится первый опыт открытия книжных магазинов, кафе, апарт-отелей и т.д. в исторических интерьерах. Кроме того, компания направлена на сохранение истории каждого дома, создание в нем мемориальных уголков, связанных с владельцами, жителями, учреждениями, которые в них размещались. Тем самым каждый из 25 домов станет уникальным объектом, сохраняющим историю Казани.

Расых САЛАХОВ: международная научно-практическая конференция «Сохранение художественно-исторической среды города как духовного фактора культуры», организованная кафедрой дизайна и национальных искусств ИФМК им. Льва Толстого КФУ и Международным институтом антиквариата, проходит уже второй раз. Время подтвердило актуальность избранного нами направления, при котором историческая среда рассматривается не просто как совокупность материальных объектов, а как ценное неделимое наследство, доставшееся нам от предыдущих поколений. Сохранение, популяризация и ревитализация этого наследия требует консолидированных усилий со стороны государства, специалистов и широкой общественности, что сказывается и на духовной атмосфере общества. С исчезновением памятников художественно-исторической среды стирается национальная память.



Деятельность Международного института антиквариата, ставшего за последние годы настоящей научной лабораторией по реставрации историко-культурного наследия, включающего объекты архитектуры, изобразительного и прикладного искусства, является очень значимой для кафедры дизайна и национальных искусств. У нас, кроме конференции, уже есть несколько реализованных проектов: участие специалистов Международного института антиквариата в заседаниях литературно-художественного салона «Ренессанс», выставки проектов реставрации объектов культурного наследия в галерее КФУ «Манзара», научные публикации преподавателей и студентов, посвященные предметам из коллекций Большого собрания изящных искусств ASG, дипломные работы, организация пленеров, участие в оформлении экспозиций и журнала «Мир искусств» и др.

Дизайн и художественное образование занимают особое место в сохранении культурного наследия. Городская историко-культурная среда в условиях ускорения унификации городов находится под угрозой, и если мы не можем ее сохранять в неизменном виде, то способны запечатлеть для будущих поколений. Студенты нашей кафедры во время пленеров отображают исторический центр Казани, который за последние годы, благодаря восстановленным 25 объектам ASG, совершенно преобразился.

Расых Салахов, заведующий кафедрой дизайна и национальных искусств ИФМК им. Льва Толстого КФУ, канд. пед. наук, доцент, лауреат международный и всероссийских конкурсов

Фотографии Булата Айзатуллова
Елены Власовой
Дарьи Каштановой

КОМУ ПРИНАДЛЕЖИТ ИСКУССТВО?..

3.10.2016

29 сентября 2016 года в Институте филологии и межкультурной коммуникации имени Льва Толстого КФУ состоялось заседание художественно- литературного салона «Ренессанс».

Гостями салона стали главный хранитель Международного института антиквариата Елена Власова, архитектор-проектной мастерской ASG Альбина Хайруллина, архитектор-реставратор Степан Новиков, главный редактор журнала «Мир искусств» Светлана Бородина.

По традиции началу работы салона предшествовало открытие выставки в выставочном зале ИФМК им. Льва Толстого КФУ «Манзара». Зрителям было предложено ознакомиться с проектом реставрации зданий исторического центра. Название выставки «Дизайн – код тысячелетнего города» подчеркнуло особую значимость этой работы, инициированную Президентом республики Рустамом Минниханом. Спасение, а именно так следует называть первый этап реставрации зданий, многие годы стоявших без окон, дверей и даже кровли, осуществили реставраторы Казани, представители которых открывали выставку. Альбина Хайруллина напомнила участникам о том, какими темпами шла эта работа, которую журналисты назвали «500 дней» - город спешил преобразиться к началу Универсиады – 2013.

Предметы искусства ждали участников салона и непосредственно в актовом зале – были выставлены последние произведения, вышедшие из реставрационных мастерских Международного института антиквариата. Это картины XVIII века, купленные на европейских аукционах и пополнившие коллекцию Большого собрания изящных искусств ASG.

Архитекторы Альбина Хайруллина и Степан Новиков рассказали о создании научных проектов реставрации. Имеющийся опыт восстановления объектов в Казани и Подмосковье позволяет делиться секретами реставрации на страницах журнала «Мир искусств».

В МИР ИСКУССТВ С ВЕСТНИКОМ МЕЖДУНАРОДНОГО ИНСТИТУТА АНТИКВАРИАТА

18.10.2016

Очередной номер «Мира искусств: Вестника Международного института антиквариата Online» вышел в свет. Читатели журнала смогут узнать самые последние новости об объектах культурного наследия, восстанавливаемых компанией ASG в историческом центре Казани, Подмосковье и реставрационных мастерских МИА

В течение летнего сезона-2016 ASG сдала в Казани два своих объекта и подготовила к сдаче третий – доходный дом Жарова, фотография которого украсила обложку номера. О задачах и перспективах этой работы, благодаря которой выполняется программа восстановления исторического центра, инициированная Президентом Республики Татарстан Рустамом Минниханом, редакции журнала рассказал генеральный директор управляющей компании ИГК ASG Алмаз ДАВЛЕТШИН.

По преданию, именно эту усадьбу классик воспроизвел в своей пьесе «И свет во тьме светит». Об этом событии и его значении для городского округа Кашира можно прочитать в эксклюзивном интервью «Миру искусств» главы округа Алексея СПАССКОГО.

Первый сданный объект по губернаторской программе – усадьба Талицы купцов Аигиных – летом 2016 года переживал период регенерации. Архитекторы Юлия ВАСИЛЬЕВА и Альбина ХАЙРУЛЛИНА представили результаты своих изысканий по тому, как создать проект людской, который будет отвечать исторической правде, совпадать со стилем главных усадебных построек и соответствовать требованиям современных горожан к удобству. Интересно, что прообразами людской стали и объекты Казани.



ЗЕМЕЛЬНЫЕ УЧАСТКИ В КАЗАНИ

от 375 до 25000 м^2

НАШИ ПРЕДЛОЖЕНИЯ









ДЛЯ СОЗДАНИЯ ВАШЕГО БИЗНЕСА

+7 (843) 510-99-10

supermarket-m2.ru

НА ПРАВАХ РЕКЛАМЫ

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство, составляющее коллекции Большого собрания изящных искусств, поистине неисчерпаемо, что доказывают материалы журнала. В пятнадцатом номере читатели познакомятся с предметами мебели и декора из БСИИ, аналоги которых искусствовед и автор статьи Алина БУЛГАКОВА обнаружила в Меншиковском дворце – самом блестящем и роскошном особняке Петербурга начала XVIII века.

БИЗНЕС ONLINE
деловая электронная газета Татарстана

«НАСТОЛЬНАЯ КНИГА ИНВЕСТОРА» – ASG ПОДГОТОВИЛА УЖЕ ВТОРОЕ ИЗДАНИЕ

26.10.2016

Проект Инвестиционной группы компаний ASG – рекламно-информационное издание «Настольная книга инвестора» – впервые реализован в 2014 году. Практика подтвердила, что подобный формат представления недвижимости актуален и для профессионалов рынка, и для потребителей.

Идеология издания, основная цель которого продвижение продуктов компании, не исчерпывается задачами исключительно рекламы. Информационно-аналитические статьи, предшествующие всем основным разделам книги, – коммерческая недвижимость (производственная и торговая), земельные участки, исторические здания и т.д. – позволяют объективно оценить предлагаемые к реализации объекты как с позиции инвестора, так и с позиции покупателя, выбрать оптимальный вариант вложения и преумножения средств.

О специфике второго издания «Настольной книги инвестора» редакции рассказали генеральный директор управляющей компании ИГК ASG Алмаз ДАВЛЕТШИН и директор департамента развития территорий Андрей ГЕНСЕН.

В качестве ноу-хау в «Настольной книге инвестора» предлагаются земельные участки с проработанными вариантами концепций их освоения инвесторами, включая эскизные проекты. Учитывая скорость изменений в ассортименте предложений, подготовлен электронный вариант издания, с которым можно познакомиться на сайте компании.

КАЗАНСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ 1804

В ВЫСТАВОЧНОМ ЗАЛЕ «МАНЗАРА» ИФМК КФУ ОТКРЫЛИСЬ ДВЕ ВЫСТАВКИ: «КРАСНАЯ ЛИНИЯ» И «МИЛЛИ БИЗӘКЛӘР» – «НАЦИОНАЛЬНЫЕ УЗОРЫ»

16.11.2016

16 ноября 2016 года в выставочном зале «Манзара» Института филологии и межкультурной коммуникации им. Льва Толстого КФУ открылись две выставки: «Красная линия», посвященная реставрации и реконструкции архитектурных памятников РТ, и «Милли бизәкләр» – «Национальные узоры», представляющая произведения декоративно-прикладного искусства.

На открытии выставок с приветственным словом выступил заместитель директора по научной деятельности, профессор И.Э. Ярмакеев. Присутствовали гости: заведующий кафедрой художественного образования Мордовского государственного педагогического института им. М.Е. Евсевьева, доцент В.А. Варданян, доцент Великоновгородского государственного университета Е.А. Скобелева, главный редактор журнала «Мир искусств: Вестник Международного института антиквариата», профессор С.Д. Бородина.

Само название выставки «Красная линия» определяет не только черту застройки города, но и отражает позицию участников выставки, ставящих сохранение историко-культурного облика города на одну линию с самыми актуальными проблемами современности.

Среди наиболее ярких реставрационных проектов Международного института антиквариата стоит отметить масштабную разработку реконструкции большого здания Адмиралтейской конторы, постройки XVIII века в стиле барокко. Авторами этого проекта являются М.А. Сизикова, А.Т. Хайруллина, Ф.М. Забирова.

ПРОДАЖА КОММЕРЧЕСКОЙ НЕДВИЖИМОСТИ

АНТИКРИЗИСНОЕ ПРЕДЛОЖЕНИЕ - СКИДКА ДО 50%

КАЗАНЬ



ул. А. Еники, д. 4/2



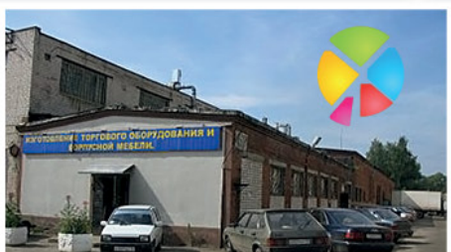
ул. Московская, д. 15



ул. Мухамедьярова, д. 31



ул. К. Цеткин, д. 8/27



ул. Восстания, д. 100, корп. 153а



ул. Восстания, д. 100, корп. 169

ОФИСНЫЕ И ТОРГОВЫЕ ПЛОЩАДИ, ПОМЕЩЕНИЯ СВОБОДНОГО НАЗНАЧЕНИЯ

НАБЕРЕЖНЫЕ ЧЕЛНЫ



пр. Набережночелнинский, д. 21



база «Мебель Сервис»



база «УПТК»

ОФИСНОЕ ЗДАНИЕ С ЗЕМЕЛЬНЫМ УЧАСТКОМ, ПРОИЗВОДСТВЕННЫЕ БАЗЫ

ВОЗМОЖНА ПРОДАЖА ПО ЧАСТЯМ

+7 (843) 510-99-10

supermarket-m2.ru

РЕКЛАМА

БИЗНЕС ONLINE
деловая электронная газета Татарстана

МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ ПО СОХРАНЕНИЮ ХУДОЖЕСТВЕННО-ИСТОРИЧЕСКОЙ СРЕДЫ СОВРЕМЕННОГО ГОРОДА ОРГАНИЗОВАНА КФУ И МИА

17.11.2016

16-18 ноября 2016 года в Казани проходит Вторая международная научно-практическая конференция «Сохранение художественно-исторической среды современного города как духовного фактора культуры», организованная Международным институтом антиквариата и Институтом филологии и межкультурной коммуникации им. Льва Толстого КФУ. Конференция проходит в рамках V Международного научно-практического форума «Сохранение и развитие родных языков в условиях многонационального государства: проблемы и перспективы».

Пешеходную экскурсию по объектам культурного наследия, реставрируемым Инвестиционной группой компаний ASG, провел архитектор-реставратор Степан НОВИКОВ. Подобная экскурсия, проводившаяся в 2014 году во время первой научной конференции, демонстрировала восстановленные фасады и приведенную в порядок прилегающую территорию, что явилось результатом огромной работы, учитывая первоначальное состояние объектов. Теперь компания полностью завершила реставрационные работы на трех объектах, они приняты Министерством культуры РТ.

Фотолетопись реставрационного процесса особенно впечатляет на примере дома Банарцева, где интерьер не только восстановлен, но и заполнен предметами мебели и декора на основе коллекций Большого собрания изящных искусств ASG.

БЕЗФОРМАТА.RU

РЕГИОНЫ РОССИИ

МАНГАЗЕЯ информационное агентство

Вестник Мордовии

УГПИ

МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «СОХРАНЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ИСТОРИЧЕСКОЙ СРЕДЫ СОВРЕМЕННОГО ГОРОДА КАК ФАКТОРА КУЛЬТУРЫ»

22.11.2016

16-18 ноября 2016 года в Казани проходила Вторая международная научно-практическая конференция «Сохранение художественно-исторической среды современного города как духовного фактора культуры», организованная Институтом филологии и межкультурной коммуникации им. Льва Толстого КФУ и Международным институтом антиквариата.

В конференции приняли участие около ста специалистов – историков, педагогов, дизайнеров, реставраторов, архитекторов, музеологов и др. – из России, Беларуси, Казахстана, Кубы и Вьетнама. В первый день работы конференции организаторы представили ее участникам самые масштабные проекты сохранения историко-культурной среды, большая часть которых связана с деятельностью Международного института антиквариата.

Открывая выставку «Красная линия», заместитель директора ИФМК им. Льва Толстого, профессор Искандер Ярмакеев отметил, что благодаря тесным контактам двух научных структур студенты имеют возможность непосредственного ознакомления с проектно-реставрационными процессами, что для будущих дизайнеров и художников является самой лучшей школой. Проекты напоминают, в каком состоянии историческая застройка центра Казани пребывала совсем недавно, а теперь центральные улицы радуют своей красотой и горожан, и туристов.

Завершился первый день работы конференции экскурсией в Выставочный центр Международного института антиквариата, в которой приняли участие преподаватели и студенты вузов Казани, Великого Новгорода, Саранска, Лесосибирска (Красноярский край).

ЗЕМЕЛЬНЫЕ УЧАСТКИ

под индивидуальное жилищное строительство

- п. Меридиан (Салмачи)
- п. Вознесение
- п. Яблоневые Сады (Салмачи)
- п. Султан Ай
- п. Нагорный
- п. Чебакса
- п. Вишневка
- п. Каймары
- п. Светлая Долина



ОТКРОЙ СВОЮ ЗЕМЛЮ!

СУПЕРМАРКЕТ НЕДВИЖИМОСТИ

+ 7(843) 510-96-10

land.supermarket-m2.ru

НА ПРАВАХ РЕКЛАМЫ

«ЗНАТЬ – ЗНАЧИТ ЛЮБИТЬ...»

ФРЕД МЕЙЕР, СОТРУДНИК НИДЕРЛАНДСКОГО ИНСТИТУТА ИСТОРИИ ИСКУССТВ, О ТВОРЧЕСТВЕ СТАРЫХ МАСТЕРОВ

ЗНАКОМСТВО РЕДАКЦИИ ЖУРНАЛА «МИР ИСКУССТВ» С ФРЕДОМ МЕЙЕРОМ НАЧАЛОСЬ С АТРИБУЦИИ РАБОТЫ КРИСТИАНА ВАН ДОНКА «МЕНЯЛЫ» ИЗ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG. ФРЕД МЕЙЕР, ДОКТОР НАУК, СТАРШИЙ НАУЧНЫЙ СОТРУДНИК ОТДЕЛА ГОЛЛАНДСКОЙ И ФЛАМАНДСКОЙ ЖИВОПИСИ НИДЕРЛАНДСКОГО ИНСТИТУТА ИСТОРИИ ИСКУССТВ (RKD), ЧЛЕН CODART, ИССЛЕДОВАТЕЛЬ ЖИВОПИСИ СТАРЫХ МАСТЕРОВ, СПЕЦИАЛИСТ В СФЕРЕ АТРИБУЦИИ И ЭКСПЕРТИЗЫ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА, СОТРУДНИЧАЮЩИЙ С ТАКИМИ ЗНАМЕНИТЫМИ АУКЦИОННЫМИ ДОМАМИ, КАК SOTHEBY'S, CHRISTIE'S И DOROTHEUM. ОН ШИРОКО ИЗВЕСТЕН В ЕВРОПЕ КАК КРУПНЫЙ СПЕЦИАЛИСТ В ОБЛАСТИ ГОЛЛАНДСКОЙ И ФЛАМАНДСКОЙ ЖИВОПИСИ XVII ВЕКА, А ТАКЖЕ ЗНАТОК ТВОРЧЕСТВА НАТЮРМОРТИСТА XVII ВЕКА ЯНА ДАВИДСА ДЕ ХЕМА.

МЫ БЛАГОДАРНЫ ФРЕДУ МЕЙЕРУ ЗА ИНТЕРЕСНОЕ ИНТЕРВЬЮ И ОЦЕНКУ РАБОТЫ СОБРАНИЯ ASG «МЕНЯЛЫ» КРИСТИАНА ВАН ДОНКА – ГОЛЛАНДСКОГО МАСТЕРА XVII ВЕКА, ИМЯ КОТОРОГО ВПЕРВЫЕ ОТКРЫЛ МИРУ ИМЕННО ЭТОТ СПЕЦИАЛИСТ.

Перевод Алина Булгакова



Фред МЕЙЕР, старший научный сотрудник отдела голландской и фламандской живописи Нидерландского института истории искусств (RKD) в Гааге, член Codart

– Г-н Мейер, какое учебное заведение Вы окончили? Что в целом представляет собой система художественного образования в Голландии?

– Недавно я получил докторскую степень Университета Амстердама, защитив диссертацию по натюрмортам Яна Давидса де Хема (1606 – 1684). Но сначала я закончил Голландскую академию по специальности музеология, Академию Рейнвардт в 1980 году, которая в то время еще располагалась в Лейдене, а сейчас в Амстердаме. Те, кто избирает для изучения историю искусств, после окончания средней школы поступают в один из университетов, обучающих данной специальности (в Амстердам, Лейден, Утрехт, Гронинген и Неймеген). Здесь они вначале могут получить степень бакалавра, затем идет магистерская степень, а далее можно начинать научные исследования, на основе которых пишется диссертация для получения докторской степени.

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

– Я не уверен насчет первого музея, но, возможно, это был музей Принсенхоф в моем родном городе Делфте, но я помню, как в раннем возрасте посетил музей Мауритсхёйс в Гааге и выбрал открытку Паулюса Поттера «Бык», которую забрал домой. В детстве я был очень заинтересован археологией и египтологией, посещал музеи, где демонстрируются древние артефакты.



Паулюс Поттер
Бык
1647 год
Мауритсхёйс, Гаага

– Когда Вы осознали свое пристрастие к творчеству старых мастеров, с чем это связано, как Вы думаете?

– Мои родители привили мне интерес к творчеству старых мастеров, но по-настоящему я пристрастился к данной теме после того, как стал работать в Нидерландском институте истории искусств (RKD) в 1980 году.

– Какова деятельность Нидерландского института истории искусств в Гааге? Поддерживает ли он контакты с какими-либо русскими художественными центрами или музеями? Могут специалисты из России проходить стажировку в институте?

- Нидерландский институт истории искусств (RKD) собирает и документирует все виды данных, касающихся искусства (в основном голландского и фламандского) в разных формах: фотографии, книги, каталоги, архивы художников и цифровую информацию. Все эти материалы доступны общественности, в частности, посредством нашей онлайн базы данных на сайте www.rkd.nl. Институт также предлагает различные услуги художественно-исторического плана музеям, университетам, а также частным и корпоративным клиентам. Мы контактируем с русскими институтами и музеями. У нас регулярно появляются места в интернатуре, доступные для любого достойного кандидата, в том числе из России. Однако мы не предлагаем учебно-образовательных программ, кроме летних курсов, набираемых раз в два года по различным аспектам голландского искусства. Их мы проводим вместе с Амстердамским университетом и Рейксмюсеумом (см. https://www.rijksmuseum.nl/nl/nu-in-het-museum/nieuws/summer-course-provides-in-depth-introduction-on-newly-re-opened-rijksmuseum-and-rkd).



Нидерландский институт истории искусств (RKD) в Гааге

– Голландия – страна художественных традиций высочайшего уровня, наблюдается ли сегодня интерес в обществе к искусству старых мастеров, есть собиратели и ценители?

– В целом, искусство старых мастеров получило большое признание, увеличилось количество посетителей выставок. Понятно, что людей, в основном, привлекают великие имена, такие как Рембрандт и Вермеер, и, к сожалению, традиционный интерес к искусству старых мастеров не так силен, как прежде. Есть и несколько увлеченных коллекционеров, а также важных меценатов, поддерживающих музеи.

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

– Большинство владельцев картин старых мастеров, которых я знаю, счастливо разделить радость от своих коллекций с другими людьми и с удовольствием передает работы на временные выставки или предоставляют для долгосрочного экспонирования в музеи. Один коллекционер современного искусства недавно открыл свой музей (см. http://www.voorlinden.nl/?lang=en).

– Как Вы оцениваете коллекции старых мастеров в российских музеях?

– В России есть несколько прекрасных коллекций живописи старых мастеров, особенно в Государственном Эрмитаже Санкт-Петербурга, чьё собрание можно назвать драгоценным кладом. Многие музейные коллекции России до сих пор плохо каталогизированы, и поэтому, как я считаю, сложно получить правильное представление о том, что они из себя представляют.

– Вы знакомы только с коллекциями столичных музеев или провинциальных тоже?

– На самом деле я знаю не так уж и много о провинциальных коллекциях, но за счет того, что Голландский фонд культурной инвентаризации (SCI) работает со многими небольшими музеями России, описывая их собрания голландского искусства, результаты их работ включены в базы данных Нидерландского института истории искусств (RKD).

– С кем из российских искусствоведов Вы поддерживаете профессиональные контакты?

– Мы поддерживаем контакты с несколькими русскими специалистами, в том числе через Codart – международное профессиональное сообщество хранителей голландского и фламандского искусства в музеях мира. Офисы этой организации расположены в том же здании, что и Нидерландский институт истории искусств (RKD). В их встречах и симпозиумах часто участвуют российские коллеги. Мы также иногда контактируем с русскими частными коллекционерами.

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

– Без сомнения, на рынках и по сей день появляются значимые произведения искусства, скрываемые в частных коллекциях по всему миру. Среди них можно обнаружить работы крупных мастеров, таких как Рембрандт, Вермеер и т.д. Но не менее регулярно появляются и произведения, которые открывают менее известные имена. Эти работы несут в себе не только важную художественно-историческую информацию, но и обладают необычайной красотой. Конечно, мы всегда должны быть осведомлены о тех случаях, когда произведения искусства могут являться преднамеренными подделками. Чем дороже работа художника, тем больше соблазн создать подделку с неё. Я

никогда не сталкивался с подделками Бартоломеуса Моленара, Барента Гала, Адриана ван дер Пёля или Кристиана ван Донка (талантливые, но не известные широкому кругу художники – ред.).



Барент Гал
Отдых всадников на дороге
Голландия, XVII в.
Дерево (дуб), масло
35,5×33 см
БСИИ ASG, инв. № 04-4314

Нет столько денег, чтобы сделать подделки работ этих художников. Периодически нам попадаются копии картин не столь известных живописцев, впрочем, как и в случае с прославленными мастерами, их подлинность мы также должны отслеживать. Но подделки дорогих работ будут совершенствоваться, и с ростом знаний о технике создания старинных произведений искусства знания и навыки по производству подделок также возрастут. Станут использоваться аутентичные холсты, доски, пигменты и другие материалы, которые легко будут проходить основные тесты, а кроме того в создании подделок начнут участвовать весьма искусные живописцы, поэтому проблема эта будет только усугубляться со временем.

– Приглашают ли Вас для экспертизы и оценки аукционных лотов старых мастеров?

– Мы часто помогаем аукционным домам в их работе по каталогизации в той или иной форме: предоставляем справочную информацию, помогаем проследить провенанс, проверяем атрибуции и проч. Мы не занимаемся денежной оценкой произведений, что является совершенно другим видом экспертизы, и мы подчеркиваем, что результаты нашей работы основаны на художественно-исторических исследованиях одного из наших научных сотрудников и наше мнение не может квалифицироваться как «экспертиза» или «гарантия» подлинности произведения искусства.

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

– Эксперты аукционных домов, как правило, должны работать быстро. В частности, в небольших аукционных домах специалисты обязаны быть универсалами, они должны владеть информацией о многих периодах, стилях, школах, художниках и материалах. Более крупные аукционные дома могут позволить



Фред Мейер с работой Яна Давидса де Хема, Лондон, 2014 год

себе нанять множество экспертов, каждый из которых специализируется на более узкой теме. Знания таких специалистов, безусловно, более глубокие. То же самое можно сказать и о тех экспертах, которые работали на этих дома на протяжении многих лет. В какой-то степени такая же ситуация складывается и в музеях – есть опытные и неопытные научные сотрудники, но сотрудники музеев имеют преимущество, поскольку обычно они работают с одной и той же коллекцией, которую они могут изучить и исследовать должным образом, шаг за шагом. Но сотрудники музеев испытывают и нагрузки, сопутствующие научной работе: администрирование, задачи по организации выставок, образовательные функции, связи с общественностью, прессой и др.

– Какой период, страна или имя художника для Вас являются любимыми? С чем это связано?

– Вскоре после того, как я присоединился к Нидерландскому институту истории искусств (RKD), я начал специализироваться на голландской и фламандской натюрмортной живописи XVII века, и я действительно влюбился в эту область изобразительного искусства. Как говорится, знать – значит любить. Художник Ян Давидс де Хем, про которого я писал свою диссертационную работу, является для меня невероятно креативным и искусным мастером, я никогда не устану любоваться его работами. Но меня интересует широкий спектр тем в искусстве. И качество является здесь ключевым, но есть много разновидностей качества, например, некоторая степень наивности также может быть качеством, которое подкупает меня в произведении искусства.

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

– К сожалению, не могу ответить утвердительно. Я посмотрел Ваш сайт, но тот факт, что все данные там приводятся на русском языке, затрудняет мне доступ к информации.

– Как осуществляется атрибуция произведений старых мастеров? Сколько у вас уже атрибуций?

– Атрибуция живописи старых мастеров является одновременно простым и сложным процессом. Часто случается так, что я быстро распознаю стиль и манеру письма конкретного живописца. Следующий шаг – детальное сравнение работы с другими картинами, которые без сомнения были созданы предполагаемым автором. На основе сопоставления нескольких произведений можно определить, действительно ли рассматриваемая композиция относится к творчеству этого художника либо же является копией его работ или имитацией. В случае, если нет немедленного решения относительно авторства произведения, необходимо определить, к какой школе оно относится, а в рамках школы – к какому кругу живописцев, сокращая их количество до одного или нескольких мастеров. Тем не менее, зачастую не получается атрибутировать картины с полной уверенностью, а иногда это и вовсе невозможно. На протяжении более чем тридцати пяти лет моей карьеры я атрибутировал бесчисленное множество картин, опроверг ряд атрибуций и, к сожалению, многие работы мне так и не удалось атрибутировать.

– Как вам стало известно имя Кристиана ван Донка? Есть ли у вас какие-то публикации о ван Донке? Расскажите нам, пожалуйста, об этом художнике и его произведениях.

– Кристиан ван Донк возник в ходе моей работы с голландской и фламандской живописью. Ничего не известно о жизни этого живописца, и всего несколько картин приписаны его авторству. Но на некоторых есть подпись этого художника, и с точки зрения стиля и манеры исполнения они близки друг другу и могут быть выделены в отдельную группу. Именно эта основная группа позволила выявить еще несколько работ этого безызвестного художника.

– Картина «Менялы» из Большого собрания изящных искусств ASG близка творчеству Кристиана ван Донка. Какую оценку вы можете ей дать?

– На сегодняшний день мы можем утверждать, что картина Большого собрания изящных искусств ASG четко соединяется с основной линией творчества Кристиана ван Донка. Художник несколько раз обращался к теме менял, и изображения таких деталей, как руки, лица и бумага, очень близки друг другу. Я бы сказал, что по шкале от 1 до 10, если в данном случае можно применять такую градацию, ваша картина может быть оценена на 7 баллов.



Кристиан ван Донк
«Менялы»
Германия, XVIII в.
Холст, масло, 94,5×117,5 см
БСИИ ASG, инв. №04-0854



Кристиан ван Донк
«Менялы»
Дерево, масло. 65,5×92,5 см
5 июня 2008 г., Нью-Йорк, аукцион Sotheby's, лот 31
43,750 $ (эстимейт 20,000 – 30,000 $)

«ВЕЩИ, СОЗДАННЫЕ НЕ НАМИ...»

ЭВОЛЮЦИЯ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ XVII-XIX ВЕКОВ КАК ОТРАЖЕНИЕ ПОНИМАНИЯ ПРИРОДЫ

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



Аннотация: статья посвящена истории возникновения и основным периодам развития западноевропейской пейзажной живописи. На примере этого жанра, полно и разнообразно представленного в Большом собрании изящных искусств ASG, прослеживается эволюция восприятия и отражения природы во французском, голландском, итальянском и фламандском изобразительном искусстве.

Ключевые слова: пейзаж, композиция, перспектива, колорит, пейзажная живопись, топографический пейзаж, мифологический пейзаж, классицистический пейзаж.

Abstract: The article is devoted to the history and development of the major periods of Western landscape painting. The example of the genre, full of diverse and presented in a large collection of Fine Arts, the ASG, traces the evolution of the perception and reflection of the nature of the French, Dutch, Italian and Flemish art.

Keywords: landscape, composition, perspective, color, landscape paintings, topographical landscape, mythical landscape, a classic landscape

«Нас окружают вещи, созданные не нами... это деревья, цветы, травы, реки, холмы, облака. Веками они пробуждали в нас любопытство и благоговение», – писал британский искусствовед Кеннет Кларк [8]. Тысячелетиями человек использовал окружающую среду как источник всего необходимого – пищи, одежды, топлива – и, наконец, для поддержки настроения стал воссоздавать отдельные картины в своем воображении, впоследствии обобщенно назвав все это природой. Осознав и оценив вечную красоту и одухотворенность природы, человек отрефлексировал ее в художественном образе, воплощенном в форме пейзажа (франц. paysage от pays – местность, страна). Эволюция пейзажной живописи в целом отражает этапы понимания человеком природы.

ИСТОРИЯ ПРЕВРАЩЕНИЯ ОБЫДЕННОСТИ В ИСКУССТВО

Прежде чем стать самостоятельным, значимым предметом описания, пейзаж прошел этап подчиненного, фонового присутствия в картине. Будучи поначалу знáком сопровождающих обстоятельств, более или менее правдоподобной «рамой» событий священной и древней истории, пейзаж постепенно обретает характер суверенного предмета изображения и вместе с тем статус самостоятельного жанра [6].

В начале XII века Святой Ансельм утверждал, что пагубность вещей пропорциональна числу чувств, на которые они воздействуют, и посему почитал опасным сидеть в саду с розами, услаждающими зрение и обоняние. И это притом, что для христианского Средневековья красная роза символизирует кровь мученика, а белая – непорочность Девы Марии [9].

Простому мирянину в те времена не приходило в голову наслаждаться природой, поскольку луга и поля напоминали о тяжком труде или угрозе голода, морской берег означал опасность шторма или пиратских набегов. А за пределами этих пусть и опасных, но все-таки полезных частей простирались бесконечные леса, болота, ущелья и т.п.

Даже Джотто (ок. 1267 – 1337), этот великий наблюдатель человеческих жестов и лиц, от внимания и острого языка которого не могли ускользнуть малейшие изменения настроения его модели, не снизошел до фиксации своих наблюдений растительного мира, хотя и разработал абсолютно новый подход к изображению пространства,



Маттиас Витхос
Сельский пейзаж с мельницей
Голландия, XVII в.
Холст, масло, 88×103 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0841



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

что впоследствии вдохновляло Рафаэля, да Винчи и Микеланджело.

Первым человеком, который поднялся на гору просто так, чтобы полюбоваться открывающимся с вершины видом, был Петрарка, восторг от созерцания панорамы Альп, Средиземного моря и Роны он передал в письме к отцу [8, с.26]. Именно Петрарка отразил сознание, породившее пейзажную живопись позднего Средневековья: природа в целом по-прежнему волнует, она необозрима и опасна и будит множество беспокойных мыслей, но в этой дикой стране человек может огородить сад [8, с.28]. В Средневековье образ леса противостоял в пейзаже саду, обихоженному для удовольствия. Но и сам образ леса был неодинаковым, был лес цивилизованный, открытый, что кормил, а был образ враждебный, таинственный, мрачный и колдовской. Эта традиция сохранялась в изобразительном искусстве вплоть до XVII века. Так, в работе из БСИИ голландского художника Маттиаса Витхоса «Сельский пейзаж с мельницей» прослеживается четкая поляризация мира естественной природы, достаточно мрачной, густонаселенной и самодостаточной, пространству природы, облагороженной человеком, наполненной светом и воздухом. А на границе этих пространств находится мельница, которая и в русской, и в западноевропейской культуре ассоциировалась с нечистой силой, поэтому располагалась, как правило, за пределами села. Мастер натюрмортов и городских сцен Маттиас Витхос (1627-1703) более всего известен изображением насекомых и рептилий на переднем плане своих картин. Эта манера может быть объяснена тем, что он учился у Отто Марсеуса ван Скрика (1619-1678). Работы из БСИИ ASG, принадлежащие ученику и учителю, доказывают сходство их художественной манеры. Произведения объединяет достаточно темный колорит, отсутствие солнечного света и густонаселенное лесное пространство, в котором человек является чем-то инородным, вторгающимся в безмолвный, но драматичный мир природы – безжизненная птица, истлевшая лошадь, пожухнувшие сорняки.



Йоханнес Глаубер, круг
Сборщики хвороста
Холст, масло, 150×198 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1044

Голландский художник из окружения Йоханнеса Глаубера (1646 – 1726) пишет именно такой лес, служащий источником топлива, а не местом прогулок, густые кроны деревьев не пропускают солнечный свет, и зайти в этот лес можно только под воздействием необходимости, сопровождая животных, ищущих корм или направляющихся на водопой, либо в поисках хвороста, как это делают персонажи картины. Диагональная композиция картины уводит взгляд зрителя за пределы леса – туда, где высокое



Франс II Франкен и его мастерская
Поклонение волхвов
Фландрия, XVII в.
Дерево, масло. 51×66 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1904



Франкен Ф.- мл.
«Золотой век», частное собрание

небо, солнечный свет, обилие воздуха и безопасность.

Постепенно зарождавшаяся любовь к природе превращала обыденность в искусство, обобщая и возводя ее в более высокую степень реальности. В пейзаже средством выражения любви стал свет. Итальянцы настаивали на том, что искусство должно сосредоточиться на certezze (достоверности), а не на optinioni (истине), и полагали, что первое достигается только математикой. По их определению, реально лишь то, что способно занять определённое место в пространстве. Ни один элемент в пейзаже не поддается контролю, небо, например, в действительности беспрерывно меняющееся, в картине всегда предстает таким, каким его в конкретный момент запечатлела память художника [8, с.60]. Но «поверка гармонии алгеброй» привела к значимому результату – научной перспективе.

Высокое Возрождение утверждало, что радость узнавания ничего не стоит, и даже портретная живопись обратилась к героике [8, с.73]. Джорджоне, Тициан, Веронезе не считали, что фиксация зрительного впечатления от природы имеет самостоятельную ценность. Пейзажу надлежало вызывать литературные ассоциации, усиливать некий драматический эффект. Так, например, сюжет «Поклонение волхвов», который представлен в творчестве каждого из них, реализован в достаточно условном природном окружении, используемом как средство композиционного расположения действующих лиц. И даже несколько десятилетий спустя глава известной фламандской семьи художников Франкенов – Франс (1542-1616) – использует пейзаж как своеобразный задник, на фоне которого разворачивается основное действие.

А вот в картине его сына Франса Франкена-мл. (1581-1642), самого талантливого представителя семейства, пейзаж является уже не фоном, а объектом изображения с искусной передачей солнечного света, мастерски выписанной перспективой и тончайшими переходами от света к тени в легкой дымке прекрасного летнего дня.

«БАБЬЕ ЛЕТО ГУМАНИЗМА» – ГОЛЛАНДСКИЕ И ФЛАМАНДСКИЕ ПЕЙЗАЖИ XVII ВЕКА

XVII веке в Голландии был великой эпохой буржуазии, и искусство отразило всеобщее желание увидеть запечатленную реальную действительность. Голландцы испытывали острую потребность в узнаваемых неидеализированных видах своей страны, независимость которой они отстояли в упорной борьбе [8, с.79].

Но буржуазный период искусства Голландии и Фландрии был подготовлен предшествующим этапом истории, протестантская этика, требовавшая довольствоваться малым и находить счастье в повседневности, а не героике, сказывалась на выборе тем. Новые условия лишь ярче проявили те черты фламандского и голландского искусства пейзажа, которые были свойственны им и в XV-XVI веках – реалистичность.

Голландия и Фландрия XVII века – это и небывало урбанистические страны, остро конкурировавшие между собой, они первыми в середине века обратились к городским пейзажам.

Родоначальником городского пейзажа был Питер Брейгель (1525-1569). Начав с пословиц и аллегорий, где пейзаж не более, чем оправа и невольный участник, Брейгель приходит к пейзажам, в которых эпизоды человеческой жизни, погода и времена года составляют единое целое [8, с.76].

Но кроме единства общей картины природы Брейгель в каждой своей картине убедительно передаёт



Брейгель П.- ст.
Охотники на снегу. 1565
Доска, масло, 117 × 162 см
Музей истории искусств, Вена



Фалькенборх Л. «Зимний пейзаж» (1586)
Музей истории искусства, Вена

конкретные приметы изображаемого времени года. Так, в картине «Охотники на снегу» доминирование белого и серо-зелёного тонов играет ведущую роль в создании образа мира, скованного морозом. Ощущение стужи передается неподвижными черными деревьями, ветви которых не шелохнутся под тяжестью птиц. Ощущение движения и тепла исходит в картине от человека – он строит дома и мосты, опекает животных, не случайно все, что по смыслу непосредственно связано с человеком, исполнено в теплых тонах.

Питер Брейгель умер в расцвете своего таланта – всего 44 лет от роду в Брюсселе, куда переехал из Антверпена в 1563 году. Но его искусство не умерло вместе с ним, несколько художников являются если и не продолжателями его гениального творчества в целом, то как бы распространителями и интерпретаторами его отдельных находок. К ним принадлежат его сын Питер Брейгель младший, Абель Гриммер и Лукас Фалькенборх (1535-1597) [1].

Абель Гриммер (1570-после 1620) – фламандский живописец эпохи барокко, сын голландского художника Якоба Гриммера. В 1592 году стал мастером гильдии художников Св. Луки в Антверпене.



Абель Гриммер
Зимний пейзаж
Фландрия, XVII в.
Холст, дублированный на доски, масло
62×78 см
Инв. № 04-4859



Гриммер А.
Зимний пейзаж с замком и играми на льду.
Частное собрание

Он известен своими картинами на тему жизни в деревне, на библейские темы, которые часто входят в серии картин, посвященных временам года. Отец и сын работали в Антверпене в жанре пейзажа с включением забавных бытовых сцен, что позволяет причислить их к одним из лучших последователей Брейгеля.

Работы Гриммера являются образцами великолепной цветовой гармонии. Упрощенность фигур и стилизация пейзажей под типичный фламандский ландшафт позволили художнику выжить на художественном рынке Антверпена. Его «Зимний пейзаж» из БСИИ – это такая «Фландрия на вынос» – островерхие крыши, мельница, крестьянка в двуколке, отправляющаяся на рынок, выбежавшие со двора свиньи, которых хозяин спешит повернуть обратно... Все персонажи, занятые простыми повседневными делами, одновременно преисполнены сознанием своей значимости.

В условиях острой конкуренции художник обязан быть плодовитым, для этого Гриммер систематизировал технику создания картин, добиваясь художественного эффекта минимальными средствами. Каждый его пейзаж исполнялся в одном-двух цветах с небольшими модуляциями, поэтому его работы создавались почти с той же ско-



Фредерик де Мушерон
Сельский пейзаж с крестьянами на дороге
Голландия, 1660-е гг.
Холст, масло, 122,5×103 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0848



Виллем ван ден Бундель
Пейзаж с рыбаками
Голландия, 1644 г.
Холст, масло, 102×166 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0847

ростью, что и отпечатки гравюр и были столь же недорогими. А острый глаз, наблюдательность и чувство юмора художника наполняли его картины теплотой.

Гриммер, как и многие фламандцы, дает ощущение благоденствия от реальных, ничем не приукрашенных сцен природы.

Фредерик де Мушерон (1633 – 1686), известный как Старший, – голландский художник-пейзажист так называемого «Золотого века». Его картины, изображающие южные, преимущественно гористые местности, отличаются широким декоративным исполнением. Мастер был приверженцем охристого колорита, особенной его любовью пользовались кучевые облака в неярких отблесках солнечного заката. Все это запечатлено в работе из БСИИ «Сельский пейзаж с крестьянами на дороге». Небо здесь занимает добрую половину картины, что весьма характерно для голландцев, именно оно являлось для них источником вдохновения, определяло общее впечатление от ландшафта. В статичном топографическом пейзаже небо является источником притяжения внимания зрителя – оно движется, уносит его ввысь, а низкая линия горизонта дает обилие воздуха.

То же можно сказать о пейзаже другого голландца – Виллема ван ден Бунделя (1577-1655), где два главных персонажа – бездонное небо и бескрайняя равнина – плавно перетекают друг в друга, утверждая главное правило голландцев – визуализацию союза стихий. В XVII веке – во время расцвета голландского пейзажа - изучение атмосферных эффектов приводит к обобщенной, почти монохромной тональности картин, а единство композиции часто обеспечивалось с помощью диагонали дороги или канала [10, с.18].

Тонкость и прозрачность голландских пейзажей выступает рельефнее рядом с фламандской массивностью, голландская форма – это покой, фламандцы – энергия движения, что подчеркнуто в работе фламандской школы XVII века из БСИИ как форматом, так и композицией.

Несмотря на стилистическую близость всех голландских, как, впрочем, и фламандских, пейзажей, было бы ошибочным отказы-



Фламандская школа XVII в.
Пейзаж со сценами из жизни Апостола Павла, Святого Иеронима и монаха Симона Стока(?)
Фландрия, первая половина XVII в.
Холст, масло, 87,5×238 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0845



Якоб ван Геел
Сельский пейзаж
с крестьянкой
Голландия, XVII в.
Дерево, масло. 59×53 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2052

вать их представителям в творческом поиске.

Начиная с конца XVI века, в голландской и фламандской живописи происходит разделение картины на два отдельных горизонта. Построение композиции по принципу «треугольника» или «диагонали», которые применяли старые мастера, перестало соответствовать жизненной правде. Включение человека в пейзаж как значимого, а чаще и одного из ключевых элементов, потребовало наличия в пейзаже двух смысловых центров, что диктуется содержанием картины. Так, в пейзаже голландского художника Якоба ван Геела (1583/1584-1638/1640) действующими лицами, как и во многих его работах, являются деревья с резко-шероховатыми стволами и ветвями, местами искореженные природными невзгодами. Но не менее важна и фигура крестьянки, присевшей отдохнуть под этим деревом, столь же натруженной жизнеными бурями и покорной обстоятельствам.

О Якобе ван Геле сегодня мало что известно. Родился он в Мидделбурге, первые записи о нем появились там же, когда в 1615 году он стал членом гильдии Св. Луки. В 1626 году он работает уже в Делфте, после смерти ребенка и жены в 1632 году, дабы избавиться от осаждавших его кредиторов, ван Геел переезжает в Додрехт, где также вступает в Гильдию и даже становится ее старостой.

Ван Геел придерживался пейзажной живописи в традиции фламандского маньеризма, нарисовал несколько пейзажей в парах. В этом жанре обе картины показывали контраст: другой сезон или день и ночь, их сочетание обогащало пейзаж новыми красками и степенью освещенности.

Швейцарский теоретик искусства Г.Вельфлин был убежден: «Самое оригинальное дарование не может перешагнуть определенных границ, поставленных ему датой рождения. В каждую данную эпоху осуществимы лишь определенные возможности, и определенные мысли могут родиться лишь на определенных ступенях развития» [4, с. 19]. Пейзаж реальности, как и портрет, - буржуазная форма искусства. Некоторая европейская, исходившая главным образом от итальянцев, снисходительность к голландским и фламандским пейзажам объясняется тем, что эти страны прежде других стали развивать буржуазные каноны искусства, в которых узнаваемость ставилась гораздо выше типизации и идеализации.

ОТ МИФОЛОГИИ – К ТОПОГРАФИИ

XVIII век знает уже два четко разграниченных типа пейзажа – так называемую пейзажную живопись (landscape painting) и топографическую живопись (topographical painting). Первая пользовалась относительно высоким престижем и восходила в своей поэтике к творчеству Клода Лоррена (1600-1682). Она ориентировалась на создание воображаемых исторических или мифологических ландшафтов, служивших местом действия для аллегорических, мифологических или исторических сцен.



Лоррен К.
Римский пейзаж
Метрополитен-музей, Нью-Йорк



Этьен Аллегрен
Речной пейзаж
Франция, последняя четверть XVII – первая треть XVIII вв.
Дерево, масло. 76×103 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3916



Ян Франс ван Блумен, круг
Речной пейзаж
Фландрия, ок. 1700 г.
Холст, масло. 54,5×85 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2126

Пейзажи Лоррена, как правило, четко делятся на планы, их композиционный центр совпадает с геометрическим, да и в целом композиция если не полностью симметрична, то предельно уравновешена. Длительное время во французском пейзаже будет господствовать аналитический подход, подразумевающий соответствие вертикальных и горизонтальных линий, для усиления этого впечатления Лоррен в своем «Римском пейзаже», как и во многих других, вводит архитектурное сооружение, оптически нейтрализующее изгибы деревьев. Пейзаж Лоррена замкнут, зрителю предлагается «войти» в картину в центре, а дальше путешествовать вместе с пастухом по тропинке, уводящей нас в глубь произведения, или присоединиться к плывущим по реке.

В БСИИ имеется произведение Этьена Аллегрена (1644-1736), являвшегося последователем Клода Лоррена и Никола Пуссена (1594-1665). Аллегрен так же стремился создавать идеализированные пейзажи с хорошо выстроенной линейной перспективой. Его «Речной пейзаж» из БСИИ вполне выражает сверхзадачу всего творчества Аллегрена – создать празднество для глаз.

Спокойная атмосфера его ландшафтов, где нет корявых деревьев, заболоченных мест, ничего увядающего, создаёт у зрителя умиротворяющее, созерцательное настроение. Работы Аллегрена очень нравились публике и пользовались большим спросом. Лишенные философского содержания, написанные легко и непринужденно, они прекрасно подходили для украшения парижских отелей и пригородных резиденций знати, именно Аллегрен, принятый в Королевскую Академию живописи и скульптуры всего лишь 33 лет от роду, оформлял интерьеры дворца Трианон и зверинца в Версале.

Топографические пейзажи занимали последнее место в реестре живописных жанров. Они восходили к фламандскому пейзажу XV-XVI и голландскому пейзажу XVII веков, это буржуазное по своему характеру искусство не претендовало на высокую духовную значимость и ограничивалось скрупулезной фиксацией видов городов, архитектурных сооружений и т.д.

Хотя в голландском и фламандском искусстве мы можем встретить произведения, относящиеся не к топографическому пейзажу, а к пейзажной живописи, таково произведение круга Я. ван Блумена (1662-1749) «Речной пейзаж». Ян Франс ван Блумен родился в Антверпене, в 1689 году переселился в Рим, присоединившись к своему старшему брату Питеру ван Блумену (который стал его первым учителем), и сделался последователем Клода Лоррена и Никола Пуссена. Ван Блумен писал пейзажи в светлых, ясных тонах, со старательной обработкой задних планов, вследствие чего итальянцы прозвали его «Оризонте» («Горизонт»). Мотивы для своих картин, оживленных фигурами, Блумен брал из окрестностей Рима. Несмотря на кажущееся композиционное сходство пейзажей ван Блумена и Лоррена, между ними есть существенные различия. Зритель не попадает здесь в замкнутое пространство, напротив, и персонажи, и сама природа устремляются к нему, идея союза – стихий земли и воды, природы и человека – прослеживается здесь вполне отчетливо. Вертикали – архитектура, деревья – здесь также присутствуют, но преобладает диагональ в образе реки, объединяющая их.

Но значительно больше в голландском и фламандском искусстве ярко выраженных топографических пейзажей.

ВОЗБУЖДЕНИЕ ЧУВСТВ, А НЕ УДОВЛЕТВОРЕНИЕ ЛЮБОЗНАТЕЛЬНОСТИ – ИТАЛЬЯНСКОЕ ИСКУССТВО ПЕЙЗАЖА

Микеланджело (1475-1564) так реагировал на фламандский топографический пейзаж: «Во Фландрии они рисуют только для того, чтобы обмануть внешнее зрение, рисуют вещи, которые нравятся и о которых плохо не скажешь. Их полотна состоят из камней, кирпичей и строительного раствора, полевой травы, теней от деревьев, мостов и рек, которые они называют пейзажами, а также из маленьких человеческих фигурок, разбросанных тут и там. И все это, хотя и может понравиться кое-кому, в действительности сделано без смысла, без симметрии и пропорций, без тщательного выбора и отбора» [12].

И наука, и искусство имеют дело с идеальными объектами, то есть явлениями реальности, максимально освобожденными от всего случайного и единичного. В результате наука дает нам теорию, а искусство – художественный образ. Общая структура будущего художественного образа не менее ярко способствовала идеализации элементов и в пейзажной живописи. Например, биографы Тициана пытались установить, какие именно местности Италии получили отражение в его картинах. Но их попытки были тщетными: «Слишком густ голубоватый тон дали, слишком горяча желтизна листьев, слишком ярок солнечный свет. Он создает более возвышенный и благородный мир, чем наш, потому что даже как пейзажист он пишет не природу, а себя» [3, с. 31].

Истоки мифологического пейзажа в Италии заложил Леонардо да Винчи (1452-1519). Значение, которое он придавал этому жанру, лучше всего демонстрирует его знаменитая Джоконда.

Притягательность портрету, по мнению В.П. Бранского, обеспечивает контраст композиции, в котором осязаемость и ясность телесного облика модели, моделируемого тонкими нюансами светотени, противостоит таинственности и неуловимости ее духовного склада. Это противопоставление подчеркивается также контрастом между простотой прически и одежды и сложностью и замысловатостью пейзажного фона. Пейзаж построен на сочетании сложных горных кряжей и извивов рек и дорог, причем все это приобретает неопределенные очертания в туманной дымке воздушной перспективы. Пейзаж как бы аккомпанирует ее улыбке, делая ее духовный облик еще таинственнее и романтичнее. Он как бы говорит: пытаться проникнуть в тайники души этой женщины – это примерно то же, что отправиться в путешествие в тот полуреальный-полуфантастический мир, который у нее за спиной [3, с. 40-41].



Винчи да Л. Портрет госпожи Лизы Джокондо. Мона Лиза (1503—1519). Доска (тополь), масло. 76,8х53. Лувр



**Винчи да Л. (мастерская)
Джоконда или Мона Лиза
1503 - 1516, 76,3х57 см, панель, масло
Музей Прадо**

Чтобы осознать роль пейзажного фона в формировании доминирующего контраста в портрете Джоконды, В.П. Бранский предлагает сравнить луврский портрет с его мадридским аналогом из Прадо. В последнем пейзажный фон до недавнего времени отсутствовал, что безусловно обедняло облик Джоконды.

Признанным мастером пейзажа как самостоятельного жанра и органичного элемента живописи аллегорического и мифологического содержания является Аннибале Карраччи (1560-1609), ученик Пассаротти и своего двоюродного брата – художника Лодовико Карраччи. Глубокое влияние на него оказало творчество Корреджо, Тинторетто, Веронезе, Рафаэля и Микеланджело, что весьма ярко ощущается в ранних произведениях. В 1597 году Аннибале Карраччи был приглашён в Рим кардиналом Фарнезе для оформления Палаццо Фарнезе фресковой росписью на мифологические сюжеты. Работа заняла у Аннибале и его брата Агостино Карраччи вместе с учениками восемь лет. Эти фрески, замечательные по своему удачному распределению, по осмысленности и разнообразию композиции, свежести красок, принесли ему мировую славу.

Достоинства живописных произведений Карраччи состоят в искусстве композиции, в умно рас-



Аннибале Караччи, последователь
Латона и ликийские крестьяне
Италия, XVII в.
Холст, масло. 73×99 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2100

считанном размещении фигур и в свежести колорита. Однако критики часто отмечают в его работах отсутствие действительного, непосредственного вдохновения. Религиозные композиции Аннибале Карраччи являются скорее отражением сентиментальной и неискренней набожности его времени.

К лучшим произведениям Аннибале Карраччи принадлежат его пейзажные работы, в то время маньеризм почти полностью предал забвению данный жанр. Каррачи и его ученики создают на базе традиций венецианского пейзажа XVI века тип так называемого классического, или героического, пейзажа. Именно природа позволила Карраччи совместить свое представление об идеально прекрасном с реальностью.

Из трех братьев Аннибале был самым талантливым. Страстно отдававшийся своему делу, он работал быстро и с увлечением, остро полемизировал с противниками, ссорился с братьями, высмеивая аристократические замашки Агостино и педантизм Лодовико. Всем лучшим, что было в нем, болонский академизм обязан Аннибале, который фактически явился ведущей фигурой нового течения [11].

Пейзаж последователя А. Карраччи из БСИИ выполнен на весьма популярный в его время сюжет, посвященный Латоне и ликийским крестьянам. Латона, мать близнецов Дианы и Аполлона, сбежала из-за ярости Юноны после того, как забеременела от ее мужа, Юпитера, и прибыла в Ликию, измученная жаждой за время долгого пути. Она остановилась у небольшого озера в долине, но местные крестьяне не позволили ей пить и взболтали воду и ил, чтобы сделать студеную воду, не пригодной для питья. Разгневавшись за себя, а еще более за детей, страдающих от жажды, Латона превратила крестьян в лягушек – именно этот момент изображает художник на картине: люди по-лягушачьи округлили спины, воздевают вверх руки, похожие на лапки, и безобразно разевают рты. А природа на среднем и дальнем плане демонстрирует каноническую зрелость красоты (А. Бенуа). Пейзаж не лишен условности и довольно схематичен, что соответствует канонам того времени, однако это не способно завуалировать искреннюю любовь художника к природе, на фоне которой такими смешными и тщетными выглядят страсти, которыми обуреваемы люди.

Как всякий большой художник Аннибале Карраччи сочетал следование традициям с революционной новизной, в частности, столь последовательно выступая как основатель нового, «возвышенного» стиля, он нередко писал непринужденные жанровые композиции.

Начиная с 1605 года жестокие ревматические боли лишили художника возможности заниматься живописью. Несмотря на всеобщее признание, Аннибале Карраччи умер в возрасте 49 лет в нищете и похоронен в соответствии с его предсмертной просьбой в Пантеоне, рядом с Рафаэлем. Братья Карраччи оставили много учеников, среди которых наиболее известны Гвидо Рени и Доменикино.

К числу выдающихся итальянских пейзажистов XVII века принадлежит Марко Риччи (1676-1729), он вошел в историю живописи прежде всего как мастер в изображении солнечного света. Пасторальные ландшафты Риччи, как и его родина – Италия, наполнены светом в самых разнообразных вариациях и нюансах. Пейзаж из БСИИ «Пасторальная сцена» в традициях Риччи построен на контрасте романтической природы – величественной, взволнованной, бывшей свидетельницей самых драматичных событий истории – и мелкой жанровой сцены. Так, в пейзаже из БСИИ мы видим, как это часто использует художник, массивы деревьев над зеркальным прудом, античные постройки, вечные горы под вечным небом и на этом фоне беседуют крестьяне, очевидно, о чем-то суетном и насущном. В то же время, благодаря природному, одновременно простому и величественному антуражу, в этой сцене присутствует нечто библейское – пожилой мужчина с посохом и женщина в подоткнутой юбке, совершенно не

заботящаяся о том, чтобы произвести впечатление, беседуют так, как это делали до них те, от кого остались только античные постройки у подножия гор. Риччи мастерски передает контраст между освещенной и затененной частью пейзажа: солнце освещает и греет, но не ослепляет, вот-вот оно выглянет из-за туч и зальет своим светом все вокруг.

В классицизме мифологический пейзаж становится еще популярнее. Особенно выразительное развитие он получил в живописи Пуссена, французского художника, долгое время проживавшего в Риме. В таком пейзаже панорама природы обязательно сопровождалась какой-нибудь мифологической сценой (чаще всего из античной или библейской мифологии), однако доминирующую роль всегда играла природа, а не эта сцена [3, с. 35].



Марко Риччи
Пасторальная сцена
Италия, XVIII в.
Холст, масло. 73×99,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1049

ФРАНЦИЯ: ОТ ЗИМНЕЙ СПЯЧКИ ВООБРАЖЕНИЯ XVIII ВЕКА – К НАЦИОНАЛЬНОМУ ПЕЙЗАЖУ

Во Франции национальный пейзаж был создан только в XIX веке [10, с.15], но у него солидная предыстория. Только ничтожное количество произведений дошло до нас, что объясняется гибелью громадной массы их в войнах и революциях. В силу этого достаточно часто можно встретить утверждение, что в создании национального пейзажа французов опережали и вдохновляли голландцы. Категорически не согласен с таким утверждением А. Бенуа, считая, что по своей художественной «зрелости» французские произведения часто даже превосходят нидерландские и приближаются более к итальянскому искусству, в то же время не подражая ему. В них намерения выражены тверже, формы обладают большей полнотой, часто даже живописная техника более свободна. Кроме того, совершенно невероятно, чтобы вся колоссальная творческая сила, все мастерство Франции перешли в известный момент к ее северным соседям и чтобы затем французам, как жалким «провинциалам», пришлось только пользоваться крохами, перепадавшими от тех местностей, которые только сейчас были «провинцией» по отношению к Франции [2].

Однако факт остается фактом – представление о французском национальном пейзаже твердо ассоциируется с двумя именами – Клодом Лорреном и Никола Пуссеном, а затем сразу идет переход к пейзажистам XIX века.

Пуссен – олицетворение французской культуры, хотя воспитывался он на фламандцах, а большую часть своей жизни провел в Италии. Пуссен в истории живописи выступает в качестве примера гениального пейзажиста, по мнению А. Бенуа, помимо общепризнанного «Пейзажа с Полифемом» не меньшим шедевром является его «Нарцисс».



Пуссен Н.
Пейзаж с Полифемом
Холст, масло,1649 год
Государственный Эрмитаж



Пуссен Н.
Итальянский пейзаж с отдыхающими путниками

Основное впечатление от пейзажей Н. Пуссена – умиротворение, исходящее от композиции, колорита и самих персонажей произведения. Редкое чувство природы позволяло художнику воспроизводить все сцены и предметы с полной достоверностью, а его не менее редкий дар живописца представлял их так, что зритель благоговейно созерцает идеальную картину, некое замедленное действо, где все речи тихи, жесты плавны, время неспешно, а действительность прекрасна. В «Пейзаже с Полифемом» созерцательность достигается благодаря господству синего и зеленого цветов редкого оттенков, перекликающихся между собой, а также равномерному распределению контрастов светлых и темных тонов. Гениальным является расположение главного героя – Полифема – спиной к персонажам картины и зрителям, мы не видим выражения его лица и поэтому обречены на то, чтобы постоянно к нему обращаться, что обеспечивает динамику этому, на первый взгляд, статичному пейзажу.

В «Итальянском пейзаже с отдыхающими путниками» Н. Пуссен верен себе: его центральные персонажи представляют собой гармоничную группу – их позы раскованны, но органичны – ни одного лишнего жеста, эффектации и т.д., а лица - оживленные без патетики. Как и в предыдущем пейзаже, Пуссен создает естественный, но очень вкусный колер, мастерски распределяет тени, передает эффект солнечного света.

Пуссен считал, что основа пейзажной живописи – это гармоничный баланс горизонтальных и вертикальных элементов композиции. Он признавал, что размещение горизонталей и вертикалей и их ритмическая связь друг с другом могут иметь тот же эффект, что и ритмичность пролетов или другие гармонические приемы в архитектуре, и располагал их в соответствии с принципами «золотого сечения». Главная сложность приложения этой геометрической схемы к природе объясняется прежде всего отсутствием вертикалей. Пейзаж по сути своей горизонтален, и существующие вертикали не всегда находятся под прямым углом к земле. Для того чтобы обойти эту сложность, Пуссен в наиболее схематичные свои композиции любил вводить архитектуру, что помогало решить еще одну задачу – придать сюжету аромат античности [8, с.156-157].

Группы зданий на картинах Пуссена выполняют функцию модулей к системе пропорций, на которой строится композиция. Существенной чертой композиции Пуссена является то, что вертикали и горизонтали должны непременно сойтись под прямым углом, поэтому пейзаж Пуссена всегда фронтален, что далеко от нашего естественного видения. Взгляд зрителя в глубину изображаемого Пуссен уводит с помощью центральной точки схода перспективы [8, с.157].

Понимая прямолинейность и искусственность этого приема, он применяет к горизонталям вспомогательную систему диагоналей, плавно и ритмично уводящих взгляд к заднему плану; особенно он любил диагональную тропинку [8, с.158], что демонстрируют оба приведенные здесь пейзажа.



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

Одним из успешных французских пейзажистов XVIII века, получивших всеевропейскую известность, являлся Гюбер Робер (1733-1808).

Дидро в 1767 году весьма благосклонно отнесся к произведениям Робера, ведь тот вернулся из Италии: «Робер – молодой художник, выставляющий свои картины впервые. Он вернулся из Италии, откуда вывез легкость кисти и своеобразный колорит. Выставил множество вещей, среди которых имеются превосходные, несколько посредственных и почти ни одной плохой» [5, с.128]. Великий философ и знаток искусства, энциклопедист Дидро высказывает в его адрес замечания в отсутствии фантазии, его аксессуары считает неинтересными: он умеет хорошо подготовить место действия, но не находит сюжетов для сцен. В качестве предложений по выбору сюжета Дидро, основываясь на том, сколь много в его картинах античных развалин,



Гюбер Р.
Античные руины
1754—1765, Будапешт



Французская школа последней трети XVIII в.
Всадник и крестьяне на проселочной дороге
Холст, масло, 50,5×61,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0853

предлагает использовать пристрастие детей к лазанию. Пусть художник покажет, как они карабкаются на большой высоте по очень опасному месту руин, и пусть поместит внизу еще двоих, спокойно глядящих [5, с. 143]. И, словно вняв словам философа, Робер создает своих знаменитых «Разорителей гнезд», хранящихся в Большом собрании изящных искусств ASG

Называя Робера превосходным живописцем, Дидро со временем подвергает его все более резкой критике за торопливость и всеядность, самоповторы, за отсутствие воздуха, тяжеловесность деревьев, резкость и суховатость красок [5, с. 314].

Несмотря на все более суровую критику Дидро, являвшегося одним из основных рецензентов творчества художников, выставлявших свои работы в Салоне, «Робер из развалин» (такое прозвище художник получил за пристрастие к изображению античных руин) имел множество подражателей. И, что случается совсем редко, его творческая находка стала понятием – «золотистое юберовское небо». В творчестве Робера органично соединились ясность классицизма, декоративность рококо и реалистические детали современной ему жизни.

Заслуги Робера в пейзажной живописи станут яснее, если сравнить его работы с творчеством его современников. В Большом собрании изящных искусств имеется произведение французской школы последней трети XVIII века «Всадник и крестьяне на проселочной дороге».

Работа представляет собой классицистический пейзаж с геометрически выверенными вертикалями и горизонталями, практически обязательной архитектурной постройкой у подножия гор и диагональной композицией. Ритм композиции задают купы сросшихся деревьев, трижды воспроизведенные художником. Местность менее всего похожа на сельскую, она ухожена, как парк в богатом поместье, крестьяне, надеющиеся на воспомоществование, чисто одеты. Все чинно и благопристойно, даже собака не преследует с лаем пробегающую мимо лошадь, как это обычно случается, а смирно стоит на дороге...

Абсолютизация классицистического подхода мешала как формированию обобщенного понятия прекрасного, так и индивидуализации художественного творчества. Во французском пейзажном искусстве стал господствовать принцип, что природу следует улучшать во имя идеала, рисовать и писать то, что видишь, считалось вульгарным.

В 1823 году в Париже Антуан Катремер де Квинси напечатал трактат «Эссе о природе, цели и средствах подражания в изящных искусствах», где установка на идеализацию природы получила развернутую аргументацию: «Все, что существует, несомненно существует в природе, которая есть целое; но для подражания природа не существует в каждом из своих объектов, как не может существовать целое в части. <... > Следовательно, для нас индивидуальности должны быть лишь средствами для изучения вида, и через вид мы должны научиться исправлять индивидуум. Что будет с художником, который ограничится подражанием индивиду? Он найдет в нем что-то от природы, но вовсе не саму природу» [12].

Именно отказ от конкретики, как у фламандцев и голландцев, и поиски идеального заместителя природы, того, что де Квинси назвал «самой природой», приводили к схематичности и сухости французского классицистического пейзажа.

ИКОНОГРАФИЯ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ УСТРЕМЛЕНИЯ

«Иконографию создают эстетические устремления, а не наоборот» – писал британский искусствовед Кеннет Кларк [8, с.103]. Действительно, сама природа, если и изменилась со времени Джотто, то не слишком кардинально, а в чем-то и в лучшую сторону. Между тем обзор основных этапов пейзажной живописи демонстрирует, сколь разные образы природы воплощены художниками разных веков, стран и стилей. Классицистический, реалистический, барочный, романтический пейзаж – одни названия вызывают в представлении искушенного зрителя целые системы образов.

Например, Гейнсборо (1727-1788) в ответ на просьбу изобразить парк пишет: «Что же до подлинных видов с натуры, то ... не видел в этой стране ни одного места, которое давало бы ему тему, достойную самых жалких подражаний Лоррену. Если лорд Хардвик желает иметь нечто сносное, подписанное именем Гейнсборо, то тема, равно как и фигуры, долженствуют быть плодом воображения последнего» [8, с.90].

Гейнсборо не повезло, в его времена пейзажи в Англии еще не вошли в моду, хотя этот жанр увлекал художника гораздо больше, чем портреты, в которых ему не было равных. Гейнсборо, как через полвека после него французы, также больше увлекала не сама природа, а ее заместитель, только он не искал его, а конструировал. По свидетельству очевидцев, он создавал свои условные пейзажи так: сооружал модель ландшафта прямо у себя в мастерской. В ход пускалось всё, что попадалось в кладовой или просто во дворе под окнами. В дело шли любые подручные материалы: веточки, камешки, песок. Тёмный передний план он сооружал из пробки, средний – из глины; скалы выкладывал из кусков угля, кусты – из мха и лишайников, дальние леса на горизонте – из цветной капусты. Были у Гейнсборо



Гейнсборо Т.
Пейзаж с дояркой
Йельский центр Британского искусства, Нью-Хейвен



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

и свои любимые образы, в частности, засохшее корявое дерево на переднем плане его «Пейзажа с дояркой» повторяется в нескольких пейзажах.

Нечто похожее мы наблюдаем в жанровой картине из БСИИ «Сражение в лесу», что доказывает, сколь значимы для современников были приемы и даже штампы, используемые Гейнсборо-пейзажистом.

Еще в XV веке художники почувствовали, что пейзаж становится слишком банальным и привычным, и занялись исследованием таинственного и дикого. Художники эти происходили из городской среды и работали для городского населения, к тому времени давно уже научившегося усмирять силы природы. Поэтому они могли взирать на опасности, таящиеся в лесах и разливах вод, с некоторой отрешенностью. Они могли сознательно использовать их с целью пробудить в зрителях ужас, приятно щекочущий нервы. В этом смысле их вполне справедливо называют романтиками [с.92]. Особый расцвет романтизма приходится на XVIII век. К числу романтических пейзажей в коллекции БСИИ следует отнести работу Йозефа Рооса Старшего (1726 – 1805) «Ночной пейзаж с водопадом».

Необычность этого пейзажа обусловлена не только его композицией, центральное место которой занимает водопад, непрерывно подтачивающий отвесные бере-



Йозеф Роос Старший
Ночной пейзаж с водопадом
Германия, XVIII в.
Холст, масло, 98,5×124 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1760

га и угрожающий строениям, но и выбор времени суток. Ночь с давних пор притягивала к себе внимание художников. Это был иной мир, завораживающий своей необычной красотой и в то же время полный мистической таинственности. Тинторетто и Бассано, Босх и Брейгель – каждый из этих великих мастеров создал свой образ ночи, стимулируя поиски художников более позднего времени, к числу которых принадлежит Роос.

В конце XIX века было признано, что статус пейзажной живописи меняется, произведения, претендовавшие не более чем на точное воспроизведение природы, стали пользоваться у публики гораздо большей популярностью, чем другие виды искусства. Мирная сцена, на переднем плане вода, отражающая светящееся небо и окаймленная темными деревьями, – все согласились, что это красиво, подобно тому, как прежде восторгались обнаженным атлетом или святой со скрещенными на груди руками. Любовь и созерцание приятного ландшафта – вот что объединяло самых разных людей.



Макс Бумуллер (XIX – XX вв.)
Горный пейзаж
Холст, масло, 24×38 см
БСИИ ASG, инв. № 04-4609



Пьер Лепра
Тенистый ручей
Франция, кон. XIX – нач. XX вв.
Холст, масло, 49×55 см
БСИИ ASG, инв. № 04-4606

Всеобщее признание пейзажа объясняется целым рядом причин, одной из самых значимых является то, что пейзаж воспринимается без специальной подготовки. Любое искусство узнавания избавляет от усилия сосредоточения на отношениях форм, однако само узнавание весьма скоро становится усилием, и народный вкус начинает требовать для своих излюбленных тем шаблонных соответствий [8, с.194], кардинальная смена стилей изображения вечной и неизменной природы в течение XVI-XIX столетий – лучшее тому подтверждение.

Список использованной литературы:

1. Бенуа А. Продолжатели Брейгеля [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://benua.su/nasledniky_breygelia (проверен 4.12.2016)
2. Бенуа А. Французский и испанский пейзаж в XV веке. – Режим доступа: http://litresp.ru/chitat/ru/Б/benua-aleksandr/istoriya-zhivopisi/8 (проверен 4.12.2016)
3. Бранский В.П. Искусство и философия.- Калининград: Янтар. сказ.,1999.- 703 с.
4. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве.-СПб.: Мифрил, 1994.-398с.
5. Дидро Д. Салоны. В 2-х т. Т.2: пер. с фр.-М.: Искусство, 1989.-399с.
6. Елина Е.А Доминирующие мотивы российского пейзажа в искусствоведческом дискурсе // Поволжский торгово-экономический журнал. -2010. -№ 3.- С. 94-102.
7. Жильсон Э. Живопись и реальность пер. с франц. Н. Маньковской.-М.: РОССПЭН, 2004.-368с.
8. Кларк К. Пейзаж в искусстве.-М.: Азбука-Классика, 2004.-304с.
9. Леонтьева И. Ренессансная картина мира в “Astrolabium planum” Иоанна Ангела. – Режим доступа: http://astrologic.ru/comments/Angelus.htm (проверен 4.12.2016)
10. Мухина Г.А. Пейзаж как поиск идентичности французского художника нового времени // Вестник Омского ун-та. Сер. «Исторические науки».-2014.-№2.-С.13-36.
11. Самин Д.К. Сто великих художников.- М.: Вече , 2014 - 478 с.
12. Ямпольский М. Видимый мир. Очерки ранней кинематографии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: // http://lib.vkarp.com/2013/10/31/ямпольский-м-видимый-мир-очерки-ранне/ (проверен 4.12.2016)

АТРИБУЦИЯ ПРЕДМЕТОВ КОЛЛЕКЦИИ ФАЯНСА ЕВРОПЕЙСКИХ МАНУФАКТУР XVIII-XIX ВЕКОВ ИЗ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG



БУЛГАКОВА Алина,
директор Международного института антиквариата, к.п.н.

Аннотация: статья посвящена проблемам атрибуции изделий из фаянса известных европейских мануфактур XVIII-XIX веков из БСИИ. Источники атрибуции – клейма, роспись, декоративные мотивы, материал, качество глазури и т.д. – позволяют определить время и место создания предмета, а затем выявить его аналоги в крупнейших музеях мира.

Ключевые слова: фаянс, глазурь, роспись, картуш, клеймо, сюжет, художественный образ, сервиз.

Abstract: The article is devoted to problems of attribution of products from well-known European porcelain manufactories XVIII-XIX centuries from the grand collection of fine arts ASG. Source attribution - stamps, paintings, decorative motifs, the material quality of the glaze, etc. - Allow us to determine the time and place of creation of the object, and then reveal its counterparts in major museums around the world.

Keywords: pottery, glazing, painting, cartouche, brand, plot, artistic image service.

В коллекции фаянса Большого собрания изящных искусств ASG находится немало интересных образцов, атрибуция которых осуществляется не только на основе клейм, но и благодаря характерным росписям с декоративными мотивами, образами и сюжетами, присущими конкретным фаянсовым производствам. Так, одними из наиболее ранних предметов фаянса в собрании являются два блюда, созданные в Делфте во второй половине XVIII века на мануфактуре «De Klaauw» (нидер. «коготь»).

Данные блюда, чьи многочисленные аналоги сегодня хранятся во многих музейных собраниях и регулярно фигурируют на аукционах, являются характерным образцом продукции этой мануфактуры. В частности, блюдо с идентичной росписью находится в Музее искусств Филадельфии.

Гончарное производство «De Klaauw» было основано в Делфте в 1661 году сестрами ван Схонховен (van Schoonhoven). В 1668 году здесь функционировали две печи для обжига изделий. В 1702 году



Блюдо
Голландия, Делфт, мануфактура De Klaauw, вторая половина XVIII в. (после 1764 года)
Фаянс; роспись кобальтом
Ø 27 см
Музей искусств, Филадельфия





Два блюда
Голландия, Делфт, мануфактура De Klaauw, вторая половина XVIII в. (после 1764 года)
Фаянс; роспись кобальтом
Ø 36,5 и 35,5 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3953 (1, 2)

мануфактура было выставлена на продажу, а в 1705 году продана Питеру ван Остервейку. В 1763 году производство переходит к новому владельцу – Ламберту Сандерусу (Lambertus Sanderus), который управлял мануфактурой до 1806 года. Именно при нем в 1764 году было утверждено клеймо мануфактуры в виде когтя, иногда дополненного инициалами Сандеруса «L.S.». Именно такое клеймо фабрики «De Klaauw» в виде когтя с инициалами можно видеть на основании одного из блюд Большого собрания изящных искусств ASG, что позволяет уточнить его атрибуцию временем не ранее 1764 года.



Клеймо мануфактуры «De Klaauw» в виде когтя с инициалами ее владельца «L.S.» После 1764 г.
БСИИ ASG, инв. № 11-3953 (1)

Примечателен характер росписей подобных блюд. Данный тип декора использовался на мануфактуре на протяжении второй половины XVIII века, причем не только в сине-белой гамме с росписью кобальтом, но и в полихромных тонах. О том, что данные блюда не были декоративными, а являлись частями крупных столовых сервизов, говорит большое количество дошедших до нас образцов с подобной росписью. Кромки блюд обрамлялись оранжевыми, коричневыми, белыми или же, как в случае с блюдами собрания ASG, желтыми бордюрами. Их «зеркала» тонко декорированы центрально-симметричными композициями со стилизованными изображениями из раскрытых павлиньих хвостов, фруктовых плодов и растительных мотивов (подсолнухов и папоротников), а по кромкам – бабочек и разнообразных завитков. Интерес к экзотической флоре и фауне в Голландии этого времени вполне объясним увлечением ввозимыми сюда из других стран «редкостями и диковинами». Здесь, так же как и во многих европейских государствах, появились ботанические сады, зоопарки. Начали издаваться труды ученых, иллюстрированные атласы, посвященные растениям, животным, птицам и насекомым. Именно поэтому мастера, декорировавшие керамические изделия Делфта, столь часто обращались к экзотическим персонажам растительного и животного мира.

По другой версии в данном декоре читается влияние сине-белой китайской керамики, изготавливавшейся на экспорт в страны Европы («kraak porcelain»). Подобная керамика была крайне популярна в Голландии еще в XVII столетии, и ее образцы можно часто видеть в натюрмортах старых мастеров, например, на картинах Яна Давидса де Хема (1606 – 1683/1684). Основными декоративными мотивами подобной продукции были стилизованные изображения животных, цветов, деревьев и насекомых. Кроме того, изображая бабочек на бордюрах и павлинов в центре блюд, голландские мастера могли и не знать, что, повторяя китайские образцы, они пишут символы бессмертия, радости и красоты.

В 1840 году мануфактура «De Klaauw» закрылась, как и многие другие керамические производства Делфта XIX века, не выдержав конкуренции с кремовой английской продукцией из Стаффордшира. Куда с большим успехом в XIX столетии фаянсовые производства функционировали во Франции, где одной из самых популярных была мануфактура «Крей и Монтеро» («Creil-Montereau»).

Фаянсовая мануфактура в селе Монтеро-сюр-ле-Жар была основана Жаном Роньоном в 1749 году. В 1755 – 1762 годы мануфактурой руководил Этьен-Франсуа Мазуа (1719 – 1762). При нем французский фаянс впервые начал успешно конкурировать с продукцией английской фирмы Веджвуд. В 1760 году Мазуа работал на королевской мануфактуре в Невере, а его семья держала магазин фаянса в Париже. В 1774 году после банкротства производство переходит английским предпринимателям «Clark, Shaw et Cie», которых сменили «Hall and Merlin-Hall», а затем и Кристофер Поттер (1751 – 1817), который впервые во Франции применил английскую технику переводных изображений с гравюр на поверхность керамических изделий. Внедрение данной техники ознаменовало собой переход мануфактуры от кустарного производства к ранним формам индустриального. Между 1805 и 1815 годами, чтобы избежать конфликтов с фирмой Merlin-Hall и Монтро, Поттер переносит производство в Канны-Эклюз. В 1819 году владелец конкурирующей фирмы в Крей выкупил мануфактуру в Монтеро. С 1840 по 1895 годы объединенное производство носило название «Faïenceries de Creil et Montereau». После объединения двух мануфактур здесь работало 900 рабочих. В 1920 году мануфактура Крей и Монтеро объединилась с фабрикой Шуази-ле-Руа. Производство в Монтеро было окончательно закрыто в 1955 году, а его архивы утрачены.

Гончарное производство в Крей было основано 26 мая 1797 года коммерсантом из Парижа Робертом Брейем О'Рейли, но через год было закрыто. Работы здесь возобновились в 1801 году. Первым директором мануфактуры был уроженец английского Берслема Жак Багналл (1762 – 1825), который с 1784 года работал во Франции в качестве модельера на мануфактуре английской керамики в Дуэ. Какое-то время он руководил мануфактурой по производству фарфора в Шантийи, а в 1802 году перешел на работу в Крей, где часто копировал модели фирмы Веджвуд.

С 1811 года директором фабрики был Шарль Гаспар Александр Сен-Крик Казо, который в 1819 году приобрел производство в Монтеро,



Набор из двенадцати тарелок серии «Брак»
Франция, фаянсовая мануфактура Крей и Монтеро, 1849 – 1867 гг.
Фаянс; гризайлевая роспись
ø 20 см
БСИИ ASG, инв. № 11-0729 (1 – 12)

а в 1840 – объединил мануфактуры. Следующими владельцами фабрики стали Луи-Мартин Лебеф (1792 – 1854) и Жан Батист Грациан Милье (1797 – 1875). Мягкий фарфор начал выпускаться на мануфактуре с приходом на нее англичанина Джорджа Вернона, преемником которого на посту директора стал Анри Феликс Анатоль Барле.



Клейма фаянсовой мануфактуры Крей и Монтеро на донышках тарелок. На клеймах информация о том, что в 1834, 1839, 1844 и 1849 годах мануфактура получала золотые медали качества.
БСИИ ASG, инв. № 11-0729 (1 – 12)

В Большом собрания изящных искусств ASG хранится несколько образцов продукции данной мануфактуры, в том числе – набор из двенадцати тарелок серии «Брак» («Le mariage»).

В «зеркале» каждой тарелки – последовательные изображения обрядов свадебного церемониала. Каждая сцена имеет порядковый номер вверху и подпись в нижней



Тарелка со сценой преподнесения свадебных подарков (Le corbeille de marriage)
БСИИ ASG, инв. № 11-0729 (2)



Тарелка с изображением свадебного бала (Le bal de noce)
БСИИ ASG, инв. № 11-0729 (11)

части, раскрывающую содержание сцены:
1. Сватовство (La demande en mariage);
2. Свадебные подарки (Le corbeille de marriage);
3. Приезд родственников (Arrivée des grands parents);
4. Туалет невесты (Toilette de la mariée);
5. Гражданский брак (Le mariage civil);
6. Прибытие в церковь (L'arrivée à l'église);
7. Сбор пожертвований во время службы (La quête pendant l'office);
8. Благословление брака (La bénédiction nuptiale);
9. Подвязка невесты (La jarretière de la mariée);
10. Свадебная прическа (La coiffure pour le bal);
11. Свадебный бал (Le bal de noce);
12. Подготовка невесты к первой брачной ночи (Le coucher de la mariée).

Хронологическая атрибуция набора 1849 – 1867 годами сделана на основе рисунка широких бордюров в виде цветочных гирлянд с тремя картушами, где в овальных медальонах изображены амуры. Подобные бордюры использовались на мануфактуре в период правления Наполеона III, о чем свидетельствуют и персонажи, одетые по моде Второй империи.

Немногим позже, в 1873 году, были изготовлены парные вазы, декорированные полихромным надглазурным гротесковым орнаментом с геральдическими символами и литерами в овальных резервах. В собрание ASG они поступили как изделия из фаянса мастерских Блуа. Однако благодаря клейму с датой изготовления удалось установить их принадлежность к мануфактуре Иосафата Тортата.

В 1855 году Улисс Беснард (1826 – 1899) и Иосафат Тортат начали выпуск фаянсовых изделий в Блуа. Производство располагалось в Шеверни в долине реки Луары. Первые предметы, покрытые оловянной глазурью, были стилизованы под итальянскую майолику XVI столетия. Основным декоративным элементом здесь была саламандра – эмблема короля Франции Франциска I. В августе 1866 года Беснард становится главным хранителем музея Блуа и Тортат отделился от своего компаньона. Вначале он копировал модели Беснарда, а затем выработал собственный стиль с применением светло-голубой и синей эмали. Излюбленными орнаментальными мотивами мастера были химеры, маскароны, разнообразные гротески и геральдические изображения на белом фоне с колористическими акцентами красной и коричневой охрой. Мануфактура просуществовала до 1953 года. Одним из наиболее известных художников фабрики был Эмиль Балон (1859 – 1929).

Вазы собрания ASG имеют богатый полихромный декор в стиле историзма с множеством символов и аллегорий, обращенный одновременно к росписям итальянской майолики и сюжетам, взятым из французской истории XII-XIV веков. Основания ручек-маскаронов здесь выполнены в виде «Зеленого человека» («Океана») с завитыми рогами зелено-желтого цвета. На лицевой стороне одной из ваз изображен дикобраз, корона и картуш с девизом «Cominus et eminus» («Издали и в упор»), на обратной – монограмма «L» с короной. На другой вазе – горностай, а также корона, картуш с нечитаемым девизом и монограмма «A» с короной.

Дикобраз – фамильный знак королевского Орлеанского дома, а де-







Клеймо фаянсовой мануфактуры Иосафата Тортата в Блуа на дне одной из ваз БСИИ ASG, инв. № 15-3149 (1)

Пара ваз с крышками
Франция, Блуа, Мануфактура Иосафата Тортата, 1873 г.
Фаянс; полихромная роспись
37×19 см
БСИИ ASG, инв. № 15-3149 (1,2)



Дикобраз на фасаде замка в Блуа

виз, переводящийся как «Издали и в упор», символизировал способность дикобраза не только ранить врагов своими иглами, но и бросать их на расстояние. В 1393 году в разгар Столетней войны Людовик Орлеанский учредил орден Дикобраза для борьбы с бургундцами. В Ордене состояли двадцать пять рыцарей, возглавляемых гроссмейстером, отличительным знаком которых была подвеска с изображением дикобраза, носимая на перевязи.

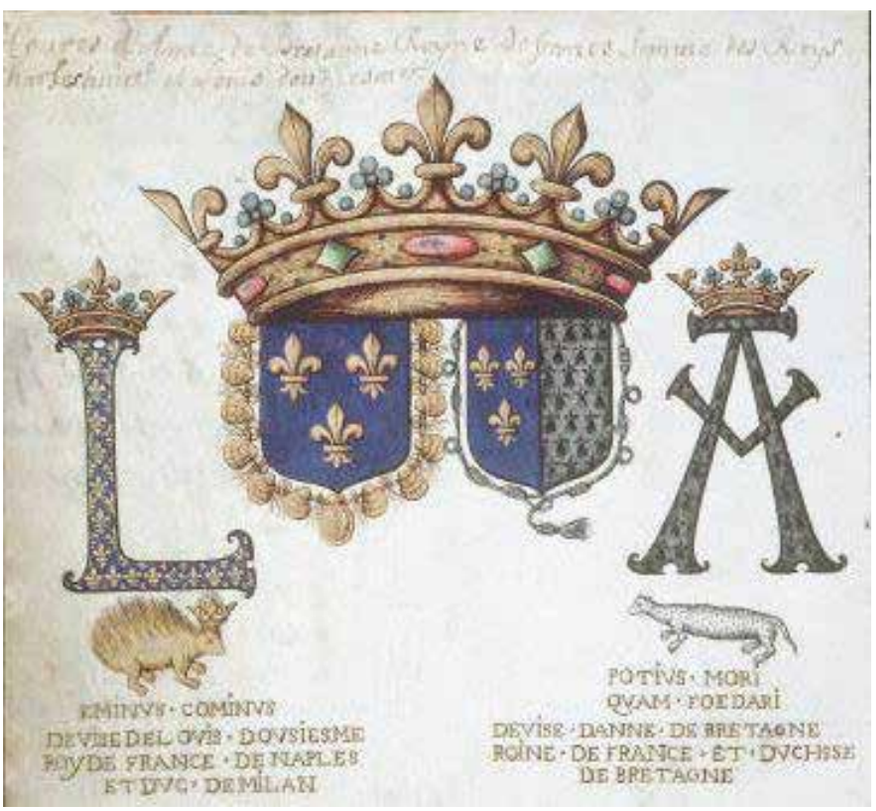
Изображение дикобраза взял для себя как эмблему Людовик XII (внук герцога Орлеанского), когда стал королем Франции. Это животное изображалось на его гербах и монетах, а также широко использовалось в оформлении его парадной резиденции в Блуа, который во время его правления стал фактической столицей Франции.

Горностай являлся эмблемой Анны Бретонской, жены Людовика XII, и ее дочери Клод Французской – жены Франциска I, поэтому изображения горностая можно видеть в королевских дворцах Франции, например, в том же Блуа. Щит с горностаями изображен на современном гербе и флаге Бретани, взятый со знамени герцогов. По легенде, герцог Ален II Кривая Борода, преследуемый норманнами, был остановлен разлившейся илистой и грязной рекой. В это время герцог заметил горностая, убегающего от скачущих лошадей и тоже остановленного рекой. У самой воды горностай резко развернулся, предпочитая смерть грязи. Оценив мужество зверька, Ален II крикнул своим соратникам: «Лучше смерть, чем позор!» («Potius mori quam foedari»), и воодушевленные бретонцы повернулись лицом к противнику. Эта фраза стала девизом дома. Девиз в картуше над горностаем на вазе собрания ASG не соответствует бретонскому, читаема только его часть: «A MAV(L)IE».

Основания и горловины обеих ваз декорированы овальными резервами с одинарными и тройными золотыми королевскими лилиями на темно-синем фоне – гербами Франции при Капетингах и Бурбонах. Таким образом, через геральдические символы и инициалы эти парные вазы олицетворяют королевскую чету Людовика XII и Анну Бретонскую. Во времена их правления в аллегориях Франция изображалась как заколдованный сад (традиция начала XIV века), где бегают дикобразы и горностаи.

И наконец, поздним образцом фаянса в Большом собрании изящных искусств ASG можно назвать чашку, созданную на королевской фаянсовой мануфактуре «Келлер и Герен» в Люневиле.

В 1728 году Жак Шабретт основал первую керамическую мануфактуру в Люневиле. В результате быстрого



Гербы Людовика XII и Анны Бретонской



Жан Бурдишон
Первая страница Большого часослова Анны Бретонской
Франция, начало XVI в.
Национальная библиотека Франции



Пара ваз с изображениями саламандры и лебедя
Франция, Блуа, Мануфактура Иосафата Тортата, 1874 г.
Фаянс; полихромная роспись
Высота 36 см
Проходили на аукционе VALOIR – POUSSE CORNET в Блуа, 13 марта 2016 года, лот 117
650 € (эстимейт 600 – 800 €)

В Большом собрании изящных искусств ASG осталось еще немало образцов фаянсовых изделий с неатрибутированными клеймами. В следующих публикациях мы рассмотрим и другие образцы делфтского фаянса, клейма, а также традиционные для него формы, орнаментику и особенности наименования предметов.



Чашка
Франция, фаянсовая мануфактура «Келлер и Герен» в Люневиле, 1880 – 1922 гг.
Фаянс; полихромная роспись
Высота 5 см, ø 10 см
БСИИ ASG, инв. № 11-4039 (5)

экономического успеха предприятия в 1749 году ему был присвоен статус Королевской фаянсовой мануфактуры герцогов Лотарингских. Продукция фабрики вскоре стала одним из главных соперников английской и немецкой керамики. Шабретт экспортировал свой товар в Италию, Германию, Польшу, Швейцарию и Нидерланды. В 1758 году он открыл второй фаянсовый завод в Сен-Клемане в епархии епископа Меца.

В конце XVIII века мануфактура в Люневиле начинает испытывать серьезные финансовые затруднения, и в 1786 году ее приобретает немец Себастьян Келлер, к которому в 1812 году присоединится его зять Герен. Вместе они усовершенствовали технологии производства, и на протяжении XIX – XX столетий мануфактура в Люневиле была известна под маркой «Келлер и Герен» («Keller et Guérin»), сохранив при этом статус королевской.

Изящная чашка собрания ASG, некогда входившая в чайный сервиз, декорирована полихромной надглазурной росписью с изображениями цветов. На ее дне – клеймо «Келлер и Герен», использовавшееся на мануфактуре в период с 1880 по 1922 годы.



Ссылки:
1. http://www.delftsaardewerk.nl/keys/view/de_klaauw/3
2. http://www.philamuseum.org/collections/permanent/104567.html?mulR=1897955356|4#

ОРАНЖЕРЕЯ СПАССКОГО – ХОЗЯЙСТВЕННЫЙ И ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ ЭЛЕМЕНТ РУССКОГО УСАДЕБНОГО КОМПЛЕКСА



ГАЛИМОВА Лилия, главный архитектор проекта
архитектурно-проектная мастерская ASG

Аннотация: статья посвящена предпроектному этапу реставрации оранжереи усадьбы Спасское, основана на исторических и натурных изысканиях на данном обьекте культурного наследия. Итогом этой работы служит графическая реконструкция главного фасада оранжереи.

Ключевые слова: оранжерея, русская усадьба, объект культурного наследия, реставрация, зимний сад.

Abstract: The article is devoted to the pre-project phase of the restoration of the greenhouse of the estate Spassky, based on historical and natural researches on this object of cultural heritage. The result of this work is a graphic reconstruction of the main facade of the greenhouse.

Keywords: greenhouse, Russian manor, an object of cultural heritage, restoration, winter garden.

Там, за мглой покатых стекол, гарь и пятна ржавых крыш
Здесь парной душистый воздух, гамма красок, зелень, тишь...
Гликберг Александр Михайлович

ИСТОРИЯ ЗИМНИХ САДОВ И ОРАНЖЕРЕЙ

По дошедшим до нас историческим материалам можно заключить, что первые зимние сады возводили еще в Египте, а первые конструкции, чем-то напоминающие сооружения зимнего сада, появились в Древнем Риме. Ботанические сады и оранжереи создавались в эпоху Возрождения, а в XVI веке прообразом зимнего сада в Европе являлись так называемые дома померанцев - обыкновенные теплицы, в которых выращивали экзотические растения и плоды. В начале XVII века в Англии в замках, усадьбах и загородных домах начали появляться первые прототипы оранжерей и зимних садов. В России еще в XIX веке пользовались популярностью веранды, которые по своему функциональному назначению практически соответствуют зимнему саду.

Родоначальниками оранжерей являются французы, ещё в XVI веке они строили специальные сооружения для сохранения экзотических и теплолюбивых растений. Самыми популярными растениями в те времена были апельсиновые деревья, от этого и пошло название оранжерея от (orange – апельсин). Затем померанцевые домики, где выращивались цитрусовые – лимоны и апельсины – распространились по всей Европе.

В историю вошел прием голландского короля Вильгельма (XVII век) в зале, украшенном миниатюрными деревцами и кустарниками. После чего европейская аристократия, приняв данный опыт как «призыв к действию», ставила задачу перед своими садовниками сооружать оранжереи и выращивать там экзотические виды растений. До настоящего времени существует Версальская оранжерея, возникшая еще во время правления Людовика XIV, где проводятся роскошные приемы и празднества.

На севере Европы оранжерея была построена в ботаническом саду города Лейдена (Голландия) в 1599 году. Она была стеклянной и отапливалась с помощью печей. В оранжереях, появившихся в Англии в XVII веке, тепло поддерживалось самыми разными способами. Например, в Оксфорде отопление оранжерей осуществлялось с помощью специальных, наполненных горящим древесным углем тележек – «жаровен», а в 1685 году в Челси начал применяться подземный подогрев почвы.

Еще одна известная оранжерея находится в Потсдаме (Германия) во дворце Сан-Суси. Оранжерея построена в виде одноэтажного дворца в стиле итальянского ренессанса удлиненной формы с двенадцатью крупными окнами-дверьми, через которые король Фридрих мог выйти прямо в сад. Проект Оранжерейного дворца был подготовлен по эскизам короля архитекторами Фридрихом Августом Штюлером (1800-1865) и Людвигом Фердинандом Гессе (1795-1876). В одном из залов Оранжерейного дворца разместилась картинная галерея с копиями творений Рафаэля. Бывшие гостевые апартаменты и помещения для прислуги используются под музей и Главным архивом земли Бранденбург, а в залах дворца проводят зиму кадки с экзотическими растениями из парка Сан-Суси.

Российские оранжереи также имеют богатую историю, уже в конце XVII века в России появились первые «оранжерейные палаты», которые обогревались с помощью дровяных печей. Это были оранжереи, расположенные в набережных садах Московского Кремля. Наиболее богатые русские дворяне также не отказывали себе в удовольствии содержать теплицы, где выращивались экзотические деревья и растения. Так, князь М.А. Черкасский в своем подмосковном имении Архангельское выращивал в двух своих оранжереях заморские растения, такие как лавр, персик, олеандр и др. В начале XVIII века, после основания Петром I Санкт-Петербурга, вышел указ о строительстве двух оранжерей. Первая оранжерея заложена в 1704 году вместе с Летним садом, вторая чуть позже – в Аптекарском огороде (Императорский Ботанический сад). Сегодня бывший Аптекарский сад принадлежит Ботаническому институту им. В.Л. Комарова, и площадь его оранжерей составляет 1 га. В коллекции института находятся более 7,5 тысяч растений разных видов. С легкой руки российского императора очень скоро оранжереи, которые раньше предназначались в основном для выращивания тропических плодов (ананасов, апельсинов и др.), стали обязательным элементом дворцовых ансамблей и богатых усадеб. Очень часто они выполняли одновременно несколько функций: служили и стеклянными питомниками, и танцзалами, и даже галереями, украшенными выдающимися скульптурами и картинами. Одни теплицы являлись продолжением покоев вельмож, а другие - возводились со светопрозрачной крышей отдельным сооружением.

Аптекарский огород или Филиал Ботанического сада МГУ

В оранжереях этого не очень большого, но чрезвычайно уютного парка собраны растения со всех уголков земли. «Экспонатами» этого своеобразного музея являются живые растения, распределенные по нескольким климатическим зонам с различными условиями выращивания, разным климатом, похожим на природные условия их далекой родины. А благодаря ежедневному труду поколений садовников тут произрастают такие интересные и старые экземпляры, как двухсотлетние пальмы, саговник, который подарил граф А.Г. Разумовский из своей частной коллекции в 1820 году. Особенный акцент в оранжерее сделан на полезные лекарственные растения: пряно-ароматические, эфирно-масличные и прочие (ил.1).



Ил. 1.Оранжерея. Ботанический сад МГУ г.Москва.

Главный ботанический сад имени Н.В. Цицина РАН в Москве

Даже когда с наступлением холодов этот крупнейший в Европе сад засыпает, в его оранжереях царит вечное лето. Не зря это место причисляют к известным мировым оранжереям, ведь здесь собрано шесть тысяч видов и культурных форм теплолюбивых растений, особенно стоит отметить самую большую в стране коллекцию орхидей, азалий и папоротников. А местная экспозиция водных и прибрежных растений стоит наравне с лучшими коллекциями оранжерей Европы. Это единственное место в нашей стране с уникальным собранием бонсай (ил.2.)



Ил. 2. Главный ботанический сад имени Н.В. Цицина РАН в Москве.

Усадьба Кусково

Сады и парки конца XVIII – начала XIX вв. играли роль если не частных ботанических садов, то обширных коллекций растений. Такие вельможи, как Шереметевы, Голицыны, Юсуповы наперегонки старались привить в Отечестве последние европейские достижения, интерес к естественнонаучным исследованиям, ботанике, и географическим открытиям (ил.3).



Ил. 3. Большая каменная оранжерея, южный фасад.

В 1761-62 гг. по проекту Ф. Аргунова на месте старой деревянной оранжереи была возведена Большая каменная оранжерея, или Оранжерейный дом, с центральным восьмиугольным павильоном, стоящим между двумя стеклянными галереями, завершающимися небольшими одноэтажными павильонами. Постройка отдаленно напоминает дворец Сан-Суси. Она выполняла роль не только оранжереи, но и танцевального зала. В 1780 году именно здесь был устроен «цветочный бал» в честь визита Екатерины II.

Центральный павильон сделан двухъярусным, с южной стороны, обращенной к Дворцу, он увенчан балюстрадой с декоративными вазами. Павильоны оранжереи обильно украшены колоннами, лепниной и гербами. Игра светотени на всех этих элементах контрастирует с простотой частых переплетов стеклянных галерей.

Декоративное оформление южного фасада оранжереи было обусловлено необходимостью зрительно укрупнить его, чтобы он не терялся в конце 300-метрового партера. Зато северный фасад гораздо скромнее и выглядит как одноэтажный корпус с трехчастным делением. С северной стороны боковые павильоны гладкие, с двумя рядами окон и без куполов, видимых с юга.

Огромные входные двери Оранжереи сделаны намеренно широкими и высокими соответственно моде на платье конца XVIII века, что идет вразрез с функциональным назначением здания. Такие двери позволяли спокойно и беспрепятственно входить кавалеру с дамой, одетой в платье с фижмами, в танцевальный зал и боковые павильоны. Зал сделан двусветным за счет арочных окон над дверью, которые подчеркивают высоту и торжественность обстановки. Внутри зал опоясан балконом, предназначенным для оркестрантов. Боковые застекленные галереи, завершающиеся одноэтажными павильончиками, служили зимним садом и местом отдыха для прогуливающихся пар и маменек, поджидающих своих дочерей. Зимние сады были обязательным «райским уголком» русских усадеб и показателем состоятельности хозяев.

Шереметевы не жалели средств на высококвалифицированный персонал, они приглашали самых известных иностранных мастеров, отдавая им в подчинение крепостных, перенимавших секреты их мастерства. Так крепостные становились музыкантами, балетмейстерами и актерами, художниками, архитекторами и садовниками. Крепостные садовники графа сами разводили в оранжереях особо ценившиеся тогда померанцевые, апельсиновые, лимонные, а также кофейные и лавровые деревья. Оранжерея Кускова содержала одну из самых богатых коллекций экзотических растений и цветов в России. Несмотря на суровые климатические условия, мастерство садовников того времени позволяло круглогодично выращивать в оранжереях цветы и экзотические фрукты к столу знати. Росли и созревали в оранжереях Кускова персики и ананасы, апельсины и лимоны. Шереметев любил блеснуть, послав в декабре к столу императрицы корзинку с персиками из своих оранжерей.

Американская оранжерея

Рядом с Оранжерейным домом в восточной части парка находится Американская оранжерея, которая была предназначена исключительно для хозяйственных нужд. Это одна из самых ранних построек в Кускове. Пять секций оранжереи на каменном фундаменте, различно ориентированные к солнцу, были построены в 1750-х годах. Имя архитектора осталось неизвестным, ведь ценность этого здания была обусловлена лишь выращиваемыми здесь экзотическими и декоративными растениями.

Откуда же появилось столь необычное для России того времени название – Американская оранжерея? «Каталог растений» 1786 года прозаично разъясняет термин «американская оранжерея» как постройку «большого тепла». Пять секций здания имели собственные названия: Кофейная, Персиковая, Большая оранжевая, Косая оранжевая и Крайняя оранжевая. Оптимального использования солнечного света добивались различным наклоном крыш, а также «лежачих и стоячих» оконных рам, ориентированных на юг, юго-восток и юго-запад, что позволяло подобрать наиболее благоприятный режим для выращивания теплолюбивых рас-

тений. Для усиления теплового эффекта галереи были застеклены дешевым зеленоватым стеклом. Выращенные здесь абрикосы, персики, ананасы, виноград и кофе служили не только украшением торжественных обедов щедрого хозяина, но и поставлялись к столу именитых вельмож, таких как князь Г.А.Потемкин. Восемь лавровых деревьев, насчитывающие по 300 лет, пережили всех хозяев усадьбы и еще продолжают расти. Современное здание Американской оранжереи было воссоздано на месте частично сохранившейся постройки в 1970-80-х гг.

Со сменой поколений хозяев Кусково постепенно утрачивало свою роскошь. Для ликвидации последствий постоя французов в 1813-15 годах в усадьбе был произведен ремонт, но прежний блеск уже был утрачен, в 1830-х годах разобрали здание театра, Столбовую и Китайскую беседки возле Голландского домика. После отмены крепостного права в 1861 году содержать регулярный парк без штата бесплатных садовников стало практически невозможно. Парк стал приходить в запустение и зарастать. В конце XIX века большая часть земель усадьбы была нарезана и продана под дачные участки. Все имущество Шереметевых было национализировано сразу после Октябрьской революции. Именно это позволило сохранить усадьбы Кусково и Останкино от разгрома. Последний владелец Кускова – Сергей Дмитриевич Шереметев – после 1917 года проживал в своем московском доме на Воздвиженке. В ноябре 1918 года чекисты конфисковали всю переписку, дневники и ценные вещи графа, владелец которых уже не поднимался с кровати. Через месяц 75-летний граф скончался и был похоронен на кладбище Ново-Спасского монастыря.

В 1919 году Кусково превращается сначала в краеведческий музей, а потом в архитектурно-художественный заповедник, который в 1932 году был совмещен с музеем прикладного искусства. Позже музей был преобразован в музей фарфора и керамики, который сейчас разместился в помещениях двух оранжерей Кускова.

В основе собрания музея лежит коллекция А.В.Морозова из более чем 3000 фарфоровых изделий XVIII века, главным образом мейсенского фарфора[11].

Музей насчитывает свыше 18 тыс. экспонатов. Среди этих богатств стоит упомянуть итальянскую майолику, изделия с росписями Адама Лёвенфинка и Херальдта, мелкую пластику И. И. Кендлера, изделия Челси, Веджвуда, Севра, яркую коллекцию русского фарфора конца XVIII – начала XIX веков и, конечно же, уникальный Египетский сервиз, подаренный Наполеоном Александру I по случаю заключения Тильзитского мира (ил.3).

Парадные и тепличные оранжереи были непременным элементом русских садово-парковых ансамблей второй половины XVIII века. В них содержались и выращивались экзотические теплолюбивые растения, декоративные и душистые цветы, лавры и цитрусовые (в т.ч. померанцевые), кофейные и персиковые деревья, пальмы, ананасы, кактусы и орхидеи. Летом растения выставлялись в кадках на открытый воздух, украшая партер и аллеи парка. Их кроны выстригались в виде геометрических форм, кораблей, фигур людей и фантастических животных, что гармонично сочеталось с архитектурным и скульптурным убранством парка. Подобное оформление «зеленой архитектуры» произведениями топиарного (фигурной стрижки) искусства было характерным для эстетики увеселительных усадеб России XVIII века и, как и многое другое в усадьбе, было призвано «служить к удивлению» гостей.

Самыми известными из них были оранжерея в Кускове под Москвой; зимние сады П. А. Демидова в Москве, славившиеся богатейшей коллекцией оранжерейных растений (конец XVIII в.), а также оранжереи графа А.К. Разумовского в Горенках (начало XIX века), Царицыне (ил. 7), Поречье (ил. 4), Архангельском. В усадьбе Кусково сохранились американская и большая каменная оранжереи, нередко в их залах выставляются экспонаты Государственного музея керамики.



Ил. 4. Усадьба Поречье (Уваровых), оранжерея. Можайский район, Поречье.

Праздничная Большая оранжерея в Нижнем парке дворцово-паркового ансамбля «Петергоф»

Оранжерея была предназначена для выращивания уникальных экзотических цветов и хранения зимой заморских растений, которые в летнее время расставлялись в кадках и горшках для украшения дворцов, партеров, гротов и фонтанных бассейнов. Автором проекта Большой оранжереи, скорее всего, был Никколо Микетти, руководили его реализацией Иоганн Фридрих Брауншейн и Михаил Григорьевич Земцов.

Строительство Большой оранжереи было начато весной 1722 года и продолжалось до конца 1725 года, когда крыша павильона была покрыта листовым железом, который доставили с уральских заводов Демидовых.

В плане здание – полуциркульное, своим внешним обликом оно ничем не напоминает о его практическом назначении. По своему декору и размерам Большая оранжерея не уступала петровским приморским дворцам, а по обрамлению фасада даже выделялась среди них. Деление здания характеризуется ясностью: несколько завышенная средняя часть связывается крыльями галерей с заканчивающими их павильонами, так называемыми люстгаузами. Южную фасадную стену павильона прорезает сплошной ряд полуциркульных окон, которые отделяют друг от друга гладкие дорические пилястры. Второй этаж центральной части украшают пилястры композитного ордера. Фасады боковых строений декорированы нишами. На балюстрадах, окаймляющих всю крышу, имеются большие вазы. Фигурные наличники мансардных окон декорированы вазами другого типа. Северный фасад павильона отличает отсутствие окон, его стена обработана лишь рустованными лопатками.

В середине сада можно увидеть скульптурную группу «Тритон, разрывающий пасть морскому чудовищу». В центре бассейна на туфовом постаменте установлена скульптура Тритона (в греческой мифологии Тритон был сыном бога морей Посейдона и нереиды Амфитриты). Он с силой разрывает своими мускулистыми руками пасть морского чудовища, из которой вырывается струя воды высотой 8 метров. Так в незамысловатой, но динамичной форме еще в 1726 году скульптором Бартоломео Карло Растрелли аллегорически были изображены морские победы нашей страны над Швецией. Первоначальный проект фонтана выполнил архитектор Т. Усов, а их восстановлением после Великой Отечественной войны в 1956 году занимался А. Гуржий (по чертежам и рисункам XVIII столетия).

В 1769–1770 годах Большую оранжерею расширили по проекту И. Яковлева: по южной стороне были пристроены боковые крылья с абсолютно застекленными стенами.

Ещё в 1722 году в единой композиции с Оранжереей на склоне горы было задумано возвести большое полуциркульное здание из камня – погреб для хранения цветочных клубней. В начале осени 1725 года сооружение погреба было закончено. По внешнему виду погреб был похож на садовый грот. В 1728–1729 годах его фасад был отделан туфом, а кровлю декорировали балюстрадой. Погреб просуществовал до 1814 года, когда он обвалился из-за ветхости и был разобран. Ниша на месте погреба была засыпана и застлана дерном.

В XIX столетии после возведения в Английском парке новых каменных оранжерей туда были переведены теплицы и оранжереи из Нижнего парка. В Большой оранжерее сохранились только «разного звания заморские фигурные деревья и цветные кусты».

Во время Второй мировой войны Большая оранжерея была уничтожена. В 1954 году, опираясь на чертеж I четверти XVIII века, она была воссоздана архитектором Василием Митрофановичем Савковым; вазы восстановлены А.Ф. Гуржием по рисункам А.И. Алымова [9] (ил.5).



Ил. 5. Праздничная Большая оранжерея, расположенная в Нижнем парке дворцово-паркового ансамбля «Петергоф»

Малая оранжерея Летнего сада

Летний сад является одной из самых известных и старых достопримечательностей Санкт-Петербурга. В настоящее время принадлежит Государственному Русскому музею. Сад практически ровесник города на Неве и был заложен Петром I в 1704 году. Изначально Летний сад считался летней резиденцией царя. Как и все царские постройки и сооружения, это место сразу стало проектироваться как нечто грандиозное и необыкновенно красивое. Живописный парк, тихие аллеи, скульптуры известных мастеров, искусные фонтаны и многое другое. Малая оранжерея вместе с садом. Первоначально оранжерея была предназначена для хранения в ней в холодное время года экзотических растений, выставляемых в теплое время года в боскетах «Зеленые кабинеты», а также на площадях и аллеях сада. В 2010 году началась реставрация сада, она проходила по историческим материалам и аналогам петровского времени. Все работы, в том числе создание внешнего архитектурного облика, объемно-пространственной композиции и декорирование деталей фасада, осуществлялись на основании чертежа фасада оранжереи, который был создан в 1738 году архитектором И. Бланком[9] (ил.6).



Ил. 6. Малая оранжерея находится в городе Санкт-Петербурге, на территории Летнего сада, который является памятником садово-паркового искусства первой трети XVIII столетия.

Практически одновременно со столичным (1706 год) Аптекарский огород был заложен и в Москве (ныне Ботанический сад МГУ имени М.В. Ломоносова). Изначально он предназначался для выращивания лекарственных трав, а сегодня это одно из ведущих ботанических учреждений Москвы. На его территории расположены четыре оранжереи: пальмовая, суккулентная, субтропическая и коллекционная.

СПИСОК САМЫХ КРУПНЫХ ОРАНЖЕРЕЙ В РОССИИ:

- Ботанический сад МГУ (Москва);
- Главный ботанический сад им. Н.В. Цицина РАН (Москва);
- Летний сад (Санкт-Петербург);
- Ботанический сад Ботанического института им. В. Л. Комарова РАН (г.Санкт-Петербург);
- Усадьба Царицыно (г.Москва);
- Оранжерея Таврического сада (Санкт-Петербург);
- Оранжерея ботанического сада (г. Самара) [6].
- Оранжерея Волжский (г. Волжский, Волгоградская область).

После Октябрьской революции теплые оранжереи в имениях и усадьбах начинают постепенно исчезать, как и возможность существования такой собственности. Только лишь когда люди начали получать дачные участки, интерес к технологиям закрытого грунта вновь возродился. Однако пышные оранжереи прошлого превратились в простейшие парники для выращивания ранних овощей.

АРХИТЕКТУРА И КОНСТРУКЦИИ ОРАНЖЕРЕИ

Оранжерея – обособленное, полностью застекленное помещение, которое имеет свою систему отопления. Чаще всего используется для разведения тропических и субтропических растений. Их многообразие очень велико, в оранжерее можно увидеть эвкалипты и вязы, лилии и орхидеи, бананы и финики, бамбук и сахарный тростник. Основное назначение оранжереи – выращивание цветов, овощей и фруктов. Многие овощи и цветы выращиваются в оранжереях в конце зимы и начале весны, а затем, с наступлением тёплой погоды, пересаживаются в открытый грунт [11].

Специалисты разделяют оранжереи на две основные группы: коллекционные оранжереи и промышленные. Коллекционные нацелены на выращивание теплолюбивых растений, их изучение, сохранение редких видов, а также использование в образовательных и ознакомительных целях. В промышленных оранжереях занимаются выращиванием декоративных и плодовых культур на продажу, для снабжения населения цветами, фруктами, овощами круглый год.

Как известно из курса биологии, процесс фотосинтеза напрямую зависит от интенсивности освещения. Поэтому лучше, если вся поверхность оранжереи будет прозрачной, так растения получат намного больше дневного света. И все же иногда светопроницаемой в оранжерее является только кровля. Но независимо от степени естественной освещенности, необходимо предусмотреть и искусственное освещение.

Микроклимат оранжереи и зимнего сада очень благотворно влияет на состояние кожи и общее самочувствие человека (при влажности 50-60%). Для поддержания внутри оранжереи температуры на

Оранжереи в Царицыне

Первая деревянная оранжерея предположительно была устроена в 1740-х годах, когда князь К. Д. Кантемир построил в Чёрногрязской вотчине новый господский дом и, возможно, разбил регулярный сад близ него. После того, как земли в 1775 году выкупила императрица Екатерина Вторая, местные оранжереи были значительно расширены, а следить за ними отрядили из Головинского сада, расположенного в районе Лефортово, садовника Якова Федорова и огородника Ивана Лукина. Обустройством и планировкой оранжерей в Царицыне занимался архитектор В.И. Баженов, который в марте 1778 года представил проект временной оранжереи, впоследствии размещенной на месте бывших конюшен и выстроенной из деревянных материалов, взятых из разобранного главного корпуса владения Кантемиров.



Ил. 7. Усадьба Царицыно, оранжерея. Москва, ул.Дольская-1

Постоянную каменную оранжерею в Царицыне, по первоначальном плану, подразумевалось поднять в центральной части, между дворцами самой Екатерины и ее сына Павла Петровича, но со временем проект пришлось переиначить.

В период с 1785 по 1787 годы архитектором Карачинским, вероятно по проекту все того же Баженова, возвели масштабный комплекс каменных Царицынских оранжерей, оставшихся на месте временных деревянных. На строительство трех удлиненных, параллельно расположенных корпусов потратили 28 тысяч тогдашних рублей. Для их нормальной работы были построены грунтовые сараи, а также парники со «школами». Руководить работами в царицынских оранжереях был назначен садовник Иоганн Рак, который пробыл на этом посту с 1786 по 1791 годы. Помимо культивирования растений в оранжерейном комплексе проводилось обучение крепостных тепличному хозяйствованию. На основании описи оранжереи в Царицыне, составленной в 1802 году, в местных помещениях, в больших кадках и горшках, выращивались следующие деревья и растения: грушевые, персиковые, сливовые, вишневые, абрикосовые, яблочные лимонные, лавровые, кипарисы, фиги, мирты, шелковица, а также кедр. В непосредственной близости от оранжереи росло порядка тысячи яблоневых деревьев. Плоды деревьев из него и царицынских оранжерей, а также цветы поставлялись к царскому двору или шли на продажу. Местные садовники и огородники стимулировались за свое трудолюбие, т.к. пятая часть дохода причиталась им лично.

В период с 1802 по 1831 годы оранжереи в Царицыне подчинялись Экспедиции Кремлевских строений. Ее руководитель Петр Сергеевич Валуев считал оранжерейный комплекс одной из главных составляющих по части дохода в усадьбе Царицыно, а потому в 1804 году повелел подчиненным архитекторам выстроить две новые оранжереи из белого камня для культивирования винограда и ананасов, которые расположились ниже по склону от прежних.

В 1805 году в главных царицынских оранжереях была проведена реконструкция, после чего одна из них, расположенная ближе ко дворцу, получила украшение в виде белокаменной ротонды.

Стоит отметить, что при новом управляющем оранжерейного комплекса в Царицыне, садовом мастере Унгебауере, проводились не только масштабные перестройки, но и пополнялась местная коллекция экзотических растений. Таким образом, к 1804 году царицынские оранжереи входили в число «богатейших в мире».

К счастью, во время нашествия Наполеона оранжереи не получили значительного урона и были быстро восстановлены.

Оранжереи процветали и при сменившем Валуева князе Николае Борисовиче Юсупове, продолжая давать немалый доход.

В 1837 году планировалось строительство нового корпуса оранжерей по проекту архитектора Е.Д. Тюрина. Сюда намеревались перевезти растения из имения графини Анны Орловой-Чесменской, но составив смету, от намерений отказались.

Тучи над оранжереями в Царицыне начали сгущаться в 1843 году, когда по представлению А.М. Урусова – тогдашнего президента дворцовой конторы в Москве – самодержец Николай Первый решает снести их «из-за ветхости», а новое место для их строительства определить в Нескучном саду.

Первая царицынская оранжерея – Померанцевская – прекратила свое существование в 1844 году, когда из нее в Петербург была вывезена большая часть имевшихся там растений, а остальная была распродана непосредственно в Москве.

В 1858 году при князе Н.И. Трубецком, возглавившем к тому времени дворцовую контору, вновь провели инспекцию царицынских оранжерей и пришли к выводу, что они приносят казне лишь одни убытки, а посему было решено полностью передать их арендаторам на содержание. В последующие годы они часто менялись, и со временем весь комплекс пришел в полный упадок.

Возрождение оранжереи в Царицыне началось лишь в 2008 году (ил.7). Для ее восстановления специалисты изучили сотни документов и чертежей эпохи ее строительства и постарались воссоздать комплекс близко к оригинальному проекту [1,4].



Ил. 8. Усадьба Васильевское (Марьино). Оранжерея. Интерьер.Московская область, Одинцовский район.



Ил. 9. Оранжерея. Томск 1890 г.



Ил. 10. Усадьба купцов Елисеевых, оранжерея. Ленинградская область, Гатчинский район, д. Белогорка.

нужном уровне (1 °С и выше) применяется солнечный и технический обогрев (паровое, водяное отопление, электрический и воздушный обогрев и др.). По температурному режиму оранжереи подразделяют на холодные (от 1 до 8 °С), полутёплые, или умеренные (от 8 до 15 °С), и тёплые (от 15 до 26 °С). Нередко оранжереями называются только холодные оранжереи, а полутёплые или тёплые – теплицами.

Оранжереи бывают:

– односкатные, то есть с одной плоскостью кровли (крыши), обращенной на юг, с углом наклона 30–45°;

– двускатные – с двумя плоскостями кровли, с внутренними поддерживающими стойками и со скатами кровли, обращенными на запад и восток, с углом наклона 24–28°;

– блочные – с двумя-пятью и более двускатными оранжереями, объединёнными в одну оранжерею или соединёнными друг с другом с помощью желобов, поддерживаемых снизу столбами;

– ангарные – аналогичные двускатным, но без внутренних стоек [10].

В зависимости от способа культуры тепличных растений различают оранжереи: стеллажные, грунтовые, грунтово-стеллажные, а по продолжительности использования – оранжереи зимние (с постоянным остеклением), эксплуатируемые весь год, и весенние (с накладными рамами или полностью открывающейся кровлей).

Цокольная часть стены оранжереи – кирпичная, каменная или деревянная, пол – земляной, рамы – одинарные деревянные или металлические. Поверхность оранжереи застекляется двойным (толщиной 2,7–3,3 или до 4–5 мм) стеклом. Вентиляция оранжереи осуществляется различно – через форточки, фрамуги или отдельные съёмные рамы.

В крупных оранжереях устраивают водопровод, приспособление для полива тёплой водой, применяют подпочвенное орошение или искусственное дождевание.

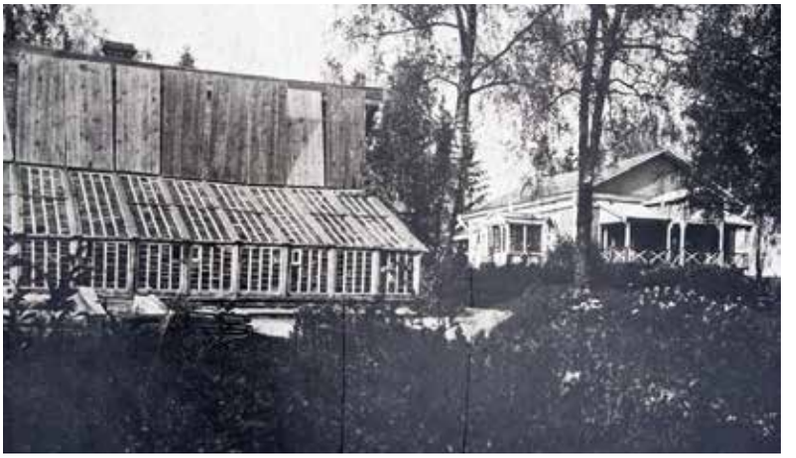
С точки зрения архитектурной конструкции оранжерея – это каркасное сооружение со сплошным остеклением, где поддерживается постоянный режим температуры, влажности и освещения [8].

Объемно-планировочное решение оранжерей зависит от неограниченных возможностей применения в проектах стальных пространственных структур и уникальных концепций архитекторов, которые объединяют красоту, функцию и природу в одном сооружении.

Конструкция оранжереи сложилась исходя из ее функций. Все оранжереи имеют цокольную часть (каменную, кирпичную или деревянную), несущую часть (из металла, дерева или ПВХ) и остекление.



Ил. 11. Усадьба Мордвиновых, Каменная оранжерея, общий вид, г. Ломоносов, ул. Левитана, д.2



Ил. 12. Усадьба Мураново им. Ф. И. Тючева, оранжерея. Московская область, Пушкинский район, д. Мураново



Ил. 13. Усадьба Знаменка, оранжерея. Петергоф. Санкт-Петербургское шоссе, 115

Хотя конструкция у всех одна, формы могут быть разнообразными: от стандартного ангарного вида до сложнейших конструкций со множеством переходов. Крупные оранжереи имеют также водопровод, систему поливки, рельсовые или подвесные дороги. Отопительная система состоит из нескольких частей: система обогрева воздуха и грунта. Для электрического обогрева грунта используют тепловой кабель, который змейкой укладывают в грунт или в цементную стяжку во время строительства. Обогрев воздуха может осуществляться непосредственно через нагревательные приборы или путем подключения водяных труб к теплогенератору. Остекление оранжереи может быть постоянным или съемным. В первом случае их используют круглый год и называют постоянными, во втором случае используют сезонно, а называют весенними.

Оранжереи являются доминирующим сооружением ботанических садов и природных парков, сохраняя баланс между природой, технологиями и безграничными творческими возможностями архитекторов в создании уникальных комплексов. Источниками концептуальных идей для формообразования оранжерей служат исторические архитектурные стили, природные формы, а также фантазийные образы, основанные на уникальных научных открытиях и технологиях. Знаменитые оранжереи демонстрируют неограниченные архитектурно-строительные решения по возведению оранжерей городского, усадебного уровня, которые часто являются знаковыми сооружениями города, усадьбы, парка, района.

ОРАНЖЕРЕЯ В РУССКОЙ УСАДЬБЕ

Особую прелесть природной красоте русской усадьбы придают расположение, ландшафт и самобытная организация повседневного уклада и хозяйствования. Русское дворянство во второй половине XVIII века осознало самоценность жизни на лоне природы и начало выезжать из городов на лето в свои загородные имения. Здоровый климат, удобство ведения хозяйственных дел сочетались с красотой окружающих лесов, полей, озер и рек. Среди этих, уже отобранных уголков родного края люди, выдающиеся по своему уму, богатству или общественному положению, выискивали поистине уникальные места для своих подмосковных усадеб. Так возникали удивительные создания – сплав щедрой природы и человеческого гения и труда [6].



Ил. 14. Усадьба Покровское-Стрешнево, оранжерея. Москва, Волоколамское шоссе, 52



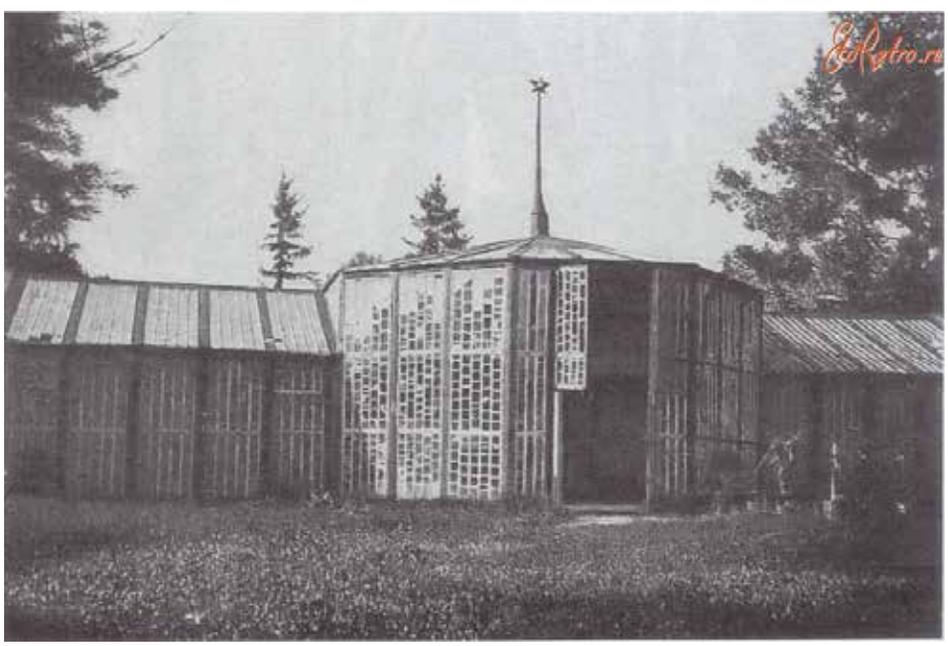
Ил. 15. Усадьба Сергиевка, оранжерея, г. Санкт-Петербург



Ил. 16. Усадьба Беллей, оранжерея. Петергоф, ул. Садовая, 24

Владельцами подмосковных усадеб, при которых были созданы выдающиеся по своим художественным достоинствам дворцово-парковые ансамбли, сплошь были люди незаурядные. Превращение Архангельского в замечательный памятник культуры началось при Дмитрии Михайловиче Голицыне (1665-1737). Он принадлежал к знатному роду, давшему большое число выдающихся людей. Ансамбль в Быково был создан при его владельце генерал-лейтенанте и сенаторе Михаиле Михайловиче Измайлове (1719-1800). Измайлов много лет руководил казенным строительством в Москве, а на склоне лет стал московским генерал-губернатором. Первым из Салтыковых хозяином Марфина стал фельдмаршал и московский генерал-губернатор Петр Семенович (1698–1772). Он прославился победами над войсками знаменитого прусского короля Фридриха Великого в Семилетней войне. Много строил в Марфине его сын, также выдающийся полководец, фельдмаршал и московский генерал-губернатор Иван Петрович (1730-1805).

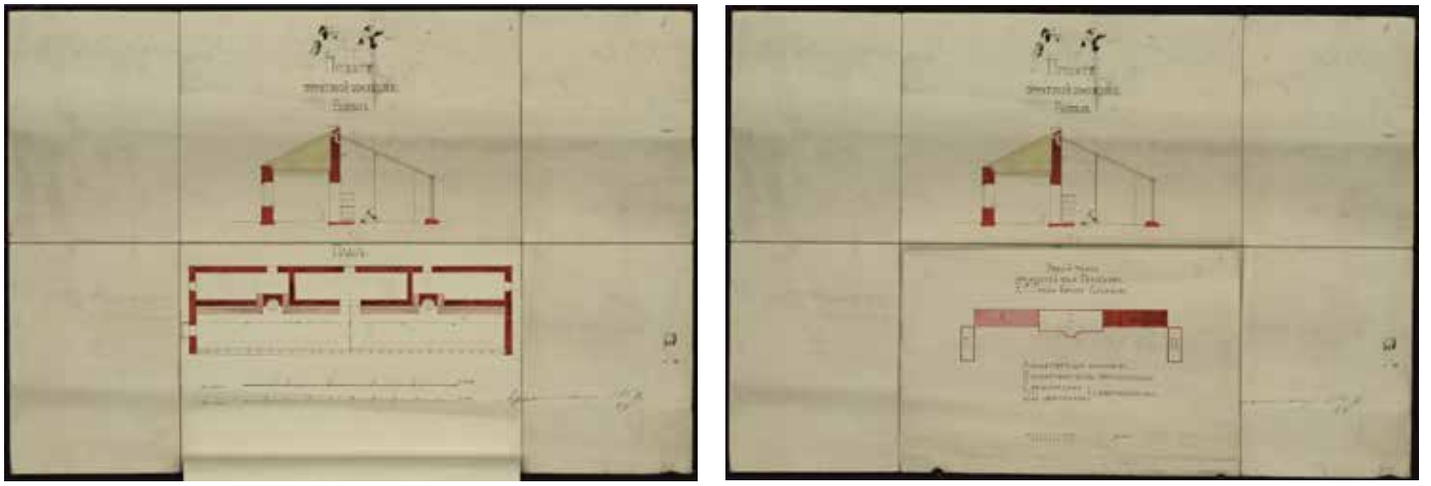
Для украшения подмосковных усадеб приглашались лучшие архитекторы: Василий Иванович Баженов (Быково, Марфино, Троицкое-Кайнарджи), Матвей Федорович Казаков (Быково), Доменико Иванович Жилярди (Суханово), Константин Андреевич Тон (Суханово), Михаил Доримедонтович Быковский (Марфино), Евграф Дмитриевич Тюрин (Архангельское).



Ил. 17. Усадьба князей Голициных, оранжерея. Украина, Харьковская область

Сочетание незаурядных заказчиков и выдающихся исполнителей позволило создать тот «высокий стиль» усадебного строительства, к которому относятся лучшие подмосковные усадьбы. Усадебные комплексы требовали непрерывных действий по их поддержанию и развитию, что и осуществлялось в период расцвета усадебной культуры. Уход за усадебным парком, а, следовательно, его состояние во многом зависели от умения садового мастера, а также от применения квалифицированного ручного труда. Регулярно проводилась очистка водных систем и прудов, подправлялись дорожки, парковые строения и мостики, чистились мелиоративные канавы, приводились в порядок живые изгороди и пограничные валы. Ежегодно подстригались и подсеивались газоны, обновлялись цветники, прореживались кустарники, удалялись сухие и поврежденные ветки деревьев. Таким образом, содержание усадеб требовало колоссальных затрат[4].

Усадебное хозяйство, основанное на крепостном труде, было многоотраслевым, и структуру его составляли такие отрасли сельского хозяйства, как хлебопашество, садоводство, огородничество, а также животноводство, которые обеспечивали потребности дворянина и являлись доходной статьей бюджета семьи. Вместе с тем надо отметить, что усадьба имела не



Ил. 18-19. Проект фруктовой оранжереи в усадьбе Спасское. Разрез. План. Архитектор А.Обер. 1878г.

только экономическую направленность. Это было место проживания (пусть иногда и временное) дворянской семьи, и поэтому не все отрасли усадебного хозяйства, хотя и направленного на обеспечение продовольствием, имели характер доходной статьи. Некоторые его направления были предметом увлечения владельца, служили выражением эстетических взглядов, способствовали созданию благоприятной атмосферы [6]. Все это нашло отражение в облике усадьбы, где в дополнение к привычным составляющим усадьбы возводятся специальные сооружения: водонапорная башня, псарни, молочные фермы, свинарники, конный и скотный дворы и оранжереи.

ОРАНЖЕРЕЯ В УСАДЬБЕ СПАССКОЕ

Подмосковные ничем не уступали столичным особнякам, а по удобству жизни на лоне летней природы намного их превосходили, к числу именно таких, соединяющих роскошь цивилизации и сельскую идиллию, относится усадьба Спасское. История усадьбы связана со знаменитыми дворянскими фамилиями России – Гагариными, Остерманами, Толстыми, Смирновыми, Орловыми-Давыдовыми и т.д. (подробно история усадьбы и проект ее научной реставрации публиковались ранее – Мир искусств.-2015.-№1.-С.48-66) Обширная хозяйственная территория с многочисленными кирпичными службами расположена к северу и север-западу от жилой части. Наиболее крупные ее комплексы конного и скотного дворов обращены к Москве-реке. Другой стороной они выходят к внутриусадебной дороге, связывающий хозяйственный двор с парадным (ил. 20).

Разветвленный хозяйственный комплекс XVIII – начала XX столетия сооружен из кирпича с применением колотого известняка. На хозяйственной территории расположены также амбар, теплицы, ледник, баня. Архитектура их проста и утилитарна. Смежные конный и скотный дворы с периметральной одноэтажной застройкой служат образцом рядового каменного строительства XVIII – начала XX века. В наиболее ранних постройках скотного двора широко использован известняк, дополненный кирпичной кладкой. Конюшня с каретным сараем, кузница и жилые флигели на конном дворе сложены из кирпича на белокаменном цоколе, неоштукатурены.

При княгине Ливен, последней владелице Спасского, в комплекс входили: каретный сарай с конюшнями, кузница, в северном флигеле находилась пекарня, центральный использовался под жилье, а в южном флигеле располагался молочный завод. Комплекс скотного двора, в плане представляющий замкнутое каре, расположен к северу-западу от центральной – жилой – части усадьбы. С юга к комплексу примыкает конный двор, сообщающийся с ним проездом. Обширный внутренний двор ком-



Ил. 20. Юго-восточный фасад оранжереи усадьбы Спасское. Утрачены заполнения оконных, дверных проемов



Ил. 21. Фрагмент юго-восточного фасада оранжереи. Утрачены металлические балки оранжереи



Ил. 22. Интерьер юго-восточный части оранжереи

плекса с трех сторон ограничен корпусами коровников. С западной стороны, обращенной к Москве-реке, располагаются в одну линию небольшие домики, объединенные между собой кирпичной оградой. С северной стороны находится пекарня, а с юга - молочный завод, поставленный торцом к реке. Центральное здание - жилое, с протяженным фасадом. В центре внутреннего двора с юга на север вытянулся прямоугольный корпус свинарника, объединенный с южным корпусом небольшим крытым переходом (в настоящее время не сохранился). Наиболее парадно выглядит западная сторона ансамбля, обращенная к пойме Москвы-реки.

Существующие здесь хозяйственные постройки оранжереи, хозяйственных флигелей и корпуса скотного двора до передачи усадьбы в аренду Инвестиционной группе компаний ASG по программе губернатора Московской области «Усадьбы Подмосковья» (сентябрь 2014 года) находились в стадии разрушения.

Служебное здание оранжереи, расположенное к северу от главного дома, было построено в конце XIX века, когда усадьбой владела княгиня Ливен (ил.18-19). Оранжерея представляет собой образец кирпичного строительства конца XIX-начала XX века, это одноэтажное здание со сложным очертанием в плане с габаритными размерами 43х10,8 м (ил. 21). Высота здания от уровня земли до конька крыши составляет около пяти метров. Здание в целом имеет жесткую конструктивную схему с несущими кирпичными стенами (ил. 22). Пространственная жесткость обеспечивается за счет работы поперечных и продольных стен, а также совместной работы стен с дисками перекрытий, выполненных из деревянных балок. Наружные кирпичные стены дополнительно усилены контрфорсами, выступающими на фасад здания.

Подсобные помещения оранжереи имели печное отопление. Для поддержания микроклимата в оранжереях существуют различные системы их согревания или отопления: дымовые каналы, или борова, нагретая вода (водяное отопление), перегретый пар, изредка – тепловая радиация от израз-



Ил. 23. Фрагмент северо-западного фасада. Новый оконный проем



Ил. 24. Юго-восточный фасад. Сохранился исторический проем с кочетами



Ил. 25. Фрагмент юго- восточного фасада. Сохранился исторический оконный проем с кирпичной перемычкой



Ил. 26 Фрагмент северо-западной стены оранжереи. Исторический проем с перемычкой



Ил. 27. Фрагмент северо-западного фасада оранжереи. Прорубленные дверные проемы



Ил. 28. Фрагмент северо-западного фасада оранжереи.

цовых или даже простых печей с железными трубами и, наконец, – навоз. Отопление дымовыми каналами, или боровами, было использовано в оранжерее Спасского вследствие дороговизны устройства водяного, или парового, отопления, считающихся в тот период наилучшими. Топка для дымового отопления была расположена в отдельном помещении, а не внутри самой оранжереи: иначе из топки случайно выходящий дым и разные газы легко могли повредить растения; с другой стороны, вноска дров или угля требует частого раскрывания дверей, что может вести к быстрому охлаждению. Топку устраивали обыкновенно ниже поверхности почвы оранжереи. Над боровами обыкновенно устраивали стеллажи, на которые устанавливали растения. Нередко для согревания почвы боровы прокладываются в особых канавах внутри оранжереи, над которыми чаще всего устраивали проходы. Недостатки дымового отопления (боровами) состоят в неравномерности нагревания разных частей оранжереи: поближе к топке канал сильно накаливается



Ил. 29. Видовой кадр северо-западного фасада оранжереи. Прорубленный оконный проем, деревянная пристройка. Разрушение кирпичной кладки, трещины по фасаду



Ил 30. Сохранившийся исторический дверной проем на северо-западном фасаде



Ил. 31. Фрагмент северо-западного фасада. Исторический дверной проем и полуциркульная ниша.



Ил. 32. Фрагмент северо-западного фасада, исторические дверные проемы, разрушение кирпичной кладки.



Ил. 33. Интерьер оранжереи на северо-западном фасаде.



Ил. 34. Интерьер оранжереи. Исторический дверной проем, новый оконный проем.



Рис. 35. Интерьер оранжереи. Исторические дверной, оконные проемы.

и делает окружающий воздух сухим и более горячим, чем на некотором расстоянии; а при конце борова окружающая его атмосфера уже более прохладна [1].

Фундаменты здания мелкого заложения ленточные и выполнены из керамического кирпича и бутового камня на известковом растворе. Глубина заложения фундаментов составляет 0,3÷1,32 м от уровня пола первого этажа (0,55÷1,88 м от уровня земли в зависимости от планировочной отметки). Ширина подошвы фундаментов – 0,38÷0,89 м. Стены возведены из формованного керамического кирпича на известковом растворе (ил. 24). Толщина внутренних и наружных стен составляет 420-820 мм (от полутора до трех кирпичей). Перевязка кирпичной кладки повсюду – верстовая (старорусская) (ил. 25), характеризующаяся последовательным чередованием тычков и ложков в каждом ряду. Оконные и дверные проемы, оставленные в наружных и внутренних стенах при строительстве здания, венчаются клинчатыми и арочными перемычками (ил. 26). Стены изнутри оштукатурены известковым, а местами цементно-песчаным растворами. Снаружи стены выполнены под расшивку (ил.27). Чердачное перекрытие здания деревянное, судя по использованным материалам, неоднократно ремонтировалось и перестраивалось (ил.28). Несущими элементами перекрытия являются балки из тесаных бревен сечением 210х220 мм и бруса (позднего изготовления) сечением 120х40 мм (ил.29). По балкам уложен сплошной накат из полубревен толщиной 80 мм.

Крыша здания в первоначальном виде сохранилась лишь в юго-западной части фасада, она двускатная, с неорганизованным наружным водостоком. Кровельное покрытие крыши двухслойное – из черной окрашенной стали, поверх которой уложены асбестоцементные листы (вероятно, дополнительно установлены при ремонте крыши). Светопрозрачное ограждение основного помещения оранжереи выполнено из стекла по металлическому каркасу (ранее балки были деревянные). В конструкции оранжереи для быстрого

вентилирования было использовано устройство форточек в застекленных рамах скатов, а для сильного проветривания – устройство подъемных рам. Металлический каркас образован из поперченных рам, расположенных в продольном направлении с шагом ~1,3 м. Стойки и ригели рамы выполнены из прокатного двутавра №16 по ОСТ (ред. 1926 года), вертикальные и горизонтальные связи отсутствуют. Стойки опираются на ленточный кирпичный цоколь толщиной 400 мм. Поверх металлических рам устроена перекрестная обрешетка из прокатных уголков и тавров, на полки которых установлено стеклянное ограждение. Стеклянное ограждение на сегодняшний момент практически полностью разбито и разрушено.

Вся собранная информация была проанализирована и фиксировалась по ходу выполнения исследований. Материалы проведённых исследований, а также другие части проектной документации – историко-архивные исследования, обследование технического состояния, технологические исследования – станут основой для разработки эскизного проекта реставрации объекта культурного наследия оранжереи. В основе концепции дальнейшего использования оранжереи усадьбы лежит принцип придания объекту музейной функции, включающей в себя воссоздание усадебного быта и коммерческое использование: многофункциональный туристический комплекс, сочетающий музейный и досуговый аспекты, и агротуризм, основанный на окрестном фермерском хозяйстве.



Ил. 36. Северо-восточный фасад оранжереи



Ил. 37. Общий вид на оранжерею

Список использованной литературы:

1. Баранова А. А. Царицынские оранжереи // Русская усадьба: сборник Общества изучения русской усадьбы.- М., 2008.- Вып. 13–14 (29–30).-С.322-333.
2. Иордан Т.А., Козлова Л.Н. Современные оранжереи – объекты научно-просветительской деятельности [Электронный ресурс].- Режим доступа: https://eduherald.ru/ru/article/view?id=16622 (дата обращения: 27.12.2016).
3. Исаченко Т.Е. Взаимосвязь природно-культурных комплексов дворянских усадеб и ландшафтов: дис. ... канд. геогр. наук : 25.00.23. – СПб, 2003. – 196 с. РГБ ОД, 61:04-11/22-6 [Электронный ресурс].- Режим доступа: http://www.dslib.net/fiz-geografia/vzaimosvjaz-prirodno-kulturnyh-kompleksov-dvorjanskih-usadeb-i-landshaftov.html (дата обращения: 27.12.2016).
4. История садов в России: опыт, проблемы, перспективы. Из истории Царицынского парка. – М., 2013.-306с.
5. Климова Ю. Оранжереи. Немного истории [Электронный ресурс].- Режим доступа :http://splants.info/95-oranzherei-nemnogo-istorii.html (дата обращения: 27.12.2016).
6. Ковалева Т. В. История сельской дворянской усадьбы в губерниях Центрального Черноземья : Вторая половина XVIII-начало XX вв. [Электронный ресурс].- Режим доступа: http://www.dissercat.com/content/istoriya-selskoi-dvoryanskoi-usadby-v-guberniyakh-tsentralnogo-chernozemya-vtoraya-polovina-#ixzz4U4hxztaC (дата обращения: 27.12.2016).
7. Листов В. Н. Ипполит Монигетти. — Л.: Стройиздат, 1976. — 144 с.
8. Новиков Н. Архитектура теплиц и оранжерей.- М., 2006.-112с.
9. Памятники истории и культуры Санкт-Петербурга: справочник.- СПб, 2003.-947с.
10. Пособие по проектированию теплиц и парников (к СНиП 2.10.04-85) [Электронный ресурс].-Режим доступа:https://znaytovar.ru/gost/2/Posobie_k_SNiP_2100485_Posobie.html (дата обращения: 27.12.2016).
11. Теплицы и оранжереи // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. (82 т. и 4 доп.). — СПб., 1890—1907.
12. Тороп В. Ф. Русская усадьба [Электронный ресурс].-Режим доступа: http://rus-istoria.ru/library/text/item/1404-s-torop-podmoskovnye-usadby (дата обращения: 27.12.2016).
13. Чечеватова Т. Кусково: Дворец с партером и оранжереи [Электронный ресурс].- Режим доступа:http://www.greeninfo.ru/landscape/russian_estate.html/Article/_/aID/5641 (дата обращения: 27.12.2016).

ВСЕ ВИДЫ КОММЕРЧЕСКОЙ НЕДВИЖИМОСТИ В КАЗАНИ



Ул. Бутлерова



Ул. Петербургская



Ул. Худякова

ОФИСНЫЕ И ТОРГОВЫЕ ПЛОЩАДИ

АРЕНДА

ПРОИЗВОДСТВЕННЫЕ И СКЛАДСКИЕ ПЛОЩАДИ



Ул. Салимжанова



Сибирский тракт



Ул. Васильченко

КОММЕРЧЕСКАЯ НЕДВИЖИМОСТЬ В НАБ.ЧЕЛНАХ И НИЖНЕКАМСКЕ

+7 (843) 510-99-10

supermarket-m2.ru

НА ПРАВАХ РЕКЛАМЫ

ОБЪЕКТ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ – СОХРАНЯЕМ «ОТ...» ИЛИ «ДЛЯ...»?



ЕВСЕЕВ Евгений,
генеральный директор
сетевой компании «Энерготехника»

Аннотация: статья посвящена проблемам реставрации объектов культурного наследия не только как образцов материальной культуры прошлого, но и как обитаемых объектов, в которых поддерживается микроклимат, необходимый для нормального функционирования человека.

Ключевые слова: объект культурного наследия, реставрация, вентиляция, отопление, теплопотери, теплонедостача, система отопления, оконные заполнения, дверные заполнения, инфракрасное облучение.

Abstract: The article is devoted to problems of restoration of cultural heritage not only as samples of material culture of the past, but as a manned facilities that support the microclimate necessary for the normal functioning of a person..

Keywords: object of cultural heritage, restoration, ventilation, heating, heat loss, teplonedostacha, heating, window filling, filling door, infrared irradiation.

Реставрация объекта культурного наследия сегодня, как правило, преследует цель восстановления его в виде, визуально соответствующем эпохе его создания, совпадающем по габаритам и планировке замыслу архитектора. Между тем, если речь идет о жилом здании, необходимо помнить, что возведение жилища подчинялось строгим правилам не столько архитектурного стиля, сколько системы жизнеобеспечения человека в условиях постоянной смены основных параметров внешней среды – температуры, освещенности, влажности, состава воздуха и т.п.

ИСТОРИЯ ЖИЛИЩА И ЕГО ОСНОВНЫЕ ПАРАМЕТРЫ

Жилище, если проследить его историю и не принимать во внимание тот период, когда главной его функцией была защита от врагов, в целом изменялось очень незначительно. Камерность, высотность и характер жилой застройки - изменение этих параметров происходило достаточно медленно, так как жилище само по себе есть артефакт длительного пользования, и стабильность традиции получает в этом случае значимое материальное наполнение.

Историю современного российского жилища следует вести с петровского времени, когда был осуществлен сравнительно массовый переход от курных изб к системе отопления «по-белому». Двести лет – достаточно небольшой срок истории Российской империи от Петра I до Александра III – является периодом активного строительства из камня. В настоящее время большая часть реставрируемых объектов культурного наследия, как правило, возведена из кирпича и построена в середине позапрошлого века.

Имущественное положение домовладельцев допетровского времени не сильно сказывалось на устройстве жилища. Что крестьянская изба, что боярские хоромы строились по камерному принципу: горница, сени, клеть (иногда без сеней). Понятно, что этот кассетно-модульный принцип неоднократно повторялся у состоятельных хозяев и был единично представлен у крестьян.

Исторически основное назначение жилища – обеспечение гомеостаза, то есть сохранение динамического равновесия основных параметров организма человека – температуры, давления крови, уровня углекислоты и т.п. Это задается температурой воздуха в помещении, вентиляцией воздуха, его влажностью, уровнем пыли и других примесей и т.д.

Любое существующее здание, в первую очередь, живой организм, и все труды реставраторов направлены на то, чтобы этот организм был здоров. Внешняя реставрация фасадов – лишь временная мера борьбы с видимым увяданием. Необходима реставрация ОКН не просто как архитектурного объекта определенного стиля, а восстановление всех его элементов – прове-

триваемого подвала во избежание подмочки стен, чердака со слуховыми окнами, системы отопления в виде русской печи, подтопка, голландки, обеспечивающих попутно естественную вентиляцию помещения, его обеззараживание и т.д. Нужны оконные и дверные заполнения, отвечающие требованиям прошлого – с паро- и воздухопроницаемостью, что позволяет поддерживать в помещении необходимые аэродинамические процессы. Итогом этой трудоемкой работы должно стать комфортное для человека пространство для проживания и работы.

Строительство жилых зданий в прошлом осуществлялось долго, что объясняется не только отсутствием механизации этого процесса, но и необходимостью соблюдения множества правил, обеспечивающих комфортное пребывание в них.

... И СТЕНЫ ПОМОГАЮТ

Самым традиционным материалом для строительства жилища в России было дерево. В период активного каменного строительства сохранилась традиция делать вторые (жилые) этажи деревянными в силу того, что протопить каменное помещение одной только русской печью в условиях центральной и северной России невозможно, отсыревания и промерзания стен, особенно в углах, избежать не удастся.

Система защиты здания от сырости была продумана до мелочей: от выбора места под строительство дома до различных строительных приемов, например, при возведении сруба продольные пазы стали делать не в верхней поверхности нижнего бревна, а в нижней поверхности верхнего, что препятствовало затеканию воды в паз (ил. 1); в качестве изоляционного материала перешли с мха на паклю, гидроизоляционные свойства которой выше и т.п. [5].



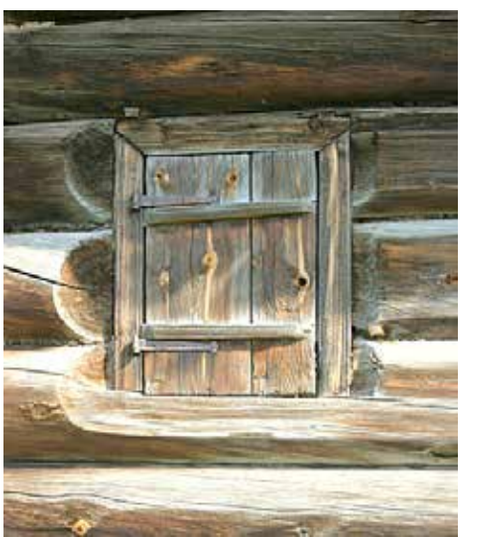
Ил. 1. Рубка углов стен в обло. Паз – в нижней поверхности верхнего бревна. Иллюстрация http://www.naukadoma.ru



Ил. 2. Главный дом (слева) и флигель усадьбы В.И. Аигина. Фотография в процессе реставрации, http://sdelanounas.ru

Жили в кирпичных частях хором мало (из-за сырости), а чаще и потому, что, оставаясь веками традиционным материалом, дерево гораздо больше привлекало людей своими «теплыми» качествами – в деревянных домах, как правило, не было сырости, дышалось легче, строительство обходилось дешевле. К примеру, известный лесопромышленник В.И. Аигин, построив большой каменный дом для приема гостей, проживал в небольшом флигельке с деревянным вторым этажом (ил.2). Именно каменные покои чаще использовали в качестве парадных приемных залов, более оправданным было каменное строительство в части хозяйственных помещений – подклетов, погребов, стены которых служили лучшей защитой от огня, воды и грабителей, нежели деревянные срубы.

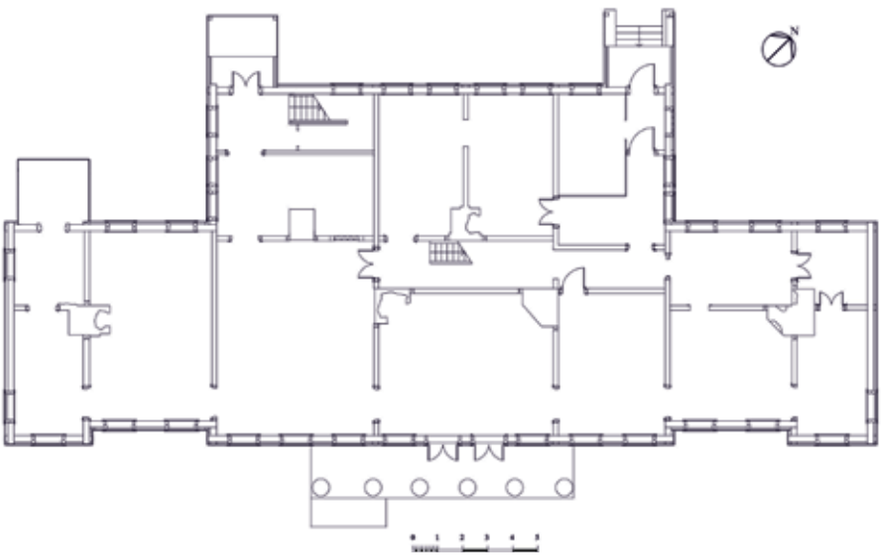
Сени появились прежде всего в богатых домах, причем только с XVI века сенями стала называться не галерея второго этажа, а прихожая, соединяющая две жилых или жилую и хозяйственную постройки,



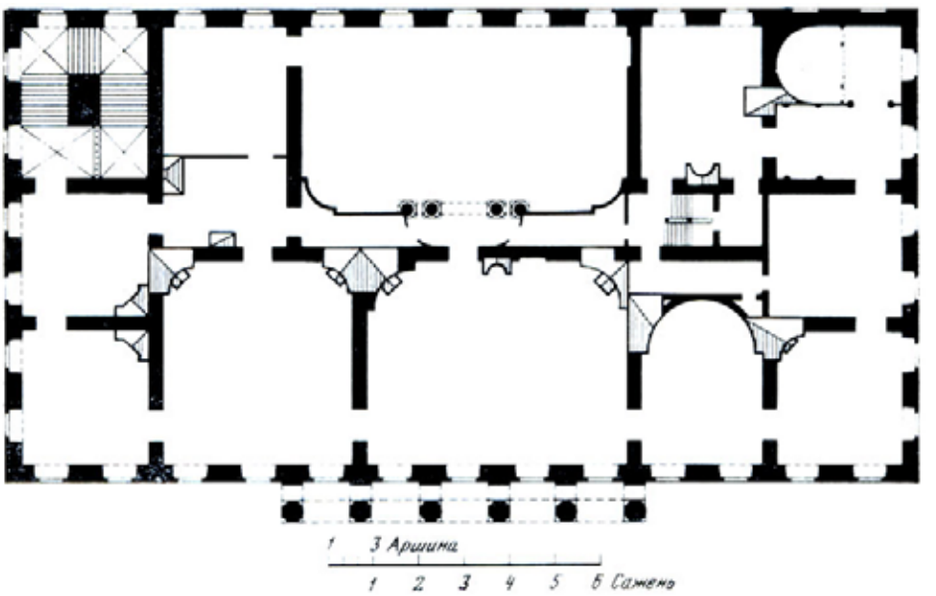
Ил.3. Пример косящатого окна – самого старого типа, когда два вертикальных бруса-косяка скреплялись верхним – притолокой и нижними концами врубались прямо в горизонтальное бревно стены.. Окно дома в д. Якшина (Ирбитский район, р. Ирбит). Фотография и информация - http://artbird.ru/zhurnal/rodina/Наличники

в сенях могли делать одно или несколько «косящатых» окон (ил.3), а вот печи не было [5].

В XVII веке толщина стен колебалась от 87 до 232 см, чаще всего данное значение располагалось в диапазоне один-полтора ме-



Ил. 4. План главного дома ус.Васино. Анфилада из парадных комнат расположена вдоль южной стороны



Ил. 5. Аналогичное решение – расположение парадных комнат вдоль главного фасада - Дом Голицына на Лубянке. Середина 1770-х годов. План второго этажа. Иллюстрация http://townevolution.ru

тра. Если здание имеет стены не тоньше 900 мм, тогда оно не нуждается в частом дополнительном обогреве, если здание хорошо протоплено, оно само дает мягкое инфракрасное облучение. Только с распространением в XVIII веке плоских деревянных покрытий на балках и подвесных потолков на стропильных конструкциях толщина стен стала уменьшаться, определенную роль сыграли и улучшенные теплотехнические свойства печей-голландок.

Каменная архитектура имела свои закономерности: строитель здесь не был ограничен длиной бревна, поэтому для каменного здания было гораздо логичнее иметь один объем, расчлененный перегородками, чем складываться из палат-кубиков. Не последнюю роль сыграла и западноевропейская мода на здания дворцового типа, выстроенные по ордерному принципу, с симметричным расположением отдельных помещений, с протяженным парадным фасадом, вдоль которого располагалась большая анфилада (ил. 4, 5) [5]. Одним из ярких примеров такого строительства в дереве является усадьба Васино (ил.4). Несмотря на повсеместность использования кирпича, помещики разных уровней для своих летних, а иногда и зимних резиденций все еще выбирали деревянные дома. Однако проблема с отоплением стояла не только в каменных, но и в деревянных домах. Зачастую это приводило к тому, что в зимний период либо парадная часть дома не использовалась, либо семья и вовсе переезжала в городской дом очень скромного размера.

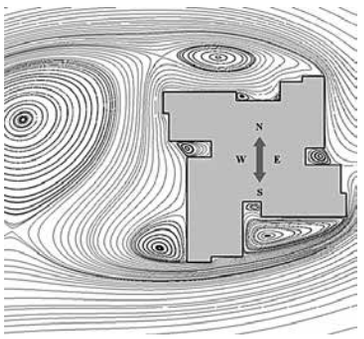
Все современные строительные технологии также направлены на поиск оптимальной системы поддержания температурного баланса внутри жилого помещения. Доля тепловой энергии, идущей на нагрев инфильтрующегося воздуха, достигает 30-40% от общего расхода энергии на отопление. С учетом этого перерасход тепловой энергии, связанный со сверхнормативным увеличением воздухообмена, при минимальных наружных температурах может достигать 10-15% общего расхода энергии на отопление [3, с. 58].

Тепловые потери в жилых строениях происходят по трем основным причинам (ил. 6):

– вследствие теплопроводности через стены, крыши и полы, а также



Ил. 6. Основные теплопотери здания



Ил. 7. Пример современного расчета картины мгновенных линий ветрового тока около профиля здания (направление ветра в данном случае восточное). Иллюстрация к исследованиям С.В. Гувернюка и В.Г. Гагарина « Компьютерное моделирование аэродинамических воздействий на элементы ограждений высотных зданий», https://www.abok.ru/for_spec/articles.php?nid=3482

вследствие (но в гораздо меньшей степени) излучения и конвекции;

– вследствие конвекции через окна

– путем конвекции и перетока воздуха через элементы наружного ограждения здания, который обычно происходит через открытые окна, двери и вентиляционные отверстия (принудительно или естественно) или путем инфильтрации, т.е. проникновения воздуха через щели в ограждающих конструкциях здания, например, по периметру дверных и оконных рам [2, с. 60].

Распространенным способом уменьшения удельных затрат тепловой энергии здания являлось создание его архитектурного облика с минимумом выступающих частей. Все выступающие части здания, как, например, эркеры, ниши, ризалиты, пилястры, апсиды, сандрики, выносные плиты и др., увеличивают отношение площади поверхности наружных ограждающих конструкций к строительному объему здания и тем самым ведут к росту расхода тепловой энергии на отопление в течение отопительного периода (ил.7). Однако нивелировать расходы на отопление помогали правильное расположение дома относительно сторон света, розы ветров, а также архитектура самого здания. Рассматривая объекты различных периодов, можно найти этому подтверждение. Одной из ранних усадеб, переданных ASG, является усадьба В.Н. Татищева в селе Болдино (ил. 8).

В страховых описях данной усадьбы обнаружено точно размещение и функциональное назначение помещений, среди которых четко читается ориентация комнат по сторонам света. Столовая (с двумя печами, расписанными мифологическими изображениями с каминами и железными заслонками у печей) была ориентирована на юг, гостиная со спальнями на север (парковый вход). Внешне здание скромное, имеющее лишь два ризалита со стороны южного фасада. В противовес данной усадьбе можно привести позднюю усадьбу Глебовых в деревне Тарасково с ее экспрессивной архитектурой (ил. 9).

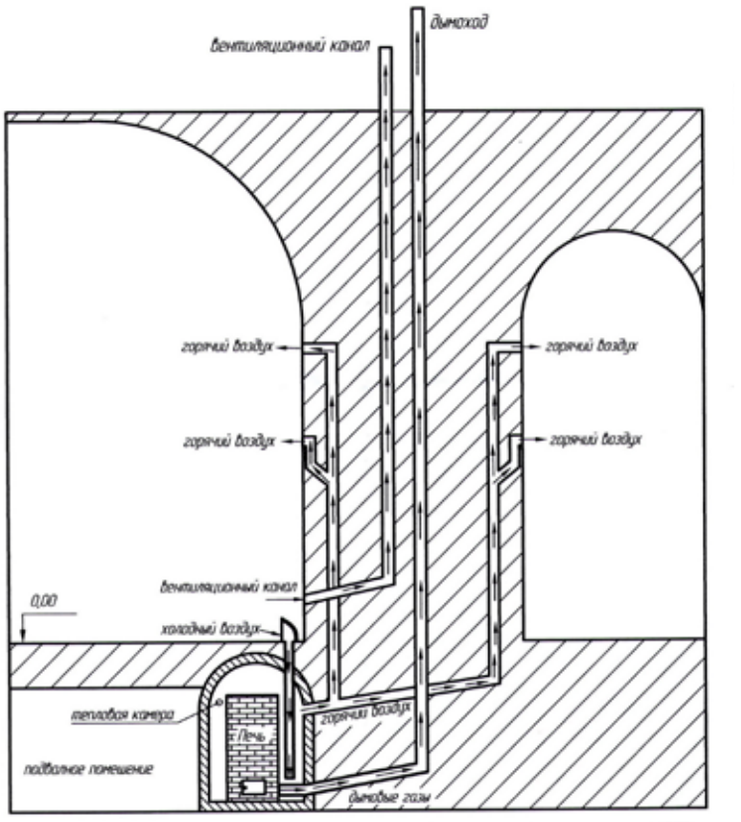
Каждый фасад данной усадьбы несет в себе информацию о его статусе. Самым ярким и многоплановым является северный (парковый) фасад. Как говорилось ранее, полагаясь на нормы строительства и логики, выступающие части не рекомендовалось располагать на северной стороне ввиду больших теплопотерь, однако технологический прогресс, принесший новые возможности отопления столь больших объектов, помог архитекторам стать свободнее при проектировании. Именно благодаря уникальной на то время калориферной системе отопления (ил.10), находящейся в техническом подполье северо-западной части здания (ил. 11,12), в двухэтажном особняке Глебовых на протяжении всего холодного периода поддер-



Ил. 8. Главный дом в усадьбе В.Н. Татищева, с. Болдино. Фотография 2014 г.«Исследование прочности и деформаций кладки с усилением»



Ил. 9. Главный дом в усадьбе Тарасково. Фотография В.Разумовского из паспорта объекта от 1980 г.



Ил. 10. Система калориферного отопления на примере храма Александра Невского, Нижняя Салда, Свердловская обл. Чертеж - http://forum.stovemaster.ru



Ил.11. Главный дом усадьбы Тарасково. Остатки системы калориферного отопления. Металлический каркас топочной



Ил. 12. Главный дом усадьбы Тарасково. Остатки системы калориферного отопления. Металлический каркас топочной. Обнаруженная система калориферов

живалась оптимальная температура для проживания.

Современные расчеты показывают, что при определенной, одинаковой для двух выбранных конфигураций, высоте зданий и одинаковом уровне теплоизоляции наружных ограждающих конструкций двух рассматриваемых зданий различной конфигурации трансмиссионные потери тепловой энергии через оболочку здания из-за более развитой поверхности теплоотдачи могут оказаться до 20% выше по сравнению с зданием, конфигурация которого проще.

Основными архитектурно-планировочными и объемно-пространственными решениями, направленными на энергосбережение, являются:

– выбор оптимальной формы зданий, характеризующейся пониженным коэффициентом компактности и обеспечивающей минимальные теплопотери в зимний период и минимальные теплопоступления в летний период года;

– выбор оптимальной ориентации зданий по сторонам света с учетом господствующего (наиболее частого) направления ветра в зимний период с целью нейтрализации отрицательного воздействия климата на здания и его тепловой баланс;

– применение ветрозащитных зданий в форме обтекаемой дуги с радиусом кривизны не менее шести высот здания или в виде обтекаемой скобки (с углами поворота не менее двух) при разных диапазонах румбов ветра;

– сокращение площади наружных ограждающих конструкций путем уменьшения периметра наружных стен за счет отказа от изрезанности фасадов, выступов, западов и т.п. «архитектурных проемов»;

– максимальное использование естественного освещения помещений, в том числе для обогрева помещений солнечным светом;

– эффективное использование площади и объема здания, четкая функциональная связь помещений без излишних коридоров, холлов и темных помещений;

– установка дополнительных тамбуров при входах в здание [1, с. 52-53].



Ил. 13. Крыльцо-тамбур на северо-восточном фасаде главного дома усадьбы Васино. Фотография из паспорта объекта за 1991 г.



Ил. 14. Такие тамбуры были широко распространены в городах Сибири. Пример тому –Усадьба Волконских, Иркутск. Фотография http://static.panoramio.com



Ил. 15. Крыльцо здания на улице 3-го Июля, Иркутск. Высокий подъем обеспечивал защиту от снежных заносов. Фотография http://irkipedia.ru

Говоря о тамбурах, невозможно не вспомнить об уникальных закрытых крыльцах в усадьбе Васино (ил. 13) – такие крыльца-тамбуры были распространены в северных частях нашей страны (ил. 14, 15).

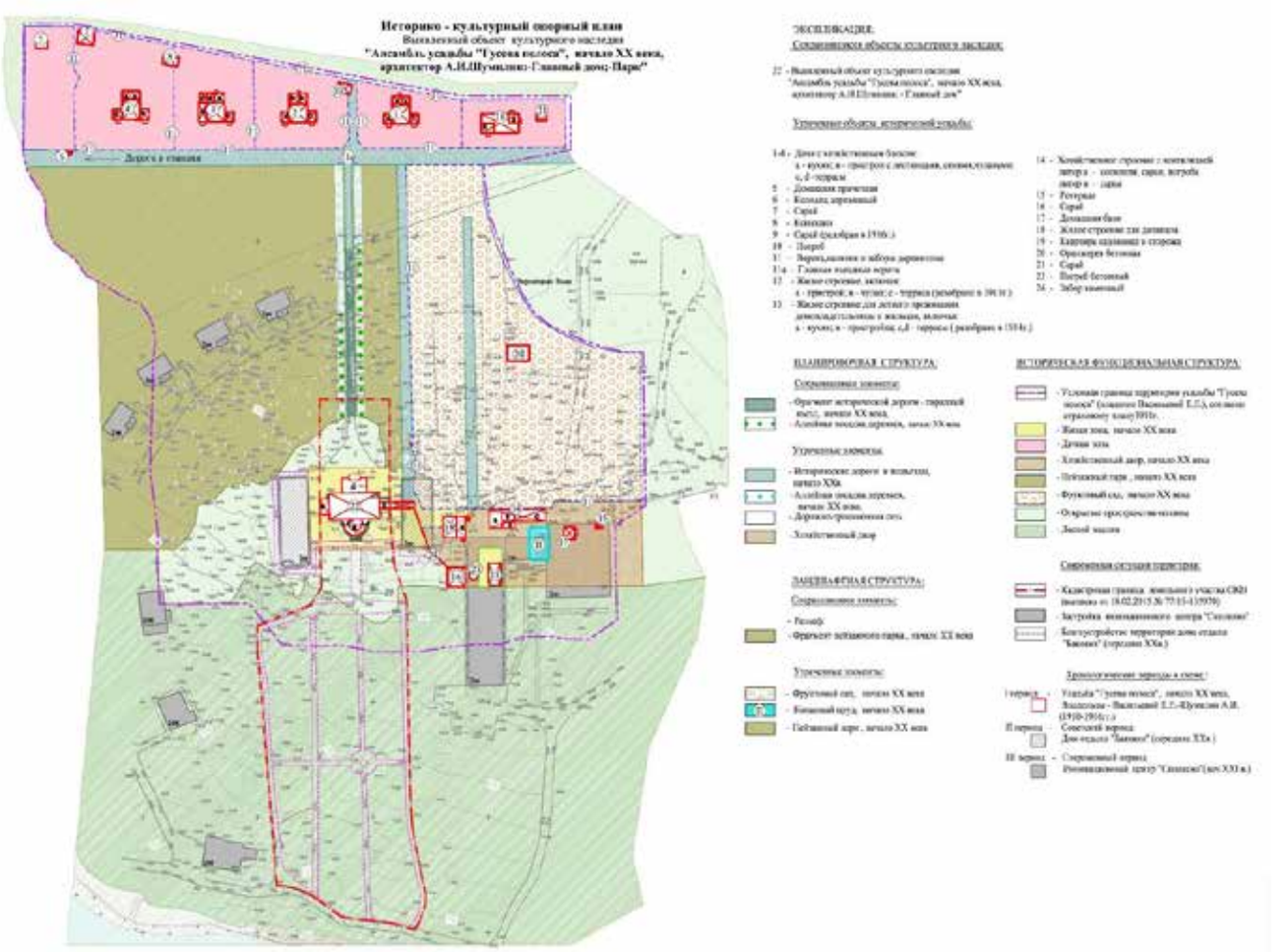
С теплотехнической точки зрения воздухопроницаемость ограждений вносит отрицательное влияние на тепловой режим здания, т.к. в зимнее время инфильтрация вызывает дополнительные потери теплоты ограждениями и охлаждение помещений, а эксфильтрация может неблагоприятно отразиться на влажностном режиме наружных ограждений, способствуя конденсации в них влаги.

Ветер является важным фактором в ежеминутном изменении количества воздуха, проникающего в здание. В книге «Проектирование с учетом климата» В. Олгиэй сообщает, что при скорости ветра 8 м/с тепловая нагрузка здания удваивается по сравнению с нагрузкой, рассчитанной при скорости ветра 2 м/с. При более высоких скоростях ветра весьма эффективной защитой здания является растительная изгородь. Экономия топлива может достигать 30% при хорошей защите здания с трех сторон. В северном полушарии обычно северная и западная стены здания открыты ветру. Поэтому здания должны ориентироваться так, чтобы не попадать под господствующие ветры, или должны иметь защитные экраны (природные растительные или искусственные) во избежание повышенной фильтрации воздуха по периметру дверей, окон и других проемов. Входы в здание не должны располагаться с северной и западной сторон. Если же они так расположены, то защита от ветра приобретает особое значение [1, с.56].

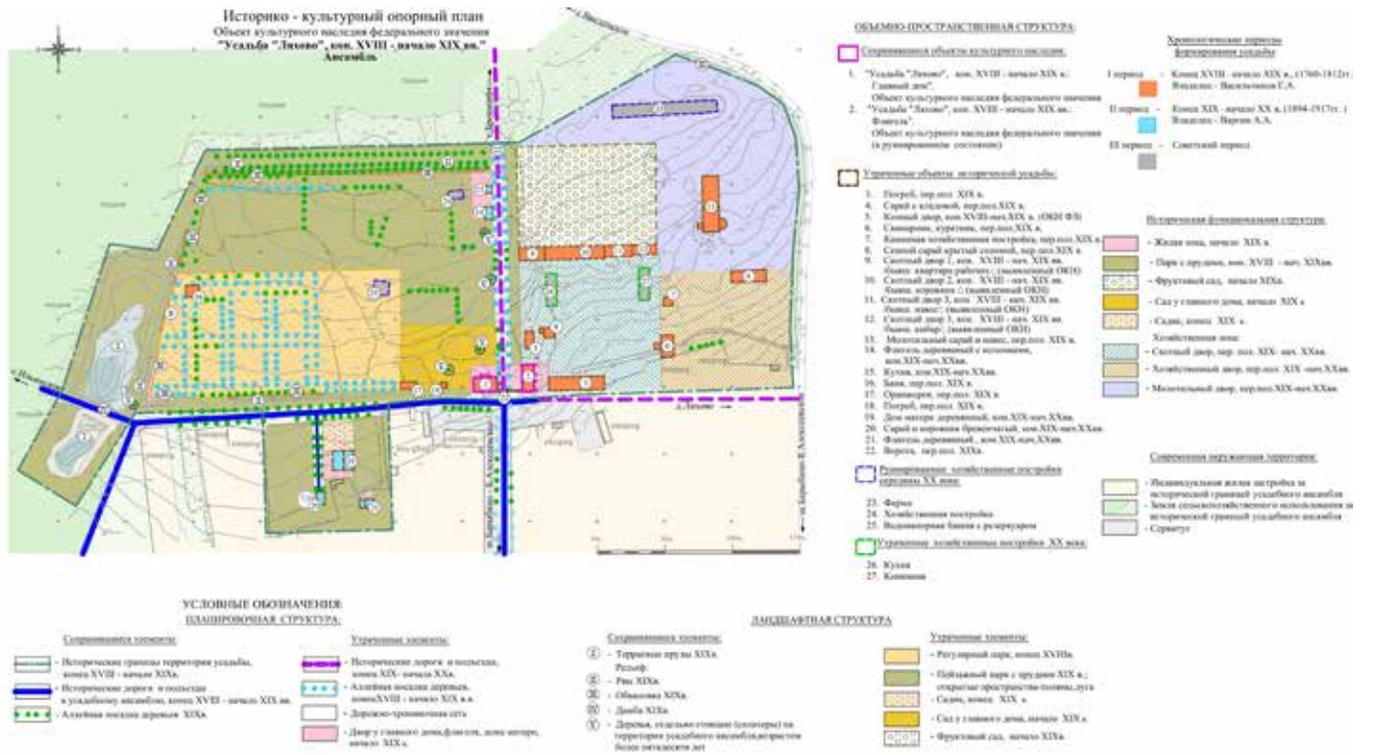
Не только каменная архитектура помогала укрыться от холодных ветров – зеленая архитектура садов и парков усадебных домов выстраивалась и по принципу видовых вист, и с учетом розы ветров, тем самым создавая дополнительную преграду холоду (ил. 16, 17). Сегодня, имея большой опыт в исследовании русских усадеб, в том числе и их парков, мы выделяем для себя закономерности расположения главных домов, а также тех или иных объектов в структуре усадеб.

Практически единственным методом борьбы с тепловыми потерями является утепление. Применяется утепление стен как снаружи, так и изнутри здания. При внутреннем утеплении необходимо выполнить хорошую гидроизоляцию, иначе вследствие так называемой «точки росы», смещенной в сторону жилого помещения, на стене может появиться грибок. Наружная теплоизоляция (утепленный фасад) – уменьшает влияние холодных стен. Дополнительная изоляция, призванная уменьшить потребление энергии, способствует, кроме того, созданию акустического барьера между зданием и внешней средой. Данный тезис подтвержден не только современными технологиями, но и мастерством древних зодчих. Примером может служить деревянная обшивка усадьбы Васино (ил. 18, 19), уникальность которой заключается в многослойности: утепление основного сруба было произведено путем обивки его войлоком, после чего на расстоянии нескольких сантиметров по деревянным направляющим была выполнена деревянная обшивка. Принцип воздушного зазора и обшивки по направляющим стал аналогом для современных вентилируемых фасадов.

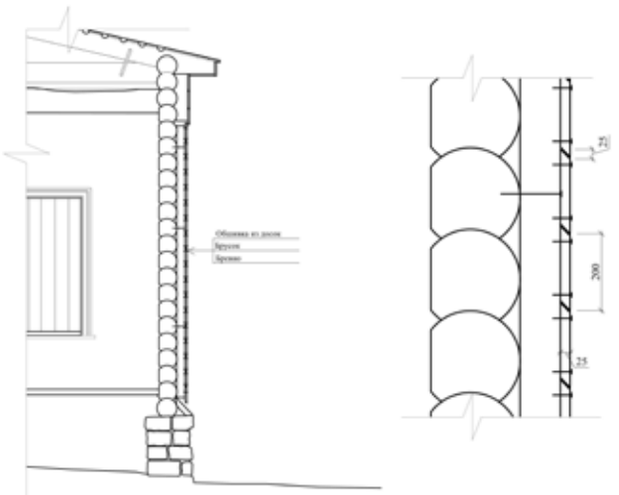
Зимой внутренняя поверхность неизолированных стен на 5-8 градусов холоднее, чем поверхность изолированных стен. Изоляция повышает температуру внутренних



Ил. 16 Историко-культурный план усадьбы Спасское. Чертеж: Шишкина В.О., Васильева И.А. В качестве примера – усадьба Спасское. В центре расположен главный дом усадьбы, который с севера защищал от ветра парк (темно-зеленый); остальные постройки усадьбы, расположенные справа от здания, находились под защитой регулярного сада(оранжевая штриховка)



Ил. 17 Историко-культурный план усадьбы Ляхово. Чертеж: Шишкина В.О., Васильева И.А. Так же была организована усадьба Ляхово. Главный дом и флигель усадьбы были расположены на юге усадьбы; с севера и запада здания ограждали фруктовый сад и парк с аллеями



Ил. 18. Конструкция обшивки фасада главного дома усадьбы Васино. Чертеж: Амерова Л.Р.



Ил. 19. Снятие обшивки с главного дома усадьбы Васино. Фотография ноября 2014 г.

поверхностей стен, и люди чувствуют себя более комфортно. Тело человека, находящегося в окружении холодных стен, пола и потолка, теряет тепло довольно быстро, и человек испытывает чувство холода и дискомфорта [1, с.59]. Летом условия меняются, и излишне нагретые поверхности стен затрудняют поддержание необходимой для человека прохлады, но при наличии наружного утепленного фасада в здании также снижаются расходы на холодоснабжение. В более компактных зданиях обеспечивается более равномерное распределение температуры воздуха в помещениях и между полом и потолком. Температура воздуха возле холодных стен понижается, его плотность увеличивается, и он опускается к полу. Происходит замещение теплого воздуха, который поднимается. Это постоянное движение воздуха (тяга) создает дискомфорт. Инфильтрация наружного воздуха через щели в ограждающих конструкциях здания также вызывает сквозняки, поэтому уменьшение инфильтрации повышает уровень комфорта.

Древние зодчие учитывали общие закономерности при проектировании и выборе материала стен – на всех памятниках архитектуры использовались дышащие экологические материалы: обожженный кирпич, дерево, известковая штукатурка. К слову, штукатурный слой даже в начале XX века в редких случаях достигал свойственные нам два-три см, зачастую толщина этого слоя в среднем пребывала на уровне четырех-шести см. Несмотря на достаточную толщину слоя, здание «дышало» ввиду проницаемости штукатурки. Помимо этого, дополнительная толщина к общей толщине стены давала дополнительную тепловую защиту в зимний период. Именно из-за особых свойств известково-песчаного состава при реставрации памятников архитектуры рекомендуются составы с высоким содержанием извести.

ДВЕРНЫЕ И ОКОННЫЕ ЗАПОЛНЕНИЯ: ИСТОРИЯ, ТЕХНОЛОГИЯ, ЭКОЛОГИЯ

Как таковые окна появляются в жилом здании с момента, когда оно начинает отапливаться по-белому.

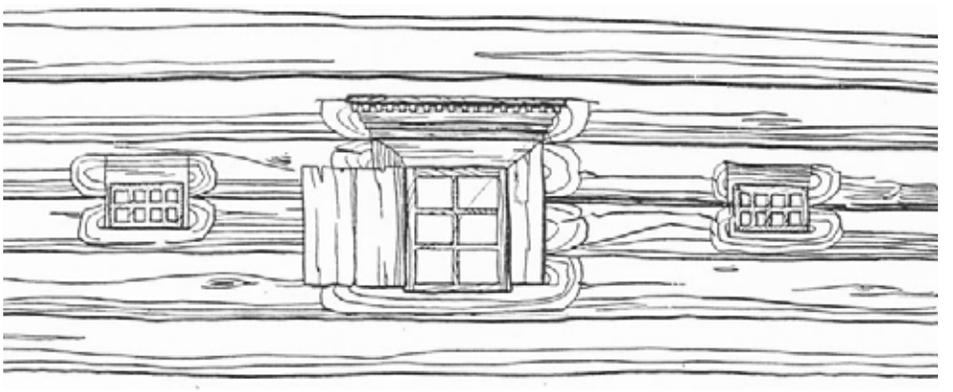
До этого времени окна в основном были волоковыми и предназначались для выхода дыма, размер их был не более одного венца сруба (ил. 20). Но и с введением при Петре I новой системы отопления



Ил. 20. Гравюра с изображением отопления изб «по-черному». Иллюстрация https://commons.wikimedia.org



Ил. 21. Пример слюдяного окна. Фотография http://cleofide.livejournal.com



Ил. 22. Красное и волоковые окна. Иллюстрация http://m-der.ru/store/



Ил. 23. Волоковое окно с внутренними задвижками башни Братского острога. Фотография http://the-dark-spirit.livejournal.com



Ил. 24. Ставни на главном доме усадьбы Васино. Фотография 2009 г. http://ljplus.ru

окна продолжают оставаться очень небольшими, связано это с размером стекла. Стекло служило предметом импорта, так как еще в XVIII веке в России существовало только три стекольных мануфактуры, соответственно стеклянные, а не слюдяные окна (ил. 21) встречались лишь в столице. Все оконные проемы до 1851 года имели малый размер членения, так как размер стекла не превышал 50 см [5].

Расположение окон на торцевой стене не всегда представляло собой прямую линию, центральное место занимало красное, то есть большое окно, а по бокам располагались маленькие световые окошки (если все окна сделать большими, возрастет расход топлива, так как двойные рамы отсутствовали, а через одну легко проникал холодный воздух с улицы) (ил. 22).

Оконные и дверные проемы прорубались в уже готовом срубе, этот способ приводил к лишним затратам стройматериалов, но был проще для плотников, которым бы пришлось фиксировать концы коротких бревен со стороны проема. Волоковые и световые окошки прорубались в одном или двух соседних бревнах, общая площадь окна не превышала 0,06-0,09 м² (ил.23). Красные, или косящатые, окна были побольше: почти квадратные по форме, они делались высотой в два-три венца. В окна для тепла на ночь (зимой) вставляли деревянные «вставни»; снаружи же могли навешивать деревянные или железные одностворчатые ставни (ил. 24) [5]. Строго говоря, ставни были не только предметом народного зодчества, но и неотъемлемым городским атрибутом зданий. На многих городских усадьбах г. Казани в процессе производства натурных исследований были обнаружены металлически закладные для их установки.

Окна с деревянными рамами плюс печи давали естественную вентиляцию, и воздух в помещении постоянно обновлялся. Сегодня мы заполняем оконные переплеты современными материалами и тем самым загоняем себя в ловушку – создаем благоприятную среду для бактерий, переувлажнения воздуха и его застаивания. Для устранения этого негативного состояния приходится делать принудительную вентиляцию за счет наружного воздуха, в высотках сегодня, например, окна полностью герметичные, а в помещения нагнетается под давлением полностью очищенный уличный воздух, что резко повышает стоимость эксплуатации да и строительства подобного жилья. Закачивание

уже очищенного воздуха в помещение под давлением ведет к дополнительным затратам, в том числе на его увлажнение. Говоря о древних памятниках архитектуры, можно отметить тот факт, что проблема вентиляции и притока свежего воздуха решалась архитекторами достаточно просто. Во-первых, сбалансированному воздухообмену помогало наличие печей, каминов и деревянных окон, во-вторых, для поддержания необходимого климата служили воздушные заслонки, размещавшиеся на внешних стенах здания. Данные заслонки при необходимости проветривания открывались и закрывались для устранения дополнительной теплопотери. Именно такие заслонки нередко используются и при реставрации, когда архитекторы отходят от современных систем кондиционирования в исторических объектах. К примеру, современные заслонки такого типа были установлены под окнами в доме Банарцева (г. Казань), тем самым не нарушив внешний вид воссозданных интерьеров XIX века.

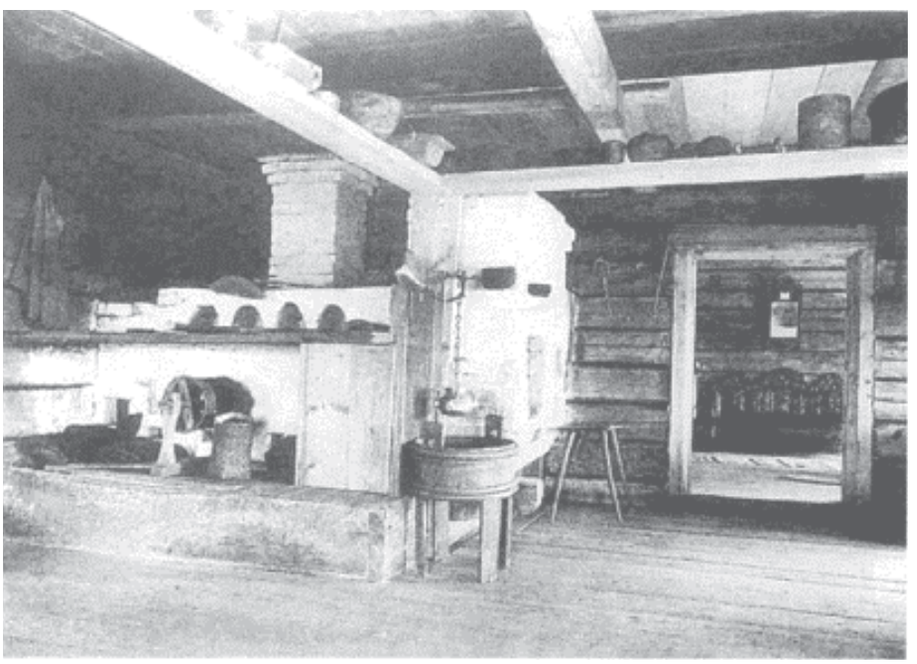
С одной стороны, системы вентиляции с естественной вытяжкой не обеспечивают постоянного, требуемого санитарными нормами уровня воздухообмена при изменяющейся температуре наружного воздуха, с другой, они ведут к сильной теплопотере. Именно поэтому внутренние окна в нашем климате традиционно были глухими, а помещения дворцового типа с итальянскими или французскими окнами не были отапливаемыми.

Величина тепловых потерь зависит и от качества оконных рам, и от величины оконного проема. Для снижения затрат на теплоснабжение здания используют эффект его инсоляции, определенным образом располагая относительно сторон света, шторы и жалюзи на окнах должны быть открыты в течение дня, чтобы пропускать в здание солнечный свет (разумеется, это не относится к окнам, обращенным на север); а ночью шторы должны быть плотно закрыты. Намного эффективнее штор внутренние изолирующие ставни, обеспечивающие плотное закрывание окон и, по сути дела, трансформирующие их в стену. Применение изолирующих ставней для закрытия окон ночью значительно снижает теплопотери. Изолирующие ставни могут также эффективно снизить радиационные потери тепла и, в зависимости от типа строительных конструкций, почти полностью исключить фильтрацию воздуха. В зависимости от теплового сопротивления изолирующих ставней потери тепла вследствие теплопроводности через окно со ставнями можно уменьшить до десяти раз по сравнению с окном без ставней.

Если ставни открыты только в течение дневных часов, т.е. 40-65% времени отопительного сезона, то теплопотери будут существенно снижены в течение остальной части отопительного сезона. Если ставни закрыты треть времени, то будет сэкономлено примерно 30% энергии. Если ставни закрыты половину времени, то будет сэкономлено примерно 60% энергии. Кроме того, существует несколько факторов, способствующих повышению экономии. Например, ночью, когда ставни закрыты, наружная температура воздуха обычно ниже, чем днем. Радиационные потери тепла также наиболее зна-



Ил. 25. Дверь из трапезной в церковь. Фотография А. Оположникова, http://rusarch.ru



Ил. 26. Русская печь и низкая дверь в интерьере дома Ошевнева из дер. Ошевнево. Заонежье, историко-архитектурный заповедник Кижи. 1876 г. Фотография http://www.gumer.info

чительны ночью. В течение дневных часов, когда ставни открыты, потери тепла существенно компенсируются поступлением через окна солнечного тепла. Значение ставен для экономии энергии столь велико, что их применению следует уделить самое серьезное внимание [2, с.60].

На самочувствие человека и животных большое влияние оказывает содержание в воздухе углекислоты, микроорганизмов и примесей. Человек в состоянии покоя в течение одного часа вдыхает и выдыхает в среднем 500 л воздуха. Если во вдыхаемом воздухе содержится 0,03% CO_2, то в выдыхаемом - 3,57%. Вредное влияние оказывает пыль, находящаяся в воздухе, различаемая по составу, крупности и форме. Важным показателем состояния воздуха в помещениях является количество находящихся в них микроорганизмов. Воздух считается загрязненным, если в одном кубическом метре их находится более 4500 [4, с. 689].

Люди не всегда осознают, что основным рассадником инфекций является их жилое пространство, в котором самое страшное «зло» – это кондиционер. Установлено, что именно кондиционер является идеальной средой для легионелл (возбудитель легионеллеза – «болезни легионеров»), первая вспышка которого случилась в Филадельфии в 1976 году. Поэтому чем более искусственной будет окружающая человека жилая среда, тем более распространенными будут техногенные инфекции.

Двери в обычных избах делались низкими и довольно узкими – максимум в метр шириной и полтора метра высотой (ил. 25,26).

Собирались они из широких тесин толщиной не менее вершка. Уличная дверь открывалась вовнутрь, внутренняя наружу: так лучше сохранялось тепло, а помещение становилось как бы более просторным. Низкие двери сочетались и с традицией русского дома – входить в дом с поклоном. Именно такие традиции сохранились во многих селах России и поныне.

Открывание и закрывание окон и дверей является способом обмена внутреннего и наружного воздуха. Чтобы уменьшить расход энергии на отопление и охлаждение, каждый дверной проем должен иметь две двери, которые при необходимости могут располагаться вплотную друг к другу. Например, вторая дверь может быть навешена рядом, дополнительно к основной двери, однако лучше отделять двери друг от друга тамбуром. Добавление второй двери необходимо для того, чтобы при открытии окна, наружной двери внутренняя дверь оставалась закрытой. Таким образом создается, по сути дела, декомпрессионная камера, а величина потерь тепла сокращается на 30-50% [2]. Дверные заполнения из дерева были неплотными, что тоже не препятствовало естественному притоку воздуха.

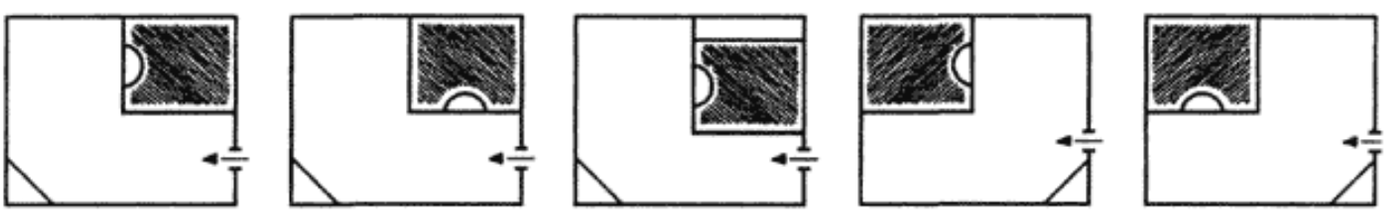
То, что сегодня можно наблюдать в области реставрации в части окон и дверей, можно назвать псевдореставрацией. Главный недостаток – это практически герметизация оконных проемов, что не дает возможности естественной вентиляции, ведет к парниковому эффекту внутри помещения, размножению грибков, бактерий и т.д.

ГЛАВНАЯ СИСТЕМА ЖИЗНЕОБЕСПЕЧЕНИЯ

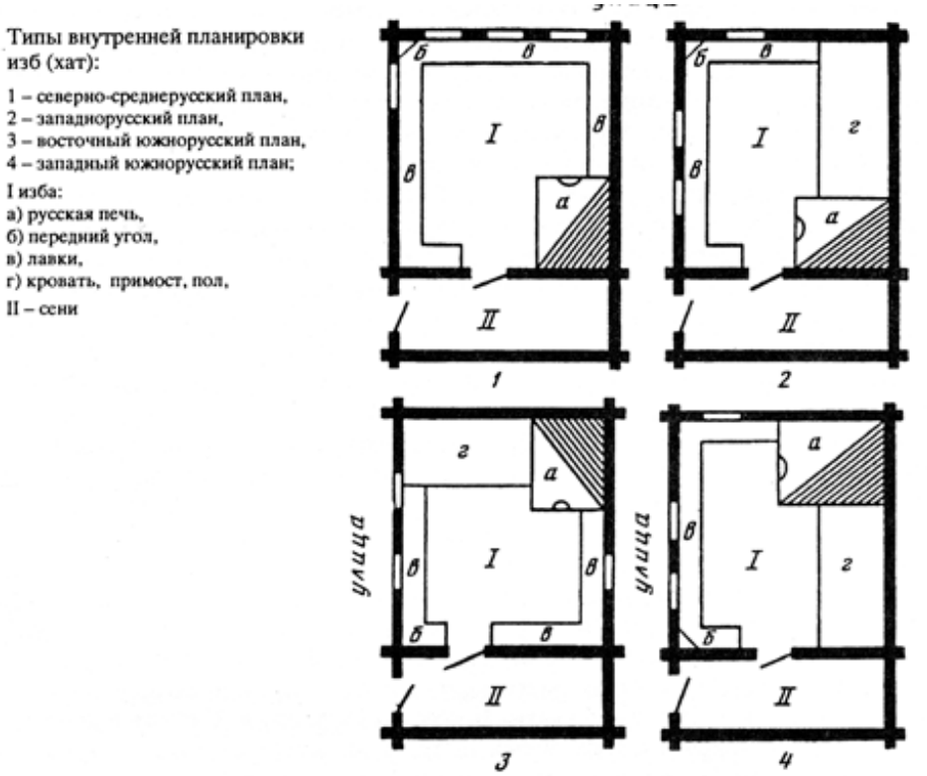
Количество помещений в доме, которое снабжалось печами, зависело от достатка хозяина. Если жилая площадь составляла сравнительно небольшие 150 м², то необходимо было минимум пять печей, а учитывая низкий КПД русской печи, то с подтопками и голландками выходило не менее десятка. Если на одну только русскую печь расходуется не менее шести кубометров за полугодовой отопительный сезон (фактически его продолжительность в центральной и северной России дольше), оборудовать каждое помещение дома печью мог только состоятельный человек.

Традиционная деревянная архитектура практически не давала возможности построить жилой дом так, чтобы одна русская печь могла обогревать сразу несколько комнат. В случае необходимости или при соответствующих возможностях к одному жилому, то есть снабженному печью, срубу можно было пристроить один или несколько других клетей-срубов с печами – так возникало жилище хоромного типа, где отдельные теплые комнаты связывались холодными сенями-переходами.

Печь определяла жилую ось помещения, противоположный от нее угол, называемый красным, - это место, где располагались иконы, а под ними обеденный стол, и сюда была направлена тепловая радиация печи (ил.27, 28).



Ил. 27. Варианты размещения печи в русских избах XVII-XIX вв. Карта 26 в историко-этнографическом атласе «Русские», 1967 г. Иллюстрация http://www.gumer.info



Ил. 28. В подтверждение тому – типология внутренней планировки изб. Красный угол всегда размещали по диагонали напротив печи. Иллюстрация http://www.booksite.ru

Для отопления в богатых палатах использовались голландки (ил. 29, 30) и «грубы» – печи, служившие только для отопления, а не для приготовления пищи. Иногда печи ставили в подклете, а в стенах верхнего этажа оставлялись продухи, по которым шел теплый воздух (воздушное отопление). Вместо обычной печи могли оставляться и «топливники»: топка устраивалась непосредственно в толще стены, с подом на уровне пола, сужалась кверху и переходила в вертикальный канал в стене.

Печь воспринимается сегодня только как отопительный прибор, между тем исторически она выполняла функцию главной системы жизнеобеспечения. Печь - это тепловая радиация, инфракрасное облучение, система вентиляции, ароматизации воздуха, аппарат физиопроцедур – прогревания и т.д. Месторасположение печи в избе в зависимости от климатической полосы, искусство ее протапливания, требования к качеству дров оттачивались веками.

Специально прогревая помещение в летнее время до 45 градусов и выше, хозяева избавлялись от паразитов. Прогревание на раскаленных кирпичах, нахождение у топящейся печи – все это можно считать оздоровительными процедурами, традиционно спальное место самых уязвимых – детей и стариков – находилось на печи.

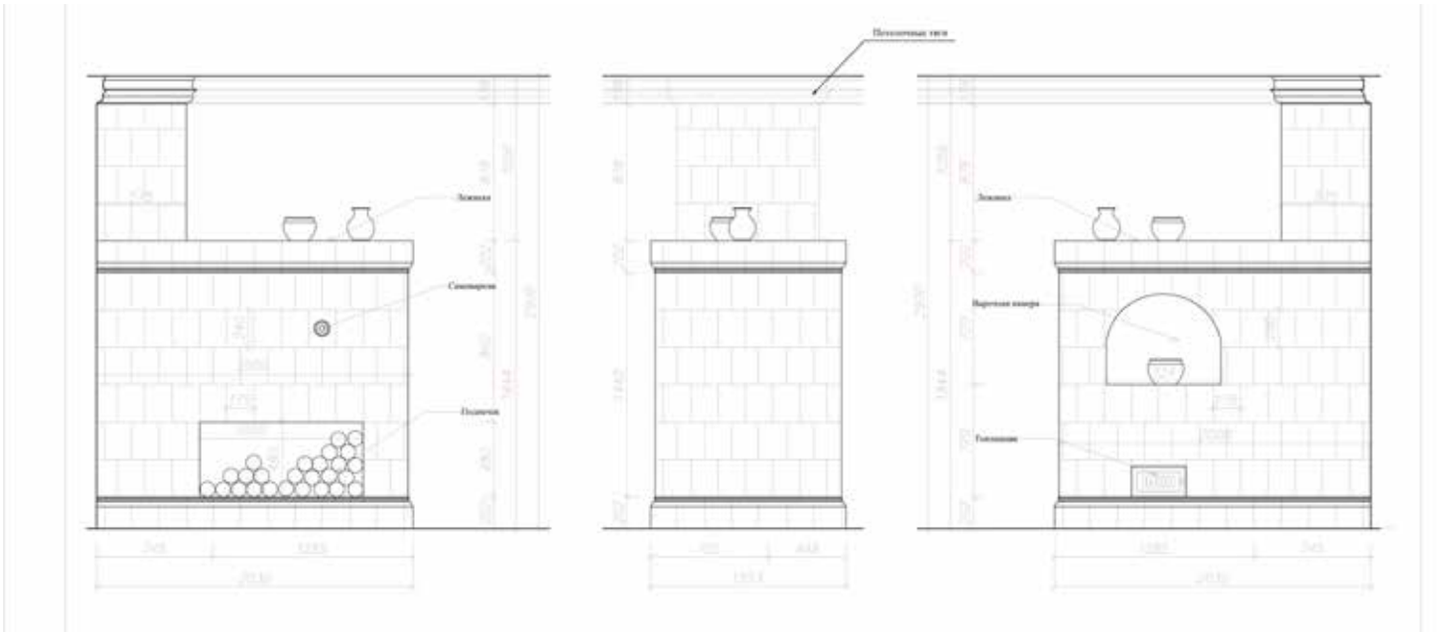
Современные исследования доказывают, что в зимний период человеку совершенно необходимо получать инфракрасное облу-



Ил. 29 Печь-«голландка» угловая в главном доме усадьбы Васино. Фотография из паспорта объекта за 1991 г.



Ил. 30 Печь-«голландка», расположенная по центру стены, в главном доме усадьбы Ляхово. Фотография 2015 г.



Ил. 31 Проект русской печи. Чертеж Амерова Л.Р.

чение, что служит профилактикой многих заболеваний. Нагревание крови приводит к оздоровлению и излечению организма, неслучайно, повышение температуры при заболевании – физиологический способ убивания микробов. Этой же цели способствовала русская баня.

Традиция вешать возле печки лекарственные растения есть не что иное, как ароматерапия, санация и дератизация помещения, известно, что блохи не выносят запаха полыни. При теплонедостаче, когда теплопоступления меньше теплопотерь, система отопления выполняет функцию вентиляции. Не менее вредна для человека и избыточная влажность воздуха, при низкой температуре она вызывает охлаждение организма и может привести к простудным заболеваниям. Избыточные вредные пары – это влага, источником которой служит не только наружный воздух, но и сам человек. Количество выделяемого организмом человека водяного пара при умеренной температуре воздуха и небольшой физической нагрузке составляет 40 – 75 г/ч., при высокой температуре среды выделение влаги может возрасти до 150 г/ч и больше [4, с. 688-689]. Долго остывающая (практически 12 часов) русская печь (ил. 31) непрерывно подсушивала воздух в помещении.

***

Масштабная работа по реставрации исторических зданий (25 объектов в Казани и свыше десятка усадебных домов в Московской и Смоленской областях), проведенная Инвестиционной группой компаний ASG в 2012-2016 годы, обеспечила нас пониманием того, какое многообразие функций выполняла та или иная подсистема в жилом доме. Сегодня мы пересматриваем реставрационные технологии объектов культурного наследия в Московской и Смоленской областях, они должны соответствовать времени постройки и технологии эксплуатации зданий: от оштукатуренного фасада до деревянных рам с притворами и ставнями. Пока ОКН восстановлен и необитаем, он представляет собой по видимости аутентичный образец, но аутентичность должна подтверждаться в процессе его эксплуатации. Такой опыт пока еще в стадии накопления.

Список использованной литературы:

1. Горшков А.С., Немова Д.В., Ватин Н.И. Формула энергоэффективности // Строительство уникальных зданий и сооружений: Интернет-журнал.-2013.-№ 7(12).- С.49-63. URL: http://www.allbeton.ru/upload/mediawiki/695/formula-energoeffektivnosti-_gorshkov_.pdf
2. Иляхин С.В. Комплексные мероприятия по ресурсосбережению на предприятиях туристской индустрии // Научный вестник МГИИТ.-2010.-№3.-С.54-63.
3. Скрябин В.И., Старостин В.Г. Исследование скорости потока воздуха в системах естественной вентиляции жилого здания в зимних условиях // Вестник СВФУ.-2011.-№4.-Т.8.-С.56-59.
4. Тимофеев В.П. Параметры, определяющие систему вентиляции производственных и коммунально-бытовых зданий // Инструменты современной научной деятельности: сб. статей Междунар. науч.-практ. конф., 8 февр. 2016г., г. Магнитогорск. В 2 ч. Ч.2.-Уфа, 2016.-С.687-690.
5. Шипилов А.В. Русская бытовая культура: пища, одежда, жилище (с древнейших времен до XVIII века): монография. – Воронеж: ВГПУ, 2007. – 567 с.

ПРИГЛАШАЕМ ПАРТНЕРОВ ДЛЯ ВЗАИМОВЫГОДНОГО СОТРУДНИЧЕСТВА!

Обратитесь к нам, и мы обеспечим Вам благоприятную обстановку для проведения деловых встреч, семинаров и корпоративных тренингов. Мы позаботимся и о Вашем отдыхе, сочетающем культуру прошлого и комфорт настоящего.

УСАДЬБА АИГИНЫХ

ПОДМОСКОВЬЕ









Усадьба Аигиных - объект культурного наследия регионального значения построена во второй половине XIX в. Расположена в Пушкинском МО с. Талицы. Близость к Москве и в то же время тишина и камерность места делают усадьбу оптимальным местом делового и конгресс-туризма. Конференц-залы каретника и бюро флигеля оборудованы всем необходимым для проведения представительных научных форумов и малоформатных симпозиумов и переговоров.

Галерея каретника способна трансформироваться как в экспозиционные площади, так и место корпоративного приема, банкета и т.д.

Парковая зона усадьбы идеальна для проведения семейных торжеств.

По вопросам проведения мероприятий обращайтесь по телефону +7(843)510-99-10

ДОМ БАНАРЦЕВА

КАЗАНЬ

Дом Банарцева – памятник архитектуры XVIII века – находится в исторической застройке, примыкающей к Казанскому кремлю.

Удобство местоположения и исторический интерьер – мраморная лестница, парадные залы с камином, меблированные в стиле ампир с коллекциями западно-европейского искусства XVIII-XIX веков – определили его беспрецедентный для Казани формат – дом приёмов.

Здание имеет охраняемую дворовую территорию и оснащено всеми современными средствами коммуникации, в том числе необходимыми для оперативной организации пресс-центра. Дом Банарцева – уникальный объект, сочетающий достоинства современной инфраструктуры для мероприятий делового формата с очарованием старинной архитектуры.











Наши контакты: +7(843)510-99-10

e-mail: info@asg-invest.ru www.asg-invest.ru

НА ПРАВАХ РЕКЛАМЫ

ИСТОРИЧЕСКИЕ ИНТЕРЬЕРЫ С ПОДЛИННЫМИ ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ ИСКУССТВА XVIII-XIX ВВ.

ЗАБЫТЫЕ СПОСОБЫ ОБРАБОТКИ ПОВЕРХНОСТИ МЕБЕЛИ НАЧАЛА XIX ВЕКА



ТОРБИК Владимир,
канд. искусствоведения, заведующий кафедрой реставрации
Санкт-Петербургского государственного университета



КУРГАНОВ Николай,
ст. преподаватель кафедры реставрации
Санкт-Петербургского государственного университета

Аннотация: в статье рассматриваются технологии отделки мебели, использовавшиеся в начале XIX столетия. Тема имеет особую актуальность в связи осуществляемой сегодня масштабной реставрацией исторической мебели. Предметы мебельного убранства постоянно требовали и требуют реставрационного вмешательства, однако старинные технологии их изготовления недостаточно изучены. Отсутствие знания технологий отделки и характеристик отделочных материалов времени создания мебели приводит к искажению технологии при реставрации, что в свою очередь приводит к существенному изменению цвета ее поверхностей. Полученные результаты дают ответы на вопросы о причинах существенного изменения цвета мебели после современной реставрации. Приводятся архивные документы, раскрывающие некоторые особенности этих забытых технологий.

Ключевые слова: реставрация, мебель, отделка, полировка, травление, лак, масло, шеллак, пемза.

Abstract: The article considers the furniture finishing techniques used in the early XIX century. The publication is relevant due to with the ongoing restoration today historical furniture. Furniture always demands restoration interventions. However, the old technology studied insufficiently. Technologies in the restoration are distorted because of the lack of knowledge about the ancient techniques and finishing materials. Changing the color of finish surface. The paper describes the cause's significant changes in the color of furniture after modern restoration. The article presents archival documents reveal some features of these forgotten technologies.

Keywords: restoration, furniture, finishing, polishing, etching, varnish, lacquer, oil, shellac, pumice.

Классицистический период в истории мебельного искусства, а именно та фаза его эволюции, которая приходится на первую четверть девятнадцатого века, имеет особое значение. Именно в этот период русская мебель обретает черты подлинной самобытности. Западноевропейская мебель, которая служила эталоном создания аналогичных предметов в восемнадцатом веке, в девятнадцатом лишь дает направление созданию оригинальных по форме и декору произведений. Важным новшеством в мебели этого времени является открытие текстуры дерева. Произошло осознание ее как равноправ-



Ил. 1. Витрина
Франция, 1-ая треть XIX в. (отделочный слой более позднего периода)
Каркас – массив дуба, облицовка –шпон клёна «птичий глаз», стекло
79×47×43 см
БСИИ ASG, инв. №13-0815







Ил. 2. Секретер
Франция, 1-ая четверть XIX в. (отделочный слой более позднего периода)
Облицовка — шпон «пламя» красного дерева, золоченая бронза, тёмно-серый мрамор с прожилками и включениями светло-серого цвета Sainte-Anne français
145×106×47 см
БСИИ ASG, инв. №16-1161

ного, а порой и одного из важнейших средств формирования художественного облика предмета. В породах светлой гаммы, таких как береза белая, волнистая, карельская; тополь, мастера выбирают фрагменты ствола, имеющие сложно переплетенные волокна или колонии сучков, образующих сложный замысловатый рисунок (ил. 1). Уделяется большое внимание тому, чтобы различными способами подчеркнуть, выявить текстуру древесины.

Среди разных видов деревьев, дающих древесину красного цвета и названных условно красным деревом, особую ценность, и соответственно цену, дает древесина, условно названная «пламя» (ил. 2-4). Ее получают только из одного участка ствола, где отходит от ствола большой сук. Сложные завихрения волокон, в зависимости от падающего бокового света дают иллюзорную картину игры языков пламени. В значительной степени эффект цвета и текстуры древесины зависит от отделки, от того, насколько она проявляет цвет и углубляет игру линий текстуры древесины. Значение отделки для раскрытия качеств древесины красочно определено в статье «О полировке» журнала мануфактур и торговли: «Когда мебель наклеена дорогим деревом и клей совсем высох, то остается открыть те красоты дерева, волнистые фигуры, узоры и разные оттенки красок, которые придают мебели красивый вид, сие делается полированием» [11, с.18]. Проблема реставрации мебели этого периода заключается в том, что характеристики снятого и воссозданного отделочного слоя не совпадают.

Например, слой старинной полировки мебели, облицованной красным деревом, имеет особую



Ил. 3. Книжный шкаф
Франция, первая половина XIX в. (отделочный слой более позднего периода)
Облицовка — шпон «пламя» красного дерева, золоченая бронза, стекло
234×150×37 см
БСИИ ASG, инв. №17-4210





Ил. 4. Кровать
Франция, 1-ая четверть XIX в. (отделочный слой более позднего периода)
Облицовка — шпон красного дерева, золоченая бронза.
72×218×105 см
БСИИ ASG, инв. №21-1137



Ил. 5. Отделочный слой на спинке кресла. 1 – до реставрации, под слоем загрязнений, 2, 2' – частичная расчистка от загрязнений, 3 – полная расчистка отделочного слоя и последующая современная отделка шеллачным лаком без предварительной полировки маслом.

прочность и густой темный цвет от брусничного до вишневого оттенков. Воссозданная же реставраторами полировка дает светлый кирпично-красный цвет (ил. 5). Древесина предметов, облицованных светлыми породами дерева (березой, ясенем, тополем), вместо густого янтарного цвета с проявленной свилью приобретает ровный охристый цвет (ил. 6). Это происходит из-за неправильного понимания использованной технологии. В данной статье анализируются причины различий в цвете старой и восстановленной отделки.

При изучении архивных и библиографических материалов сразу же возникает большая путаница в использовании профессиональной терминологии. Термины этапов отделки мебели XIX века в наше время по разным причинам получили новое значение, не совпадающее с терминологией позапрошлого века. Соответственно, анализ материала возможен лишь после расшифровки значения терминов прошлого и настоящего времени.

АРХИВНЫЕ СВИДЕТЕЛЬСТВА

Мебель в XIX веке ремонтировали довольно часто, едва ли не каждые десять-пятнадцать лет. Цель ремонтных работ состояла, прежде всего, в поддержании ее функционального состояния. В качестве примера можно привести мнение губернатора С.-Петербурга о мебели в здании Городской думы, высказанное в 1841 году: «*Усматривая из сих сведений, что прежняя мебель была куплена в 1827 году,... в течении времени почти через 15 лет, она действительно могла придти не только в ветхое, но даже, как заметил Г. Губернатор при обозрении Думы, в безобразное состояние*» [2].

В документах о содержании мебели дачи Головина содержатся сведения о замене отделочного слоя всей мебели с интервалом в девять лет между ремонтами. «*1839г. Во всех комнатах Главного корпуса и флигелях что при главном корпусе всю мебель вычистить и выполировать*» *[3]. «1848. Рапорт Честь имею при сем представить ведомость о разной мебели ...в комнатах на даче бывшей Головина, и в кладовой, которую необходимо нужно вычистить, выполировать, покрыть лаком*» [5].

Не менее важной являлась роль мебели как элемента художественного убранства интерьера. В качестве примера можно привести кондиции на содержание мебели в интерьерах Елагиноостровского дворца: «*Обязанность подрядчика будет состоять в том содержать в исправности состоящую по Елагино – островскому дворцу и при-*



Ил. 6. Стол
Франция, 1-ая треть XIX в. (отделочный слой более позднего периода)
Облицовка — шпон капа ясеня, точение, фанерование, золоченая бронза, зеркало.
69×53×36,5 см
БСИИ ASG, инв. №13-1143

надлежащим к оному зданиям так же двум павильонам при оранжереях; в павильоне под флагом и другим строениям ветхого рода мебель, не исключая и простой, так же двери с украшениями и бронзовые вещи, так, чтобы не только не было ни малейшаго повреждения, но что бы каждая вещь во всякое время была в должной чистоте и политуре, а бронзы сохранялись бы в совершенном блеске и порядке» [6].

Смена отделочного слоя была обычной практикой при производстве ремонтных работ. В архивных документах, сопровождающих ремонт, указан алгоритм их проведения. Например: «*Столовая. 72 стула карельской березы вычистить, выполировать и покрыть лаком… Уборная. 2 дивана 5 кресел 6 стульев 1 туалетный стол 2 шкапика – дерево все выполировать и покрыть лаком, позолоту местами исправить*» *[4], «Господин Министр Императорского Двора приказать изволил находящиеся в Эрмитажной комнате под №21 бюро красного дерева починить, выполировать, и лаком покрыть на оном же бюро вычистить бронзу и в некоторых местах вновь приделать*» [7]. Для современного реставратора последовательность проводимых мероприятий кажется абсурдной. В значении терминов нашего времени предлагается сначала выполировать, т.е. создать зеркальную пленку на поверхности предмета, а затем нанести на нее слой лака, т.е. уничтожить зеркальность пленки.

ТЕХНОЛОГИЯ ПОЛИРОВКИ XIX ВЕКА

Технологический процесс отделки мебели был опубликован в журнале мануфактур и торговли в 1826 году. В статье выделены четыре обязательных этапа или приема отделки изделия: «Полировка дерева производится в четыре разные, один за другим следующие приема: 1, выглаживают поверхность сперва фуганком; а потом 2, стеклонасыпною бумагою; 3, полируют пемзой с деревянным маслом, и наконец 4, окончательно отделывают и обсушивают трепелом»[1, с.18]. Обозначенный в статье алгоритм этапов, а также используемые для отделки шеллачной политурой (также ее называли – лаком) материалы содержатся в архивных документах XIX века, сопровождающих процессы ремонта мебели. Раскрытие специфики отделки художественной мебели XIX века требует внимательного анализа каждого этапа ее выполнения. Устойчивость использования технологии отделки подтверждается тем фактом, что в изданиях конца XIX века она приводится без каких либо изменений, например: [10, 11, 13].

1. Первый этап состоит в том, что: «выглаживают поверхность сперва фуганком»[11, с. 18]. В это время фуганком называли весь инструмент для строгания, в том числе криволинейного, а также цикли. Поверхности изделий облицовывали пиленым шпоном, который называли фанерами. Толщина фанер в 2,3 миллиметра позволяла выстрагивать (выравнивать) поверхности. Это совершенно недопустимо в настоящее время, когда для облицовывания используется строганый шпон толщиной 0,6-0,8 миллиметра.

2. Второй этап состоял в выравнивании поверхности шлифованием стеклонасыпною бумагою. Бумагу готовили тут же в мастерской. Намазывали лист бумаги клеем и рассыпали толченое стекло. «Когда мебель выглажена стеклонасыпною бумагою, то поверхность оной, хотя и совершенно гладкая, но имеет вид тусклый, закрывающий яркие краски дерева; от чего красивость его неприметна»[11, с.18]. Это очень важное замечание. В наше время на этом этапе предмет считается готовым к отделке и на подготовленную таким образом поверхность наносится отделочный слой. В XIX веке последующая обработка (отдельный этап) раскрывала красоту текстуры и цвета дерева. Например, технологии травления широко используемых в производстве мебели светлых пород дерева были широко распространены именно в России, но, к сожалению, практически забыты сегодня.

ТРАВЛЕНИЕ СВЕТЛОЙ ДРЕВЕСИНЫ

Для изменения цвета и выявления текстуры светлых пород деревьев использовались способы, достаточно технологичные для того периода и забытые сегодня. Например, травление поверхности древесины с применением растворов азотной кислоты [9]. Одним из названий азотной кислоты в XIX столетии было “крепкая водка”, что является скорее всего переводом с латыни древнего алхимического названия азотной кислоты Aqua Fortis. Аналогичные устаревшие названия встречаются и в других языках (анг. Strongwater, нем. Scheidewasser, ит. Acquaforte). Обычно “крепкой водкой” называли азотную кислоту концентрации около 53% [15], хотя при травлении древесины использовались более слабые растворы. Эта технология упоминается в журналах рецептур того времени «… окрасить дерево в желтую краску посредством селитряной кислоты, которая дает иногда прекрасную краску; жаль только, что она скоро темнеет. Впрочем не надобно употреблять сию кислоту слишком крепкую; иначе же дерево от оной почернеет» [14, с. 34].

Дело в том, что при обработке поверхности древесины кислотой происходили окислительные реакции, ведущие к изменению оттенка древесины от желтого до более темных, почти черных. Оттенок и скорость реакции зависели от породы древесины, концентрации раствора, температуры, при которой проходила обработка. Поэтому некоторые мастера предпочитали прогревать поверхность, чтобы ускорить процесс. «Желто-коричневую окраску, подобную цвету кожи, дерево получает в том случае, если пройти азотной кислотой (крепкой водкой), смешанной с 6 объемными частями воды, и затем подержать над горящими древесными угольями» [12, с.57]. Проведя несколько самостоятельных экспериментов [9], мы убедились, что разные участки древесины по раз-

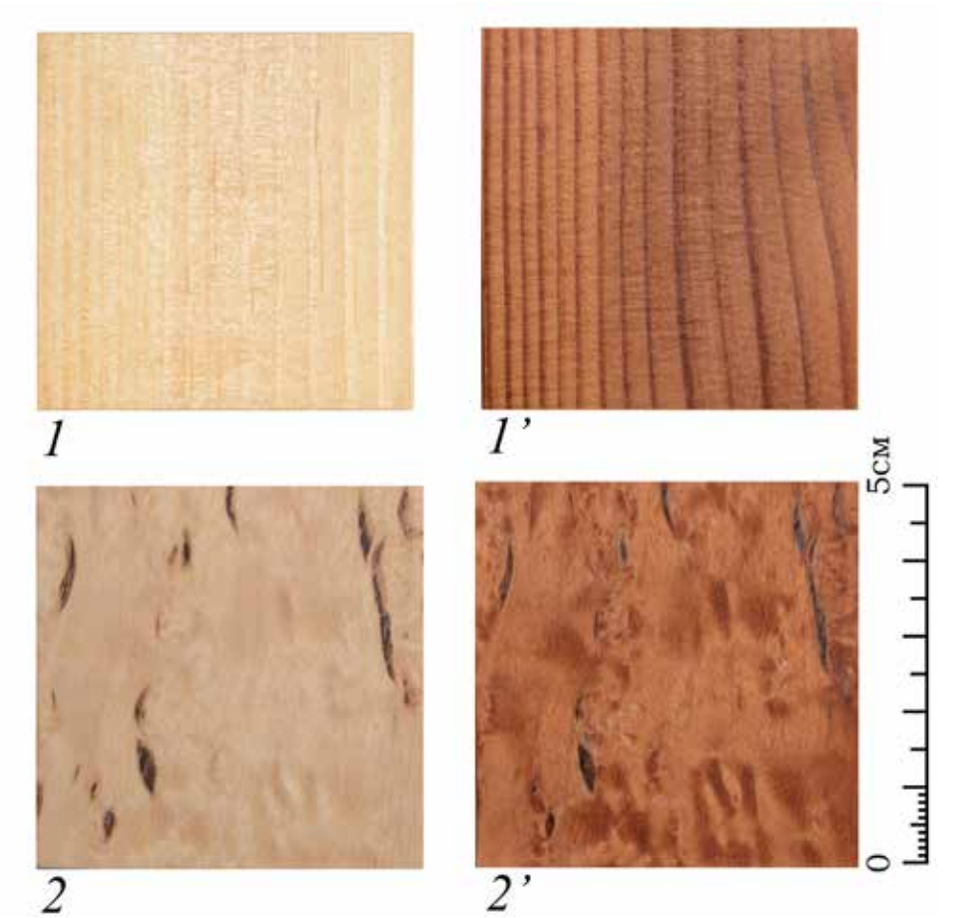
ному протравливаются кислотой, поэтому ее текстура становится более контрастной (ил. 7).

После травления поверхность древесины уплотнялась и шлифовалась при помощи пемзы, и затем поверхность покрывалась (полировалась) маслом и трепелом. «Когда дерево совсем подсохнет, то подымается от оного много волокон, которые надлежит счистить пемзою, истолченной в порошок. Потом намажь дерево в другой раз тою же жидкостью, и опять счисти его пемзою. Наконец употреби следующий состав и когда оно высохнет, то выполируй его трепелом с маслом. Если дерево ноздревато, то трепел войдет в поры; но если оно твердо и плотно, то он не повредит его нимало» [14, с.44].

При обработке древесины “под крепкую водку” или “вызженых водкой” использовались светлые породы древесины. Травлению подвергалась березовая мебель и мебель из сосны («простого дерева»), но также травилась древесина и других пород – волнистая береза, карельская береза, клен, тополь (папельное дерево). После обработки именовалось это дерево часто как мореное, серое, травленое.

Обработке подвергалась обычно готовая мебель, как выполненная из массива, так и облицованная. Также поставлялись и полуфабрикаты мебельного производства, фанеры (шпон), идущие на лицевую облицовку, протравленные кислотой. Травленая древесина стоила несколько дороже простой, но разница в стоимости не превышала 30%. На это указывают архивные документы на поставку материалов для ремонта мебели Зимнего Дворца

«...Дерев мореных фанерами: Кагору серого фунт (1 фунт = 1/40 пуда = 0,40951241 кг) 50 -1р.50к. Березы волнистой серой 50 –по 75к. Карельской березы серой 50-по80к. Амаранту 100- по1р.50к. его же штукою 30-по3р. Кагору белого фанерами 80-по1р.25к. Березы белой волнистой фанерами 100-по50к. Орехового дерева фанерами 100-по50к. Папельного дерева фанерами 50-по1р.50к. штукою 2 пуд-15р. ...» [7].



Ил. 7. Пример травления древесины: 1 - сосна без обработки, 1’ - под «крепкую водку», 2 - карельская береза без обработки, 2’ - под «крепкую водку»

Техника получила довольно широкое распространение, и в архивных документах подобная мебель широко встречается в описании интерьеров служебного назначения, частных интерьерах служащих, также как и в интерьерах лиц императорской фамилии. К сожалению, к данной технологии полностью пропал интерес в XX столетии и в большинстве случаев при реставрации оригинальные поверхности травленного дерева не сохранялись.

ПОЛИРОВКА

3. Третий этап называется полировка. В Журнале мануфактур и торговли ему дано точное описание: «дальнейшие операции раскрывают свойственный ему [древесине] цвет, и делают оный еще живее и блистательнее».

Здесь кроются самые крупные противоречия и разночтения терминов и технологий XIX и XX века. В настоящее время этот этап исключен из процесса отделки. Это могло произойти по разным причинам. Старые технологии возрождались в ходе реставрации разрушенных во время Великой Отечественной войны пригородных дворцов Ленинграда. Возможно, этот этап полировки при воспроизведении отделки был забыт. Возможно, в послевоенном городе не было необходимых для его осуществления качественных материалов - масла и пемзы. Поскольку памятники по большей части находились в аварийном или близком к нему состоянии, то сложился общий подход к реставрации отделочного слоя мебели, а именно – его замена. В ходе этой замены поверхности, не обработанные маслом, существенно изменили цвет. С заменой отделочного слоя идет замена наших представлений о цвете и текстуре поверхностей мебели этого периода.

Для того чтобы стал понятен смысл термина полировка в значении XIX века, следует привести большой цитатой его описание: «Третья операция полировки производится пемзою с хорошим оливковым маслом. – Для сего, берут кусок сего камня, совершенно гладкий, и, намочивши тряпочку в масле, натирают ею поверхность дерева; после чего полируют пемзою, то есть, натирают ею в разные стороны, прижимая крепко обеими руками, и не делая размахов длиннее 7 дюймов за каждый раз; таким образом продолжают натирать далее и далее, пока всю поверхность выполируют совершенно гладко и сколько как зеркало. Но дабы лучше прикрыть все поры дерева, от чего и лак ложится на нем ровнее и чище: то при полировке пемзою употребляют не одно масло, а смесь оного, приготовленную следующим образом: берут льняного масла и Венецианского терпентину, поровну того и другого; наливают оба сии вещества в посудину, и кипятят сию смесь»[11, с.18]. Масло, разведенное терпентином, становится более жидким и лучше проникает, вместе с пемзой, в поры древесины. Втирание пемзой масла ведется до полного заполнения пор и создания зеркальной поверхности. Совершенно естественно следствием проникновения масла в поры древесины становится уплотнение, потемнение цвета и выявление текстуры. Именно этим объясняется тот брусничный цвет классицистической мебели красного дерева. Долгое время существовало заблуждение, что он возникает вследствие потемнения шеллака. Однако недавно в Швеции была защищена магистерская диссертация, в которой исследована степень потемнения шеллака. На основании всестороннего исследования сделан вывод о том, что его потемнение в 3-5 % с течением времени практически не изменяет цвет поверхности [9].

ОКРАШИВАНИЕ МАСЛА

Более того, для получения оттенков должной насыщенности цвета часто использовали подкрашенное масло. «Естли нужно жидкость сию иметь красную, то прибавляют в нее червяницы (orcanette, radix alcannae); продолжат кипятить еще несколько минут, и потом дают остыть; тогда она готова к употреблению. Приготовленное таким образом масло дает, под пемзою, прекрасную полировку, на которой спиртовый лак ложится превосходно».

ОБРАБОТКА ТРЕПЕЛОМ

4. Четвертый этап, которого «окончательно отделывают и обсушивают трепелом». Трепел – это мелкопористый минерал класса кремнеземов. Он инертен по отношению к материалам, используемым в полировке, не вступает с ними в реакцию. Но он гигроскопичен и убирает излишки масла. Также он обладает некоторыми абразивными свойствами, позволяющими использовать его на окончательных этапах полировки. «Трепел есть род глины или мягкого камня, цвету красноватого, жесткий на ощупь, хотя и очень гладок. Ее толкут в мелкий порошок, и просеявши, мешают с маслом или с водою, смотря по надобности, и сею смесью полируют. Лучшим почитается Бретанский трепел (из провинции Бретани, во Франции)» [11, с. 18].

«Наконец, для окончательной полировки дерева, берут трепел, истолченный в тончайший порошок; насыпают его в мешочек, посыпают им поверхность дерева, и трут до тех пор, пока сей сухой порошок вберет в себя все масло и почти совершенно обсушит поверхность дерева; после чего вытирают оную хорошенько мягкою тряпкою, чтоб стереть всю нечись, какая могла остаться, и тем кончается полировка»[11, с. 24].

ЛАКИРОВАНИЕ

В технологиях XIX века нанесение отделочного слоя выделено в самостоятельный этап. Он носил название - лакирование, так как в терминологии этого века нет внятного разделения раствора шеллака в спирте (основного отделочного материала) на лак и политуру.

В конце XVIII- нач. XIX века для создания защитно –декоративных покрытий использовали масляно-смоляные лаки, которые при нанесении на поверхность дают достаточно толстый слой. «Лаком всякую вещь покрывать должно не менее осьми десяти или двенадцать раз, и всякому слою давать совершенно высохнуть прежде, нежели накладывать другой» [12, с.54.]

Нанесение производилось кистью. В начале XIX века начинают использовать раствор только смолы шеллака в спирте, который наносится тончайшими слоями не кистью, а из тампона. При концентрации шеллака в спирте до 20 % раствор называется политурой, от 20 до 50 – лаком. Изменилась технология нанесения слоёв, однако термин лакирование продолжал использоваться.

В одних документах раствор может называться лаком, в других – политурой. При этом операция нанесения все равно называлась лакированием. Вот ее описание: «...начинают лакировать, натирая поверхность дерева тампоном, не прижимая крепко, но скоро, либо вдоль из конца в коней, либо кругами; остерегаясь только, чтобы не тереть несколько раз по одному и тому же месту. Я сказал что тампон надобно снизу намазать деревянным маслом; это масло имеет свойство расплываться и проникать в дерево лучше лака; почему оно разносит вместе с собой и лак, так что он удобнее всего расходится и ровно наполняет все поры дерева. Сверх того сие жирное масло не так скоро сохнет, и долее держит лак в состоянии жидкости, от чего он ровнее ложится, не делая полос, ни кругов. Так накладывается первый слой лака; для последующих же слоев не нужно намазывать тампона маслом, разве после двух слоев чистого лака, третий слой делают с маслом, и так продолжат попеременно... Таким образом продолжают покрывать дерево лаком в несколько слоев, до тех пор, пока он





Ил. 8-9. В процессе реставрации **После реставрации**
КРИЭР, Матье (Criaerd, Mathieu)
Бюро
Франция, сер. XVIII в.
Палисандр, фиалковое дерево, маркетри, золочёный картон
93×80×45,5 см
БСИИ ASG, инв. №15-0623

составит приметную толстоту, или пока все поры дерева совершенно наполнятся оным»[11, с.27]. Завершался процесс нанесением слоев лака (политуры) более слабой консистенции, «ибо лак, будучи более или менее густ, не может лечь так гладко и ровно, как поверхность тихой, стоячей воды. Почему, дабы сгладить сии неровности, и вместе снять излишек масла, которое может остаться на дереве, надобно употребить другой лак, жиже и чище. Сие делается таким образом: напитанный лаком тампон надлежит намочить спиртом, вместо масла, и тотчас переть оным поспешно и ровно по всей поверхности, не минуя никакого местечка; от чего она сделается ровною и примет прекрасную полировку. После чего надобно намочить тампон спиртом и малом без лака, и легонько тереть поверхность» (ил. 8-9) [11, с.27].

ОКРАШИВАНИЕ ПОЛИТУРЫ

Для полировки красного дерева использовалась окрашенная политура. В архивных документах для выполнения работ по замене отделочного слоя обязательно заказывали красный лак или красную политуру. Иногда окраску политуры производили на месте. Для окраски использовали «змеиную кровь». Змеиная кровь - искаженное через устную народную традицию название драконовой крови - смолы драконова дерева (dracaena draco) [8, с.221], которая использовалась для окраски как древесины, так и политуры в красный цвет. Таким образом, и без того густой красный цвет, который стал более темным вследствие обработки маслом, получал дополнительное потемнение и покраснение.

РАЗЛИЧИЯ В ТЕРМИНАХ

Значение термина полировка в XIX веке – процесс создания на поверхности древесины однородной шелковистого цвета пленки путем втирания масла куском пемзы (пемза - очень пористая ноздреватая разность вулканического стекла. Обыкновенно пемза белого, серого, желтоватого цвета и так густо пронизана порами и пустотами; что представляет губчатую стекловатую массу, состоящую из пересекающихся и переплетающихся по разным направлениям тонких пленок стекла [15]) в поры древесины до их заполнения и получения на поверхности гладкой, тонкой зеркальной пленки. (В наше время этот этап исключен из технологии воссоздания отделочных покрытий).

Под полировкой в настоящее время в профессиональной среде реставраторов мебели понимается процесс создания зеркальной пленки на поверхности древесины с заполнением пор пемзой в процессе нанесения шеллачной политуры (в XIX веке этот этап назывался лакированием).

Подробно описав все стадии отделки мебели в первой половине XIX века, можно попытаться ответить на вопрос: в чем различия между старой и воссозданной отделкой?

Обобщим факторы, влияющие на различия в колорите старинной отделки поверхности и цвета поверхности мебели после современной реставрации.

Во-первых, различается порядок проведения работ по отделки поверхности. Мастера XIX века включают три стадии: шлифовка, полировка (втирание масла куском пемзы в поры древесины до полного их закрытия) и лакирование (нанесение шеллачной политуры). При воссоздании отделки в наше время используются только две: шлифовка и полировка (нанесение слоя шеллачной политуры, эта стадия в XIX веке называлась лакированием). Этап обработки поверхности маслом перед покрытием лаком отсутствует. Но ведь именно благодаря обработке маслом, показатель преломления которого (~1,45-1,50) ниже показателя преломления шеллака (~ 1,54), возникает эффект смоченности, выявляется глубина текстуры древесины и ее оттенок становится темнее, а цвет насыщеннее. Без использования глубокой пропитки маслом изначально оттенок отделываемой поверхности будет отличаться от исторического.

Во-вторых, старинная технология обработки поверхности часто предполагала использование различ-

ных техник придания определенного тона поверхности дерева путем протравливания, добавления красителей в масло и шеллачный лак. Многие из этих техник на сегодня утрачены, а старинные красители заменяются современными, имеющими другую химическую формулу и несколько отличающимися по цвету.

В-третьих, нельзя забывать про естественные процессы старения. Старый отделочный слой темнеет со временем. Стоит отметить, что процессы естественного старения многих полимеров связаны с потемнением или пожелтением. Но в случае шеллака – натуральной смолы – предположение о том, что потемнение слоя происходит вследствие воздействия света недавно опровергнуто соответствующим исследованием. Выявлено, что слой шеллачной политуры обладает высокой светостойкостью. Потемнение с течением времени на 3-5% визуально не сильно изменяет его цвет. Но происходит потемнение самого масла, если оно относится к группе высыхающих масел. В высыхающих маслах процессы полимеризации и сшивки проходят длительное время и сопровождаются изменением оттенка и увеличением показателя преломления.

В период 1917-1947 годов технологии изготовления и отделки мебели оптимизировались, автоматизировались и упрощались. Стали активно использоваться новые полимеры на основе синтетических смол, новые синтетические красители. Сложные художественные отделки с использованием старинных техник, таких как полировка, морение древесины, обработка «под крепкую водку», отделка «под французский лак», античную бронзу у нас в стране не применялись. К ним обратились при восстановлении архитектурных памятников, разрушенных в ходе войны, когда реставраторам пришлось воссоздавать сложные художественные отделки XVIII-XIX веков, в том числе полировки. Почему же они воссоздавались в искаженном виде? Можно предположить, что была утеряна преемственность, что реставраторы не знали и поэтому не могли восстановить всю технологическую цепь. Либо реставраторы ее знали, но не имели в своем распоряжении качественных высыхающих масел. Отделка по воссозданной с искажениями технологии велась и ведется до настоящего времени. Это приводит к искажению цвета поверхности предмета.

Изучение старых технологий позволит избежать ошибок при реставрационных работах. В настоящее время формируются новые подходы к реставрации произведений прикладного искусства. Научный подход позволит аргументированно вести их реставрацию, только тогда реставрация произведений прикладного искусства перестанет быть заложницей чьих-то субъективных представлений.

Список использованной литературы:

1. РГИА. Ф.470.Оп.2(106/540).д.81 «По сметам и разным исчислениям о исправлении в комнатах Зимнего дворца». 1833г. л.108,109.
2. РГИА.Ф.1287.Оп.29.Д.81.1841г.Л.9об
3. РГИА.Ф.470.Оп.2(106/540).Д.200.1839г.Л.1
4. РГИА.Ф.470.Оп.2(106/540).Д.27.1830г.Л.11
5. РГИА.ф.470.Оп.2(106/540).Д.373.1848г.
6. РГИА.Ф.470.Оп.2(106/540).Д.47.1831-1832г.
7. РГИА.Ф.470.Оп.2(106/540).Д.87.1833г.Л.68
8. Алексеев-Алюрви. Ю.В. Красочное сырье и краски, используемые в живописи. - М., 2004. -308с.
9. Derry J., Investigating Shellac:Documenting the Process, Defining the Product. A study on the processing methods of Shellac, and the analysis of selected physical and chemical characteristics // The Institute of Archeology Conservation and History, Faculty of Humanities, University of Oslo. – 2012. - 159 p.
10. Нетыска М. А. Отделка и окрашивание поверхности деревянных работ. Фанеровка. Инкрустация. Мозаика. Выжигание. Забрызгивание. Травление. -М.: К. Тихомиров, 1908.- 208с.
11. О полировании мебели//Журнал мануфактур и торговли. - СПб. -1826.- №9.
12. Сумароков П.П. Совершенный лакировщик или Полное и подробное руководство к составлению и употреблению всякого рода лаков как спиртовых, так и скипидарных и масляных, содержащее в себе более ста лучших рецептов оным. С приобщением всех особливейших новейших и малоизвестных секретов, касающихся до приятного сего художества.- М.: Унив. тип., у Ридигера и Клаудия, 1799. - 260 с.
13. Хатавнер И.А. Окончательная отделка деревянных изделий.- Вильна, 1897.
14. Эдуард Р. Опытный мастер окончательной художественной отделки деревянных работ.- М.: Г.Т. Бриллиантов,1902.-190с.
15. Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона // Библиотека «Вехи»: Библиотека русской религиозно-философской литературы 2000-2014. URL: http://www.vehi.net/brokgauz/ (дата обращения: 7.03.2015)

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

РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК



ВЛАСОВА Елена,
главный хранитель фондов
Международного института антиквариата

ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 04-3839



ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ:

Работа «Сусанна и старцы» представителя итальянской школы XVII века была приобретена на аукционе Christophe MOREL во Франции 14 октября 2013 года. Авторство принадлежит мастерской Джованни Джакомо Сементи (Giovanni Giacomo Semenza ou Giacomo Sementi, 18 июля 1580, Болонья – 8 сентября 1636, Рим) – художнику эпохи раннего барокко, специализировавшемуся на исторической и религиозной живописи. Мастерству кисти обучался у Дениса Калверта (ок. 1540-1619) и Гвидо Рени (1575-1642). На протяжении своей недолгой жизни выполнил много работ для церквей Болоньи, одной из значимых которой является образ Христа Искупителя для церкви Святой Екатерины.

Композиция представляет собой сюжет, ставший особенно популярным в период Позднего Возрождения, начиная с 1500 года, во многом благодаря возможностям, которые предоставляла эта тема для изображения обнаженной женской натуры. Сюжет этот изложен в книге пророка Даниила (Дан. 13:1) и повествует о еврейке из Вавилона.

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

На представленном живописном произведении, в центре композиции на темном фоне изображена кульминация сказания – обнаженная Сусанна, дающая отпор распутным старцам, обступившим ее. Тело портретируемой изображено в повороте вправо, в то время как лицо повернуто влево. Нижнюю часть ее тела частично прикрывает зеленая драпировка. Слева и справа от нее – два старца, одного из которых Сусанна бьет по лицу.

Размер полотна: 130×161 см

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ:

Работа поступила в Большое собрание изящных искусств ASG с мелкой сеткой кракелюра по всей поверхности, имеющего приподнятые края грунтового происхождения, что свидетельствовало о плохой связи красочного слоя с грунтом, а впоследствии и с самим холстом; ослабленной натяжкой холста на подрамник, что и стало причиной многочисленных осыпей и утрат красочного слоя, преимущественно в нижней части, вплоть до холста,. Там же наблюдалось и непрофессиональное реставрационное вмешательство – поздние записи, хорошо видимые в ультрафиолетовых лучах, которые исказили авторскую живопись, приведя к несоразмерно худощавым ногам портретируемой по сравнению с ее массивным телом, а в подмышечной области героини имелся «искусно» замаскированный прорыв. При более тщательном изучении выяснилось, что ранее холст хранился в скрученном состоянии, характерным признаком которого явились множественные точечные осыпи. Помимо этого повсеместно наблюдались царапины, трещины, потёртости, сильное поверхностное загрязнение, неравномерность и грязно-желтый цвет, как представлялось, лакового покрытия, во многих местах утратившего блеск и прозрачность. Но по итогам анализа этого слоя реставратором выявлено, 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 решения реставрационным советом о проведении реставрации живописного произведения.

РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ:
А.В. СУЛЬДИН

МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ КАРТИНЫ:

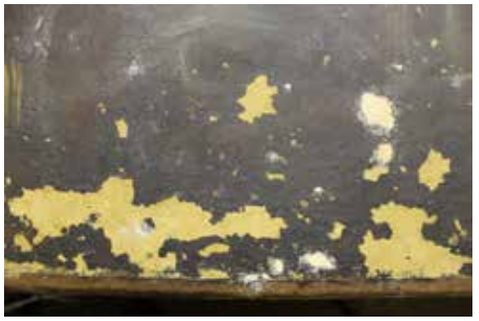
1. Визуальное исследование и фотофиксация
2. Демонтаж картины из рамы
3. Натяжка ослабленного холста на оригинальный подрамник
4. Удаление поверхностных загрязнений с полотна
5. Проклеивание дублировочного холста в местах отслоения
6. Укрепление грунта с красочным слоем по всей поверхности:
   a) Смазка поверхности картины клеем
   b) Покрытие смазанного участка папиросной бумагой размером несколько больше укрепляемого места
   c) Проглаживание заклеенного места слабо нагретым утюгом через кусок обыкновенной бумаги
   d) Удаление излишка клея с поверхности полотна
7. Предварительное (промежуточное) подведение грунта в места утрат и осыпей
8. Удаление неизвестного вещества с поверхности красочного слоя механическим способом и с применением химических реактивов
9. Финишное подведение и выравнивание реставрационного грунта в местах утрат авторского грунта, трещин и потертостей
10. Предварительное лаковое (тонировочное) покрытие
11. Выполнение тонировок по подведенному грунту в местах потертостей и других утрат авторского красочного слоя
12. Тонирование и вощение подрамника
13. Финишное покрытие реставрационным лаком (полуматовым)
14. Нанесение инвентарного номера на оборотную сторону полотна

2 – 6



7-10





























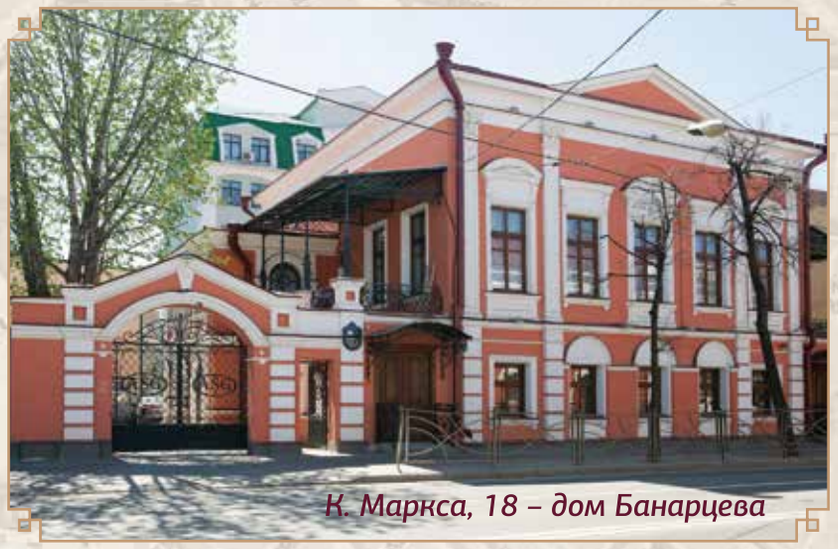

ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ



Проект государственно-частного партнерства по возрождению исторического центра Казани

между мэрией Казани и ИГК ASG при поддержке Правительства Республики Татарстан и Министерства культуры РТ

Исторические особняки Казани



К. Маркса, 18 – дом Банарцева

Дом Банарцева – памятник архитектуры XVIII века – находится в исторической застройке, примыкающей к Казанскому кремлю.

Удобство местоположения и исторический интерьер – мраморная лестница, парадные залы с камином, меблированные в стиле ампир с коллекциями западно-европейского искусства XVIII-XIX веков – определили его беспрецедентный для Казани формат – дом приёмов.

Здание имеет охраняемую дворовую территорию и оснащено всеми современными средствами коммуникации, в том числе необходимыми для оперативной организации пресс-центра.

Дом Банарцева – уникальный объект, сочетающий достоинства современной инфраструктуры для мероприятий делового формата с очарованием старинной архитектуры.













6 млрд руб.

общий объем инвестиций ASG в реставрацию и новое строительство в историческом центре Казани

27 зданий

реставрирует ASG в рамках реализации проекта государственно-частного партнерства по возрождению исторического центра Казани

35 тыс. м²

общая площадь реставрируемых ASG зданий в центре Казани

65 тыс. м²

площадь воссоздаваемых в историческом стиле зданий в центре Казани

500 дней

срок реализации первого этапа масштабного проекта ASG по восстановлению исторического центра Казани

НА ПРАВАХ РЕКЛАМЫ

Приглашаем партнеров для взаимовыгодного сотрудничества

НАШИ КОНТАКТЫ: +7 (843) **510 98 98** e-mail: **info@asg-invest.ru** **www.asg-invest.ru**

РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК

ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 09-2139








ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ:

Люстра второй половины XIX века (стиль Людовика XV) из позолоченной бронзы на восемнадцать свечей была приобретена на аукционе Artcurial во Франции 28 марта 2011 года. Люстра представляет собой несущий шток-стержень, унизанный тринадцатью декоративными литыми деталями – балясинами-вазиками, образующими балюстру, большая часть из которых выполнена в виде скрученных листьев аканта. В основании штока расположена небольшая чаша с декоративным элементом в виде лиственного декора по центру, из которой отходят рожки, скомпонованные по пять на трех держателях и по одному, также выполненные в виде скрученных листьев аканта и имитирующие три яруса с кронштейнами. На конце каждого кронштейна светильника располагаются подсвечники в специальном ложементе – бобешке из позолоченной бронзы, выполненные в виде цветочных бутонов и опирающиеся на блюдца – профитки. Венчает балюстру корона, также образованная акантовыми листьями. Размеры люстры: 88x72 см.

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ:

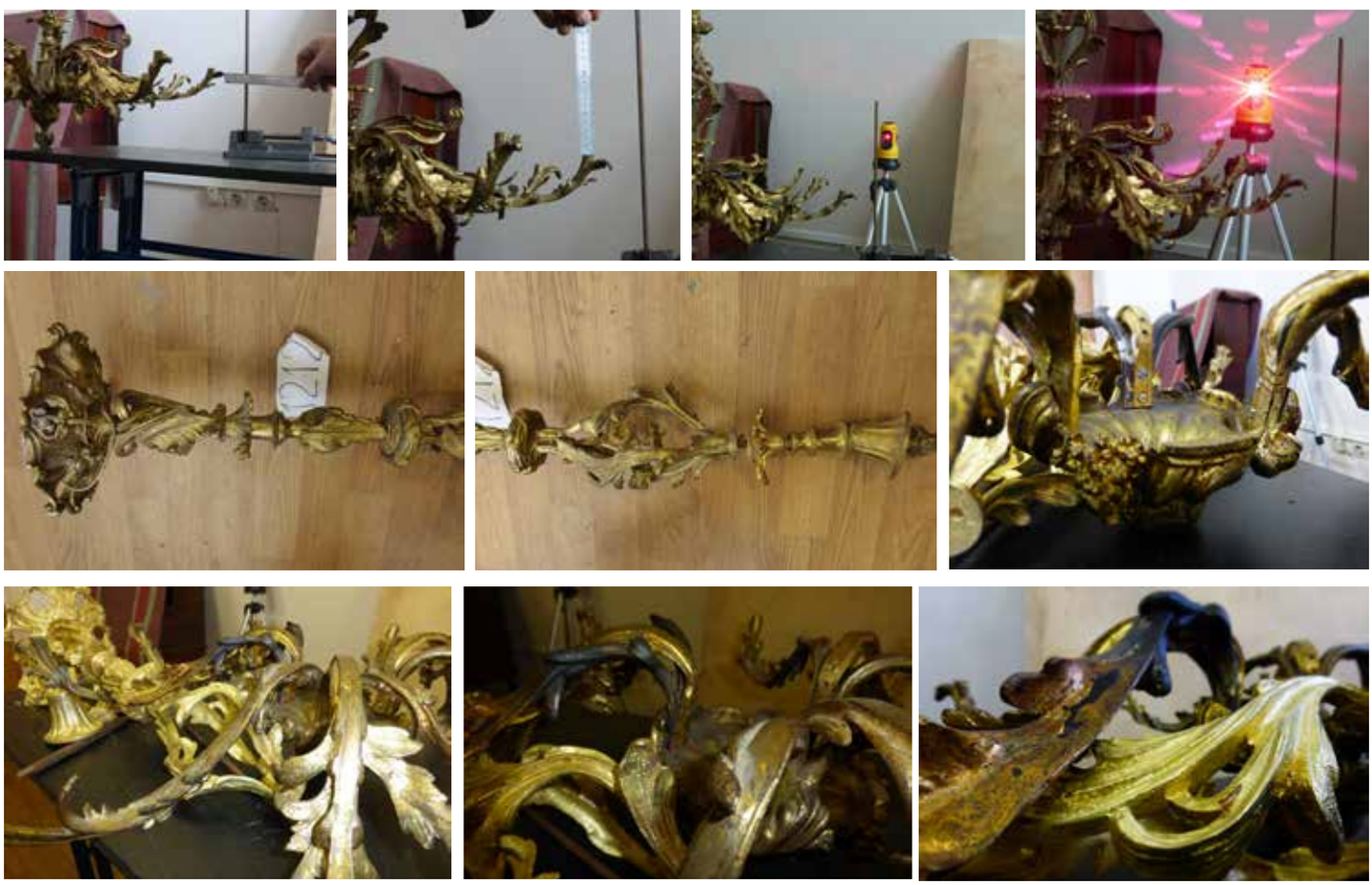
Работа поступила в Большое собрание изящных искусств ASG с нарушением конфигурации всех кронштейнов люстры, на которых фрагментарно наблюдались окислы металла; сильным загрязнением, что привело к появлению глубоких царапин и потёртостей позолоты; сорванной резьбой в местах фиксации элементов; утратой всех декоративных деталей хрустального убранства люстры, когда-то располагаашихся на короне, профитках, стилизованных листьях аканта кронштейнов. На нескольких рожках в области изгиба имелись глубокие трещины, грозящие полным сломом декоративного элемента. Ранее установленные патронодержатели приобрели неэкспозиционный вид, поэтому реставрационным советом было решено при проведении реставрационных работ изготовить и установить латунные патронодержатели, полностью заменить электропроводку, а также осуществить подбор утраченных декоративных украшений.

РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛи:
СТЕПАНОВ А.В. (реставрация люстры), ВЛАСОВА Е.А. (подбор декоративных украшений)

МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ:

1. Визуальное исследование и фотофиксация
2. Восстановление конфигурации кронштейнов
3. Частичная разборка люстры
4. Сварка глубоких трещин и восстановление мест фиксации элементов
5. Полная разборка всех деталей люстры
6. Промывка поверхностей от загрязнений активным раствором с помощью ультразвука
7. Тонировка в местах потёртостей позолоченной поверхности
8. Полировка и покрытие элементов лакокрасочными материалами
9. Частичная сборка
10. Изготовление и установка латунных патронодержателей
11. Монтаж электропроводки и окончательная сборка
12. Подборка утраченных декоративных украшений (подвесок)
13. Промывка декоративных украшений
14. Композиционное расположение декоративных украшений
15. Ввинчивание лампочек и нанесение инвентарного номера

2 – 4



5 – 8








9-11








12-15

















ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ



СЮЖЕТНАЯ АТРИБУЦИЯ ШПАЛЕР ОБЮССОНА И ТЕНИРСОВ XVII-XVIII ВЕКОВ ИЗ БСИИ



БУЛГАКОВА Алина,
директор Международного
института антиквариата, к.п.н.

Аннотация: статья посвящена фрагментам шпалер из Большого собрания изящных искусств ASG и их сюжетной атрибуции на основе обнаруженных аналогов, которые не подверглись обрезке и их композиционное единство не было нарушено. В статье приводятся иллюстрации гравюр из «Энциклопедии» Дидро с изображениями процесса создания шпалер на ткацких станках.

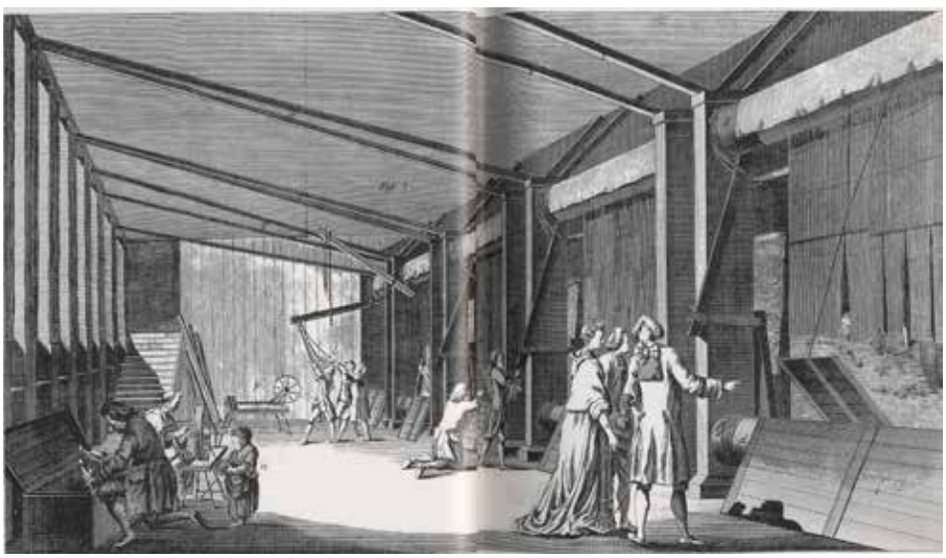
Ключевые слова: шпалера, фрагмент, атрибуция, готлиссный станок, басслиссный станок, обрезка, Обюссон, брюссельские шпалеры, тенирсы.

Abstract: The article focuses on fragments of tapestries from the large collection of fine arts and their story ASG attribution based on the detected analogues, which have not been pruned and the compositional unity was not broken. The article contains illustrations of engravings of the «Encyclopedia» Diderot imaging process of creating tapestries on the looms.

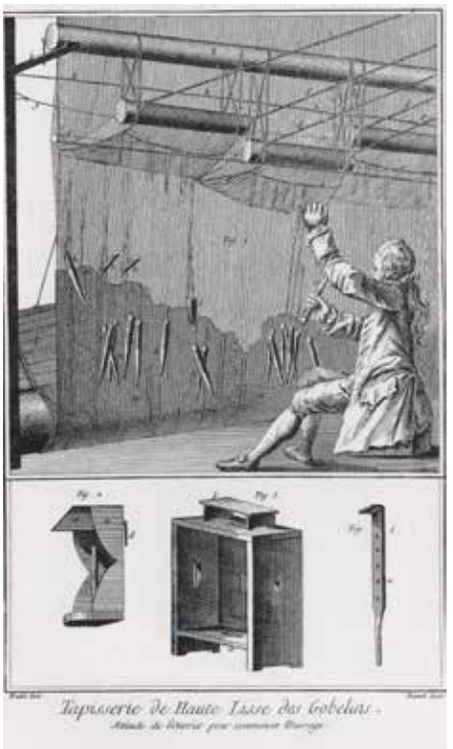
Keywords: tapestry, a fragment attribution, gotlissny machine basslissny machine, pruning, Aubusson, Brussels tapestries, Teniers.

Коллекцию шпалер Большого собрания изящных искусств ASG можно считать одной из крупнейших в России не только среди частных, но и государственных музеев. Причину их малочисленности в нашей стране и в Европе можно объяснить рядом причин: трудоемкость производства (ткач изготавливает примерно один квадратный метр шпалеры за год), высокая стоимость (позволить себе шпалеры могли лишь обеспеченные люди), уничтожение ковров молью.

В собрании ASG хранится коллекция из двадцати восьми фламандских и французских шпалер XVI – XIX веков. Среди них по характерным бордюрам, особенностям построения композиций, передаче деталей и цветовой палитре были выявлены изделия мастерских Обюссона, Бове, Брюсселя и Ауденарде. Разнообразна и их жанровая принадлежность: мифологические, исторические, религиозные, литературные сюжеты, сцены охоты, аллегории, тенирсы (изображения труда, отдыха и народных гуляний) и вердюры (пейзажи). Все они создавались в крупных центрах ковроткачества. Во Фландрии таковыми были Брюссель и Ауденарде, во Франции – Обюссон и Бове. Гобеленов в собрания ASG нет, зато более половины коллекции занимают шпалеры Обюссона, что придает ей особое звучание. В отличие от гобеленов, шпалеры Обюссона отличаются большей натуралистичностью и консерватизмом, который делает эти ковры созвучными изобразительному искусству еще XV – XVI веков, а также простотой, но при этом выразительностью трактовок образов с более эмоциональной и непосредственной реакцией на события, заложенные в сюжетных фабулах. Ткачи Обюссона наполняют свои работы живостью и



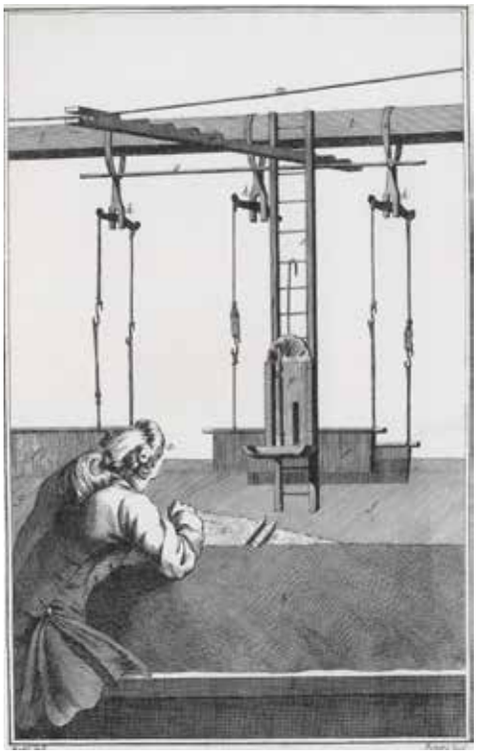
Работа в шпалерной мастерской с готлиссными ткацкими станками. Гравюра из Энциклопедии Дидро [2, с. 14 – 15]



Готлиссный станок. Гравюра из Энциклопедии Дидро [2, с. 13]



Изготовление изображения на готлиссном станке и работа гребнем. Гравюры из Энциклопедии Дидро [1, с. 27]



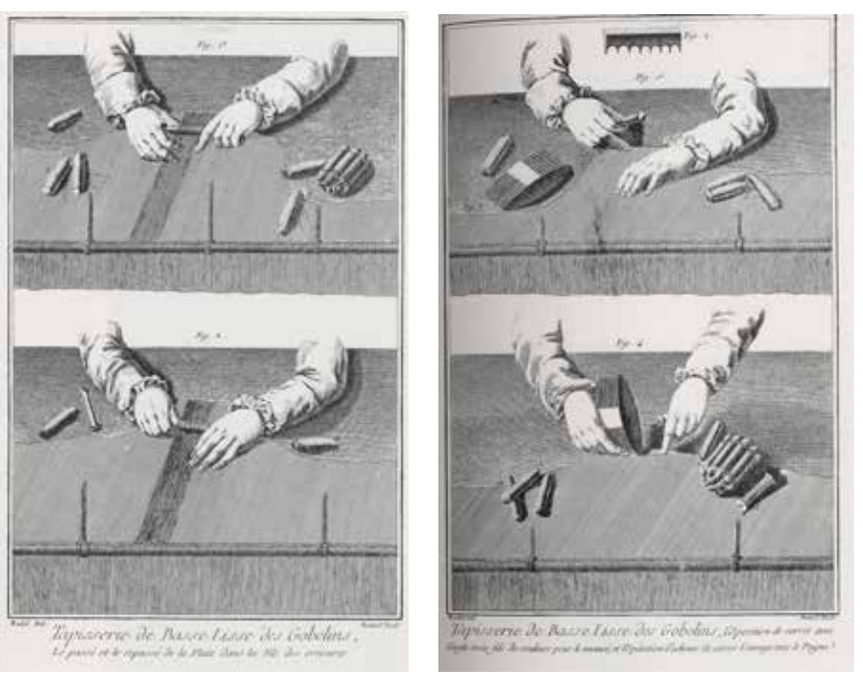
Басслиссный станок. Гравюра из Энциклопедии Дидро [1, с. 33]

хорошо понимают само композиционное пространство шпалер, стремясь сделать их более комфортными для использования в домашних интерьерах. И если продукция Гобеленов – это неизменная роскошь, то Обюссона – «шпалерный уют».

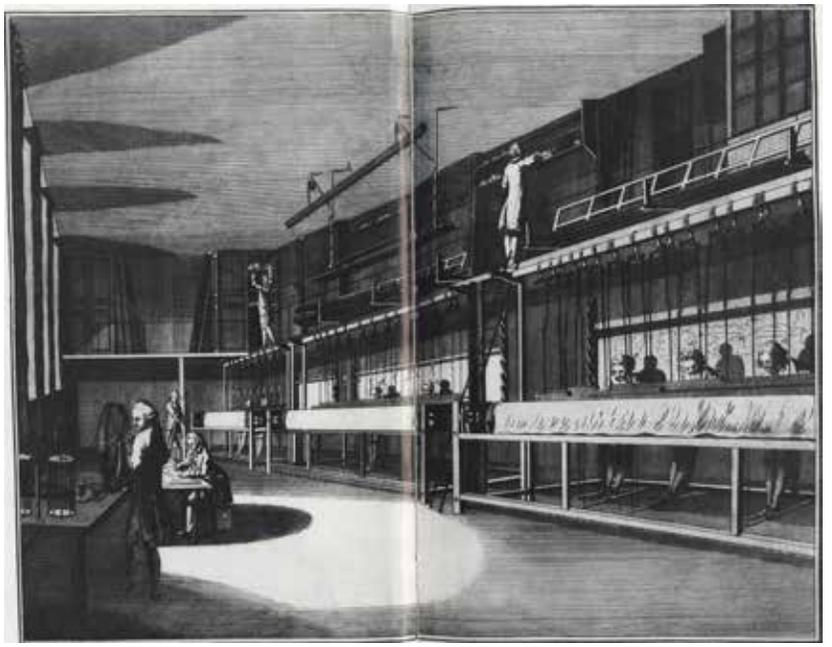
Не сохранилось подробного описания и схем технологии плетения ренессансных и барочных шпалер. Первые дошедшие до нас подробные иллюстрации содержатся в Энциклопедии Дидро (1751–1772) и относятся к мануфактуре Гобеленов.

Для плетения шпалер применяли ткацкие станки двух типов. Если основа на станке расположена в вертикальной плоскости, такой станок называется готлиссным (фр. haute-lisse – высокая основа); если основа располагается в горизонтальной плоскости – басслиссным (фр. basse-lisse – низкая основа).

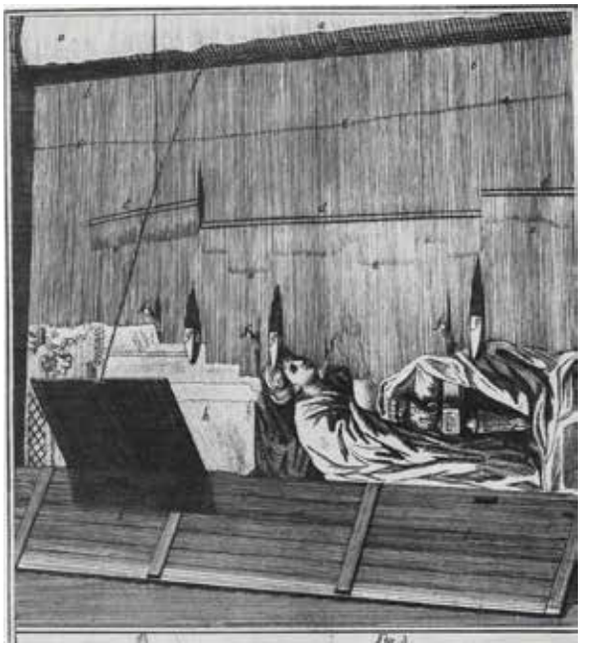
Имея на руках только готовое изделие, практически невозможно определить тип станка, на котором оно было сделано. Их можно различить, сопоставив с картоном (подготовительный рисунок в цвете и в натуральную величину шпалеры, по которому она ткется), служившим образцом. Мастер всегда работает с изнанки ковра, но в технике готлис картон находится у него за спиной и отражается в зеркале, контуры с картона переносятся в зеркальном отражении на изнанку, в результате лицевая сторона буквально повторяет картон. В технике басслис картон лежит под работой, поэтому на лицевой стороне ковра получается зеркальное повторение изображения на картоне.



Разглаживание нитей на басслиссном станке. Сплетение нитей трех цветов для создания тени в изображении. Завершение сплетения с помощью гребня. Гравюры из Энциклопедии Дидро [1, с. 30 – 31]



**Работа в шпалерной мастерской с басслиссными ткацкими станками.
Гравюра из Энциклопедии Дидро [2, с. 18 – 19]**



**Работа за вертикальным станком.
Гравюра из Энциклопедии Дидро [2, с. 17]**

Ранее считалось, что горизонтальные станки использовались в основном в мелких мастерских и для массовой продукции, но последние исследования выявили большую долю басслисных изделий практически во всех центрах производства и показали, что горизонтальные станки могли использоваться и для знаменитых серий, в частности, их применяли при создании серии «Деяния апостолов» по эскизам Рафаэля.

Повторяя композицию картона, ткач переплетает основу разноцветными нитями утка. Он пропускает уточную нить лишь на такое расстояние, какое требуется для воспроизведения красочного пятна, и затем поворачивает ее в обратном направлении. Каждая цветовая плоскость выполняется отдельно; закончив одну, мастер переходит к другой. Отверстия, которые получаются вдоль границ двух соприкасающихся по нитям основы участков цвета, соединяются в процессе сцеплениями друг с другом соседних утков или тщательно зашиваются иглой на законченной шпалере. В шпалерном ткачестве применяется т.н. репсовое уточное переплетение: тонкие нити утка, которые плотно прибиваются специальным гребнем, совершенно закрывают и с лицевой стороны, и с изнанки более толстые и редкие нити основы. Разница в толщине основных и уточных нитей дает характерную для шпалер рубчатую поверхность.



Шпалера «Суд Париса» (фрагмент)
Франция, Обюссон, вторая половина XVII в.
Шерсть, шелк; шпалерное ткачество
193×183 см
БСИИ ASG, инв. № 05-1650



Шпалера «Суд Париса» (?)
Франция или Фландрия, конец XVII в.
223×179 см
24 сентября 2013 г., Лондон, аукцион Sotheby's, лот 288



Шпалера «Прощание»
Фландрия, Антверпен (?), 1660 – 1700 гг.
Поместье Вествуд в Уилтшире (Англия)

Атрибутационная работа со шпалерами Большого собрания изящных искусств ASG осложнена тем, что зачастую они поступают в собрание с французских аукционов без каких-либо сведений, а иногда и в виде фрагментов с утраченными частями некогда единых композиций. Данный факт значительно затрудняет интерпретацию сюжета. Обрезка шпалер, как правило, происходила из-за обветшания частей их композиций, а также несоответствия их размера тому помещению, где они должны были находиться.

Так, например, была утрачена левая часть шпалеры, созданной в Обюссоне во второй половине XVII столетия. На сохранившемся фрагменте из собрания ASG изображены два персонажа. Один похож на воина, который ведет даму. Причем оба смотрят в одну сторону, туда, где происходит некое действие.

В результате ее изучения и поиска аналогов нам удалось установить, что данная шпалера является фрагментом (правой частью) некогда единой композиции «Суд Париса» и изображает Геру и Афину, наблюдающих, как пастух Парис вручает яблоко Афродите (местонахождение утраченной левой части не известно). Аналогичную композицию, но из трех персонажей, можно обнаружить на шпалере из поместья Вествуд (Westwood Manor) в Уилтшире (Англия). Здесь она условно названа «Прощание». Согласно музейной атрибуции, на шпалере, предположительно, изображен троянский герой Эней, покидающий Дидону, чтобы по велению богов основать новое царство в италийских землях (Вергилий «Энеида», 29/19 г. до н. э.). Однако при визуальном исследовании легко убедиться в том, что в шпалере из Вествуда утрачена центральная часть с фигурой Париса, а оба оставшихся фрагмента сшиты. Таким образом, на данной шпалере возник не поддающийся интерпретации сюжет. Полностью композиция сохранилась на шпалере, проходившей на аукционе Sotheby's в Лондоне (24 сентября 2013 г., лот 288).

Еще одним примером обрезки обюссоновской шпалеры XVIII века из собрания ASG может служить «Диана и Актеон».

Данная шпалера была приобретена на французском аукционе SVV Jean-Emmanuel Prunier Eurl как «Сцена ухаживания». Однако фрагментарность данной композиции являлась очевидной. Изображенные фигуры ранее были приняты за прекрасную даму и ее кавалера, выгуливающих собак. Жест женской фигуры, прижимающей ладонь к груди, и участливо обращенное к ней лицо ее спутника создают впечатление куртуазной беседы.

В процессе исследования установлено, что работа эта является частью утраченной композиции «Охота Дианы и Актеона». В музее Грютхузе хранится полный вариант данной шпалеры. Он выткан в Брюгге и изображает



Шпалера «Диана и Актеон» (фрагмент)
Франция, Обюссон, XVIII в.
Шерсть, шелк; шпалерное ткачество
246×118 см
БСИИ ASG, инв. № 05-0783



Шпалера «Охота Дианы и Актеона» (фрагмент)
Фландрия, Брюгге, ок. 1625 г.
Шерсть, шелк. 335×492 см
Музей Грютхузе, Брюгге

историю Дианы и Актеона. Таким образом, аналогичную сюжетную атрибуцию может иметь и шпалера из собрания ASG, на которой утрачена сцена гибели Актеона, превращенного Дианой в оленя. Среди многих историй Актеона данной шпалере наиболее близка версия Акусилая, рассказывающая о том, что Диана превратила героя в оленя из-за его сватовства к возлюбленной Зевса Семеле.

Кроме того, бордюр шпалеры собрания ASG, сохранившийся лишь по нижней кромке изделия, является перенесенным фрагментом бордюра с вертикальной композицией рисунка в виде гирлянд пионов и тюльпанов.

Есть в Большом собрании изящных искусств ASG и фрагменты тенирсов. Шпалеры, изображающие труд и отдых сельских жителей, создавались еще в период Средневековья. В XVI веке самым популярным предметом крестьянских сценок были сцены из романа «Любовь Гомбо и Масе». В последней трети XVII столетия их популярность затмили «тенирсы». Основой для содержания шпалер-тенирсов стали работы Давида Тенирса Младшего (David Teniers II, 1610 – 1690) – одного из наиболее значимых художников и граверов фламандской школы этого времени. Востребованные публикой сцены деревенской жизни и жанровые сценки были посвящены крестьянскому быту и сельским праздникам (танцы, застолья, игры). Действие





Шпалера «Ловец птиц и торговка вишней»
Франция, Лилль, мастерская Виллема Верньера, конец XVII – начало XVIII вв.
Шерсть, шелк, 256×265 см
30 апреля 2013 г., Лондон, аукцион Sotheby's, лот 345

Шпалера «Ловец птиц и торговка вишней» (фрагмент)
Фландрия, конец XVII в.
Шерсть, шелк; шпалерное ткачество
242×162 см
БСИИ ASG, инв. № 05-0445

происходит на свежем воздухе или, реже, в деревенском кабаке. Тенирсы посвящены повседневным работам, подчас связанным с годовым циклом. В них нет тайн, нет символов, нуждающихся в расшифровке, художник добродушно и ярко, в идиллическом ключе, описывает простую жизнь. Костюмы, обстановка и архитектура добавляют композициям аутентичности в этнографическом отношении. Еда



Шпалера «Танец вокруг майского дерева» (фрагмент)
Фландрия, Брюссель, XVIII в.
Шерсть, шелк; шпалерное ткачество
230×160 см
БСИИ ASG, инв. № 05-4618

занимает важное место в тенирсах: овощи, фрукты, дичь и рыба представлены в изобилии.

Тенирсы в конце XVII – XVIII веках выпускались на большинстве крупных шпалерных мануфактур: в Брюсселе, Ауденарде, Турне, Бове, Обюссоне, Лилле. В частности, производство шпалеры «Ловец птиц и торговка вишней» зафиксировано в документах мастерской Виллема Верньера (Willem Werniers, ?–1738) – брюссельского ткача, переселившегося в Лилль в 1700 году. Его мастерская на двадцать четыре станка производила высококачественные стенные ковры, в том числе и тенирсы.

В собрании ASG находится правая часть этой знаменитой шпалеры. На ее переднем плане выткан отдыхающий ловец птиц, а рядом его инструменты и мешок. Его юный помощник подставляет свою шляпу молодой женщине для ягод, которые та взвешивает на коромысловых весах. Юбка торговки подоткнута и оставляет открытыми щиколотки, а голова покрыта чепцом. У ее ног изображена большая корзина с вишней. Главные герои расположились в тени деревьев на берегу водоема. За их спинами открывается вид на мостик, ферму и телегу, нагруженную сеном. Здесь же – два работника, занятые уборкой урожая. Левая часть композиции с изображением клетки, а также бордюр не сохранились.

Интересен и фрагмент брюссельской шпалеры XVIII столетия под названием «Танец вокруг майского дерева». Праздник майского дерева был известен в большинстве европейских стран и ознаменовывал пробуждение природы. Украшенное венком дерево или высокий столб устанавливался к первому мая в деревнях и на городских площадях.

Здесь на переднем плане изображен мальчик верхом на белой лошади, которая пьет из водоема. Лицо мальчика обращено в сторону танцующих деревенских жителей. В левой части мужчина, приглашая женщину присоединиться к танцу, тянет ее за руку и за передник, но она отстраняется. Фрагмент самого танца мы видим в глубине композиции, а изображение майского дерева не сохранилось. Полную панараму праздника можно увидеть на шпалере из музея изобразительных искусств



Шпалера «Танец вокруг майского дерева»
Фландрия, Брюссель, ок. 1720 г.
Исполнена по картонам Яна ван Орлея Младшего и Августина Коппена
Шерсть, шелк, 335×406 см
Музей изобразительных искусств, Сан-Франциско

Сан-Франциско. Создана она была также в Брюсселе около 1720 года. Фигуры на ней исполнены по картону фламандского мастера Яна ван Орлея (1665 – 1735), а пейзаж Августина Коппена (1668 – 1740). В данном случае шпалера из Большого собрания изящных искусств ASG является левой нижней частью полностью не сохранившейся композиции.

Итак, в статьи проанализированы четыре примечательных фрагмента шпалер из Большого собрания изящных искусств ASG. Ведется атрибуция и других образцов, а потому число это увеличится. Фрагмент шпалеры, даже будучи «выхваченным» из контекста некогда единой композиции, имеет высокую художественную ценность и является сложным обектом изучения. И в этом случае успех атрибуции зависит от качества работы по обнаружению аналогов и зрительной памяти специалиста.

Ссылки:
1. Boccara J. Ames de laine et de soie. – Château de Sainte-Rémy-en-l'Eau: Éditions d'art Monelle Hayot, 1988. – 351 p.
2. Lázló E. Flemish and French Tapestries in Hungary. – Budapest: Revai Printing House, 1981. – 198 p.

«ТРИУМФ ГОТФРИДА БУЛЬОНСКОГО И СДАЧА АЛЬТАМОРА» – ПОПУЛЯРНЫЙ СЮЖЕТ В ШПАЛЕРНОМ ИСКУССТВЕ XVII ВЕКА



БЕРНАЦКАЯ Кристина, младший научный сотрудник музея «Замковый комплекс «Мир»

Аннотация: статья посвящена шпалерам, созданным на сюжет «Триумф Готфрида Бульонского и сдача Альтамора» из музея «Замковый комплекс «Мир» и Большого собрания изящных искусств ASG. В статье описывается сюжет из пьесы Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим», послуживший основой для создания гравюры Антонио Темпеста, с которой был исполнен картон для шпалер. Кроме того, здесь же анализируются особенности художественного оформления шпалер, изготовленных на мануфактурах Обюссона.

Ключевые слова: шпалера, Обюссон, Готфрид Бульонский, гравюра, Антонио Темпеста, картон, бордюр.

Abstract: The article is devoted to the tapestries created based on the story «The Triumph of Godfrey of Bouillon and delivery Altamora» of the Museum «Castle Complex» Mir «and a large collection of fine arts ASG. This article describes the plot of the play Torquato Tasso's «Jerusalem Delivered», which served as the basis for creating prints Antonio Tempesta, which was filled with cardboard for tapestries. In addition, it also explores the particular decoration tapestries made in the manufactories of Aubusson.

Keywords: tapestry, Aubusson, Godfrey of Bouillon, engraving of Antonio Tempesta, cardboard, border.

Самая большая коллекция западноевропейских шпалер в Беларуси находится в музее «Замковый комплекс «Мир». В настоящее время экспонируются десять сюжетных безворсовых ковров. Основную часть составляют французские и фламандские шпалеры XVII века.

К сожалению, ни одна из серий шпалер не представлена в собрании в полном объеме, некоторые знаменитые циклы представлены лишь единичными сюжетами. Несмотря на это, многие произведения могут составить гордость любой коллекции данного вида прикладного искусства.



Шпалера «Триумф Готфрида Бульонского и сдача Альтамора» из экспозиции музея «Замковый комплекс «Мир»

Особый интерес представляет шпалера «Триумф Готфрида Бульонского и сдача Альтамора» [8], приобретенная осенью 2013 года у частного лица.

Сюжет данной шпалеры долгое время оставался неизвестным. В ходе изучения удалось выяснить, что в центральном поле шпалеры изображен Готфрид Бульонский в парадном доспехе на вздыбленном коне. Лезвие его меча лежит на правом плече. Справа на фоне пейзажа стоят три фигуры, в восточных одеждах король Самарканда – Альтамор. Он держит в поднятых руках меч в ножнах, обращенный

рукоятью к Готфриду, что можно трактовать как предложение мира. По обе стороны от короля – мальчики-прислужники, поддерживающие его плащ. За спинами персонажей развевается знамя белого цвета, что можно трактовать как знак перемирия или предложения переговоров. Также это символ безоговорочной сдачи на милость противоборствующей стороне. На заднем плане – культовые сооружения, увенчанные мусульманским полумесяцем.

Рассматриваемый сюжет был достаточно популярен и неоднократно повторялся, о чем свидетельствует наличие аналогичных шпалер в Большом собрании изящных искусств ASG [2] и на сайте онлайн-магазина «1stdibs» [7].

При сравнении трёх шпалер, становится очевидным, что они созданы по одному картону, на изготовление которого художника вдохновила поэма Торквато Тассо (1544 – 1595) «Освобожденный Иерусалим» (1575 год), которая воспевает героизм Готфрида Бульонского в его борьбе против мусульман во время первого крестового похода. По сюжету Архангел Гавриил возвещает рыцарю Готфриду Бульонскому волю Бога, разгневанного тем, что Гроб Господень до сих пор пребывает в руках «неверных»: Готфрид должен возглавить войско и освободить Иерусалим. Это известие поначалу вызывает у крестоносцев возмущение, ибо многие превосходят Готфрида знатностью рода и храбростью на поле боя. Но Пётр Пустынник, чтимый воинами за великую мудрость, призывает их признать нового вождя, и на следующий день воинство, состоящее из лучших рыцарей христианского мира, отправляется в поход к стенам Иерусалима.

Известие о приближении войска вызывает ужас у правителей Востока. Иерусалимом в ту пору правил царь Аладин (прототипом которого является Саладин, живший столетием позже). Когда крестоносцы пошли на приступ, войско Аладина встретило их у городских стен. После нескольких неудачных попыток крестоносцам удалось войти в Святой Град, а Аладин с остатками войска укрылся в Давидовой башне, когда на горизонте поднялись тучи пыли – это шло к Иерусалиму египетское войско. Однако Готфриду вновь удалось одержать победу. Альтамор, король Самарканда, воевавший на стороне египтян, стал пленником Готфрида, но тот отпустил его, не желая слышать о богатом выкупе, ибо не торговать он пришёл с Востоком, а воевать [5]. Сцена, в которой Готфрид дарует свободу Альтамору, описана в XX песне поэмы.

Сразу же после выхода в свет произведение Торквато Тассо стало крайне популярным, тем более что его издание совпало с реальным вторжением Османской империи в Европу. Для иллюстрации произведения было создано немало рисунков и гравюр. Одна из таких гравюр (в зеркальном отображении и с незначительными изменениями)





Шпалера «Триумф Готфрида Бульонского и сдача Альтамора»
Франция, Обюссон, конец XVII в.
Шерсть, шелк; шпалерное ткачество
287×225 см
БСИИ ASG, инв. № 05-0776

Фламандская шпалера XVII – XVIII вв. Экспонируется на сайте онлайн-магазина «1stdibs», располагающегося в Нью-Йорке



Гравюра Антонио Темпеста
Иллюстрация к «Освобожденному Иерусалиму» Торквато Тассо
Британский музей, Лондон
Инвентарный номер
2006,U.381

и стала отправной точкой при создании картона к шпалере, а именно «Триумф Готфрида Бульонского и сдача Альтамора», автором которой является знаменитый итальянский художник и гравёр Антонио Темпеста (1555 – 1630).

Лошади были любимой темой художника, также он преуспел в изображении охоты, боев, шествий и кавалькад. Как правило, художник создавал произведения небольшого формата, но иногда А. Темпеста готовил большие картоны для шпалер [6].

Гравюра «Триумф Готфрида Бульонского и сдача Альтамора» была исполнена около 1597 года и сегодня хранится в Британском музее [4].

В ходе исследования шпалеры из музея «Замкового комплекса «Мир» мы обратились за консультацией к г-же Харткамп-Джонксис (Ebeltje Hartkamp-Jonxis) – бывшему куратору текстиля в Рейксмюсеуме (Амстердам), которая предположила, что картон шпалеры «Триумф Готфрида Бульонского и сдача Альтамора» был разработан Исааком Муайоном (1614 – 1673) или же мастерами из его окружения. Ее ответ основан на совместных наблюдениях с коллегой Хилли Смит (Hillie Smit), с которой она опубликовала в 2004 году книгу «European Tapestries in the Rijksmuseum» («Европейские шпалеры в Рейксмюсеуме»).

Несмотря на то, что все три шпалеры изготовлены по одному картону, между ними очевидна разница в цветовой гамме, в оформлении бордюров, в деталях композиции, а также манере изображения персонажей и пейзажа. Это означает, что ткачи сами могли подбирать оттенки нитей и вносить некоторые изменения в детали композиции. В отличие от шпалеры из коллекции музея «Замковый комплекс «Мир», в левой части шпалеры из Большого собрания изящных искусств ASG отсутствует большая часть архитектурных сооружений. Это можно объяснить тем, что левая часть шпалеры могла быть обрезана из-за обветшания, либо шпалера изначально ткалась под конкретное помещение по уменьшенному картону, в котором отсутствовала часть с изображением архитектурных сооружений.

Шпалера собрания ASG обрамлена бордюром с изображением гирлянды из цветов и листьев, перевитых лентой. По углам бордюр украшен завитками листьев аканта, а венчает их крин (лилия) – символ королевской мануфактуры. Изображение королевских лилий свидетельствуют о французском происхождении тканого полотна. В 1665 году почти одновременно с Королевской мануфактурой Гобеленов и мануфактурой в Бове, получают привилегию и наименование Королевской мануфактуры также мастерские городов Обюссона и Феллетена, где издавна существовало шпалерное производство. С этого времени знак мастерской размещался на каждом изделии [1]. Однако на шпалере «Триумф Готфрида Бульонского и сдача Альтамора» из собрания ASG он отсутствует.

Для исследования шпалеры из музея «Замковый комплекс «Мир» в реставрационный центр им. П. Гудинаса были предоставлены пробы зеленых и красных утков из аутентичной ткани шпалеры. В результате технологических исследований было установлено, что зеленые и красные нити шпалеры окрашены натуральными красителями. В экстракте из зеленых нитей присутствует синий краситель – индиго, известный с глубокой древности. Его добывали из листьев тропического растения индигоферы (In-digofera tinctoria), а также из растения средней Европейской зоны – вайды (Isatis tinctoria). Краситель красных ниток – марена – относится к классу антрахиноновых красителей и состоит главным образом из ализарина и пурпурина. Краситель получают экстрагированием из корней марены красильной (Rubia tinctorium).

Все вышесказанное позволяет утверждать, что шпалера создана в Обюссоне или Феллетене в пе-



Фрагмент бордюра шпалеры «Триумф Готфрида Бульонского и сдача Альтамора» БСИИ ASG, инв. № 05-0776

риод с 1665 по 1685 годы. В 1685 году отмена Нантского эдикта о свободе вероисповедания вынудила многие протестантские семьи ткачей и ремесленников покинуть Францию, чтобы найти убежище за границей. Отсутствие квалифицированного персонала стало достаточно серьезным ударом по шпалерному производству [1].

Маленький городок Обюссон в области Марше, вместе с находящимся рядом Феллетеном, – старинный центр ткачества. Шпалеры этих мастерских отличаются своеобразным колоритом и несколько наивной трактовкой фигур и пейзажа. Ковры, производившиеся на мануфактуре в Обюссоне, были значительно дешевле и имели распространение преимущественно в провинции. Несмотря на то, что нередко ткачи использовали замечательные картоны знаменитых живописцев, с успехом ткавшиеся на мануфактурах Гобеленов и в Бове, в ткачестве Обюссона они значительно упрощались. Тем не менее, они нравились большинству местного населения, которое, покупая их, могло создать нечто напоминающее роскошь убранства дворцов «Короля-Солнце» в собственных домах [3]. Следует отметить, что многие исследователи шпалерного ткачества не разграничивают ковры Обюссона и Феллетена.

Таким образом, мы ответили лишь на некоторые вопросы, касающиеся атрибуции шпалер «Триумф Готфрида Бульонского и сдача Альтамора». По материалу, цветовому решению, типу бордюров шпалеры являются работой мастерских Обюссона или Феллетена второй половины XVII века. Если сюжет шпалер не вызывает сомнений, то вопрос об авторстве картона остается открытым, поэтому ставить точку в их изучении пока рано.

Список использованной литературы:

1. Бирюкова Н.Ю. Французские шпалеры конца XV–XX века в собрании Эрмитажа. – Л.: Аврора, 1974. – С. 20.
2. Большое собрание изящных искусств ASG. Коллекция шпалер // Информационный портал «Мир искусств» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://int-ant.ru/about-institute/assembly/shpalery/?PAGEN_1=2. – Дата доступа: 31.10.2016.
3. Голованова М.П. Западноевропейские шпалеры XVI—XIX веков в собрании Оружейной палаты // Декоративно-прикладное искусство Западной Европы: материалы и исслед. / Гос. ист.-культур. музей-заповедник «Моск. Кремль»; отв. ред. А.К. Левыкин. — М. 2006. — С. 280-305.
4. Illustrations to Tasso's 'Gerusalemme liberata' // The British Museum [Electronic resource]. – Mode of access: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1613730&partId=1&searchText=Antonio+Tempesta&page=7. – Date of access: 31.10.2016.
5. Новиков В. Все шедевры мировой литературы в кратком изложении // Электронная библиотека RoyalLib [Электронный ресурс]. – 1997. – Режим доступа: http://royallib.com/read/novikov_v/vse_shedevri_mirovoy_literaturi_v_kratkom_izlogenii.html#1970353 – Дата доступа: 13.04.2016.
6. The Penny Cyclopaedia of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge, Volume 24, Tai-Wan - Titlarks // INTERNET ARCHIVE [Electronic resource]. – 1833. – Mode of access: https://archive.org/stream/ThePennyCyclopaediaOfTheSocietyForTheDiffusionOfUse-fulKnowledge/ThePennyCyclopaediaOfTheSocietyForTheDiffusionOfUsefulKnowledgeVolume24Tai-wan-Titlarks#page/n185/mode/2up//. – Date of access: 13.04.2016.
7. Flemish Tapestry from 17th-18th Century // 1stdibs [Electronic re-source]. – Mode of access: https://www.1stdibs.com/furniture/wall-decorations/tapestry/flemish-tapestry-from-17th-18th-century/id-f_1236156/#. – Date of access: 31.10.2016.
8. Фонды // Замковый комплекс «Мир» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://mirzamak.by/o-komplekse/fondy. – Дата доступа: 31.10.2016.

АПРОПРИАЦИЯ И КОПИРОВАНИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ СТАРЫХ МАСТЕРОВ – РАБСТВО ИЛИ СОПЕРНИЧЕСТВО?



БУЛГАКОВА Алина,
директор Международного
института антиквариата, к.п.н.

Аннотация: в статье рассматриваются примеры художественного заимствования, прямого копирования и изо-сэмплинга в области живописи и декоративно-прикладного искусства на основе предметов Большого собрания изящных искусств ASG

Ключевые слова: копирование, художественное заимствование, изо-сэмплинг, апроприация, повтор, портрет, живопись, декоративно-прикладное искусство.

Abstract: This article discusses examples of artistic drawing, direct copying and iso-sampling in the field of painting and arts and crafts on the basis of objects of Fine Arts ASG Big Meeting.

Keywords: up, artistic borrowing, iso-sampling, appropriation, repetition, portrait, painting, arts and crafts.

В изобразительном искусстве, как в музыке и литературе, остро стоит вопрос авторских прав. Здесь важно разграничивать такие понятия, как плагиат и художественное заимствование. Если умышленно скопированные произведения живописи вычислить довольно легко, т.к. по большей части повторяются наиболее знаменитые картины, то с работами, где заимствована сюжетика или тема, раскрываемые с помощью своих формы и образов, возникают трудности в оценке их авторской уникальности. Сегодня мы можем говорить о защите авторских прав, об арт-экспертизе, корректном репродуцировании живописных работ и о выявлении подделок, наводнивших антикварные рынки. Сравнительно недавно возникло и такое понятие, как изо-сэмплинг (анг. «sample» – «образец»), когда автор картины копирует в своем произведении фрагменты чужих работ. Понятие новое, однако явление это известно уже достаточно давно и хорошо прослеживается еще в живописи старых мастеров.

В Средние века предшественниками авторского права были так называемые «привилегии», выдававшиеся сувереном лично автору по его просьбе. Многие художники придерживались той точки зрения, что их произведения являются не актом творения, а лишь «проводниками» божественного знания, которое они выражают посильными им средствами. В соответствии с этим заявлять права на свои работы было бессмысленно и даже греховно.

Впервые закон о защите авторских прав – Статут королевы Анны (Statute of Anne) – был принят в Великобритании 10 апреля 1710 года. Этот закон, принятый британским парламентом, защищал авторов книг, карт и чертежей. При этом в Новое время, как только появлялось выдающееся произведение искусства, знаковое для своего времени, тут же возникало множество не только его копиистов, но и интерпретаторов.

В Большом собрании изящных искусств ASG хранятся две старинные копии – работа последователя Гвидо Рени «Саломея с головой Иоанна Крестителя» (Италия, XVII в., БСИИ ASG, инв. № 04-3434) и картина «Кающаяся Мария Магда-



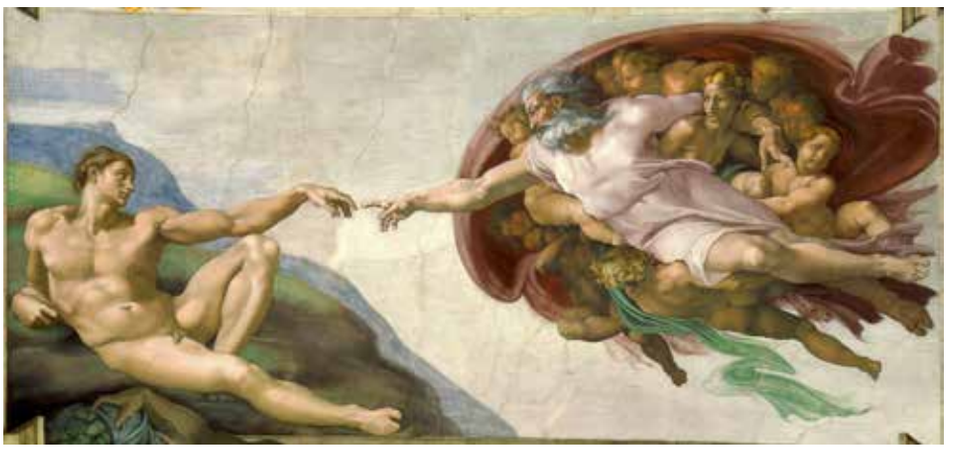
Рени Гвидо, последователь
Саломея с головой Иоанна Крестителя
Италия, XVII в.
Холст, масло. 135×99 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3434

лина» (Франция, XVIII в., БСИИ ASG, инв. №04-0902), написанная в манере прославленного французского мастера XVII века Шарля Лебрена (1619 – 1690).

Копийность этих работ очевидна, хотя и они имеют художественную ценность, поскольку были созданы в XVII – XVIII столетиях, вскоре после смерти авторов произведений, с которых они создавались. Куда интереснее проследить художественные заимствования в картинах собрания ASG, сделанные не столь именитыми европейскими живописцами, с работ их великих предшественников.

Одним из интересных примеров может служить работа круга итальянского мастера XVI века Перино дель Ваги (1501 – 1547) «Сотворение Адама».

Творчество Перино дель Ваги, чье настоящее имя Пьеро Буонаккорси, является переходным звеном от римской рафаэлевской манеры к флорентийскому маньеризму. Вместе со своим учителем Рафаэлем Санти (1483 – 1520) он исполнял росписи лоджий Ватикана. Здесь, в Сикстинской капелле, он увидел работы Микеланджело Буонарроти (1475 – 1564), в том числе и знаменитое «Сотворение Адама» (1508 – 1512), под влиянием которого создано произведение из Большого собрания изящных искусств ASG. Художник из окружения Перино дель Ваги, хотя в целом и повторил фреску Микеланджело, дал свою интерпретацию сюжета, несколько видоизменив взятую за основу композицию.



Микеланджело Буонарроти
Сотворение Адама
Ок. 1511 г.
Сикстинская капелла, Ватикан



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



Гвидо Рени
Саломея с головой Иоанна Крестителя
1630 – 1635 гг.
Национальная галерея палаццо Корсини, Рим

О сотворении Адама речь идет в книге Бытия: «И сотворил Бог человека по образу Своему» (Быт. 1:27). В обеих композициях Бог изображен в правой части, парящим в окружении бескрылых ангелов, овеваемых драпировкой. Художник круга Перино дель Ваги изменил некоторые детали композиции Микеланджело. В частности, Бог одет в красную тунику, развевающуюся на ветру, тогда как у Микеланджело он облачен в светлые одежды. Кроме того, во фреске Микеланджело действие происходит в некоем иллюзорном бесконечном пространстве, фоном же картины из собрания ASG служит фантазийный пейзаж со скалами и городом вдали. Однако главной отличительной чертой произведений является то, что в работе собрания ASG вытянутая рука Бога уже касается лба Адама, чье лежащее на земле мускулистое тело постепенно приходит в движение и пробуждается к жизни. Важно, что Бог дотрагивается именно до лба первого человека на земле, тогда как в работе Микеланджело руки героев еще не соприкасаются, предвосхищая импульс жизненной энергии. Тем самым художник круга Перино дель Ваги подчеркивает не само сотворение человека как акт гигантской творческой энергии, а удовлетворение его первородной жажды познания.

Творчество Микеланджело и Перино дель Ваги роднит мощная энергетика, масштабность, сила и экспрессия титанических образов – всё то, что будет столь высоко цениться барочными мастерами XVII столетия, когда к образам Ми-



Перино дель Вага
Гигантомахия
1531 – 1533 гг.
Вилла дель Принсипе, Генуя



Якопо Пальма Младший, мастерская
Нептун и Амфитрита в окружении нереид и тритонов
Италия, начало XVII в.
Холст, масло. 75×300 см
БСИИ ASG инв. № 04-2686

келанджело обращались не реже, чем в эпоху Возрождения. Среди прочих ими вдохновлялся Якопо Пальма Младший (1544 – 1628), мастерская которого исполнила композицию «Нептун и Амфитрита в окружении нереид и тритонов», ныне находящуюся в Большом собрании изящных искусств ASG.

В центре изображен Нептун – в античной мифологии бог, правивший морем и его обитателями. Мореплаватели призывали его, чтобы обеспечить себе безопасное плавание. Будучи разгневанным, он мог произвести бурю и кораблекрушение. На картине мастерской Пальмы он изображен спокойным и величественным с густыми волосами, бородой и трезубцем в руках. Справа – его жена – Амфитрита, а так же тритоны (общее имя водяных) и нереиды (морские нимфы).

Данное полотно происходит из частной коллекции города Новара и, возможно, ранее являлось частью более крупной композиции. Могучую фигуру Нептуна можно рассматривать как пример знаменитой «микеланджеловской наготы» с гипертрофированной мускулатурой, а поза бога морей повторяет мраморную скульптуру



Микеланджело Буонарроти
День
1520 – 1534 гг.
Капелла Медичи, Флоренция

Микеланджело «Аллегория Дня» с надгробия Джулиано Медичи во Флоренции.

Нептун, так же как и День, смотрит на зрителей из-за плеча, закинув одну ногу на другую, через которую переброшена драпировка. Тщательно проработаны бугристые мышцы спин героев. Мы не видим их руки, спрятанные за сильными торсами, что вкупе с мрачным и недружелюбным выражением лиц передает стремление скрыться от враждебного мира. При всей физической мощи этих персонажей они кажутся уязвимыми и застигнутыми врасплох в попытке утаить нечто значимое для них.

Еще одним итальянским мастером, чьи живописные образы подвергались копированию и творческой интерпретации, был Микеланджело Меризи да Караваджо (1571 – 1610). Причем подражали ему не только итальянцы, но и романисты – италинизирующие мастера южных Нидерландов, в число которых входил Теодор Ромбоутс (1597 – 1637). Полотно круга этого художника «Зубодер» хранится в Большом собрании изящных искусств ASG.

Картина, написанная самим Ромбоутсом, находится в музее Прадо (Испания) и в ней явно прослеживается влияние живописи Караваджо:



Теодор Ромбоутс, круг
Зубодер
Фландрия, XVII в.
Холст, масло. 118×189 см
БСИИ ASG, инв. № 04-4909



Теодор Ромбоутс
Зубодер
Холст, масло. 116×221 см
Музей Прадо, Мадрид

изображение типичных для этого итальянского живописца мужских образов, внимание к контрастам светотеневой моделировки, плотная компоновка персонажей произведения, тщательное исполнение деталей и несколько резкий колорит.

Ромбоутс, хотя и родился в Антверпене, долгое время работал в Риме и Флоренции, где и попал под влияние барочных мастеров Италии.

Даже по возвращении на родину он не пытался подражать своему великому современнику Питеру Паулю Рубенсу (1577 – 1640), и основной темой его творчества по-прежнему оставались шарлатаны, певцы и игроки в карты. А вот художника, создавшего полотно из собрания ASG, в плане колористического решения и яркости освещения скорее можно отнести к последователям рубенсовской школы. В общих чертах он повторяет композицию Ромбоутса – семь персонажей наблюдают за манипуляциями лжецелителя, с хитрецой смотрящего на зрителей. Сюжет же картины и гримаса боли на лице пациента, вскинувшего руку с растопыренными пальцами, переняты у «Зубодера» Караваджо (Палаццо Питти, Флоренция).

Ромбоутс, а вслед за ним и художник из его окружения изменяют детали композиции Караваджо, и их работы нельзя назвать копийными. Персонажи, следящие за вырыванием зуба, здесь совершенно иные. При этом позы центральных героев достаточно близки караваджистским. Читается в облике пациента Ромбоутса и образ «Мальчика, укушенного ящерицей» Караваджо (1595 – 1596, Национальная галерея Лондон), который так же всплеснул от боли руками, в результате чего его плечо оголилось.

Помимо этого Ромбоутс «переодевает» своих персонажей в костюмы, соответствующие моде Нидерландов первой половины XVII века. Так, на голове доктора, облаченного в темные одежды с отложным белым воротником, появляется черная широкополая шляпа – классический головной убор мужчин, который столь часто можно увидеть на картинах голландских и фламандских живописцев в XVII столетии. Французский поэт и драматург Поль Клодель (1868 – 1955) назвал эти шляпы черными птицами: «Мне хотелось бы посвятить хоть одну фразу странствию в ночи этих черных птиц, овевающих всю голландскую живопись дуновением распахнутых крыльев. Это тень, отбрасываемая нами, продолжающаяся над нашей головой, наша потаенная непрозрачность».

Но всё же подражали во Фландрии чаще всего Рубенсу, подчас прямо копируя его работы. Одним



Микеланджело да Караваджо
Зубодер
1609 г.
Палаццо Питти, Флоренция



Микеланджело да Караваджо
Мальчик, укушенный ящерицей
1595 – 1596 гг.
Национальная галерея Лондон



Виллем ван Херп, круг
Обнаружение Эрихтония
Фландрия, XVII в.
Медь, масло. 59×81 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1763



Питер Пауль Рубенс
Обнаружение Эрихтония (фрагмент)
1632/1633 гг.
Холст, масло. 109,5×103,5 см
Мемориальный художественный музей, Аллен (США)

из самых знаменитых фламандских копиистов Рубенса в XVII веке был живописец Виллем ван Херп (1614 – 1677). В собрании ASG находится работа этого мастера «Благовещение» (БСИИ ASG, инв. № 04-2342), а также произведение круга художника «Обнаружение Эрихтония».

Эрихтоний – персонаж древнегреческой мифологии, царь Афин, сын богини земли Геи и кузнеца Гефеста. Его воспитала Афина, передав младенца в закрытой корзине дочерям Кекропа – Аглавре, Пандросе и Герсе. Богиня запретила им заглядывать в ящик, так как Эрихтоний имел змеиную нижнюю половину тела. Царевны нарушили этот запрет, открыв ящик. В плетеной корзине на белой ткани они увидели лежащего младенца со змеиным хвостом вместо ног.

В левой части композиции работы круга ван Херпа изображены три царевны и пожилая служанка, разглядывающие младенца Эрихтония в корзине. Фоном служит арка с кариатидами, а справа – фонтан со скульптурой. Фигуры сестер можно идентифицировать: Пандроса изображена полулежащей на земле спиной к зрителям; рядом с ней, за корзиной – самая красивая из сестер – Герса, ставшая затем возлюбленной Меркурия; любознательная Аглавра облачена в богатое золотое платье с белыми рукавами. Она преклонила колени перед корзиной и с интересом разглядывает Эрихтония. Такую же женскую фигуру можно видеть и на сохранившемся фрагменте картины Рубенса с одноименным названием из Мемориального художественного музея Аллена.

Данное произведение было написано Рубенсом в 1632/1633, годах и его можно причислить к поздним работам живописца. До наших дней дошло лишь изображение Аглавры, поскольку между

Питер Пауль Рубенс
Обнаружение Эрихтония (эскиз)
Дерево, масло.
31×33 см
Национальный музей, Стокгольм





Питер Пауль Рубенс
Обнаружение Эрихтония
1615/1616 гг.
Холст, масло. 218×317 см
Собрание князя Лихтенштейна, Вадуц

1677 и 1786 годами полотно было обрезано. Существует версия, что художник написал Аглавру со своей жены Елены Фурман, которую в это же время - в 1633 году - он изобразил на полотне «Мистическое обручение святой Екатерины» (Музей искусств, Толедо) [1].

Художник неоднократно обращался к сюжету об Эрихтонии. Впервые он изобразил обнаружение младенца в 1615/1616 годах. Ныне это полотно хранится в собрании князя Лихтенштейна в Вадуце.

Работы из Вадуца и американского музея, хотя и основаны на одной и той же фабуле, имеют разное композиционное решение. В Национальном музее Стокгольма хранится живописный эскиз Рубенса к картине из музея Аллена.

Являясь, по-видимому, лишь одним из предварительных набросков задуманной композиции, которую Рубенс затем значительно переработает, полотно не дает точного представления о том, как выглядела работа мастера до обрезки. Восполнить представление об ее утраченных фрагментах можно благодаря картине круга ван Херпа из собрания ASG. При этом нельзя утверждать полную копийность этой работы и полагаться на то, что композиция Рубенса выглядела именно так. На картине круга ван Херпа в деталях есть некоторые отступления от фрагмента произведения Рубенса: изменен рисунок плетения корзины, в которой лежит Эрихтоний, в ухе Аглавры нет жемчужной сережки, а в прическе отсутствуют цветы, переработаны и изображения деревьев на заднем плане. Возможно, художник из окружения ван Херпа внес и другие изменения в композицию, первоначально разработанную Рубенсом. Сегодня об этом сложно судить, поскольку недостающие части картины Рубенса утрачены, хотя связь рассматриваемых полотен очевидна.

В Большом собрании изящных искусств ASG хранится работа, являющаяся еще одним доказательством популярности образов Рубенса в среде фламандских художников, – «Распятие с донаторами», написанное Герардом Сегерсом (1591 – 1651).



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

В центре картины изображен распятый на кресте Иисус Христос. Слева – Дева Мария, Иоанн и Мария Магдалина, обхватившая руками основание креста. В правой части: Людовик IX, атрибутами которого являются терновый венец и три гвоздя с креста, а также коленопреклоненный донатор (заказчик данного произведения) со сложенными в молитве руками. В нижнем правом углу на молитвенной скамье художник изобразил фамильный герб заказчика с девизом в картуше – «Chacun son fardeau» (рус. «Каждому свое бремя»).

Работа написана Сегерсом под впечатлением от картины Рубенса «Распятие», которую он, вероятно в сотрудничестве с Антонисом ван Дейком (1599 – 1641), исполнил для алтаря церкви св. Франциска в Антверпене (ныне в музее Антверпена). Примечательно, что полотно Ру-



Питер Пауль Рубенс
Распятие
1620 г.
Музей изобразительных искусств, Антверпен



Герард Сегерс
Распятие с донаторами (фрагмент)
БСИИ ASG, инв. № 04-3291



Питер Пауль Рубенс
Распятие (фрагмент)

бенса было завершено в 1620 году – в год возвращения Сегерса из Испании в Антверпен. Вернувшись к себе на родину и вдохновившись только что написанной алтарной композицией Рубенса, Сегерс пишет свое полотно, цитируя в деталях знаменитого фламандца, а именно повторяя скорбную фигуру Девы Марии в темных одеждах с переплетенными пальцами рук.

Близки на картинах Рубенса и Сегерса и изображения распятого Христа, хотя настроение композиций существенно отличается. Рубенс делает акцент на трагичности сцены распятия Иисуса, его работа многофигурна, эпична, наполнена движением. Характер работы Сегерса значительно более выдержанный, во многом благодаря фигурам предстоящих в правой части, которые со спокойным достоинством внимают образу Христа, глядя на него снизу вверх.

Но не только сюжетные композиции становились предметом для подражания. Жанр портрета так же знает немало замечательных заимствований. Например, на портрете работы Иоганна Купецкого (1667 – 1740) из Большого собрания изящных искусств ASG изображен мужчина в образе выдающегося голландского мастера XVII века Рембрандта Харменса ван Рейна (1606 – 1669), в творческом наследии которого есть несколько автопортретов разных лет.

В данном случае за основу своей композиции Купецким был выбран автопортрет Рембрандта 1640 года, написанный в период, когда тот находился в зените славы. Примечательно, что художник на нем одет по моде начала XVI столетия. Рембрандт сделал это умышленно, дабы сблизить свое изображение с портретами его великих предшественников: Рафаэля, Тициана и Дюрера, а кроме того бросить им вызов, соревнуясь в живописном мастерстве.

Иоганна Купецкого принято причислять к плеяде немецких живописцев, хотя он имел словацкие корни и работал в Словакии, Венгрии, Италии, Австрии и Германии. Начав обучение у швейцарского



Иоганн Купецкий
Мужской портрет в образе Рембрандта
Германия, XVIII в.
Холст, масло. 75×56 см
БСИИ ASG, Инв. № 02-4008



Рембрандт Харменс ван Рейн
Автопортрет
1640 г.
Национальная галерея, Лондон

живописца Бенедикта Клауса в Люцерне, далее он на протяжении двадцати двух лет работал в Италии (Венеции и Риме), где изучал искусство великих мастеров прошлого. Затем Купецкий перебрался в Вену, где создал несколько полотен на исторические сюжеты, хотя громкую известность у современников он приобрел благодаря своим портретным изображениям. В 1711 году во время поездки русского императора Петра I по Европе Купецкий написал его портрет в Карлсбаде (ныне Карловы Вары, Чехия). Последние годы жизни художник провел в Нюрнберге, куда, будучи протестантом, бежал, опасаясь преследований по религиозным мотивам.

Купецкий восхищался живописью Рембрандта и часто перенимал созданные им образы и живописные приемы светотеневой моделировки. Однако трактовал он эти образы по-своему. Так, при всей близости портрета из Большого собрания изящных искусств ASG автопортрету Рембрандта он отличен в предметах костюма, положении рук и более контрастной светотени. На шее портретируемого повязан широкий белый галстук, а на плечи накинут ярко-красный плащ. При этом постановка головы, прямая спина, внимательный, словно изучающий, взгляд близки произведениям Рембрандта. Интересна авторская интерпретация Купецким напряженной руки модели с отведенными указательным пальцем и мизинцем. Живописец воспроизводит и знаменитый «янтарный колорит» Рембрандта, отличающийся особой глубиной, мягкостью, теплотой и при этом насыщенностью в изображении красно-пурпурных одежд.

Изобразительному искусству известно и немало других случаев заимствований художественных образов, которые не всегда происходили в рамках одного вида искусства. Живописные образы с успехом перерабатывались и воспроизводились в декоративно-прикладном искусстве, архитектуре и, наоборот. Так, в 1818 году на Красной площади в Москве состоялось открытие памятника Минину и Пожарскому по проекту русского архитектора Ивана Мартоса (1754 – 1835).



Памятник Минину и Пожарскому по проекту Ивана Мартоса 1818 г. Красная площадь, Москва

Спустя два года, в 1820 году французский скульптор и бронзовщик Пьер-Филипп Томир (1751 – 1843) изготовил каминные часы в корпусе из золоченой бронзы, воспроизводящем в миниатюре памятник Минину и Пожарскому. Скульптурная модель была выполнена по гравюре, отражающей один из первых проектных вариантов композиции Мартоса. Заказ парижской мастерской сделал русский промышленник Никита Демидов. Имеется несколько реплик этих часов, различающихся в деталях. Один экземпляр хранится в Государственном Эрмитаже Санкт-Петербурга, а другой в музее Петергофа.

На основании часов Томир воспроизвел с некоторыми отступлениями и горельеф Мартоса с постамента памятника, где в антикизирующей манере изображены русские патриоты, жертвующие свое имущество на благо родины. В его левой части можно видеть самого Мартоса, отдающего для защиты отечества двух своих сыновей. В собрании ASG хранится декоративное панно золоченой бронзы, созданное во Франции в XIX веке, где также воспроизводится данный горельеф.



Часы золоченой бронзы Франция, первая четверть XIX в. (период Ампир) Скульптура по модели Ивана Мартоса Мастер бронзовщик: Пьер-Филипп Томир Высота 102 см Проходили на аукционе Cornette de Saint Cyr в Париже [2, с. 414]

Скульптурные композиции Ивана Мартоса имели большой успех в Европе, а потому проникновение его образов во французское искусство неудивительно, хотя данный факт скорее можно считать исключением. Чаще французские мастера декоративно-прикладного искусства



Горельеф с памятника
Минину и Пожарскому
Иван Мартос
1818 г.



Панно, воспроизводящее
горельеф с памятника
Минину и Пожарскому
Франция, XIX в.
золоченая бронза,
литье, чеканка
55×24 см
БСИИ ASG, инв. № 15-1576

обращались к отечественным произведениям, а к середине XIX столетия - в период историзма - это случалось наиболее часто. В 1853 году один из основателей французского реализма Гюстав Курбе (1819 – 1877) написал «Уснувшую пряху», которая сейчас находится в музее Фабра в Монпелье.

Сразу же после демонстрации полотна широкой публике уснувшую в кресле героиню стали воспроизводить в качестве скульптурного украшения корпусов каминных часов. Однако во избежание прямого копирования пряха превратилась в персонаж античной мифологии Ариадну с веретеном, при помощи которого она изготовила нить для спасения Тесея из лабиринта Минотавра. Образец часов второй половины XIX века с подобной фигурой Ариадны из золоченой бронзы на корпусе черного мрамора есть и в собрании ASG. Здесь они дополнены двумя курильницами и превращены в каминный набор, декорированный вставками из малахита.

Таким образом, рассмотрев несколько примеров художественного заимствования и изо-сэмплинга в области живописи и декоративно-прикладного искусства на основе предметов Большого собрания изящных искусств ASG, можно убедиться в том, что апроприация художественных образов не обязательно приводит к копированию, но дает толчок к реализации оригинальных творческих замыслов художников и мастеров. Копирование выдающихся произведений искусства, хотя и подтверждает их высокую значимость, все же является тупиковым родом деятельности, не ведущим к творческому прогрессу личности их создателя. Тогда как подражание и переработка образов способствуют не только углублению и популяризации той темы в искусстве, которой они касаются, но и развивают художественное мышление их авторов, обогащая изобразительное искусство новыми образными и ассоциативными структурами.



Гюстав Курбе
Уснувшая пряха
1853 г.
Холст, масло. 91×115 см
Музей Фабра,
Монпелье



Каминный набор
Франция, вторая половина XIX в.
Мастер часового механизма: Жоре (Jorhé)
Черный мрамор (Noir de Mazy), малахит, полирование;
золоченая бронза, литье, чеканка; эмаль (циферблат)
Часы 50×43×17,5 см, Курильницы 23×17,5 см
БСИИ ASG, инв. № 08-3486 (1 – 3)

Список использованной литературы:
1. Dutch and Flemish Art [Электронный документ].- Режим доступа: (http://oberlin.edu/amam/Rubens.htm) Проверено 16.11.2016
2. Kjellberg P. Encyclopédie de la pendule française: du Moyen Age au XX siècle. - Paris : Les Editions de l'Amateur, 1997 . – 526 p.

ASG ИНВЕСТИЦИОННАЯ ГРУППА КОМПАНИЙ

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ АНТИКВАРИАТА

ПРЕДСТАВЛЯЮТ:

КАТАЛОГ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

Том IV

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

живопись
мебель
шпалеры
часы
бронза
серебро
керамика



РАЗДЕЛЫ КАТАЛОГА

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

558 предметов

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

ЭЛЕКТРОННАЯ ВЕРСИЯ КАТАЛОГА –ДОСТУПНА ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ!

На правах рекламы

ЖОЗЕФ-МАРИ ВЬЕН – ОТ ПЕРВОГО КОРОЛЕВСКОГО ЖИВОПИСЦА К ГРАФУ И СЕНАТОРУ ИМПЕРИИ

300 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

Французский художник Жан-Мари Вьен (1716-1809) – основатель неоклассицизма во французской живописи, развивать который предстояло его ученикам, в числе которых сам Жак-Луи Давид.



Жозеф Дюплесси Портрет Жозефа-Мари Вьена (1784)

Вьен – французский исторический живописец и портретист – обучался искусству в Монпелье, а в возрасте 25 лет перебрался в Париж, где в течение двух лет занимался под руководством Натуара – крупнейшего французского живописца, декоратора и графика эпохи рококо, друга Франсуа Буше. Одновременно посещал классы Королевской академии живописи и скульптуры, что дало ему возможность получить так называемую Римскую премию – право продолжения художественного образования в Риме за счет Академии.

С 1744 года в течение пяти лет Вьен обучался в столице Италии, где занимался копированием образцов античного искусства, одновременно создавая и свои произведения. После возвращения в Париж жил и работал как свободный художник, преподавал и в 1750 году открыл собственную школу живописи. Достаточно скоро Вьен становится сопричастен Академии и в 1754 году за картину «Дедал и Икар» (Лувр) получает звание действительного члена Королевской академии живописи и скульптуры, а затем и профессора.

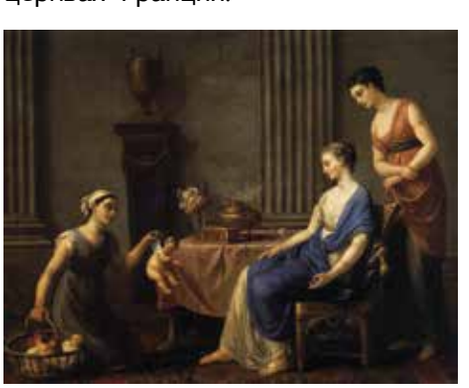


Жан-Мари Вьен Дедал и Икар (Лувр)

С этого времени его имя стало пользоваться громкой известностью не только во Франции, но и в других странах Европы. С 1775 года Вьен последовательно занимал пост директора Французской академии в Риме, был утвержден в качестве ректора Парижской академии, в 1789 году был назначен Главным придворным художником короля Людовика XVI.

В начальный период Великой французской революции Вьен, к счастью для себя и своей семьи, оставался малозаметным художником, однако с приходом к власти Наполеона I оказался в центре внимания первого консула. С восшествием на императорский престол Франции (в 1804 году) Наполеон сделал Вьена сенатором и графом Империи, пожаловал его в командоры ордена почетного легиона.

В истории живописи Вьен занимает весьма видное место как основатель строгого академического стиля после господствовавшего во французской школе маньеризма. Правдивость и простота композиции, правильность рисунка, внимательное отношение к натуре, соединенное с исканием в ней благородных форм, и теплый прозрачный колорит составляют отличительные качества его произведений, встречающихся преимущественно в музеях и церквах Франции.



Жан-Мари Вьен Продавщица амуров(1763). Холст, масло. 98x122. Национальный музей, Фонтенбло

В Большом собрании изящных искусств ASG хранится бюро со скошенной крышкой XIX века, декорированное вставками слоновой



Бюро со скошенной крышкой
Франция, XIX в.
Шпон черного дерева, точение; слоновая кость, инкрустация
110×95,5×47,5 см
БСИИ ASG, инв. № 15-2369

кости, среди которых центральное место занимает плакетка (12×20 см) с изображением композиции «Продавщица амуров».

Данный сюжет был воплощен на одной из фресок Геркуланума – города, погибшего в 79 году н.э. во время извержения Везувия вместе с Помпеями. Одним из первых воспроизвел этот сюжет гравёр Карло Нолли, поместивший повторение античной фрески в двухтомном собрании гравюр под названием «Сборник античных древностей Геркуланума» в 1762 году. Сама фреска ныне хранится в музее Неаполя (Каподимонте).

Год спустя эту фреску повторил и Жозеф-Мари Вьен. Свою картину он написал по заказу графа Келюса. Затем картина меняла хозяев до тех пор, пока не попала в Фонтенбло, где и находится ныне. Все работы любимца Наполеона I Вьена были весьма популярны и повторялись как живописцами, так и гравёрами.



Фреска «Продавщица амуров»
II в. до н.э.
Национальный археологический музей, Неаполь





Карло Нолли
Гравюра по фреске «Продавщица амуров»
Франция, 1762 г.
«Древности Геркуланума», том II, стр. 41

Декоративная композиция из собрания ASG сделана по графической копии работы Вьена. То, что именно это полотно было источником копирования, а не гравюра Карло Нолли, подтверждает тот факт, что на заднем плане на плакетке изображены пилястры и курильница между ними, которых нет на гравюре Нолли. Другим подтверждением служит того, что изображение было исполнено с гравюры, повторившей работу Вьена, выступает факт ее зеркальности – характерный для графических воспроизведений живописных картин. Зеркальность композиции была продиктована удобством копирования.

Источники:
http://smallbay.ru/artfrance/vien_joseph.html
http://int-ant.ru/docs/world_art5/files/assets/basic-html/page183.html
http://ngasanova.livejournal.com/826254.html
https://ru.wikipedia.org/wiki/Вьен,_Жозеф-Мари

С ПОЧЕСТЯМИ, КАК У РАФАЭЛЯ...

275 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ



Кауфман А. Автопортрет, 1780, 76×63 см, Санкт-Петербург, Эрмитаж

Ангелика Кауфман (1741-1807) – художница, певица, музыкант и вдобавок обворожительная женщина, руки которой тщетно добивался президент Английской академии художеств Рейнолдс. Дружбой с Ангеликой Кауфман гордились Винкельман и Гете, Гавриил Державин посвятил ей оду. В истории искусств Кауфман осталась прежде всего искусной портретисткой... Историки отмечают, что похороны Ангелики были обставлены, как у Рафаэля – за гробом несли две последние работы ее кисти.

Будущая художница родилась в маленьком швейцарском городке Кур на постоялом дворе. Спустя год ее отец, небогатый немецкий художник Иоганн Иосиф Кауфман, с женой и крошечной дочкой перебрался в Италию, где, переезжая из города в город, расписывал небольшие церкви и выполнял портреты на заказ.

Богато одарённая натура девочки проявилась очень рано. С шести лет Ангелика начала рисовать: проводя целые дни в мастерской отца, невозможно было удержаться от того, чтобы взять в руки кисть или уголь. Иоанн Кауфман не отличался особыми талантами живописца и недостаток дарования стремился компенсировать усердием, с детства приучая и дочь к каждодневной изнуряющей работе.

Ангелика была чрезвычайно привязана к отцу, потому что он заменил ей и подружек, и детские развлечения, и учителей. Часами девочка упражнялась в живописи, а иногда это маленькое красивое существо с папкой рисунков заходило на богатые виллы, чтобы продать свои работы и помочь семье. Трудно было отказать столь очаровательному ребёнку, и однажды даже местный епископ согласился позировать Ангелике.

Старый Кауфман отлично сознавал, что талант дочери позволит ей достичь гораздо большего, чем удалось это ему самому, и потому не жалел ни средств, ни сил для шлифовки таланта Ангелики. Он предпринимает длительное путешествие по Италии, надеясь, что эта благословенная страна станет для девушки источником вдохновения, как и для великих мастеров Возрождения. При этом старик по прежнему уповает на непрерывную работу и не разрешает Ангелике ни часа развлечений. Девушка была покорной дочерью, и только однажды её натура взбунтовалась. Ведя затворнический образ жизни, Ангелика всё-таки умудрилась познакомиться с молодым музыкантом. Девушка была одарена от природы удивительным голосом, юноша умолял Ангелику бросить живопись, отца-тирана и посвятить себя пению. Наступили дни мучительных сомнений. Впервые Ангелика не могла посоветоваться с отцом, первый раз в жизни ей не хотелось работать. Решить сама эту жизненную проблему она не смогла и отправилась к духовнику. Конечно, тот посоветовал остаться с отцом, забыть о греховной карьере певицы и выбрать более благородную стезю живописца. От дней влюблённости в творчестве художницы остались две картины, на одной из которых сама Ангелика между двух муз – Музыки и Живописи, обе зовут её, но она склоняется ко второй. Этот судьбоносный выбор был сделан навсегда.



Кауфман А. Автопортрет на распутье между Музыкой и Живописью. 1775 год

В 1754 году Кауфманы переехали в Милан, и вскоре дворцовая знать выстроилась в очередь, чтобы заказать у юной художницы свои портреты. В шестнадцать лет Ангелика осталась без матери, и после недолгого возвращения на родину она в 1763 году вместе с отцом переехала в Рим, где попала в художественную среду, увлеченную античностью.

Огромное влияние на формирование дарования Ангелики оказал известный немецкий ученый-археолог и историк Иоганн Винкельман. Его находки при раскопках в Помпеях и Геркулануме открыли перед восхищенной девушкой античное искусство и направили ее художественное мировоззрение в сторону классицизма. Винкельман высоко ценил талант Кауфман: «Мой портрет для одного друга сделан исключительной личностью, одной немецкой художницей. Она очень сильна в портретах...».

В возрасте всего 24 лет Ангелика Кауфман получила полное профессиональное признание – она принята в члены Академии Св. Луки в Риме, а спустя три года – Французской Королевской академии.

В 1766 году Ангелика, идя навстречу многочисленным приглашениям, переезжает в Лондон. «Королева всего два дня как приехала. Лишь только ей будет лучше, я буду ей представлена», – писала девушка отцу всего через месяц после приезда. На следующее лето старик Кауфман переехал к дочери. Пятнадцать лет, проведенные в Англии, были самыми плодотворными в ее жизни, хотя и принесли ей сердечное разочарование.

Успех и слава Кауфман были ничуть не меньше, чем у таких прославленных английских живописцев, как Гейнсборо и Рейнолдс. К тому же хорошенькая девушка, прекрасная певица, музыкантша и художница была богата, независима, принята в высшем свете и не знала отбоя от женихов. Президент Английской академии художеств Рейнолдс предлагал Ангелике заключить блестящий союз, но она, понимая, что жизнь с гением вынудит ее отказаться от собственных творческих планов, отказала ему.

Рейнолдс затаил обиду и коварно отомстил Ангелике: воспользовавшись путаницей в документах внебрачного сына графа Горна, Фредерика Брандта, он стал покровительствовать не утвержденному в правах мнимому наследнику и представил его Ангелике как своего друга и графа. Обаятельный светский лев был наделен и красотой, и умом. Молодые люди полюбили друг друга и обвенчались, и тогда мстительный Рейнолдс вскрыл обман. Эта сенсация наделала много шуму. За присвоение чужого имени Брандт был арестован. Ангелика не смогла простить обмана и через два месяца, в феврале 1768 года, использовав все связи, получила развод.

Но из Лондона Кауфман все же не уехала. Она активно работала там еще тринадцать лет, со всех сторон получая многочисленные заказы и знаки внимания. Правда, после горячки, перенесенной в результате потрясения, она стала нелюдимой. Личная трагедия отдалила Ангелику от высшего общества, теперь она общалась только с узким кругом интеллигенции и продолжала много работать.

Ее престарелого отца очень волновало, что дочь после его кончины остается совершенно одинокой и беззащитной. В 1781 году он настоял на ее браке с Антонио Дзукки (Лукки), гравером и посредственным венецианским художником, к тому же значительно старше ее. С ним Ангелика вернулась в Италию.

Рим подарил Ангелике встречу и дружбу еще с одним гением – она познакомилась с Гете, и почти сразу они стали близкими друзьями, беседовали об искусстве, ходили на выставки. Единственный дом, который поэт посещал в Риме, принадлежал Кауфман. Гете не пропустил ни одного музыкального и литературного вечера в ее салоне. Он видел, как эта родственная ему душа, эта модная и хорошо оплачиваемая художница была одинока и скучала в обществе бесталанного и скупого пожилого супруга, но не роптала на судьбу. Поэт высоко ценил профессионализм, талант и богатый внутренний мир этой интересной женщины и ей первой читал только что написанные строки. Эта встреча и дружба долгое время согревали душу стареющей Ангелики.

Ангелика Кауфман была популярна и в России, первый российский «пиит» Гаврило Державин посвятил ей свою оду. Её почитателем был Фальконе, в 1774 году, во время работы в Петербурге над памятником Петру I, он делился с английским путешественником Рэкселлом своими впечатлениями от работ художницы и сообщил, что «является обладателем почти всех её произведений». Великая княгиня, а затем императрица Мария Фёдоровна, супруга императора Павла I, писала миниатюры на стекле с произведений художницы.



Кауфман А. Портрет И.В.Гете, 1787-88, холст, масло. Художница считала, что не сумела передать все многообразие творческого гения поэта, и оставила работу незавершенной

Живописное наследие Кауфман велико и по-настоящему не изучено. Она была разносторонней художницей, писала на мифологические и библейские, аллегорические и исторические сюжеты. Картины на мифологические темы ей не всегда удавались, так как требовали умения писать обнаженную натуру, а знаний анатомии ни женской, ни тем более мужской, Ангелика не получила. Но там, где сюжет не требовал изображения обнаженных тел, художница отличалась тонкой моделировкой композиции, виртуозным исполнением и прекрасным чувством колорита.

Кауфман отлично гравировала и много работала в области разработки мебели и интерьера, создавала сложные графические узоры для росписи посуды, была настоящим мастером портрета.

Ангелика Кауфман умерла 5 ноября 1807 года в Риме. Вся Академия Св. Луки проводила ее в последний путь, а за гробом, как на похоронах Рафаэля, несли две последние картины, написанные ее рукой. В Римском пантеоне впоследствии был установлен бюст Ангелики Кауфман – красивой женщины и талантливой художницы.

В Большом собрании изящных искусств ASG находится работа круга Ангелики Кауфман, которая первоначально носила название «Весталка». В процессе изучения работы и снятия рамы, закрывающей значительную часть лицевой стороны, выяснилось, что картина была обрезана, и в левой части сохранились фрагменты утраченной мужской фигуры. В результате этого сюжет приобрел новую интерпретацию – «Эней и Кумская сивилла».

В центре изображена Кумская сивилла, предсказывающая Энею его будущее. Она одета в белую тунику и голубой плащ. Туника перехвачена золотым поясом под грудью с обрамлением по кромке декольте. На голове сивиллы – золотая диадема и зеленое покрывало. В левой руке она держит динос – сосуд для смешивания вина с водой. В правой части картины – стол с тремя фигурными ножками в виде грифонов (tripod). На столе сосуд для вина (ликиф) и чаша. Под ногами сивиллы – специальная подставка для ног – scabellum. В левой части – остатки изображения Энея, утраченного в результате обрезки холста (видна нога в сандалии, часть руки и драпировки одежды).



Ангелика Кауфман, круг
Эней и Кумская сивилла
Англия, около 1800 г.
Холст, дублированный на дерево, масло, ø 34 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1748

Источники:
http://www.liveinternet.ru/users/erisena/post328621121
https://ru.wikipedia.org/wiki/Кауфман,_Ангелика
http://www.liveinternet.ru/users/3485865/post138002997/
http://www.nearyou.ru/kauffman/03kauffman.html
http://agent-40.livejournal.com/13415.html
http://www.artgalery.ru/?id=300&ir=1&sm=99

СОЛДАТ И МОНАХ, БРОДЯГА И ИЕЗУИТ

395 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

Жак Куртуа (1621-1676) – французский живописец и гравер эпохи барокко, мастер батального жанра. Для того чтобы лучше рисовать баталистические сцены, Куртуа поступил в солдаты и близко познакомился с солдатской жизнью. Именно это позволило ему впоследствии создавать произведения, полные драматизма, хотя и грешившие подчас небрежностью исполнения. Художниками были отец и братья Куртуа.

Жак Куртуа родился во Франции в местечке Сент-Ипполит в семье художника и первые уроки живописи получил от отца. Когда Жаку исполнилось 15 лет, вся семья перебралась в Италию, где братья Куртуа – Жак, Жан-Франсуа и Гийом – близко познакомились с итальянским искусством и сами стали известными художниками по прозвищу Бургиньон – («бургундские»).

Жизнь Жака была полна переездов и приключений, он был солдатом и монахом, бродягой и иезуитом. В сюжетах картин Куртуа – это преимущественно батальные сцены – нашли отражение его биография и жизненный опыт. Хронологию его творчества проследить трудно, поскольку Куртуа почти никогда не подписывал и не датировал свои картины, однако работы, авторство которых бесспорно, демонстрируют самое высокое качество и подтверждают репутацию первого батального мастера Европы,



Автопортрет Жака Куртуа на фоне одного из его полотен



В музее Прадо хранится, пожалуй, лучшее произведение батального жанра Жака Куртуа, картина «Битва между христианами и сарацинами»

По приезде в Италию, в Милане Жак знакомится с одним французским офицером, которого в течение трех лет сопровождает в военных походах. Гвидо Рени проездом видит картину Куртуа и убеждает художника последовать за собой в Болонью, где он сходится с Альбани. Побывав во Флоренции, Куртуа в обществе двух голландских живописцев добирается, наконец, до Рима. Он находит себе приют в монастыре Санта-Кроче и вскоре завоевывает общее признание (согласно старинным биографам, Куртуа подружился с Кортоной и Ларом, а Черквоцци всюду разглашал его достоинства).

Большое влияние на развитие юного художника батального жанра оказали картина «Битва Константина» живописца Рафаэля Санти и батальные сцены итальянского художника Сальватора Розы. По рассказам, одно время Куртуа удалился в монастырь и писал образа, из которых, однако, до нашего времени не сохранилось ни одного.

Работая у принца Матии Медичи, губернатора Сиены, Куртуа женится на дочери живописца Горацио Ваджани. Позже мастер жил в Швейцарии, у себя на родине и в Венеции. В последнем городе он исполняет целую галерею баталий для прокуратора Саградо, но, обвиняемый в убийстве жены, в 1655 году бежит в Рим. На сей раз он поселяется у иезуитов, в орден которых и поступает.

О способе работы Жака Куртуа рассказывают, что он редко трудился делать эскизы и рисунки; имея обыкновение чертить контур заостренной ручкой кисти, после чего не покидал картину до ее окончания. Произведения мастера ценились в высокой степени (герцог Тосканский удостоил помещением его автопортрета в Уффици; баталист изобразил себя в монашеской рясе) и даже породили несметные подражания и подделки. А. Бенуа писал, что обычно бывало так: если картина изображает жаркую схватку кавалеристов и написана с известной бравурой, так сейчас же ее называли «Бургиньоном», тогда как зачастую это или произведение одного из его подражателей (Верхсюринга, Казановы, Норблена) или просто шаблонная стряпня какого-либо фальсификатора. Достоверные работы Бургиньона можно видеть в музеях Лувра, Лиона, Эрмитажа, Мюнхена, Вены, Турина, Дрездена и Прадо.

Куртуа создал новую типологию батального жанра: вместо топографического вида с птичьего полета или фризовых композиций, которые ренессансные художники заимствовали из античных рельефов и которые использовали еще А. Фальконе и даже С. Роза, Куртуа изображает битвы кавалеристов, в которые вовлекается и зритель. Художник мастерски включал эти сцены в широкие пейзажи, где дым пистолетов расплывался в облаках, которые и сами по себе могли бы стать подлинным сюжетом картины.

Умер мастер в Риме 14 ноября 1676 года, как раз когда он вместе с братом собирался приступить к росписи Джезу – соборной церкви ордена иезуитов, одной из самых известных церквей Рима.

Брат Жака – Гийом, с которым они часто писали вместе, был на семь лет моложе. Итальянцы назвали его Гульельмо Кортезе, работал художник в основном в Риме в историческом жанре, был мастером стаффажной живописи и пользовался высоким покровительством.

О жизни Гийома, равно как его отца и братьев, включая самого знаменитого – Жака, осталось очень мало документальных свидетельств. Возможно, Гийом Куртуа поселился в Риме к 1638 году, когда он поступил в мастерскую Пьетро да Кортона. Здесь он дополнил свое обучение путем рисования с натуры и копирования произведений Джованни Ланфранко и Андреа



Гийом Куртуа (1628-1679) Автопортрет (предположительно)

Сакки. Он изучал также болонских живописцев и Гверчино и сформировал свою собственную манеру письма с долей экспресс-маньеризма. Помогая старшему брату в создании батальных сцен, одно время находился под сильным его влиянием. Однако основные темы его произведений связаны с воспроизведением религиозных и мифологических сюжетов, востребован Гиойм был и в качестве стаффаж-художника. Так, вместе с Абрахамом Брейгелем Гийом Куртуа написал фигуру в его натюрморте из фруктов и цветов.



Абрахам Брейгель, Гийом Куртуа Натюрморт из фруктов и цветов с фигурой (продана на Sotheby's 29 января 2015 года в Нью-Йорке, лот 302)

Творчеством Гийома Куртуа восхищался выдающийся скульптор Джованни Бернини и регулярно рекомендовал его частным заказчикам. В 1653 году Гийом Куртуа вписал фигуры Святого Юстаса, Доброго Самаритянина, преподобной Марии Египетской и Святого Августина в четыре большие пейзажа Гаспара Дюге. Гийом был искусный рисовальщик, что доказывают его многочисленные эскизы, дошедшие до нашего времени. Умер Гийом Куртуа в Риме, где он провел большую часть своей жизни, от подагры.

В Большом собрании изящных искусств ASG имеется полотно этого художника «Экстаз Святой Терезы». Святая Тереза – реальная испанская монахиня и писательница, жившая в XVI веке и считавшаяся покровительницей Испании. При жизни инквизиция преследовала ее, но после кончины она была причислена к лику святых. Свои вдохновенные проповеди и наставления Св. Тереза облекала в форму писем, отличавшихся изяществом слога и остроумием. В одном из писем Св. Тереза рассказала о том, как однажды во сне «к ней явился ангел в плотском образе» и пронзил ей сердце золотой стрелой с огненным концом, отчего она испытала «сладостную муку».

Именно этот момент воспроизводит художник в своем сюжете: побледневшее лицо монахини, подкосившиеся колени и остановившийся взгляд свидетельствуют не просто о сильном волнении, а действительно экстазе. Лукавые лица ангелов подчеркивают, что святая не испытывает мук, ее духовное и физическое состояние блаженно и от сознания своей избранности, и от счастья переносить страдания по воле Всевышнего. Несмотря на скрытый эротизм этой сцены художник воплощает его вполне целомудренно, в отличие от Джованни Бернини, высоко ценившего, как уже было отмечено, творчество Гийома Куртуа. Вполне вероятно, что замысел собственного произведения возник у одного из них под впечатлением работы другого, но если великий скульптор создаёт подчеркнуто мистически-эротический сюжет, то художник достаточно строго и аскетично живописует еще одно сокровенное таинство христианства.



КУРТУА, Гийом
Экстаз Святой Терезы
Холст, масло
35×42 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1792

Источники:
http://www.benua-history.ru/kurtua.html
http://artwiki.ru/content/куртуа-жак-прозванный-бургиньон
http://www.liveinternet.ru/users/5114887/post300830214/
https://en.wikipedia.org/wiki/Guillaume_Courtois

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

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ ЖУРНАЛА ЗА 2013-2016 ГОДЫ

Адамс, Роберт и Джейм (1728-1792, 1732-1794), основатели «стиля братьев Адамс»	III(07)	196
Адонис, мифологический герой	II (10)	134-135
Аигин В. П. (купец, выходец из крепостных, владелец усадьбы середины XIX в. в с. Талицы (ныне Пушкинский район р-н Московской области)	IV(04)	20
Александр Великий (царь Македонии, 356-323 г. до н.э.)	IV(08)	180
Александрийская, Екатерина (287) – христианская великомученица	I (13)	111-112
Аллегрен, Кристоф Габриэль (1710-1795), французский художник и скульптор	IV (12)	142-143
Аллегрен, Этьен (1644-1736), французский пейзажист, последователь К. Лоррена и Н. Пуссена	IV (16)	34
Алявдин В. И (президент национального фонда «Возрождение русской усадьбы»)	III (07)	22
Аникин П. Е. (архитектор, XIX в., Казань, Россия)	II(02)	124
	III(03)	48
Антоний Великий (ок. 251-356) – христианский святой, отшельник	III (15)	112
Ассизский, Франциск (1181/1182 – 1226), итальянский праведник	IV (12)	134-136
Ауэрбах, Иоганн Готфрид (придворный портретист австрийских королей(1697-1753))	I (05)	188
Ахматова, Анна Андреевна (1889-1966) (поэтесса, литературовед и переводчица)	I(05)	33
Байи, Давид (1584-1657, голландский художник золотого века Голландии)	II(06)	196
Балтусова А. А. (архитектор-реставратор проектной мастерской ИГК ASG)	IV(04)	50
Банарцев, П. Н (владелец крупного швейного производства)	III (07)	101
Барановский, Гавриил Васильевич (русский архитектор, гражданский инженер, искусствовед и издатель (1860-1920))	II(06)	60
Барбединни, Фердинанд (французский литейщик и промышленник (1810-1892))	I(05)	14
Бассано (Франческо, Якопо, Леонардо, Джованни - династия художников (1510/1511 - 1592, Италия)	II(02)	154-158
Башелье, Жан-Жак (1724-1805), французский художник, представитель неоклассицизма	III (11)	168-169
Белогруд, Андрей Евгеньевич (реставратор, профессор, ректор Академии художеств(1875-1933))	II(06)	86
Белт, Корнелис (художник, ок. 1660 после 1702, Нидерланды)	III(03)	134
Бенуа Н. Л. (1813-1898), архитектор	III(07)	54
Беранже, Шарль (1816-1853) – французский художник-жанрист	II (14)	165-166
Берен Старший (художник, (1637-1711), Франция)	I(05)	183
Беренц, Кристиан (художник, 1658-1722, Германия)	I(01)	134
Берхем ,Николас ((1620-1683) голландский художник и гравер)	III(07)	200
Бёттер, Иоганн Фридрих (изобретатель европейского белого фарфора(1682-1719))	II(06)	126
Блумен, Питер Ван (живописец батального и анималистического жанра, 1657-1720)	III(07)	190
Блумен, ван Ян Франс (1662-1749), фламандский живописец-пейзажист	IV(16)	34
Бобрен (династия французских художников, XVI-XVII века)	I (09)	144-145
Борромео, Карл (1538-1594), кардинал, известный деятель Контрреформации, канонизирован	II (10)	139-140
Босуэлл, Джеймс (1740-1795) – шотландский писатель	I (09)	145
Браш, Магнус (художник, 1731-1787)	I(01)	138
Брейгель, Питер (1525-1569), голландский художник, родоначальник городского пейзажа	IV (16)	30
Брейгель II, Ян, последователь (художник, 1601-1678, Фландрия)	III(03)	137
Брекелекам, Квирин Гертис ван (1620-1674, художник лейденской школы XVII в.)	II(06)	196
Бриджем, Генри (часовщик, 1697-1754)	III(07)	134
Брюгер, Карл (основатель мануфактуры Charles Burger, Австрия)	IV(04)	89,90
Буллонь, Мадлен (1648-1711), французкая художница	II (10)	149
Буль, Андре-Шаль (мастер мебельного искусства, автор мебельного декоративного стиля «Буль», придворный мастер Людовика XIV(1642-1732))	II(06)	135
Бунден, ван ден Виллем (1577-1655), голландский пейзажист	IV (16)	32
Бурдон, Энжен (французский мастер-часовщик, инженер (1808-1884), Франция)	I (05)	144
Буше Франсуа (1703-1770) – французский живописец, гравер, декоратор, яркий представитель стиля рококо	III (11)	166-167
Вага, дель Перино (1501-1547), итальянский художник	IV (16)	109
Валансьен, Пьер-Анри де (1750-1819) – французский живописец-романтик, пейзажист	III (11)	183-184
Валь, Карнелис де (фламандский художник, 1592-1667)	III(07)	191
Вальтер фон Чирнхаус, Эренфрид (изобретатель европейского белого фарфора(1651-1708))	II(06)	126
Ван Даль, Жан-Франсуа (1764-1840), французский живописец и литограф	III (11)	186-187

Ван Лоо (династия Луи-Абрахам, Жан-Батист, Шарль Андре)	III(07)	203
Ван Лоо, Якоб (фламандский живописец эпохи барокко 1614-1670)	III(07)	202
Ван Ризер Бург, Бернар II (мастер краснодеревщик)	II(06)	141
Ванлоо, Луи-Мишель, круг (художник, 1707-1775, Париж, Франция)	I(01)	128
Васильчиков Григорий Алексеевич (1752-1838), генерал-лейтенант	I (13)	21
Васильчиков Илларион Васильевич (1776-1847), князь	I (13)	22
Ватто, Луи Жозеф (художник) 1737-1798, Франция)	II(02)	183
Венецианов А. Г. (художник, 1780-1847, Россия)	I(01)	108
Вербек, Франс-Ксавье (1686-1755), фламандский художник	I (09)	156
Верельст, Симон (художник, 1644-1721, Англия)	I(01)	125
Верколье, Николас (художник, сын Яна Верколье 1674/1675-1746)	IV(08)	209
Верколье, Ян (1650-1693 художник и гравер Золотого века голландской живописи)	IV(08)	208-209
Верхаген, Пьер Жозеф (1728-1811) – фламандский художник	II (14)	99-100
Вёльфлин, Генрих (1864-1945), швейцарский теоретик и историк искусства	IV (16)	33
Винчи да, Леонардо (1452-1519), итальянский художник (скульптор, архитектор) и ученый	IV (16)	35
Витхос, Маттиас (1627-1703) – голландский художник, мастер натюрмортов	IV (16)	29
Вогелер, Карел ван (1653-1695) –итальянский художник голландского происхождения	II (10)	148
Воллердт, Иоганн-Кристиан (художник, 1708-1769, Германия)	I(01)	137
Вуэ, Симон (1590-1649), представитель барокко	IV(08)	207
Вьен, Жан-Мари, (1716-1809), французский живописец, основатель неоклассицизма	IV (16)	118
Вюэ, Арну де (1644-1720)	IV(08)	180-181
Вяземский, Михаил Сергеевич (генерал-майор(1770-1848))	II(02)	85-87
Вяземский, Петр Андреевич (русский поэт, литературный критик, князь(1792-1878))	II(02)	84
Вяземский, С. И. (действительный тайный советник, сенатор (1743-1813)	II(02)	84,87
	III(07)	57
Гакстгаузен, Август (германский экономист, 1792-1866 , Германия)	I(05)	100
Гал Барент (1620/1635-1687/1703 художник, Голландия XVII в)	IV(08)	208
Галле, Карнелис (гравер, 1576-1650)	III(07)	193
Галле, Филипп (1537-1612) – нидерландский художник и гравер	III(07)	192
Галлош, Луи (1670-1761) – французский художник эпохи барокко	II (14)	108-109
Гамелен, Жак (художник батального жанра ,1738-1803)	III(07)	139
Гвин, Элинор (Нелл Гвин(1650-1687))	II(06)	195
Геел, ван Якоб (1583/84-1638/40), голландский художник	IV (16)	33
Гейнсборо, Дюпон (1754-1797) – английский художник, племянник и единственный ученик Томаса Гейнсборо	I (09)	145
Гейнсборо, Томас (1727-1788), английский живописец, портретист и пейзажист	IV (16)	40
Гелдорп, Гортзиус (1553-1618) – художник фламандской школы	I (13)	93
Гёдике Роберт Андреевич (1829-191) – русский архитектор	I (09)	52
Гир, Лоран де ла (1606-1656) выдающийся французский мастер	IV(08)	207
Гисланди, Витторе круг (художник, 1655-1743, Бергамо, Италия)	I(01)	129
Глебов В. П. (действительный статский советник, член Государственного Совета (1848-1926)	III(07)	69
Глаубер, Иоханнес (1646-1726), голландский пейзажист	IV (16)	29
Гобер, Пьер (художник, 1622-1744, Франция)	II(02)	150
Гоген, А. И. фон (архитектор, 1814-1849, Санкт-Петербург, Россия)	II(02)	82
Гоголь, Николай Васильевич (1809-1852), русский писатель	I (09)	55
Годен, Огюст (вице-президент Объединения предпринимателей по мебели, 1816-1883)	III(07)	186
Голицын Дмитрий Михайлович (1721-1793) – русский дипломат	I (13)	37-38
Голицына Екатерина (Смарагда) Дмитриевна (1720-1761), жена Д.М. Голицына	I (13)	38
Голицын Александр Михайлович (1723-1807), оберкамергер	I (13)	38
Граббе А. Н. (граф, владелец усадьбы Васильевское(1864-1947))	III(07)	57
Гране, Франсуа Мариус (1775-1849), французский живописец, пленэрист	IV (12)	143-144
Графф, Антон, круг (знаменитый художник-портретист, придворный художник Фридриха Великого, 1736-1813, Германия)	I(01)	135
Грёз, Жан Батист (1725-1805) – французский художник, портретист	II (10)	150-151
Гриммер, Абель (1570 – ок.1620), фламандский пейзажист	I (09)	142
Гро, Антуан Жак (1771-1835, художник-академист)	II(06)	191
Грожан, Фридерик (изготовитель арф из Лондона)	II(06)	190
Гудро, Антуан (мебельщик)	II(06)	135
Гурьев (граф)	I(05)	115
Гюйгенс, Христиан (голландский физик, изобретатель первых маятниковых часов (1629-1695))	III(07)	129
Давид, Жак Луи (художник, 1748-1825, Франция)	III(07)	136
д'Адрекал, Франсуа Ксавье	II(06)	128

Дар, Пьер ле (годы жизни неизв.) – французский художник	I (09)	146
Дарт (производитель фарфора)	I(05)	120
Дациаро, Джузеппе (1806-1865), владелец писчебумажных магазинов в Москве, Санкт-Петербурге, Париже	I (09)	85
Дейк, Антонис ван мастерская (художник, 1599-1641, Англия)	II(02)	126
Дек, Теодор (французский керамист XIX в.1823-1891)	IV(08)	192
Деланнуа, Луи ((1731-1792) французский краснодеревщик, столяр, мастер художественной мебели)	II(06)	183
Деларош, Поль (1797-1856) – французский художник-портретист и пейзажист	II (14)	166-167
Демидов, Никита (русский промышленник, 1656-1725)	I(05)	117
Демидов, Николай (русский промышленник и меценат)	I(05)	117-118
Дессин О. В. (архитектор, начало XIX в., Москва, Россия)	II(02)	82
Джордано, Лука (1632-1705), художник, Неаполь, Италия	III (15)	110
Джордано, Лука круг (1632-1705), художник, Неаполь, Италия	III(03)	143
Джотто (ок. 1267 – 1337), итальянский художник и архитектор	IV (16)	28
Дзокки, Джузеппе (1711-1767), итальянский пейзажист барокко	III (15)	127-130
Дзукарелли, Франческо (1702-1788) – итальянский художник-пейзажист	II (10)	165
Дидро, Дени (1713-1784) – французский просветитель, писатель, художественный критик	III(11)	164-165
Дисней, Уолт (американский художник-мультипликатор, кинорежиссёр, актёр, сценарист и продюсер, основатель компании «Walt Disney Productions», 1901-1966)	I(05)	132
Дитрих, Кристиан Вильгельм Эрнст (художник, 1712-1774, Германия)	I(05)	136
Дойч, Николаус Мануэль (художник, 1484-1530, Берн, Швейцария)	III(03)	162-163
Донди, Джованни де (часовщик)	III(07)	128
Доното, Кристи окружение	I(05)	166
Дуйтц, Ян де (фламандский живописец XVIIв. (1629-1676))	II(06)	180
Дюбуа, Жак (мебельный мастер, 169(3-5) - 1763, Париж, Франция)	III(03)	168-172
Дюбуа, Рене (мебельный мастер, 1737-1799, Париж, Франция)	III(03)	172-173
Дюге, Гаспар (1615-1675), французский художник-пейзажист	II (10)	163
Дюкре, Жозеф Франсуа (1735-1802), французский потомственный художник и гравер	IV (12)	148
Дюмениль, Пьер Луи (1698-1781) – знаменитый французский жанрист	II (10)	140
Дюплесси, Жозеф Сиффред (1725-1802) – французский художник-портретист	III(11)	182-183
Жаккард, Жозер Мари (изобретатель ткацкого станка)	I (05)	155
Жакоб, Анри (самый известный фальсификатор клейма Жоржа Жакоба)	II(06)	185
Жакоб, Жорж (мебельщик, (1739-1814), Франция Париж)	II(06)	183
Жансельм (династия, Жозер Пьер Франсуа, Жан Ану, Шарль Жозеф, Мари)	III(07)	186
Жерар, Франсуа Паскаль Симон (портретист эпохи ампир(1170-1837))	II (02)	185
	II(06)	194
	III(07)	138
Жерико, Теодор (1791-1824, французский художник)	III(07)	140-141
Жоллен, Николя-Рене (1732-1804), французский художник эпохи Просвещения	IV (12)	153-154
Жорж II (мебельный мастер, сын Жоржа Жакоба)	II(06)	185
Жорж Альфонс (мебельщик, 1799-1870)	II(06)	185
Жорж Кузино (1733-1800, прославленный мастер струнных инструментов XVIII столетия)	II(06)	190
Жорж, Франсуа-Оноре (мебельный мастер, другое имя «Жакоб Демальтер»1770-1841)	II(06)	185
Жуковский, Станислав(русский живописец, 1873-1944)	I(05)	138
Изабе, Жан- Батист (художник, 1767-1853)	III(07)	136
Казаков, М. Ф. (архитектор, представитель классицизм, 1738-1812, Москва, Россия)	II(02)	81-82
	I(05)	32,36-37,115
	III (07)	64
Казаков, Родион Родионович (архитектор, ученик М. Ф. Казакова)	I(05)	33
Казанова, Франческо Джузеппе (художник, 1727-1802, Англия, родной брат знаменитого Джакомо Казанова)	III(03)	175-177
Калле, Антуан-Франсуа (1741-1823), французский художник, мастер рисунка и декоративных плафонов	IV (12)	154-155
Камбьязо, Лука (маньерист (1527-1585))	I(05)	188
Каменев Г.П. (поэт, переводчик (1772-1803)	III(07)	102
Каменская, Анна Федотовна	II (06)	84
Каналетто, Джованни Антонио (итальянский художник (1697-1768))	I(05)	187
Канова Антонио (1757-1822) – итальянский скульптор	III(11)	112
Кансулат (крупный военоначальник)	I(05)	30
Капнист (граф)	I(05)	115
Караваджо да, Микеланджело Меризи (1571-1610), итальянский художник	IV (16)	110
Карраччи, Аннибале (1560-1609), итальянский живописец и гравер	IV (16)	35
Кауфман, Ангелика (1741-1807), немецкая художница	IV (16)	120
Кафтырев В. И. (Архитектор, +1807, автор генерального плана Казани)	I(01)	34-36, 60, 65
	II(02)	116,118

	III(03)	28,30,32,34,36,60
	IV(04)	52;
	III (07)	99-101
Качалов В.И. (1875-1948), народный артист СССР	III(07)	103
Кларк Кеннет (1903-1983), британский историк, крупный специалист по истории искусств	IV (16)	28
Классейн, Антоний (фламандский живописец, 1466-1530)	IV(08)	206
Клевер Юлий Юльевич (1850-1924) – русский художник	I (13)	66
Клемент, Уиллиам (часовой мастер)	III(07)	132
Климент XIV (1705-1774), Папа Римский	II (14)	96-97
Клыков, Вячеслав Михайлович (русский скульптор) (1939-2006)	II(06)	54
Князья Черкасские	I(05)	31
Колла, Ашиль (французский гравёр, инженер и изобретатель особого рода машинного гравирования на стали и меди (1795 — 1859))	I(05)	140
Коллерт, Адриан (фламандский рисовальщик и гравер, 1560-1618)	III(07)	192-193
Коссали, Грацио (1563-ок.1627) – итальянский художник	II (10)	142
Крессан, Шарль (скульптор и краснодеревщик герцога Орлеанского(1685-1768))	II(06)	135,139
Кривелли, Джованни (1690-1760) – итальянский художник-анималист	II (14)	156-157
Кристоф, Яннек Франц (1703-1761) – австрийский художник	I (13)	89
Крымов В. П. (1878-1968, русский писатель, издатель, основатель и владелец журнала «Столица и усадьба» 1913-1917)	IV(04)	30,31
Куапель, Антуан (художник, 1661-1722, Франция)	II(02)	164-165
Кудрявцев, Нефед Никитич (1664(?)-1774) – вице-губернатор Казанской губернии, первый владелец усадьбы Каймары	II (10)	38
Купецкий, Иоганн (1667-1740), словацикий портретный и исторический живописец	IV (16)	114
Курбе, Густав (1819-1877), французский художник, основатель реализма	IV (16)	116
Куртуа, Гийом (1628-1679), французский художник, мастер религиозной и мифологической живописи	IV (16)	124
Куртуа, Жак (1621-1676), французский художник-баталист	IV (16)	122
Кусту, Гийом (1677-1746, французский скульптор XVIII в)	IV(08)	210
Кучумов, Алексей Михайлович (1912-1993), музейный работник, искусствовед)	II(06)	115
Куэйер, Даниэль (известный часовой мастер)	III(07)	130
Ланглуа Франсуа (1589-1647, французский гравер XVIIв.)	I(01)	126
Лагрене Младший, Жан-Жак (Художник, 1739-1821, Париж, Франция)	I(01)	2-76,78
Лагрене, Жан Луи Франсуа (художник, 1725-1805, Париж, Франция)	I(01)	72,076-78
Лансере, Евгений Александрович (русский скульптор-анималист, (1846-1886))	I(05)	150
Ларжильер, Никола де (художник, портретист, 1656-1746, Париж, Франция)	I(01)	84-85
Ларок, Пьер (мебельный мастер, XVIII в. Франция)	III(03)	167
Лассаль, Филипп де (рисовальщик, Франция, XIX в.)	I(05)	155
Лебрен, Шарль (французский художник и теоретик искусства 1619-1690)	IV(08)	181
Леваллуа П. (французский писатель и журналист)	IV(04)	142-144, 146
Леаль, Хуан де Вальдес (художник, 1622-1690, Севилья, Испания)	I(01)	110-113
Лем, Иван Михайлович(российский архитектор-теоретик, градостроитель(1738-1810))	II(06)	91
Ленен, Антуан (художник, ок. 1588-1648, Франция)	III(03)	150-151
Ленен, Луи (художник, родной брат Антуана Ленена, ок. 1607-1677, Франция)	III(07)	150-151,153
Ленен, Матье (художник, родной брат Антуана Ленена, ок. 1607-1677, Франция)	I(01)	126
Лепентр, Шарль (1735-1803), французский художник-портретист	IV (12)	157-158
Лепренс, Жан Батист (французский художник, ученик Франсуа Буше(1734-1781)	II(06)	197
Летьер, Гийор Гитом (художник, 1760-1832) -	III(07)	141
Лещинская, Мария (супруга короля Людовика XV(1703-1768))	II(06)	131
Либерих Н. И. (русский скульптор, 1828-1883, Санкт- Петербург, Россия)	IV(04)	140-141
Ливенс, Ян старший (1607-1674), художник, начинал свой путь в одной мастерской с Ремрандтом, Нидерланды)	I(01)	127
	II(06)	196
Лигоцци, Якопо (1547-1624), итальянский художник, мастер религиозного жанра	III (15)	106-107
Линт ван, Франс (1684-1763), фламандский художник	I (13)	132
Лоррен, Клод (1600-1682), выдающийся представитель французского классического пейзажа	IV (16)	33
Лосенко А. П. (художник, один из основателей русской академической живописи, 1737-1773, Россия)	I(01)	76
Луар, Марианна (художница, портретистка ,ок. 1715-1769, Франция)	I(01)	128
Лурье, Борис Дмитриевич (архитектор-реставратор)	II(06)	77
Мазуа, Этьен Франсуа (1719-1762), французский производитель фаянса	IV (16)	43
Мартино Бальтазар (1636-1714) – французский часовщик	I (13)	70
Мартос, Иван (1754-1835), русский архитектор	IV (16)	115
Мас (Маас), Дирк (голландский живописец, 1659-1717)	III(07)	200
Массе, Жан (французский эбенист , 1602-1672	IV(04)	82

Матон, Августин (мебельный мастер, XVIII в, Франция)	II(02)	162
Матье ,Криаэр (мебельный мастер, стиль Людовика XV , 1689-1776, Франция)	I(01)	96-101
Мейсоне, Жюст-Орель (французский декоратор, 1695-1750)	I(05)	139
Мене, Пьер-Жюль (1810-1879), скульптор-анималист, Франция	I(05)	145
Мериме, Леонор (1757-1836) – художник, педагог, теоретик живописи	III (15)	131-134
Мижо, Пьер II (мебельщик)	II(06)	144
Микеланджело, Буонаротти (1475-1564), итальянский скульптор, художник, архитектор	IV(16)	35
Милле, Франциск (1642-1670), французский художник и график	IV (12)	150-151
Миньон, Люсьен (художник академического направления, 1865-1944, Франция)	I(01)	131
Миревельт, Михаиль, круг (художник, 1567-1641, Нидерланды)	I(01)	126
Мозер, Людвиг (гравер)	III(07)	111
Мстислав (Великий князь киевский(1076-1132))	II(06)	84
Муанье, Жюль (1835-1894) – французский скульптор	III (11)	116
Мулир, Пиетр (художник, министр, ок. 1637-1701, Нидерланды)	I(01)	164
Муцал (начальник кабардинских и шпанских отрядов)	I(05)	30
Мушерон, Фредерик-ст. (1633-1686), голландский художник-пейзажист	IV(16)	32
Мюлар, Франсуа- Анри (парижский мастер, работавший в историческом и портретном жанрах 1769-1850)	III(07)	136-138
Навез, Франсуа-Жозеф (художник, 1787-1869)	III(07)	136
Надаль, Жан - Рене (мебельный мастер, родился в 1733г. Франция)	II(02)	160-161
Напс, Евгений Иванович (скульптор-самоучка)	I(05)	150
Натье, Жан-Марк (1685-1776), французский живописец, портретист	IV (12)	146-147
Негре, Габриэль (1774-1847) – генерал наполеоновской армии	III (11)	175-176
Неллиус, Мартинус (нидерландский художник)	II(06)	197
Нирнзее Э К. (архитектор, 1860-1918, Москва, Россия)	II(02)	83
Нащокина Мария Владимировна (1953) – доктор искусствоведения, историк архитектуры	I(09	38
Новиков С. В. - архитектор- реставратор проектной мастерской ИГК ASG	IV(04)	50
Новосильцев, Н. И (русский государственный деятель, член Негласного комитета, президент Императорской Академии наук(1761-1838))	II(06)	85
Нокре, Жан (художник исторического и портретного жанров, 1615/1617-1672, Франция)	I(01)	83-85
Ноннот, Донатьен (1708-1785) – французский художник-портретист	III (11)	169-170
Нуволоке, Карло Франческо (художник религиозных сюжетов (1609-1702))	I(05)	188
Оберкампф, Кристоф-Филипп (производитель тканей, изобретатель французского ситца)	I(05)	155
Олеарий, Адам (род. 1599 г. немецкий географ и путешественник)	III(07)	198
Олешкевич К. С. (архитектор, автор проекта доходного дома И. Н. Киселева (модерн), 1873-1937, Казань, Россия)	II(02)	85
Орильякский, Герберт (будущий римский папа Сильвестер II, по одной из гипотез создатель механических часов)	III(07)	127
Орлеанский, Филипп	II(05)	137
Орлов- Давыдов, Владимир Петрович (граф, тайный советник, англоман, меценат и библиофил,1809-1882)	I(05)	121
	III(07)	57
Орлов-Давыдов, Сергей Владимирович (1849-1905), граф, московский благотворитель	I (09)	53
Орлов-Денисов, Василий Васильевич (1775-1843), граф, генерал-майор, владелец усадьбы Васильевское)	IV (12)	73-74
Палладио, Андреа (итальянский архитектор позднего Возрождения, основоположник палладианства и классицизма (1508-1580))	II(06)	26
Пальма, Якопо мл. (1544-1628) – известный итальянский живописец	II (10)	141-142
Пандора (др.-греч. «Одаренная всеми») – первая женщина на Земле согласно мифологии	I (09)	139
Паннемаркер, Виллем (фламандский вердюр, 1512-1581)	IV(08)	157
Пармиджанино, Франческо (1503-1540) – итальянский художник, маньерист	I (13)	111-112
Паше де ла Пажери, Мари Роз Жозефа (жена Наполеона (1763-1814))	II(06)	192
Пернон, Камиль (производитель тканей, 1753-1808, Франция)	IV(04)	91
Пернон, Луи (производитель тканей, 1681-1760, Франция)	IV(04)	91
Персова С.Г. (архитектор-реставратор, заместитель министра культуры Республика Татарстан)	III(03)	22-23
Персье, Шарль - (французский архитектор, художник и декоратор, педагог. Один из создателей стиля ампир(1764-1838))	II(06)	185
Пети де Вильнев, Клод-Франсуа-Анри (художник, род. 1760)	II(06)	192
Пети, Дезире (основатель мануфактуры Edmond Petit, Франция)	IV(04)	90
Пети, Жакоб (род. 1796, французский изготовитель фарфоровых изделий XIX века)	II(06)	191
Петонди Ф. И. (архитектор, автор проекта регулярной застройки Казани, 1797-1874/, Казань, Россия)	II(02)	84,106-108;
	III(03)	24,26
Петрарка, Франческо (1304-1374), итальянский поэт	IV (16)	29
Пингре,Эдуард (1788-1875, художник ученик Давида)	III(07)	138
Поршер династия (Франс, Мари-Ноэль, Марк) (руководитель компании Charles Burger, Франция)	II(02)	90
Поттер, Кристофер (1751-1817), французский производитель фаянса	IV (16)	43

Поттера, Луи (1768-1859)	II(06)	127
Проскунин Н. М. (знаменитый архитектор, автор проекта доходного дома страхового общества «Россия» на ул. Сретенка, 1863-1942, Москва, Россия)	II(06)	82
Прюдон Пьер-Поль (портретист эпохи ампир(1758-1823))	II(06)	194
Прюдон, Пьер-Поль, круг (художник, 1758-1823, Франция)	II(06)	130
Пуарье ,Филипп (мебельный мастер, XVIII в., Франция)	II(06)	159-162
Пуссен, Никола (1594-1665), французский художник, основатель классицизма	IV (16)	37
Пухвизер, Иоганн (1680-1744), мебельщик	II(06)	137
Пюжоль де, Абель (1785-1861) – французский живописец исторического жанра	III (15)	135-137
Рабиц, Карл (1823-1891) – немецкий строитель, изобретатель, в т.ч. сетки «рабица»	IV (12)	66
Растрелли, Бартоломео (русский архитектор итальянского происхождения, представитель елизаветинского барокко(1700-1771))	I(05)	141
Редуте, Пьер-Жозеф (1759-1840) – французский художник и ботаник	III (11)	185-186
Рейнолдс, Джошуа, круг (художник, портретист, 1723-1792, Англия)	I(01)	130
Рекамье, Жанна Франсуаза Жюли Аделаида (1777-1849)	II(06)	185
Рекко, Джузеппе (1634-1695) – итальянский мастер натюрморта	III (11)	178
Рени, Гвидо (художник, представитель болонской школы, 1575-1642, Италия)	I(01)	86-90
Реньери, Николо (настоящее имя Никола Ренье, французский художник барокко, 1588-1667, работал в Италии)	I(01)	89-90
Риккс, Поль Старший (фламандский художник XVII в., 1612-1668, Брюгге, Бельгия)	IV(04)	148-149
Риччи, Себастьяно, круг (художник, придворный живописец Людовика XIV, представитель итальянской школы, 1659-1734)	III(03)	140
Риччи, Марко (1676-1730) – выдающийся итальянский пейзажист	II (14)	160-162
Ришом, Жюль (художник, 1818-1903, Франция)	I(01)	130
Робер, Гюбер (1733-1808), французский пейзажист	IV (12)	151-153
Ромбоутс, Теодор (1597-1637), художник, мастер романтизма Нидердандов	I (09)	143-144
Роос, Йозеф старший (художник, пейзажист, мастер анималистического жанра, сын художника Гаетано Рооса, 1726-1805, Германия)	I(01)	137
Роос, Филипп Петер (художник-анималист, пейзажист, гравер, 1657-1706, Германия)	I(01)	134
Рубенс, Питер Пауль (1577-1640), крупнейший фламандски живописец	IV (16)	111
Румянцев -Задунайский П. А. (граф, русский государственный деятель, фельдмаршал, дипломат, владелец усадьбы Зенино)	III(07)	87
Руссель, династия (Пьер, Пьер-Мишель и Пьер II) (парижские мебельщики XVIII в., эбенисты, работали во всех стилях середины века - от рококо до неоклассицизма)	IV(04)	125
Рябов, Петр Иванович	II(06)	86
Саделер, Рафаэль (1560-1632) – фламандский гравер	III (15)	107-108
Себельдина Д. Н. - архитектор-реставратор проектной мастерской ИГК ASG	IV(04)	51
Сёмин, Алексей Владимирович	II(06)	31
Сене, Жан-Батист (мебельный мастер, знаменитый парижский «эбенист», 1747-1803, Франция)	II(02)	164-165,168,169
Сене, Клод I (мебельный мастер, 1724-1792, Франция)	II(02)	164-166,168
Сент- Обен, Габриэль - Жак де (французский живописец, рисовальщик, гравер (1724-1780)	III(07)	201
Сибагатуллин А. М. (министр культуры Республики Татарстан)	III(03)	22
Синекура, Виллард де (французский архитектор)	III(07)	127
Скрик ван, Отто Марсеус (ок. 1619-1678) – голландский художник	I (13)	131-132
Смирнов, Николай Михайлович (1807-1870), русский чиновник, дипломат и мемуарист, тайный советник, калужский и санкт-петербургский губернатор, муж светской красавицы Александры Россет, владелец усадьбы Спасское	I (09)	50
Смирнова-Россет, Александра Осиповна (1809-1882), фрейлина русского императорского двора, знакомая, друг и собеседник А. С. Пушкина, П.А. Вяземского, Н.В. Гоголя и др.	I (09)	51, 56-57
Снейдерс, Франс (великий фламандский мастер натюрморта и анималистического жанра, ученик и последователь П. Рубенса, 1579-1657, Антверпен, Нидерланды)	I(01) II(02) III (07)	91-95; 146-147 190
Сон, Йорис ван (1622-1667) – голландский мастер натюрмортов	III (11)	178
Сорг, Хендрик Мартенс (1611-1670) – художник-жанрист	III (11)	179
Стартов, Иван (выдающийся архитектор)	II(06)	90
Стриплинг Младший, Томас (часовщик, (1765-1848), Англия)	I(05) III(07)	145 134
Судиенко, О.С. (секретарь графа Безбородко)	I(05)	116
Тарновский, Григорий Степанович (титулярный советник, камер-юнкер при императорском дворе)	I (05)	119
Тенирс, Давид-мл. (1610-1690), фламандский художник и гравер	IV (16)	102
Тенишева М. К (художник и меценатка)	III(07)	124
Терборх, Герард (младший один из самых известных художников Голландии XVII в.,1617-1681)	I(01)	127
Тиу, Антуан (французский мастер-часовщик (1692-1767), Франция)	I(05)	145

	III(07)	134
Том, Жерар (художник интерьерного жанра (1663-1721))	I(05)	188
Томир, Пьер-Филипп (непревзойденный мастер ампирной бронзы (1751-1843))	II(06)	185
Томон де, Жан Франсуа Тома (1760-1813), архитектор	I (13)	40-41
Тревизани, Франческо (1656-1746), итальянский художник позднего барокко	IV (12)	139-140
Труа, Франсуа де (художник-портретист французской аристократии, 1645-1730, Париж,Франция)	I(01)	79-82, 127
Трубецкой Д.Т. князь (умер ок.1625г., государственный деятель смутного времени, «спаситель Отечества» от польской интервенции 1612-1613, один из кандидатов на царский престол в 1613 г.)	III(03)	110, 112, 119
Турньер де, Робер Леврак (1667-1752) – французский художник-портретист	II (14)	152-153
Утрехт, Адриан (1599-1652/53), фламандский художник-анималист	IV (12)	160
Фалькенборх, Лукас (1535-1597), фламандский художник	IV (16)	31
Фальконе, Пьер (мебельный мастер, родился в 1683 г., Франция)	II(02)	160-163
Фальконе, Этьен Морис (французский скульптор, 1716-1791, автор знаменитого «Медного всадника» в Санкт-Петербурге)	II(02)	162-163
Фар, Анн-Луи-Ангри де ла (кардинал, епископ Нанси, 1752-1829)	III(07)	139
Фейт, Ян (ученик Франса Снейдерса)	IV(08)	187
Фолио, Николя (мебельный мастер, 1706-1776, Франция)	II(02)	161
Фонтен, Пьер-Франсуа-Леонард (художник, архитектор(1762-1853))	II(02)	185
Франкен II, Франс (фламандский художник, 1581-1642, Антверпен, Нидерланды)	II(02)	174-175
	I(05)	162
Франкен, Амброзиус (фламандский художник, 1544-1618, учитель Иеронимуса Франкена II)	IV(04)	148
Франкен, Франс (1542-1616) – фламандский живописец	IV (16)	30
Франкен, Франс-мл. (фламандский живописец XVIIв. (1581-1642))	II(06)	180
Фюгер, Фридрих Генрих (художник, мастер исторического, мифологического, аллегорического жанров, позднее портретист, 1751-1818, Австрия)	I(01)	135-136
Хайруллина А. Т. - директор проектной мастерской ИГК ASG	IV(04)	51
Хем, де Ян Давидс (1606-1683/84), нидерландский художник	IV (16)	43
Хенляйн, Петер (нюрнбергский механик)	III(07)	128
Херп, ван Виллем (1614-1677), фламандский живописец, копиист Рубенса	IV (16)	112
Хоубракен, Арнольд (1660-1719)(живописец и биограф мастеров Золотого века голландского искусства)	IV(08)	
Хук, Роберт (часовой мастер)	III(07)	132
Царевич Серкиз (Черкиз)	I(05)	29-30
Черкасский Владимир Александрович -	I(05)	30-31
Черкасский, Алексей Михайлович	I(05)	31
Черкасский, Михаил Алегукович (князь)	I (05)	30
Черкасский, Михаил Яковлевич	I (05)	30
Чимароли, Джованни Баттиста (мастер пасторальной живописи (1687-1771))	I(05)	186
Чуина М. С. - архитектор-реставратор проектной мастерской ИГК ASG	IV(04)	50
Шампень де, Филипп (1602-1674) – французский художник-портретист	I (13)	126
Шампень де, Жан-Батист (1631-1681) – французский художник	I (13)	126-127
Шарль ле Руа, Базиль (французский часовщик)	I(05)	189
Шервинский, Василий Дмитриевич (основоположник советской клинической эндокринологии)	I (05)	33
Шереметев, Александр Дмитриевич (1859-1931) – русский меценат, последний владелец усадьбы Высокое (Смоленская обл.)	II (10)	63
Штейнберг Павел Николаевич (1867-1942) – автор книг по садоводству	I (13)	99
Штерн, Игнац (художник)	III(07)	192
Щукина, Елена Прокопьевна (1918-2000)	II(06	87
Эбен, Жан-Франсуа - (придворный мебельщик короля Людовика XV(1721-1769))	II(07)	147
Эгмонт ван, Юстус (1601-1674) – фламандский художник, ученик Рубенса	I (13)	128
Эллигер, Оттмар II (художник, 1666-1735, мастер аллегорического, мифологического, исторического жанров, писал натюрморты, родился в Германии, работал в Голландии и России)	I(01)	135
Эмануэль II, Макс (Максимилиан)	II(06)	137
Энгр, Жан Огюст Доминик (художник, 1780-1867)	III(07)	136
Эрар, Себастьян ((1752-1831)мастер по изготовлению музыкальных инструментов, основатель одноименной фирмы)	II(06)	190
Юсупов, Николай Борисович (1750-1831, государственный деятель, дипломат)	I(05)	103

ПОРТАЛ ОБ ИСКУССТВЕ

И РЕСТАВРАЦИИ ОБЪЕКТОВ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Информационный портал

Мир искусств

www.int-ant.ru

- НОВОСТИ ЗАРУБЕЖНЫХ АУКЦИОНОВ СТАРЫХ МАСТЕРОВ
- КАЛЕНДАРЬ ЗНАМЕНАТЕЛЬНЫХ ДАТ
- ВИРТУАЛЬНЫЕ ТУРЫ
- ПЕРСОНАЛИИ ИЗ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG
- ЭКСКУРСИОННЫЕ МАРШРУТЫ ПО ИСТОРИЧЕСКОМУ ЦЕНТРУ КАЗАНИ
- ЭКСКЛЮЗИВНЫЕ ИНТЕРВЬЮ С ЭКСПЕРТАМИ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА



Видеоэкскурсии *Виртуальные туры*



Усадьбы *Дневники реставрации*



Каталоги *Библиотека* *Журнал «Мир искусств»*

НА ПРАВАХ РЕКЛАМЫ

доступен каждому!

420029, Россия, Татарстан, Казань
ул. Сибирский тракт, 34, корп.5
тел.: +7(843) 510-96-23
e-mail: info@int-ant.ru
www.int-ant.ru

ПРЕДМЕТНО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ ЖУРНАЛА ЗА 2013-2016 ГОДЫ

Абрамцево усадьба	III (15)	39-40
Аграф	II (10)	122-123
агротуризм	I(05)	129-127
Адмиралтейская контора (Казань)	I(01)	35-41
	III(03)	32,33, 100
Ажгихина В. Л. дом (Казань)	I(01)	35-41
	II(02)	128-131
	III(03)	52-53
Аигина усадьба	IV(04)	19-25
	I(05)	69
	II(06)	31,34,52-53,68
Александрова дом (Казань)	III(03)	34-35
	III(07)	101-102
ампир	I(01)	102
-ампир русский	IV(04)	72
«Амур» гостиница (Казань)	I(01)	50-51
	II(02)	124-127
	III(03)	48-49
Амур и вакханка, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	117-118
Амур и Психея, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	114-115
Аналой	IV (12)	94-95
Анкерный ход (часовой механизм)	I (13)	69
ансамбль градостроительный	I(01)	34
Аполлон и Дафна, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	118
Аполлон, Клития и Левкофоя, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	116-117
«Аптекарский огород»	IV(16)	49
ар нуво	III(07)	117
атлас	I(05	154
атрибуция	I(01)	81-82
	II(02)	159
	III(03)	151-153, 172
Банарцева дом	II(02)	36-37,118-119
	I(05)	110
	III(07)	101
барокко стиль	I(01)	91
белый камень (известняк)	I (13)	24-25
беседка китайская	II (14)	82-85
библиография усадьбоведения	I(05)	60-62
Болдино усадьба	II (10)	38-52
Большое собрание изящных искусств ASG	IV(08)	17
бренд	III(07)	106
брендинг		
- брендинг ОКН	III(07)	109
- брендирование в архитектуре	III(07)	112
- брендирование полиграфической продукции	III(07)	112
- брендирование в блогах	I(05)	136
- брендирование в социальных сетях	I(05)	136
- на сайтах	I(05)	135
бронза I(05) 139-141		
- патинированная бронза	I(05)	149
бронзолитейное дело	I(05)	141
буленгрин	III(07)	73
бытовой жанр	III (15)	76
бюро де пант	I(05)	186
бюро	I(01)	97
вазы	I(05)	149
Варфоломеевская ночь (24 августа 1572 года) – трагическая страница в истории Франции	III (11)	156-162
Васильевское усадьба	III(07)	57
Васино, усадьба	III (11)	46-57
Великопольский Н. С. дом (Казань)	I(01)	60-65
Венера и Адонис, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	115
Венера и Амур, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	117
вензель	III(07)	109
Венок русских усадеб (программа Правительства Москвы)	III(03)	118
вердюра	IV(08)	154
витализация объектов культурного наследия	IV(04)	40-42
Возрождение русской усадьбы	I(05)	10-11
	III(03)	25,53
ворота, история	II (14)	70-72
Воротник, история	IV (12)	120-127
восстановление исторического памятника	III(03)	105
Второй международный съезд реставраторов	III (11)	8-11, 20-23
Высокое усадьба	III(03)	54
выставка произведений из Большого собрания изящных искусств ASG	I(01)	123-131
	II(02)	180-187
	III(03)	178-179
Гаво (фр. Gaveau) – французская фирма по изготовлению музыкальных инструментов	I (13)	62
галантный (век, стиль)	II (14)	91
Гарднер, мануфактура	III (15)	126-127
Гастрономическая культура русской усадьбы	II (10)	80-92
генуэзский бархат	I(05)	154
геральдика	III(07)	107
геральдические символы Казани	IV(04)	64
Гермес скульптура	III(03)	187
глазет	I(05)	154
голландская школа живописи, XVII в.	I(05)	125
Государственно-частное партнерство (ГЧП)	I(01)	21
	II(02)	26-27,52
	I(05)	81-82,108-110
Градостроительный кодекс РФ	III (11)	12-19
Гребнево усадьба (Московская область)	III(03)	110-116,119
гродетур	I(05)	154
Гусева полоса усадьба	IV (12)	56-71
дача	II(05)	104
Делфт, фарфор и фаянс	II (14)	140-143
Деревково усадьба	III (15)	40
дизайн информационный	III(03)	124
досуг XVIII века	II (14)	92-94
доходный дом	II(02)	77
драпри	II(05)	121,122
Единая система возрождения русских усадеб	I(05)	45,64,81-92
	III(05)	30,52
Жарова дом (Казань)	II(02)	105-108
	III(03)	24-25
Живопись старых мастеров, художественно-технологическая специфика	III (11)	118-123
животноводство в усадьбах	I(05)	104
замок, архитектура	III(03)	92-96
«Зарисовки усадебного быта» выставка	IV(08)	198-203
Землянов С.А. (Казань)	I(01)	67-71
	II(02)	132-133
	III(03)	50-51
Зенино, главный дом	III (15)	53-59
Зенино усадьба	III(07)	57
	IV	130-138
зеркало-псише	I(01)	102-103
Зилан (Зилант) (змей, геральдический символ Казани)	IV(04)	64-66
«Змеиные» ворота	II (14)	76-80
Иванова дом (Казань)	II(02)	108-109
	III(03)	26-27
Императорский фарфоровый завод	III(07)	111
имидж компании	III(03)	124
инвестиции в инновации	I(05)	12
интерьер	II(06)	114,121
– интерьер в музее	II(06)	114-115
– интерьер исторический	IV(04)	55-63
– интерьер в стиле ампир	I(09)	165-166
интродуценты	III(07)	73
информационные технологии популяризации музея искусство	I(01)	114-117
-садово-парковое	III(03)	120-123
- Германии в Большом собрании изящных искусств ASG	I(01)	134-139
- фламандское XVII в.	I(01)	91
Историзм (стиль) в интерьере	I (13)	56
Кабинет	I(09)	82
кабинет-скрибан	III(03)	165
кадровые технологии музея	IV(04)	103-106
Каллисто и Аркад, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	118-119

камин	IV(04)	117
камин, аксессуары	IV(04)	118,123
канделябры	I(05)	146
Капарол (Caparol)	IV(08)	95
капитал культурный	I(01)	19
Кладка кирпичная, реставрация	III (15)	87-89
классицизм	III(03)	117
классический пейзажный жанр	I(05)	187
Княжичи эко-ферма	I(05)	135
коллекционирование частное	II(02)	32-33,35,176-177
колыбель, история, типы	IV(04)	112-116
концепция долгосрочного социально-экономического развития РФ	I(05)	108
кофейник	II (10)	96-98
кресло-бержер	II(06)	131
Кресло кафедральное	IV (12)	97
кресло-сани	I(05)	158-161
культурное наследие	III(07)	26
«Культурное наследие» - национальная премия	II (14)	12-13
культурное наследие XXI в.: сохранение использование, популяризация	I(05)	108
курдонер (почетный двор)	II (14)	62
курильница	I (09)	92-93
ламбрекен	II(06)	121
лампа-бульотка	IV(08)	211
Левевилль, замок (Франция), история	III(03)	95-105
Левевилль, замок (Франция), реставрация	III(03)	106-107
Лепнина гипсовая, реставрация	I (13)	78-80
Лимож, фарфор	II (14)	138-140
«Лошади Марли»	IV (12)	130
Людовика XV стиль	I(01)	96-97
	III(03)	170
Людская усадьбы Талицы, проект	III (15)	45-48
люстра	I(05)	147
Ляхово усадьба	III (11)	31-32
мануфактура д'Артье	I(05)	190
маньеризм стиль	I (13)	110-111
мебель		
- голландская XVIII-XIX в.	III(03)	128
- французская XVIII в.	I(01)	96-97
	II(02)	165
Мейсен мануфактура	II (14)	132-135
международное профессиональное сообщество хранителей голландского и фламандского искусства в музеях мира (Codart)	IV (16)	25
Меншиковский дворец, интерьер	III (15)	64-75
мериторные блага	I(01)	20
меценат	I(01)	8-9
Меценат Года культуры	I (09)	8
меценатская деятельность (проект закона)	III(03)	182
мильфлер	IV(08)	154
Михайлова номера дом (Казань)	II(02)	95-100
«Монтеро и Крей», французская фаянсовая мануфактура	IV (16)	43
модерн	III(07)	116
монограмма	III(07)	109
мрамор	III(03)	146
- белый	III(03)	148
- серый «Sainte Anne» («Святая Анна»)	III(03)	146-147
-столешницы	III(03)	146
-черный и цветной	III(03)	148-149
музей частный	I(01)	24
Музей частных коллекций Республики Татарстан	I(01)	23-24
Музейная педагогика	IV(12)	84-85
музейный дизайн	II(06)	115
Мураново усадьба	III (15)	41-42
Нарцисс, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	119
неоклассицизм	III(03)	167
Нидерландский институт истории искусств	IV (16)	25
обои бумажные	I(09)	72-76
«Образы Италии» выставка	II (10)	160-65
общественные организации по сохранению историко-культурного наследия	II(02)	48-51
Общество изучения русской усадьбы	I(05)	62
Объединенный музей архитектуры города Москва	II(02)	66-67, 69-70
объекты культурного наследия	I(05)	133
	IV(08)	
Оранжерея	IV (16)	48
Оранжерея, архитектура, конструкция	IV (16)	53
Оранжерея Кускова	IV (16)	50
Оранжерея Спасского	IV (16)	58
Орден иезуитов – монашеский орден Римско-католической церкви	I (13)	46
отделочное лаковое покрытие	I (09)	
отопительные системы домов и усадеб	III (11)	76-88
палаццо Мулини	III (11)	173
парковая виста	III(07)	73
парча	I(05)	154
Пейзаж (жанр изобразительного искусства)	IV (16)	28
Пети Жакоб, фарфоровая мануфактура	II (14)	146
Петрушкино агроусадьба	I(05)	134
Печи, реставрация	III (15)	94
Пигменты красящие	III (11)	100-111
Погост	I (09)	55
Пиркенхаммер, мануфактура	II (14)	150
Подрамник	I (09)	129
Подсвечник	II (10)	130-132
подход средовой (архитектура)	II(02)	66
политика информационная	III(03)	126
попурри (ваза)	I (09)	91
портрет, жанр	I(01)	123-124
Похищение Европы, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	119
Похищение Прозерпины, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	115-116
правовое регулирование сохранения культурного наследия	II(02)	69-75
	IV(04)	32-39
продажа Амуров	I(05)	182
проектная мастерская ASG	IV(04)	50-51
профессия музейная	I(01)	119
Псевдоготика русская – архитектурный стиль	III (11)	62
Путеводитель (гид) – справочник	I (13)	48
Путеводитель по усадьбе Талицы купцов Аигиных	I (13)	51-52
Пущино-на -Наре усадьба	II(06)	9,18,22,26, 30,32,33,82-84
	III(07)	21,36
раппорт	I(05)	153
регулярный парк	II(06)	100
реконструкция исторического центра города	II(02)	60
реликварий	IV (12)	92-93
реставрационные мастерские Международного института антиквариата	II(02)	60
реставрация	I(01)	106
Реставрация жилого объекта	IV (16)	64
Реставрация мебели	IV (16)	78
- обработка трепелом	IV (16)	83
- технология полировки	IV (16)	81
- травление	IV (16)	81
рококо	I(01)	96-97
	II(02)	165
	III(03)	170
Руан, фаянс	II (14)	143-145
русская усадебная культура	I(05)	44
	II(05)	83
русская усадьба	I(05)	44,47-51,57, 100-103,116,145
русская усадьба, ландшафтно-парковые стили	III(03)	116-117
Савкова В.Е. купца усадьба	III (15)	40-41
сад усадебный	III (11)	93-94
Сад, планировочная структура	I (13)	100-102
Самуйлово	III(07)	59
Самуйлово усадьба	III(07)	55
Святой Себастьян сюжет	I(01)	87-90
«Се человек», сюжет	III (15)	104-105
Севр мануфактура	I (13)	140-141
Секретер	I(09	169
Сенная площадь (Казань)	I(01)	48
сеттеченто	I(05)	186
«Серебряный Лучник» - Приволжье	I(09)	14)
Сибирякова М. Г. Дом (Казань)	III(07)	64-65
Скамья молельная	IV (12)	95-96
сохранение объектов культурного наследия	I(05)	65,80,124
	II(06)	9
«Сохранение художественно-исторической среды современного города как духовного фактора культуры»: материалы конференции	IV (16)	14

Сколково технопарк	IV (12)	68-69
Спасское усадьба	I(09)	48-65
среда городская	II(02)	55
Старо-Татарская слобода (Казань)	II(02)	101
Стасидия	IV (12)	96-97
столик-бобик	II(02)	144
столик- куафёз	I(01)	97
стол ломберный	I(09)	172
«Столица и усадьба»	IV(04)	30-31
	I(05)	114, 125
Строительство из кирпича, история	III (15)	86
Строительство из кирпича, защита	III (15)	90-91
Стулья тирольские	IV (12)	161-162
Судок – составляющая сервиза	II (10)	94-96
сундук-кофр	II(02)	181
сюрту-де-табль – специальное настольное украшение	II (10)	89
Талицы, село, Пушкинский р-н, Московская область	IV(04)	20,22,24
Тарасково усадьба	III(07)	8,21,67-69,75
Татищевы, дворянский род	II (10)	38-39
текстиль художественный (коллекция Большого собрания изящных искусств)	IV(04)	93-96
текстиль художественный история (Франция)	IV(04)	88-92
тематическая городская среда обитания	IV(04)	45-47
технико-технологическое исследование	I (09)	124
ткани в интерьере	I(09)	68-72
3D-технологии в музее	IV (12)	88-89
Триумф Готфрида Бульонского и сдача Альтамора, сюжет	IV (16)	104
трюмо зеркало	I(01)	104
туризм	I(05)	132-133
Уланово усадьба	I(01)	42-47,106-109
	II(02)	116-117
	III(03)	28-29
	I(05)	128
Уранцовых усадьба, главный дом	III(07)	102
усадебные сады	II(06)	104-106
усадьба - «Усадьба Аигиных в Талицах» - туристско-рекреационный кластер	I(09)	32-35
- Бурнаевых (Казань)	III(03)	62-63
- Шакир-солдата (Казань)	II(02)	101-104
	III(03)	40-41
-Юнусовых (Казань)	III(03)	61-62
Усадьба за рубль	II(06)	19
Усадьбы Подмосковья	III(07)	12-14,18
усадьба-дача	II(06)	106
усадьбоведение	I(05)	58-60
Фавн и вакханка, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	114
фарфор	II(06)	126
-французский мягкий фарфор	II(06)	127
- фарфор жьенский	IV(08)	188-189
- фарфор китайский	II (14)	146-149
- фарфор японский	II (14)	149-150
- хранение и уход	III (15)	120-121
Фасад реставрация	I (13)	74-75
Фасад, вентиляционная система	I (13)	75-76
художественные ткани	I(05)	154
центр исторического города, функции	II(02)	58-59
церковная мебель	IV (12)	92-97
часы	I(05)	143-144
- напольные	I(05)	145
	III(07)	129-134
- водяные часы	III(07)	126
- башенные часы	III(07)	128
- каминные	II(02)	187
- картель	II(02)	184-185
Чекмарева -Каменева дом (Казань)	III(03)	30-31
Черкизово усадьба	I(05)	29-41
	II(06)	8,26
Чернильный прибор	I (09)	86-87
шпалера	I(05)	154
	III(07)	192
Шпалера, технология плетения	IV (16)	99
штриховка	I(05)	153
штоф	I(05)	154
экскурсия	III(07)	592-94
элита общества	I(01)	11-13
эспаньетки	II(06)	139
эспланада	III(07)	73
Юматово, усадьба	I(05)	128
Юпитер и Ио, сюжет «Метаморфоз» Овидия	II (14)	119-120
«500 дней»	I(05)	110

УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ ЖУРНАЛА ЗА 2013-2016 ГОДЫ

А

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

Б

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

В

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

Г

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

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

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

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

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

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

М
Мейер Ф. – IV (16) 2016;
Метшин И. Р. – II (02)(2013);
Минниханов Р.Н. – II (02)(2013);
Муратова И. В. – II(02)(2013);

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

О
Ойнас Д. – II (10) 2015;

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

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

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

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

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

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

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

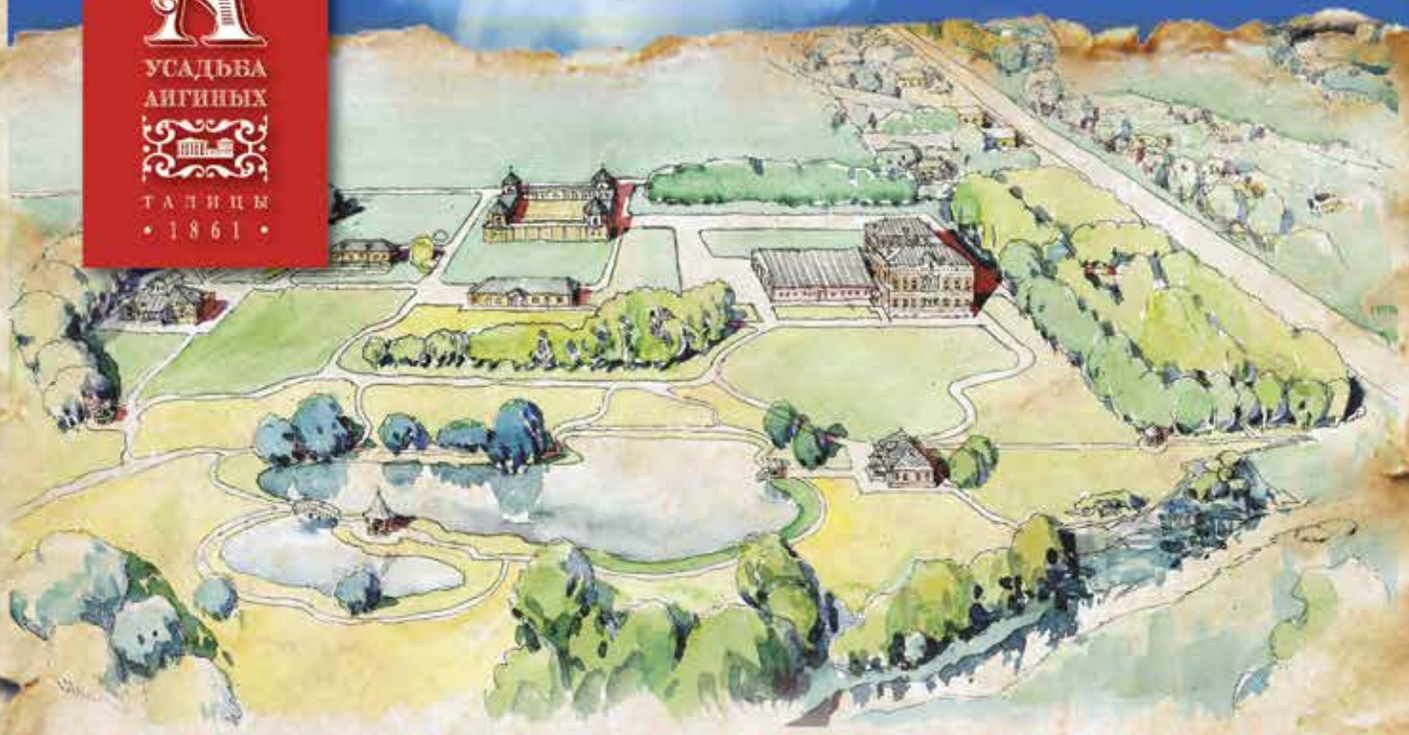
Ш
Шаймиев М.Ш. – II (02)(2013);
Шакирова Г. – I (09)2015;
Швыдкой М.Е. – II (14) 2016;
Шестопалова Т.В. – II (02)(2013);

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

УСАДЬБА АИГИНЫХ
ТАЛИЦЫ
• 1861 •

ГУБЕРНАТОРСКАЯ ПРОГРАММА
«НАШЕ ПОДМОСКОВЬЕ»

AEG ИНВЕСТИЦИОННАЯ ГРУППА КОМПАНИЙ



УСАДЬБА ТАЛИЦЫ

КУПЦОВ АИГИНЫХ

Московская область, Пушкинский район

БОЛЬШОЙ ПУТЕВОДИТЕЛЬ



вчера и сегодня

СТАРЫЕ УСАДЬБЫ – НОВЫЙ БРЕНД ПОДМОСКОВЬЯ

БОЛЬШОЙ ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПРЕДСТАВЛЯЕТ АРХИТЕКТУРНО-УСАДЕБНЫЙ КОМПЛЕКС ТАЛИЦЫ КУПЦОВ АИГИНЫХ



Усадьба Талицы купцов Аигиных открывает туристический маршрут по Усадебному кольцу Подмосковья – инновационному проекту компании по созданию туристско-рекреационного мегакластера. Он объединит более десятка русских усадеб, с середины позапрошлого века ставших излюбленным местом отдыха москвичей.

Лучшие традиции отдыха в подмосковных усадьбах: пешие и конные прогулки, катание на лодке, чаепитие на террасе, живопись на пленере, музицирование у камина

Деловой и конгресс-туризм – исторические интерьеры, оснащенные современными электронными технологиями

- Архитектурно-парковый комплекс: главный дом, флигель, каретник, реставрация, парадный двор, парки и пруды
- Хроника реставрации усадьбы – пример инвестиционной программы ASG по сохранению объектов культурного наследия
- Карта Большого усадебного кольца Подмосковья со схемами проезда от МКАД
- Интерактивный музей усадебной жизни XIX века
- Жилые апартаменты в стиле историзма с шедеврами изобразительного и прикладного искусства

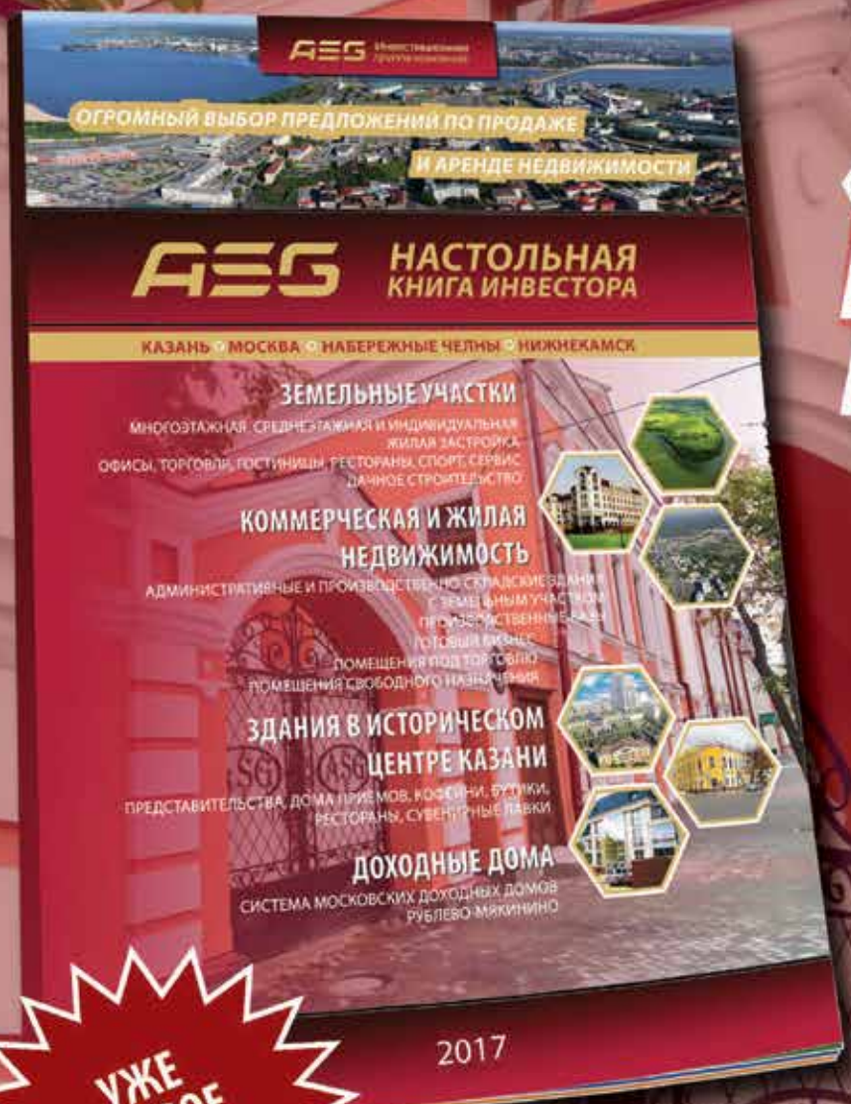








ОГРОМНЫЙ ВЫБОР ПРЕДЛОЖЕНИЙ ПО ПРОДАЖЕ И АРЕНДЕ НЕДВИЖИМОСТИ



«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