ВЕСТНИК МЕЖДУНАРОДНОГО ИНСТИТУТА АНТИКВАРИАТА

Мир искусств

online 3 (51) 2025
+16 ISSN 2414-9896

РЕЗОНАНС

ПРОЕКТ ДВОРЦА ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG - ПОБЕДИТЕЛЬ СМОТРА-КОНКУРСА РЕБУСА

НОВЫЕ ПОСТУПЛЕНИЯ

ПОСТУПЛЕНИЯ В БСИИ ASG 2025 ГОДА



Электронные версии каталогов доступны для изучения на информационном портале

Мир искусств

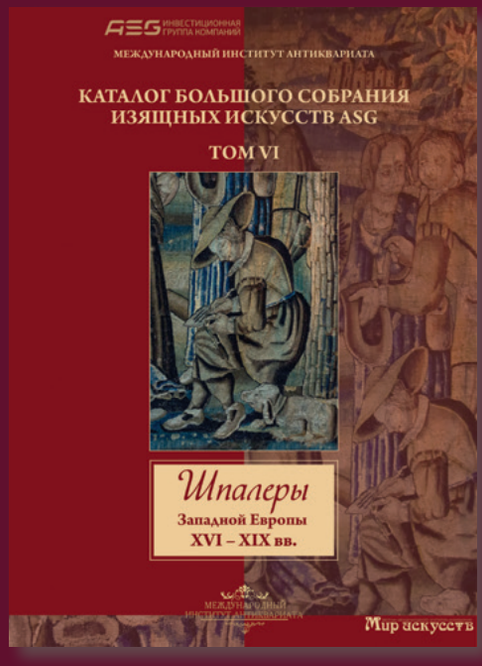
БОЛЬШОЕ СОБРАНИЕ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ



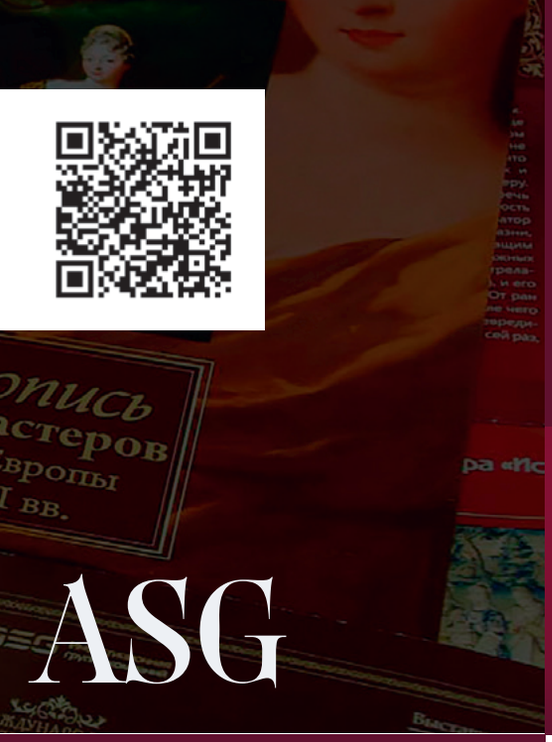








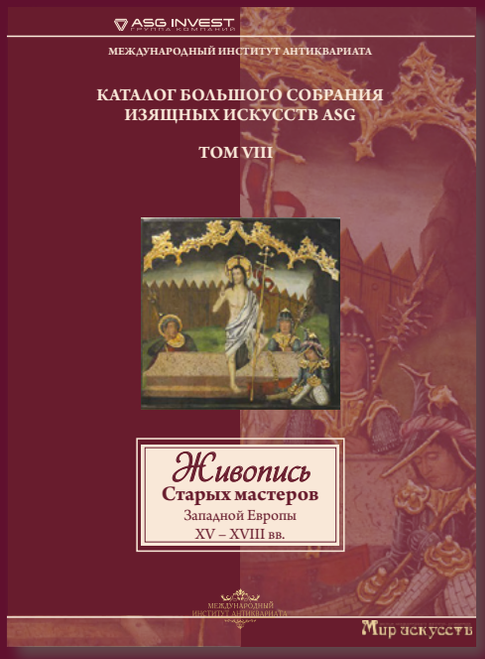




МИКН
ASG МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

ASG
ГРУППА КОМПАНИЙ 1991





ПИСЬМО РЕДАКТОРА

Уважаемый читатель!

Предлагая Вашему вниманию очередной выпуск журнала, мы более, чем когда-либо, уверены, что каждый любитель искусства старых мастеров найдет в нем нечто, соответствующее его пристрастиям. 51-й номер «Мира искусств» объединил материалы по живописи большинства европейских школ — фламандской, голландской, итальянской, французской, швейцарской. На примере творчества знаменитых живописцев и их менее известных собратьев мы раскрываем особенности развития жанров мифологической живописи, пейзажей, разных видов натюрморта и др.

Безусловный интерес представляет рассказ о новых поступлениях в БСИИ ASG, очень масштабных в последнее время в связи с очередным инновационным проектом Группы ASG invest — Дворцом изящных искусств ASG, проект которого стал победителем смотра-конкурса РЕБУС-2025.

Светлана Бородина,
главный редактор



Стр. 8

ХРОНИКА МИКН

КРУГЛЫЙ СТОЛ ПО ВОПРОСАМ СОХРАНЕНИЯ И РЕСТАВРАЦИИ МУЗЕЙНЫХ ПАМЯТНИКОВ

стр. 8

ДАЙДЖЕСТ СМИ

стр. 14

РЕЗОНАНС

В КАЗАНИ ЗАВЕРШИЛСЯ ФОРУМ «РЕБУС»: О ЧЕМ НА НЕМ ГОВОРИЛИ И КТО СТАЛ ТРИУМФАТОРОМ

стр. 18

КУЛЬТУРНЫЙ КОД XXI: ОБЪЕДИНЯЯ МЕЦЕНАТСТВО И ИНВЕСТИЦИИ

стр. 24

ДИАЛОГ ЭПОХ: КАКИМ БУДЕТ ДВОРЕЦ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG В КАЗАНИ

стр. 28

ПОИСК. ВЕРСИЯ. АТРИБУЦИЯ

ПИТЕР ВАН АВОНТ И ФРАНС ВАУТЕРС: УЧИТЕЛЬ И УЧЕНИК, ИСТЕЦ И ОТВЕТЧИК

стр. 30

РИМСКИЙ НАТЮРМОРТ ЭПОХИ БАРОККО В БСИИ ASG

стр. 42

ОБЩЕСТВЕННЫЙ
РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Балтусова Олеся Александровна – *помощник Раиса Республики Татарстан*

Валеев Рафаэль Миргасимович – *доктор исторических наук, вице-президент Российского Комитета Международного совета по охране памятников и достопримечательных мест (ИКОМОС)*

Ганцева Нина Нестеровна – *кандидат философских наук, доцент кафедры реставрации мебели МГХПА им. С.Г. Строганова*

Замалетдинов Радиф Рифкатович – *доктор филологических наук, профессор, директор Института филологии и межкультурных коммуникаций К(П)ФУ*

Мансурова Айслу Радифовна – *доктор исторических наук, член Общественного совета при Министерстве культуры РТ*

Мезенцева Алиса Александрова – *научный сотрудник отдела западноевропейского изобразительного искусства Государственного Эрмитажа*

Отарашвили Зураб Автандилович – *советник ректора, Университет Иннополис*

Садков Вадим Анатольевич (председатель) – *профессор, доктор искусствоведения, главный научный сотрудник ГМИИ им. А.С. Пушкина*

Салахов Расых Фарукович – *к.п.н., доцент, декан факультета инноваций и традиций народной художественной культуры КазГИК*

Явгильдина Зилия Мухтаровна – *д.ф.н., профессор*

Яо Михаил Константинович – *к.с.н., доцент кафедры дизайна и национальных искусств Института дизайна и пространственных искусств (К(П)ФУ)*

«DESPORTES LE NEVEU» –
«ПЛЕМЯННИК ДЕПОРТА»

стр. 52

АНТОЛОГИЯ СЮЖЕТА

МИФ О ВЕНЕРЕ
ЛЮБОВЬ, КРАСОТА И ГАРМОНИЯ
В ЖИВОПИСИ XVII–XVIII ВЕКОВ ИЗ
СОБРАНИЯ ASG

стр. 64

НОВЫЕ ПОСТУПЛЕНИЯ

ПОСТУПЛЕНИЯ В
БСИИ ASG 2025
ГОДА

стр. 74

МАЛОИЗВЕСТНЫЙ ХУДОЖНИК СО
ЗНАМЕНИТЫМ ИМЕНЕМ

стр. 81

НАТЮРМОРТЫ В НОВЫХ
ПРИОБРЕТЕНИЯХ БСИИ ASG

стр. 84

БИОГРАФИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ

«УТРЕХТСКИЙ БРЕЙГЕЛЬ» –
ЙОСТ КОРНЕЛИС ДРОХСЛОТ

стр. 94

СПАСЁННАЯ КРАСОТА

РЕСТАВРАЦИОННЫЕ ДНЕВНИКИ

стр. 106

КАЛЕНДАРЬ ПАМЯТНЫХ ДАТ

стр. 110



стр. 30



стр. 84



p. 18

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ
С.Д. Бородина – главный редактор издательского центра МИКН, д.п.н.
А.В. Булгакова – директор МИКН, зам. главного редактора, к.п.н.
Э.Е. Везденецкий – зам. генерального директора по информационной безопасности УК «Капитал-Траст-Инвест», руководитель департамента информационных технологий
Н.Э. Гарипов – заместитель директора центра развития территорий, к. с.-х. наук
А.Т. Каримова – зам. директора Института архитектуры и дизайна КГАСУ
Т.В. Копосова – ведущий дизайнер МИКН
Д. Молотникова – зам. главного редактора издательского центра МИКН
И.С. Никонов – директор реставрационных мастерских
С. В. Новиков – к. архитектуры, доцент, зам. директора Института дизайна и пространственных искусств (К(П)ФУ)
Л.Л.Романов – зам. генерального директора ИГК ASG, директор правового департамента, к.ю.н.
В.С. Торбик – кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой реставрации СПбГУ
А.В. Уласова – руководитель правового департамента АО «ПАИ»

Дизайн/Юлия Кадырметова, Татьяна Копосова

Мир искусств: Вестник Международного института антиквариата ASG
Научный журнал
№3 (51) ноябрь 2025 года
для детей старше 16 лет

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

Издатель/Международный институт культурного наследия
АДРЕС РЕДАКЦИИ И ИЗДАТЕЛЯ
420029, Республика Татарстан,
г. Казань, ул. Сибирский тракт, д. 34Л, а/я 28
Тел.: +7 (843) 203-93-32
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.

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.

CHRONICLE MIKN

ROUND TABLE ON THE CONSERVATION AND RESTORATION OF MUSEUM MONUMENTS

p. 8

MEDIA DIGEST

p. 14

RESONANCE

THE KAZAN FORUM «REBUS» HAS CONCLUDED: WHAT WAS DISCUSSED AND WHO EMERGED VICTORIOUS

p. 18

CULTURAL CODE OF THE 21ST CENTURY: BRIDGING PHILANTHROPY AND INVESTMENT

стр. 24

DIALOGUE OF ERAS: THE FUTURE OF THE ASG PALACE OF FINE ARTS IN KAZAN

p. 28

SEARCH. VERSION. ATTRIBUTION

PIETER VAN AVENT AND FRANS WAUTEERS: TEACHER AND STUDENT, PLAINTIFF AND DEFENDANT

p. 30

BAROQUE ROMAN STILL LIFE IN THE GRAND ASSEMBLY OF FINE ARTS ASG

p. 42

«DESPORTES LE NEVEU»

p. 52

ANTHOLOGY OF STORIES

THE MYTH OF VENUS: LOVE, BEAUTY, AND HARMONY IN 17TH–18TH CENTURY PAINTING FROM THE ASG COLLECTION

p. 64

NEW ACQUISITIONS

NEW ACQUISITIONS TO THE GRAND ASSEMBLY OF FINE ARTS ASG

стр. 74

AN OBSCURE ARTIST WITH A RENOWNED NAME

Стр. 81

STILL LIFES AMONG THE GRAND ASSEMBLY OF FINE ARTS ASG LATEST ACQUISITIONS

Стр. 84

BIBLIOGRAPHIC DICTIONARY

JOST CORNELIS DROCHSLOT – THE «UTRECHT BREUGHEL»

p. 94

PRESERVED BEAUTY

RESTORATION DIARY

p. 106

CALENDAR OF MEMORABLE DATES

p. 110





p. 106



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

КРУГЛЫЙ СТОЛ ПО ВОПРОСАМ СОХРАНЕНИЯ И РЕСТАВРАЦИИ МУЗЕЙНЫХ ПАМЯТНИКОВ

11–12 СЕНТЯБРЯ 2025 ГОДА МУЗЕЙ-ЗАПОВЕДНИК «ОСТРОВ-ГРАД СВИЯЖСК» СТАЛ ПЛОЩАДКОЙ ДЛЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ДИАЛОГА МЕЖДУ РОССИЙСКИМИ И БЕЛОРУССКИМИ ЭКСПЕРТАМИ В СФЕРЕ СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ. ЗДЕСЬ СОБРАЛИСЬ БОЛЕЕ 40 СПЕЦИАЛИСТОВ В ОБЛАСТИ РЕСТАВРАЦИИ И КОНСЕРВАЦИИ ИЗ ВЕДУЩИХ УЧРЕЖДЕНИЙ КУЛЬТУРЫ ОБЕИХ СТРАН. СОТРУДНИКИ МЕЖДУНАРОДНОГО ИНСТИТУТА КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ASG ПРЕЗЕНТОВАЛИ УЧАСТНИКАМ ЗНАЧИМЫЕ ПРОЕКТЫ ГРУППЫ КОМПАНИЙ ASG

В работе круглого стола «Актуальные вопросы сохранения и реставрации музейных памятников» приняли участие представители ведущих культурных институций:

- Государственный музей изобразительных искусств им. Пушкина
- Всероссийский художественный научно-реставрационный центр им. Грабаря
- Всероссийская государственная библиотека иностранной литературы им. Рудомино
- Национальный художественный музей Республики Беларусь

Ключевым вопросом стало обсуждение современных и традиционных методик реставрации художественных ценностей, дополненное обменом практического опыта. Встреча профессионалов открыла новые перспективы для укрепления деловых связей между специалистами России и Беларуси.

Большой отклик у профессионального сообщества получил доклад специалистов Международного института культурного наследия ASG. Директор **Алина Булгакова** представила результаты многолетней работы реставрационных мастерских

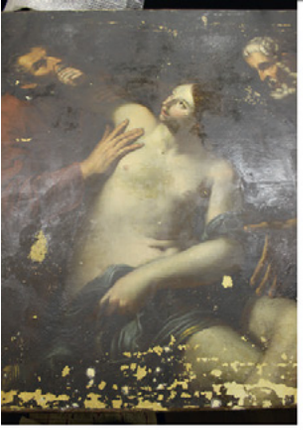


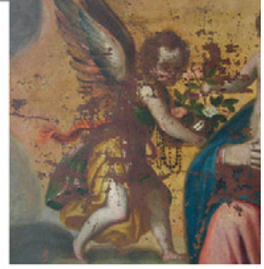
Алина Булгакова, директор МИКН ASG

На протяжении пятнадцати лет реставрационные мастерские Международного института культурного наследия успешно реализуют многопрофильные проекты: восстановление архитектурных объектов в Казани, Москве и Московской области, их экстерьера и интерьера, реставрацию произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства.












С 2010 года и по сегодняшний день в мастерских отреставрировано **350 картин** – это произведения старых мастеров, написанные на холстах, досках, медных пластинах масляными и темперными красками. В ходе реставрации уточняется атрибуция предмета, а иногда и открывается имя мастера.

ДО РЕСТАВРАЦИИ



ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ:







Летом 2010 года в собрание поступил женский портрет неизвестного итальянского мастера XVII века, нуждавшийся в реставрации. После реставрации была обнаружена «F. IG. HOHR/INV&PIN. 1789». Оказалось, что автор французский художник, а картина создана в год начала Великой французской революции. Под записями нашли изображение черепа – атрибута Святой Марии Магдалины, который прежний владелец велел закрасить из-за мрачности. С удалением черепа потерялся смысл работы – раскаяние. После реставрации картине вернули первоначальный облик и авторство



В мебельных мастерских восстановили **около 1000 предметов** мебели

из Большого собрания изящных искусств ASG. Это мебель XVI – начала XX вв. из массива традиционных европейских пород (дуб, орех, бук), а также французская мебель XVIII века, шпонированная экзотическими породами древесины: палисандр, розовое дерево, амарант и др. Ценно, что в БСИИ ASG хранится 88 предметов с клеймами парижских мастеров краснодеревщиков.



1. ДО РЕСТАВРАЦИИ





Рассмотрим несколько примечательных примеров. Бюро середины XVIII века было выполнено парижским краснодеревщиком Матье Криэром. Оно шпонировано палисандром, рисунок на крышке напоминают «крылья бабочки». Мастер восстановил не только корпус этого изделия, но и сумел сохранить кожу с теснением на откидной крышке. Данный предмет будет располагаться во Дворце изящных искусств ASG, в зале знаменитого фаворита Елизаветы Петровны – графа Ивана Шувалова

ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ



Криэр, Матье
Бюро
Франция, середина XVIII века (период Рококо)
Палисандр, фиалковое дерево,
маркетри, золочёный картон
93×80×45,5 см
БСИИ ASG, инв. № 15-0623

Залъ графа Ивана Шувалова

Развертка 15.1

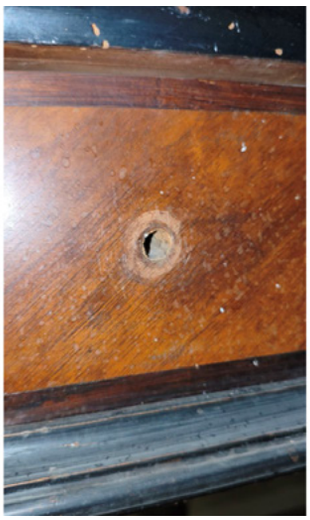




Буквально на днях в мастерских завершилась реставрация кабинета на основании. Он был изготовлен на юге Германии в конце XIX века. Дверцы декорированы резьбой, изображающей героев басен – ворону и лисицу, собаку и ворону. Их внутренние части декорированы пейзажами. За дверцами расположены выдвижные ящики. Всего их двенадцать, три ящика являются имитацией. Ящики шпонированы клёном.

Кабинету требовались:
1.Очищение от загрязнений;
2. Дезинфекция древесины и каналов древоточца;
3. Укрепление каркаса механическим способом;
4. Укрепление и наращивание задних стенок;
5. Восстановление утраченных элементов. Подведение мастичных и иных грунтов в местах утрат;
6. Устранение механических повреждений (вмятин, трещин) на каркасе;
7. Сплочение фрагментов и трещин;
8. Укрепление шпона;
9. Укрепление сплочений и соединений;
10.Тонировка подведенных грунтовок;
11. Восстановление внутренней части дна ящиков;
12. Изготовление ручек малых ящиков;
13. Изготовление ручки декоративного вазона, находящегося на проножке секретера (включая очистку, тонирование или укрепление);
Живопись на дверцах мастер не трогал.

ДО РЕСТАВРАЦИИ






МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ





В процессе реставрации обнаружился тайник, традиционный для подобных кабинетов. Он представляет собой пространство за задней стенкой кабинета, которое можно обнаружить только при выдвинутом нижнем ящике. Данный кабинет будет находиться в зале князей Горчаковых на втором этаже Дворца изящных искусств ASG.

Дарья Молотникова, заместитель главного редактора издательского центра МИКН ASG, презентовала концепцию уникального культурного пространства – **Дворца изящных искусств ASG**



Дарья Молотникова, заместитель главного редактора

«Группа компаний ASG ведет активную работу над реализацией масштабного проекта по возрождению исторического памятника федерального значения «Комплекс Адмиралтейской конторы, XVIII в., арх. Кафтырев В.И.».

Концепция Дворца изящных искусств ASG подразумевает организацию **исключительной художественной среды**: парадные залы Дворца изящных искусств ASG названы в честь выдающихся российских правителей, меценатов и коллекционеров, чья судьба была тесно связана с Казанской губернией и татарским этносом. Особое внимание уделяется

МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ







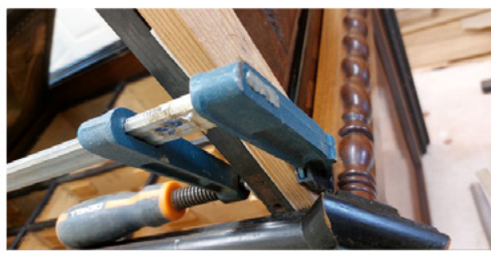




МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ









ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ









ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ





историческим связям между императорским домом и Казанью, а также бесценному вкладу аристократии и купечества в развитие культурного достояния страны. Украшать интерьеры будущего Дворца будут корпоративные коллекциb БСИИ ASG.

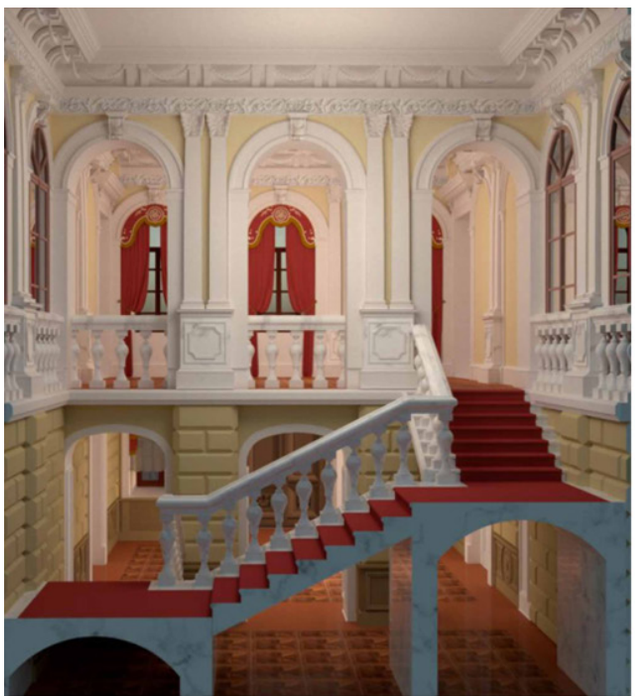
Проект реализуется **на основе научно-практической деятельности**, включающей:

- **Атрибуцию** предметов из Большого собрания изящных искусств ASG
- **Биографические изыскания** исторических личностей
- **Аналитическую работу**: поиск общности между коллекциями правителей, знаменитых собирателей и Большого собрания изящных искусств ASG
- **Составление коллекций по залам** (тематико-экспозиционного плана) на основе корпоративного собрания
- Разработку **научной концепции** Дворца изящных искусств ASG

Параллельно архитекторы-реставраторы работают над интерьерными решениями залов, реставраторы по живописи и мебели восстанавливают предметы, приводят их в экспозиционный вид, а специалисты по строительству и реставрации архитектурных объектов – подготавливают здание к будущим реновациям.

МИКН ASG открыто делится результатами своей работы. Все материалы по сохранению произведений из Большого собрания изящных искусств ASG публикуются в журнале «Мир искусств». О концепции Дворца, апробации проекта и реставрационной политике компании можно ознакомиться в корпоративном издании «Спасенная красота. Инвестиции во благо!».













ДАЙДЖЕСТ СМИ

СТАЛО ИЗВЕСТНО, КОГДА В КАЗАНИ ЗАВЕРШИТСЯ РЕСТАВРАЦИЯ НОМЕРОВ МИХАЙЛОВА И АДМИРАЛТЕЙСКОЙ КОНТОРЫ

17.08.2025

В Казани стартовал пресс-тур для журналистов федеральных и профильных изданий, прибывших для освещения Международного форума «РЕБУС 2025: Цифровизация. Инфраструктура».

17-го числа участников ждала насыщенная культурная программа, призванная познакомить их с лучшими архитектурными объектами и инновационными проектами столицы Татарстана.

Первой остановкой стал Международный кампус АрхиТЕСН 2025 «Город как код: программируемая урбанистика», проходящий в рамках форума «РЕБУС». Сегодня команды кампа работали на площадке Казанского государственного архитектурно-строительного университета. Журналисты смогли наблюдать за работой талантливых молодых специалистов, создающих инновационные проекты, пообщаться с ними и узнать об их планах на будущее.

Далее маршрут пресс-тура пролегал через знаковые объекты Казани. Журналисты посетили Дворец изящных искусств ASG, известный как «Казанский Лувр», где получили эксклюзивную возможность увидеть интерьеры будущего музея, включая первые элементы декора, выполненные в гипсовой мастерской. После этого группа осмотрела Дом приемов ASG, поражающий сочетанием роскоши и изысканности, где предметы антиквариата «живут» в экспозиции, а не хранятся под стеклом.

ОЖИВАЮЩИЕ КАРТИНЫ И УЖИНЫ С ПРОЕКЦИЯМИ: ЧЕМ УДИВИТ НОВЫЙ ДВОРЕЦ В КАЗАНИ

PROKAZAN НОВОСТИ КАЗАНИ

18.08.2025



За привычным фасадом старинного здания на улице Карла Маркса скрывается место, куда редко пускают посторонних. Сегодня двери приоткрыли – и оказалось, что внутри создают не музей прошлого, а пространство, способное изменить культурный ландшафт Казани. В рамках форума «РЕБУС» журналистам показали Дворец изящных искусств – проект, где реставрация соседствует с цифровыми технологиями, а каждая находка становится открытием.

Реставрационные работы здания XVIII века стали частью президентской программы по восстановлению исторического центра города «Возродим Старую Казань!». Первый этап возрождения начался ещё десять лет назад: архитекторы восстановили внешний облик и вернули утраченные линии фасада.

Сегодня проект вышел на самый зрелищный этап. Внутри формируется пространство, которому суждено стать Дворцом изящных искусств. Здесь создают императорские залы, готовят экспозиции из тысяч произведений, а реставраторы открывают подлинные элементы XVIII века, скрытые десятилетиями. Каждый новый штрих превращает здание не только в архитектурный памятник, но и в будущую культурную точку притяжения Казани.

В БУДУЩЕМ ДВОРЦЕ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG ИДЕТ ВТОРОЙ ЭТАП РЕСТАВРАЦИИ

РЕАЛЬНОЕ ВРЕМЯ

18.08.2025

Бесконечно длинные анфилады, залы императоров и меценатов, тысячи шедевров мирового искусства – каким будет казанский Лувр

Дворец изящных искусств ASG в Казани обещает быть обширным пространством (более 10 тысяч квадратных метров), где казанцы и гости города смогут полюбоваться произведениями мирового искусства из масштабной корпоративной коллекции ASG.

Перед посетителем Дворца откроется почти 400-летняя история классического искусства – в картинах старых мастеров, предметах мебели и интерьеров, в часах и тонком мейсенском фарфоре. От барокко до ампира и неоклассицизма. Английские секретеры – и французские гобелены. Фламандский натюрморт – и итальянские пейзажи. Вычурные козетки на тонких ножках с резьбой рококо – и строгие диваны эпохи классицизма. Множество сокровищ ждут своего часа в хранилище Большого собрания изящных искусств ASG – когда Дворец изящных искусств будет отреставрирован и приспособлен, их красота откроется, наконец, зрителю.

«ЭТО ВЕЛИКОЛЕПНО!»: ФЕДЕРАЛЬНЫЕ ЖУРНАЛИСТЫ ОЦЕНИЛИ ДВОРЕЦ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

БИЗНЕСONLINE

19.08.2025

В Казани сегодня стартовал международный форум «Ребус 2025: Цифровизация. Инфраструктура». На него прибыли представители стран БРИКС+, ШОС и АСЕАН, 65 регионов России. Среди экспертов, которые выступят перед гостями, – специалисты Группы компаний ASG invest. Также они стали наставниками Международного кампа АРХИТech 2025 и представляют проекты компании на конкурсе «Ребус: Инновации».

ASG более 10 лет занимается восстановлением памятников истории, архитектуры регионального и федерального значения. Здания поднимаются буквально из руин и обретают вторую жизнь в своем первозданном облике.

Один из значимых проектов ASG на сегодня – Дворец изящных искусств на К. Маркса, 17, где ведется активная реставрация. Этот масштабный дворцовый комплекс, который создается на частные средства и не имеет аналогов в России, называют «Казанский Лувр». На площади свыше 10 тыс. кв. м разместятся более 7 тыс. произведений искусства. Все залы будут доступны для посещения и проведения мероприятий.





Фото:
Бизнес Online

ВЫСОКИЕ ГОСТИ РЕБУСА ОЦЕНИЛИ ДОМ ПРИЕМОВ ASG И МУЗЕЙ ЧАСТНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ

РЕАЛЬНОЕ ВРЕМЯ

20.08.2025

Генеральный директор ASG Роберт Хайруллин поблагодарил жюри за высокую оценку, отметив, что победа в конкурсе – заслуга большого коллектива.

Инновационный проект компании – Дворец изящных искусств ASG – стал победителем конкурса «Ребус: Инновации» в номинации «Наследие». Торжественное награждение состоялось в Присутственных местах Кремля на заседании секции «Общественные пространства и культурное наследие в них».

Одна из организаторов форума – помощник раиса Республики Татарстан Олеся Балтусова отметила, что компания ASG хорошо известна своей деятельностью в сфере сохранения наследия в Казани и Москве и теперь занята реализацией нового знакового проекта. Жюри очень внимательно анализировало заявки участников конкурса, проект ASG набрал наибольшее число баллов, победив в честной борьбе.

В аудитории присутствовало несколько членов жюри, известных архитекторов, членов ВООПИиК, а для церемонии награждения Олеся Балтусова пригласила президента Союза архитекторов России Николая Шумакова.

ФОРУМ РЕБУС 2025: КАК ИННОВАЦИИ ВЛИЯЮТ НА ОБЛИК КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

МИРКВАРТИР

21.08.2025

Вдохнуть новую жизнь в культурное наследие, используя силу цифровых технологий – амбициозная задача, в решении которой объединились эксперты на Международном форуме «РЕБУС 2025. Цифровизация. Инфраструктура» в Казани.

В рамках сессий прошла церемония награждения победителей смотр-конкурса по цифровизации строительной отрасли и инфраструктуры городов «РЕБУС: Инновации». В номинации «Наследие» за проект «Дворец изящных искусств ASG» жюри единогласно присудило победу группе компаний ASG из Татарстана.

ИМПЕРАТОРСКИЕ ЗАЛЫ, «ОЖИВАЮЩИЕ ПОЛОТНА» И ГАСТРОТЕАТР: ЗАЧЕМ АЛЕКСЕЙ СЕМИН СТРОИТ «КАЗАНСКИЙ ЛУВР»

БИЗНЕСONLINE

23.05.2025

Проект Дворца изящных искусств от группы компаний ASG получил премию форума «РЕБУС-2025»

«Создание такого масштабного культурного объекта, как Дворец изящных искусств ASG на частные средства, – случай беспрецедентный. Мы не просто реставрируем здание, а создаем многофункциональное пространство, где история встречается с современными технологиями», – прокомментировал присуждение премии Международного форума «РЕБУС» генеральный директор ASG Роберт Хайруллин. В рамках выставочной программы форума стенд компании посетил раис РТ Рустам Минниханов. Он ознакомился с ходом реставрации будущего «Казанского Лувра», где разместятся тысячи подлинников из коллекции старинных картин, мебели, фарфора основателя компании ASG Алексея Семина.

«Аналогов такого проекта в России нет, – прокомментировал увиденное замминистра строительства, архитектуры и жилищно-коммунального хозяйства РТ Владимир Кудряшев. – Объектов у ASG много, работы впереди предстоит тоже много. Думаю, что пройдет совсем немного времени и мы сможем посетить этот прекрасный объект вновь. Я надеюсь, что он будет открытым, в том числе для туристов».

ASG ПРЕДСТАВИЛА МАСШТАБНЫЕ ПРОЕКТЫ НА ФОРУМЕ «РЕБУС 2025: ЦИФРОВИЗАЦИЯ. ИНФРАСТРУКТУРА»

БИЗНЕСONLINE

23.08.2025

Фоторепортаж: Рустаму Минниханову показали, чем будет наполнен Дворец изящных искусств ASG.

В Казани прошел III Международный форум «РЕБУС 2025: Цифровизация. Инфраструктура», где специалисты ASG участвовали в различных тематических треках, включая роль наставников в студенческом кампе АрхиTECH. Особое внимание привлек стенд компании, который посетил раис РТ Рустам Минниханов. Ему презентовали проекты развития территорий в Казанской агломерации и рассказали о планах по наполнению залов Дворца изящных искусств ASG. С проектом Дворца изящных искусств знакомили журналистов, градостроителей, главных архитекторов субъектов РФ. Концепция получила высокую оценку жюри смотра-конкурса «РЕБУС: Инновации», которое присудило компании первое место в номинации «Наследие». Ключевые моменты работы компании на мероприятии – в фоторепортаже.

ГОСТИ ФОРУМА РЕБУС ОЦЕНИЛИ ДОМ ПРИЕМОВ ASG И МУЗЕЙ ЧАСТНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ В КАЗАНИ

RE DEVELOPER®
РЕДЕВЕЛОПМЕНТ НЕДВИЖИМОСТЬ · РЕНОВАЦИЯ АРЕНДА · РЕКОНЦЕПЦИЯ ПРОДАЖА · РЕКОНСТРУКЦИЯ БРОКЕРИДЖ

23.08.2025

Дом приемов ASG принимал высоких гостей – участников РЕБУСа из Москвы, Санкт-Петербурга, Новгорода, Самары и др. В их числе руководители архитектурных мастерских, градостроители, главные архитекторы субъектов РФ, руководители учебных заведений и проектов.

Один из членов жюри Владимир Кудряшев, заместитель министра строительства, архитектуры и жилищно-коммунального хозяйства Республики Татарстан, во время экскурсии сказал:

– Сегодня впервые нахожусь в Доме приемов и будущем Дворце изящных искусств, о котором мы слышали в докладе. Я уверен, что во Дворце изящных искусств атмосфера будет еще ярче, чем в Доме приемов. Действительно, аналогов такого проекта в России нет. Объектов у ASG много, работы впереди предстоит тоже много. Главное, что вселяет уверенность в успехе, что вы этим занимаетесь от души, трепетно относитесь к объектам культурного наследия и воплощаете в жизнь самые инновационные проекты. Фасад здания на Карла Маркса, 17 сделан уже давно. Часто, когда проходил мимо, заглядывал в окна, думал, какая же функциональная насыщенность там будет? Теперь стало понятно. И я думаю, что пройдет совсем немного времени, и мы сможем посетить этот прекрасный объект вновь. Я надеюсь, что он будет открытым, в том числе и для туристов. С компанией ASG Минстрой давно знаком. И все, что связано с жилищным строительством, на выставке РЕБУСа было представлено, в том числе ваш проект по развитию «Восточной дуги». Да, вы вкладываетесь в искусство. Однако с землей, строительством, площадками под будущее строительство вы тоже очень плотно работаете. Вы первым делом вложились в противоаварийные работы — все, что необходимо для того, чтобы здание точно не разрушалось, а законсервировалось и стояло, находясь в надежном, безопасном эксплуатационном состоянии.

Алина Постовалова, заместитель директора по инновациям НИИ строительной физики Российской академии архитектуры и строительных наук, руководитель Университета Минстроя РФ:

– Это потрясающе. Вызывает восхищение ваше трудолюбие, ваше отношение к делу. Они прослеживаются в каждом уголке здания, в каждом предмете. И все это можно посмотреть, потрогать, ощутить. Экспонатов действительно много, хорошо, чтобы их видели. И интерактивные вещи в музеях нужны, ведь сначала надо посетителя увлечь, начать с ним разговаривать на одном языке. Всегда восхищает, когда люди относятся к своему делу с любовью. Даже приходя впервые, ты ощущаешь здесь себя как дома, без какой-то неловкости, все искренне, а искренность всегда чувствуется...

Александра Кузьмина, вице-президент Союза архитекторов России, первый заместитель руководителя Комитета по архитектуре и градостроительству Московской области, главный архитектор Московской области:

– С глубокой благодарностью к тем людям, которые хранят память места и передают будущему поколению подлинный город предков и которые, бережно сохраняя наследие, идут вперед. Удачи, процветания команде неравнодушных людей!

В КАЗАНИ ЗАВЕРШИЛСЯ ФОРУМ «РЕБУС»: О ЧЕМ НА НЕМ ГОВОРИЛИ И КТО СТАЛ ТРИУМФАТОРОМ

РЕАЛЬНОЕ ВРЕМЯ

21.08.2025

ГРУППА КОМПАНИЙ ASG ОДЕРЖАЛА ПОБЕДУ В СМОТРЕ-КОНКУРСЕ С ПРОЕКТОМ ДВОРЦА ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG, ПОДЕЛИЛАСЬ ОПЫТОМ ОСВОЕНИЯ ТЕРРИТОРИЙ И ПРЕДЛОЖИЛА ПУТИ РЕШЕНИЯ ОСТРЫХ ПРОБЛЕМ



Роберт Хайруллин презентовал раису РТ проекты развития территорий в Казанской агломерации и рассказал о том, как будут наполнены залы Дворца изящных искусств ASG

ЭКСКУРСИЯ В «КАЗАНСКИЙ ЛУВР» И ПРЕСС-КОНФЕРЕНЦИЯ ДЛЯ РОССИЙСКИХ ЖУРНАЛИСТОВ

III Международный форум «РЕБУС 2025: Цифровизация. Инфраструктура», прошедший в Казани, в этом году был посвящен вопросам цифровизации и инфраструктуры в агломерациях. На форуме собрались делегаты из 65 регионов России и ряда зарубежных стран. Участники форума обсудили преимущества и проблемы «умного города», инновации в строительстве, развитие городской полицентричности. Обсудили и кадровые проблемы, и перезагрузку девелопмента. Активное участие по традиции принимали в форуме и крупные татарстанские компании, в том числе ASG, которая работала сразу по нескольким трекам «РЕБУСа». Ее представители принимали участие и в образовательных активностях, и выступали на сессиях в качестве спикеров, и знакомили со своими практиками многочисленных гостей форума.

В рамках форума прошел пресс-тур для федеральных журналистов, одной из важных его точек стала экскурсия по будущему Дворцу изящных искусств ASG, находящемуся сейчас на активной стадии ре-

В рамках пресс-тура для журналистов прошла экскурсия по будущему Дворцу изящных искусств ASG





В Доме приемов ASG прошла пресс-конференция представителей компании и МИКН



Когда Дворец изящных искусств будет открыт – шедевры коллекции предстанут перед взором любителей искусства

ставрации. В здании XVIII века работы Василия Кафтырева, являющемся объектом культурного наследия федерального значения, будет создано выставочное пространство нового типа: функционировать оно будет не просто как музей, но и как помещения, в которых можно проводить встречи, переговоры, фотосессии, мероприятия. Будут тут и мультимедийные пространства, и пинакотека. «Реальное время» уже подробно рассказывало о концепции Дворца изящных искусств ASG. Здесь вкратце упомянем лишь, что его проект уже окрестили в прессе «казанским Лувром».

После экскурсии участники переместились в Дом приемов ASG, где прошла пресс-конференция представителей компании и Международного института культурного наследия (МИКН). Искусствоведы из МИКН ASG рассказали об особенностях организации будущего дворца, о том, какой внушительной коллекцией располагает Большое собрание изящных искусств ASG и почему эта коллекция имеет особую ценность для всех ценителей классического искусства.

Как объяснила главный редактор издательского центра МИКН ASG Светлана Бородина, художников первого ряда – тех же Рембрандта и Рубенса – знают все. А вот других художников их времени, формировавших контекст эпохи, работавших в одних и тех же мастерских и учившихся у одних и тех же наставников, не знает широкая публика, зато на вес золота ценят искусствоведы. В коллекции ASG представлен весьма обширный ряд работ мастеров, внесших огромный вклад в классическую живопись от Возрождения до ампира. Видно было, как удивлены участники пресс-тура: журналисты и представить не могли, насколько серьезная коллекция собрана в Казани. Когда Дворец изящных искусств будет открыт – эти шедевры предстанут перед взором любителей искусства.

На встрече гостям подарили научные издания, которые были выпущены на средства ASG. Книга «Спасенная красота. Инвестиции во благо!» посвящена восстановлению значимых ОКН в историческом центре Казани. А содержание «Казанской агломерации: сервейинг и сохранение наследия» демонстрирует системную политику, проводимую в Татарстане по развитию территорий и сохранению культурного наследия.



Журналисты побывали на экскурсии по экспозиции Дома приемов ASG

ВИЗИТ РАИСА НА СТЕНД ASG И ТРИУМФ ДВОРЦА ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ

Работа форума началась с деловой и выставочной программы «РЕБУСа». На кор-



Заместитель министра строительства и жилищно-коммунального хозяйства РФ Юрий Муценек заинтересовался макетом «Восточной дуги» на стенде ASG

поративном стенде ASG был представлен макет комплексного освоения территории «Восточная дуга» в восточной части Казани. Главный архитектор проекта реставрации Дворца изящных искусств ASG Альбина Каримова представила концепцию будущего пространства. Стенд компании посетил раис Татарстана Рустам Минниханов. Он внимательно осмотрел макет «Восточной дуги». Генеральный директор ASG Роберт Хайруллин презентовал раису проекты развития территорий в Казанской агломерации и рассказал о том, как будут наполнены залы Дворца изящных искусств ASG.



Награду вручил президент Союза архитекторов России Николай Шумаков

Во время форума «РЕБУС» традиционно прошел смотр-конкурс архитектурных проектов «РЕБУС: Инновации». В этом году концепция Дворца изящных искусств победила в номинации «Наследие» – по мнению экспертов, именно она стала проектом, который способен изменить городскую среду и взгляд на нее. Награждение прошло в Присутственных местах Казанского кремля, во время заседания секции «Общественные пространства и культурное наследие в них», награду вручил президент Союза архитекторов России Николай Шумаков.

Помощник раиса Республики Татарстан Олеся Балтусова отметила, что ASG хорошо известна своей деятельностью в сфере сохранения наследия в Казани и Москве и вот теперь занята реализацией нового знакового проекта.

Генеральный директор ASG Роберт Хайруллин поблагодарил жюри за высокую оценку и отметил, что победа в конкурсе – заслуга всего коллектива, каждого отдельного специалиста. Все, кто участвуют в проекте, – неравнодушные люди, радеющие за восстановление наследия. Аналогичное мнение имеет и главный архитектор проекта-победителя Альбина Каримова:

— Это будет большой подарок городу. Проект уникален, и в этом труд большого коллектива: искусствоведов, архитекторов-реставраторов, строителей и, конечно же, заказчика, у которого развит художествен-



Альбина Каримова отмечает, что проект Дворца изящных искусств ASG — результат слаженной работы всего коллектива

ный вкус и который нас всех направляет. Конечно, такие масштабные проекты можно делать только под хорошим руководством.

ВОССТАНОВЛЕНИЕ УСАДЕБ, ТРАНСПОРТНЫЙ КАРКАС «ВОСТОЧНОЙ ДУГИ» И ЦИФРОВОЕ УПРАВЛЕНИЕ ЗЕМЕЛЬНЫМ БАНКОМ

Своим опытом в различных практиках делились эксперты компании на деловых сессиях «РЕБУСа». Так, главный редактор издательского центра МИКН ASG Светлана Бородина выступила на сессии «Практика сохранения историко-архитектурной среды: вызовы для малых поселений, сельских территорий и новых субъектов РФ». Она рассказала как раз о том самом опыте восстановления загородных усадеб, на который сослалась Олеся Балтусова во время награждения.

— Специализация компании – именно восстановление и приспособление к современному использованию разнообразной исторической недвижимости. Усадьбы, а на сегодняшний день их восстановлено две, стали визитной карточкой ASG, – говорила Светлана Бородина.

Она подробно рассказала о том, как готовилась методологическая база и осуществлялся практический план реставрации двух подмосковных усадеб – купцов Аигиных в Пушкинском районе и Гусевой Полосы на территории Сколково. Светлана Бородина передала философию компании: инвестиции в сохранение объектов культурного наследия – это социальная ответственность бизнеса.

— Доходность, которую может обеспечить усадебный комплекс, значительно меньше, чем доходность торгового центра. Но в перспективе все может измениться. Капитализация усадебного комплекса много выше, и его впоследствии не придется перестраивать, — объясняла Светлана Бородина.

Но не историей единой жива компания. Так, директор департамента развития территорий ASG Рустем Галиханов поделился опытом цифрового управления и развития земельного банка в партнерской сессии Министерства экономики РТ – «Инвестиции в развитие цифровизации».

— В связи с отсутствием на рынке удобных цифровых инструментов управления мы ведем собственную базу данных в ГИС-системах. В нее вносим информацию о земельных участках, документах территориального планирования, векторные данные от разработчиков проектов и подрядчиков, а также другие важные сведения. Проблема в том, что данную информацию нам необходимо собирать по крупицам из открытых источников на многочисленных интернет-площадках, – говорил спикер.

Также он осветил факторы, которые приводят к значительному увеличению жизненного цикла инвестиционно-строительного проекта, от приобретения земельного участка до получения РНС. Как вариант решения данной проблемы было предложено создать единую цифровую платформу. Она позволит хранить и управлять информацией о земельных участках и проектах в режиме реального времени, ускорит взаимодействие госорганов и девелоперов, а также предоставит возможность подавать заявки через «единое окно».



Светлана Бородина рассказала об опыте восстановления и приспособления к современному использованию двух усадеб в Подмосковье



Радик Гайфутдинов поделился опытом масштабного транспортного моделирования «Восточной дуги» Казани, в результате которого определили очередность развития улично-дорожной сети протяженностью в 285 км



Макет «Восточной дуги» на стенде ASG привлекал внимание посетителей

Директор Центра управления проектами ASG Радик Гайфутдинов, выступая на сессии «Инновации на перекрестке: как цифровые технологии оптимизируют транспорт и дорожное строительство», описывал транспортную инфраструктуру «Восточной дуги». Создание эффективных транспортных каркасов, увязка застроенных территорий с новыми зонами застройки и формирование полицентричной структуры города, по его мнению, возможно с помощью цифровых технологий и аналитических моделей. В построении аналитики были учтены сводные показатели всей жилой застройки района как существующей, так и планируемой. Выполнено масштабное транспортное моделирование, в соответствии с этим определена очередность развития улично-дорожной сети общей протяженностью 285 километров!

— Именно транспортное моделирование и анализ градостроительного потенциала территории позволили выверить все детали, нагрузки, технико-экономические показатели проектов, которые позволят создать сбалансированную городскую среду, – говорил спикер.

Прямо сейчас уже разрабатывается проект планировки территории проезда, который станет основной транспортной артерией «Восточной дуги» – от улицы Зорге через всю территорию дуги через Вознесенский, Мамадышский тракты и с выездом на трассу М-7 на севере района. Восьмиполосная дорога протянется на 30 километров и станет основой транспортного каркаса.

НАСТАВНИЧЕСТВО В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ КАМПЕ

В рамках форума прошел международный камп АрхиТЕСН 2025 – проектно-образовательный интенсив, в котором поучаствовали 100 молодых специалистов в области архитектуры, девелопмента и урбанистики. Участниками кампа стали студенты разных курсов профильных институтов и выпускники из Воронежа, Москвы, Казани и других городов. Были и зарубежные студенты – более чем из 20 стран.

Всем участникам была дана одна территория и одно техническое задание, в выполнении которого они и соревновались. Таким заданием стала разработка концепции благоустройства бульвара – совершенно конкретного, существующего бульвара в Иннополисе. У жителей города созрел запрос на его функционал, и участники АрхиТЕСН 2025 предлагали свои футуристичные, циф-



Участниками кампа стали молодые специалисты из Воронежа, Москвы, Казани и других городов; зарубежные студенты более чем из 20 стран. Фото предоставлено организаторами форума «РЕБУС»



Директор по развитию территорий ASG Ринат Аисов вместе с другими членами жюри оценивает проекты участников кампа. Фото предоставлено организаторами форума «РЕБУС»



Награждение участников прошло в последний день работы форума. Специальный приз от компании вручил победителям директор по развитию территорий ASG Ринат Аисов. предоставлено организаторами форума «РЕБУС»

ровые варианты инноваций. Концепции получились самые разные. А помогали ребятам в качестве наставников специалисты компании.

Миляуша Шарапова – городской планировщик и менеджер проектов развития территорий ASG. Кроме того, она еще и методист – в частности, является автором методики разработки ПЗЗ в РТ. Опыт наставничества у Миляуши Шараповой внушительный: она преподавала в КФУ, участвовала в разработке концепции развития транспортно-коммунального каркаса Казани и т. д. Под ее руководством участники кампа учились междисциплинарному подходу в исследованиях.

— Аналитика – это фундамент, на котором строится качественная проработка проекта. Тщательный анализ помогает принимать взвешенные решения и создавать проекты, которые действительно работают, – утверждает Миляуша Шарапова.

Екатерина Коровина — архитектор-градостроитель ASG, которая разрабатывала концепцию более 20 индустриальных парков и общественно-деловых центров. В ее портфолио еще и многоквартирная, и индивидуальная застройка в агломерации. Знает она и правила общественных пространств – разрабатывала проект реконструкции пешеходного променада «Школьный бульвар» в Камских Полянах. Она учила участников проекта применению новых методов проектирования на практике.

— Проектная работа на АрхиТЕСН 2025 – прекрасная возможность показать свой талант, соединяя творческую мысль и аналитическую точность для создания удобных, современных и функциональных пространств, – делится Екатерина Коровина.

Работа в командах была интересной и кропотливой. Руководитель отдела персонала ASG Юлия Устина говорит:

— Камп – уникальная возможность для молодежи погрузиться в реальные профессиональные задачи, расширить кругозор, получить новый опыт и преодолеть страх публичных выступлений. Благодаря таким проектам мы привлекаем талантливых людей, формируя с ними доверительные, долгосрочные отношения.

Награждение участников прошло в последний день работы форума. Специальный приз от компании вручил победителям директор по развитию территорий ASG Ринат Аисов. Он отметил новаторские идеи и детальную проработку представленных проектов. «Мы – компания, которая занимается развитием территорий, как никто заинтересованы в привлечении молодых специалистов. И многие предложенные студентами идеи уже сегодня могут быть использованы в реальной работе», – сказал он.

Представители ASG пригласили будущих архитекторов и градостроителей пройти практику в компании в рамках долгосрочного сотрудничества с ведущими вузами страны.

Людмила ГУБАЕВА

КУЛЬТУРНЫЙ КОД XXI: ОБЪЕДИНЯЯ МЕЦЕНАТСТВО И ИНВЕСТИЦИИ

BFM.RU

05.09.2025

НОВЫЕ КУЛЬТУРНЫЕ ПРОСТРАНСТВА ИНОГДА – ПОДАРОК МЕЦЕНАТОВ СВОЕМУ ГОРОДУ, ИНОГДА – СУГУБО ИНВЕСТИЦИОННЫЙ ПРОЕКТ, ИНОГДА ДАЖЕ ТО И ДРУГОЕ СРАЗУ. В ЛЮБОМ СЛУЧАЕ ИТОГ – ПОЯВЛЕНИЕ НОВОЙ ТОЧКИ ПРИТЯЖЕНИЯ НА КУЛЬТУРНОЙ, СОЦИАЛЬНОЙ, ТУРИСТИЧЕСКОЙ ГОРОДСКОЙ КАРТЕ

В 2028 году в Казани начнет работу новое культурное пространство – Дворец изящных искусств ASG. Хотя просто «пространством» называть этот масштабный проект, наверное, не стоит: речь идет о появлении принципиально нового для города многофункционального культурного кластера, который в прессе уже окрестили «казанским Лувром». По мнению его создателей – компании ASG, он способен изменить культурный ландшафт не только самой Казани, но и всего Татарстана, а возможно, даже всей России.

Несколько факторов заставляют пристально вглядываться в этот проект, расположенный сразу в пяти зданиях (самым старым из которых более трех веков), еще в XIX столетии сшитых воедино. Во-первых, масштаб архитектурно-реставрационных работ: долгие годы здесь размещались различные общественные институты, в том числе больница, и, по определению главного архитектора проекта Альбины Каримовой, к началу XXI века «пациент был скорее мертв, чем жив». Проще говоря – являл собой наполовину руины со следами варварского архитектурного вмешательства прошлых хозяев.

Восстановление знаменитого красного фасада с фигурой Зиланта (это мифическое существо является символом Казани); кардинальное переосмысление практически каждого из 10 тысяч квадратных метров внутреннего пространства; кропотливый, в ручном режиме подбор интерьерных деталей для будущих 36 парадных выставочных залов (22 из которых именные и посвящены династиям коллекционеров прошлого, связанным с Казанской губернией, – Юсуповым, Строгановым, Шереметевым, Горчаковым, Мусиным-Пушкиным); обсуждение наполнения пространства третьего этажа, где должны разместиться инсталляции, трансформируемые лектории, электронная экспозиция всего собрания ASG, «оживающие» в цифре картины – настоящая мультимедийная вселенная...

По сути, происходит новое рождение памятника истории, но уже с современным культур-

План декора интерьера Дворца изящных искусств ASG в Казани. Фото: пресс-служба компании ASG



ным кодом и технологической начинкой, и с 2012 года, когда только начались работы, Дворец изящных искусств ASG напоминает одновременно строительную площадку и научную лабораторию. Оценка смелого замысла – победа проекта в премии форума «РЕБУС» этого года в номинации «Наследие».

Во-вторых, для современной России показательна история возникновения самой идеи Дворца. Наверное, не все знают, что ASG – обладатель одной из самых серьезных частных коллекций, насчитывающей более семи тысяч произведений искусства. Но большая коллекция требует большого пространства, которого у компании не было, поэтому немецкий шкаф, сделанный для Петра I, фарфор с вензелем Наполеона, полотна фламандца Франса Снейдерса, мебель из гарнитура первых американских президентов и многое, многое другое долгие годы хранилось в запасниках.

Так что появление Дворца – логичный этап коллекционирования, когда масштаб собрания, что называется, перерос возможности «личного потребления». «История частного коллекционирования в России, да и в мире в целом, показывает: каждый крупный собиратель неминуемо приходит к убеждению, что необходимо «делиться своим счастьем». И тогда он либо открывает на базе своей коллекции общественный музей, как граф Румянцев, князь Голицын или Петр Петрович Тян-Шанский, либо организует в своем доме нечто вроде открытой галереи, как светлейший князь Александр Меншиков, граф Строганов, барон Штиглиц или Павел Третьяков», – напоминают в ASG. Так что во Дворце будет рассказана не только история искусства, но и история российского меценатства.

В-третьих, любопытны экономико-финансовые настроения, с которыми инициаторы проекта подходят к его реализации. «Статус ASG как инвестиционной компании не позволяет ориентироваться на филантропическую деятельность. Мы создаем экономическую модель, делающую ставку на самоокупаемость, однако, учитывая масштаб вложений, выход на полную окупаемость – это долгосрочная перспектива на десятилетия. При этом мы не хотим позиционировать этот объект только как проявление социальной ответственности бизнеса», – рассказывают в ASG.

В компании считают, что масштаб Дворца изящных искусств ASG (который, помимо пяти корпусов, включает еще и дворовую территорию) позволяет рассматривать его как самодостаточный объект, некий «культурный супермаркет». «Начиная с 2013 года мы регулярно говорим о необходимости культурной капитализации региона и использовании в этом контексте материального культурного наследия. В процессе эволюции общества культурный капитал все активнее стал конвертироваться в экономический, ведь более образованные (следовательно, квалифицированные, внешне и внутренне динамичные) и духовно восприимчивые люди – это большая продолжительность жизни, меньший уровень преступности, асоциального поведения, более рациональный выбор жизненных стратегий и так далее», – поясняют свою позицию в ASG.

А вот другая сугубо частная история – возрождение особняка Мясникова на улице Вос-



Элементы художественной лепнины интерьера дворца. Фото: пресс-служба компании ASG





Особняк Мясникова на ул. Восстания, 45 в Санкт-Петербурге.
Фото: пресс-служба архитектурно-дизайнерской компании «Фулл Хаус Дизайн».

стания, 45 в Санкт-Петербурге. До революции он являлся центром светской жизни, там выступали Матильда Кшесинская, Федор Шаляпин, Леонид Собинов. В советские годы здание национализировали, и сначала там была Николаевская железнодорожная больница, а потом, вплоть до 2006 года, – КВД.

Как рассказывает совладелица и ведущий архитектор проектно-строительной компании Full House Design Мария Иванова-Сорокина, несколько лет назад меценат Дмитрий Зарецкий создал здесь культурное пространство, где работает частный театр на 70 зрителей, проходят концерты, балетные спектакли, поэтические вечера, лекции, кинопоказы, арт-бранчи, балы и различные мастер-классы, а во флигелях усадьбы расположены рестораны.

Мария Иванова-Сорокина-совладелица и ведущий архитектор проектно-строительной компании Full House Design: «Наша компания участвовала в этом проекте. Особняк был куплен в частично отреставрированном состоянии, но здание напоминало казенный дом детского творчества. Нам нужно было создать атмосферу, навести лоск. Мы разработали панно на стены, зеркала, подобрали светильники и текстиль, создали авторскую мебель для зимнего сада, полностью привели в порядок туалеты. Причем для серьезных работ у нас было всего две недели. А потом мы еще два месяца все доделывали «по живому» в уже открытом культурном пространстве, в промежутках между выступлениями и праздниками. Мы сами, когда особняк был готов, участвовали в его мероприятиях. Камерный театр – это эксклюзивный опыт: в барочном интерьере, с позолотой, при свечах, с классической музыкой. Там прекрасная акустика с дореволюционных времен. А балы какие! Костюмированные, театрализованные. Многие гости перед балами берут уроки танцев и этикета, чтобы правильно себя вести. Билетов на эти события не достать».

Для многих инвесторов таких проектов их реализация – это меценатство, считает эксперт. «Когда ты помогаешь людям культуры и создаешь центр культурной жизни в своем городе, твое имя остается в истории, как имя Саввы Морозова. Наши состоятельные современники тоже хотят войти в вечность. Об этом не говорят, но я это слышу «между строк». Бизнес часто преследует и финансовые цели: культурный центр может приносить владельцу хорошие деньги – большой, постоянный и совершенно белый доход. Но деньги для таких инвесторов не главное, главное – порыв души. И я молюсь, чтобы как можно больше людей, обремененных большими деньгами, начинали испытывать потребность сделать что-то хорошее для культуры своей страны», – признается Мария Иванова-Сорокина.

Тут, наверное, самое время вспомнить соображение, которым в марте 2021 года, когда музей имени Щусева и группа ЛСР подписали соглашение о сотрудничестве по сохранению Дома Мельникова в Кривоарбатском переулке Москвы, поделилась с Бизнес ФМ искусствовед Елизавета Лихачева, тогда занимавшая пост директора Щусевского музея: «Капитал должен дозреть. Понятно, что любой капитал стремится к увеличению прибыли, но постепенно – обычно это происходит к третьему поколению буржуазии – появляется национальная ориентированность капитала. Это активно наблюдалось, например, в XIX веке. Сейчас процессы максимально ускорились, и мы с вами видим через 30 лет после начала но-



Дом-мастерская архитектора Константина Мельникова в Кривоарбатском пер. перед реставрацией. Фото: Александр Щербак/ТАСС

вой эпохи русского капитализма, что капитал поворачивается лицом к своей стране и готов в нее вкладываться».

Да, одни компании выступают по отношению к возрождаемым или вновь создающимся культурным пространствам в роли чистых меценатов: по определению Елизаветы Лихачевой, в отличие от инвесторов, которые рассчитывают на прибыль от своих вложений, донаторы или меценаты, по сути, имеют право только на одно – пожертвовать средства, и в саму работу вмешиваться не должны. Другие ведут речь именно и только об инвестициях и порой, увы, действуют по принципу «кто платит, тот и музыку заказывает». Иногда речь идет фактически о слиянии инвестора и мецената в единое целое и о той самой культурной капитализации города или региона, на важности которой настаивают в ASG. Но в любом случае итог – новая точка притяжения на культурной, социальной, туристической карте города, подчеркивает сооснователь «Бюро А4» Сергей Марков.

Сергей Марков, сооснователь; «Бюро А4»«В последние годы, подхватывая существующий тренд «кризиса глобализации», все чаще формулируется парадигма «взращивать и ухаживать за своим садом». Частные инвесторы в культурные пространства не питают иллюзий «заработать здесь и сейчас»; как правило, задача максимум – выйти в ноль и не тратить деньги на содержание в перспективе. Глобальная цель все же другая: преобразовать пространство и окружение, в котором живешь, запустить изменения и быть их драйвером. Обеспеченные, состоявшиеся люди стали проводить в России намного больше времени, и если раньше хотелось только заграничного, импортного, то сейчас местная культура, самобытность, история и контекст получили совсем другое значение и стали очень значимы и ценны для многих. Культурное пространство сегодня – про поиск этой идентичности, самости: кто я, где я живу, что это за место, чем оно славно. Для меня это очень положительная тенденция восстановления прерванной традиции нашей страны – поиск корней и опоры, из которых потом может вырасти прекрасное дерево, родиться что-то новое, но продолжающее нашу культуру и ее суть».

По мнению Марии Ивановой-Сорокиной, тут, кроме денег, важна еще осознанность общества. «Люди стали больше интересоваться своей историей, культурой. И появился запрос на пространства, где все это можно изучать. Причем часто инициатива исходит от женщин, и не важно, работники это культуры или просто домохозяйки, которые хотят расширить свои горизонты. Опять же, государство сейчас активно популяризирует интерес к истории, культуре и достижениям страны. Эта работа сверху подогревает инициативу снизу. Все молодцы – работаем сообща», – констатирует эксперт.

Но как рождается идея создания именно культурного, а не какого-то иного объекта (ведь пример ASG вряд ли можно назвать характерным, скорее, наоборот, исключительным)? И существуют ли маркеры, позволяющие утверждать: «точек культуры» в городе недостает или, напротив, с перебором, если такое вообще возможно? Продолжим.

Валерия МОЗГАНОВА

ДИАЛОГ ЭПОХ: КАКИМ БУДЕТ ДВОРЕЦ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG В КАЗАНИ

29.08.2025

В СТЕНАХ ПРИСУТСТВЕННЫХ МЕСТ В КАЗАНСКОМ КРЕМЛЕ ПРОЕКТУ РЕСТАВРАЦИИ ДВОРЦА ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ КОМПАНИИ ASG БЫЛА ВРУЧЕНА ПРЕМИЯ «РЕБУС: ИННОВАЦИИ» В НОМИНАЦИИ «НАСЛЕДИЕ». ДЛЯ ЭКСПЕРТНОГО СООБЩЕСТВА ЭТА НАГРАДА — ПРИЗНАНИЕ СМЕЛОГО ЗАМЫСЛА. ДЛЯ САМОГО ПРОЕКТА — СКОРЕЕ АВАНС, ВЫДАННЫЙ В ОЖИДАНИИ ГРАНДИОЗНОГО РЕЗУЛЬТАТА, КОТОРЫЙ ИЗМЕНИТ КУЛЬТУРНЫЙ ЛАНДШАФТ НЕ ТОЛЬКО КАЗАНИ, НО, ВОЗМОЖНО, И ВСЕЙ РОССИИ.

История этого места – многослойный палимпсест. Пять исторических домов, самым старым из которых уже три столетия, в XIX веке были сшиты в единый комплекс под общей крышей. Долгие годы здесь размещались различные общественные здания – главное здание комплекса Адмиралтейской конторы, больница – и к началу XXI века «пациент», по выражению главного архитектора проекта Альбины Каримовой, «был скорее мертв, чем жив». Первый этап спасения – восстановление знаменитого красного фасада с фигурой Зиланта – группа компаний ASG провела еще в 2012-2016 годах. Сейчас происходят сложнейшая «хирургия» внутреннего пространства и его кардинальное переосмысление.

Именно здесь кроются главная инновация и главная интрига – речь идет не о тотальном воссоздании утраченных интерьеров, а о рождении принципиально нового культурного кода памятника: огромное пространство площадью более 10 тыс. квадратных метров должно стать не музеем в классическом понимании, а живой сценой для диалога истории и современности, где акторами выступят подлинные предметы искусства из гигантской частной коллекции ASG.

Как рассказывают в компании, замысел Дворца изящных искусств возник как логичный этап коллекционирования, когда объем Большого собрания изящных искусств ASG перерос, что называется, «возможности потребления». «История личного коллекционирования в России, да и в мире в целом, показывает, что каждый крупный собиратель неминуемо приходит к убеждению, что необходимо «делиться своим счастьем», и либо организует на базе своего собрания общественный музей (граф Румянцев, князь Голицын, Петр Петрович Семенов-Тян-Шанский), либо открывает в своем доме нечто вроде открытой галереи (князь Александр Меншиков, граф Строганов, барон Штиглиц, Павел Третьяков)», – напоминают в ASG.

Так вышло и с коллекцией ASG, насчитывающей свыше 7 тыс. произведений. Немецкий шкаф, сделанный для Петра I, полотна фламандца Франса Снейдерса (Frans Snijders), фарфор с вензелем Наполеона, мебель из гарнитура первых американских президентов – эти сокровища десятилетиями хранились в запасниках. Теперь они получат достойное обрамление. Концепция, разработанная искусствоведами Международного института культурного наследия, предлагает уникальный метод подачи материала. В 36 парадных залах, 22 из которых – именные, будет рассказана история не столько искусства, сколько меценатства и его связи с регионом.

Залы российских императоров – от Петра I до Александра III – станут стилевыми порталами в свои эпохи: от барокко к ампиру. Но сердце проекта – залы, посвященные династиям коллекционеров: Юсуповым, Строгановым, Шереметевым, Горчаковым, Мусиным-Пушкиным. Выбор не случаен: ключевым критерием стала их связь с Казанской губернией. В каждом таком зале будет создан историко-художественный контекст: подобранные с научной точностью предметы мебели, интерьера и живописи не просто составят экспозицию, а воссоздадут атмосферу, в которой жили и творили меценаты.

Сейчас на объекте кипит работа, напоминающая одновременно стройплощадку и научную лабораторию. Архитекторы вскрыли поздние наслоения, обнажив оконные проемы XVIII века. Специалисты тестируют короба для скрытых коммуникаций – вентиляции и пожаротушения. В реставрационных мастерских ASG изготавливают и подбирают образцы гипсовой лепнины для каждого зала, воссоздают керамические изразцы для печей и каминов, лепят рамы для картин. Это кропотливая ручная работа, где важен каждый завиток.

Третий этаж станет полной противоположностью историческим залам – здесь разместится мультимедийная вселенная. Трансформируемые лектории, инсталляции, электронная экспозиция всего собрания ASG, «оживающие» в цифре картины – здесь наследие будет говорить на языке современности, устраняя барьер между зрителем и искусством.



Таким образом, Дворец изящных искусств задуман как масштабный многофункциональный кластер, где история встречается с будущим. Это пространство, где можно будет провести деловую встречу в зале Екатерины II, послушать лекцию в цифровом лектории, а затем увидеть подлинный шкаф Петра I. Это смелая экономическая модель, где аренда мероприятий и интерактивность должны обеспечить проекту долгосрочную жизнеспособность, превращая его в перспективе из объекта финансирования в самоокупаемый культурный актив, работающий и на экономику территории. «Мы говорим о культурной капитализации региона с 2013 года, – отмечают в ASG. – Речь идет о том, чтобы материальное наследие перестало быть обузой и стало работающим активом».

Ключевой тезис, лежащий в основе проекта, заключается в прямой связи культуры и экономики. Культурный капитал – образованный, динамичный и восприимчивый человек – сегодня напрямую конвертируется в капитал экономический. Инвестиции в культуру – это, по сути, инвестиции в качество человеческого ресурса. А это уже измеримые показатели: более высокая продолжительность жизни, снижение уровня преступности и в конечном итоге – более осознанное и продуктивное общество.

Таким образом, проект предлагает взглянуть на культуру не как на статью расходов, а как на драйвер устойчивого развития, способный окупать себя и приносить реальную пользу – как экономическую, так и социальную. Когда в 2028 году двери Дворца откроются, этот комплексный подход будет воплощен в жизнь.

Оксана САМБОРСКАЯ



ПИТЕР ВАН АВОНТ И ФРАНС ВАУТЕРС: УЧИТЕЛЬ И УЧЕНИК, ИСТЕЦ И ОТВЕТЧИК



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

АННОТАЦИЯ: Питер ван Авонт и Франс Ваутерс – два фламандских мастера первой половины XVIII века, судьбы которых причудливо переплелись. Питер ван Авонт долгое время считался одним из второразрядных художников антверпенской школы, а Франс Ваутерс во всех справочных изданиях числится учеником Рубенса. При этом он провел в доме и мастерской Авонта более пяти лет, окруженный редкой заботой, при этом большую часть времени не внося плату за обучение и проживание.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: композиция, сюжет ,аллегорическая картина, арт-дилер.

ABSTRACT: Pieter van Avent and Frans Wauteers are two Flemish masters of the first half of the 18th century whose fates intertwined in an intriguing way. For a long time, Pieter van Avent was regarded as one of the secondary artists of the Antwerp school, while Frans Wauteers is listed in all reference publications as a pupil of Rubens. At the same time, he spent over five years in Avent's home and workshop, surrounded by exceptional care, during most of which he did not pay for his education or lodging.

KEYWORDS: composition, plot, allegorical painting, art dealer.

Любая профессия предполагает некоторую маску типичности ее представителей. Судьба художника зависит не только от его одаренности, но и от того, что представляет собой его ремесло, и как оно воспринимается в период его творчества. Интерес к перипетиям личной и творческой судьбы живописца, их взаимосвязи проявился в истории искусства уже в период Возрождения. Дж. Вазари с группой помощников в труде «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» обобщил биографии 178 наиболее выдающихся художников Италии [1, с.115]. Произведение Вазари широко распространилось и воспринимается как эталон не только в искусствоведении, но и в культуре в целом. Появилось множество подражаний этому труду. Например, в 1604 году голландец Карел ван Мандер написал «Книгу о художниках» с описанием опыта мастеров Северного Возрождения, с 1675 года по 1679 год немецкий исследователь, художник и педагог Иохим фон Зандарт Старший издавал многотомную «Немецкую академию зодчества, ваяния и живописи» [1, с.118].

Творческая жизнь тесно связана как с внутренним миром самого художника, так и со средой, влияющей на него и его жизненные



Холлар Венцеслаус
Портрет Питера ван Авонта

обстоятельства. Будучи частью культурно-исторической памяти, биография как метод исследования позволяет увидеть в творчестве каждого художника след его жизненных перипетий [2, с.84], понять причины поступков, кажущихся на первый взгляд алогичными.

В данной статье мы предлагаем проследить судьбы и творчество двух фламандских художников-современников, учителя и ученика Питера ван Авонта и Франса Ваутерса.



Питер ван Авонт совместно с Яном Брейгелем Старшим
Святое семейство в гирлянде из цветов и фруктов (1620-1623)
Дерево, масло. 93,5 x 72 см
Старая Пинакотека



Питер ван Авонт
Путти танцуют в пейзаже (1630-1652)
Дерево, масло. 36,5 x 56,8 см
Королевская коллекция, Великобритания. Пейзаж возможно Ф. Ваутерса



Питер ван Авонт совместно с Яном Брейгелем Младшим
Святое семейство (1640-1652)
Дерево, масло. 84,2 x 66,1 см

Питер ван Авонт родился 14 января 1600 года в Мехелене. Первые уроки живописи он получил от отца, скульптора Ханса ван Авонта, затем отправился в Антверпен, чтобы совершенствовать своё мастерство, имя его учителя история не сохранила, но несомненно, что Рубенс и ван Дейк оказали значительное влияние на оформление его таланта.

В возрасте 22 лет он уже был принят в качестве свободного мастера в гильдию Святого Луки и открыл мастерскую в Антверпене, куда в 1625–1626 годах поступил его первый ученик Питер ван де Крюйс.

Художник известен камерными картинами на религиозные и светские темы, в которых фигуры небольшого размера имеют в качестве фона открытые пейзажи с деревьями или архитектурой, подчеркивающими далекую перспективу. На переднем плане его работ обычно тщательно выписана растительность, на которой выделяются продуманные клумбы с тюльпанами и розами. Его «визитной карточкой» стали путти (ангелы, купидоны), изящные нежные образы которых были вплетены в прекрасные пейзажи или порхали в углах религиозной композиции.

Среди известных работ Питера ван Авонта: «Младенец Иисус у груди Матери» в антверпенской церкви Святого Иакова и «Богоматерь с младенцем в цветочном венке», написанная с Франсом Эйкенсом и датированная 1636 годом. Благодаря изысканному рисунку картины мастера удостоились чести быть выгравированными талантливыми художниками, такими как Венцеслав Холлар, который также выгравировал портрет ван Авонта в овале с фруктами и херувимами.

Ван Авонт и сам весьма искусно выгравировал несколько сюжетов с ангелами. К сожа-

лению, его нельзя отнести к плодовитым мастерам. Он много времени тратил на покупку и продажу картин и гравюр, а с 6 октября 1633 года по распоряжению магистрата Авонт исполнял обязанности капитана гражданской гвардии одного из городских округов. Только 30 июля 1639 года он подал прошение об увольнении с военной службы и получил согласие, поскольку должен был обеспечивать многочисленное семейство. Женившись на Катарине Херфсен в 1622 году, Авонт ко времени отставки уже был отцом пятерых сыновей и двух дочерей. Смерть жены в 1643 году стала для художника тяжелым ударом еще и потому, что она умело вела домашнее хозяйство. Убранство их дома оценивалось в 3786 гульденов. Дом на Кайзерстраат, в котором вдовец продолжал жить, был оценен в шесть тысяч гульденов, а семь домов, которыми он владел на Каувенберге, – в три тысячи. Не долго соблюдая траур, ван Авонт начал искать другую мать для своих детей, готовую нести тяжелое бремя домашнего хозяйства. Ею стала Катарина де Кинт, с которой он заключил брачный договор 5 февраля 1644 года.

Второй брак пополнил семью еще тремя сыновьями и двумя дочерьми. Более того, молодая жена не была такой бережливой хозяйкой, как ее предшественница, поэтому финансовое положение ван Авонта ухудшилось. Уже в июле 1645 года он продал свои семь домов за 2812 гульденов, чтобы расплатиться с долгами. 17 февраля 1646 года он заложил свой дом, а 8 ноября 1665 года продал его за 6850 гульденов. Неудачи подстерегали Авонта и с другой стороны: большинство его детей отличались слабым здоровьем, хотя отец тратил значительные суммы на врачей и аптекарей, он тем не менее потерял семерых детей, причем двоих уже взрослыми, скончавшимися в Испании.

Чтобы спасти оставшихся, ван Авонт решил жить в сельской местности. Он купил участок земли на Луисбекелааре, недалеко от Дёрне, и построил там дом. Однако насладиться сельской идиллией и налаженным бытом несчастный ван Авонт не успел, так как вскоре заболел и в ноябре 1652 года умер. Такое повествование о его жизни содержится в истории антверпенской школы живописи [3, p.891-894].

Питер ван Авонт долгое время считался одним из второразрядных художников антверпенской школы XVII века, только подписная картина, изображающая Святого Доминика в Сориано из ризницы монастыря Порта Коэли в Вальядолиде свидетельствует об ван Авонте как выдающемся художнике. Она является первой известной работой, где фигуры представлены почти в натуральную величину. Хотя в ней и проявляется неизбежная тенденция малых фламандских мастеров - подражание искусству Рубенса, однако ван Авонт в трёх женских персонажах передает нам собственный идеал красоты. Колорит ее очень мягкий и богат оттенками. Выделяется светлая атмосфера, в которую погружены фигуры; архитектурный фон замыкает композицию слева, на основании нефа готической церкви заглавными буквами размещена подпись художника.

Полотно поступило в монастырь после смерти дона Родриго Кальдерона, его основателя, в 1621 году. Оно представляет собой композицию, сильно отличающуюся от известных версий. Участники сцены, которой не хватает религиозной интимности, «защищены» элементами архитектурного пространства. Линейная перспектива шахматного пола направляет зрителя к месту действия. Композицию из четырех персонажей объединяет чудесным образом спущенное с небес полотно. Возвышающиеся над всеми Мария Магдалина и Богородица держат холст с портретом. Святая Екатерина с мечом в левой руке, зеленой ветвью в правой и символом ее мученичества у ног повернула голову в сторону брата Лоренцо Гроттерио, по-



Авонт Питер ван
Святой Доминик в Сориано
Холст, масло. 214 x 140 см
Монастырь Порта Коэли, Вальядолид

лучающего подарок. Движениями голов и рук четыре персонажа очерчивают пространство вокруг чудотворного образа, подаренного Богородицей. Портрет святого Доминика следует типичной иконографической традиции. Три святые выделяются цветовым богатством своих одежд, особенно мантией святой Екатерины с ее изящной позой и царственной осанкой.

Подписанных работ ван Авонта сохранилось немного, что затрудняет изучение эволюции творческой манеры художника. Однако примечательный «почерк» живописца позволяет находить его произведения путем сравнения их стилистики с подписанными оригиналами. Именно поэтому искусствоведы воспользовались случаем, когда представленная оригинальная работа сравнивалась с картиной, сохранившейся в церкви Сан-Мигель-де-Сеговия.

В истории живописи практически нет исследований, посвященных этому художнику. Скупые ссылки в словарях по фламандской живописи XVII века позволяют добавить к уже известным сведениям то, что он был другом и соавтором Яна Брейгеля Бархатного, от которого перенял вкус к точному описанию плодов и цветов. Удача не слишком улыбалась ван Авонту, поскольку известно его постоянное безденежье, которое часто побуждало его браться за срочные и недорогие заказы, поэтому некоторые его работы отличают заметные недостатки. Также неоднократно ван Авонт рисовал фигуры, оживляющие пейзажи многочисленных художников антверпенской школы [5, p. 533-534].

Херувимы ван Авонта имеют более рубенсовские пропорции – с квадратными головами, более густыми волосами и мелкими чертами лица, а вот маленькие и близко расположенные глаза совершенно отличаются от характерных глаз ван Балена, шаровидных и с орбитами, окруженными темным нимбом.



Авонт, Питер ван
Отдых на пути в Египет
Холст, 35,5 x 56,5 см. Подпись HP. VANAVONT"
Вена, Доротеум



Авонт, Питер ван
Мария с Младенцем и тремя ангелами
Будапешт

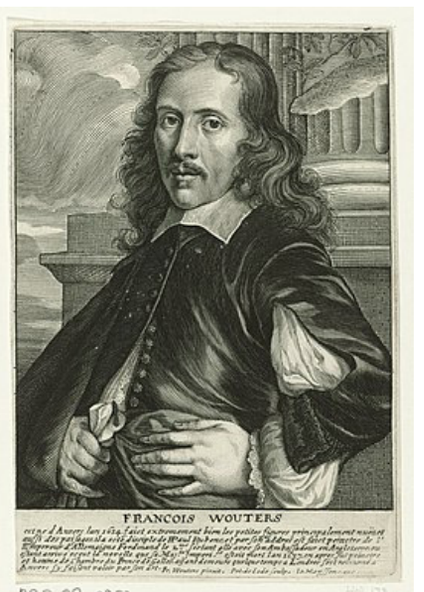


Авонт, Питер ван
Святое Семейство с ангелами на фоне пейзажа
Холст, масло
Королевский институт культурного наследия



Брейгель Младший, Ян, последователь (цветочная гирлянда)
Авонт, Питер ван, мастерская (сцена обрезания)
Обрезание Господне
Холст, масло. 62,5×80 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2140

В центре работы из БСИИ ASG изображён младенец Иисус с нимбом над головой. Один из первосвященников поддерживает Христа, пока другой проводит обряд, сидя на стуле. Здесь же мы видим золочёную купель, намекающую на таинство Крещения, прообразом которого является данный обряд. Слева – Дева Мария и Иосиф, касающийся руки жены. Фоном служит архитектурная постройка (храм) с арками. Композиция заключена в овальную цветочную гирлянду, состоящую из роз (цветок Девы Марии), тюльпанов (символ божественной благодати), гвоздик (символ искупления и Страстей Христовых), нарциссов (олицетворяет победу Христа над смертью), анемонов (символ страданий).



Йоде II, Питер де
Портрет Франса Ваутерса (1662)
Офорт

Франс Ваутерс стал вторым учеником ван Авонта. Анри Ваутерс, отец Франса, подписал контракт на обучение своего сына в Лире 4 декабря 1629 года, ван Авонт обязался обеспечивать ученика питанием в течение четырёх лет и обучать его живописи, насколько позволяли его способности, за ежегодную плату в размере десяти фландрских фунтов. К моменту второго платежа родитель по какой-то причине оказался не в состоянии его выплатить, что не помешало ван Авонту обучать Франса и полностью содержать его [7, с. 188-189].

На основании этих фактов ван ден Бранден заключает, что либо ван Авонт нашел в лице Франса Ваутерса превосходного помощника, либо он предвидел ту известность, которую в будущем обеспечит ему талантливый ученик.

Анри Ваутерс умер около 1634 года, и Франс, будучи ещё несовершеннолетним, покинул мастерскую ван Авонта и поступил в мастерскую Питера Пауля Рубенса. Он ушёл, не попрощавшись со своим учителем, который заказал для него костюм из великолепного сукна, стоивший 13 ливров. Ваутерс утверждал, что его поступок не является, строго говоря, нарушением отцовской воли, так как он добровольно не вступил в права наследства. Поскольку Анри Ваутерс умер, оставив мало

имущества, это объяснение представляется весьма правдоподобным.

Ван Авонт очень хотел, чтобы Франс Вautерс вернулся в его мастерскую, он обратился в магистрат Антверпена с просьбой назначить одного из олдерменов, который в срочном порядке рассмотрит дело его ученика, к тому же несовершеннолетнего. Решением от 4 июня 1634 года олдермену Паулю ван Халмале, главе гильдии Святого Луки, было поручено предоставить необходимую информацию. Ван Халмале был вместе с Рубенсом и ван Баленом Старшим одним из опекунов несовершеннолетних детей Яна Брейгеля Бархатного. Ван ден Бранден не нашел доказательств того, что решение было вынесено в пользу ван Авонта. Основываясь на некоторых отрывках из отчета гильдии за 1633-1634 гг., можно заключить, что был предложен некий компромисс, и апостиль мирового судьи, датированный 16 января 1635 г., подтверждает это [3].

В 1635 году Ваутерс был принят в гильдию Святого Луки в Антверпене и зачислен придворным живописцем штатгальтера Испанских Нидерландов кардинала Фердинанда Австрийского. В 1637 году штатгальтер командировал его в составе дипломатической миссии в Англию, где Ваутерс стал художником принца Чарльза Уэльского (впоследствии короля Карла II).

Поселившись в Лондоне в 1637 году и оставаясь там до 1641 года, Франс Ваутерс не мог не встречаться при дворе с ван Дейком. Работы Ваутерса этого периода демонстрируют утонченные элегантные фигуры, а в пейзажах - ясность и манеру изображения деревьев, которые он, должно быть, перенял у ван Дейка.

В 1641 году Воутерс вернулся в Антверпен и был приглашён в качестве эксперта-оценщика для описания работ, оставшихся в мастерской недавно умершего Рубенса. Он даже закончил несколько незавершённых Рубенсом картин. Также он возобновил сотрудничество с Питером ван Авонтом и занялся торговлей произведениями искусства. В 1644 году женился на дочери городского казначея Антверпена Марии Донкер, которая принесла ему значительное состояние в виде приданого.

Ван Авонт не терял надежды получить от своего более известного и успешного ученика, разбогатевшего благодаря женитьбе, компенсацию, помимо уже известных фактов, указав, что Ваутерс бросил его за полтора года до окончания ученичества; что он работал ради собственной выгоды, что наставник приложил немало усилий для его художественного образования. Он добавил, что Ваутерс обещал ему удовлетворение, если проявить немного терпения. Поэтому художник просил мэров и олдерменов быть столь любезными и назначить комиссара из числа членов магистрата с необходимыми полномочиями для урегулирования этого спора или уполномочить его назначить своего посредника. Апостилем от 14 января 1645 года магистрат назначил олдермена Людвига Мерителя для урегулирования этого вопроса и предоставил ему требуемые полномочия.

На этот раз компромисс был найден, и 1 июля 1645 года мастер продал своему бывшему ученику дом, расположенный на Гранд-Кауненберг (Гранд-Монтань-о-Корнель), за 200 флоринов наличными и за 250 флоринов картинами. Однако через несколько дней эта сделка была аннулирована и заменена продажей семи домов, расположенных на той же улице, которые ван Авонт передал Ваутерсу за 2812 флоринов – вероятно, более высокой цене против обычной.

Франс Ваутерс не только писал картины, но и как Авонт, торговал произведениями искусства. В 1645 году он оценивает портрет Ван Дейка от имени гильдии Святого Луки.

В 1648 году он был избран деканом антверпенской гильдии Святого Луки, среди его учеников был Жак Гюисманс (ок. 1633-1696), в пору зрелости успешно конкурировавший с Питером Лели. В этом же году он был вовлечён в продажу одной из крупнейших коллекций произведений искусства, принадлежавшей Джорджу Вильерсу, герцогу Букингемскому. До самой смерти Ваутерс продолжал поддерживать отношения с английским королём Карлом II, и в 1658 году даже значился его камергером. Император Фердинанд назначил его своим живописцем, и в этом качестве художник провел некоторое время в Праге, занимая там подобающее его таланту место.

В 1659 году Ваутерс был убит в результате случайного выстрела неустановленного лица.



Рубенс, Питер Пауль, Ваутерс, Франс
Пейзаж с Кимоном и Ифигенией (1630-ые)
Дерево, масло. 49 x 73 см
Государственный Эрмитаж



Ваутерс, Франс
Крещение Христа
Медь, масло. 53,5×45,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2716

В начале своей карьеры Франс Ваутерс писал исторические картины, но считается, что известностью он обязан аллегорическим картинам и пейзажам со стаффажными фигурами, иллюстрирующими какой-либо религиозный или мифологический сюжет. Работы Ваутерса есть во многих ведущих музеях мира: в Уффици, Пушкинском музее, Венском музее истории искусств, Лондонской национальной галерее и других.

Ярким образцом его творчества является картина из собрания Эрмитажа «Пейзаж с Кимоном и Ифигенией», которую он заканчивал после Рубенса.

В 1937 году Эрмитаж приобрел «Пейзаж с фигурами», произведение фламандской школы XVII века. Картина была идентифицирована как работа Франса Ваутерса, а сюжет – как изображение Кимона и Ифигении. Здесь пейзаж приписывается Рубенсу, а фигуры – Ваутерсу.

Ваутерс дружил с Яном Брейгелем, сыном Яна Брейгеля Бархатного и Изабель де Жод. Об этом мы узнаем из отрывка из дневника этого художника, копию которого сохранил для нас секретарь бывшей Антверпенской академии Жак ван дер Санден. Там мы читаем, что Ян Брейгель II написал в 1638 году для ван Авонта букет цветов в вазе (een bloeinpotteken), и что последний дал взамен камень для растирания красок и сумму шесть флоринов [7, p.189-191].

Модели Франса Ваутерса имеют сходство с теми, что писал Рубенс, примером является Даная под золотым дождем, типичная для его стиля. Можно сказать, что Франс Ваутерс похож на «Рубенса маленького формата». Щедрые формы женской анатомии и более теплые тона кожи отличаются от обнаженной натуры концепции ван Балена, для которой свойственны более сильная мускулатура и фарфоровая кожа. Лица моделей Франса Ваутерса выделяются мелкими чертами, миндалевидными глазами и заостренным носом. Волосы обычно имеют тонкую плотную завивку, что является характерным для персонажей любого возраста и пола [9].



Франс Ваутерс
Даная под золотым дождем
Масло на меди. 27 x 39,4 см. Монограмма «fIN» (внизу слева)
Париж, частная коллекция.

Вауторс особенно известен своими спокойными пейзажами, в которых присутствуют массы деревьев на светящемся горизонте. На переднем плане изображены религиозные или мифологические сцены, в которых фигуры написаны яркими красками и часто с такой тщательностью, что они приобретают вид фарфора.

Вауторс начал отходить от стиля Рубенса, когда он был при дворе Фердинанда в Праге в 1636 году и в Лондоне в 1637 году, но позже он вернулся к старому стилю своего первого учителя ван Авонта и даже к стилю более старых художников, таких как Ян Брейгель Бархатный. В любом случае, его фигуры не имеют качества движения, свойственного Рубенсу, и по сравнению с ними даже выглядят жалкими, так что можно сказать, что Вауторс на самом деле не достоин того, чтобы его считали настоящим учеником Рубенса, хотя он и провел некоторое время в его студии.

Когда его избрали деканом гильдии, он уже полностью сформировался как торговец произведениями искусства, в результате чего вскоре разбогател и смог одолжить огромную сумму в 31 тысячу флоринов Лайонелу Коршему для приобретения коллекции герцога Бэкингема [8].

Его самая ранняя известная работа - «Диана и ее нимфы» (1636; ранее Вена, Художественно-исторический музей), в которой крошечные фигурки и пейзаж с его лесной перспективой и горным хребтом имеют некоторое сходство с более ранним фламандским пейзажем XVII века в манере Кейринкса. Пейзажные композиции, часто заполненные небольшими мифологическими фигурами, подверглись влиянию поздних работ Рубенса, особенно в пасторальной атмосфере и венецианских рядах деревьев в таких картинах, как «Диана и Каллисто». Работы Вауторса, созданные после 1648 года, когда он поступил на службу к эрцгерцогу Леопольду-Вильгельму, демонстрируют иной характер, особенно в фигурах. Под влиянием ван Дейка его персонажи приобретают более эмоциональный вид.

На картине изображено Святое семейство, дружно расположившееся под могучим деревом с плодами, с которого облетают лепестки роз. В нижнем левом углу находится плете-



Это совместная работа Яна Брейгеля Младшего (пейзаж) и Франса Вауторса (фигуры). Дубовая доска имеет на оборотной стороне знак качества, принятый в Антверпене - вырезанная рука



Франс Вауторс
Святое семейство с танцующими путти на фоне пейзажа
Медь, масло. 70 x 68 см
Аукцион Хампель 25.09.2019
Эстимейт 30,0-40,0 тыс.евро

ная корзина, наполненная фруктами, а справа – гранаты, которые можно понимать как символ Девы Марии. Хоровод путти занимает фактически центр картины, один из маленьких танцоров особенно выделен освещением. У правого края картины находится крылатый Купидон с поднятым тамбурином, у его ног открытая нотная тетрадь и другие музыкальные инструменты. Пейзажный фон ведет к горизонту справа, с плавно покатым горным хребтом под облачным небом. Поля за водой на среднем плане запечатлены в голубой воздушной перспективе.

Для композиций Вауторса, как и для ван Авонта, характерны теплые цвета. Также поддерживают атрибуцию цветы, нарисованные



Ян Брейгель II, Франс Ваутерс
Аллегория огня (ок.1640)
Масло на панели
59 x 89 см

крупным планом, что обычно использует художник, подтверждающие в то же время его сотрудничество с Яном Брейгелем Бархатным.

Превосходная работа Яна Брейгеля Младшего, выдающегося натюрмортиста и пейзажиста, и Франса Ваутерса представляет собой аллегорию огня. Этот необычный сюжет не имеет под собой какого-либо иконографического или философского основания, а скорее является изобретением самих авторов.

Работа разделена на две четко обособленные части. На переднем плане типичная композиция кабинетной живописи, которая напоминает о wunderkammer или "камерах чудес" с предметами разного рода, которые собирала буржуазия. Картины, скульптуры, книги, оружие, шлемы и даже животные рассредоточены по всей композиции под остатками классического храма с прекрасными дорическими мраморными колоннами.

Любопытно наблюдать за животными, представленными в работе, поскольку здесь есть скорпионы, черепахи, муравей, ящерица и даже морское животное, которое, по-видимому, является разновидностью кальмара. Этим авторы не достигают ничего, кроме как показывают большие познания в фауне и пытаются восхвалять фантастические предметы коллекционирования в XVI-XVII веках, среди которых животные пользовались большой популярностью.

В качестве центрального персонажа представлено изображение женщины в белом платье и синем плаще. Она держит на коленях малыша, пытающегося привлечь ее внимание, в то время как она рассеянно смотрит вверх, двое других в это время заняты шутливой потасовкой. Под ногами женщины – книги.

Что касается различных типов представленного оружия, мы можем четко связать их с войной, поскольку это была очень распространенная тема в XVII веке, и что она происходит непосредственно из 30-летней войны (1618-1648), события, которое сильно влияло на авторов того времени.

На заднем плане мы наблюдаем битву, авторам удается идеально запечатлеть блеск и жесткость происходящего. Армия штурмует город, охваченный огнем. Персонажи с поднятым мечом обращаются к своим товарищам, чтобы они не имели пощады, в то время как три воина уже обратились в бегство, увидев своих товарищей убитыми. Очевидно мастерство автора в изображении лошадей, разные положения их показывают, что он прекрасно знает анатомию.

Вся работа оформлена на прекрасном пейзаже, содержащем руины осадного города. Мы наблюдаем большую реалистичность и детализацию во всех элементах, которые его составляют, и богатую палитру цветов с яркими тонами и полную света [4, p.98].



Франс Ваутерс
Аллегория зрения.
Эстимейт: € 50,0–70,0 тыс. Доротеум, аукцион старых мастеров, 19.04.2016. Лот 29



Франс Ваутерс
Аллегория вкуса.
Эстимейт: € 50,0–70,0 тыс. Доротеум, аукцион старых мастеров, 19.04.2016. Лот 28

Франс Ваутерс
Аллегория осязания.
Эстимейт: € 50,0–70,0 тыс. Доротеум, аукцион старых мастеров, 19.04.2016. Лот 30



Пять чувств человеческого восприятия описал ещё Аристотель, в истории искусства они быстро стали популярной темой, которая разрабатывалась множеством художников.

Точкой отсчёта для этих аллегорий послужили пять панелей «Аллегории чувств», написанной в 1617 году Питером Паулем Рубенсом и Яном Брейгелем Старшим для короля Испании, ныне хранящейся в Музее Прадо. Примерно в это же время Брейгель возглавил группу художников, создавших пару аллегорических картин: одну, изображающую вкус, слух и осязание, другую – зрение и обоняние. Эти работы были приобретены в 1618 году городом Антверпеном и подарены великому герцогу Альбрехту и его жене Изабелле. Хотя пара картин была уничтожена в пожаре в XVIII веке, две копии картин Брейгеля были привезены в Мадрид Изабеллой Бурбонской для королевской коллекции в 1636 году и в настоящее время хранятся – вместе с серией «Пять чувств» – в Музее Прадо. Франс Ваутерс наверняка был знаком с этими картинами и, скорее всего, черпал в них вдохновение при создании своих собственных работ.

Список использованной литературы:
1. Дудина М. М., Хаматнуров Ф. Т. Джорджо Вазари: исследование условий воспитания, саморазвития и самореализации одаренного человека // Психология. Историко-критические обзоры и современные исследования. – 2015. – №. 6. – С. 112-123.
2. Мусина Н. Н. Биография художника как метод исследования творчества: некоторые концептуальные закономерности // Общество: политика, экономика, право. – 2008. – №. 2. – С.81-84.
3. Branden F. J. van den Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool. – Antverpen, 1883. – B. 2. - P. 891-894.
4. Bredius A. Nederlandsche Kunst in Provinciale Musea van Frankrijk //Oud Holland–Journal for Art of the Low Countries. – 1904. – T. 22. – №. 1. – С. 91-110.
5. González E. V. Dos pinturas inéditas de Pieter van Avont // Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA. – 1972. – № 38. – P. 530-534.
6. Lerius T. van Biographies d'artistes anversois. –Antverpen-Gent, 1881. – T. 2. – 390 p.
7. Lerius T.-F.-X. van, Génard P. Biographies d'artistes anversois. – Antwerpen: P. Kockx; J.-E. Buschmann, 1880. - P.188-194.
8. Puyvelde L. van Flemish painting, the age of Rubens and Van Dyck. – London, 1971.- 243 p.
9. Sanzsalazar J. Niether Frans Wouters nor Peter van Avont: Hendrick van Balen unnoticed in two recent auctions // Tendencias del Mercado del Arte. – 2016. – № 92. – P. 90- 94.

ASG ГРУППА КОМПАНИЙ 1991

ПРЕДСТАВЛЯЮТ:

МИКН ASG МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

КАТАЛОГ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

ТОМ I

«ЖИВОПИСЬ СТАРЫХ МАСТЕРОВ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ XVI-XVIII ВВ.»

живопись

мебель

часы

бронза

шпалеры

серебро

керамика



МНОГИЕ МАТЕРИАЛЫ ВПЕРВЫЕ ПЕЧАТАЮТСЯ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ!

ЭКСПЕРТАМ

заключения экспертов крупнейших аукционов Франции

редкие справочные материалы

иконография и провенанс работ

аналоги работ в музейных собраниях и на аукционах

КОЛЛЕКЦИОНЕРАМ И ЦЕНИТЕЛЯМ ПРЕКРАСНОГО

биографии авторов

алфавитный указатель имен авторов

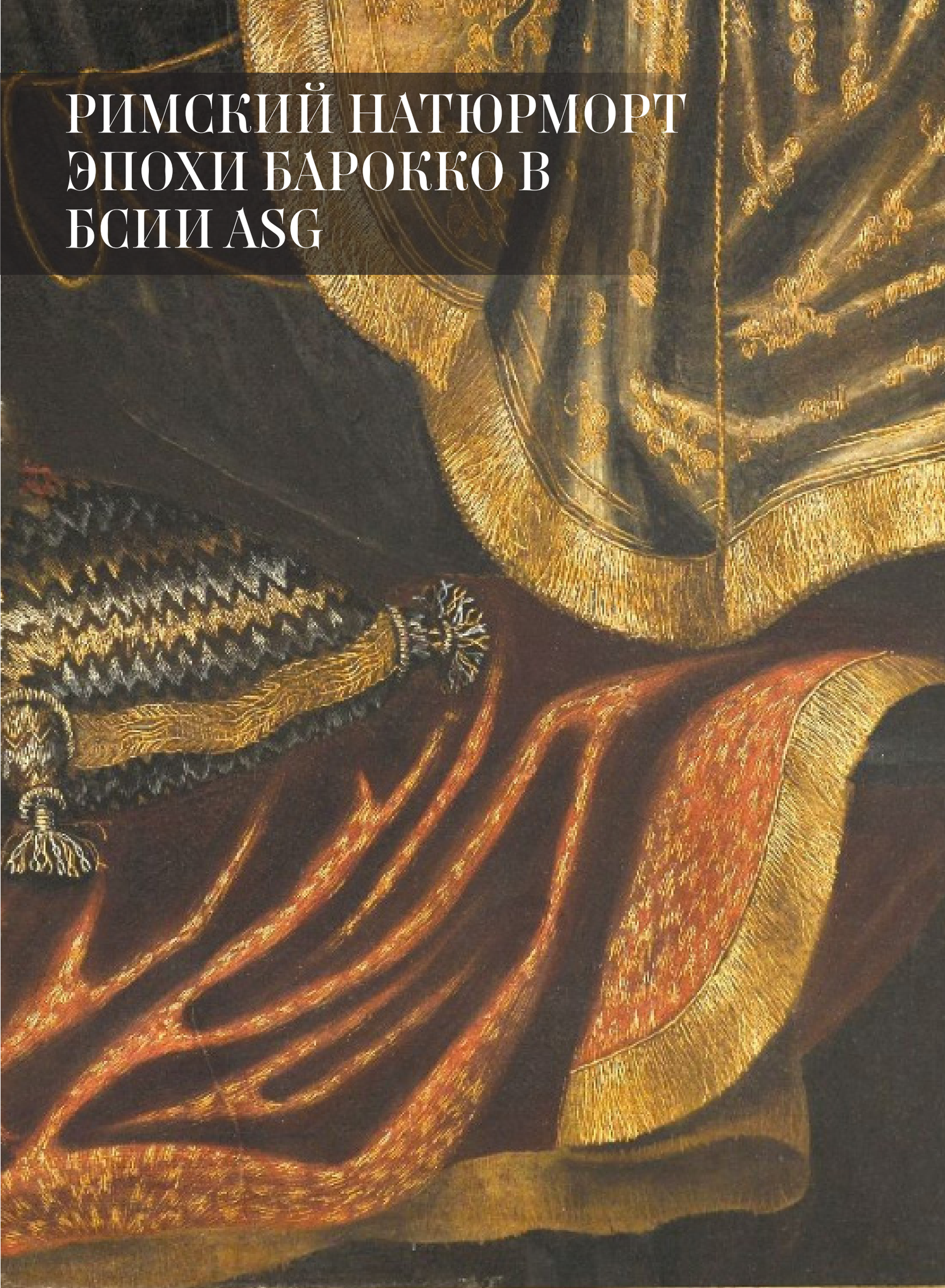
полный список сюжетов картин

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

www. int-ant.ru

Электронная версия каталога доступна для изучения в библиотеке ASG

РИМСКИЙ НАТЮРМОРТ ЭПОХИ БАРОККО В БСИИ ASG





Алина Булгакова,
к.п.н., директор МИКН

АННОТАЦИЯ: статья посвящена искусствоведческому анализу произведения «Натюрморт с ковром, вазой с цветами и собакой» Антонио Тибальди из Большого собрания изящных искусств ASG, ранее атрибутированного Антонио Джанлизи. В статье приводятся аналогичные работы художников с изображениями богато декорированных драпировок и собак. В 1997 году картина из собрания ASG находилась на экспертизе у прославленного историка искусств, исследователя живописи старых мастеров Федерико Дзери.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: натюрморт, Антонио Тибальди, собака, драпировка, Антонио Джанлизи, Франческо Фьеравино, ученик, сосуд, аукцион, композиция, ткани.

ABSTRACT: this article offers an art-historical analysis of Antonio Tibaldi's work Still Life with a Carpet, a Vase of Flowers, and a Dog from the ASG Grand Collection of Fine Arts, which was previously attributed to Antonio Giangaleazzi. The article also presents comparable works by other artists featuring lavishly decorated draperies and dogs. In 1997, the painting from the ASG collection underwent examination by the eminent art historian Federico Zeri, a specialist in Old Master paintings.

KEYWORDS: still life, Antonio Tibaldi, dog, drapery, Antonio Giangaleazzi, Francesco Fieravino, pupil, vessel, auction, composition, textiles.

Осенью 2025 года Большое собрание изящных искусств ASG пополнилось «Натюрмортом с ковром, вазой с цветами и собакой» итальянского художника XVII века Антонио Тибальди (Antonio Tibaldi, 1633 –1684). Данного живописца называют среди возможных учеников Франческо Фьеравино или Мальтезе (около 1611 – 1654). В ходе исследования удалось установить происхождение картины, автором которой долгое время ошибочно считали Антонио Джанлизи (1677 – 1727).

До недавнего времени творчество Антонио Тибальди не было известно искусствоведам, а его картины приписывались Франческо Фьеравино. Впервые о художнике заговорили в 1990-х – начале 2000-х годов, а первая монография о нём вышла лишь в 2021 году [1]. Имя художника стало известно, когда в 1990 году на аукционе Christie's были проданы два



Антонио Тибальди
Натюрморт с ковром, вазой с цветами и собакой
Третья четверть XVII века
Холст, масло. 99×147 см
БСИИ ASG, инв. № 04-5404

натюрморта Тибальди, один из которых подписной.

Художник по-разному подписывал свои работы: «IL Tibaldi. Romano», «Ant[onio] Tibaldi», «il Conte Tibal[di]», «Il Conte Antonio Tibaldi». Благодаря подписям сегодня удалось сформировать каталог-резоне художника, включающий несколько десятков работ. Всё это натюрморты, десять из которых хранятся в музейных собраниях: пять полотен во французских музеях (два в Музее Феша в Аяччо, два в Музее изящных искусств Нанта и одно, приписываемое художнику, в Музее искусства и истории в Нарбоне), три натюрморта в Музее Пьерсанти в Мателике, один в Палаццо Мадама в Турине и Национальном музее в Кельце (Польша).



Антонио Тибальди
Натюрморт с парчой и сосудами
Музей Феша, Аяччо



Антонио Тибальди
Натюрморт с парчой, золочёными и серебряными изделиями
Музей Феша, Аяччо

Благодаря работе в архивах римской церкви Санта-Мария-дель-Пополо удалось восстановить обстоятельства жизни Тибальди. В этих записях также сохранилась информация, что работы живописца в XVII веке хранились в коллекции знатного семейства Колонна.

Антонио Тибальди родился в семье римлянина Инноченцо Тибальди и его жены Катерины Пласиды, уроженки Риети. Семья проживала на улице Виа дель Бабуино. Антонио прожил в этом районе до конца жизни. В 1652 году умерли родители художника, а в августе 1654 года он женился на Изабелле Барбери, дочери каменщика Джакомо из Каррары.

Тибальди вырос в районе, где находились мастерские лучших римских живописцев того времени. Нет данных о том, когда он начал заниматься живописью. Однако, учитывая его возраст, логично предположить, что это было начало 1650-х годов. В качестве художника Тибальди впервые фигурирует в 1664 году в церковной книге Санта-Мария-дель-Пополо.

Антонио Тибальди сотрудничал с Карло Маньери (около 1662 –1700) и Анджело Станчи (1626 – 1673). В 1667 году художник впервые



Антонио Тибальди, приписывается
Натюрморт с ювелирными изделиями
Холст, масло. 113×144 см
Музей искусства и истории, Нарбон



Антонио Тибальди (ранее автором работы считался Франческо Фьеравино)
Третья четверть XVII века
Холст, масло
Национальный музей в Кельце, Польша



Франческо Фьеравино
Натюрморт с доспехами
Холст, масло. 76×108 см
Городской музей Коррер, Венеция

подписал свою работу псевдонимом, который впоследствии стал часто использовать: «Antonio Conti Pittore Romano» (итал. il Conte, рус. Граф). В 1668 году Тибальди упоминается в регистрах торговца произведениями искусства Пеллегрино Пери, который в то время был главным покровителем почти всех римских жанристов. Благодаря посредничеству Пери живописец получал заказы от знатных княжеских семей Рима. Так в описях коллекции династии Колонна значится четыре работы Тибальди. Два натюрморта, выставленные на аукционных торгах 2008 – 2009 годов, происходят из коллекции Костагути. На четырёх работах Тибальди стоят гербы банкиров Киджи и герцогов Барберини.

Все известные на сегодняшний день картины Тибальди выполнены в едином стиле и близки по сюжету: это натюрморты с коврами, парчовыми драпировками и шелками, мраморными барельефами, оружием и доспехами, серебряной или золочёной посудой, книгами, музыкальными инструментами и снедью. Художник часто изображал попугаев и маленьких собак. Палитра художника выдержана в тёплых тонах с преобладанием красного цвета всех оттенков. Все картины мастера исполнены под тематическим и стилистическим влиянием Франческо Фьеравино. Однако попытки Тибальди подражать Фьеравино, особенно в передаче световых эффектов на дорогих тканях и драгоценных материалах, в частности, люстра на доспехах, не достигают того высокого качественного уровня, который присущ мастеру по прозвищу Мальтезе. В качестве примера приведём натюрморты художников с изображениями доспехов.



Антонио Тибальди
Натюрморт с доспехами и сладостями
Холст, масло. 73×94,5 см
Аукцион Dorotheum, Вена, 25 июня 2025 года, лот 60

Франческо Фьеравино родился на Мальте, отсюда его прозвище «Мальтиец» (итал. «il Maltese»). Он так же, как и Тибальди, работал в Риме сначала на Виа Маргутта, а затем на Виа Лаурина с Андреа Сакки (1599 – 1661). Его, в

свою очередь, путали с Бенедетто Фьораванти (Benedetto Fioravanti), который писал похожие натюрморты. Первые упоминания о художнике датированы 1631 – 1636 годами. В описи имущества семейства Барберини есть сведения о шести цветочных натюрмортах Фьеравино. В 1661 году художник был указан в качестве мастера, специализировавшегося на изображениях узорчатых ковров. Поскольку живописец не подписывал свои работы, в качестве эталонного атрибутационного материала долгое время служили два офорта с оригиналов Фьеравино, опубликованные в 1703 году Якобусом Колемансом (Jacobus Coelemans, 1654 – 1735).

При жизни Франческо Фьеравино был востребованным мастером, его работы высоко ценились. Однако после смерти про художника забыли. Джошуа Рейнольдс с своём «Каталоге знаменитых художников» называет Фьеравино «живописцем, писавшим вазы, инструменты, ковры и натюрморты» (англ. «painter of vases, instruments, carpets and still-lifes»). На картине последователя Фьеравино из Большого собрания изящных искусств ASG изображён классический для художника по составу предметов натюрморт. На нём представлены фрукты, разрезанные тыквы, посуда, птица и собранный в складки ковёр. Автор полотна из собрания



Бенедетто Фьораванти
Натюрморт с фруктами и спаниелем
Холст, масло. 73,5×98 см
Аукцион Wannenes, Генуя, 27 ноября 2024 года, лот 181



Франческо Фьеравино,
последователь Натюрморт с восточным ковром и куропатками в клетке
Италия, XVIII век Холст, масло. 114×141 см
БСИИ ASG, инв. № 04-4409





Франческо Фьеравино
Натюрморт с фруктами и ковром
Музей Феша, Аяччо

Офорт Якобуса Колеманса по оригиналу Франческо Фьеравино
Натюрморт с музыкальными инструментами
1703 год
Национальная библиотека Испании, Мадрид

ASG исполнил его под впечатлением от картины Фьеравино «Натюрморт с фруктами и ковром» из Музея Феша в Аяччо.

Таким образом, творчество трёх итальянских натюрмортистов – Франческо Фьеравино, Антонио Тибальди и Бенедетто Фьораванти – так близко друг другу, что сегодня остро стоит вопрос о правильной атрибуции их работ. Круг художников, писавших аналогичные композиции, можно расширить, добавив в него Антонио Джанлизи (1677 – 1727), поскольку именно он ранее считался автором картины из собрания ASG.

«Натюрмортом с ковром, вазой с цветами и собакой» Антонио Тибальди несколько раз проходил на аукционных торгах. 6 апреля 1995 года он продавался в Лондоне на аукционе Phillips как картина мастерской Франческо Фьеравино. Атрибуция Антонио Тибальди выглядит логично, т.к. он значится среди возможных учеников Мальтийца. В 1997 году картина попала на экспертизу к выдающемуся историку искусств и знатоку живописи эпохи Возрождения и Маньеризма Федерико Дзери (1921 – 1998), который указал её автором Антонио Джанлизи. С авторством Антонио Тибальди картина продавалась на итальянском аукционе Meeting Art (Верчелли) в 2024 году.

Антонио Джанлизи родился в Кремоне, обучался живописи у отца. С 1693 года работал в Парме. Затем художник переезжал из одного итальянского города в другой: Бергамо, Кремон, Брешиа и Венеция. В 1710 году Джанлизи окончательно поселился в Кремоне. Здесь он сотрудничал с Феличе Бозелли (1650 – 1732) и Бонавентурой Беттерой (1663 – после 1718). Художник писал столы, покрытые коврами, цветочные вазы, подносы с фруктами, музыкальные инструменты, часы и посуду.





Франческо Фьеравино
Натюрморт со шлемом и часами
Холст, масло. 71×89 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Антонио Тибальди
Аллегорический натюрморт (Чувства и Судьба)
Холст, масло. 144×220 см
Аукцион Durán, Мадрид, 21 января 2016 года, лот 85

Антонио Джанлизи
Натюрморт с ковром, драпировкой, сладостями и часами
Холст, масло. 91,5×128 см
Аукцион Il Ponte Casa D'aste Srl, Милан, 23 октября 2024 года, лот 299

Франческо Фьеравино, Антонио Тибальди и Антонио Джанлизи специализировались на изображении изысканных драпировок. Их мы видим на картине из собрания ASG, а еще собаку. В творчестве Джанлизи изображения собак редки и представлены они, как правило, в движении («Натюрморт с музыкальными инструментами и часами», холст, масло, 92×145,5 см, аукцион De Ricqlès, Париж, 19 октября 1999 года, лот 628; приписывается Джанлизи «Натюрморт с драпировками, собаками, попугаем, белкой и фруктами», холст, масло, 88×112,5 см, аукцион Subastas Segre, Мадрид, 13 декабря 2022 года, лот 90).



Антонио Джанлизи
Натюрморт с музыкальными инструментами и часами
Холст, масло. 92×145,5 см
Аукцион De Ricqlès, Париж, 19 октября 1999 года, лот 628

Антонио Тибальди писал небольших собак на подушках с бантами на шее («Натюрморт с драпировками, собакой на подушке и сосудами», холст, масло, 62×72,5 см, аукцион Meeting Art, Верчелли, 25 мая 2024 года, лот 426; «Натюрморт с серебром, собакой, сладостями, розами и гитарой», холст, масло, 95×131 см, аукцион Lempertz, Кёльн, 17 ноября 2018 года, лот 1570; «Натюрморт с собакой, драпировками и цветочным букетом», холст, масло, 93×130 см, аукцион Della Rocca, Турин, 22 ноября 2006 года, лот 756; приписывается Тибальди, «Терьер на вышитой подушке», холст, масло, 49×73,5 см, аукцион Christie's, Лондон, 10 июля 2015 года, лот 160). На всех картинах собаки небольших пород удобно расположились по центру широких подушек с кисточками по углам. Взгляд их часто направлен на зрителя.



Антонио Тибальди Натюрморт с драпировками, собакой на подушке и сосудами
Холст, масло. 62×72,5 см Аукцион Meeting Art, Верчелли, 25 мая 2024 года, лот 426



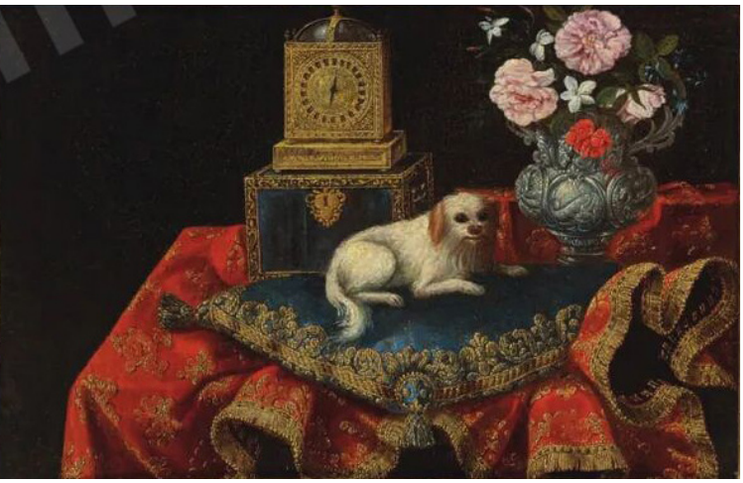
Антонио Джанлизи приписывается Натюрморт с драпировками, собаками, попугаем, белкой и фруктами
Холст, масло. 88×112,5 см Аукцион Subastas Segre, Мадрид, 13 декабря 2022 года, лот 90



Антонио Тибальди
Натюрморт с серебром, собакой, сладостями, розами и гитарой
Холст, масло. 95×131 см Аукцион Lempertz, Кёльн, 17 ноября 2018 года, лот 1570



Антонио Тибальди
Натюрморт с собакой, драпировками и цветочным букетом Холст, масло, 93×130 см
Аукцион Della Rocca, Турин, 22 ноября 2006 года, лот 756



Антонио Тибальди, приписывается
Терьер на вышитой подушке
Холст, масло. 49×73,5 см,
Аукцион Christie's, Лондон, 10 июля 2015 года, лот 160



Фрагмент картины Антонио Тибальди «Натюрморт с ковром, вазой с цветами и собакой» с изображением собаки на подушке
БСИИ ASG, инв. № 04-5404



Фрагмент картины, приписываемой Антонио Тибальди, «Терьер на вышитой подушке» с изображением собаки
Аукцион Christie's, Лондон, 10 июля 2015 года, лот 160



Фрагмент картины Антонио Тибальди «Натюрморт с собакой, драпировками и цветочным букетом» с изображением собаки на подушке
Аукцион Della Rocca, Турин, 22 ноября 2006 года, лот 756

На натюрморте Тибальди из Большого собрания изящных искусств ASG изображены две парчи золотого шитья разных расцветок и узоров. Ткани отделаны бахромой. Золотистая парча в правой части свисает подобно занавесу, придающему произведению театральное измерение. Ткань эта дополнена жгутами. Жгуты присутствуют и в других композициях мастера: «Натюрморт с картами, шкатулкой с драгоценностями и сладостями», холст, масло, 120×169 см, аукцион Wannenes, Генуя, 9 июня 2022 года, лот 1133; «Натюрморт с книгами, лютней и скульптурой», холст, масло, 68×98 см, аукцион Della Rocca, Турин, 16 апреля 2008 года, лот 43; «Натюрморт с картами, веером, сладостями и шкатулкой с драгоценностями», холст, масло, 85×116 см, аукцион Wannenes, Генуя, 3 декабря 2019 года, лот 72). Подушка, на которой изображена собака в композиции из собрания ASG, вышита золотыми и серебряными нитями с зигзагообразными узорами. По её углам – кисточки. Близкую этому фурнитуру можно видеть и в других работах живописца. В качестве примера приведём «Натюрморт с драпировками, музыкальными инструментами, нотами и кни-



Антонио Тибальди
Натюрморт с картами, веером, сладостями и шкатулкой с драгоценностями Холст, масло, 85×116 см Аукцион Wannenes, Генуя, 3 декабря 2019 года, лот 72



Антонио Тибальди
Натюрморт с драпировками, музыкальными инструментами, нотами и книгами
Холст, масло. 100×135 см Аукцион Wannenes, Генуя, 27 ноября 2024 года, лот 4

гами» (холст, масло, 100×135 см, аукцион Wannenes, Генуя, 27 ноября 2024 года, лот 4), а также его фрагмент с кисточкой на подушке.

Федерико Дзери ошибочно определил Антонио Джанлизи автором натюрморта из собрания ASG в 1997 году (за год до смерти). Безусловно, Дзери один из лучших экспертов XX века в области итальянской живописи и его ошибка лишь свидетельствует о том, сколь малоизученным в 1990-е годы было творчество Тибальди. Тем не менее сам факт того, что картина из собрания ASG находилась на экспертизе у такого крупного специалиста служит гарантом её подлинности и признанием качественного уровня живописи. Кроме того, работа включена в базу Нидерландского института истории искусств в Гааге (№ 1653005).



Фрагмента картины Антонио Тибальди «Натюрморт с драпировками, музыкальными инструментами, нотами и книгами»
с изображением кисточки на подушке
Аукцион Wannenes, Генуя, 27 ноября 2024 года, лот 4



Фрагмента картины Антонио Тибальди «Натюрморт с ковром, вазой с цветами и собакой»
с изображением кисточки на подушке
БСИИ ASG, инв. № 04-5404

Ссылки: 1. Gianluca Bocchi, Antonio Tibaldi detto il Conte, pittore a Roma nella seconda metà del Seicento: nuove acquisizioni e definitive conferme, v. Bibliografia [Электронный ресурс]. – Режим доступа: Antonio Tibaldi detto il Conte, pittore a Roma nella seconda metà del Seicento: nuove acquisizioni e definitive conferme, su academia.edu. – Дата доступа: 13.11.2025.

ASG ГРУППА КОМПАНИЙ 1991

ПРЕДСТАВЛЯЮТ:

МИКН ASG МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

КАТАЛОГ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ СКУССТВ ASG

ТОМ VI

«ШПАЛЕРЫ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ XVI-XIX ВВ.»

живопись
мебель
часы
бронза
шпалеры
серебро
керамика



МНОГИЕ МАТЕРИАЛЫ ВПЕРВЫЕ ПЕЧАТАЮТСЯ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ!

32 ПРЕДМЕТА

РАЗДЕЛЫ КАТАЛОГА

- СЮЖЕТНЫЕ ШПАЛЕРЫ
- СЦЕНЫ ОХОТЫ
- АЛЛЕГОРИИ
- ТЕНИРСЫ
- ВЕРДЮРЫ
- КОВРЫ

www. int-ant.ru

Электронная версия каталога доступна для изучения в библиотеке ASG:



«DESPORTES LE NEVEU» – «ПЛЕМЯННИК ДЕПОРТА»



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

АННОТАЦИЯ: статья посвящена творчеству анималиста Николя Депорта в контексте развития жанра натюрморта во Франции в XVII веке. В отличие от Фландрии анималистический натюрморт во Франции не пользовался любовью публики, в то же время он был необходим королевскому двору. Эти обстоятельства осложняли выбор творческого направления и в целом судьбу художника, что доказывает жизненный путь Николя Депорта.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: натюрморт, анимализм, портрет, Салон, Королевская академия живописи и скульптуры.

ABSTRACT: this article examines the work of animal painter Nicolas Desportes in the context of the development of the still-life genre in 17th century France. Unlike in Flanders, where animal still lifes enjoyed public favour, in France such works were not popular with the general audience, although they remained essential for the royal court. These circumstances complicated the choice of artistic direction and shaped the artist's destiny, as demonstrated by the life of Nicolas Desportes.

KEYWORDS: still life, animalism, portrait, Salon, Royal Academy of Painting and Sculpture.

В Большом собрании изящных искусств ASG хранится натюрморт Николя Депорта «Кошка в кладовой», к которому можно отнести слова анонимного критика Салона 1771 года, написавшего об одной из выставленных Депортом картин: «И я бросился вперед, чтобы прогнать кошку, которая собиралась попробовать каплуна, приготовленного для стола богов» [5, p.256]. Хотя буклет приводит только название картины, можно легко представить, что, как и многие сцены в кладовой или кухне, написанные Депортом, она была оживлена кошкой, которая пришла украсть мясо или рыбу.

Николя Депорт (1718–1787) — французский художник, специализировавшийся на изображении животных и сцен охоты. Он учился у своего знаменитого дяди Александра-Франсуа Депорта, художника-анималиста Людовика XV, благодаря чему получил прозвище «Desportes le neveu» (племянник Депорта).

Николя родился в Бюзанси в Арденнах, откуда произошла вся семья Депортов. В возрасте 10 лет его отправили в Париж, всецело рассчитывая на поддержку влиятельного родственника. У Франсуа Депорта было несколько братьев, и, по-видимому, он опекал многих племянников.



Николя Депорт
Кошка в кладовой
Холст, масло. 92 x 101 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2217

В 1735 году, всего в 16-17 лет, Николя Депорт стал студентом Королевской академии живописи и скульптуры. Вполне естественно, что в начале своей карьеры он обратился к анималистике, однако вскоре оставил этот жанр в пользу портретной живописи, присоединившись к студии академика Гиацинта Риго

(1659-1743). Дезалье д'Аржанвиль, соавтор Дидро в работе над «Энциклопедией», писал в 1745 году относительно Александра-Франсуа Депорта, что «его племянник Николя, который носит его имя, по-прежнему является его учеником, но, посвятив себя портретной живописи, он стал учеником прославленного Риго» [5].

Подобно своему дяде, приемной работой которого в Академию стал автопортрет в образе охотника, Николя Депорт сочетал в себе, если не талант, то по крайней мере вкус к портретной и анималистической живописи. Влияние его дяди, таким образом, оставалось очень заметным. Гиацинт Риго умер в декабре 1743 года, и с тех пор его ученик посвятил себя в основном анималистическому жанру. Трудно сказать, продолжал ли он писать портреты, хотя некоторые из них и числятся в посмертной описи его наследия, составленной в 1787 году, тот факт, что они не датированы, оставляет вопрос открытым. В любом случае, заявку в Академию Николя Депорт подал именно как художник-анималист, куда он был принят 3 мая 1755 года, спустя десять лет после смерти своих учителей и более чем через 20 лет после того, как он поступил в нее в качестве студента. По иронии судьбы, в тот же день в Академии было объявлено о кончине великого анималиста Жана-Батиста Удри, которая случилась всего несколькими днями ранее. Он был второй по величине фигурой в анималистике, наряду с Александром-Франсуа Депортом, который скончался, проложив путь новому поколению художников. Николя Депорт был одним из его представителей, включая Жана-Жака Башелье и Жана-Батиста Юэ.

«Господин Николя Депорт, художник анималистического жанра, уроженец Безанчи (так в оригинале), в Шампани, представил картину, которую ему было заказано написать, изображающую двух собак, дерущихся за останки умирающего кабана. После голосования Академия принимает упомянутого господина Депорта, академика...» [5].

С этой картиной Николя Депорт официально стал анималистом-академиком, продолжив семейную традицию. Композиции, подобные той, которую он выбрал для своей приемной картины, изображающей собак и дичь, составляли значительную часть анималистики в первой половине XVIII века, и создавались его дядей и Жаном-Батистом Удри на протяжении всей карьеры. Эта картина является одной из самых известных работ художника, находившейся в коллекции Академии до конца XVIII века, а сейчас ее можно увидеть в замке Фонтенбло [5].

Художник довольно регулярно выставлял анималистические картины в Салонах 1755-1771 гг., и среди картин в Музее Севра, приписываемых Франсуа Депорту, следует отнести по крайней мере две картины к наследию его племянника; охота на оленя и охота на кабана являются копиями работ дяди; манера письма здесь более тяжелая, а цвет менее тонкий. Именно племяннику Франция обязана великолепным набором набросков «студии Франсуа Депорта». Эти наброски хранились в семье, и очевидно, что Клод Депорт, сын Франсуа и кузен Николя, имел их перед глазами, когда составлял биографию своего отца; это позволило ему представить отца как превосходного продолжателя фламандской манеры, обучавшегося у Никасиуса Бернартса, ученика Снейдерса.



Николя Депорт
Битва двух собак у туши дикого кабана (1757)
Холст, масло. 188 x 128 см
Фонтенбло

Франсуа собрал коллекцию картин и этюдов животных, растений и пейзажей, написанных с натуры, а также некоторых зарисовок фламандского художника-анималиста Яна Фейта, в частности, изображающих охоту на лис. Когда она перешла к Николя, он не преминул воспользоваться ей для своих картин. Затем, в 1784 году – он не выставлялся уже более десяти лет – предложил приобрести ее Ведомству королевских построек, структуре, которую можно приблизительно охарактеризовать как министерство по делам искусств. Граф д'Анживиллер, директор ведомства, запросил приблизительную цену, и смета, присланная Николя Депортом, составила 18500 ливров. Администрация согласилась с условиями. В ноябре 1784 года Ведомство королевских построек приняло коллекцию и передало ее Севрской фабрике, чтобы она могла служить собранием образцов для росписи фарфора. Декораторы фабрики получили в свое распоряжение богатейший материал в виде этюдов животных, фруктов и цветов, писанных с натуры. Николя Депорт не получил запрошенную им сумму целиком; однако 24 ноября 1784 года ему была предоставлена пожизненная рента в размере 1200 ливров, две трети которой могли быть назначены его жене как наследнице. Николя Депорт умер в 1787 году; не зависимо от того, последовала ли его жена за ним или опередила его, король не прогадал. Прослужив в качестве иконографического источника более века, коллекция была передана на хранение в несколько учреждений. Музей охоты и природы в Париже собрал значительную часть изображений животных работы Депорта. В Лувре хранится автопортрет художника и несколько его лучших картин. Депорту посвящён отдельный зал Международного музея охоты (Musée international de la Chasse) в замке Жьен (долина Луары). В охотничьем музее (Le musée de la vénerie) Санлиса выставлена его картина «Охота на лис», а также другие работы.

Эскизы активно использовались севрскими декораторами вплоть до 1888 года.

В 1690 году, когда начиналась карьера Александра-Франсуа Депорта, Людовик XIV уже не был тем молодым и победоносным монархом, который построил Версаль за 20 лет,



Александр-Франсуа Депорт
Автопортрет в образе охотника (1699)

чье невероятно богатое воображение вдохновляло Лебрена; однако его страсть к искусству оставалась сильной. Несмотря на военные неудачи, финансовые трудности и семейные утраты, он заказывал работы и сам перерабатывал эскизы. Около 1704 года он влюбился в талант Депорта; художник рисовал собак с натуры во время охоты, и именно король выбирал рисунки, по которым он должен был писать [4, p.11-12].

Удача сопутствовала Депорту и в семье, он женился на кружевнице, «сочетавшей в себе очарование доброй женщины с основательными качествами честного мужчины». Депорт в начале своей карьеры принимался за любой заказ, «работая на других художников, на подрядчиков, оформляя потолки, театральные декорации... короче говоря, делая все, что попадалось ему на пути», а его жена продала свой льняной бизнес только позже, когда он мог содержать семью в одиночку [4, p. 123]. С 1704 по 1716 год Депорт реставрировал полотна для Фонтенбло, Гобеленов и Медона; он расписывал глобусы и фонтаны в Марли [4, p. 126].

В августе 1699 года Депорт был принят в Королевскую академию как художник-анима-

лист, и его приемной работой стал «Автопортрет в образе охотника». Он предстает перед нами в великолепном серо-сиреневом пальто, блики которого он разглаживал такой же мягкой кистью, какой «ласкал» перья своих фазанов и куропаток. Он расположился среди своих постоянных спутников – дичи и собак. Был ли он охотником? Его сын не говорит нам об этом, но портрет, кажется, указывает на то, что был.

Картина, на которой мы видим тридцативосьмилетнего художника, сидящего на фоне пейзажа с двумя охотничьими собаками и большим количеством убитой дичи, была отходом от обычного автопортрета, поскольку он использовал обстановку, а то, что было включено в работу, было данью его собственному мастерству как специалиста-анималиста, а также как талантливого пейзажиста. По сути, он рекламировал свои способности, которые были оценены герцогом Вандомским, принцем Конде, герцогом Мэнским, графом Тулузским, герцогом Антинским и др. [4, p. 130-131].

Депорт скончался в Париже в 1743 году, и был похоронен в церкви Сен-Жермен-л'Осеруа.

В отсутствии заказов дома парижские художники находили их за границей. Людовик XIV изначально поощрял их принимать заказы из-за рубежа, чтобы представить Европе цвет французского искусства; но, поскольку в конце его правления, когда крупные заказы стали редкими, отъезды возросли до тревожных масштабов, он строго регулировал эмиграцию. Контроль, который тогда осуществляла администрация над художниками, распространялся не только на академиков: Депорта не принимали в академию до 1699 года, а в 1695 году он получил разрешение отправиться в Варшаву только при условии, что он оставит жену и детей во Франции и вернется по первому же требованию [4, p. 147].

Депорт, а после него Удри, преобразили жанр натюрморта, расширив его рамки. В лекции о цвете для студентов Академии Удри рассказывал, как Ларжильер, поручив ему однажды написать цветы, поставил в вазу пестрый букет и сказал: «Именно для того, чтобы научить тебя цвету, я предложил этот этюд...Пойди найди связку цветов, которые полностью белые». Когда ученик вернулся с белым спреем (один из сортов роз), мастер указал ему, что на теневой стороне цветы коричневые, что на фоне света они выделяются полутонами, и что самые белые менее белые, чем просто белые; он показал ему, что коричневые цвета столь разнообразны и столь тонки, указал места, которые освещаются отражениями, и объяснил науку светотени; наконец, он приказал ему написать, поставив на стол рядом с цветами два или три предмета другого белого цвета в качестве точек сравнения. Удри принялся за работу и рассказал о своем изумлении, увидев, как ослепительные цветы рождаются из набора полутонов, и как магия теней сама по себе придает форму и рельеф брызгам. Моннуайе и Белен де Фонтене никогда не интересовались принципами, которым Ларжильер научил Удри, и которые уже знал Депорт. С другой стороны, Депорт и Удри больше не рисуют исключительно богатую мебель и садовые цветы своих предшественников: они охотно изображают знакомые предметы, заимствованные из буржуазных интерьеров; фунтом мяса, куском фрукта около кубка на белой скатерти, рыбой на медном блюде, зайцем и мертвыми куропатками они составляют картину: Депорт выполнил три надкаминных полки для регента, изображая дичь, овощи и мясо, готовое к нанизыванию на вертел. Цветы все реже выходили из-под его кисти [4, p. 234].

Шарден добился большого прогресса по сравнению с предшествующим поколением; тогда как Депорт не мог избежать ошибок. Тем не менее, он имеет честь быть первым, кто выступил против условности, навязываемой натюрмортной живописи в течение пятидесяти лет. Более того, это не единственная его претензия на известность в начале XVII века: мы уже знаем, что он был одним из лучших пейзажистов своего времени, а также ведущим художником-анималистом во Франции.

До него французские художники знали только одно животное - лошадь, и лошадь условную, всегда гарцующую, великолепно сбалансированную, со слишком маленькой головой. Напротив, великая фламандская школа Снейдерса, Рубенса, Брейгеля, Фейта, Пьера Боэля и Ван Дюйнума давно поняла, что царство животных с его зрелищами силы и грации,

с его неожиданными гармониями линий, гибкими ритмами движения и богатством цвета, предлагало художникам восхитительное поле для изучения и практики. Никасиус пытался еще в 1644 году обогатить французскую школу этим новым ресурсом: он добился некоторого личного успеха в Париже, но не основал школу. Депорт, его единственный ученик, попал в его студию случайно [4, p. 235]. Случай оказался счастливым: из всех художников того времени один Депорт был способен понять Никасия и основать великую традицию Снейдерса во Франции. Сын крестьянина, чья юность прошла в полях, среди животных, он был свободен от академических предрассудков. Однако он не смог реализовать свой талант после окончания Школы и должен был сдаться. Сначала он посвятил себя портретной живописи. Он уехал в Польшу, и когда вернулся в 1696 году, увидел, как писал его сын, «наших великих портретистов, которые были его друзьями; он имел скромность полагать, что не может сравниться с ними... вернулся к своему первому таланту, который он один тогда использовал», и проиллюстрировал животными интерьеры Клоду Одрану в Шато д'Анк, герцогу Вандомскому, великому приору [4, p. 236].

В традициях голландской и фламандской живописи писали свои композиции французские художники Ф. Депорт и Ж.Б. Удри. Их «охотничьи натюрморты», натюрморты с плодами и цветами отличались мастерством в передаче световых эффектов и ярких цветовых построений, доведенных до степени натуроподобия и иллюзии реальности [2, с. 170-171].



Франсуа Депорт (1700-1710)
Холст, масло

Эти ранние работы не дошли до нас, но вот суждение Депорта-младшего о них: «[Депорт] сам сочинил и поместил в эти гротески, как он считал нужным, всевозможные виды животных, изобретательно сгруппированных с орнаментом и художественно нарисованных на белом и золотом фоне. Везде виден легкий, плодовитый и игривый гений с выражениями, полными остроумия и доброты, особенно в баснях, в которых главными героями являются животные. Те, кого он рисовал, кажется, говорят словами, приписанными им наивным Лафонтеном». Эти начинания были сдержанными, почти робкими: необходимо было сформировать и смягчить общественный вкус. Королевская протекция, которую Депорт получил в 1702 году, значительно облегчила ему эту задачу. Художник впервые изобразил для Людовика XIV «двух прекрасных охотничьих собак, указывающих на фазанов и куропаток в очаровательном пейзаже». Затем он нарисовал всех собак королевской своры, всех зверей Зверинца и вскоре начал сочинять грандиозные охоты в стиле Снейдерса, стаи, преследующие оленей [4, p. 237].

После него школа художников-анималистов была более примечательна качеством, чем количеством художников, которые ее составляли. Французские знатоки искусства никогда не любили анималистические картины так, как фламандцы в XVI веке: они только принимали их, и чаще всего довольно неохотно. Таким образом, Удри, художник-анималист по темпераменту, не извлек выгоды из успехов Депорта; ему пришлось бороться, чтобы утвердиться у публики, и хотя он был полон решимости «следовать анималистическому жанру,... то небольшое занятие, которое у него было в первые дни, заставляло его браться за все, что попадалось ему на пути [4, p. 238].

Смена поколений во французском натюрморте совпала с периодом его кризиса. Начиная с 1760-х годов, разрушительные последствия войны не позволяли поддерживать официальные заказы на уровне, который

был в первой половине века. Уход Александра-Франсуа Депорта в 1743 году, а затем Жана-Батиста Удри в 1755 году усугубили немилость, в которую попал этот жанр. К тому же поколение «детей» не было способно заменить «родителей». Лучше всего об этом сказал искусствовед Луи Гуртик: «Отец трудился в юности в мастерской, чтобы сын имел досуг и мог развивать прекрасный язык, читая хороших авторов; он хотел, чтобы сын Франсуа Депорта знал прекрасные вещи, о которых он сам, несомненно, сожалел, что не смог изучить их. Это в порядке вещей. Первое поколение выходит из рядов, благодаря усилиям и гениальности; следующее уже извлекает выгоду из культуры роскоши и охотнее отдается удовольствию созерцания, чем усталости от творчества. Сколько семей, где дети творцов довольствуются тем, что являются знатоками! ... вместо питательных и вкусных плодов теперь растут приятные и бесплодные цветы. После нескольких лет литературной и ораторской невоздержанности Клод-Франсуа вернулся к своему «философскому» молчанию, вплоть до своей смерти в 1774 году» [3].

Вот что писал о картинах Николя Депорта Дени Дидро: «Но так как у меня остается время и место, мне, да и вам также следует разделаться с полдюжиной бездарностей, которые все вместе не стоят и одной строчки: с Депортом-племянником, который не счел нужным идти по стопам своего дядюшки, бывшего весьма способным человеком» [1, с. 227], это о его работах, выставленных в 1769 году, и через два года – «Депорт-племянник. Кухня. В этой картине много натуральности: г-н Депорт скорыми шагами догоняет своего дядю, столь прославившего себя в этом жанре. Картина в целом производит хорошее впечатление; может быть, некоторые предметы, более других отражающие свет и отсветы, будучи присоединенными к общей массе натюрморта, придали бы ему большую значительность и привлекательность. Г-н Шарден разъяснил бы вам это лучше, чем я (Резкие, грубоватые, яркие краски. Ни гармонии, ни согласованности. А ведь главное – именно в гармоничности, в согласованности)» [1, с. 264-265].



Жан-Жак Башелье
Четыре части света...(1760)
Холст, масло



Жак-Шарль Удри
Дикая кошка, попавшая в ловушку

В этом отношении пример Салона 1761 года особенно показателен. В том году Башелье выставил «Четыре части света, представленные птицами, которых они производят», «Ангорскую кошку, высматривающую птицу» и свою знаменитую «Басню о лошади и волке»; рядом с ним Жак-Шарль Удри представил «Дикую кошку, попавшую в ловушку», а Николя Депорт предложил «Белую собаку» [5, p.225].

Найти картину Николя Депорта «Белая собака» не удалось, но предполагаем, что данная работа принадлежит не дяде, а племяннику, поскольку она уступает в точности рисунка той, что представлена в его работе из Музея охоты и природы.



Депорт Франсуа
Белая собака
Холст, масло. 70 x 54 см
Частная коллекция



Депорт Александр-Франсуа
Белая собака перед кустом бузины (1714)
Холст, масло. 115 x 112 см
Музей охоты и природы

В 1761 году Дидро был особенно резок по отношению к Николя Депорту: «Вы позволите мне оставить в стороне „Белую собаку“, „Обеды, дичь и фрукты“ Депорта. Я готов умереть, если хоть малейший след от них останется в моей памяти [1, с.95].

Однако стоит отметить, что государство поручило Жан-Жаку Башелье заказ в последней четверти века, а затем, поскольку Башелье не смог его выполнить, переадресовало его Николя Депорту. Однако этот заказ так и не был выполнен [5, p.297].

Несмотря на критику «младшего поколения» французских анималистов со стороны знатоков и холодность к ним публики, в их работах появляется то, чего не было у их знаменитых предшественников: порода, повадки, характер животного. Мы с первого взгляда узнаем, что «Две собаки, играющие у подножия дерева» Жан-Жака Башелье развлекаются, в то время как собаки Жана-Батиста Удри из басни Жана де Лафонтена о собаке, несущей на шее обед своему хозяину, и те, что в приемной работе Николя Депорта, сражаются друг с другом. Жан-Жак Башелье нарисовал мопсов, породу маленьких дворовых собак, которая была очень популярна в то время, тогда как Жан-Батист Удри изобразил спаниелей, а Николя Депорт - пойнтеров, в обоих случаях собак, предназначенных для охоты. Из этого мы понимаем, что их действия на этих картинах должны быть относительно разными, поскольку им не свойственны одни и те же повадки, хотя они все одомашненные животные: некоторые для удовольствия, другие для пользы [5, p.320].

Несколько сохранившихся картин Николя и вероятная путаница с работами его дяди, кузена или даже других художников, таких как Жан-Батист Удри, затрудняют анализ его художественной практики. Однако, прослеживая немногие известные элементы его жизни, мы обнаруживаем, что связи, которые Николя Депорт поддерживал со своей семьей и Королевской академией искусств, в частности, через его пропаганду практики рисования животных, оказываются особенно интересными. Более того, хотя карьера художника не была столь успешной, как у его дяди, немногие его работы, сохранившиеся до наших дней, показывают художника, который, несмотря на определенное отсутствие интереса со стороны современников, был не лишен таланта.

В Салоне 1757 года Николя Депорт выставил картину «Две собаки и кролик». Пьер Жаки несколько критично относится к этой картине, которую он описывает следующим образом: «Без особой оригинальности, две собаки, взятые из репертуара его дяди, изображены в стереотипных позах на фоне пейзажа». Возможно,

это и есть причина отсутствия Николя на Салоне 1763 года. Однако он вернулся в 1765 году с несколькими картинами животных, которые не были подробно описаны в буклете выставки, и к которым Матон де ла Кур (1738-1793) был более снисходителен, чем Дидро двумя годами ранее: «Работы господина Депорта, племянника, представляют собой картины животных, дичи и фруктов. Эти различные произведения показались мне вполне реалистичными. Однако иногда в колорите есть преувеличение. Достаточно пустяка, чтобы разрушить иллюзию, и искусство часто ошибается, когда полагает, что приукрашивает природу» [5].

Пьер Жаки, который отмечает, что эта критика цвета разделялась несколькими критиками, особенно в отношении натюрмортов художника, также замечает, что «существенное различие между мастером и учеником заключается в цвете». Историк искусства, чтобы отличить стиль дяди от стиля племянника, берет в качестве примера другую известную картину художника, датируемую 1757 годом, «Две собаки и кролик», в которой, по его мнению, «собаки немного слишком прикладисты в своем реализме».



Николя Депорт
Две собаки и кролик

Что мы должны, по нашему мнению, особенно помнить из этой картины, рассмотренной в свете двух предыдущих картин того же художника, так это то, что Николя Депорт, хотя и не достиг уровня дяди, тем не менее был хорошим художником-анималистом. Щенки кинг-чарльз-спаниеля на этой картине полны жизни, и их выражения точны, в то время как пойнтеры на картине 1755 года находятся в достойной традиции работ Александра-Франсуа Депорта. Если ему не удалось сделать карьеру, то это потому, что Николя Депорт, который страдал от слишком очевидного сравнения со своим дядей, не преуспел в жанре, для которого требовалось всего несколько художников. Однако на протяжении всей своей жизни он пытался интегрировать парижскую сцену живописи через Королевскую академию. Переписка с Bâtiments du Roi показывает, что Клод-Франсуа Депорт быстро понял, как сохранить свое положение в Академии, демонстрируя подлинный интерес к теории художественной практики. Николя Депорт, с другой стороны, похоже, не оставил никаких сочинений на эту тему. Однако его творчество проявилось совершенно иным образом, в переписке, которую он начал с руководством Bâtiments du Roi относительно возможности получения Николя прежнего семейного жилья в галереях Лувра, где проживали многие художники.

Эта переписка была впервые воспроизведена в Архиве французского искусства в 1873 году как часть корпуса, касающегося запросов на размещение в Лувре, затем вторая часть была опубликована в 1905 году в том же журнале, на этот раз касающаяся переписки художника Жана-Батиста-Мари Пьера (1714-1789), который стал директором Королевской академии живописи в 1770 году. Эти письма, помимо их уникального содержания, которое никогда ранее не было собрано, чрезвычайно интересны тем, что они раскрывают связи между Николя Депортом и анималистикой, и особенно причину, по которой он поддался соблазну выбрать этот жанр при поступлении в Академию.

Корнем спора между художником и директором зданий в лице графа д' Анживилера была просьба его кузена. В начале 1774 года Клод-Франсуа Депорт написал аббату Террею (1715-1778), предшественнику Анживилера, просьбу от имени своего кузена предоставить ему квартиру, которую Клод-Франсуа Депорт

занимал в Лувре и которую он унаследовал от своего отца. Его просьбу поддержали многие художники, проживавшие в тех же галереях, в частности Жан-Батист Лемуан (1704-1778), Жозеф-Мари Вьен (1716-1809) и Жан-Батист Симеон Шарден. В своем письме Клод-Франсуа Депорт указал, что Николя был не только художником Королевской академии в течение почти 20 лет, но и художником в жанре, рекомендованном ему Филибером Орри (1689-1747), директором зданий между 1736 и 1745 годами. Клод-Франсуа также указал, что именно у великого мастера Александра-Франсуа Депорта Николя научился искусству анималистики: «*Проситель, Монсеньер, имеет честь сообщить вам, что лицо, от имени которого он берет на себя смелость обратиться с этой просьбой к Вашему Высочеству, также является членом той же Королевской академии в течение почти двадцати лет, что он является учеником и племянником Франсуа Депорта, отца просителя, который довел жанр анималистики до высшей точки совершенства, и что по приказу г-на Орри, Генерального контролера, Директора Здания, и г-н Куапель, Первый художник, давая ему надежду на размещение, которое Ваша светлость просит предоставить ему, именно на этой надежде указанный Николя Депорт работал в том же жанре, тем более, что это размещение предоставлено художнику-анималисту, который прожил там более сорока трех лет, как с просителем, так и с его отцом*» [5, p.97].

Клод-Франсуа умер в мае того же года, всего через несколько месяцев после своей просьбы, которая, несмотря на все выдвинутые им аргументы и полученную им поддержку, не получила благоприятного ответа. В это же время граф д'Анживиллер занял пост директора по строительству, а затем настала очередь Жана-Батиста Мари Пьера, первого художника короля и директора Академии, сменить Клода-Франсуа Депорта, передав д'Анживиллеру цель просьбы, сделанной некоторое время назад. Художник вернулся к мотивации, которая побудила Николя подать заявку в Академию в качестве художника-анималиста: «Этот министр [Орри] однажды настоятельно просил господина Депорта-младшего отказаться от портретной живописи, которую он изучал у господина Риго, чтобы полностью посвятить себя карьере, которая, казалось, была зарезервирована для его семьи. Он даже был любезен представить сохранение жилища как объект для подражания». Однако, похоже, что Пьер только из объективности вспомнил ситуацию Николя Депорта, поскольку он фактически заявил немного дальше, что он был против этой передачи аренды:

Правило против сохранения в искусстве очень хорошо обосновано, его даже нельзя слишком придерживаться, потому что редко можно увидеть наследственные таланты. Николя Депорт, который также не преминул напомнить своему корреспонденту, что он работает в этом месте уже более сорока лет, чтобы усилить чрезвычайно срочный характер своей просьбы, не стеснялся использовать очень личный, а иногда даже драматический тон. Таким образом, Николя, опустошенный, еще больше напомнил о принуждении, в котором он тогда оказался, чтобы покинуть Париж, в то же время объясняя обстоятельства, которые привели его к анималистике: г-н Орри, генеральный директор Королевских зданий, предписал мне жанр животных, так что то же имя, тот же жанр были бы достаточными причинами, чтобы однажды заменить моего дядю и его сына в галереях. После смерти последнего, которая произошла четыре месяца назад, на мою просьбу ответили, что они не хотят, чтобы три Депорта стояли в ряд в галереях, как будто старшинство короля было фактором в наградах, и как будто больше не разрешалось служить ему, потому что наши предки служили ему; я не буду говорить вам, сэр, о моих ограниченных талантах, но ношение знаменитого имени Депорт, являясь членом Королевской академии, куда не принимают без таланта, 75 лет владения жилищем в галереях Лувра показались мне достаточными полномочиями, чтобы запросить и получить его.

Этот аргумент художественной и семейной принадлежности, который постоянно повторяется, основанный на идее, что Николя имел бы неотменяемое право пользоваться жилищем, освобожден от любых соображений, связанных с талантом. Однако, кажется, что именно

отсутствие уважения к нему со стороны его современников помешало Николя вернуть себе это жилище. Художник, страдавший от отсутствия таланта своего дяди, также страдал от того, что занимался анималистикой в то время, когда для выполнения королевских заказов совсем не обязательно быть академиком. Николя Депорт обратился к анималистике не из-за склонности, а чтобы обеспечить себе будущее, что, к сожалению, оказалось плохой стратегией. Если Николя Депорту не дали приоритета при получении жилья в Лувре, ему также не дали приоритета при заказе анималистических картин, как мы узнаем из письма Пьера графу д'Анживиллеру от 9 апреля 1779 года. На этот раз в нем обсуждается необходимость найти художника для выполнения заказа на охотничьи картины: Вас нигде не было, граф, во вторник утром, когда вы вернулись с охотничьих угодий; хижина изменила свой декор; однако, его будет легко использовать с пользой; исполнение действия останется там, где находится анималист. У господина Башелье много дел; возможно, они могли бы использовать г-на Депорта, который вернулся в Париж; он скромен и позволит себя направлять.

Этот заказ в конечном итоге провалился, потому что Николя Депорт, вернувшийся в Париж после некоторого времени, проведенного в Пикардии, страдающий от проблем со зрением, не смог дать положительный ответ. Причина, по которой Николя Депорт рассматривался Пьером в качестве замены Башелье, помимо приписываемого ему покладистого характера, заключался в том, что в 1779 году выбор художников-анималистов, способных откликнуться на этот тип изображения, был ограничен: Жак-Шарль Удри, как мы увидим, покинул Францию несколькими годами ранее, а Жан-Батист Юэ был не более художником-анималистом, чем Жан-Батист Симеон Шарден. В этом жанре остались только Николя Депорт и Жан-Жак Башелье, уже занятые в других местах.

Александр-Франсуа Депорт, будучи принятым в Академию, проложил путь живописному жанру, который продолжал развиваться в последующие десятилетия. И хотя его сын и племянник оба были членами этой же Академии, также увлекаясь живописью животных, им так и не удалось сравняться с искусством своего старшего. Уже малоизвестные в свое время, они медленно канули в Лету, став жертвами слишком известного имени, и их картины слишком часто приписывались Александру-Франсуа.



Николя Депорт
Две собаки и мертвая дичь у фонтана (1754)
Холст, масло.
195 x 129,5 см



Николя Депорт
Натюрморт с фруктами, мелкой дичью и китайской миской
Холст, масло.
73 x 92 см

Список использованной литературы:
1. Дидро Д. Салоны. В 2-х т. Т. 2: Пер. с фр. — М.: Искусство, 1989. — 399 с.
2. Портнова И. В. Основные тенденции развития анималистического жанра в изобразительном искусстве России XVIII-XIX веков // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2011. – № 3-2. – С. 169-181.
3. Hourticq L. De Poussin a Watteau: ou des origines de l'école parisienne de peinture. – Paris, 1921.- 318 p.
4. Marcel P. La Peinture Française au début du dix-huitième siècle: 1690-1721. - Paris, 1906. – 412 p.
5. Pelletier L. La peinture animalière en France au XVIIIe siècle (1699-1793): quand l'animal devient sujet : Thèse de doctorat en histoire de l'art. – Université de Lille, 2020. – 465 p.

ASG ГРУППА КОМПАНИЙ 1991

МИКН ASG МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

представляют:

КАТАЛОГ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

ТОМ VII

«ФАРФОР-ФАЯНС. Китай-Европа XVIII-XXвв.»

живопись
мебель
часы
бронза
шпалеры
серебро

КЕРАМИКА



РАЗДЕЛЫ КАТАЛОГА

ФАРФОР

КИТАЙСКИЙ ФАРФОР
ЕВРОПЕЙСКИЙ ФАРФОР
ПРЕДМЕТЫ ИНТЕРЬЕРА И ТУАЛЕТА
СТОЛОВЫЕ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ

ФАЯНС

ДЕЛФТ
РУАН

www.int-ant.ru

Электронная версия каталога доступна для изучения в библиотеке ASG:



МИФ О ВЕНЕРЕ

ЛЮБОВЬ, КРАСОТА И ГАРМОНИЯ В ЖИВОПИСИ XVII–XVIII ВЕКОВ ИЗ СОБРАНИЯ ASG



Ирина Тарасова,
искусствовед МИКН

АННОТАЦИЯ: статья посвящена исследованию художественного осмысления образа богини Венеры в европейской живописи XVII–XVIII веков. На основе коллекции Большого собрания изящных искусств ASG анализируется эволюция иконографии античной богини любви и красоты в контексте различных художественных школ и стилей. В работе рассматриваются ключевые мифологические сюжеты (Триумф Венеры, Венера и Адонис, Венера и Марс), их трансформация в творчестве голландских, французских и итальянских мастеров.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Венера, мифологическая живопись, европейская живопись, античная мифология, искусство Нового времени.

ABSTRACT: the article explores the artistic interpretation of the goddess Venus in European painting of the 17th and 18th centuries. Drawing on the collection of the ASG Fine Arts Collection, the evolution of the iconography of the ancient goddess of love and beauty is analyzed across various artistic schools and styles. The study examines key mythological themes (the Triumph of Venus, Venus and Adonis, Venus and Mars) and their transformations in the works of Dutch, French, and Italian masters.

KEYWORDS: Venus, mythological painting, European painting, ancient mythology, Modern art.

«...Виляя хвостами,
Серые волки вслед за богинею шли и медведи,
Огненноокие львы и до серн ненасытные барсы.
И веселилась душою при взгляде на них Афродита.
В грудь заронила она им желание страстное. Тотчас
По двое все разошлись по логам тенистым»
«Гомеровский гимн к Афродите», 60-74,
пер. В. Вересаева

Мифология стала одной из первых форм осмысления человеком окружающего мира, попыткой выразить страх и восхищение перед природой, определить место человека в бытии. Мифы, являясь аллегорическими повествованиями о происхождении мира, богах и героях, отражали как этические устои общества, так и художественное воображение его творцов. Античная мифологияоказала большое влияние на развитие европейской культуры и служила неисчерпаемым источником вдохновения для искусства.

Для художников XVII–XVIII веков мифологический сюжет стал универсальным языком, позволявшим сочетать символизм с эмоциональной выразительностью, а также сохранять связь с античным наследием. Особый интерес вызывал образ богини Венеры, которая символизировала любовь, красоту и гармонию. Её культ, уходящий корнями в древнейшие представления о женском начале и плодородии, в эпоху Возрождения и Нового времени получил новое прочтение, став символом чувственности и идеала совершенства.

Коллекция живописи XVII–XVIII веков из Большого собрания изящных искусств ASG представляет широкую панораму художественных интерпретаций образа Венеры. Можно проследить, как изменялось понимание античного мифа в контексте национальных школ и стилевых направлений - от строгого барокко до изысканного рококо, от аллегорической ясности классицизма до интимного психологизма североевропейских мастеров. Каждая из этих традиций раскрывает богиню по-своему: как небесную царицу любви, земную женщину, покровительницу красоты и вдохновение художника.

Искусство XVII–XVIII веков формировалось на основе самостоятельных художествен-

ных традиций, в которых ярко проявлялся характер каждой национальной школы. Общее восприятие мира как изменчивого, текучего, подчинённого движению и противоречиям, воплощалось в различных художественных системах. Эти различия особенно заметны при обращении к мифологическим сюжетам о богине Венере - образу, который, оставаясь узнаваемым, в каждой стране приобретал особые черты. Голландское, французское и итальянское искусство XVII–XVIII веков далеко не однородно, каждое из них демонстрирует уникальную трактовку идеала красоты, гармонии и чувственности.

Античная богиня любви и красоты Венера, почитаемая в римской мифологии как прародительница потомков Энея и покровительница римлян,становится одним из центральных образов в живописи Возрождения и Нового времени. Миф о Венере (греч. Афродите) восходит к древнейшим представлениям о космической гармонии и силе созидания. Согласно античным источникам, Венера родилась из морской пены и с начала своего существования воплощала идею рождения красоты из хаоса.

Первые художественные изображения Венеры в европейской традиции формируются ещё в эпоху Ренессанса. Один из ранних сохранившихся примеров – «Триумф Венеры» (ок. 1400 г., собрание Лувра, атрибутируется Мастеру Карло Дураццо или Франческо ди Микеле), где богиня изображена парящей в небесах в окружении двух Купидонов. От богини исходят лучи света, направленные к земным персонажам – героям библейских античных и средневековых преданий: Ахиллес, Тристан, Ланселот, Самсон и Парис. Симметричная композиция сдержанна, но исполнена внутренней динамики, а растительные мотивы создают гармоничный декоративный ритм. Этот ранний пример демонстрирует зарождение иконографии Венеры как олицетворения гармонии между небесным и земным началами.

В европейской живописи XVII–XVIII веков мотив «Триумфа Венеры» часто трансформировался. К этому же сюжету обращается Луис де Колери в картине «Триумф Венеры» из собрания ASG. На полотне изображена Венера, окружённая амурами, она парит над цветущим садом, символизирующим идеальную любовную гармонию. Художник использует мягкий свет и теплую цветовую гамму, подчеркивая идиллическую атмосферу и чувственность сцен. Непобедимое торжество любви во всех её проявлениях усиливается атрибутами богини – факелом в её руках, воспламеняющим сердце.



Атрибутируется Мастеру Карло Дураццо или Франческоди Микеле
Триумф Венеры
Роспись подноса. Ок. 1400 г.
Дерево, темпера, лак. D = 51 см
Собрание Лувра, Париж



Луис де Колери, мастерская
Триумф Венеры
Начало XVII века
Дерево, масло. 56 х 61 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3276

Сад как место встреч влюбленных – частый мотив в мифологических сюжетах. Идиллические сцены на цветочных лужайках, окружённых пышной зеленью и фруктовыми деревьями, создают ощущение вечного цветения, неподвластного времени. «Сад любви», как его описывает Боккаччо в «Декамероне», становится пространством человеческих чувств, где благоухание цветов, красота растений и пение птиц символизируют наслаждение всеми органами чувств [2].

В таких композициях Венера обычно изображалась в окружении резвящихся Купидонов. Эти маленькие божественные существа беспечны, кокетливы, игривы; их изнеженные, розовые тела и улыбки подчёркивают атмосферу чувственной безмятежности и радость бытия.

Отдельно эта линия представлена в нескольких произведениях из собрания ASG – работах Маттеуса Тервестена (припис.) «Венера и Амур» и Никола Фуше (припис.) «Венера и Амур».

На картине Маттеуса Тервестена (припис.) «Венера и Амур» (Голландия) богиня изображена в лёгкой позе, обнимая Амура, который тянется к её луку. Композиция отражает камерный интимный характер сцены, внимание уделено мягкой пластике и нюансам телесности. Здесь художника интересует не столько мифологический сюжет, сколько выразительность телесной формы и световая вибрация – качества, свойственные северной школе. Несколько амуров резвятся вокруг богини, создавая динамику и легкость, типичную для голландской мифологической живописи.

В другом произведении, приписываемом Фуше, Венера изображена по пояс, в золотистом платье, с луком в руке; она с нежностью прижимает к себе Амура. Здесь Венера уже не просто воплощение идеала красоты - она мать и покровительница, символизирующая неразрывную связь любви и заботы.

Одним из самых распространённых сюжетов, связанных с образом богини, является миф о Венере и Адонисе. История трагической любви, в которой божественная страсть сталкивается с человеческой хрупкостью, позволяла передать широкий спектр чувств – от восторга до скорби.

Источником мифа послужила поэма Публия Овидия Назона «Метаморфозы» (Книга X, 503–739). Овидий повествует о трагической любви богини Венеры к прекрасному юноше Адонису, сыну царя Кипра Кинира и его дочери Смирны. Очарованная красотой младенца, богиня спрятала его в ларец и передала Персефоне. Адонис, выросший под присмотром Персефоны, стал объектом страстной любви Венеры. Когда Адонис возмужал, обе богини стали спо-



Маттеус Тервестен, приписывается
Венера и Амур
1690 – 1757 гг.
Холст, масло. 132×105 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0799



Никола Фуше, приписывается
Венера и Амур
1679 – 1703-е гг.
Холст, масло.
90,5×72 см
БСИИ ASG,
инв. № 04-2238

рить о его судьбе, и Зевс решил, что юноша будет проводить с каждой из них часть года. Венера часто сопровождала его на охоте, предостерегала от опасностей, однако несчастье случилось – Адонис погиб от ранения дикого вепря (которого по легенде наслал на Адониса ревнующий Венеру – Марс). Венера бросилась на помощь юноше, но было слишком поздно. Из его крови выросли анемоны, цветы, которые будут цвести дважды в год, символизируя горе и вечную любовь.

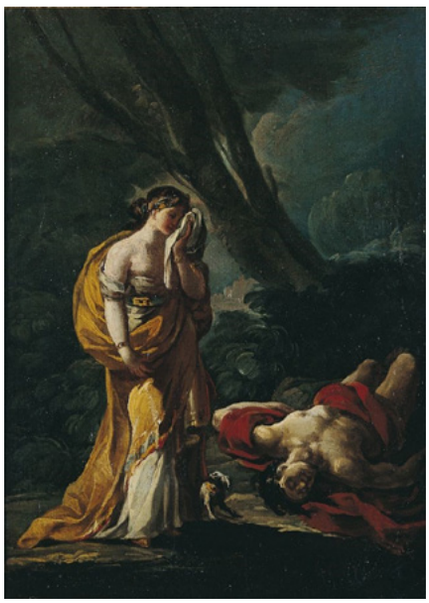
По другой версии, Венера играла со своим сыном Купидоном в лесу, и одна из стрел попала в её грудь. Рана оказалась глубокой, и прежде, чем она зажила, Венера увидела Адониса. Она сразу же страстно влюбилась в юношу, забыла о других своих возлюбленных и даже о своей жизни на Олимпе.

В мифе соединяются мотивы любви и смерти, возрождения природы и неизбежности утраты. Это придаёт мифу особую эмоциональную глубину и символическое звучание. В европейском искусстве XVII–XVIII веков этот сюжет трактуется разнообразно в зависимости от национальных школ и индивидуального стиля художников.

История Венеры и Адониса неоднократно вдохновляла художников разных школ: Паоло Веронезе («Венера и Адонис», 1580. Музей Прадо, Мадрид), Питера Пауля Рубенса («Смерть Адониса», 1614. Израильский музей, Иерусалим), Хосе де Риберу («Адонис и Афродита», 1637. Национальная галерея палаццо Корсини, Рим), Франсиско Гойю («Венера и Адонис», 1771. Музей Сарагосы, Сарагоса). Каждая интерпретация подчеркивала новые



Паоло Веронезе
Венера и Адонис. 1580 г.
Музей Прадо, Мадрид



Франсиско Гойя
Венера и Адонис. 1771 г.
Музей Сарагосы, Испания



Питер Пауль Рубенс
Смерть Адониса. 1614 г.
Израильский музей, Иерусалим



Хосе де Рибера
Адонис и Афродита. 1637 г.
Национальная галерея палаццо Корсини, Рим



Питер Пауль Рубенс
Венера и Адонис. Около 1610-1611 г.
Дерево, масло. 83 x 90,5 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

грани мифа, от героического – до интимного, от аллегории плодородия – до символа утраты и возрождения.

В картине Рубенса «Венера и Адонис» – целомудренный Адонис убегает от Венеры, а амур удерживает его за ногу. Наивно-лукавые амуры играют около действующих лиц, сочувствуют, иногда поддразнивают и позволяют себе различные проказы. Через них события получают оттенок игры и лёгкости, превращая трагедию в гармоничное созерцание.

В собрании ASG также представлено несколько полотен на этот сюжет. Одним из европейских центров, где тема «Венеры и Адониса» получила развитие, стала Голландия XVII века. В протестантской среде мифологические сюжеты воспринимались как «безопасные» формы изображения обнажённого тела и эмоциональной выразительности.

Одним из ярких примеров является работа Николаса Верколье. Николас Верколье (1673/1675–1746) – голландский живописец, испытал влияние Адриана ван дер Верфа и работал преимущественно в жанрах исторической и мифологической живописи. Его картина «Венера и Адонис» (ок. 1722 г.) из БСИИ ASG представляет камерную сцену, где показаны личные переживания героев. Венера изображена не как богиня Олимпа, а как земная женщина, охваченная тревогой за возлюбленного. Как правило, в Древней Греции Афродиту, или Венеру, изображали обнажённой, что было одним из ключевых атрибутов, отличающих её как богиню любви. Колористическая сдержанность, мягкий свет и интимная атмосфера создают сентиментальный тон. Присутствие Амура и собак добавляет композиции символическую завершенность двух противостояний – любовь и охота, жизнь и смерть.



Николас Верколье
Венера и Адонис
Голландия, XVII в.
Дерево, масло, 28,5×36 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2222

В отличие от нидерландцев, во французской школе миф о Венере и Адонисе трактуется как аллегория любви и гармонии. Картины Никола Фуше, Жана-Жака Лагрене Младшего, Пьер-Жака Каза, Луи-Жозефа-Франсуа Лагрене Старшего и Анри-Антуана де Фаванн демонстрируют стремление к классицистической ясности и уравновешенности.

На картине, приписываемой Ж.-Ж. Лагрене Младшему из собрания ASG, тема «Венеры и Адониса» вписывается в цикл сюжетов о создании и разрушении идеала. Художник рассматривал миф как часть метафоры творчества: Венера и Адонис – это создатель и его образ, живое и умирающее воплощение красоты. Подобный философский подтекст характерен для искусства эпохи Просвещения, когда античный сюжет становится средством размышления о гармонии, чувственности и хрупкости бытия.



Жан-Жак Лагрене Младший, приписывается
Венера и Адонис. 1774 г.
Холст, масло. 191×126 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0976 (4)

Особое место занимает творчество Пьера-Жака Каза (1676–1754), представителя французской школы, работавшего в переходный период от барокко к рококо. Приписываемая ему работа из собрания ASG, «Венера и Адонис» (первая половина XVIII века), отличается сложной композицией и изысканной пластикой фигур. Венера изображена в белом платье и красном плаще, парящей над умирающим Адонисом. Композиция картины типична для искусства рококо: треугольное построение, динамичные драпировки и мягкий свет. Художник сохраняет барочные элементы – яркие контрасты и театральные позы, но наполняет их рокайльной лёгкостью и чувственной изысканностью. Здесь миф служит не только повествованием о любви и смерти, но и воплощением нового эстетического идеала: красоты как выражения утончённого чувства. Здесь мы видим атрибуты, свойственные данному сюжету. Венера в белом платье и красном плаще склонилась над умирающим возлюбленным, а



Пьер Жак Каз, приписывается
Венера и Адонис
Первая половина XVIII в.
Холст, масло. 73,5×92 см
БСИИ ASG, инв. № 04 – 0875 (2)

Купидон в верхней части композиции выливает священный нектар бессмертия. Цветы, которыми Венера осыпает голову Адониса – анемоны. Эти цветы выросли там, где пролилась кровь юноши. В нижней левой части картины мы видим собаку – неизменный спутник охоты.

К той же традиции можно отнести картину Анри-Антуана де Фаванна (1668–1752), где Венера обнимает Адониса, а юноша отстраняется, держа копьё – символ неизбежности судьбы, оружие, которое часто использовалось для охоты в XVI веке. Венера тщетно пытается остановить Адониса, предчувствуя его смерть. Позади них изображены Купидоны, а фон погружён в мягкий золотистый свет. В



Анри Антуан де Фаванн, приписывается
Венера и Адонис. Первая половина XVIII в.
Холст, масло. 59×73 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2768 (2)



Никола Пуссен
Венера оплакивает Адониса. 1626 г.
57 x 128 см
Музей изящных искусств Кана

этом произведении усиливается психологическая составляющая – внутренний конфликт между страстью и предназначением. Любовь предстает как трагическая сила, соединяющая страсть и осознание неизбежной утраты.

Продолжение данной сцены как будто прослеживается на полотне Никола Пуссена «Смерть Адониса», где Венера, богиня любви, склонилась над своим возлюбленным, погибшим на охоте от клыка вепря, которого послал ревнивый Марс. Напрасно богиня возливает на лицо ему живительный бальзам. Маленькие амуры оплакивают молодого героя и украшают его голову погребальными цветами – теми же анемонами.

В работах французских мастеров миф становится метафорой творчества, гармонии и чувственного восприятия, что характерно для искусства эпохи Просвещения.

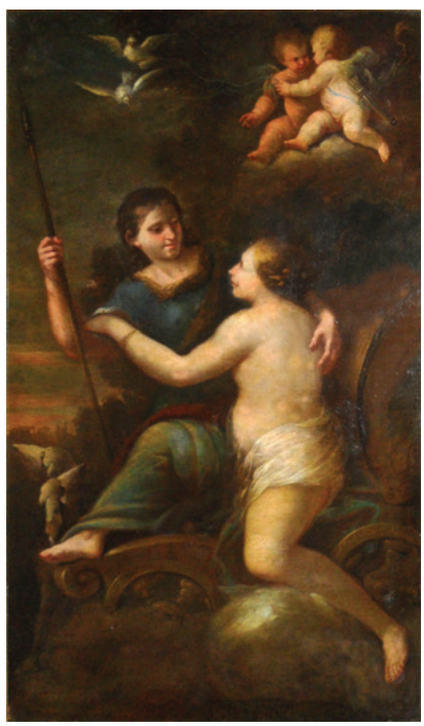
Итальянская живопись XVII века предложила иной подход к данной теме. Художники барокко – Аннибале Карраччи («Венера, Адонис и Купидон», ок. 1595), Лука Джордано трактовали миф о Венере и Адонисе как героическую драму, наполненную движением, блеском и патетикой.

Одна из известнейших работ этого периода – Аннибале Карраччи «Венера, Адонис и Купидон» из музея Прадо, ставшая образцом для последующих поколений мастеров. На полотне запечатлен момент первой встречи влюблённых. Лёгкая струйка крови от стрелы Купидона на груди богини напоминает о роковом происхождении чувства. Венера держит Купидона, который указывает на богиню. При этом он смотрится на нас, словно приглашает присоединиться к происходящему. Влюблённые смотрят друг на друга. Композиция построена по диагонали. Цвета приглушенные, но фигуры написаны яркими красками. В этой сцене отсутствуют драматические и повествовательные элементы, акцент сделан на эмоциональной составляющей, которые передаются с помощью жестов и зрительного контакта.



Аннибале Карраччи
Венера, Адонис и Купидон. Ок. 1595 г.
Музей Прадо, Мадрид

Похожая по настроению работа из собрания ASG – произведение круга Луки Джордано, «Венера и Адонис» (XVII в.). Композиция тоже строится по диагонали: обнажённая Венера тянется к возлюбленному, а над ними парят голуби и амуры – символы небесной любви. В руке Адониса снова видим шест. Яркая палитра, энергичные мазки и контраст света и тени создают ощущение бурной динамики. Для итальянцев в данный мифологический сюжет добавляется демонстрация художественного темперамента, сродни театральной сцене.



Лука Джордано, круг
Венера и Адонис.
Италия, XVII в.
Холст, масло,
206×120 см.
БСИИ ASG,
инв. № 04-3523 (1)

Передача действия и эмоционального напряжения позволяла художникам «работать» с образом героя, создавая подробный рассказ о нём. В случае с Адонисом, чья судьба определена одним главным эпизодом, гибелью на охоте, художники выбирали именно этот момент как кульминацию повествования. Сцена прощания или смерти героя становилась выразительным символом преходящей красоты и силы любви, соединяя воедино трагическое и прекрасное.

Наряду с темой Адониса, в искусстве XVII–XVIII веков широкое распространение получает миф о любви Венеры и Марса. Об огромной популярности сюжета свидетельствует и тот факт, что любовь Марса и Венеры неоднократно становилась темой придворных представлений.

Широкое развитие тема власти богини любви над представителями мужского пола и ее умиротворяющего влияния получила в искусстве и философии второй половины века. Череду мужских персонажей в более поздних композициях заменяет единственный образ античного бога войны Марса. Миф о любви Венеры и Марса пользовался у итальянцев большой популярностью. Древние римляне считали, что находятся под особым покровительством Марса (греч. Арес), поскольку он считался отцом Ромула. История любви Венеры и Марса описана в «Одиссее» Гомера (Гомер. Одиссея (VIII; 266-366)) и «Метаморфозах» Овидия (Овидий. Метаморфозы (IV, 530-560) [4].

Миф о Венере и Марсе вдохновлял художников на создание идиллических произведений, утверждающих, что любовь сильнее войны, так называемая аллегория примирения страсти и силы, войны и мира. В живописи барокко Марс изображался сложившим оружие, а рядом с ним - мирная Венера, обнимающая бога войны. Символика щита, копья и шлема, покоящихся у её ног, превращаются в аллегорию мира.

Во французском искусстве этот сюжет приобрёл утончённо-аллегорический характер. Примером может служить картина Луи Жана-Франсуа Лагрене «Марс и Венера, или Аллегория мира», где свирепый римский бог войны распахивает полог, скрывающий спящую богиню любви, представляет Марса, сложившего оружие у ног богини, как знак торжества любви над войной.



Луи Жан-Франсуа Лагрене
Марс и Венера, или Аллегория мира. 1770 г.
Холст, масло. 75 х 85 см
Музей Гетти, Лос-Анджелес

В собрании ASG близкую тему развивает приписываемая Жану-Жаку Лагрене Младшему работа «Марс и Венера» – изящное воплощение идеала гармонии, характерное для французского классицизма, где господствует настроение покоя и равновесия. Богиня изображена как воплощение женственности, примиряющей мужское начало, а композиция исполнена классической ясности и благородства.

В итальянской рукописи первой половины XV века сыном Марса и Венеры назван Купидон [1].

Таким образом, в обоих сюжетах – «Венера и Адонис» и «Венера и Марс» – художники обращаются к идее универсальной гармонии, к попытке соединить страсть и разум, любовь и смерть, силу и нежность. Венера становится центром этих антиномий, символом объединяющего, созидающего начала.

В античной традиции богиня Венера выступает как покровительница любви и плодородия, в европейском искусстве Нового времени её образ обретает новые смыслы. В эпоху барокко и рококо художников интересует не столько божественная сила любви, сколько чувственная сторона человеческих переживаний. Через мифологический сюжет с богиней можно было художественно выражать представления о красоте, идеале, гармонии и страсти.

В XVII–XVIII веках искусство переживает сложную эволюцию: от эмоциональной экспрессии барокко до утончённой декоративности рококо и рациональной ясности классицизма. На этом фоне образ Венеры выступает как универсальный художественный код, позволяющий выражать идеалы времени. Для мастеров барокко она - воплощение страсти и божественного могущества; для художников рококо – символ чувственного удовольствия и изящества; для классицистов – аллегория гармонии и духовной красоты.

Популярность мифа о Венере в различные эпохи объясняется не только эстетическими, но и культурными причинами. В периоды кризисов и перемен художники чаще обращались к трагическим историям, в которых любовь оказывалась бессильной перед судьбой. В эпоху покоя – к идиллическим сюжетам, олицетворяющим гармонию и чувственное наслаждение.

Трактовки одних и тех же сюжетов зависели от индивидуального мировосприятия художников. Так, Верколье уделяет внимание интимным переживаниям и мягкому эмоциональному тону, в то время как Джордано подчеркивает драматизм, а Лагрене стремится к философскому осмыслению темы. Эти различия отражают не только личные стилистические особенности художников, но и общие тенденции эпохи от барочной экспрессии к сентиментализму рококо.

В коллекции ASG это многообразие представлено особенно ярко. Голландские художники (Верколье, Тервестен) стремятся к камерности и психологической достоверности; французские мастера (Фуше, Лагрене, Каз) – к философской завершённости и пластическому совершенству; итальянские (Джордано, Карраччи) – к театральному размаху и драматической выразительности.

Во всех этих работах Венера предстает не только как богиня любви и красоты, но и как символ чувственного наслаждения, гармонии, эмоциональной выразительности и идеала искусства. Мифологический сюжет о ней стал инструментом художественного исследования любви, страсти, утраты и возрождения, а собрание ASG позволяет проследить эволюцию этого образа и его интерпретации в разных культурных и художественных контекстах.



Жан-Жак Лагрене Младший, приписывается
Марс и Венера. 1774 г.
Холст, масло. 191×126 см.
БСИИ ASG, инв. № 04-0976 (3)

Список использованной литературы:
1. Вселовский А.Н. Вилла Альберти. Новые материалы для характеристики литературного и общественного перелома в итальянской живописи XIV-XV столетий. — М., 1870. — 399 с.
2. Лосев А.Ф. Античная мифология в её историческом развитии. — М.: Мысль, 1996. - 745 с.
3. Маврматаки М. Греческая мифология и религия: Космогония. Боги. Культ. Герои. — Афины: Издательство Хайталис, 1997. — 256 с.
4. Овидий Публий Назон. Метаморфозы / Пер. с лат. С. Шервинского. — М., 1977. – 430 с.



НОВЫЕ ПРИОБРЕТЕНИЯ БСИИ ASG



Алина Булгакова,
к.п.н., директор МИКН

С 2010 года и по сегодняшний день коллекция живописи Большого собрания изящных искусств ASG не только регулярно растёт, но и изменяется качественно. Коллекции продолжают пополняться. Расширилась и география новых приобретений: теперь это не только Франция, но и Бельгия, Италия, Испания и Германия. С начала 2025 года Международный институт культурного наследия ASG уже принял участие в 50 аукционах, на которых было приобретено около 300 картин. Все работы покупаются на крупных аукционах: Drouot (Париж), Tajan (Париж), Gallery moderne и Vanderkindere Auctioneer (Брюссель), Campo & Campo (Антверпен), Carlo Bonte Auctions (Бельгия), Casa d'aste Capitolium Art (Италия), Aste Boetto (Генуя), Ansorena (Мадрид), Antikauktion Krefeld (Крефельд), Nagel Auktionen (Штутгарт), Schloss Ahlden (Альден) и др.

Каждая вещь для пополнения коллекции оценивается с позиции её влияния на системное отражение в собрании всех эпох и стилевых направлений западноевропейского искусства XV – XIX веков. В каждой эпохе выделяется круг не только наиболее талантливых, знаковых, но и характерных для своего времени художников, сюжетов и живописных средств. Отобразить особенности всех основных художественных стилей в нескольких десятках произведений коллекции довольно сложно. Однако Большое собрание изящных искусств ASG развивается такими темпами, что уже сейчас на основе его коллекции живописи можно проследить как эволюцию европейских стилей, так и особенности манеры и совокупность художественных приёмов определенных авторов.

Коллекция французской живописи XVIII столетия пополнилась «Портретом Марии-Франсуазы де Жуффре де Шатобон графини де Борекёй в образе весталки» Жана-Батиста ван Лоо (Jean-Baptiste van Loo, 14 января 1684, Экс-ан-Прованс – 19 декабря 1745, Экс-ан-Прованс).



Жан-Батист ван Лоо
Портрет Марии-Франсуазы де Жуффре де Шатобон графини де Борекёй в образе весталки
1736 год
Холст, масло. 186×137 см
Слева на постаменте подпись художника и дата создания: «f.P.J.B.Van Loo / 1736»
БСИИ ASG, инв. № 02-5232

Художник обучался у отца Луи-Абрахама ван Лоо (1653 – 1712). Уже в раннем возрасте исполнил несколько алтарных композиций для церквей и общественных зданий Экс-ан-Прованса. Затем работал в Тулоне, который был вынужден покинуть в период осады 1707 года. Художник отправился в Рим, где учился в мастерской Бенедетто Лути (1666 – 1724). Для церкви Санта-Мария-ин-Монтичелли написал «Бичевание Иисуса Христа». В Турине исполнил портрет Карла Эммануила II Савойского, а также представителей придворной знати. В Париже был избран членом Королевской академии живописи и скульптуры. Во дворце Фонтенбло реставрировал произведения Франческо Приматиччо. Среди заказчиков ван Лоо была парижская и английская аристократия. Художник является автором портрета политика Уильяма Мюррея I-го графа Мэнсфилда. С 1737 года работал в Англии. Здесь он создал портреты театрального импрессарио Оуэна Суини, актёра и драматурга Колли Сиббера, государственного и политического деятеля Роберта Уолпола I-го графа Орфорда, принца и принцессы Уэльских. В 1742 году вернулся в Париж, а затем в Экс-ан-Прованс. Сыновья художника – Луи-Мишель ван Лоо (1707 – 1771) и Шарль-Амедей-Филипп ван Лоо (1719 – 1795) – также были именитыми живописцами. В собрании ASG хранится «Портрет дамы с эгретом», приписываемый Шарлю-Амедею-Филиппу ван Лоо, и «Портрет Фени де ла Прад в образе весталки» круга Луи-Мишеля ван Лоо.

Мария-Франсуаза де Жуффре де Шатобон графиня де Борекёй (около 1710 – 1777/1780) – представительница дворянской семьи из Прованса. Имя портретируемой указано в правой части под гербом семейства де Жуффре: «Marie-François de Jouffrey de Chateaubon». Работа датирована 1736 годом, таким образом графиня была написана ван Лоо в возрасте 25 – 26 лет. В этот период художник работал в Париже, где прославился главным образом своими парадными портретами. Дамы предпочитали видеть себя в образах прекрасных античных богинь и весталок – хранительниц очага в храме богини Весты.

Мария-Франсуаза де Жуффре де Шатобон изображена в образе весталки, сидящей на скамье. Модель облачена в роскошное платье серебристого оттенка, голова покрыта вуалью. Сложная прихотливая игра драпировок платья придаёт образу особое изящество и элегантность. Ткань подобно пене струится, ниспадая лёгкими складками на пол. Слева на постаменте – чаша с горящим пламенем. Ручка этой чаши выполнена в виде хищно переплетающихся змей.

Ещё одна версия портрета Марии-Франсуазы де Жуффре де Шатобон, приписываемая



Луи-Мишель ван Лоо, круг Портрет Фени де ла Прад в образе весталки
Франция, XVIII век
Холст, масло. 80×63 см
БСИИ ASG, инв. № 01-2225



Шарль-Амедей-Филипп ван Лоо, приписывается Портрет дамы с эгретом
Франция, около 1750 года
Холст, масло. 80×63 см
БСИИ ASG, инв. № 01-0842



Жан-Батист ван Лоо, приписывается
Портреты дамы в образе весталки
Холст, масло. 145,5×114,5 см
Аукцион Kohn, Париж, 4 ноября 1997 года, лот 45



Питер Насон
Портрет Оливера Сент-Джона
1651 год
Холст, масло. 220×157 см
Национальная портретная галерея, Лондон

Питер Насон (?)
Портрет Оливера Сент-Джона
Около 1651 года
Холст, масло. 222×159 см
БСИИ ASG, инв. № 02-5252



Жану-Батисту ван Лоо, проходила на аукционе Kohn в Париже 4 ноября 1997 года (лот 45).

Парадный портрет английского судьи и политика Оливера Сент-Джона теперь хранится в коллекции голландского искусства XVII века. 4 апреля 1978 года он проходил на аукционе Finarte в Риме (лот 77) с ошибочно установленным авторством Джованни Бернардо Карбоне (1614 – 1683). Затем картина хранилась в Италии в частной коллекции. Как авторская работа Питера Насона со знаком вопроса (Pieter Nason, 16 февраля 1612, Амстердам – 1688\1690, Гаага) композиция была приобретена в Италии на аукционе Art Auctions S.R.L. 15 апреля 2025 года.

В 1639 году Насон вступил в гильдию Святого Луки Гааги. В 1656 году стал одним из сорока семи основателей общества живописцев Confrerie Pictura. Вероятно, обучался у Яна Антони ван Равестейна (около 1570 – 1657). С некоторых работ художника была удалена подпись. Их авторство приписывается учителю Насона, Михилю Янсу ван Миревелту (1566 – 1641) и Паулюсу Янсону Морельсе (1571 – 1638). В 1666 году работал в Берлине. Насон автор портрета губернатора Бразилии Иоганна Морица Нассау-Зигенского и короля Англии Карла II. Помимо портретного, работал также и в натюрмортном жанре. Произведения художника хранятся в музеях Берлина, Копенгагена и Роттердама.

Питер Насон исполнил подписной портрет Оливера Сент-Джона в 1651 году. 11 июля 1973 года он продавался на аукционе Sotheby's в Лондоне (лот 115) и был приобретён Национальной портретной галереей (холст, масло, 220×157 см, инв. № NPG 4978). Оливер Сент-Джон (1598 – 1673) заседал в Палате общин с 1640 по 1653 год. Друг Оливера Кромвеля, он был сторонником парламентариев во время Английской революции. В 1651 году Сент-Джон отправился в Гаагу, где возглавил миссию по обсуждению политического союза между Англией и Голландской республикой. Миссия провалилась, что привело к Первой англо-голландской войне. В том же 1651 году Сент-Джон стал ректором Кембриджского университета.

Питер Насон исполнил ростовой парадный портрет Оливера Сент-Джона во время его пребывания в Гааге с дипломатической миссией. Насон был одним из ведущих голландских портретистов середины XVII века, и его стиль отражает синтез влияний Антониса ван Дейка и Геррита Хонтхорста (1592 – 1656). Стиль живописца близок манере Адриана Ханнемана (1603/1604 – 1671). Оба художника работали при английском дворе в изгна-

нии, исполнив портреты Карла II и придворных-роялистов.

Картина из Большого собрания изящных искусств ASG является авторской репликой портрета из лондонской Национальной галереи, атрибутированной со знаком вопроса, поскольку она не подписана. Качество исполнения портрета из собрания ASG вполне соответствует уровню авторской живописи мастера. Композиции имеют практически идентичные размеры. В обоих случаях портретируемый изображён стоящим у балюстрады. Фоном служат аналогичные пейзажи: на портрете из Лондона – это ландшафтный пейзаж с деревьями и пасмурными облаками, на картине из собрания ASG – близкий пейзаж, однако небо стало ещё более тёмным и предгрозовым.

Доминантой коллекции немецкого натюрморта XVIII века из Большого собрания изящных искусств ASG отныне станет подписной и датированный «Натюрморт с речной рыбой, бокалом вина, бутылкой и раками» малоизученного мастера Антона Фридриха Хармса (Anton Friedrich Harms, 16 февраля 1695, Брауншвейг – 1745, Кассель). Картина включена в базу Нидерландского института истории искусств в Гааге (RKD) (№ 1861886), благодаря чему удалось установить её происхождение:

– аукцион Arno Winterberg, Германия, май 1973 года;

– аукцион Phillips, Лондон, 2 декабря 1997 года, лот 14;

– аукцион Christie's, Лондон, 13 декабря 2002 года, лот 144;

– аукцион Bonhams, Лондон, 21 апреля 2004 года, лот 130;

– аукцион Kohn (S.V.V.), Париж, 16 декабря 2005 года, лот 22;

– приобретена во Франции на аукционе Aguttes, 01.04.2025.

Антон Фридрих Хармс – художник, театральный декоратор и писатель. Он обучался у отца Иоганна Освальда Хармса (1643 – 1708). С 1709 года работал в Касселе. В 1728 году вернулся в Брауншвейг, где стал придворным мастером и первым директором герцогской галереи в замке Зальцдалум (впоследствии Музей герцога Антона Ульриха). В том же году исполнил алтарную композицию «Вознесение



Антон Фридрих Хармс
Натюрморт с речной рыбой, бокалом вина, бутылкой и раками
1734 год
Холст, масло. 92,5×81,5 см
В нижней части по центру подпись художника и дата создания: «A. f. Harms. 1734».
БСИИ ASG, инв. № 06-5233

Христа» для Брауншвейгского собора. В 1744 году провёл первую инвентаризацию галереи. С 1737 по 1743 год работал декоратором оперного театра Брауншвейга.

Художник работал в религиозном, пейзажном и натюрмортном жанрах, однако ему не удалось достичь высокого уровня мастерства отца. Хармс Младший наиболее преуспел в натюрмортном жанре. Его композиции отличаются реалистичным изображением дичи, рыбы, мяса. Самым известным произведением художника является масштабное полотно из Государственного музея искусств Копенгагена «Повар и кухарка с провизией» 1732 года (холст, масло, 122×219 см, инв. № KMSst463). В 1735 году живописец написал «Битую птицу» из Национального музея искусства, архитектуры и дизайна в Осло (холст, масло, 78×60,5 см, инв. № NG.M.00001).

Натюрморт Антона Фридриха Хармса из собрания ASG без преувеличения можно назвать одной из лучших работ мастера. Картина имеет хорошую сохранность. Она отличается яркой и чистой цветовой палитрой. Элегантность и в то же время будничность натюрморта, а также нейтральный тёмный фон роднят его с произведениями голландской школы XVII столетия. Слева представлена рыба на посуде – сельдь и форель,



Антон Фридрих Хармс
Битая птица
1735 год
Холст, масло, 78×60,5 см
Национальный музей искусства, архитектуры и дизайна, Осло



Антон Фридрих Хармс
Повар и кухарка с провизией
1732 год
Холст, масло. 122×219 см
Государственный музей искусств, Копенгаген



Андреа Микьели
Триумф Венеры
Около 1600 года
Холст, масло.
156×208,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-5350

а справа лосось. На краю стола художник расположил блюдо с молодыми раками и небольшой стеклянный графин с оливковым маслом. На заднем плане мы видим бокал красного вина, бутылку и закуски. При этом Хармс остаётся приверженцем традиций немецкой школы с её любовью к грубоватому реализму, что выражено в данном случае в изображении рыбных молок. Живописец размещает предметы на белоснежной скатерти с мелками геометрическими узорами. Ткань съехала на край стола, и художник, с явной любовью к детализации, прописывает образовавшиеся складки.

Среди произведений итальянской маньеристической живописи выделяется мифологическая работа «Триумф Венеры» венецианца Андреа Микьели (Andrea Michieli, около 1542, Виченца – 15 мая 1618). Эта композиция также включена в базу RKD (№ 1604694). 28 октября 1992 года она продавалась на аукционе Sotheby's в Лондоне (лот 51).

Художник имел прозвище «Вичентино» (итал. «Vicentino»). Не известно, кто был его учителем, однако на его творчество повлияли Джованни Баттиста Маганца Старший (1513 – 1586), Джованни Антонио Фасоло (1530 – 1572) и Джованни Баттиста Дзелотти (1526 – 1578). С 1572 года работал в Венеции. Среди заказчиков живописца был Людовико Приули. В 1583 году он стал членом венецианской гильдии художников «Arte dei pittori». Исполнил несколько фресок и картин на исторические сюжеты для Дворца дожей, в частности «Морское сражение при Лепанто» и «Сюзерены Венеции принимают Генриха III Французского». В 1594 году написал «Брак в Канне Галилейской» для церкви Оньиссанти (ныне находится в церкви Сан-Тровазо).

Картина из собрания ASG исполнена в традициях венецианского Маньеризма. Она отличается насыщенностью цветовой палитры. В центре изображена богиня любви Венера на колеснице, запряжённой голубями. Её окружили три грации и амуры с луками и стрелами. В композиции присутствуют фрагменты архитектурной постройки с рельефами в виде зодиакальных изображений – телец и весы. Некоторые персонажи композиции близки другим произведениям мастера. Так поза грации справа аналогична фигуре Афины с рисунка Микьели «Суд Париса» из Национального музея Швеции (около 1600 года, коричневые чернила, бумага, 29,5×42 см, инв. № NMH 1467/1863). У грации, расположившейся за спиной Венеры, видна лишь голова, плечи и руки. В идентичном ракурсе изображена модель у левой кромки возле колонны на картине «Медный змей, поднятый Моисеем в пустыне» из Базилики Санта Мария Глорьоза-дей-Фрари в Венеции. Облик Венеры схож с Юдифью в композиции,



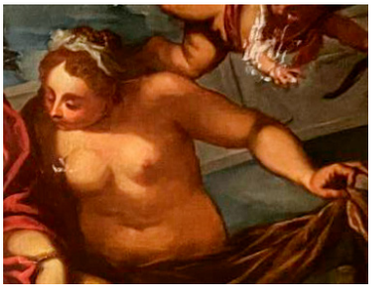
Суд Париса
Около 1600 года
Коричневые чернила, бумага.
29,5×42 см
Национальный музей Швеции, Стокгольм



Андреа Микьели
Обнаружение Моисея
Холст, масло. 77×106,5 см
Аукцион Dorotheum, Вена, 24 апреля 2024 года, лот 100



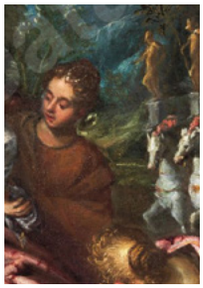
Андреа Микьели
Медный змей, поднятый Моисеем в пустыне Базилика Санта Мария Глорьоза-дей-Фрари, Венеция



Фрагмент картины Андреа Микьели «Триумф Венеры» с изображением грации в правой части
БСИИ ASG, инв. № 04-5350



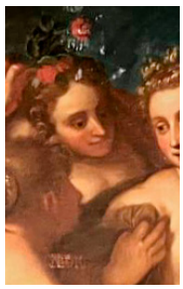
Фрагмент рисунка Андреа Микьели «Суд Париса» с изображением Афины в левой части
Национальный музей Швеции, Стокгольм



Фрагмент картины Андреа Микьели «Обнаружение Моисея» с изображением женского персонажа в правой части
Аукцион Dorotheum, Вена, 24 апреля 2024 года, лот 100



Фрагмент картины Андреа Микьели «Медный змей, поднятый Моисеем в пустыне» с изображением женского персонажа в левой части
Базилика Санта Мария Глорьоза-дей-Фрари, Венеция



Фрагмент картины Андреа Микьели «Триумф Венеры» с изображением грации в центральной части
БСИИ ASG, инв. № 04-5350



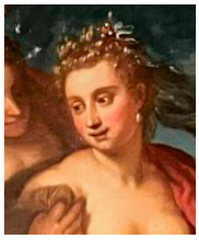
Фрагмент картины Андреа Микьели «Обнаружение Моисея» с изображением женского персонажа в левой части
Аукцион Dorotheum, Вена, 24 апреля 2024 года, лот 100



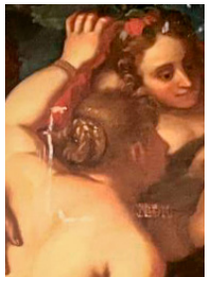
Андреа Микьели, приписывается
Юдифь с головой Олоферна
Холст, масло. 73,5×94 см
Аукцион Philips, Лондон, 6 декабря 1994 года, лот 304



Фрагмент картины, приписываемой Андреа Микьели, «Юдифь с головой Олоферна» с изображением Юдифи
Аукцион Philips, Лондон, 6 декабря 1994 года, лот 304



Фрагмент картины Андреа Микьели «Триумф Венеры» с изображением богини в центральной части
БСИИ ASG, инв. № 04-5350



Фрагмент картины Андреа Микьели «Триумф Венеры» с изображением грации в левой части
БСИИ ASG, инв. № 04-5350



Фрагмент картины Андреа Микьели «Обнаружение Моисея» с изображением женского персонажа в левой части
Аукцион Dorotheum, Вена, 24 апреля 2024 года, лот 100

приписываемой Андреа Микьеле, с аукциона Philips в Лондоне (6 декабря 1994 года, лот 304). В целом в творчестве живописца внешние типажи женских образов повторяются во многих произведениях. Кроме указанных выше, приведём в пример также работу «Обнаружение Моисея» (аукцион Dorotheum, Вена, 24 апреля 2024 года, лот 100) с героинями ветхозаветной истории.

МАЛОИЗВЕСТНЫЙ ХУДОЖНИК СО ЗНАМЕНИТЫМ ИМЕНЕМ



Елизавета Копосова,
искусствовед МИКН

В середине июня 2025 года коллекция старых мастеров Большого собрания изящных искусств ASG пополнилась картиной второй половины XVII века – «Встреча знатных господ с вручением картины в цветочной гирлянде». Работа приписывается Генриху Фаусту, художнику швейцарской школы из Базеля.

В центральной части картины расположены фигуры дам в пышных платьях, сидящих перед столом, покрытым красной скатертью. За ними левее можно увидеть сцену приобретения картины с цветочной гирляндой. В интерьере также есть два других произведения – пейзаж и композиция на религиозный или мифологический сюжет.

Имя художника Генриха Фауста, работавшего в XVII веке, практически не известно. В энциклопедии Benezit можно найти следующую информацию: «Швейцария, XVII век. Работал в Базеле в конце XVII века, был принят в братство художников Базеля в 1678 году».

В некоторых источниках можно обнаружить неверное написание дат жизни художника. Дело в том, что картины живописца XVII века нередко приписывают однофамильцу и тезке – художнику, работавшему на два века позже – Генриху Фаусту (1843 - 1891) – немецкому живописцу, литографу и графику.

Среди работ Генриха Фауста, работавшего в XVII века, следует выделить картину «Бал».

На картине представлен бал во дворцовом зале. В центре – группа танцующих. В правом нижнем углу стоит подпись художника и год – 1697. Картина близка произведению из собрания ASG и колористически, и манерой, что особенно заметно в передаче дамских туалетов – блеске шелка, красоте драпировок, воздушности газа и т.д.



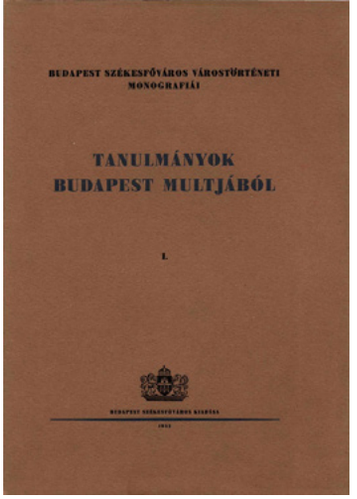
Генрих Фауст
Встреча знатных господ с вручением картины в цветочной гирлянде
Швейцария, XVII век
Холст, масло. 57 х 79 см
БСИИ ASG инв. №04-5413



Генрих Фауст
Бал
1697 год
Масло, холст. 57,5 х 82,5 см



Генрих Фуст
Фрагмент картины “Бал” с подписью и датой



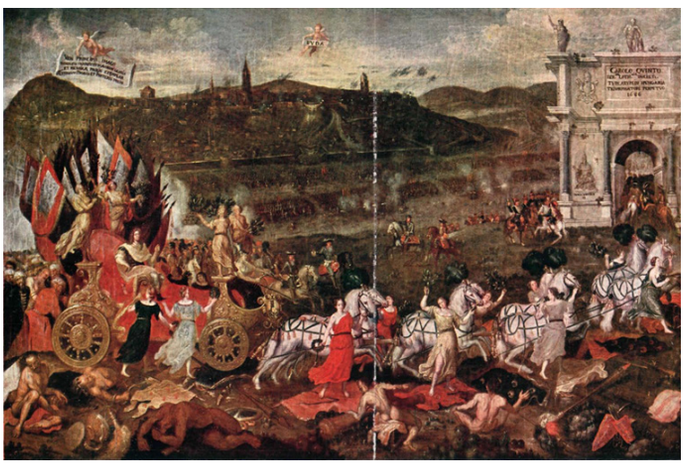
Обложка “Монографии по истории города-столицы Будапешта. Этюды (исследования) из прошлого Будапешта”

В 1932 году будапештская типография выпустила сборник «Монографии по истории города-столицы Будапешта. Этюды (исследования) из прошлого Будапешта» (Tanulmányok Budapest Múltjából XXXIV).

В сборнике представлено 10 исследований, связанных с городом Будой (изначально был отдельным городом; сейчас является западной частью венгерской столицы Будапешта на правом берегу Дуная). Одно из них называется «Г. Генрих Фауст и венские гобелены» (“H. Heinrich Faust és a bécsi gobelinek”). Его автор - венгерский искусствовед Хенрик Хорварт (1888 – 1941) рассказывает о приобретении Будапештским музеем картины с монограммой Генриха Фауста.

«Большая (160x96) картина маслом поступила в Будапештский музей в 1926 году из имущества архитектора и директора по городскому планированию Карлсруэ Бейхеля. По словам её бывшего владельца, она происходила из швейцарского дворянского поместья. Приобретение картины было обусловлено прежде всего местными историческими и топографическими причинами, но более тщательное исследование вскоре показало, что она имеет решающее значение для живописи конца XVII века, особенно для истории венских гобеленов, и не в последнюю очередь для архитектуры старого города Буды».

Картина Фауста исполнена на исторический сюжет в барочном стиле. На полотне художник совмещает документально-точный вид крепости (что подтверждается в исследовании Хенрика Хорварта), динамичную батальную сцену и аллегорию триумфа. На картине изображена осада Буды – ключевое событие в освобождении Венгрии, переломный момент Великой турецкой войны (1683 – 1699) – въезд Карла



Картина Г. Генриха Фауста, изображающая триумфальное шествие Карла Лотарингского с видом на Буду, отвоеванную у турок (1694 год)

Лотарингского в отвоеванную крепость Офен, а также вид крепости со стороны Дуная.

В боковых частях арки, расположенной справа, видны императорский и папский гербы, посредине читается надпись: “CAROLO. QUINTO. SERMO. LOTHGIAE. DUCETO. TURCARUM. IN. HUNGÁRIA. TRIUMPHATORI. PERPETUO. 1686”

В центре композиции – торжественное шествие, раненые воины, одежда, луки, знамёна, пушечная амуниция и другое. На казённике пушки, находящемся в правом углу, мы видим подпись и дату: H. HEINR. FAUST. PIN. 1694, но это ни в коем случае не решение загадки, поскольку имя подписавшего художника совершенно не известно для конца XVII века. Швейцарское происхождение масляной живописи и нарочитый классицизм, проявляющийся в размытой передаче цвета, распределении света в массах, плавной волнообразности движений, структуре изображения и светотени, скорее всего, позволяют предположить, что это был эльзасский или западногерманский мастер. Торжественность сюжета, присутствие имперского и папского гербов, а также латинская надпись, прославляющая Карла V Лотарингского, указывают на то,



Лотарингский гобелен начала XVIII века

что работа была создана по заказу высокопоставленного лица или, возможно, самого императорского двора в Вене. Это не просто баталия, а политический манифест, прославляющий победу христианского мира над османами.

Несомненно, картина – весьма характерное произведение барочного изобразительного стиля, которое мы обычно встречаем в творчестве Лебрена, Куапеля, Верне, ван дер Мейлена. Помимо триумфального шествия, важным атрибутом таких шествий является также античная триумфальная арка.

Знакомство нашего художника с «гуманиорой» подтверждают статуи Афины, Геракла и Деметры, расположенные в аттике. Мастер стремился ещё больше облагородить качества природы античными прививками, следуя строгим канонам красоты последователей Пуссена.

Хорварт пишет: «Художник, по-видимому, работал с натуры. Сам он совершенно не известен в истории искусств, но между его работой и одним из лотарингских гобеленов, хранящихся в венском Хофбурге, существует тесная связь. Картина Фауста является важным произведением барочной живописи и, возможно, послужила моделью для создания вышеупомянутого гобелена. Сравнение с современными гравюрами и рисунками доказывает, что картина Фауста представляет собой совершенно достоверный вид крепости Офен того времени (конец XVII века)».

От редакции

Всякое проявление художественной деятельности, будь оно незатейливым или совершенным, принадлежит истории культуры и представляет собой если не художественный, то, по крайней мере, исторический интерес. Уже по этой причине в Базеле в 1841 году были выпущены заметки о Базельской художественной школе, развитии в городе изящных искусств, приуроченные к художественной выставке. В списке примечательных мастеров города назван Генрих Фауст.

Школу Базеля называют наследницей двух северогерманских школ Аугсбургской и Страсбургской. Она возникла в Базеле, когда Ганс Гольбейн Старший переехал туда из Аугсбурга, чтобы украсить ратушу своими картинами. В то время Базель был передовым городом Швейцарии, как в академическом, так и в художественном образовании.

Вокруг Гольбейна собирались ученики, которые, по-видимому, в целом усвоили характер искусства Верхнего Рейна. Эти художники сочетали свет и колорит кольмарской школы с более холодным тоном нюрнбергских художников, но следовали им в точности рисунка и композиции, хотя им также нравилось передавать прекрасные настроения и спокойную кротость.

В числе тех, кто помогал Гольбейну был Никлаус Мануэль по прозвищу Дойч из Берна. Работал здесь и Альбрехт Дюрер.

Однако этот период художественного возрождения вскоре был прерван в самом расцвете, ибо служил церкви, а Реформация не благоприятствовала почитанию святых.

В Пепельную среду (начало поста у католиков) 1529 года, за 89 лет до рождения большинство церквей были насильственно опустошены горожанами, а изображения и украшения сожжены в двенадцати кострах. Очевидцы писали: «Ни одного изображения не осталось ни в церквях, ни в притворах, ни на дверях, ни в монастырях. Написанные на стенах изображения были забелены; всё, что могло воспламениться, сгорело. Ни его ценность, ни его искусство не могли ничего защитить».

Отныне базельские мастера формировались по иностранным образцам, следовали за иностранными мастерами, более того, им приходилось искать работу и признание за границей, чтобы не зачахнуть на родине, занимаясь оклейкой обоев и невзрачными портретами.

Notizen über Kunst und Künstler zu Basel. – Basel, 1841.- 92 s.

Монограмма Г. Генриха Фауста



Источники:
1. Faust Heinrich [Электронный ресурс]. – Точка доступа // https://www.drouot.com/lots/29620362 (проверен 17 сентября 2025)
2. Bénézit E. Dictionnare critique et documentaire peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs. – T.5. – Paris, 1999. – P. 326.
3. "H. Heinrich Faust és a bécsi gobelinek Tanulmányok Budapest múltjából. - 1932. 1 kötet. –P. 61-75 [Электронный ресурс]. – Точка доступа //chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://epa.oszk.hu/02100/02120/00001/pdf/BPTM_TBM_01_061-075.pdf (проверен 17 сентября 2025)



НАТЮРМОРТЫ В НОВЫХ ПРИОБРЕТЕНИЯХ БСИИ ASG



Алина Булгакова,
к.п.н., директор МИКН

В 2025 году Большое собрание изящных искусств ASG пополнилось десятью работами натюрмортного жанра, исполненными художниками французской, фламандской, голландской и итальянской школ XVII – XVIII веков. Это композиции с дичью, фруктами, драгоценными сосудами, цветами, разнообразной снедью, фарфором, охотничьими приспособлениями и морепродуктами. Все они созданы именитыми мастерами: Норбертом ван Блуменом – представителем знаменитой династии живописцев, придворным художником королевы Марии Лещинской – Николя Анри Жора де Бертри, а также учеником прославленного итальянского натюрмортиста Андреа Бельведере – Джакомо Нани.



Норберт ван Блумен
Натюрморт с вазой и собакой
1690-е годы
Холст, масло. 120×151,5 см
Слева на архитектурной постройке монограмма художника: «N. V. B»
БСИИ ASG, инв. № 03-5194

Норберт ван Блумен (1670 – 1746) известен, в первую очередь, как мастер жанровых сцен и итальянизированных пейзажей. Художник обучался у старшего брата Питера ван Блумена (1657 – 1720), в связи с этим работы художников стилистически близки. Он также создавал религиозные композиции для католических церквей Голландии. В первой четверти XVIII века написал портрет арт-дилера Яна Питерса Зомера (Рейксмюсеум, Амстердам). В Государственном Эрмитаже (Санкт-Петербург) хранятся три работы Норберта ван Блумена: «Жанровая сцена» (начало XVIII века, ГЭ-9894), «Крестьянская семья за столом» (1700-е годы, ГЭ-3007) и «Крестьяне, играющие в карты» (1700-е годы, ГЭ 1392).

Натюрморты редки в творчестве мастера. Работа из собрания ASG относится к поджанру охотничьего натюрморта. Слева на фоне тёмных кустарников художник изобразил античную вазу с рельефом в виде трёх женских фигур. Центральную часть занимает изображение битой птицы и зайца. Репрезентативно по диагонали расположена цапля, чья длинная шея спускается с края архитектурной постройки до земли. По диагонали расположен и заяц. Его скрещенные ноги и поднятое вверх крыло цапли образуют верхушку пирамидальной композиции, образованной охотничьими трофеями. Основанием этой пирамиды является утка, которую окружают битые бекасы и куропатки. Художник ярко освещает центр, чтобы зрители могли убедиться, насколько он профессионален в передаче фактуры шерсти животного и оперения птиц. Справа композицию уравновешивает изящная борзая. Её изы-



Николя Анри Жора де Бертри
Натюрморт с корзиной устриц, карпом, угрем, зайцем, уткой и котом
Холст, масло. 85×118 см
БСИИ ASG, инв. № 02-5221

сканный S-образный силуэт вырисовывается на фоне пейзажа. Изображение природы ван Блумен прорабатывает не столь тщательно, но именно оно придаёт работе пространственную глубину.

Дичь запечатлена также и на картине Николя Анри Жора де Бертри (1728 – 1796). Он был сыном Эдма Жора (1688 – 1738), королевского гравёра. Учился живописи у дяди, художника Этьенна Жора (1699 – 1789). Испытал влияние Жана-Батиста Симеона Шардена. В 1756 году избран академиком и профессором Королевской академии живописи и скульптуры. В 1761 году назначен придворным художником королевы Марии Лещинской. После получения должности при дворе художник переехал из Парижа в Версаль, где служил до кончины королевы в 1768 году. Затем вернулся в Париж. Выставлялся в Салонах в 1757 и 1796 году. В период Французской революции художественный стиль мастера претерпел изменения. Он начал писать портреты, часто сатирические, и аллегорические композиции с революционной символикой.

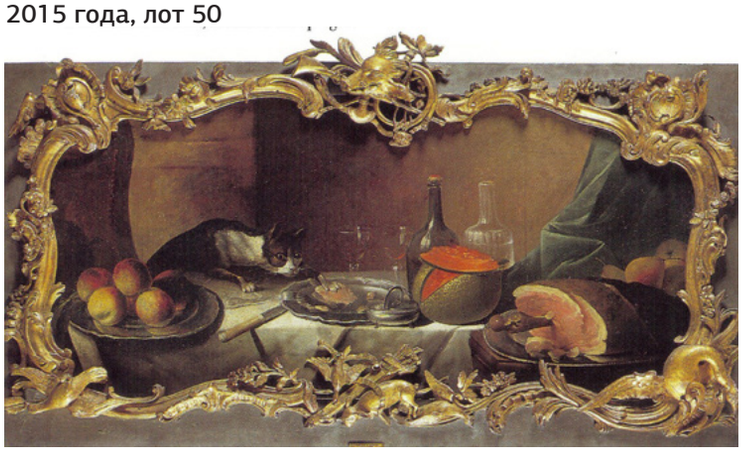
Творчество Николя Анри Жора де Бертри на сегодняшний день мало изучено. До недавнего времени некоторые из его работ приписывали Шардену и Анри-Орасу Ролану Делапорту (около 1724 – 1793). Композиция натюрморта из собрания ASG строится по принципу ступенчатой пирамиды. В её основании находится угорь, выше карп, утка и заяц справа, нога которого практически доходит до верхней кромки. Слева – корзина, наполненная устрицами и кошка. В соответствии с традициями искусства рококо животное словно позирует художнику. Кошка жеманно наклонила голову и смотрит на зрителя. Она опирается лапами о корзину и не спешит заполучить добычу. Кошки изображены и на других картинах мастера: «Кошки, дерущиеся за кусок мяса» (холст, масло, 101,5×80 см, аукцион Tajan, Париж, 17 декабря 2015 года, лот 50), «Натюрморт с кошкой, дыней и ветчиной (Плотный завтрак)» (1762 год, холст, масло, 67,5×145 см, аукцион Sotheby's&Artcurial, Париж, 26 марта 2015 года, лот 42), «Кошка с котятами» (холст, масло, 85×117 см, аукцион De Maigret (S.V.V.), Париж, 10 декабря 2003 года, лот 47).



Николя Анри Жора де Бертри
Кошки, дерущиеся за кусок мяса
Холст, масло. 101,5×80 см
Аукцион Tajan, Париж, 17 декабря 2015 года, лот 50



Николя Анри Жора де Бертри
Натюрморт с кошкой, дыней и ветчиной (Плотный завтрак)
1762 год
Холст, масло. 67,5×145 см
Аукцион Sotheby's&Artcurial, Париж, 26 марта 2015 года, лот 42



Николя Анри Жора де Бертри
Кошка с котятами
Холст, масло. 85×117 см
Аукцион De Maigret (S.V.V.), Париж, 10 декабря 2003 года, лот 47

Ярчайшим представителем французской школы натюрморта является Пьер Николя Уийо (1674 – 1751). Он обучался у отца Клода Уийо (около 1632 – 1702), который работал с Жаном-Батистом Моннуайе над оформлением Версаля, Фонтенбло и Сен-Жермен-ан-Ле. Дед художника по материнской линии был придворным мастером Людовика XIV и Анны Австрийской. Он поддерживал контакты с Симоном Вуэ и Эсташем Лесюэром (1617 – 1655).

Затем Пьер Николя Уийо обучался в мастерской Робера Леврака де Турнье (1667 – 1752). В 1721 году он поступил в Академию живописи и скульптуры. 30 августа этого же года представил Академии большую картину, изображающую буфет с цветами и фруктами, для участия в выставке. 31 декабря 1722 года получил звание академика. В 1737 и 1750 годах экспонировался в парижских Салонах.

Работы художника пользовались большой популярностью. Уийо работал по заказам королевского двора. В 1739 году ему было поручено украсить «малые апартаменты королевы» в Версале. Несколько его работ находятся в замках Трианона и Фонтенбло.



Роскошный натюрморт в традициях искусства регентства из собрания ASG, приписываемый Пьеру Николя Уийо, отличается многообразием предметов и сложностью композиции. На фоне аркады художник пишет центрально-симметричную композицию, сформированную из разнообразных предметов. Её центром является постамент с волютами и золочёным блюдом, на котором горкой выложены персики и сливы. Слева и справа – два золочёных сосуда, являющиеся настоящими произведениями ювелирного искусства. Они декорированы чеканными рельефами, а их форма напоминает античные ойнохои. «Ярусом» ниже художник поместил музыкальные инструменты. Слева мы видим перевёрнутую лютню. Её выступающий гриф доходит практически до кромки полотна. Рядом с инструментом – ярко-красная драпировка с золотой бахромой и посеребрённый сосуд, отливающий холодным металлическим блеском. Справа композиция гармонизирована изображением мандолины, расположенной по вертикали. Здесь же небрежно брошена нотная тетрадь и две розы, придающие фрагменту особую поэтическую утончённость.

Посередине на золочёной подставке с фигурами атлантов изображены персики и разные сорта винограда – пальчиковые и мускат. Подставка украшена гризайлевой композицией с амурами.

Венчает сложный ансамбль натюрморта парящий путти, надевающий на голову Вакха венок. Бюст бога виноделия увит виноградной лозой и дополнен колчаном со стрелами. Малиновая драпировка фланкирует произведение слева. Она кулисообразно собрана в складки с помощью жгута, открывая вид на аркаду и пейзаж с деревьями.

Сложная фигурная форма натюрморта поддерживает его парадность. Такой же формат имеет аналогичная работа Уийо «Натюрморт с

Пьер Николя Уийо, приписывается
Натюрморт с фруктами, музыкальными инструментами и ювелирными изделиями
1722 год
Холст, масло. 206×175 см
Слева в нижней части подпись и дата: «P. Huilliot 1722»
БСИИ ASG, инв. № 02-5204



Пьер Николя Уийо
Натюрморт с серебряными и золотыми сосудами, фруктами и цветами
1718 год
Холст, масло. 181×143 см
Музей изящных искусств, Хьюстон



Пьер Николя Уийо
Натюрморт с золочеными и серебряными сосудами и блюдами
Холст, масло. 195×147,5 см
Аукцион Sotheby's, Нью-Йорк, 21 мая 1998 год, лот 63

серебряными и золотыми сосудами, фруктами и цветами» из Музея изящных искусств Хьюстона (1718 год, холст, масло, 181×143 см, инв. № BF.1990.6). Картина из Большого собрания изящных искусств ASG написана в 1722 году, когда художник получил звание академика.

Фруктами изобилует и натюрморт Джузеппе Руопполо (1631 – 1710). Особенно художник преуспел в изображении винограда. Он обучался в мастерской дяди Джованни Баттиста Руопполо (1629 – 1693). Испытал влияние Абрахама Брейгеля (1631 – 1697), который в 1675 году посетил Неаполь.



Джузеппе Руопполо
Натюрморт с виноградом и пионами
Холст, масло. 100,5×121,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-5255

Джузеппо Руопполо часто путают с неаполитанским мастером Джузеппе Рекко (1634 – 1695), с которым они имеют одинаковые инициалы. Впервые творчество художников было разграничено итальянским историком искусств и художником Рафаэлло Кауза, который в 1964 году организовал выставку натюрмортов и выпустил к ней каталог. Поздние исследования историка искусств Фердинандо Болоньи и Каузы позволили проследить стилистическую эволюцию творчества живописца [1,2]. Так на раннем этапе картины Руопполо были близки произведениям его дяди.

Картина из Большого собрания изящных искусств ASG была исполнена уже в зрелый период творчества, поскольку в ней в полной мере ощущается барочная стилистика. Её авторство определено историком искусств, профессором Болонского университета Альберто Коттино. Виноградные кисти высоким и пышным каскадом ниспадают из вазы на стол, на



Джузеппе Руопполо
Натюрморт с дынями, персиками, сливами, вазой с виноградом и яблоками
135×96 см
Аукцион Bukowski, Стокгольм, 17 апреля 1973 года, лот 179



Джузеппе Руопполо
Натюрморт с гроздями винограда
Холст, масло. 63×76 см
Аукцион Rois Enchères, Сен-Персюр-Мер, 24 февраля 2018 года, лот 261





Парные натюрморты с цветами и фарфором
Первая четверть XVIII века
Холст, масло. 115×140 см
БСИИ ASG, инв. № 01-5231 (1,2)

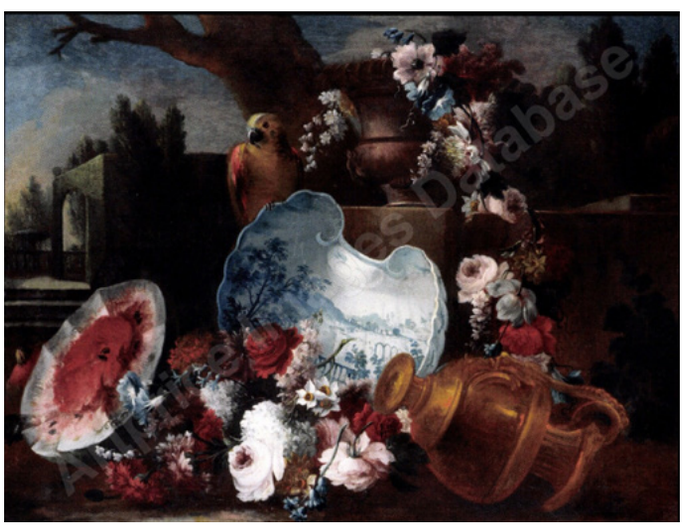
котором в изобилии разложены вишни, грибы, инжир и персики. В правой части выделяются два крупных пиона ярко-красного цвета.

Итальянскому мастеру Франческо Лаванье (около 1684 – 1724) приписываются парные цветочные натюрморты из собрания ASG. Художник работал в Неаполе в первой четверти XVIII века. Был учеником Андреа Бельведере (около 1652 – 1732), у которого перенял яркий хроматизм и отточенную композиционную технику. Также отмечается стилистическое сходство с работами Гаспаре Лопеса (1677 – около 1732), который, возможно, также был его учителем и родственником. Работал с Джузеппе Лаваньей (1684 – 1724) над оформлением особняков знати.

Картины Лаваньи отличаются пышностью, яркостью и декоративностью. Он часто изображал богатые цветочные композиции в вазах, иногда добавляя фрукты, архитектурные фрагменты, фонтаны или животных (например, кроликов или павлинов) на фоне пейзажа, что сближало его работы с видами элегантных итальянских садов. Работы Франческо Лаваньи хранятся в частных и музейных коллекциях по всему миру и регулярно выставляются на аукционах. Его стиль оказал влияние на следующее поколение неаполитанских художников XVIII века.

Богатые натюрморты Франческо Лаваньи украшали интерьеры палаццо на юге Италии. Большинство из них были достаточно велики по формату и выражали радость от изобилия щедрой природы. Разнообразные по составу высокие букеты в золочёных вазах дополнены изображениями тонкого сине-белого фарфора. Лаванья размещал свои натюрморты на фоне ночных садов и парков. На предметах керамики лунный свет отражается особенно изысканно. В своих натюрмортных композициях художник часто повторял одни и те же предметы: золочёные сосуды, цветочные букеты, гирлянды, фарфоровые чашки, блюда, молочники и фонтаны. При этом компоновал он их всегда по-разному, в новых оригинальных сочетаниях, что позволяло избегать шаблонности.

Работе из собрания ASG близки картины художника «Цветочный натюрморт с сосудом, арбузом и попугаем» (аукцион Christie's, Милан, 26 мая 2009 года, лот 44), «Натюрморт с арбузом, инжиром, гранатом и цветами» (аукцион Dorotheum, Вена, 21 марта 2002 года, лот 32), «Букет цветов и фарфор на фоне пейзажа» (аукцион Piasa, Париж, 20 октября 1999 года, лот 38).

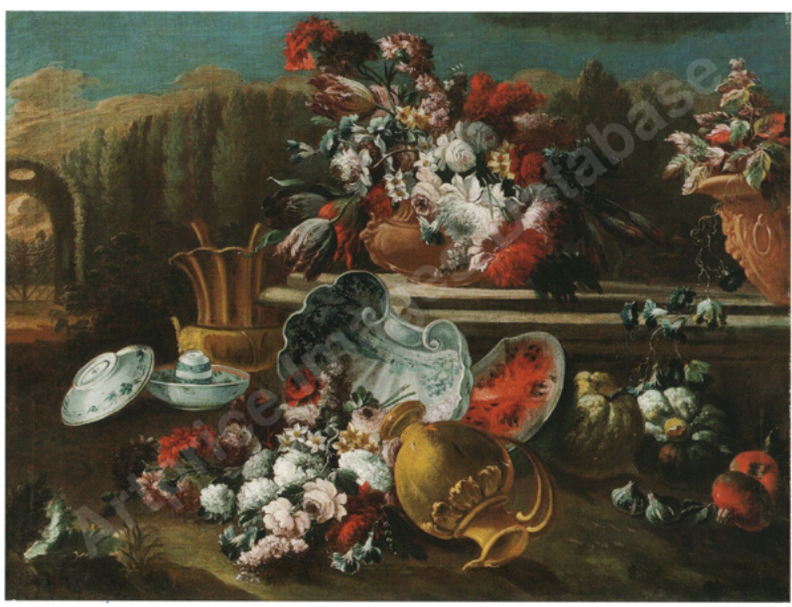


Франческо Лаванья Цветочный натюрморт с сосудом, арбузом и попугаем
Холст, масло. 69,5×90 см
Аукцион Christie's, Милан, 26 мая 2009 года, лот 44

Франческо Лаванья
Букет цветов и фарфор на фоне пейзажа
Холст, масло. 89×128 см
Аукцион Piasa, Париж, 20 октября 1999 года, лот 38

В Неаполе работал и Джакомо Нани (1698 – 1755). Картины этого художника упоминаются в описях коллекций герцогини Терравновы в 1723 году и герцога Лиматола в 1725 году. Он работал с Паоло де Маттисом (1662 – 1728). Двадцать картин художника, исполненных для Королевского дворца Неаполя, были отправлены в Испанию Карлом III своей матери Изабелле Фарнезе (в настоящее время находятся в Королевском дворце Риофрио). Нани исполнял эскизы для росписи фарфора на Королевской мануфактуре Каподимонте, основанной в 1740 году.

Джакомо Нани испытал влияние испанской школы, в частности, Луиса Мелендеса (1716 – 1780). Его картины хранятся в неаполитанских дворцах, монастырях и музеях – Дворце Капо-



Франческо Лаванья
Натюрморт с арбузом, инжиром, гранатом и цветами
Холст, масло. 74×99 см
Аукцион Dorotheum, Вена, 21 марта 2002 года, лот 32







Парные натюрморты с рыбой и морепродуктами
Первая половина XVIII века
Холст, масло. 103×156 см
Подпись художника «Giacomo Nani F.» по центру в нижней части натюрморта (инв. № 01-5447) и слева в нижней части (инв. № 01-5448)
БСИИ ASG, инв. № 01-5447
БСИИ ASG, инв. № 01-5448

димонте, Чертозе-ди-Сан-Мартино, Королевском дворце Неаполя, в частных коллекциях Европы (Годесберг, Майнц, Айнзидельн, Королевский дворец Эль-Пардо в Мадриде).

Живописец специализировался на цветочных натюрмортах, лавках и накрытых столах. Композиции мастера отличаются разнообразием изображённых предметов: паста, оливки, рыба, сладости, сфольятелла и фрукты. Изображения морепродуктов редки в творчестве Нани. Рыба представлена на таких полотнах художника как «Фруктовая тарелка с рыбой и моллюсками» (аукцион Trionfante Casa d'Aste s.r.l., Палермо, 25 мая 2025 года, лот 130), «Натюрморт со скатом» (аукцион Casa d'Aste Vincent, Неаполь, 21 марта 2025 года, лот 108) и «Натюрморте с курицей, сыром, мясом, салями и рыбой» (аукцион Sotheby's, Нью-Йорк, 15 января 2001 года, лот 199).

На парных натюрмортах из Большого собрания изящных искусств ASG изображены дары моря. Кальмары, рыбы, морские ежи, лобстеры, скат и краб собраны в живописные композиции. Часть из них находится в корзинах, крупные рыбы в связках подвешены на веревках. На заднем плане художник исполнил пейзажи с видом на морской берег, что не характерно для него, чаще Нани писал натюрморты на тёмном нейтральном фоне или в парках. Аналогичный натюрморт с крабом по



Анджело Мариа Кривелли
Рыба и моллюски на морском берегу
Холст, масло. 128×155 см
Аукцион Christie's, Рим, 29 ноября – 14 декабря 2004 года, лот 598

центру (разница в деталях и размерах) проходил на аукционе Christie's в Риме в 2004 году (лот 598). Картина была атрибутирована итальянским историком искусств, профессором Фердинандо Ариси как произведение Анджело Мариа Кривелли (1658 – 1730) на основании близости «Натюрморту с зайцем на фоне пейзажа» из коллекции Бартоломео Витали в Милане.

Французской школой XVIII века был атрибутирован «Натюрморт с пирогом, окороком и вазой с цветами», приобретённый в Испании на аукционе Ansorena 13 мая 2025 года. С 2020 года он неоднократно проходил на торгах как работа, приписываемая французскому художнику Андре Буи (1656 – 1740). Кроме того, в ходе исследования была выявлена аналогичная композиция, приписываемая Буи – «Натюрморте с пирогом, колбасой и ветчиной»



Андре Буи, приписывается
Натюрморт с пирогом, окороком и вазой с цветами
Начало XVIII века
Холст, масло. 60×72,5 см
БСИИ ASG, инв. № 02-5292

(проходил на аукционе 11 марта 2020 года, лот 194). Здесь композиция дополнена кувшином и посудой из стекла на заднем плане.

Художник работал в портретном и натюрмортном жанрах. Обучался у Франсуа де Труа (1645 – 1730). В 1686 году исполнил портрет живописца Шарля де Лафосса (1636 – 1716). В 1688 году поступил в Академию живописи. С 1737 года экспонировался в Салоне с портретами и жанровыми сценами народных гуляний. Популярностью пользовалась его картина «Чистка посуды» из Музея декоративно-прикладного искусства Парижа.

Андре Буи принадлежит к поколению художников, идущему перед Жаном-Батистом Симеоном Шарденом (1699 – 1779), в творчестве которого традиции несложного реалистического натюрморта французской школы XVIII века зазвучали в полную силу. Их заказчиками были представители третьего сословия. Художники изображали предметы кухонного обихода (котлы, кастрюли, бочки, кувшины) и простую снедь (мясо, пироги, потроха). Для натюрмортов данного направления характерна неяркая цветовая палитра. Благодаря мягкой тональной нюансировке достигается пластическая связь между объёмно написанными предметами. Живописцы уравновешивают композиции за счёт гармоничной компоновки предметов.



Андре Буи, приписывается
Натюрморт с пирогом, колбасой и ветчиной
Холст, масло. 60×73 см
Проходила на аукционе 11 марта 2020 года, лот 194

Картина из собрания ASG, приписываемая Андре Буи, имеет мягкий колорит. На фоне коричневой стены представлен стол с белой скатертью. По центру изображён круглый пирог, а справа от него окорок. У левой кромки мы видим багет и сосиски. Изящество натюрморту придаёт небольшой букетик цветов из гвоздик и левкоя в стеклянной вазе.

«Золотым веком» натюрмортного жанра в Голландии стало XVII столетие. Именно в этот период было исполнено произведение «Натюрморт с куропатками, бекасами и воробьём» шотландца по происхождению Уильяма Гоу Фергюсона (1632/1633 – после 1695), который обучался в Голландии. Он работал во Франции и Италии. Испытал влияние Яна Баптиста Веникса (1621 – 1659) и Виллема ван Алста (1627 – после 1683). С 1648 по 1651 годы работал в Утрехте, затем в Амстердаме и Гааге, где снимал дом с 1660 по 1668 годы. Частью договора аренды было обязательство рисовать по одной картине каждый год для владельца дома. В течении нескольких лет художник работал в Англии, а с 1681 года снова в Амстердаме. Последняя картина художника датируется 1695 годом.

Уильям или Виллем (имя художника на голландский манер) Гоу Фергюсон специализировался на охотничьих натюрмортах. Лучшие произведения художника с изображениями битой дичи хранятся в Рейксмюсеуме (Амстердам) и Берлинской картинной галерее. Его работы отличаются свежим и ярким колоритом.



Уильям Гоу Фергюсон
Натюрморт с куропатками, бекасами и воробьём
1648 – 1695 годы
Холст, масло. 60×73 см
Подписан
БСИИ ASG, инв. № 01-5412



Фрагмент с изображением соколиного клобучка на «Натюрморте с куропатками, бекасами и воробьём» Уильяма Гоу Фергюсона
БСИИ ASG, инв. № 01-5412

Фергюсон писал битую птицу, разлаженную, как правило, на краю стола. Для своих композиций он выбирал тёмный нейтральный фон. Мастер прекрасно воспроизводил фактуру птичьего оперения. Непременным дополнением к изображению дичи были ружья и охотничьи приспособления: ягдташи, пороховницы, манки. На картине из Большого собрания изящных искусств ASG на краю каменной столешницы разложены куропатки и воробей. Рядом с ними художник написал зелёную драпировку и сложенные силки. Пирамидальность композиции придают бекасы, подвешенные на верёвке по центру изображения. В этой же связке находится и соколиный клобучок – кожаная шапочка, которая надевалась на голову птице, чтобы она не бросалась преждевременно на добычу и не кусала других птиц. Близкие натюрморты Фергюсона хранятся в Государственном художественном музей Шверина («Натюрморт с дичью», 1680 год, холст, масло, 63,5×54 см, inv./cat.nr. 465) и Музее изящных искусств Гента («Натюрморт с битой птицей», холст, масло, 59×48 см, инв. № 1914-CN), а также проходят на аукционных торгах («Охотничий натюрморт с птицей», холст, масло, 64×80 см, аукцион Koller, Цюрих, 28 марта 2025 года, лот 3051).



Уильям Гоу Фергюсон
Натюрморт с дичью
1680 год
Холст, масло. 63,5×54 см
Государственный художественный музей в Шверине



Уильям Гоу Фергюсон
Натюрморт с битой птицей
Холст, масло. 59×48 см
Музей изящных искусств, Гент



Уильям Гоу Фергюсон
Охотничий натюрморт с птицей
Холст, масло. 64×80 см
Аукцион Koller, Цюрих, 28 марта 2025 года, лот 3051

Ссылки:
1. F. Bologna, Natura in posa (Italia XVI – XIX secolo), Bergamo 1968, fig. 49.
2. R. Causa, La natura morta a Napoli nel Sei e Settecento, in Storia di Napoli, Cava dei Tirreni 1972, V-2, pp. 1016 – 1044.

«УТРЕХТСКИЙ БРЕЙГЕЛЬ» – ЙОСТ КОРНЕЛИС ДРОХСЛОТ

ЙОСТ КОРНЕЛИС ДРОХСЛОТ

1586—1666

– голландский живописец, вступил в гильдию Св. Луки в 1616 г. Писал бытовые картины, в особенности деревенские празднества, танцы, пейзажи, оживленные многочисленными фигурами, а также исторические картины в духе Тенирса Старшего, но уступал последнему в силе и прозрачности колорита и в мастерстве кисти.

JOOST CORNELISZ DROOCHSLOOT

1586—1666

– dutch artist Jost Cornelis Drochslot joined St Luke's Guild in Utrecht in 1616. He painted scenes of everyday life, especially village festivities, dances, landscapes populated with numerous figures, and historical pictures inspired by Teniers the Elder, though inferior to him in color strength and brushwork transparency.

Йост Корнелис Дрохслот – интересное явление в утрехтской школе первой половины XVII века. Наследие художника значительно: до нас дошло около 350 его картин. На протяжении всей творческой карьеры Дрохслот работал много: самая ранняя известная картина датирована 1615 годом; последнюю работу он написал в год смерти - 1666. Дрохслот не вступал в соперничество со своими знаменитыми земляками, ни с Абрахамом Блумартом и Иоахимом Втевалем, специализировавшимися на традиционно высоко ценимой исторической живописи, ни с портретистом Паулюсом Морельсе. Он обратился к жанрам, которые были малоизвестны в Северных Нидерландах, особенно в Утрехте. Тонко чувствуя спрос, художник мастерски создавал доступные развлекательные сюжеты.

Именно Дрохслот познакомил Утрехт со стилем Питера Брейгеля Старшего (ок. 1520–1569) и его последователей. Он придерживался этого стиля на протяжении всей жизни: 180 работ – более половины всего созданного им – составляют крестьянские сцены. За редкими исключениями, изображения крестьян, веселящихся перед трактиром или на деревенской площади, не относятся к числу лучших его работ. Почти все картины написаны по одной схеме, в ограниченной палитре, состоящей в основном из коричневых тонов с несколькими штрихами красного и синего. Крестьянские сцены приятны для глаз, но художественная ценность их в целом невысока. Именно эта категория картин исторически закрепила за Дрохслотом репутацию посредственного малоинтересного художника. Арнольд Хоубракен задаёт тон в своей работе «De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen» 1718 года. Он описывает картины Дрохслота как «крестьянские ярмарки, где можно увидеть лавки с пирогами, рядом с домами деревенской общины и церкви вдалеке». Биограф особо подчёркивает отсутствие разнообразия в этих работах, которые, по его мнению, «все кажутся отлитыми в едином стиле» [2, p. 288]. В другой работе Хоубракен символом доступности картин, наводнивших рынок, называет крестьянские ярмарки Дрохслота [3, s. 278]. Подавляющее большинство более поздних критиков также ограничивались рассмотрением этой части наследия художника, при том, что у Дорхслота есть гораздо более интересные и более самобытные темы и жанры.



Йост Корнелис Дрохслот
Вид на Ганценмаркт и Стадхейсбруг в Утрехте



Йост Корнелис. Дрохслот
Расстрел наёмников принцем Морицем Нассауским на новой площади города Утрехта, 1618 г.
Холст, масло. 91,4 x 137,4 см
Аукцион Хампель 27.03.2009. Эстимейт € 33,0-36,0 тыс.

Дрохслот не только не боялся писать в не привычном для себя стиле, но и обращался к темам, не имевшим живописной традиции в его родном городе. Например, он был первым в Утрехте, кто писал пейзажи с реальными городскими видами. Его «Вид на Ганценмаркт...» в Утрехте, написанный до 1618 года, – первое топографически точное изображение города. Картина изображает повседневную жизнь такой, какой ее видели жители Утрехта в XVII веке.

Время написания картины помогает определить Домская башня на заднем плане, на картине она еще без часов, установленных в 1618 году.



Йост Корнелис Дрохслот
Выражение благодарности принцу Морицу Оранскому на площади Неуде в Утрехте 31 июля 1618 г. (1625)
Рейксмузеум

Дрохслот был единственным в своем родном Утрехте, кто запечатлевал важные события для Нидерландов, очевидцем которых он был. Таким образом он откликнулся на потребность горожан видеть подобные моменты увековеченными. Хорошим примером является изображение ключевого момента в битве между ремонстрантами (арминианами) и контрремонстрантами (гомаристами), представителями религиозных течений в нидерландской кальвинистской церкви, которые в начале XVII века в Республике Соединённых провинций получили значение религиозно-политических группировок . 31 июля 1618 года принц Мауриц, выступавший на стороне контрремонстрантов, приказал утрехтским наемникам сложить оружие. Эти наемники, или «вардгельдеры», были наняты для выполнения обязанностей голландской армии. Спрос на изображение этого события был настолько велик, что Дрохслот повторил его по меньшей мере 12 раз.

Разграбление испанцами, вторгшимися в несколько городов провинции Утрехт в 1630-х годах, оказало столь сильное влияние на горожан, что Дрохслот изобразил эту тему по меньшей мере 30 раз.



Йост Корнелис Дрохслот
Зима в голландском городе (1620-е)
Дерево, масло. 50,5x74,5 см
Государственный Эрмитаж



Йост Корнелис Дрохслот
У заимодавцев (ок. 1625)
Дерево, масло. 73×107 см
БСИИ ASG, инв. № 03-0758



Йост Корнелис Дрохслот
Автопортрет в пейзаже (1627)
Дерево, масло.37,5 x 50,5 см
Государственный Эрмитаж

Он также экспериментировал с разными жанрами, включая речные и зимние пейзажи. Десять известных ледовых сцен считаются вершиной его творчества, и их качество сопоставимо с работами крупных мастеров XVII века, таких как Хендрик Аверкамп (1585-1634). Поэтому не удивительно, что зимние сцены Дрохслота можно найти в Эрмитаже и Прадо.

Дрохслот написал 15 интерьерных сцен, одна их которых «У заимодавцев» находится в Большом собрании изящных искусств ASG.

Художник изображает драматичную сцену, которая трогает именно своей будничностью. Вдова с тремя детьми, пришедшая либо за отсрочкой платежа, либо в надежде получить новый кредит, понимает, что ей откажут, как понимают это и старшие дети, один из которых расплакался. Самый младший держится за юбку матери и пытается уловить смысл происходящего по ее лицу. За столом сидят сытые хорошо одетые кредиторы, которых не может тронуть эта сцена, они к ней привыкли. За их спинами расположилась группа служащих, которых происходящее и вовсе забавляет, они уже приготовили расписку, чтобы показать всю бесполезность просьбы.

За спиной обездоленных собираются закалывать свинью, которую приволокли на веревке, и уже приготовили лохань, куда будут сцеживать кровь. На возвышении за балюстрадой заключается сделка, хорошо одетый господин читает газету или биржевую сводку на стене, все контрастирует с посетительницей, разводящей руками в немой просьбе.

Дрохслот написал как минимум три автопортрета, запечатлев себя в разные периоды своей жизни. Первый автопортрет написан в 1627 году в образе бонвивана на фоне пейзажа с бокалом вина в одной руке и трубкой в другой.

Более поздний портрет (1630) изображает художника в его мастерской за мольбертом с палитрой в руках. На заднем плане слуга растирает краски, что является типично голландским сюжетом.

Раннее творчество Дрохслота было несправедливо забыто. Между тем, основываясь на работах, созданных им в период с 1615 по 1630 год, можно проследить, как фламандский стиль проник в творчество уроженца Утрехта. Это доказывает, что Дрохслот не



Йост Корнелис. Дрохслот
Деревенский праздник
Холст, масло.
93 x 78 см
Аукцион Хампель
9.12.2011.
Эстимейт € 55,0-65,0 тыс.

был простым последователем школы Брейгеля. Он адаптировал фламандский стиль к стандартам своего родного города и внес значительные изменения по сравнению с работами фламандских художников, в основном католических.

Это был тактический ход с целью понравиться широкой публике. Таким образом, несмотря на сильную конкуренцию в Утрехте и других частях Северных Нидерландов, Дрохслоту удалось надолго сохранить свой статус востребованного художника.

Йост Корнелис Дрохслот был сыном Корнелиса Питерса, уроженца Аудеркерка, и его второй жены Эльтген, дочери Барента Коопа ван Грёнена. В браке, заключенном в январе 1586 года, родились четверо детей; Йост был единственным сыном. Даты рождения всех четверых установить невозможно. Учитывая дату свадьбы его родителей, Йост, безусловно, родился не ранее 1586 года.

Он вырос в Утрехте, где его отец занимался плотницким ремеслом. Хотя это была вполне востребованная работа в XVII веке, доход семьи не был очень высоким. Тем не менее, у Корнелиса Дрохслота, должно быть, было достаточно денег, чтобы оплатить обучение сына у художника. Достоверных сведений об образовании Дрохслота не сохранилось. Письменные договоры об ученичестве этого периода крайне редки, как и другие архивные источники, которые могли бы пролить свет на его ученичество. Дрохслот, скорее всего, поступил учеником к мастеру-художнику в раннем подростковом возрасте, между 12 и 14 годами. Художники XVII века начинали своё обучение как «контерфейтёнген» (юноши в классе живописи), а затем переходили в ученичество, продолжавшееся максимум семь лет.

На рубеже веков, когда Дрохслот, вероятно, проходил ученичество,Утрехт был одним из важнейших центров живописи в Северных Нидерландах. Город переживал значительный экономический бум благодаря своему географическому положению с водными путями, ведущими ко всем крупным городам Голландии. Утрехт был политическим, религиозным и административным центром одноимённого региона. В период с 1569 по 1650 год население выросло с чуть менее 20 тысяч до примерно 31 тысячи человек.

Выгодное положение города в начале XVII века также способствовало расцвету живописи. С начала XVII века мы впервые можем говорить о возникновении подлинно утрехтской школы живописи. Абрахам Блумарт (1564–1651), Иоахим Втевал (1566–1638) и Паулюс Морельсе (1571–1638) считаются тремя главными героями. У Блумарта и Морельсе были крупные мастерские, в которых они обучали большое число учеников искусству живописи. Подавляющее большинство самых известных художников Утрехта обучались у одного из этих двух мастеров. Однако, учитывая их совершенно разный стиль, маловероятно, что это относилось и к Дрохслоту.

Самый ранний пример его художественной деятельности датируется шестью годами до его регистрации в утрехтской гильдии Святого Луки в 1616 году. Это гравюра на сюжет пирующих в гостинице нищих, представляет собой типичную жанровую сцену. В то время жанровая живопись в Утрехте ещё не была известна, тема гравюры Дрохслота вдохновлена фламандскими образцами и следует традиции Питера Брейгеля Старшего. Фигуры с их коренастыми телами, грубыми носами и большими руками также обнаруживают сходство с крестьянами Брейгеля. Фламандская тема и стиль позволяют предположить, что у Дрохслота был учитель из Южных Нидерландов. По этой же причине предполагается, что



Йост Корнелис Дрохслот
Крестьянская ярмарка (1615)
Холст, масло. 35,5 x 48,5 см
Аукцион Sotheby's, Лондон, 13 декабря 2001 г. (лот 125)

он провел некоторое время в Антверпене, хотя более вероятно, что его первый учитель был среди группы фламандских художников, искавших убежища в Северных Нидерландах.

Большинство эмигрантов, перебравшихся на север из Южных Нидерландов, поселились в Амстердаме. Среди бежавших художников было много последователей Питера Брейгеля. Возможно, Дрохслот покинул Утрехт в раннем подростковом возрасте, чтобы жить в Амстердаме или его окрестностях. Его отец был родом из Аудеркерка, современного Аудер-Амстела, что примерно в десяти километрах от Амстердама. Возможно, там были родственники по отцовской линии, у которых юному Дрохслоту разрешили прожить несколько лет. Типичный брейгелевский жанровый стиль, который мы видим в работах Дрохслота, был представлен Северу Давидом Винкбонсом (1576–1619). Винкбонс родился в 1576 году в Мехелене, Фландрия. Три года спустя его семья переехала в Антверпен, где его отец, Филипп Винкбонс (род. в 1601-м), работал художником.

Эта работа 1615 года изображает деревенскую сцену с крестьянами, нищими и другими людьми из низших слоёв общества. Действие происходит в сельской местности перед трактиром. Вдали видна церковная башня деревни или небольшого городка. Слева на переднем плане группа бедных крестьян и нищих танцует в хороводе. Остальные постояльцы трактира собрались вокруг стола, где разворачиваются различные небольшие сценки. Женщина расчёсывает волосы сидящего мужчины; за столом мужчина в шляпе, которого сзади обнимает крестьянка; а на переднем плане справа мы видим фигуру, одетую в чёрное, с лютней на коленях.

Подобная сцена встречается в творчестве Давида Винкбонса несколько раз. Различные персонажи и мотивы, использованные им, повторяются в картине Дрохслота. Например, музицирующий мужчина, молодая женщина с младенцем на руках присутствуют в обеих работах. В работе Винкбонса мы также видим женщину, пусть и на заднем плане, а не за столом, расчесывающую волосы мужчины. На обеих картинах изображена пара, целующаяся за столом, и собака на переднем плане.

Однако творчество обоих мастеров демонстрирует и заметные различия. Фламандская традиция жанровой живописи как моралистического произведения искусства отчётливо прослеживается в творчестве Винкбонса. Глубокий смысл сцены очевиден из надписи, которую можно прочитать под гравюрой:

Тот, кто некогда принёс
церкви позор и честь,
живёт выше своих
жертвователей в ленивой
роскоши тихо:
Он оскверняет людей
щедростью вечером и утром.
И позволяет птичкам
заботиться о них беззаботно.

Работа Винкбонса посвящена так называемым «грязным нищим», или нищим, которые днём притворяются бедными,

чтобы вечером растратить собранные деньги. Они изображены бедняками, которые всю жизнь просят милостыню и, не работая, живут роскошнее своих благодетелей. Трудолюбие, бережливость и самообладание им не знакомы. То же самое относится и к присутствующим крестьянам, которым следовало бы работать на земле, чтобы заработать на жизнь. Различные мотивы в картинах Винкбонса и Дрохслота отсылают к бедной жизни нищих и крестьян. Например, гостиница также служит борделем. На картине Винкбонса через мансардное окно в правом верхнем углу видна целующаяся пара, а из другого окна вытягивается метла. Жениться через метлу означало жить вместе без брака, что в XVII веке считалось абсолютным грехом.

У Дрохслота влюбленная пара отсутствует, но из окна торчит палка с атрибутами праздной жизни, включая скрипку, разбитую корзину и кувшин. Этим художник подчеркивает, что эта сцена действительно касается праздношатающихся. Хотя картина Дрохслота, как и панель Винкбонса, имеет моралистический уклон, «Деревенская сцена», по-видимому, является прелюдией к его более поздним картинам, в которых он обращается с бедняками более мягко. По сравнению с Винкбонсом, Дрохслот опускает по-настоящему непристойные сцены. Это смягчение едкой сатиры типично для Дрохслота. Вполне возможно, что такой способ изображения низшего класса населения был связан с утрехтским взглядом на бедных и нуждающихся. Под влиянием гуманизма в XVI веке возникло новое видение благотворительности. С тех пор бедность рассматривалась как следствие поведения самих бедных. Поэтому в Голландии, особенно в Утрехте, проводилось различие между «ленивыми» и «истинно» бедными, то есть между теми, кто не хочет работать, и теми, кто не может. К последней группе относились старики, сироты и инвалиды.

Другие живописные работы Дрохслота также обнаруживают сходство с творчеством его фламандского коллеги. Картины Винкбонса демонстрируют ту же палитру, которую Дрохслот использовал для своих картин: много коричневых тонов с некоторыми красными и синими оттенками. Фигуры в их деревенских сценах – это крестьяне, нищие и путники. Они повсюду в сцене: на переднем плане, в дверных проемах домов и далеко вдали, где грунтовая дорога исчезает из виду. Они используют повторяющиеся мотивы для всех этих групп населения. Крестьяне почти всегда заняты. Они ходят, танцуют группами, ухаживают друг за другом, играют на музыкальных инструментах или слушают. Обычно одна или несколько фигур заснули. Сцена, в которой жена фермера будит своего спящего мужа, является повторяющейся темой. Изображены все возрасты. Матери с младенцами в переносках на груди, отцы с малышами на спине, дети, играющие со щенками, и пожилые люди. Нищих узнают по поднятым рукам или мискам. Часто это калеки, которым приходится обходиться палкой. Неоднократно они передвигаются в круглом контейнере, отталкиваясь руками. Поскольку предположение о том, что Дрохслот был учеником Винкбонса, основано исключительно на стилистическом сходстве, а не на архивных источниках, здесь следует проявить осторожность. Работы Винкбонса были особенно известны. Таким образом, Дрохслот, возможно, познакомился с картинами, рисунками и гравюрами фламандского художника иным образом.

Поскольку Дрохслот не был зарегистрирован как самостоятельный мастер до 1616 года, вполне возможно, что он работал помощником художника в течение нескольких лет после окончания обучения. Для ученика художника было обычным делом проводить этот последний период у другого мастера. Поскольку художественные связи с Южными Нидерландами были восстановлены во время Двенадцатилетнего перемирия (1609–1621), возможно, Дрохслот после ученичества в Амстердаме отправился на юг, чтобы служить в мастерской фламандского мастера.

Возможным кандидатом на эту роль является фламандский художник Франс Франкен II (1581–1642), родившийся в Антверпене. Франкен происходил из семьи художников. Его отец, Франс Франкен I (1542–1616), стал известным художником и обучил



Йост Корнелис Дрохслот
Приглашение хромых и слепых на великую вечерю (1620–1629)
42 x 41,5 см. Музей Гетти



Йост Корнелис Дрохслот
Мудрые и неразумные девы (1616)
Холст, масло. 99,5 x 155,5 см
Аукцион Sotheby's, Лондон, 11 декабря 2003 г. (лот 132)

сына своему ремеслу. В 1605 году Франс Франкен II вступил в гильдию Святого Луки в своем родном Антверпене. С этого момента ему было разрешено брать учеников и помощников. Фигуры крестьян и нищих, описанные выше, также можно увидеть в работах уроженца Антверпена. Работы Дрохслота также демонстрируют сходство в композиции с работами Франкена. В своих картинах Дрохслот сначала изображал слегка облачное голубое небо и пейзаж, состоящий из широкой грунтовой дороги, а иногда и реки, в четкой перспективе. По обе стороны он замыкал композицию деревьями или использовал реквизит, например, сломанную телегу, которая служила репуссуаром (от французского глагола répousser – «отодвигать») – художественный приём, при котором на передний план помещают затемнённые объекты: деревья, люди, кусты, камни и т. д. с целью создания кулисности, благодаря которой взгляд скользит внутрь пространства. Затем он нарисовал небольшие здания по обе стороны дороги, от фермерских домов в стиле Брейгеля до руин, напоминающих крепости, или домов со ступенчатыми фронтонами. Между домами всегда стоит церковь, часто украшенная развевающимся красным флагом. Дрохслот, который, благодаря членству в Реформатской церкви и последующему назначению деканом, был практикующим верующим, стал одним из первых в Северных Нидерландах, кто изобразил это здание почти на всех своих картинах. Южанин Франкен, будучи католиком, отводил церкви видное место во многих своих произведениях.

На этой картине изображена притча о великой вечере (Евангелие от Луки, гл. 14), в которой хромые и слепые приглашены на ужин к богатому человеку вместо тех, кто отклонил его приглашение. Притча иллюстрирует заповедь: «Всякий возвышающий себя унижен будет, а унижающий себя возвысится».

В 1616 году Дрохслот написал «Притчу о мудрых и неразумных девах». Изображение этой притчи (Евангелие от Матфея 25:1–13) имело давнюю традицию в искусстве Южных Нидерландов, как на сцене, так и в гравюрах и живописи. Иконография в изобразительном искусстве основана на иконографии мистерий. Одной из таких мистерий была «Ludus de decern virginibus», известная по рукописи XIV века. Отдельные элементы этой мистерии впервые появляются в изображении темы мудрых и неразумных дев Питером Брейгелем Старшим, включая ангела, который служит посланником для мудрых дев. Одна из немногих живописных версий XVII века была создана в 1616 году Франсом Франкеном. Более поздние примеры, включая три версии Питера Лисарта (после 1604–1699), по-видимому, основаны на этом прототипе.



Йост Корнелис. Дрохслот
Семь дел милосердия (1618)
Холст, масло. 191,2 x 299,1 см
Утрехт, Центральный музей.

Похоже, что Дрохслот писал эту притчу лишь однажды. До него изображение этой темы не было распространено в Северных Нидерландах. Поэтому весьма вероятно, что он видел версию Франкена или предварительные наброски к ней собственными глазами. Обе картины датируются одним годом, и композиции демонстрируют явное сходство. Мудрые девы сидят слева. Они прядут, шьют, читают Библию и молятся. Справа от них находятся пять неразумных дев, которые проводят время за музыкой, картами и выпивкой. На заднем плане изображены сцены из притчи. На работе Франкена изображено здание с печально уходящими неразумными девами слева и приём добрых дев справа. В композиции Дрохслота, которая более просторна и имеет большую перспективу, изображено похожее здание. Слева мудрые девы принимаются Христом, стоящим в дверях. Дверь остаётся закрытой для неразумных дев с правой стороны здания. На работах обоих мастеров изображен летящий ангел, которого мы уже видим на гравюре Брейгеля, и который здесь увещевает неразумных дев.

Франкен добавил фигуру Христа в ореоле света в левом верхнем углу, чего Дрохслот не сделал. Более того, уроженец Утрехта поместил сцену в более современную обстановку, где женщины одеты по моде XVII века, окружающая обстановка также выглядит более светской. Хотя католические предпочтения Франкена очевидны, у Дрохслота нет явного намёка на конкретное религиозное убеждение. Из-за этих изменений по сравнению с фламандскими версиями картина Дрохслота приобрела более жанровый характер. Нечто подобное он делал и в своих грабежах, о которых речь пойдет позже.

Деяния милосердия

Зарегистрировавшись в утрехтской гильдии Святого Луки в 1616 году, Дрохслот, вероятно, вскоре стал иметь приличный доход. 19 апреля 1618 года он объявил о своей помолвке с Агниетген ван Рейневелт. Пара обвенчалась в Реформатской церкви Утрехта. Дрохслот смог через два года после свадьбы купить дом на канале Ниувегрехт, на северо-западном углу улицы Магдалена. В этот период он продолжал писать картины на библейские темы. Деяния милосердия занимают особое место в его творчестве. Семь дел милосердия (Евангелие от Матфея 15:35-36) считались самой любимой темой для изображения милосердия. Благотворительность издавна была важной ценностью в Утрехте. В середине XIV века были основаны первые частные богадельни. Богатство этих учреждений росло, и всё больше бедняков могли рассчитывать на приют на более длительный срок. В течение XVI века сформировался новый гуманистический взгляд на благотворительность. Городской совет стал больше заботиться о вышеупомянутых «истинных» благополучателях. Для руководства братствами были назначены мэры. Примерно в середине XVI века тема благотворительности стала еще более актуальной. Когда после падения Антверпена многие южане перебрались в Северные Нидерланды, население крупных городов, включая Утрехт, увеличилось. В результате этого, а особенно из-за войны с Испанией (1568–1648), бедность в городе также возросла. Количество богаделен также росло, в Утрехте их было не менее 22. Они были значимы-



Франкен, Франс II
Семь дел милосердия
Государственный Эрмитаж

ми покровителями художников. В XVII веке в утрехтских богадельнях находилось множество работ местных мастеров, включая Дрохслота, который в 1628 году пожертвовал картину церкви Святого Иова и 10 лет спустя вошел в совет этого учреждения в качестве регента. Он занимал эту должность до своей смерти. Изображения одного или нескольких актов милосердия были излюбленным направлением среди художников на протяжении всего творчества Дрохслота, но особенно на раннем этапе. Самый ранний пример – его «Семь дел милосердия» 1617 года, ныне находящиеся в Центральном музее Утрехта. Возможно, он написал эту картину для госпиталя Св. Варвары и Св. Лаврентия, который располагался между каналами Аудеграхт и Нойде. Картина прекрасно иллюстрирует помощь бедным в XVII веке: регенты и администраторы распределяли помощь, но фактическую заботу о нуждающихся оставляли менее обеспеченным. Заказ для госпиталя Св. Варвары и Св. Лаврентия мог быть также заказом на групповой портрет. Дрохслот, вероятно, запечатлел на картине образы регентов учреждения. Это мужчины в белых воротничках, чьи головы, в отличие от голов других изображённых фигур, явно портретные. Если это действительно так, то эту работу можно считать первым коллективным портретом регентов.

Известно ещё 17 вариаций на эту тему, созданных Дрохслотом. Они не всегда изображают все семь видов милосердия (накормить голодного; напоить жаждущего; одеть нагого; приютить бездомного; посетить больного; выкупить пленного или посетить заключённого; похоронить мёртвого), но часто фокусируются на раздаче еды или размещении бедняков. Эти картины, в частности, ясно показывают, что утрехтский мастер был знаком с одной или несколькими версиями картины Винкбонса «Раздача хлеба бедным». Более того, эти картины демонстрируют сходство с работой Франкена, который писал на эту тему несколько раз. Если Дрохслот действительно работал у него в мастерской, он, вероятно, знал бы его «Семь дел милосердия» 1608 года.

В Евангелии от Матфея (25:35-36) Христос говорит, обращаясь к праведникам, о семи делах милосердия. В многочисленных произведениях на эту тему Франс Франкен II каждый раз по-новому варьирует составляющие ее эпизоды. Так, на первом плане эрмитажной картины представлена сцена "Раздача хлебов", иллюстрирующая сюжет первого из дел милосердия. В левой части композиции в портике изображен богач, делящийся одеждой с бедняками, на другой - родственники, навещающие больного. Художник нашел своеобразные архитектурные ниши почти для каждого из дел милосердия: например, в сцене "Посещение узника" (справа, на втором плане) фигура заключенного видна в окне тюремной башни. Под архитектурным навесом, слева, в глубине, изображен гостеприимный хозяин, приглашающий пилигримов в свой дом. Исключение составляют лишь две сцены: "Утоление жажды" (справа на втором плане) и "Похороны умершего" (в глубине). Они располагаются в более открытом пространстве на фоне собора и кажутся заключенными в рамки архитектурных форм.

Версия Франкена демонстрирует вариации на тему: бедняки и инвалиды всех возрастов собрались на площади, где им оказывают помощь более состоятельные горожане. Мы видим одни и те же элементы, повторяющиеся у обоих мастеров. Например, нищий на переднем плане без ног, который вынужден передвигаться в мусорном ведре. Использование цвета с земляными тонами и одним штрихом красного, также схоже. Более того, в версии Франкена церковь изображена в центре сцены, хотя и на заднем плане. Типично католическое добавление фигуры Христа на небе, окружённой морем света, было опущено реформатором Дрох-

слотом, как и в «Неразумных девах». Его главной заботой было репрезентативное изображение благотворительных дел, которые совершались по воскресеньям и праздникам под бдительным оком приходской церкви. В бурные времена Реформации приход считался местом сохранения этой местной традиции. Здание церкви, как уже упоминалось, занимает видное место во многих композициях Дрохслота.

В отличие от идеалистически-возвышенных картин Франкена Дрохслот помещает библейские истории в современную ему обстановку. Его интерпретация темы «Семь дел милосердия» была принята северо-нидерландскими художниками после него. В Утрехте крупнейшее производство картин со сценами милосердия пришлось на период 1630–1660 годов, спустя более десяти лет после первой версии Дрохслота. Даже Ян Стен (1626-1679), похоже, был вдохновлён Дрохслотом. Стен был учеником в Утрехте в начале 1640-х годов, вероятно, у Николаса Кнюпфера. В то время Дрохслот был уже пожилым, но всё ещё активно творившим мастером. «Семь деяний милосердия» Стена – его первая религиозная картина, которая обнаруживает сходство с картинами Дрохслота на ту же тему. Все фигуры изображены со слегка сгорбленными спинами, и мы видим тот же тип каменных зданий, напоминающих крепости, что и на картинах Дрохслота. Сходство настолько поразительно, что картина, несмотря на монограмму, в какой-то момент была выставлена на продажу как работа Дрохслота. О том, что картины Дрохслота, изображающие сцены благотворительности, вскоре распространились за пределы Утрехта, свидетельствует и тот факт, что эти работы собирались в разных городах. Например, в описи имущества покойного амстердамца Якоба Леммиха, составленной между 1677 и 1681 годами, упоминается «картина: дела благотворительности, работы Дрохслота или копия».

Грабежи

Реалистичный стиль изображения поражает не только в сценах благотворительности. Когда в 1620-х годах Дрохслот утвердился как независимый художник, он также развивал этот подход в изображениях испанских вторжений. Во время Восьмидесятилетней войны, в ходе которой несколько голландских городов и деревень неоднократно захватывались испанцами, тема солдат-грабителей превратилась в популярный жанр живописи. Не удивительно, что жанр грабежей, известный как «крестьянская скорбь», также зародился в южных Нидерландах, и Брейгель вновь считается одним из его основателей. Солдатские сцены также появляются в творчестве Винкбонса. Отчасти благодаря усилиям фламандских иммигрантов этот жанр стал популярен и в Северных Нидерландах благодаря Харлему и Амстердаму. Пейзажи в ранних сценах грабежей по-прежнему характеризовались высоким горизонтом и холмистым фоном. В 1620-х годах ситуация изменилась, отчасти благодаря усилиям Дрохслота. Пейзаж оставался панорамным, но окрестности стали более голландскими. Горизонт опускается, и холмов на заднем плане становится меньше. Сцены часто происходят между деревенскими домами, такими, как те, что мы знаем по крестьянским сценам Дрохслота.

Грабежи резко контрастируют с делами милосердия. Во время набегов бедняки были ограблены, их одежда и еда были разрушены, жители были взяты в плен, а тела убитых мирных жителей не были погребены, а оставлены открытыми на улицах. Подобные мрачные сцены мы видим в работах фламандского художника Себастьяна Вранкса (1573–1647), его ученика Петера Снайерса (1581–1666/86) и Эсайаса ван де Вельде (1587–1630), работавших в Харлеме, а затем в Гааге. В их батальных работах полуобнажённые тела убитых горожан **занимают видное место**.

Самая ранняя из известных картин Дрохслота, находящаяся сейчас в Центральном музее Утрехта, датируется 1626 годом и на первый взгляд представляет собой мирную сцену. Длинная процессия офицеров и солдат возвращается домой. Вряд ли это похоже на настоящее ограбление. Слева от композиции видны несколько фигур, грузящих добычу на телегу. За ними на земле лежат несколько ценных предметов столовой посуды. Конная повозка на переднем плане



Йост Корнелис Дрохслот
Разграбление деревни (1626)
Холст, масло. 65,4 x 147,3 см
Утрехт, Центральный музей



Йост Корнелис. Дрохслот
Разграбление Хофа Амерсфорта (1631)
Дерево, масло. 34 x 54 см
Амерсфорт, Музей Флехите

справа также будет нагружена награбленными ценностями. На заднем плане поднимаются густые клубы дыма: несколько домов вдали подожжены. При ближайшем рассмотрении можно увидеть некоторых жителей. На переднем плане справа мужчина со сложенными руками, умоляюще глядящий на конного офицера. За ним идёт женщина с ребёнком на руках. Ещё дальше на заднем плане, в дверях церкви, видна молящаяся фигура, вероятно, священник. В небольшом доме слева от центра, похоже, происходит последний грабеж. Двое мужчин верхом ждут снаружи, пока другой солдат входит внутрь, чтобы забрать остатки имущества.

Мрачные сцены, встречающиеся в работах Вранкса, Снайерса и Ван де Вельде, не повторяются в грабежах Дрохслота. На первый взгляд, это мирные сцены с солдатами в деревне. Грабежи часто заканчиваются, и мало что напоминает об ужасах. Лишь горящий город вдали тонко намекает на трагичность события. Дрохслот посвятил не менее пяти картин разграблению Хофа Амерсфорта. Вполне вероятно, что он работал по рисунку или наброску рынка, который он сделал на месте и неоднократно использовал. Его самая ранняя работа датируется 1630 годом, годом позже самого события. Год спустя он снова написал ту же сцену, и известны ещё три недатированные версии. В 1629 году испанская армия под предводительством Хендрика ван ден Берга, усиленная имперскими войсками под командованием Монтекукули, вторглась в Республику.

Множество деревень, мимо которых они проходили, были разграблены и сожжены дотла. Испанская армия двинулась на Амерсфорт 11 августа 1629 года. Три дня спустя город сдался Монтекукули. Хотя испанские войска так и не достигли Утрехта, разграбление близлежащего Амерсфорта, должно быть, оставило глубокое впечатление и вселило страх в население Утрехта.

Как и в «Разграблении» в Центральном музее, разграбление Де Хоф те Амерсфорт изображает спокойную, мирную сцену. Жители города практически отсутствуют во всех версиях. Единственные присутствующие фигуры – это грабители, одетые в военную форму и вооруженные. В центре переднего плана мы несколько раз видим лошадь с крытой повозкой, готовую увезти награбленное добро. Ярким повторяющимся элементом является барабанщик. Он, предположительно, объявляет об отбытии солдат. Помимо солдат, изображены также несколько других фигур. Это носильщики, помогающие переносить добычу. На переднем плане несколько раз изображена женщина, одетая в чёрное, с юбкой с высокой талией. Судя по узлу за ее плечами, она - маркитантка, повторяющийся мотив в творчестве Дрохслота.

До него жанр грабежа не имел живописной традиции в Утрехте. Поэтому эти работы, должно быть, воспринимались там как весьма новаторские. Новый, спокойный способ изображения завершённого грабежа – это нововведение в изображении жанра, инициированное самим Дрохслотом. Его соображения, вероятно, носили коммерческий характер: нейтральное представле-

ние темы гарантировало привлекательность картин для более широкой аудитории. Дрохслот сосредоточился на историческом событии и избежал какой-либо субъективности в отношении инцидентов, как он делал ранее в своих изображениях вардгельдеров. Возможно, он подчинился пожеланиям своих покупателей из ещё частично католического Утрехта и по этой причине внёс существенные изменения в жанр, который уже практиковался десятилетиями.

На протяжении всей своей творческой карьеры и практически во всех своих картинах-главной целью Дрохслота было изображение повседневной жизни. Это отражено не только в его крестьянских сценах, но и в сценах благотворительности и картинах на темы современной истории. Он сознательно следил за тем, чтобы его творчество не было связано с какой-либо конкретной религией, даже когда изображались христианские сцены, как в случае с «Мудрыми и неразумными девами».

Герои Дрохслота вызывают определённую симпатию автора, и этим он значительно отличается от своих фламандских коллег. Его связь с фламандским искусством можно установить только по стилю. Действительно, не сохранилось никаких письменных документов, из которых можно было бы извлечь информацию о его ученичестве. Однако можно сделать вывод, что он был, по крайней мере, хорошо знаком с гравюрами фламандских последователей Брейгеля.

Как бы сильно ни влияли фламандские мастера на его выбор сюжета и живописный стиль, Дрохслот успешно применял в своих картинах собственные находки. Помимо помещения в современную обстановку глубоко религиозных сцен, таких как «Притча о мудрых и неразумных девах», он не изображал тривиальных сцен ни в одной из своих работ. Его крестьяне – не распущенные пьяницы, а добропорядочные граждане. Более того, его грабежи ясно показывают, что он также избегал сцен насилия. Здесь нет сражений, и мы не видим павших. Эта сдержанная манера изображения уникальна для работ Дрохслота. Очевидный вывод заключается в том, что Дрохслот выбрал максимально нейтральный подход к своим предметам, чтобы охватить максимально широкую аудиторию покупателей. Это подтверждается исследованиями владельцев работ Дрохслота в XVII веке. Они различались по своим религиозным убеждениям, а также по профессиям. Среди коллекционеров были купцы, кондитеры, юристы и коллеги-художники, включая земляка Иоахима Втеваля. Его работы в XVII веке можно было найти в Амстердаме, Дордрехте, Харлеме, Лейдене, Делфте, Мидделбурге и Гааге. Долгое время Дрохслот извлекал выгоду из своего уникального положения художника, работающего в разных жанрах и стилях, которым он был единственным в Утрехте. Однако, начиная с 1630-х годов, он, по-видимому, не мог получать достаточного дохода. Южноголландские художники, такие как Александр Кейринкс (1600–1651), положили начало новому типу фламандского пейзажного искусства в Утрехте. Герман Сафтлевен (1609–1685), поселившийся в Утрехте около 1632 года, также писал городские и зимние пейзажи, из-за чего Дрохслот утратил монополию на эти жанры. В этот период пик карьеры художника, безусловно, уже миновал, и с тех пор, более или менее вынужденно, он сосредоточился на живописи обычных крестьянских сцен, что, тем не менее, продолжало приносить ему успех.

В течение своей творческой карьеры он реагировал на многочисленные изменения, происходившие в живописи его родного города, внося значительный вклад в голландскую живопись Золотого века. Эта изобретательность делает Дрохслота более интересным художником, чем считалось ранее. Поэтому его ранние работы занимают особое место в утрехтском сообществе живописцев XVII века.

Список использованных источников:
1. Geurdes F . Het Vroege Werk van Joost Cornelisz Droochsloot. Nieuwe Genres in de Domstad: 1615-1630 // Oud Holland. - 2014. - Vol. 127. - № 4. -P. 195–214.
2. Houbraken A. De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen. – Amsterdam,1773. – 400 p.
3. Houbraken A. Grosse Schouburgh der niederlandische Maler und Malerinnen. – Wien, 1880. – 495 s.

РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК

ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 0840



Екатерина Титова,
главный хранитель фондов

СЕКРЕТЕР ЭПОХИ ЛЮДОВИКА XVI

Совсем недавно в мастерских ASG был отреставрирован французский секретер правления Людовика XVI. Во второй половине XVIII века во Франции верховенствует стиль неоклассицизм, который черпает свое вдохновение в классицистических идеалах античности. И мебель данного периода также следует за эпохой. Предметы обстановки несут в себе новые, отличные от барокко, черты: прямые линии, четкие границы, геометрические формы. Утрата влияния стиля барокко не означало отказ от богатого декорирования мебели.

В XVIII столетии наивысшего расцвета достигает техника маркетри, которая остается одной из основополагающих видов художественной обработки дерева и в период французского неоклассицизма. Маркетри представляет собой создание мозаики из тонких пластин шпона различных пород деревьев, которые врезаются в поверхность с целью создания изящного изображения.

На отреставрированном секретере центральное место занимает маркетри на откидной крышке. Композиция, вписанная в украшенную узором овальную раму, включает две скрипки, валторны, нотные тетради и пару голубей, а сверху она обрамлена гирляндой цветов. На дверцах нижних шкафчиках расположены вазоны с букетами цветов.

На реставрацию секретер был отобран из-за неудовлетворительного состояния сохранности: дестабилизация столярных соединений («расшатанность»), отсутствие дверных петель, нарушение целостности древесины, а именно поверхностные и сквозные трещины и сколы, местами шпон отстал от поверхности. Кроме этого на задней стенке – следы биологического поражения древесины, там находились ходы, оставленные жуком древоточцем. В процессе консервации предмета был выполнен комплекс работ, направленный на обеспечение его физической сохранности и стабилизацию конструкции перед восстановлением декоративного убранства.

Этапы работы проводились в следующей последовательности:

Основные этапы консервационно-реставрационных работ:

1. Реинтеграция утраченных элементов конструкции.

Первоочередной задачей реставратора было возвращение на корпус секретера двух дверц. После проверки геометрии и подгонки, створки были надежно закреплены.

2 Консолидация столярных соединений и каркаса.

Визуальный и тактильный осмотр выявил нестабильность ряда ключевых узлов. Была выполнена проклейка клеевым составом с последующей фиксацией. Эта мера вернула корпусу необходимую жёсткость и устойчивость.

3. Стабилизация дефектов массива древесины.

Для устранения расщелин и трещин в массиве дерева проведена полная проклейка всех проблемных участков, затем тонирование. Целью мастера было не маскирование, а механическое укрепление и предотвращение дальнейшего растрескивания.

4. Обработка исторических ходов древоточца.

Даже при отсутствии активной инвазии, старые каналы, оставленные личинками древоточца, представляют угрозу: заполненные рыхлой трухой, они ослабляют структуру дерева. Ходы были инъекционно укреплены специальным клеевым составом, который стабилизирует ослабленные волокна. Далее каналы были зашпаклеваны.

5. Проклейка отслоившегося шпона.

Реставратором велась точечная работа на участках, где оригинальный шпон отошел от основы. Под отслоившиеся фрагменты с помощью шприца введён клеевой состав. Каждый участок аккуратно прижат и зафиксирован под давлением, а выступившие излишки клея удалены.

Реставрация вернула секретеру эстетическую цельность и функциональные свойства. Данный предмет мебели был отобран для Дворца изящных искусств ASG на этапе разработки проекта.

РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ: Мутыгуллин Мударис

ДО РЕСТАВРАЦИИ







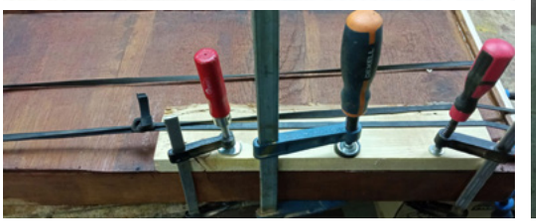
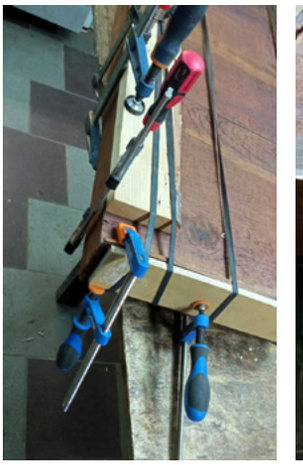








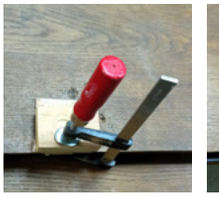
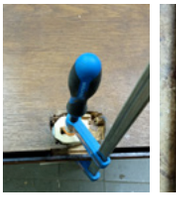


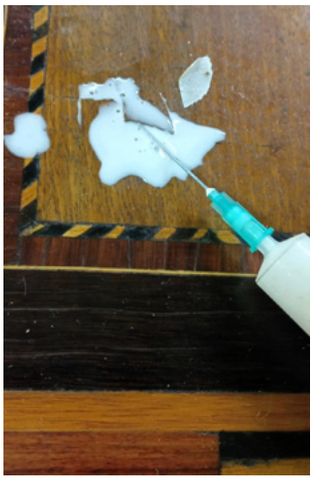


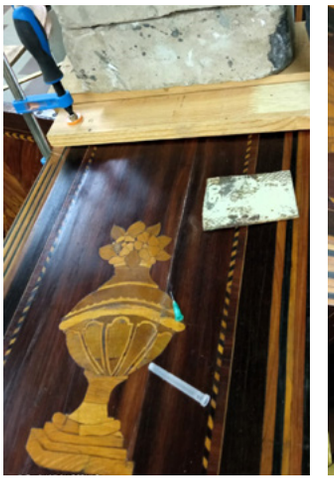
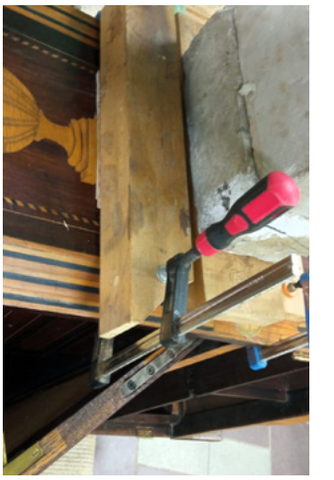


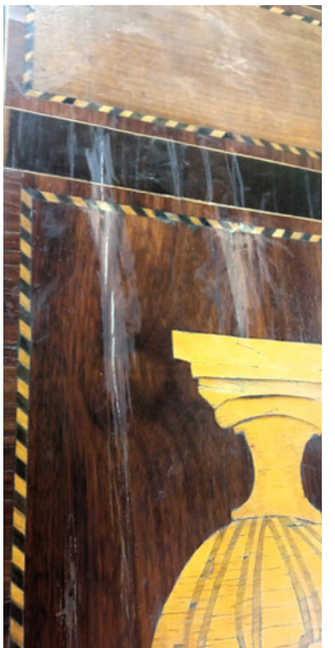
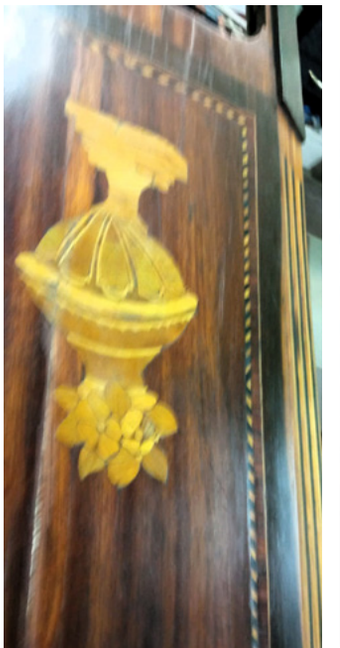


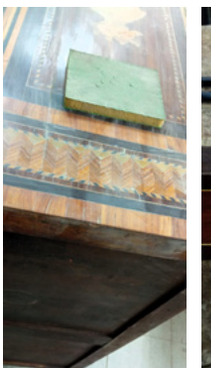
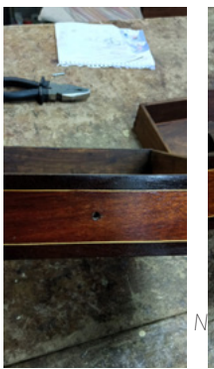





























ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ:



360 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

ФЛАМАНДСКИЙ МАСТЕР ИТАЛЬЯНСКОГО КАПРИЧЧИО

Художник Маттиас Схувардс (1665–после 1703) – один из малоизученных старых мастеров из Большого собрания изящных искусств ASG. Сведения о художнике противоречивы – одни считают его уроженцем Фландрии или Голландии, другие – Германии, и даже время появления его на свет в разных источниках неодинаково. Чаще других называется 1665 год, на который мы и будем ориентироваться в этом материале.

Творчество Схувардса представлено в основном лесными и парковыми пейзажами, маринами и жанровыми сценами. В его деревенских праздниках, чаще кермессах, критики усматривали подражание Тенирсу, хотя подобие их работ не простирается дальше сюжетов. Картины Схувардса, как правило, изобилуют фигурами, пребывающими в движении, он часто изображал лошадей, повозки и рогатый скот. Его картины хорошо прорисованы, их колорит приятен, и пусть Схувардс не стал художником первой величины, его творческое наследие пользуется уважением. В галерее Лувра находятся две его деревенские сцены. Он выполнил несколько офортов в лёгкой, но энергичной манере, по собственным рисункам и по рисункам других мастеров.

Схувардс начинал в традициях Яна Брейгеля Старшего, на это указывает его пристрастие к нежным светло-голубым и зеленым тонам, а затем перешёл к итальянскому стилю. Самые ранние записи о художнике относятся к 1682 году, когда он стал учеником пейзажиста Адриана Франса Будевейнса. Фламандец Будевейнс, работавший одно время при дворе Людовика XIV, смог объединить северные традиции с современными знаниями римского классицизма. Вероятно, именно благодаря учителю в творчестве Схувардса появляются итальянские мотивы.

Был принят в качестве мастера в брюссельскую гильдию Святого Луки в 1690 году. Уже через два года его избрали деканом (1692–1696). Работы Схувардса были высоко оценены при жизни и активно коллекционировались в течение XVIII века. Он провел некоторое время в Голландской Республике. Его последняя работа датирована 1702 годом. Считается, что он умер вскоре после этого.

В 1929 году работа М. Схувардса (тогда писали Схуверд) «Пирушка поселян» предполагалась к продаже через печально-известное объединение «Антиквариат». Чем окончилось это предприятие, сказать трудно.



Маттиас Схувардс Пейзаж с путниками



Маттиас Схувардс
Пейзаж с путниками, проходящими по опушке леса (между 1682 и 1702)
Медь, масло. 26,5 x 37 см



Маттиас Схувардс
Гравюра старой церкви Сен-Сюльпис

Композиции Схувардса, как правило, многофигурны, и каждая группа фигур индивидуализирована и тщательно проработана. Иногда художник привносил в свои композиции фантазийные элементы, вроде экзотических турецких купцов в сценах фламандских деревень. Постепенно он выработал свой

Маттиас Схувардс, приписывается
Пейзаж с античными руинами (1682 – 1702).
Холст, масло. 49,5×67 см
БСИИ ASG, инв. № 04-4007







Два речных пейзажа со строениями, выгрузка улова рыбы; Зимние удовольствия.
Холст, масло. Каждый 40 x 57 см. Аукцион Доротеум, 17.04.2013. Эстимейт: € 60,0-80,0 тыс., цена реализации € 73,5 тыс.

собственный стиль, в котором изображаемые события передаются с особой точностью.

Затем он начал писать пейзажи с итальянскими портами и руинами, именно такой работой располагает Большое собрание изящных искусств ASG.

Причудливые руины или здания в этих пейзажах часто скрывались под буйной листвой, что подчёркивало их ветхость. Он неоднократно использовал в своих пейзажах одни и те же фигуры и архитектурные элементы в различных сочетаниях. Эти итальянские пейзажи демонстрировали всё большую глубину и изящество в обращении с красками. Палитра Схувардса – яркая и чистая, и многие из его пейзажей включают атмосферный закат или туманные синие горы вдали.

В пейзажах Маттиаса Схувартса всегда присутствуют тщательно проработанные стаффажные фигуры. Чаще всего это крестьяне и путешественники. Практически все его работы в жанре каприччио представляют воображаемые виды Рима и Венеции, лишь несколько написаны по гравюрам.

Средневековый характер архитектуры на его картинах, малые масштабы фигур и разнообразие их деятельности говорят о фламандских традициях XVII века.

В настоящее время живописные работы Маттиаса Схувардса хранятся в музеях Брюсселя, Брюгге, Кембриджа, Праги и Дижона. Они также встречаются в частных собраниях и на антикварном рынке Западной Европы.



Маттиас Схувардс, приписывается (ранее Неизвестный голландский художник XVII века)
Ярмарка (вторая половина XVII века)
Медь, масло. 57 x 83 см
Государственный Эрмитаж

Источники:
Государственный Эрмитаж: Вып. 4. Ч. 1: Музейные распродажи. 1929. Архивные документы / Государственный Эрмитаж. – СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2014. – С. 173.
Spooner S. A Biographical and Critical Dictionary of Painters, Engravers, Sculptors, and Architects, from Ancient to Modern Times: With the Monograms, Ciphers, and Marks Used by Distinguished Artists to Certify Their Works. – N.-York, 1853. – P.866.

340 ЛЕТ СО ДНЯ СМЕРТИ

«КОГДА ПОБЕЖДЕНА БЕДА...»

Юриан Якобсен, также известный как Якобс (1624-1685), – немец по происхождению, представитель фламандской живописной школы.

Родился художник в Гамбурге, где провел детство и юность. Затем переехал во Фландрию и поступил в ученики к блестящему мастеру натюрморта и охотничьих сцен Франсу Снейдерсу. Якобсен долго работал у своего учителя, используя его картины в качестве образца для подражания. Некоторые известные произведения Якобса написаны жестко и сухо, что, наряду с искусственностью форм, показывает, что художник скорее рисовал с чужих полотен, а не с натуры.

После Фландрии Якобсен переехал в Амстердам, где стал работать, ориентируясь на живопись голландского художника Фердинанда Бола. Последним местом проживания и работы Якобсена стал голландский город Леуварден. Вообще, стиль Якобсена ощутимо менялся под воздействием именитых мастеров, его творческая манера была неровной, в ней явно прослеживались попытки подражания другим художникам. Художник пробовал себя в разных жанрах, но написанные им портреты и исторические сцены были признаны критиками достаточно слабыми, в отличие от анималистических картин.

Картина Юриана Якобсена «Охота на кабана» из Дальневосточного художественного музея представляет драматичный момент схватки. Собачья стая не только окружила и загнала мощного кабана с устрашающими клыками, но уже жестоко поплатилась за это. Две собаки, на переднем плане слева и справа, не только истекают кровью, но и, судя по неестественным позам, не сохранили целостность скелета. Художнику удается передать эмоциональное состояние животных: кабан готов сражаться, это мощный, не раз бывавший в подобных переделках зверь. У собак все меньше шансов на благополучный исход, но они обезумели от вида ран и крови, от злобы и желания угодить своему хозяину.

Композиции, изображающие нападение собак на кабана, относятся к числу наиболее удачных произведений Якобсена. Он создал целую серию подобных работ: одна из них принадлежит Дрезденской галерее, другая хранится в копенгагенском музее. Все действие разворачивается на первом плане, но фигура кабана почти сливается с темным коричневым пейзажным фоном.



Юриен Якобсен
Охота на кабана
Холст, масло. 183 х 266 см
Дальневосточный художественный музей



Юриен Якобсен
Охота на кабана (1677)
Холст, масло. 141 x 235 см
Национальный музей Дании

Вдалеке виднеется мрачное серо-грозовое небо, призванное подчеркнуть драматизм схватки животных. Собаки написаны максимально ярко и разнообразно в границах коричнево-охристой гаммы.

Якобсен писал не только анималистические сцены и натюрморты, у богатых заказчиков пользовались спросом его исторические картины Но с ним случилось то, что обозначается пословицей: «Когда беда побеждена, приходит смерть». В 1664 года художник вместе со всей своей семьёй скончался от чумы и был похоронен в Амстердаме.

Как это часто бывает с выдающимися талантами, не развивающимися в рамках одной школы, а подверженными различным влияниям за пределами своей родины, творчество Юриана Якобсена неоднородно. Наряду с отдельными произведениями высокого качества существуют и более посредственные.

В 1660-х и 1670-х годах сцены охоты также часто использовались в качестве каминных полок, в дополнение к цветочным композициям.

Его картины с изображением животных находятся в королевских коллекциях в Дрездене и Копенгагене; есть они и в частных коллекциях. Вероятно, на большинстве сохранившихся работ неизвестное имя художника было заменено более знакомым или вовсе стёрто.

Два натюрморта Якобсена изображают просто куски мяса. Подобные картины, возможно, когда-то были более распространены, чем можно предположить сегодня. На больших картинах, изображающих кухни XVI и первых десятилетий XVII веков, мясо играло значительную роль в приготовлении пищи. Выпотрошенное забитое животное, свинья или бык, висящий на крюке, часто встречается в голландской живописи; самый известный пример – выпотрошенный бык Рембрандта в Луврской галерее, великолепная картина, долгое время висевшая на тёмной стене, а затем обретшая своё законное почётное место при ярком свете. Эти работы, очевидно, не просто изображают сцену, но и передают атмосферу бойни, столь живо ощущаемую в сельской и городской жизни. Литературные



Юриен Якобсен
Сцена охоты (1666)
Холст, масло. 94 × 136 см



Юриен Якобсен
Охотники и собаки, преследующие кабана (1665)
Холст, масло. 120 × 164 см
Частная коллекция



Франс Снейдерс, мастерская (предположительно Юриан Якобсен) Олени, загнанные сворой собак. Холст, масло. 200×330 см БСИИ ASG, инв. № 04-0495

свидетельства подтверждают существование картин Юриана Якобсена на библейские темы. Например, в Гамбургском соборе когда-то хранилось несколько его панелей. Куда они попали, если вообще сохранились, не известно.

Другие авторы пишут, что «произведения Юриана Якобсена настолько различны по качеству, что иногда напрашивался вопрос: действительно ли все приписываемые ему произведения были написаны его рукой?

Каждому, кто видит знаковую для нашего собрания картину «Олени, загнанные сворой собак», ясно, что речь идет не о добывании средства пропитания.

Разумеется, охота на оленя не была просто забавой, ведь оленина – мясо исключительно вкусное и питательное. Недаром в XX веке люди начнут разводить оленей на специальных фермах. Но для аристократов, для них и трудилась мастерская Снейдерса, охота на животных стала уже не столько добычей снеди, сколько своеобразным спортивным развлечением. И среди всех охотничьих трофеев самым престижным по-прежнему считался олень – причём не какой попало, а крупный самец, на рогах которого должно было быть не менее десяти отростков. Восхищение красотой этого животного ничуть не мешало его убивать. Напротив, такая «благородная» добыча вполне соответствовала статусу феодальных господ. Недаром средневековая знать издавна ревностно охраняла свои охотничьи угодья. Иногда их даже огораживали, создавая «оленьи парки».

Чтобы охота состоялась, накануне егерь с помощниками выслеживал подходящую особь и заранее продумывал, по какому маршруту будет её загонять. В назначенный день ищейка «поднимала» оленя, охотники трубили в рога и спускали на жертву своры борзых. Когда у загнанного животного уже не было сил бежать, собак придерживали, чтобы сеньор мог собственноручно заколоть жертву копьём или мечом, или же сеньора выпустить в него стрелу из лука или арбалета

Явленная нам сцена нетипична, собаки не загнали оленей, а напали на них, за что многие уже поплатились – размозженным черепом, переломанными ребрами, свернутой шеей. И хотя оленям приходится туго, исход схватки еще не предрешен, даже волки решаются нападать только на тех, у кого отпали рога. А здесь разъяренный крупный самец с ветвистыми рогами, посмотрите на его налитые кровью глаза, уже подцепил на рога собаку, а другую придавил копытом. Собаки перестарались, слишком опередили человека, и их начальный успех не привел к победе.

Источники:
Кунусбаева Н. М. Картина Юриана Якобсена "Охота на кабана" из собрания Дальневосточного художественного музея // Новые идеи нового века: материалы международной научной конференции ФАД ТОГУ. – 2020. – Т. 3. – С. 199-202.
Lichtwark A. Das Bildnis in Hamburg: als Manuskript gedruckt. - Hamburg, 1898. – S.99-102.
https://www.dbnl.org/tekst/houb005groo01_01/houb005groo01_01_0203.php

МИКН ASG Международный институт культурного наследия

ASG Группа компаний 1991

ПРЕДСТАВЛЯЮТ
КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ

«ОКРУЖЕНИЕ ГЕНИЕВ»

ПИТЕР ПАУЛЬ РУБЕНС
АНТОНИС ВАН ДЕЙК
ФРАНС СНЕЙДЕРС
ЯКОБ ЙОРДАНС

«Золотой век» фламандского искусства



Ян де Дуйтц
Жан-Батист де Шампень
Пьер Жозеф Верхаген
Паулюс дю Бойс
Йорис ван Сон
Кристиан Люикс
Питер ван Бакль
Франс Снейдерс
Гиллис Тильборх Младший
Виллем ван Херп
Герард Томас
Норберт ван Блумен
Питер ван Бредаль
Абель Гриммер
Александр Кейринкс
Жерар де ла Валье

Скачать и ознакомиться с изданием можно на сайте компании

16