ВЕСТНИК МЕЖДУНАРОДНОГО ИНСТИТУТА АНТИКВАРИАТА

Мир искусств

online 2 (54) 2026
+16 ISSN 2414-9896

ТЕМА НОМЕРА

ОБЛАЧНЫЙ КВАРТАЛ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG: ЦИФРОВАЯ СОХРАННОСТЬ И ИСКУССТВЕННЫЙ ИНТЕЛЛЕКТ



Электронные версии каталогов доступны для изучения на информационном портале

Мир искусств

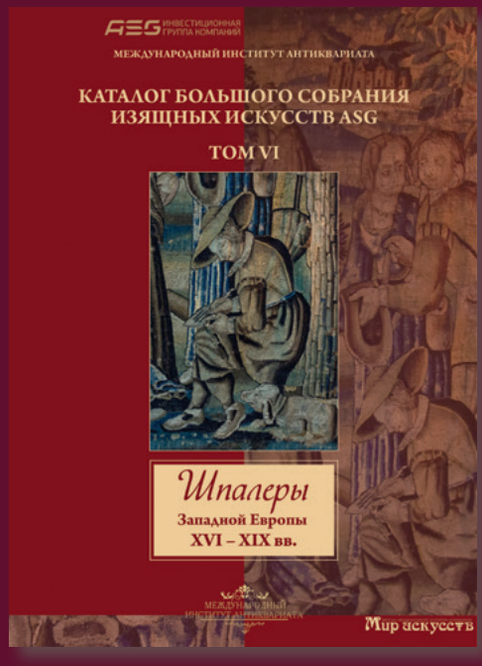
БОЛЬШОЕ СОБРАНИЕ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ



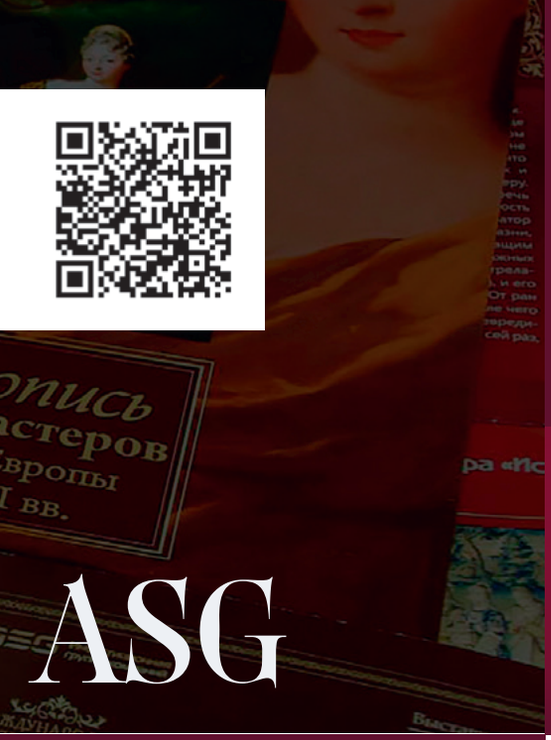








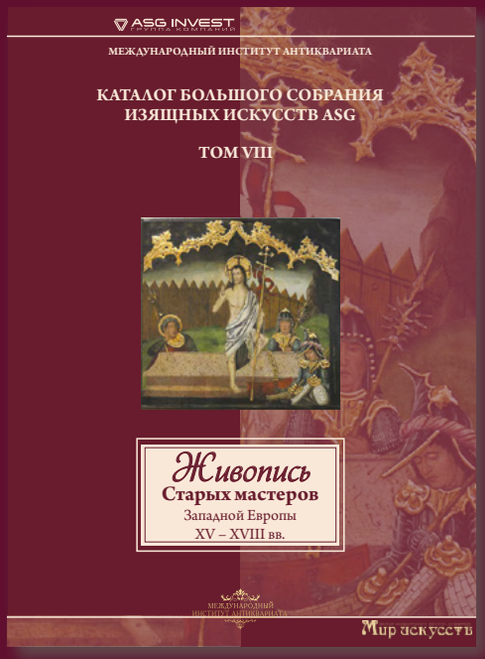




МИКН
ASG МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

ASG
ГРУППА КОМПАНИЙ 1991





ПИСЬМО РЕДАКТОРА

Уважаемый читатель!

54-й номер журнала «Мир искусств» отражает ключевые направления деятельности Международного института культурного наследия – от научных исследований до выстраивания коммуникации с музейным сообществом. Особое внимание уделено поиску баланса между традициями и инновациями в музейной практике.

Коллекции Большого собрания изящных искусств ASG неизменно вызывают живой интерес профессионального сообщества. В этом номере мы расскажем о планах МИКН по участию в знаменитых «Декабрьских вечерах» в ГМИИ им. А. С. Пушкина, а также опубликуем интервью с главным хранителем музея Анной Сулимовой.

Главная тема номера – концепция «Облачного квартала изящных искусств» ASG. Это масштабный проект, воплощающий цифровизацию музейной деятельности и открывающий новые возможности для взаимодействия с культурным наследием.

В номере вы также познакомитесь с материалами о Петровском зале, творчестве итальянских мастеров и работах французского живописца Жувене. Отдельные публикации посвящены новым поступлениям в собрание и раскрытию сюжета «Тайной вечери» в контексте музейной интерпретации

Светлана Бородина,
главный редактор


Стр. 8

ИНТЕРВЬЮ НОМЕРА

«ВАШЕ СОБРАНИЕ ИНТЕРЕСНО ОБИЛИЕМ ФРАНЦУЗСКИХ ХУДОЖНИКОВ»

стр. 8

РЕЗОНАНС

ДОМ, ГДЕ ЖИЛ КАЧАЛОВ: РЕСТАВРАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКИХ НОМЕРОВ МИХАЙЛОВА В ЦЕНТРЕ КАЗАНИ ВЫХОДИТ НА ФИНИШНУЮ ПРЯМУЮ

Стр. 12

«МНОГИЕ ЗАДАЮТ ВОПРОС: ПРИ ЧЕМ ТУТ НАСЛЕДИЕ? ЭТО НЕ ВАШ ОГОРОД!»: КАК ВООПИК ПРОВЕЛО СВОЙ ПЕРВЫЙ ГОД

стр. 15

В КАЗАНИ РАСКРЫЛИ «ТАЙНЫ ОСОБНЯКА XVIII ВЕКА»

стр. 18

ДАЙДЖЕСТ СМИ

стр. 21

ТЕМА НОМЕРА

ОБЛАЧНЫЙ КВАРТАЛ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG: ЦИФРОВАЯ СОХРАННОСТЬ И ИСКУССТВЕННЫЙ ИНТЕЛЛЕКТ

стр. 24

ИНТЕРЬЕРЫ МИРА ИСКУССТВ

ИМПЕРАТОРСКІЙ ЗАЛЪ ПЕТРА I

стр. 34

ПАРАДНЫЙ ВЕСТИБЮЛЬ И ПАРАДНАЯ ЛЕСТНИЦА

стр. 46

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, профессор кафедры дизайна и национальных искусств Института дизайна и пространственных искусств (К(П)ФУ)*

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

Отарашвили Зураб Автандилович – *Московский физико-технический институт (НИУ) , эксперт*

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

Салахов Расых Фарукович – *к.п.н., доцент, декан факультета социокультурных коммуникаций и дизайна 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)*

ПОИСК. ВЕРСИЯ. АТРИБУЦИЯ

КАРТИНЫ ВТОРОСТЕПЕННЫХ ИТАЛЬЯНСКИХ МАСТЕРОВ XVIII ВЕКА, ИЛИ ГИЗОЛЬФИ, РИЧЧИ И ДЗУКАРЕЛЛИ В БОЛЬШОМ СОБРАНИИ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

стр. 54

БИОГРАФИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ

ЖАН ЖУВЕНЕ: КОРОЛЬ НОРМАНДСКИХ ХУДОЖНИКОВ

стр. 68

НОВЫЕ ПОСТУПЛЕНИЯ

НОВЫЕ ПОСТУПЛЕНИЯ В БСИИ ASG

стр. 80

ПОСТУПЛЕНИЯ В БСИИ ASG АУКЦИОННОГО СЕЗОНА 2025 ГОДА

стр. 90

АНТОЛОГИЯ СЮЖЕТА

ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ

стр. 100

СПАСЁННАЯ КРАСОТА

РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК

стр. 106

НОВОСТИ ИСКУССТВА

СТАРЫЕ МАСТЕРА НА ИЮНЬСКИХ 2026 ГОДА ТОРГАХ АУКЦИОННОГО ДОМА ХАМПЕЛЬ

стр. 116

КАЛЕНДАРЬ ПАМЯТНЫХ ДАТ

стр. 124








p. 24

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 УК «Капитал-Траст-Инвест»
Н.Э. Гарипов – директор центра сопровождения сельскохозяйственных активов УК «Капитал-Траст-Инвест», 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
№2 (54) июль 2026 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.

EDITION INTERVIEW

«YOUR COLLECTION IS INTERESTING DUE TO THE ABUNDANCE OF FRENCH ARTISTS»

p. 8

RESONANCE

THE HOUSE WHERE KACHALOV LIVED: THE RESTORATION OF MIKHAILOV'S HISTORIC ROOMS IN THE CENTER OF KAZAN IS NEARING COMPLETION

p. 12

«MANY PEOPLE ASK: WHAT DOES HERITAGE HAVE TO DO WITH IT? THIS IS NOT YOUR BACKYARD!»: HOW VOOOPIK SPENT ITS FIRST YEAR

p. 15

IN KAZAN, THE «SECRETS OF THE 18TH-CENTURY MANSION» HAVE BEEN REVEALED

p. 18

MEDIA DIGEST

p. 21

EDITION THEME

ASG CLOUD QUARTER OF FINE ARTS: DIGITAL PRESERVATION AND ARTIFICIAL INTELLIGENCE

p. 24

INTERIORS OF WORLD OF ART

THE IMPERIAL HALL OF PETER THE GRAND

p. 34

THE GRAND VESTIBULE AND THE GRAND STAIRCASE

p. 46

SEARCH. VERSION. ATTRIBUTION

PAINTINGS BY MINOR ITALIAN MASTERS OF THE 18TH CENTURY, OR GISOLFI, RICCI, AND ZUCCARELLI, IN THE GRAND ASSEMBLY OF FINE ARTS ASG

p. 54

BIBLIOGRAPHIC DICTIONARY

JEAN JOUVENET: THE KING OF NORMAN ARTISTS

p. 68

NEW ACQUISITIONS

NEW ARRIVALS AT THE GRAND ASSEMBLY OF FINE ARTS ASG

p. 80

PROCEEDS AUCTION SEASON 2025 FROM THE THE GRAND ASSEMBLY OF FINE ARTS ASG

p. 90

ANTHOLOGY OF STORIES

THE LAST SUPPER

p. 100

PRESERVED BEAUTY

RESTORATION DIARY

p. 106

ART NEWS

OLD MASTERS AT THE JUNE 2016 AUCTIONS OF THE HEMPEL AUCTION HOUSE

p. 116

CALENDAR OF MEMORABLE DATES

p. 124







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

«ВАШЕ СОБРАНИЕ ИНТЕРЕСНО ОБИЛИЕМ ФРАНЦУЗСКИХ ХУДОЖНИКОВ»

ЗНАКОМСТВО РЕДАКЦИИ ЖУРНАЛА «МИР ИСКУССТВ» С АННОЙ СУЛИМОВОЙ СОСТОЯЛОСЬ В РАМКАХ ПОДГОТОВКИ ВЫСТАВКИ «МАРКИЗА ДЕ ПОМПАДУР. ТРИУМФ РОКОКО», ОТКРЫТИЕ КОТОРОЙ НАМЕЧЕНО НА КОНЕЦ НОЯБРЯ В ГМИИ ИМ. А.С. ПУШКИНА (МОСКВА). ОНА ПОСЕТИЛА МУЗЕЙ ЧАСТНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ ASG И ХРАНИЛИЩЕ ЖИВОПИСИ, ЧТОБЫ ОТОБРАТЬ ЭКСПОНАТЫ ДЛЯ ЭТОГО ВЫСТАВОЧНОГО ПРОЕКТА. АННА СУЛИМОВА – ЗАВЕДУЮЩАЯ ОТДЕЛОМ ИСКУССТВА СТАРЫХ МАСТЕРОВ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМ. А.С. ПУШКИНА (МОСКВА), КАНДИДАТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, СПЕЦИАЛИСТ ПО ИСКУССТВУ СТАРЫХ МАСТЕРОВ ФРАНЦИИ. ЕЕ ВНИМАНИЕ ПРИВЛЕКЛИ ПРЕКРАСНЫЕ ОБРАЗЦЫ МЕБЕЛИ ФРАНЦУЗСКИХ КРАСНОДЕРЕВЩИКОВ XVIII ВЕКА ИЗ СОБРАНИЯ ASG – ТУАЛЕТНЫЙ СТОЛИК ИЗ ЭКЗОТИЧЕСКИХ ПОРОД ДРЕВЕСИНЫ, КРЕСЛО И КАМИННЫЙ ЭКРАН, КОТОРЫЕ ВОЙДУТ В РАЗДЕЛ ЭКСПОЗИЦИИ, ПОСВЯЩЕННЫЙ РОСКОШИ РОКОКО.



– Анна Викторовна, основная сфера Ваших интересов – искусство старых мастеров Франции. С чем это связано?

– Моя дипломная работа была посвящена мифологической живописи, вакхическим сюжетам в искусстве XVII столетия. Я анализировала работы Караваджо, Рубенса и Пуссена. Научным руководителем диплома была Марина Ильинична Свидерская, искусствовед феноменальной эрудиции. В музей я пришла в 2001 году, спустя какое-то время в Отделе искусств стран Европы и Америки освободилось место хранителя французской живописи, которое прежде занимала Елена Борисовна Шарнова, один из авторов каталога-резоне Пушкинского музея и ведущий специалист в этой области. Ирина Александровна Антонова предложила мне стать хранителем этого фонда, возможно, сыграло роль то, что я владею французским, ведь вы понимаете, что невозможно заниматься школой без знания языка.

– Вы защитили кандидатскую диссертацию на тему «Жанровая живопись Жана-Батиста Грёза: мастер глазами своей эпохи». Можно ли говорить о том, что французская жанровая живопись отличается от других европейских школ?

– Конечно, искусство каждой национальной школы отличается своеобразием. Жанровая живопись в академической иерархии находится на нижней ступени. При этом если мы говорим с вами о французском XVIII столетии, то это время особого расцвета этого жанра, который пользовался популярностью у коллекционеров в то время и широко был представлен и на академических выставках в Квадратном салоне Лувра.

К жанровой живописи можно отнести и произведения Антуана Ватто, который писал «галантные празднества» – термин, придуманный в Академии специально для живописи художника. Жанр галантных празднеств благодаря его ученикам и последователям получил большое распространение как во Франции, так и за ее пределами, например, в Англии.

В жанровых произведениях одного из самых тонких колористов эпохи Жана-Батиста Симеона Шардена, который наряду с Жаном-Батистом Грёзом был одним из самых любимых художников французского просветителя Дени Дидро, ощущается как влияние голландских мастеров XVII столетия, так и французских предшественников, например, братьев Ленен.

Бытовые картины Грёза вызвали особое восхищение философа, который сравнивал их с исторической живописью, особенно импонировал ему и морализаторский дух этих полотен. Интересно отметить, что значительный формат «Деревенской помолвки» (1761, Лувр) или «Паралитика» (1763, Эрмитаж) ближе к историческим полотнам, чем кабинетным картинам старых голландцев.

Сегодня в России почти в каждом музее можно встретить женские головки, которые приписываются Грёзу. Стоит отметить, что он, наряду с Клодом Жозефом Верне и Юбером Робером, был любимым художником русской аристократии. Существует множество подражаний художнику «а-ля Грёз». Далеко не все работы, находящиеся в России, исполнены самим мастером, в первую очередь это касается головок. Многие картины написаны его подражателями и художниками из окружения.

Популяризации жанровой живописи немало способствовала гравюра. Выдающийся французский просветитель в тексте «Салонов» писал, что благодаря гравюре художники остаются в истории. Грёз внимательно следил за тем, чтобы его произведения гравировались, у него были отдельные контракты с граверами, это была хорошо продуманная система репродуцирования произведений живописи.

– Кто Ваш любимый живописец?

– Как только я начинаю заниматься какой-то определённой темой, то исследуемые мастера для меня становятся близкими и, можно сказать, любимыми. Жан-Батист Грёз мне очень интересен, да. Это очень разный художник. Грёз в своих ранних произведениях работал в стиле «малых голландцев». Для мадам де Помпадур он написал парные работы «Пастушок» и «Простота», своим ориентиром выбирает рокайльную живопись в духе Франсуа Буше, любимого художника маркизы. Сейчас они разделены: «Пастушок» находится в Пти-Пале, «Простота» – в Художественном музее Кимбелла (Форт-Уэрт). Я люблю Шардена, он гений. Его живопись вне времени. Дидро не зря заявлял, что для восприятия картин Шардена не требуется специальных «искусственных глаз» – достаточно естественных, природных.

Кроме того, я занималась творчеством знаменитой французской портретистки Мари Элизабет Луизой Виже-Лебрен, принимала участие в каталогах ее монографических выставок вместе с командой исследователей, которую возглавлял Жозеф Байо, и побывала на выставках в парижском Гран-Пале и Художественной галерее Оттавы, где было представлено огромное количество её картин. По портретам заметно, с кем из моделей она была в хороших отношениях. Если человек ей нравился и был близок, то его изображение – это просто восторг, живопись лёгкая и свободная. А если модель не нравилась, то это сразу считывается. Вот такая женская сущность раскрывается в творчестве этой художницы.

У меня нет нелюбимых живописцев. Картина может мне не понравиться лишь в единственном случае, если она слаба по качеству исполнения.

– Занимаетесь ли Вы атрибуцией произведений старых мастеров?

– Да, но только французами. Другими школами я не занимаюсь. Всего не осилишь. Конечно, если художник по происхождению не француз, но всю жизнь проработал во Франции, с его картинами я буду работать. В качестве примера приведу Адама Франса ван дер Мейлена – фламандца, который большую часть жизни

провёл во Франции. Бывают и противоположные ситуации, когда французские художники работали в других странах. К таким относится Филипп-Жак Лутербур – француз, работавший в Англии. Это также область моей исследовательской работы.

– Кто в сфере атрибуции живописи старых мастеров для Вас является авторитетом?

– Для меня авторитеты – авторы каталогов-резоне. Это Пьер Розенберг – специалист по Пуссену. У него как раз недавно вышел многотомник; до этого он выпустил каталог-резоне по графике Пуссена, а теперь — по живописи. Розенберг – маэстро. А также Жозеф Байо – эксперт по работам Виже-Лебрен. Я сотрудничала с ним во время работы над каталогом выставки Виже-Лебрен.

У эксперта должен быть глаз. Конечно, все могут ошибаться. Очень сложно, например, атрибутировать французское искусство XVI века, потому что его мало в России. Или французские портреты XVII века, которых много, но даже сами французы с трудом в них разбираются. Ещё сложнее с определением моделей из-за их внешнего сходства. Портретируемых приукрашивали, и мужчин, и женщин. Все женщины на портретах – красавицы и все похожи друг на друга. В таких случаях пытаемся искать архивные материалы, ориентироваться на гравюру, на копийный портрет или подпись на подрамнике, хотя последняя тоже может быть сочинённой.

Очень сложно и, на мой взгляд, невозможно заниматься атрибуцией картины по фотографии. Часто работа на фотографии выглядит лучше, чем в жизни, а бывает и наоборот. Идеальный вариант, когда у вас есть возможность сравнить произведения, сопоставив их друг с другом. Важно работать с памятью, запоминать картины и их фрагменты, а потом сравнивать.

– Кого Вы считаете своими учителями?

– Это мои старшие коллеги, с которыми мне посчастливилось поработать в музее. Елена Борисовна Шарнова, чей фонд я унаследовала, училась я у Марины Сергеевны Сененко, Виктории Эммануиловны Марковой и Вадима Анатольевича Садкова. Я просто смотрела, как они работают, как пишут карточки для каталогов, атрибуционные статьи и т. д.

– Выставка «"Салоны" Дидро», которую Вы курировали в ГМИИ им. А.С. Пушкина, а затем и в Государственном Эрмитаже, прошла с большим успехом. В нашем собрании есть немало художников, которые в разные годы подвергались критике великого просветителя. В чем, как вы считаете, секрет успеха этой выставки?

– Это был совместный проект с Эрмитажем. Мне кажется он получился интересным и красивым. Там была не только живопись, но и скульптура, графика, нумизматика и книги. Это был новый взгляд на историю выставок во Франции - с появлением первых экспозиций до конца XVIII столетия. Проект объединил искусствоведов, историков, архивистов и историков книги. Научным консультантом выступил Сергей Яковлевич Карп, видный историк, специалист по эпохе Просвещения. По итогам нашей выставки был опубликован каталог, авторами которого являются сотрудники разных институций – не только российских. В нем приводятся данные о том, на каких парижских Салонах были представлены произведения, и даже иногда где именно – в Большой галерее Лувра или Квадратном салоне – они располагались. А сейчас эти работы находятся в России: в Эрмитаже, в ГМИИ им. А.С. Пушкина, в Павловске и т.д. Большую роль в экспозиции играли тексты самого Дидро, писавшего критические отзывы на выставки. Вы могли увидеть их на стенах в виде экспликаций и в витринах – это фрагменты «Салонов» Дидро из рукописного журнала «Литературная корреспонденция», размещенные рядом с произведениями, которые он анализировал. На выставке воссоздали и кабинет Дидро с книгами, ему принадлежавшими, и письмами.

Мы экспонировали гравюры Пьетро Антонио Мартини с видами Салонов 1785 и 1787 годов рядом с картинами «Пейзаж на восходе солнца» Верне (Тверская областная картинная галерея) и «Гибель герцога Брауншвейгского...» Пьера Александра Вилля из ГМИИ,



которые экспонировались на этих выставках. В этикетках к картинам мы помещали фрагмент этой гравюры, предлагая зрителям во время экскурсии найти представленную картину на ней. Зрители видели, в каком ряду находятся эти картины, и сколько посетителей перед ними. Такой квест обеспечивал максимальное погружение.

– Вы познакомились с коллекциями Большого собрания изящных искусств ASG. Как Вы их оцениваете?

– Ваше собрание мне очень интересно, потому что у вас так много французов! Такое обилие французских художников в собрании не типично для России, и вас это выделяет.

– Вы приехали в Казань, в том числе, чтобы утвердить список предметов, которые войдут в экспозицию новой выставки, посвящённой мадам де Помпадур? Расскажите, пожалуйста, про этот проект подробнее?

– Открытие выставки состоится 30 ноября в рамках «Декабрьских вечеров Святослава Рихтера». Посвящена она будет маркизе де Помпадур и стилю рококо. Мы покажем её как интеллектуалку и женщину эпохи Просвещения, которую Вольтер называл одной из самых читающих женщин того времени. Известно, что у неё была огромная библиотека. В нашей научной библиотеке хранится один фолиант, еще несколько экземпляров книг, принадлежавших ей, находятся в Российской национальной библиотеке.

На выставке будут представлены произведения живописи и гравюры, которые украшали замок Бельвю и другие её резиденции. Мадам де Помпадур сама занималась гравированием, её обучал Буше. У неё вообще был хороший вкус, следуя которому она оформляла все свои резиденции, заказывала мебель, декор, обивку, фарфор и проч. Она особенно любила фарфор, на выставке будут показаны прекрасные образцы Венсена и Севра.

Если проследить провенанс, то часть собрания после смерти маркизы продавалась на аукционе, часть поступила в коллекцию её брата маркиза де Мариньи. Многие произведения попали в Россию через собрание Шуваловых, потом поступили в собрание Воронцовых-Дашковых.

Будут экспонироваться и архивные документы - письма мадам де Помпадур - из Государственного исторического музея (Москва) и Российской национальной библиотеки.

Приглашаю всех читателей на выставку «Маркиза де Помпадур. Триумф рококо» в Пушкинский музей, где вы сможете увидеть и прекрасные предметы из собрания ASG.

ДОМ, ГДЕ ЖИЛ КАЧАЛОВ: РЕСТАВРАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКИХ НОМЕРОВ МИХАЙЛОВА В ЦЕНТРЕ КАЗАНИ ВЫХОДИТ НА ФИНИШНУЮ ПРЯМУЮ

РЕАЛЬНОЕ ВРЕМЯ
13.04.2026

РАБОТЫ В УНИКАЛЬНОМ СКВОЗНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ПЛАНИРУЮТ ЗАВЕРШИТЬ ЧЕРЕЗ ТРИ МЕСЯЦА — ПОМЕЩЕНИЯ ОТДАДУТ ПОД КОММЕРЧЕСКИЕ ОБЪЕКТЫ

Через три месяца в Казани планируют завершить реставрацию номеров Михайлова – комплекса старинных зданий, в одном из которых жил актер Василий Качалов. Уже восстановлен балкончик, где когда-то он, бреясь, оглядывал город. В обновленном доходном доме сегодня прошло заседание татарского отделения общества охраны памятников истории и культуры. О том, как защитить советские мозаики, какое будущее ждет Мергасовский дом и чем займутся летом волонтеры «Том Сойер Феста» – в материале «Реального времени».



Фото: Галия Гарифуллина



ВЫЙТИ НА БАЛКОНЧИК, ГДЕ БРИЛСЯ КАЧАЛОВ

В Казани подходит к завершению реставрация номеров Михайлова, работы в которых изначально планировали закончить к концу 2025-го. Здание формирует угол улиц Лобачевского и Дзержинского – у пространства есть выход на обе улицы. Знаменито оно, в частности, тем, что в конце XIX века здесь два года жил известный актер Василий Качалов.

Ожидается, что экстерьер и дворик будут готовы через три месяца сообщил директор реставрационных мастерских ГК ASG **Иван Никонов**, отвечая на вопрос «Реального времени». Внутренняя отделка будет черновая – она останется на усмотрение будущих арендаторов. Общий объем инвестиций превысил 500 млн рублей, сообщили нашему изданию в ASG.

– Здание начали строить в 1850-х годах. Оно принадлежало изначально приходской церкви. Впоследствии его продали купцу Михайлову, который стал развивать его как доходный дом. В основном в апартаментах жили начинающие актеры и студенты, потому что вблизи у нас театры





Фото: Галия Гарифуллина

и университеты. Проживание здесь было недорогое, – рассказал Иван Никонов.

Как он уточнил позже, здание доходного дома датируется 1858 годом. В нем-то и остановился Качалов. Рассказывают, что артист брился на балконе своего номера, любуясь видами Казани. Этот балкон уже отреставрирован, более того, весь конструктив – «родной». Сохранилась и половина кованого ограждения. Вторую воссоздали по аналогии.

РАБОТЫ ВЕДУТСЯ СО ВРЕМЕН УНИВЕРСИАДЫ

При этом в комплекс входит не только это здание. В 1879-м Михайлов подал запрос на возведение новых строений и стал достраивать территорию. В результате сформировался целый П-образный комплекс. Общая площадь объекта – порядка 2,5 тыс. кв. м, говорит Иван Никонов.

Так что ждет другие строения на территории? У одного из воссозданных пристроев появятся витражи и зенитные фонари. «Возможно, здесь будет какое-то интересное заведение общепита, кафетерий», – предполагает Иван Никонов. Сохранился и впечатляющих размеров подвал, состоящий из множества помещений. Открыться там может, например, бар, считает директор реставрационных мастерских.

Работы заняли не один год: в 2013-м объект был в аварийном состоянии. Первый этап – реставрация фасадной части, восстановление кровли, окон – провели к Универсиаде. В 2017 году здесь были обнаружены карстовые пустоты. «Была проведена инъекция фундаментов, загнано неимоверное количество материала. После этого здание отстоялось, и работы были продолжены», – рассказал эксперт.

ЧЕМ В ЭТОМ СЕЗОНЕ ЗАЙМЕТСЯ «ТОМ СОЙЕР ФЕСТ»

В отреставрированных номерах Михайлова сегодня обсудили судьбу и других исторических зданий республики. Здесь прошло заседание татарского отделения общества охраны памятников истории и культуры (ТРО ВООПИиК). В этом году исполняется 15 лет с момента, как градозащитные акции стали влиять на судьбу города – в 2011 году казанцы выступили против застройки парка «Черное озеро» многоуровневым паркингом.

Председатель ТРО ВООПИК **Степан Новиков** напомнил о самых громких событиях, связанных с объектами куль-





Скриншот с телеграм-канала "Татарстанское общество охраны памятников истории и культуры"



Фото: Галия Гарифуллина

турного наследия (ОКН). Речь идет о сносе столетнего здания бывшего клуба строителей Ленинского района, возведении шумозащитных экранов на Кировской дамбе и напряженный разговор о будущем Мергасовского дома. Напомним, недавно в одной из передач ТНВ председатель Комитета РТ по охране объектов культурного наследия Иван Гущин рассказал, что его могут разобрать и собрать заново. Решение, по его словам, примут после выхода инженерно-технического заключения.

– Инженерное обследование до сих пор на суд общественности и экспертного сообщества не представлено. То, что он (Мергасовский дом, – прим. ред.) не подлежит реставрации, это лишь мнение отдельных людей. Я прошу СМИ эту тему обсуждать только с экспертами, которые связаны с объектами культурного наследия. Они, думаю, все скажут что в инженерном заключении в принципе не может быть написано: «Рекомендуем к сносу объект культурного наследия», – подчеркнул Степан Новиков.

Он добавил: износ номеров Михайлова до реставрации составлял 70%. «И тем не менее здание было полностью сохранено», – указал председатель ТРО ВООПИиК.

Член совета ТРО ВООПИиК **Глафира Ахмадуллина** рассказала, как организация борется за мозаичные панно. Напомним, Комитет Татарстана по охране ОКН отказался включать в реестр памятников семь советских мозаик в Казани и Челнах.

– Мы запрашивали разъяснения [отказов] по мозаикам «Встреча гостей» и «Горячий чай» (они находятся в гостинице «Татарстан», – прим. ред.). Комитет нам очень формально ответил, что административным регламентом не предусмотрено предоставление материалов, обосновывающих отказ. Неофициально они поясняют, что эти объекты являются частью здания и так поставить [на учет] нельзя, – рассказала она.

По словам Глафиры Ахмадуллиной, признание объектами культурного наследия полностью зданий, где расположены мозаики, избыточно, а российское законодательство позволяет ставить на учет только отдельные элементы. В ряде регионов мозаичные панно на стенах были признаны ОКН.

Были и радостные новости: комплекс мозаичных остановок на Матюшинском тракте получил временный статус обладающих признаками объектов культурного наследия, ведь в данном случае речь шла о защите не части строения, а всей остановки. Теперь предстоит ждать окончательного решения.

– По ним, надеюсь, вопросов у Комитета не возникнет. По остальным [мозаикам] мы все-таки рассчитываем обобщить все наши материалы и решить этот вопрос, – заключила она.

Координатор «Том Сойер Феста» **Анастасия Гизатова** рассказала о планах движения на 2026 год. 18 апреля сезон откроют субботником в сквере «Казанские наличники». Основным объектом работ этим летом станет старинный двухэтажный дом в Адмиралтейской слободе на улице Столярова. Кроме того, в планах – работы в Храме трех святителей казанских в Люткино (Пестречинский район) совместно с движением «Куда текут ручьи» и субботник в усадьбе Гагариных (Теньки).

Кроме того, эта неделя станет в Казани «Неделей наследия». Горожан ждут экскурсии и лекции – анонсы будут опубликованы в соцсетях ВООПИК.

Галия Гарифуллина

«МНОГИЕ ЗАДАЮТ ВОПРОС: ПРИ ЧЕМ ТУТ НАСЛЕДИЕ? ЭТО НЕ ВАШ ОГОРОД!»: КАК ВООПИК ПРОВЕЛО СВОЙ ПЕРВЫЙ ГОД

БИЗНЕСONLINE

14.04.2026

СЕМИН ВЛОЖИЛ 500 МЛН РУБЛЕЙ В «НОМЕРА МИХАЙЛОВА»: ТУТ МОГУТ БЫТЬ КАК ОФИСЫ, ТАК И РЕСТОРАНЫ

«В СМИ были вбросы о том, что мергасовский будет снесен, при этом инженерного обследования до сих пор на суд общественности и экспертного сообщества не предоставлено. Это всего лишь слова и мнения отдельных людей, что он не подлежит реставрации», – так накануне вспоминал обваливающийся дом в центре Казани председатель татарстанского отделения Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры (ВООПИК) Степан Новиков. В «номерах Михайлова», которые реставрирует ASG, накануне обсуждали защиту культурного наследия Татарстана. Подробности – в материале «БИЗНЕС Online».



Доходный дом с более чем вековой историей планируется отреставрировать к июню этого года

«КАЧАЛОВ ВЫХОДИЛ НА БАЛКОН, БРИЛСЯ»: «НОМЕРА МИХАЙЛОВА» ЗАКОНЧАТ К ИЮНЮ

К Международному дню памятников и исторических мест, который отмечается 18 апреля, местные активисты Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры (ВООПИК) подошли с размахом: всю неделю в Казани будут проходить мероприятия, призванные привлечь внимание к проблеме сохранения памятников архитектуры. Планируются лекции, экскурсии, посещение Музея пожарной охраны, субботник, а также просветительские встречи для школьников и экскурсоводов. Открыть череду событий общественники решили пресс-конференцией, подводя итоги первого года борьбы возрожденной организации в Татарстане.

Площадку для презентации выбрали соответствующую: все прошло в «номерах Михайлова» на Лобачевского, 3/24. Доходный дом с более чем вековой историей планируется отреставрировать к июню этого года. За процесс отвечает компания ASG



Здесь жил актер Василий Качалов, останавливался артист Василий Андреев-Бурлак

invest **Алексея Семина**, известная в республике по ряду аналогичных проектов. В частности, еще в 2012 году ASG приступила к реставрации 26 особняков в историческом центре Казани. Среди сданных в эксплуатацию – особняки на Большой Красной, 16, Карла Маркса, 15, 16 и 18, Чернышевского, 28, Габдуллы Тукая, 84, 86 и 26.

Что касается «номеров Михайлова», то объект культурного наследия регионального значения во многом известен своими постояльцами: там жил актер Василий Качалов, останавливался артист Василий Андреев-Бурлак. Дом претерпел множество изменений.

Первоначально часть участка находилась в собственности Воскресенской церкви, одной из старейших в Казани. Затем участок перешел в собственность купца Михайлова, откуда и пошло его нынешнее название. В советское время дом превратился в обыкновенную коммуналку, людей расселили отсюда только в 2012 году, после чего аварийное здание перешло к ГК ASG.

Первый этап реставрации завершился в 2013 году, тогда специалисты отмечали, что он «не позволил рассчитывать на спасение» здания. Тем не менее в 2017-м компания приступила ко второму этапу работ. В 2021 году полыхнул скандал: СКР инициировал расследование по ст. «Уничтожение или повреждение объектов культурного наследия народов РФ» (ч. 1 ст. 243 УК РФ). В рамках уголовных дел были проведены обыски в офисе компании Семина и минкульте Татарстана. Силовики интересовались объектом и в январе прошлого года.

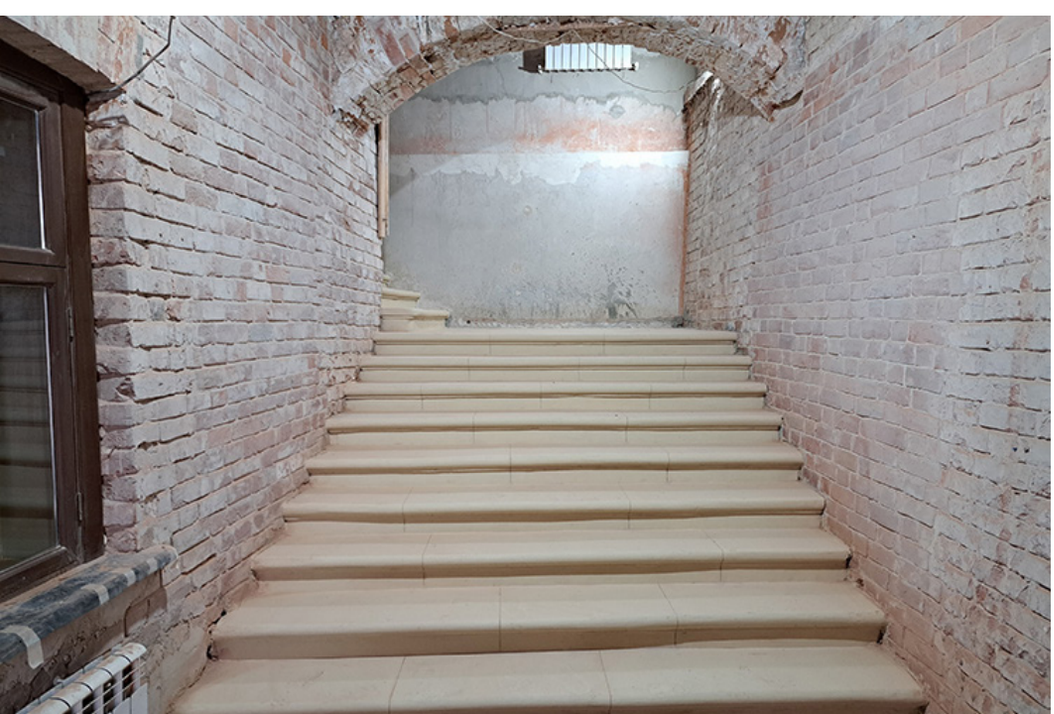
Изначально срок окончания реставрации был намечен на конец 2025 года, однако работы затянулись. В том числе из-за его особенностей: дом стоит на грунте с карстовыми провалами и глубина его фундамента не превышала 60 сантиметров. «Погодные условия в конце 2025 года не позволили полностью завершить реставрационные работы в „номерах Михайлова“ без нарушения технологических процессов. Поэтому было принято решение финальный этап по отделке фасада здания и благоустройству территории перенести на строительный сезон 2026-го», – пояснили в ASG в ответ на запрос «БИЗНЕС Online». Износ на старте работ, по некоторым оценкам, составлял около 70%. Сейчас же работы выходят на финишную прямую: здесь уже проложены коммуникации, ведется восстановление кованных элементов. Общий объем инвестиций сейчас превышает 500 млн рублей – если учесть площадь здания в 2 тыс. кв. м, получается, что ASG вложила по 250 тыс. на «квадрат». А это средняя цена казанских новостроек.



Еще один уникальный элемент – балкон в комнате, где жил Качалов. Удалось сохранить 50% его кованого ограждения

«Один из основных ключевых элементов – белокаменная лестница. К ее реставрации мы шли 11 лет, долго думали, что делать. [Хотели] воссоздать из аналогичных пород, искать волжский известняк, но пришли к тому, что лучше ее сохраним методом докомпоновки», – отмечает директор реставрационных мастерских ГК ASG **Иван Никонов**. Еще один уникальный элемент – балкон в комнате, где жил Качалов. Удалось сохранить 50% его кованого ограждения. «Откуда мы взяли, что Качалов там жил? По преданию, как принято говорить. А согласно легендам, он выходил на балкон, брился», – рассказал Никонов.

Напомним, что 9 лет назад тут хотели разместить хостел. Но времена меняются: вероятно, назначение объекта будет мультиформатным. «Компания готова к выбору партнеров и



«Один из основных ключевых элементов — белокаменная лестница. К ее реставрации мы шли 11 лет, долго думали, что делать»

обсуждению условий по аренде, – отмечают в ASG. – Здание уже рассматривает крупная региональная компания под размещение офиса, а также федеральный холдинг под развитие своего ресторанного проекта. Арендные ставки сформированы с учетом среднерыночных показателей в этом сегменте, а также уникальности архитектуры и преимуществ локации объекта».

О РЕПУТАЦИОННОМ УРОНЕ МЕРГАСОВСКОМУ ДОМУ И УГРОЗЕ ОКН В ЕЛАБУГЕ

Возвращаясь к отчету ВООПИК, стоит признать, что первый год работы организации после трехлетнего перерыва и возрождения вышел достаточно насыщенным событиями. О чем в своем докладе и рассказал ее председатель Степан Новиков.

«Не успели мы воссоздать организацию, как летом 2025 года был снесен ДК строителей в Авиастроительном районе. Мы написали письмо в комитет по ОКН с просьбой выявить ансамбль этого объекта», – вспоминал Новиков. Правда, первый блин оказался комом: здание сохранить не удалось.

Зато относительной победой закончилась история с установкой шумозащитных экранов на Кировской дамбе. Благодаря своевременной реакции ВООПИК и их письму раису РТ Рустаму Минниханову удалось добиться замены ограждения на прозрачные панели. «Многие задают вопрос: при чем тут наследие? Это не ваш огород! Кто-то говорит, что мы виноваты в их установке», – отмечал Новиков. Среди его аргументов критикам: если бы все прошло без изменений, казанцы и гости города лишились бы панорамы с видом на памятник ЮНЕСКО «Казанский Кремль». Правда новые прозрачные ограждения необходимо мыть, добавил специалист.

Сейчас эксперты активно следят за судьбой многострадального мергасовского дома. «В СМИ были вбросы о том, что он фактически будет снесен, при этом инженерного обследования до сих пор на суд общественности и экспертного сообщества не предоставлено. Это всего лишь слова и мнения отдельных людей, что он не подлежит реставрации», – напомнил Новиков. Он согласен, что дом действительно частично аварийный. Хотя при визуальном осмотре трещины есть только на двух секциях из семи. «Я прошу СМИ обсуждать эту тему непосредственно с экспертами, связанными с ОКН! Либо федеральные эксперты, либо аттестованные специалисты в сфере реставрации», – обратился Новиков к залу. Разговоры о невозможности реставрации, по мнению специалиста, являются непрофессиональными и наносят репутационный урон ОКН.

Среди текущей деятельности в поле зрения комитета – здания-памятники в Елабуге. По сообщениям Новикова, рядом с территорией Шишкинских прудов, под Спасским собором, на сегодняшний день ведется вырубка деревьев, изменение ландшафта. «Комитетом по ОКН не были согласованы эти работы. Эта территория частично является ОКН, частично примыкает к ОКН», – отметил он. Сейчас члены ВООПИК изучают материалы и составляют соответствующие обращения.

«Будем писать письма в комитет по ОКН, возможно, в прокуратуру сразу напишем, потому что время уходит, а работы активно ведутся, елабужцы обеспокоены», – резюмировал Новиков.

Антон Сенопальников,
фото автора.







В КАЗАНИ РАСКРЫЛИ «ТАЙНЫ ОСОБНЯКА XVIII ВЕКА»

РЕАЛЬНОЕ ВРЕМЯ
21.05.2026

ДОМ ПРИЕМОВ ASG ПРИНЯЛ ГОСТЕЙ НА ПЕРВОЙ АРТ-ПРОГУЛКЕ

В самом центре исторической Казани состоялась арт-прогулка по старинным особнякам Дома приемов ASG. Гости события погрузились в атмосферу эпохи XVIII—XIX веков, застывшую в роскоши дворцовых интерьеров, и смогли дотронуться до уникальных предметов интерьера из частной коллекции Большого собрания изящных искусств ASG. Как в Доме приемов ломают шаблоны проведения деловых и торжественных мероприятий, в материале «Реального времени».



Фото Артем Дергунов / realnoevremya.ru

«ОСОБНЯК ЗАВОРАЖИВАЕТ»

Арт-прогулку в Доме приемов ASG приурочили к Международному дню музеев, который ежегодно отмечается 18 мая. Прибывших гостей у порога особняка встречал метрдотель в костюме того времени, сразу погружая посетителей в атмосферу XVIII века, а живая классическая музыка и исторические интерьеры только усиливали этот эффект.

Дом приемов ASG – уникальное место где встречаются прошлое, настоящее и будущее. Он включает в себя пространство для деловых переговоров и торжественных приемов, научный кластер по изучению искусства старых мастеров, digital-центр классического искусства, а также центр частного коллекционирования и ART-резиденцию. Это два восстановленных и отреставрированных старинных особняка, меблированных антиквариатом, с сохраненной историчностью в обстановке, но при этом оснащенных современными мультимедийными технологиями.



Гордостью Дома приемов ASG по праву считается уникальная коллекция шедевров европейского искусства из обширного собрания ASG. Однако это пространство не похоже на стандартную неживую статичную выставку, где просто собраны красивые экспонаты, здесь посетитель превращается из отстраненного зрителя в участника экспозиции и даже может потрогать старинные

предметы руками. Вместе с тем роскошные залы становятся местом для светских раутов, деловых и торжественных мероприятий. Как отметила директор Дома приемов ASG **Айгуль Хамитова**, компания воплощает в реальность инновационное прочтение мирового культурного наследия:

– Приходя в этот особняк, невозможно не влюбиться. Это место завораживает, сюда хочется возвращаться снова и снова. Побывавшие у нас гости признаются, что чувствуют себя здесь как на изысканном аристократическом приеме. Это может стать началом возрождения в Казани традиций светских мероприятий, которые так часто проводились в XVIII—XIX веках в нашем городе. В этих стенах любое событие становится уникальным, как торжественное, так и деловое. Наши двери открыты для самых разных проектов: в особняке проводятся как бизнес-встречи, светские рауты, иммерсивные представления и показы мод, так и семейные праздники и камерные свадьбы.



Фото Артем Дергунов / realnoevremya.ru

«ОТ БАРОККО ДО КЛАССИЦИЗМА»

Такой формат организации пространства Дома приемов является некой апробацией нового масштабного культурно-делового кластера – Дворца изящных искусств ASG, который уже окрестили Казанским Лувром.

Концепция Дворца с парадными залами, торжественными анфиладами и галереями обращается к памяти великих дворянских фамилий и российских императоров, связанных с историей Казани и татарского народа. Особое восхищение гостей вызвала презентация будущего Дворца. Благодаря технологиям искусственного интеллекта они увидели, как будут выглядеть залы и интерьеры нового культурного пространства: концепция и размах проекта поражают воображение. Именные залы представят историю европейского искусства с XVI по XIX век, каждый будет организован по принципу единства искусствоведческой концепции – от барокко до классицизма. Собрание изящных искусств ASG насчитывает более 7 000 предметов, значительная часть из них и будет представлена во Дворце.

Экспозиция Дворца изящных искусств ASG станет уникальной для Казани. Здесь будет обустроено три этажа. На главном парадном этаже, бельэтаже, откроются более 20 залов. Все они будут посвящены российским императорам, которые оставили заметный след в истории Казани – это Петр I, Елизавета Петровна, Екатерина II, Александр I, а также знаменитым меценатам. На первом этаже будут находиться залы Меншикова – сподвижника Петра I, Лихачева и других. Здесь же появится пространство мультимедийных компьютерных технологий и искусственного интеллекта – оживающие картины, стилизация фотографий посетителей в образах XVII—XIX веков. Гости смогут попасть в машину времени и погрузиться в другую эпоху. Здесь оживут портреты исторических личностей, а Петр I заговорит по-татарски. На третьем этаже, предположительно, расположится постоянная экспозиция из предметов декоративно-прикладного искусства, где будет сделан акцент на мебель, часы, фарфор и другие предметы интерьера.

– После революции и Великой Отечественной войны многие предметы искусства были вывезены, коллекции




Фото Артем Дергунов / realnoevremya.ru

разграблены. Многое попало за рубеж, в Европу, Америку. Алексей Семин все это сейчас возвращает в Россию. У него есть такая мечта – найти картину, которая была продана из Эрмитажа куда-то за границу и вернуть ее в Россию, – рассказала директор Международного института культурного наследия ASG **Алина Булгакова**.

«БЛАГАЯ ЦЕЛЬ ПРОСВЕЩЕНИЯ»

Еще одной особенностью Дворца изящных искусств ASG станет пинакотека (место для хранения картин), также являющаяся уникальной не только для Казани, но и для России в целом.

– Для России понятие пинакотеки нехарактерно. Мы считаем, что если бы Петр I прожил более долгую жизнь, то в России такие места бы появились, так же, как в Европе. Во Дворце изящных искусств мы решили создать хранилище картин на специальных выдвижных стендах. Кроме того, они будут не только храниться, посетители смогут их увидеть, – разъяснила Булгакова.

Большое собрание изящных искусств ASG является одной из крупнейших не только среди частных, но и среди государственных коллекций западноевропейского искусства в России. В нем представлены фламандская живопись и французская мебель куртуазной эпохи, английские часы, шедевры Франса Снейдерса и многое другое. Подход собственника заключается в том, что предметы из его коллекции должны служить благой цели сохранения культурного наследия и просвещения.

Посещение Дома приемов ASG вызвало искреннее восхищение гостей, они отметили уникальную возможность совместить историческую эстетику с функциональностью площадки и уже наметили идеи для своих мероприятий.

Фото Артем Дергунов / realnoevremya.ru








ДАЙДЖЕСТ СМИ

ТРО ВООПИК ПРОВЕДЕТ НЕДЕЛЮ НАСЛЕДИЯ В КАЗАНИ С 13 ПО 18 АПРЕЛЯ

ТАТАР ИНФОРМ

10.04.2026

Татарстанское отделение Общества охраны памятников истории и культуры (ТРО ВООПИК) анонсирует Неделю наследия, приуроченную к 18 апреля – Всемирному дню наследия. Центральным событием станет пресс-конференция, которая состоится 13 апреля в 14:00 в пространстве «Номеров Михайлова» (Лобачевского, 3), сообщили в пресс-службе организации.

Объект культурного наследия «Дом, в котором осенью 1897 г. по весну 1899 г. жил великий русский артист В.И. Качалов, в 90-х годах XIX века в доме помещались номера для приезжих Михайлова» находится в Казани, на подъеме улицы Лобачевского, в историческом центре города. Этот доходный дом много раз перестраивался за свою более чем вековую историю. Первоначально часть участка находилась в собственности Воскресенской церкви, позднее участок перешел к купцу Михайлову, поэтому здание было известно как «Номера Михайлова». Дом также знаменит тем, что здесь в 1897-1899 годах жил актер Василий Качалов, служивший в местном театре по контракту. В советское время дом превратился в коммуналку, людей расселили в 2012-м, после чего аварийное здание перешло к компании ASG invest, которая занимается его реставрацией. Участники экскурсии смогут увидеть обновленные залы, еще не открытые для публики, редчайший для Казани дом-колодец, а также законсервированный фрагмент исторического флигеля-руины.

ПРЕДМЕТЫ ИЗ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG ВКЛЮЧЕНЫ В ЭКСПОЗИЦИЮ ПУШКИНСКОГО МУЗЕЯ

РЕАЛЬНОЕ ВРЕМЯ



23.04.2026

Отбор в выставочный проект в Москве подтверждает высокий статус казанской частной коллекции, насчитывающей сотни шедевров живописи и декоративно-прикладного искусства.

Дом приемов ASG в Казани посетила Анна Сулимова – заведующая отделом старых мастеров ГМИИ им. Пушкина, также известного как Пушкинский музей. Она ознакомилась с собранием французской живописи Большого собрания изящных искусств ASG и назвала три работы, которые готова включить в будущий выставочный проект, посвященный голландскому влиянию на французскую живопись XVIII века.

Анна Сулимова также оценила альбом «От Ренессанса до Ампира: 300 открытий из Большого собрания изящных искусств ASG». Побывав в хранилище живописи, она отметила высокий уровень сохранности и системной работы с коллекцией.

РУКОВОДИТЕЛИ МИНОБРНАУКИ РФ ПОСЕТИЛИ ДОМ ПРИЕМОВ ASG: ЗНАКОМСТВО С УНИКАЛЬНЫМИ КОЛЛЕКЦИЯМИ И ПЕРСПЕКТИВАМИ РАЗВИТИЯ

БИЗНЕСONLINE

24.04.2026

Дом приемов ASG стал площадкой для важной встречи, собравшей высокопоставленных гостей из министерства образования и науки России. Директор департамента аттестации научных работников Михаил Козлов, начальник отдела ученых степеней Оксана Яковлева и другие представители ведомства приняли участие в экскурсии, открывшей им двери в мир уникальных коллекций и инновационных проектов ASG.

Визит прошел в рамках научно-практического семинара, посвященного развитию системы государственной аттестации научных и научно-педагогических работников, который состоялся в Казани 20–21 апреля. Второй день семинара для ключевых спикеров — руководителей департаментов минобрнауки РФ и ректора КазГИКа Розы Ахмадиевой начался со знакомства с коллекциями Большого собрания изящных искусств ASG и с ходом реализации инновационного проекта компании — Дворцом изящных искусств ASG.

Специалисты института культурного наследия ASG отметили, что «красота в глазах смотрящего», ведь именно предметы, вызывающие наибольший отклик у зрителя, становятся настоящим отражением его внутреннего мира. На этот раз, помимо ожидаемого интереса к живописи и изысканной мебели, особое внимание экскурсантов привлекли мраморные столешницы, покрывающие комоды и секретеры. Их многообразие и уникальная фактура позволили проследить целую «историю мрамора», продемонстрировав богатство и разнообразие природного материала.

АТМОСФЕРА ДВОРЯНСКОЙ КАЗАНИ: ПОЧЕМУ МОСКОВСКИЕ MICE-АГЕНТЫ ВЫБРАЛИ ASG

БИЗНЕСONLINE

29.05.2026

В Казани проходит трехдневный тур для руководителей ведущих MICE*-агентств Москвы. Все они часть индустрии корпоративных мероприятий, объединяющей деловые поездки, обучение и мотивацию сотрудников. Рекламно-ознакомительный тур, организованный госкомитетом РТ по туризму, стал масштабной презентацией республики как ведущего центра деловой и культурной активности.

Знакомство началось с презентации знаковых ивент-площадок компании ASG – уже действующего Дома приемов и будущего Дворца изящных искусств в Казани. Оба объекта – это премиальные пространства, способные принимать мероприятия всего спектра MICE-услуг: от камерных стратегических сессий до масштабных гала-ужинов.



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:

ЦИФРОВИЗАЦИЯ ВСЕХ СФЕР ОБЩЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ НЕ МОГЛА НЕ ЗАТРОНУТЬ МУЗЕИ. МУЗЕЙНЫЙ МИР АКТИВНО ОСВАИВАЕТ ДИДЖИТАЛ-ТЕХНОЛОГИИ ЭКСПОЗИЦИОННОЙ И КОММУНИКАТИВНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ, ПОЗВОЛЯЮЩИЕ БОЛЕЕ ГЛУБОКО РАСКРЫТЬ ПОТЕНЦИАЛ НАСЛЕДИЯ. КОНЦЕПЦИЯ ОБЛАЧНОГО КВАРТАЛА ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG НАПРАВЛЕНА НА ПОПУЛЯРИЗАЦИЮ НАСЛЕДИЯ ЗА СЧЕТ ИНТЕРАКТИВНЫХ, ГЛАВНЫМ ОБРАЗОМ, ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ ЕГО ПРОДВИЖЕНИЯ. МЫ НАЧИНАЕМ ПУБЛИКАЦИЮ ЦИКЛА СТАТЕЙ, ОБЪЕДИНЕННЫХ ТЕМОЙ ОБЛАЧНОГО КВАРТАЛА ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG В АСПЕКТЕ ЦИФРОВОЙ СОХРАННОСТИ И ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА

ОБЛАЧНЫЙ КВАРТАЛ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

ЦИФРОВАЯ СОХРАННОСТЬ И ИСКУССТВЕННЫЙ ИНТЕЛЛЕКТ



Эдуард ВЕЗДЕНЕЦКИЙ,
директор IT-департамента ASG

АННОТАЦИЯ: в статье рассматривается трансформация музейной практики в XXI веке, вызванная технологиями искусственного интеллекта. Переход от концепции музея-хранилища к модели живой исследовательской лаборатории, где подлинный предмет остается центром экспозиции, требует создания самостоятельной цифровой экосистемы. Интеграция ИИ позволяет одновременно решать три противоречивые задачи: обеспечивать физическую сохранность оригиналов, радикально расширять доступ к коллекциям и выстраивать коммуникацию с современной аудиторией.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: искусственный интеллект, цифровизация, экосистема, инновация, экспозиция.

ABSTRACT: this article examines the transformation of museum practice in the 21st century, driven by artificial intelligence technologies. The shift from the concept of a museum as a repository to the model of a living research laboratory, where the authentic object remains the center of the exhibition, requires the creation of an independent digital ecosystem. The integration of AI makes it possible to simultaneously address three conflicting tasks: ensuring the physical preservation of originals, radically expanding access to collections, and building communication with a modern audience.

KEYWORDS: artificial intelligence, digitalization, ecosystem, innovation, exhibition.

СОВРЕМЕННАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ МУЗЕЙНОЙ ПРАКТИКИ ПОСРЕДСТВОМ ИНТЕГРАЦИИ ИИ

Музей в XXI веке всё меньше похож на тихое хранилище и всё больше напоминает живую исследовательскую лабораторию, где подлинник остаётся центром притяжения, но вокруг него выстраивается цифровая экосистема. Эта экосистема больше не служит декоративным дополнением к экспозиции и не ограничивается «сайтом с картинками». Она становится самостоятельным контуром сохранности, знания и доверия, который помогает музею одновременно выполнять три противоречивые задачи: беречь оригиналы, расширять доступ к коллекции и говорить с аудиторией современным

языком. Именно в этой точке искусственный интеллект перестаёт быть модным словом и превращается в практический инструмент музейной трансформации.

Для проекта Дворца изящных искусств ASG и интерактивного музея на его базе это особенно важно. Когда музей создаётся или переосмысливается сейчас, у него появляется редкая возможность: не «пришивать» цифровые технологии постфактум, а заложить их в архитектуру работы с коллекцией как базовую инфраструктуру. Тогда искусственный интеллект будет не внешним аттракционом, а частью научной, фондовой и просветительской логики. И это не про замену хранителя, куратора или реставратора. Это про усиление их профессионального контроля, ускорение рутинных операций, рост точности документации, повышение доступности и появление новых жанров взаимодействия с искусством при сохранении научной добросовестности.

Важный поворот последних лет заключается в том, что музейная практика стала ориентироваться не только на «вещь», но и на «данные о вещи». Подлинник уникален и невосполним, а значит, вокруг него неизбежно формируется слой фиксации и интерпретации: фотография, описание, научный анализ, реставрационные заключения, выставочные тексты, каталоги, справочные связи, правовой статус изображения. Раньше этот слой существовал разрозненно: в бумажных папках, в локальных архивах, в Excel, в папках «фото финал 3». Сегодня этот слой становится цифровым двойником экспоната, который живёт в связке учётной системы и хранилища цифровых активов, способен переживать смену программ и форматов, и, что особенно важно, может быть использован как источник доверенного знания в интерактивных сценариях.

Цифровая трансформация музея начинается с учёта и сохранности, но не заканчивается внутри базы данных. Сведения о предмете должны пройти путь от внутреннего документа к понятному человеку знанию и вновь привести его к подлиннику. В этом движении цифровой двойник становится связующим звеном между исследованием, реставрацией, экспозицией и посещением.

Для ASG эта логика естественно расширяется от отдельного произведения к исторической среде. Коллекция существует не сама по себе: её окружают восстановленные интерьеры, здания, городская улица и профессиональная работа, благодаря которой всё это возвращается к жизни. Поэтому цифровая система описывает не только предмет, но и его место в более широком культурном контексте.

Улица Карла Маркса в этом контексте воспринимается как музей архитектуры под открытым небом. Фасады, интерьеры и произведения не изымаются из среды, а раскрываются через неё. Человек видит не разрозненные памятники, а продолжение одной исторической линии. Пространственным продолжением музея становится Квартал искусств. Он не создаёт новый искусственный сюжет, а собирает в единое целое то, что уже сформировано мно-

Ил. 1 Квартал изящных искусств ASG





Ил. 2 Пример интерактивного информационного стенда для знакомства с историей Императорских залов Дворца изящных искусств ASG

голетней работой ASG: восстановленные здания, коллекции, исследовательские материалы и маршруты человека. Главное содержание этого маршрута часто скрыто. Готовый фасад или отреставрированная картина не показывают объём поисков, атрибуции, экспертиз, ремесленной и организационной работы. Цифровой слой раскрывает эту глубину, не перегружая само историческое пространство.

Так получает практическое продолжение принцип «охраны для...»: наследие сохраняется не ради неподвижного присутствия, а для дальнейшей жизни, изучения и передачи. Возвращённый в культурный оборот объект становится поводом для разговора, исследования и повторного посещения.

На каждом уровне – от музейной карточки до городской улицы – действует одна логика. Источник остаётся проверяемым, профессиональная интерпретация отделяется от гипотезы, а посетитель получает понятный путь к подлиннику. Одновременно цифровая среда делает видимой профессиональную школу ASG. Реставрация раскрывается как последовательность точных решений, а не как эффектное «до и после»: в центре оказываются руки мастера, материал, границы вмешательства и ответственность за сохранённый фрагмент.

Искусственный интеллект в этой системе связывает сведения, помогает находить аналогии и переводит сложный профессиональный материал на язык разных аудиторий. Но смысл задаёт не алгоритм, а коллекция, научная работа и позиция специалистов. Поэтому технология входит в историческую среду как посредник, а не как новый главный объект. Она не перекрывает архитектуру, не спорит с подлинником и не подменяет музей рекламной динамикой. Эффект проекта измеряется не количеством экранов. Важно, заметил ли человек Дворец, понял ли, что находится за фасадом, увидел ли связь между произведе-

нием и работой по его сохранению, захотел ли продолжить знакомство.

Эта задача решается одновременно в цифровой и физической среде. Онлайн-контур подготавливает посещение и сохраняет доступ к материалам после него; город и музей дают встречу с архитектурой, интерьером и оригиналом. Обе среды опираются на одну проверенную основу. Один предмет может быть представлен кратким образом на улице, раскрыт через историю зала у входа, исследован в экспозиции и вновь найден в цифровой коллекции после посещения. Меняется не содержание, а глубина его раскрытия. Пешеходу нужен ясный знак, человеку в зале – возможность рассмотреть деталь и понять контекст, исследователю – источник, версия и аргументация. Так движение от цифрового двойника предмета к Кварталу искусств становится не сменой темы, а расширением масштаба. Сначала система связывает данные вокруг произведения, затем – произведения с интерьером, здание с улицей, а человека с целым культурным маршрутом.

В рабочей концепции предусмотрен «режим первого знакомства» без регистрации и сбора персональных данных. Посетитель выбирает только время – 10, 30 или 60 минут, – интерес к живописи, интерьерам либо истории здания и глубину рассказа. Система собирает маршрут, не превращая знакомство с коллекцией в анкетирование: технология остаётся незаметной, а посетитель получает понятную точку входа.

ИИ В МУЗЕЙНОМ ДЕЛЕ, ЧТО ДАЛЬШЕ? ЕДИНОЕ КУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО: КВАРТАЛ ИСКУССТВ

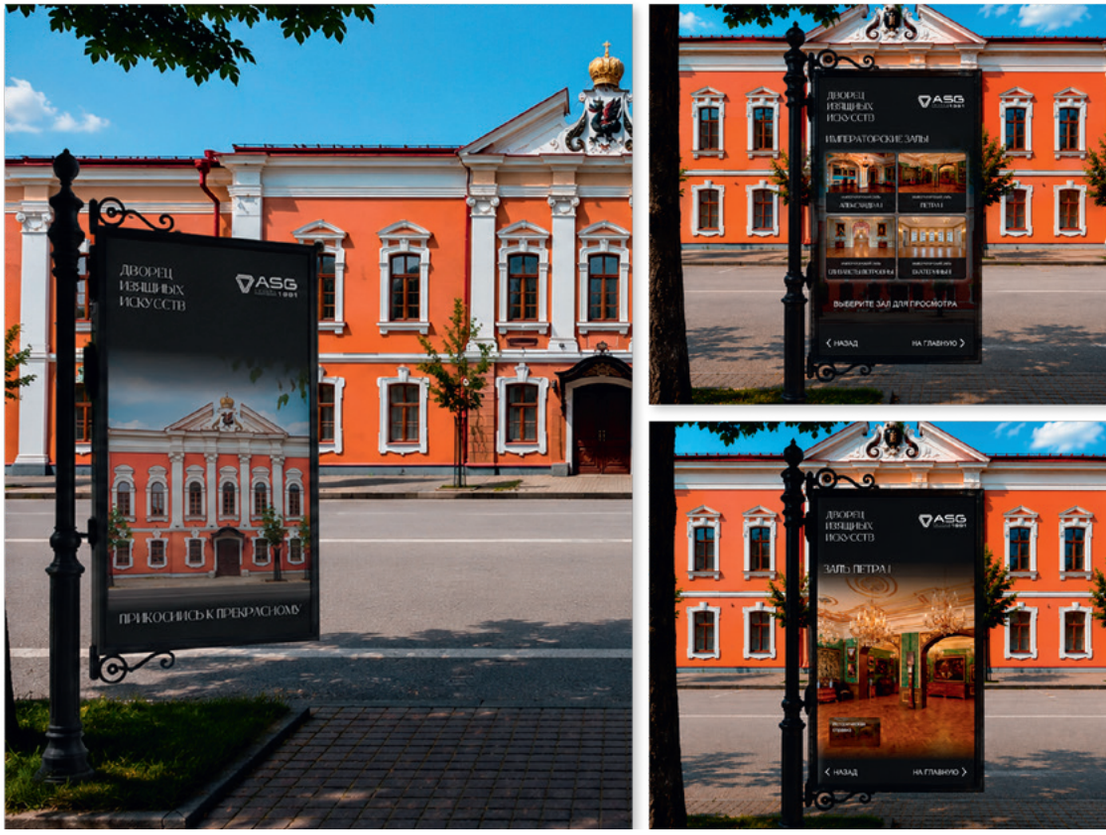
В пространстве Квартала общий принцип превращается в конкретную систему Карла Маркса, 16, 17 и 18. Здесь показывается не набор цифровых устройств, а результат многолетней работы ASG с архитектурой, интерьерами и коллекцией. Общая база знаний, городской маршрут, Дворец изящных искусств, Дом приёмов и онлайн-среда ведут один рассказ: на улице человек замечает объект, внутри понимает его содержание, после визита сохраняет доступ к проверенным материалам.

Квартал возвращает историческим зданиям общественную функцию. Городской центр всегда был местом, где человек встречал не только власть и торговлю, но и новое знание, зрелище, разговор. Дворец изящных искусств, Дом приемов и соседние объекты способны вновь стать такими точками – не закрытыми памятниками, а пространствами повторного посещения. Человек приходит сначала на один вечер, затем возвращается ради выставки, разговора о реставрации, нового маршрута или произведения недели. Именно повторяемость превращает несколько адресов в культурный квартал.

В структуре проекта у трёх адресов разные роли. Ул. Карла Маркса, 16 и 18 служат площадками для пилотных и представительских сценариев. Ул. Карла Маркса, 17 становится центральным музейным объектом, где цифровые решения распределяются по комнатам и входят в постоянный маршрут. Улица связывает здания навигацией, светом и единым визуальным языком, превращая соседние адреса в последовательные главы одной культурной истории.

В проектной концепции террасы Квартала искусств образуют отдельный пространственный ресурс. Здесь смогут разворачиваться камерные культурные события, презентации одного произведения, временные световые инсталляции и короткие вечерние программы, связывающие Дом приёмов, Дворец и улицу. Терраса сохраняет камерность и не превращается в сцену массового развлечения или рекламную площадку.

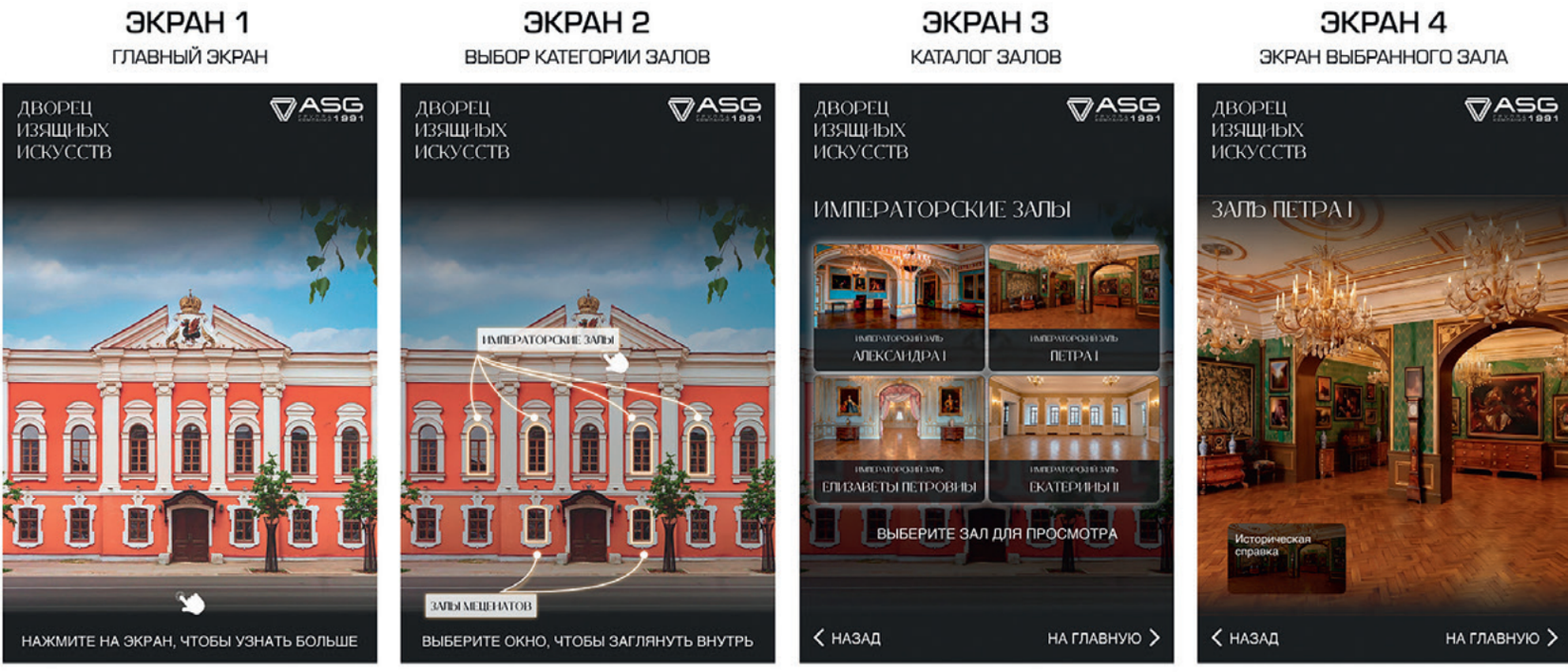
В качестве примера возможного сценария террасы рассматривается «Один вечер, одно произведение». Небольшая группа в течение двадцати минут знакомится с одной работой или одним предметом. На стене появляется увеличенная деталь, рядом звучит короткий комментарий искусствоведа и рассказ о реставрации. Затем свет гаснет, и разговор продолжается без проекции. Такой формат сохраняет главное преимущество места – вид на историческую улицу и близость Дворца.



Ил. 3 Проектные визуализации цифровой витрины Дворца изящных искусств в городской среде. Рабочий вариант

В качестве примера возможного сценария террасы рассматривается «Один вечер, одно произведение». Небольшая группа в течение двадцати минут знакомится с одной работой или одним предметом. На стене появляется увеличенная деталь, рядом звучит короткий комментарий искусствоведа и рассказ о реставрации. Затем свет гаснет, и разговор продолжается без проекции. Такой формат сохраняет главное преимущество места – вид на историческую улицу и близость Дворца.

Информационно-навигационные конструкции связаны с архитектурой Квартала. Кованые детали повторяют мотивы навесов и фасадного декора Дворца и Дома приёмов, поэтому современный носитель не выглядит случайным объектом. Навигация обозначает Квартал искусств и направление движения;



Ил. 4 Логика интерфейса цифровой витрины в мобильном приложении: от фасада к выбору зала и содержательной карточке. Проектная визуализация



Ил. 5 Вариант гобо-проекции, обозначающей Дворец изящных искусств в вечерней городской среде. Проектная визуализация ASG.

интерактивный элемент раскрывает меняющееся содержание. Эти функции разделены, но подчинены одному визуальному языку.

Цифровая витрина работает как «окно во Дворец». Снаружи человек видит спокойный автоматически сменяющийся видеоряд: фасад, открытый зал, интерьер, произведение после реставрации, ближайший маршрут. Уличная часть не предполагает сенсорного взаимодействия. Погода, безопасность, обслуживание и городской поток делают такой формат неустойчивым. Подробный выбор переносится на телефон по QR-коду или на защищённый экран внутри здания. Там посетитель может выбрать окно, зал, произведение и глубину рассказа.

В рабочем сценарии уличный видеоряд собран как короткое приглашение. Цикл длится около полутора минут: фасад и название Квартала, один раскрытый интерьер, одно произведение крупным планом, короткий кадр реставрации, информация о входе или ближайшем событии. Прохожий включается в последовательность с любого момента и сразу понимает, что находится внутри. Для постоянной витрины важнее ясность и регулярное обновление, чем сложная анимация.

Интерфейс получает сведения из общей музейной базы и не существует как отдельная презентация. Изменение названия зала, исторической справки, состава экспозиции или времени работы одновременно отражается на сайте, мобильной карте, внутреннем экране и уличной витрине. Карточка зала объединяет панораму, ключевые предметы, краткую историю, рекомендуемое время осмотра, сведения о доступности и ссылку на тематический маршрут. Так музей избегает множества несогласованных версий одного текста.

Для экскурсоводов и блогеров формируется отдельный профессиональный раздел. В нём размещаются утверждённые тезисы, качественные изображения, правила использования материалов, маршруты разной продолжительности и контакты для уточнения информации. Экскурсовод получает проверяемое содержание, блогер – визуальный материал, не искажающий смысл проекта, музей – возможность управлять тем, как Квартал искусств представлен внешней аудитории.

Ценность профессионального раздела определяется не объёмом, а надёжностью. Его основу составляют четыре пакета: проверенная справка о Квартале; маршруты на 30, 60 и 90 минут; медиабанк с подписями и правами использования; перечень формулировок, допустимых при рассказе о произведениях и реставрации. Для сложных вопросов работает отдельная форма запроса. Внешний рассказ-

чик сохраняет собственную интонацию, но опирается на точные факты.

Проекционный контур городской среды включает решения на фасадах и тротуарах, в воротах и оконных проёмах, проекционный мэппинг, светодиодные сетки и эффект «оживающих окон». Их задача – не превратить историческую улицу в рекламный экран, а спокойно обозначить культурный объект, показать связь между зданиями и вызвать интерес к тому, что находится внутри. В визуальном ряду используются собственные здания, произведения и материалы ASG.

Три здания объединяет единая визуальная система – по масштабу, ритму и характеру света. Индивидуальность каждого фасада сохраняется, однако навигационные формы, типографика, цветовые акценты и продолжительность видеосюжетов подчинены общей логике. «Оживающие окна», светодиодная сетка, проекция в воротах и гобо-элементы не работают одновременно на максимальной яркости: в каждом вечернем сценарии выделен один главный акцент, остальные элементы поддерживают его.

Вечернее оформление строится на «медленных проекциях» – спокойных, почти неподвижных композициях из фрагментов реальных произведений и архитектурных деталей Дворца. Темы меняются вместе с сезонами и выставками, но не приобретают рекламной динамики. Такой режим сохраняет достоинство исторической улицы и одновременно создаёт узнаваемый визуальный знак Квартала искусств.

В рабочей концепции вечерний образ Квартала имеет три режима. Повседневный – спокойная подсветка и один знак. Выставочный – медленная проекция фрагмента реального произведения или архитектурной детали на одном здании. Представительский – короткая последовательность, связывающая три адреса и завершающаяся приглашением во Дворец. В каждый момент активен один главный эффект; другие здания поддерживают его светом.

Для автомобилиста образ Квартала считывается за несколько секунд: крупный знак, контур, спокойное цветовое пятно. Мелкий текст, резкое движение, чрезмерная контрастность

Ил. 6 Предварительная схема точек размещения интерактивных и навигационных элементов Квартала изящных искусств ASG. Рабочий проект



и ослепляющий свет исключены. До внедрения проверяются яркость, углы проекции, влияние на дорожное движение, сезонный режим работы, требования к объекту культурного наследия и порядок согласования с городскими службами. Подробное содержание адресовано пешеходу, посетителю внутри здания и пользователю мобильной версии.

Каждое проекционное решение рассматривается как часть городской среды, а не только как техническая возможность. Для фасада принципиальны отсутствие крепления к историческому декору и контролируемая яркость; для тротуара – читаемость без препятствия движению; для ворот и окон – пожарная безопасность, эвакуация и сохранность конструкций; для светодиодной сетки – обратимый монтаж без повреждения фасада. Перед публичным запуском сценарий проверяется вечером с точки зрения пешехода, автомобилиста и жителя соседнего здания.

Предварительная схема привязывает цифровые и навигационные элементы к конкретному маршруту. Несколько точек вдоль улицы Карла Маркса и у основных входов обозначают начало Квартала, центральный вход во Дворец, связь с Домом приёмов и направление от соседних туристических маршрутов. Каждая точка проверяется на месте с учётом деревьев, парковки, ширины тротуара, инженерных сетей, видимости фасада, потока людей и безопасного обслуживания.

В такой системе путь посетителя начинается еще на улице. Прохожий может не планировать посещение музея и знать только фасад на улице Карла Маркса. Он замечает лаконичный световой знак или навигационную конструкцию. Цифровая витрина показывает, что за окнами находятся исторические залы и собрание искусства. Человек выбирает зал Александра I, видит интерьер и короткий сюжет, сканирует QR-код и получает маршрут на телефон. Так случайный взгляд превращается в понятный повод войти во Дворец.

После посещения маршрут продолжается онлайн: посетитель возвращается к выбранному залу, увеличивает детали картин, читает расширенную справку и собирает собственную подборку. Исследователь получает углублённый доступ, школьник – адаптированное объяснение, турист – короткий маршрут на выбранном языке. Все интерфейсы опираются на одну проверенную основу.

Онлайн-продолжение развивается в сторону виртуального музея без попытки сразу оцифровать всё пространство. В первую очередь выбираются несколько залов и наиболее значимые предметы; для них создаются панорамы, высокодетальные изображения, 3D-модели и проверенные аудиоматериалы. Такой цифровой двойник одновременно открывает удалённый доступ, помогает готовить будущие выставки и фиксирует состояние интерьеров и экспозиции на определённый момент времени.

Мировая практика показывает четыре полезных для ASG принципа. Лувр построил опыт «Mona Lisa: Beyond the Glass» не на свободной фантазии, а на многолетнем исследовании кураторов. Рейксмузеум, восстанавливая утраченные края «Ночного дозора» с помощью искусственного интеллекта, отделил реконструированные панели от оригинала и показал, на каком источнике они основаны. Смитсоновский институт использует трехмерную платформу Voyager не только как просмотрщик, но и как инструмент аннотированного рассказа о модели. Google Art Camera показывает ценность гигапиксельной съемки, когда увеличение ведет зрителя к мазку, поверхности и деталям произведения[1].

Ценность этих проектов – не во внешнем эффекте, а в дисциплине. Научное основание предшествует визуальному решению; реконструкция отделена от подлинника; одна цифровая модель служит исследованию, образованию и публикации; зритель самостоятельно рассматривает деталь. Для Дворца эти принципы становятся основой работы с собственными произведениями, интерьерами и реставрационными материалами ASG.

В онлайн-среде произведения связываются по эпохе, школе, сюжету, технике,

1 ИСТОЧНИКИ ДЛЯ БИБЛИОГРАФИИ И ПРОВЕРКИ: Louvre – "Mona Lisa: Beyond the Glass", louvre.fr; Rijksmuseum – "For the first time in 300 years The Night Watch is complete again" и Operation Night Watch, rijksmuseum.nl; Smithsonian Digitization Program Office и Voyager, 3d.si.edu; Google Arts & Culture – Art Camera; IIIF – раздел Viewers и Mirador, iiif.io.

После визита маршрут продолжается в необязательной цифровой карточке «Мой маршрут во Дворце». По QR-коду посетитель получает выбранные залы и произведения, краткие проверенные комментарии, увеличенные детали и ссылки на тематические материалы. Карточка создаётся без учётной записи и хранится ограниченное время. Она становится содержательным цифровым сувениром и возвращает человека к коллекции после посещения.

формальному сходству и истории бытования. Алгоритм формирует варианты связи, окончательный маршрут утверждает искусствовед. Для ASG особенно содержательны линии меценатства, судьбы исторических собраний, возвращение предмета в культурный оборот и реставрационная работа. Так цифровая навигация раскрывает одновременно коллекцию и деятельность компании по её сохранению.

Сегодня решения проекта находятся на четырёх стадиях готовности. К реализованному относятся действующее оборудование и подтверждённые цифровые процессы. В стадии подготовки находятся сценарии, интерфейсы, архитектурные развёртки и технические задания. Проектный контур объединяет модули, для которых определены место, действие и состав оборудования, но ещё не принято решение о запуске. Перспективный контур включает полный трёхмерный двойник, масштабирование по всем помещениям и исследовательские сервисы. Такое разграничение не позволяет смешивать уже сделанное с будущим.

Развитие проекта выстроено поэтапно. Сначала проводится инвентаризация данных, помещений и установленного оборудования, уточняется терминология, выбираются пилотные предметы и комнаты. Затем развивается пилот в Доме приёмов, запускаются мобильная карта и один-два модульных интерактива. Следующий этап охватывает отдельные залы Карла Маркса, 17 и городскую навигацию. Завершает систему объединение Карла Маркса, 16, 17 и 18 общей базой содержания, управлением и вечерним сценарием. Каждый следующий шаг опирается на результат предыдущего.

Опыт других музеев используется в проекте как метод, а не как готовая визуальная форма. «Виртуальный Пушкинский музей» показывает, как один цифровой двойник пространства работает в разных проектах. Лувр в «Mona Lisa: Beyond the Glass» опирается на научные исследования при создании иммерсивного объяснения. Рейксмузеум отделяет реконструированные части «Ночного дозора» от оригинала и раскрывает основания реконструкции. I-MUSE связывает произведения по периоду, стилю, сюжету и формальным признакам. Для ASG важен не чужой дизайн, а способ работы с собственной коллекцией и архитектурой.

Из мировой практики в Дворец переходят три принципа. Один цифровой материал работает в экспозиции, на сайте и в исследовательской системе. Трёхмерная модель служит посетителю, проектированию выставок, фиксации интерьера и подготовке образовательных копий. Искусственный интеллект связывает произведения по нескольким признакам, но показывает основание связи и не подменяет искусствоведческий вывод. Эти принципы применяются к собственному материалу ASG.

На этой основе формируются практические правила проекта. Цифровой материал создаётся сразу для нескольких сред: сайта, исследовательской системы и экспозиции. Реконструкция маркируется, источник и степень уверенности открыты пользователю, интерактив не подменяет подлинник, данные о посетителях обезличиваются, содержание обновляется без полной замены оборудования. Каждое решение оценивается по одному критерию: усиливает ли оно внимание к произведению и работе музея.

Городская витрина, маршрут и онлайн-среда работают как единое целое только при одном условии: все они получают сведения из общей музейной памяти. Поэтому после внешнего городского контура проект возвращается к своему внутреннему основанию – архитектуре цифрового двойника и цифровой сохранности.

Продолжение в следующем номере

ASG ГРУППА КОМПАНИЙ 1991

МИКН ASG МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

представляют:

КАТАЛОГ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

ТОМ IV

«Художественная бронза Западная Европа-Россия XVII-XXвв.»

живопись
мебель
часы

БРОНЗА

шпалеры
серебро
керамика



РАЗДЕЛЫ КАТАЛОГА

- СКУЛЬПТУРА
- ПАННО
- ДЕКОРАТИВНЫЕ БЛЮДА
- ОСВЕТИТЕЛЬНЫЕ ПРИБОРЫ
- КАБИНЕТНЫЕ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ
- ХОЛОДНОЕ ОРУЖИЕ
- ПРЕДМЕТЫ ДОМАШНЕГО ОБИХОДА
- ПРЕДМЕТЫ СЕРВИРОВКИ СТОЛА

558

ПРЕДМЕТОВ

www.int-ant.ru

Электронная версия каталога доступна для изучения в библиотеке ASG:

ИМПЕРАТОРСКИЙ ЗАЛЪ ПЕТРА I



ИИ на основе проекта зала Петра I во Дворце изящных искусств ASG



Дарья МОЛОТНИКОВА,
искусствовед МИКН

АННОТАЦИЯ: статья посвящена принципам экспозиционного и интерьерного решения императорского зала Петра I во Дворце изящных искусств ASG, основанного на анализе исторических интерьеров, реконструкции историко-культурного образа петровской эпохи. Проектирование художественного облика зала началось с формирования Петровской коллекции на основе Большого собрания изящных искусств ASG. Особое внимание уделялось подбору предметов декоративно-прикладного искусства – в том числе шпалер, часов, керамических изделий, а также мягкой и корпусной мебели, с учётом их исторической достоверности.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Петр I, проектирование, Дворец изящных искусств ASG, коллекции декоративно-прикладного искусства, мемориальный зал.

ABSTRACT: this article is devoted to the principles of the exposition and interior design of the Imperial Hall of Peter theGrand in the ASG Palace of Fine Arts, based on the analysis of historical interiors and the reconstruction of the historical and cultural image of the Petrine era. The design of the hall's artistic appearance began with the formation of the Petrine collection based on the Grand Assembly of Fine Arts ASG's. Special attention was paid to the selection of items of decorative and applied art – including tapestries, clocks, ceramic items, as well as upholstered and cabinet furniture – taking into account their historical authenticity.

KEYWORDS: Peter the Grand, design, ASG Palace of Fine Arts, collections of decorative and applied arts, memorial hall.

300-летняя история царской, а затем императорской фамилии тесно переплеталась с историей Казани. Семеро из семнадцати царствующих особ удостоили наш город своим посещением. Визиты представителей императорской династии сопровождались всевозможными милостями, наградами, пожертвованиями как Казани в целом, так и определенным учреждениям, чаще всего духовным или учебным, или даже отдельным лицам.

Пётр I был первым после Ивана Грозного венценосцем, посетившим Казань. Случилось это в 1722 году при отправлении императора в Персидский поход. Свое 50-летие, как утверждают некоторые учёные, Пётр I встретил в Казани. Именно ему город обязан появлением нескольких фабрик – суконной, овчарной, кожевенной. В 1718 году по его велению на Казанке было создано адмиралтейство (на пашенной земле Зилантова монастыря села Бишбалта). Ввиду того что корабли в те времена строили из дерева, был издан специальный указ, по которому леса Казанской губернии (появление которой обязано ему же, это было в 1708 году) следовало «строжайше хранить», также предписывалось проводить опись заповедных лесов и разводить дубовые рощи в удобных местах. На казанской верфи для каспийской флотилии усиленно строили бомбардирские корабли, фрегаты, бриги, галиоты с гребными судами. С 1722 года было построено около 400 различных судов. При адмиралтействе была открыта цифирная школа, где обучались «цифири и геометрии».

Идея основания Академии художеств принадлежала Петру I. Основывая по европейскому образцу новую столицу России на Неве, самодержец понимал необходимость создания Академии художеств в России. Он сделал первые шаги к проведению этой идеи в жизнь, осознавая, что для осуществления его забот о благе России необходимо не одно распространение в ней образования, но и насыщение общественной жизни искусством как важнейшим элементом истинной культуры. Возможно, идея создать Академию в России родилась у царя во время визита в Париж, где он был избран в «бессмертные» члены Королевской академии живописи и скульптуры, чем особенно гордился. Осуществить свою идею о создании Академии художеств Петр I не успел



Пётр I Алексеевич, прозванный Великим (1672 —1725), последний царь всея Руси и первый император Всероссийский

Первый императорский зал западного крыла анфилады посвящён Петру Великому, заложившему основы Российской империи. Петровский зал (площадью – 140 м^2) разделён несущей стеной на два разновеликих помещения: большее ориентировано на южный фасад, меньшее – на северный. Визуальную целостность пространства обеспечивают два широких арочных проёма лучкового типа в разделительной стене. В большей части зала архитектурно-планировочное решение включает фасадную стену с пятью равномерно расположенными окнами, две противоположные стены с дверными проёмами, обладающие достаточной площадью для размещения крупноформатных художественных произведений и три межпроёмные плоскости. Меньшая часть зала имеет аналогичную композиционную организацию по части трех плоских сегментов между арками, две глухие стены и одну большую с двумя дверными проёмами.

Для реконструкции историко-культурного образа петровской эпохи нами были изучены сохранившиеся архитектурные памятники –



Большой Петергофский дворец



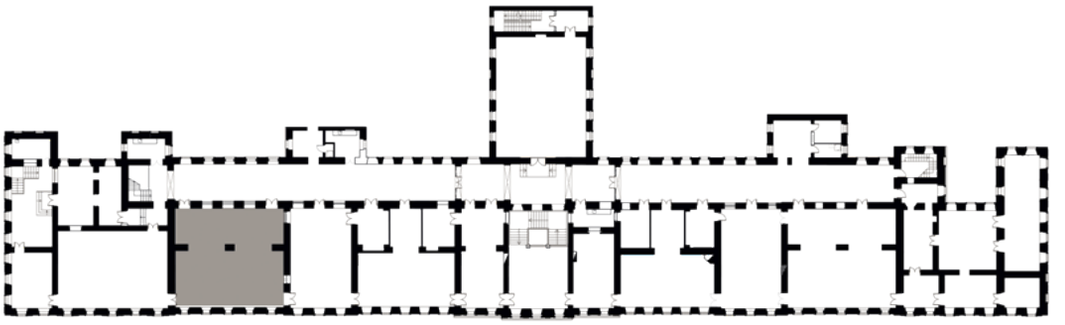
Дворец Монплезир



Летний дворец Петра I



Дворец Меншикова



Общая площадь зала - 140,4 м²

Ул. Карла Маркса

личные дворцы и резиденции Петра I, а также объекты, раскрывающие художественные и эстетические тенденции первой четверти XVIII века. В качестве объектов исследования были выбраны такие архитектурные памятники как дворец Монплезир, Большой Петергофский дворец, Зимний и Летний дворцы Петра I, а также Дворец Меншикова.

При проектировании предметно-пространственной среды был реализован синтетический подход, объединяющий предметы декоративно-прикладного искусства и живописные произведения из различных петровских интерьеров, в том числе помещений с различным функциональным назначением.

Данный подход является оптимальным, поскольку обеспечивает историческую достоверность и репрезентативность, демонстрирует многообразие художественных решений эпохи – от раннего петровского барокко до его зрелой стадии, а также позволяет проследить эволюцию эстетических предпочтений знати, адаптацию стилистических решений к различным функциональным задачам. Благодаря включению элементов из парадных залов, жилых покоев создаётся многогранное представление о культуре эпохи, которое вернее передаёт её дух, чем точная копия одного помещения. При этом художественная целостность среды сохраняется за счёт общих стилевых черт петровского барокко: повторяющихся декоративных мотивов (растительных орнаментов, картушей, волют), характерных цветовых сочетаний (белый с золотом, тёмно зелёный, бордовый, охристый), типовых материалов (дуб, орех, мрамор, изразцы, зеркала) и единой композиционной логики начала XVIII века. Функциональная гибкость сформированной среды позволяет зонировать пространство с учётом современных задач – проведения экскурсий, лекций и культурных мероприятий, выстраивать логичную навигацию от презентабельных зон к более камерным, адаптировать среду под разные форматы взаимодействия с аудиторией.

С просветительской точки зрения подход обладает высокой ценностью: он даёт возможность проследить динамику развития стиля, сравнить решения для различных функциональных зон, увидеть взаимодействие европейских заимствований и их русской интерпретации, а также создаёт эффект погружения через разнообразие визуального и тактильного субъективного опыта.

По сложившейся традиции проектирование художественного облика зала началось с формирования Петровской коллекции на основе Большого собрания изящных искусств ASG. Особое внимание уделялось подбору предметов декоративно-прикладного искусства – в том числе шпалер, часов, керамических изделий, а также мягкой и корпусной мебели, с учётом их исторической достоверности.

Безусловной доминантой Петровской коллекции выступает немецкий шкаф, созданный для русского императорского двора. Пётр I, скончавшийся в 1725 году, не успел забрать этот шкаф из Германии. Он выполнен из ореха с инкрустациями в виде птиц, геометрических композиций и вставок из пьютера (сплав на основе олова). Внутренняя часть изготовлена из древесины хвойных пород и обклеена уникальными бумажными обоями с монограммой императора. За внутренними ящиками спрятан механизм в виде металлического крюка на штыре. Потянув этот крюк на себя, можно выдвинуть ящики шкафа. Часто на подобные штыри подвешивался колокольчик, который сигнализировал владельцу шкафа о непрошенном вторжении в него. Император любил подобные затейливые устройства и сам с удовольствие занимался токарным делом.





Шкаф
Германия (Эринген, земля Баден-Вюртемберг), 1715 – 1720 годы
Орех, вставки из эбенового дерева, сосна (внутренняя часть), инкрустации, пьютер, золочёная бронза, гравированная сталь, бумажные обои
189×145×62,5 см
БСИИ ASG, инв. №12-1983

Значительный научный интерес представляет рассмотрение тканых стенных ковров из собрания БСИИ ASG в качестве ключевого элемента декоративного убранства зала Петра во Дворце изящных искусств ASG, что способствует актуализации истории их производства и коллекционирования. До появления Императорской мануфактуры, шпалеры в Россию завозились из Европы для оформления интерьеров царских и боярских палат. Обособленность развития русской культуры допетровского времени и слабые связи с западом явились причиной того, что первые шпалеры были завезены в Россию из стран Западной Европы лишь во второй половине XVII века. Число их было незначительно и они являлись огромной редкостью. В основном, это были посольские дары. Одним из первых привез в Россию четырнадцать гобеленов русский дипломат Петр Потемкин (1617 – 1700). Ему, как главе посольства царя Алексея Михайловича, они были преподнесены в дар в 1668 году при посещении им в Париже гобеленовской мануфактуры. Хотя и редко, но в описаниях парадных покоев во дворцах и домах знатных бояр к концу XVII века, наряду с портретами в пышных золоченых рамах, зеркалами и прочими предметами декоративного убранства, начали упоминаться не только восточные ковры и ткани, но и шпалеры.



Интерьер Большого Петергофского дворца. Дубовый кабинет со шкафом-бюро

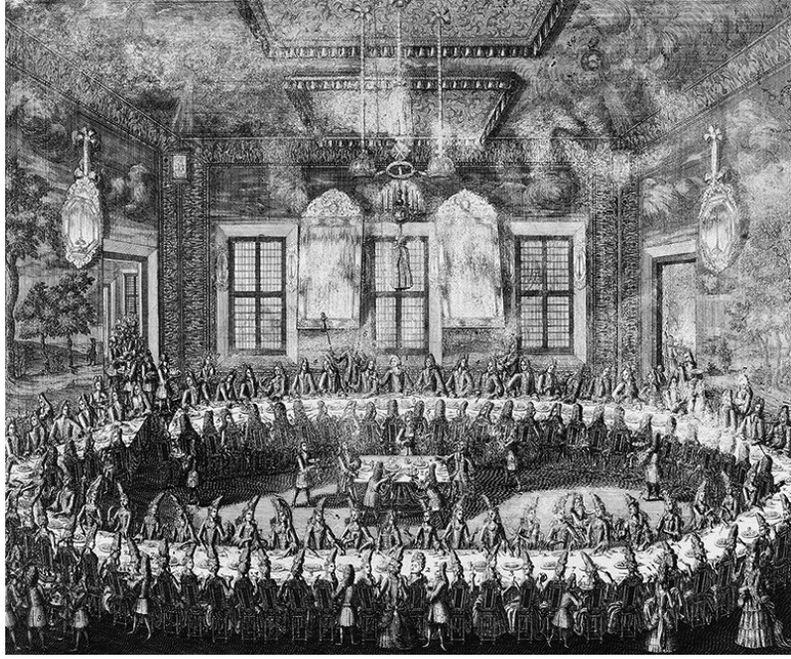
Сохранились сведения о том, что шпалеры были использованы в убранстве одной из новых комнат, «что в церкви святого апостола Петра» [1, с. 6] в Кремле, упоминаются шпалеры также в описи покоев дома Голицина: «[...] В Столовой его кн. Алексееве палате подволока и стены от сеней, ... обиты шпалеры, на них человеческие и птичьи и звериные персони», а в другом покое, «над дверьми шпалер, а в нем две личины [...] У стен два ковра индейских [1, с. 6].

Таким образом, «Петр I вырос, видя во дворцах своих родителей прекрасные французские и фламандские шпалеры, итальянские ткани»

[2]. Во время путешествия по странам Европы император и его свита по достоинству оценили значение шпалер в убранстве парадных покоев. В письме от 1697 года к своему наместнику в Москве князю Ф.Ю. Ромодановскому император пишет: «[...] многие, чаю, покупят, а иные и покупали, шпалеры французские, которые здесь в Шпиньгюисе зело дешевы» [1, с. 6].

На рубеже XVII – XVIII веков все большее количество шпалер начинало проникать в Россию. Это уже не только посольские дары, их приобретали приближенные царя для Петра либо для украшения своих дворцов. Шпалеры все шире использовались как элемент декоративного убранства интерьеров, о чем свидетельствуют гравюры того времени и записки современников. Применяли шпалеры и в оформлении триумфальных арок. Примером может служить воздвигнутая в Москве у Каменного моста триумфальная арка в честь победителей при Азове, в пышный декор которой, наряду с картинами, статуями и персидскими коврами, были включены две шпалеры с изображением триумфов царя Константина.

Но все это были лишь единичные, привозимые из-за рубежа экземпляры. Ценились они очень дорого и считались предметами крайней роскоши. Тогда-то Петр и принимает решение основать первую русскую шпалерную мануфактуру, просуществовать которой было суждено почти полтора столетия – мануфактура была упразднена в 1859 году. Для её создания в 1716 году в Париже были заключены контракты с опытными ткачами Королевской гобеленовой мануфактуры. В 1717 году в Петербург прибыли мастера, которые начали не только создавать шпалеры, но и обучать российских ткачей. Это положило начало развитию отечественного шпалерного ткачества. Первый европейский дворец — это Петровский, или «дворец Лефорта» в Москве (строился в 1696-1699 гг. по проекту Дмитрия Аксамитова). Петр, видимо, сам руководил строительством, а также давал распоряжения по поводу отделки дворца. Большая столовая палата в 1698 году была по приказу Петра отделана взятым из Большой Казны английским красным сукном. Другие помещения также были отделаны тканями. «Палата большая обита шпалерами и



Алексей Зубов
Свадьба Петра I и Екатерины Алексеевны 19 февраля 1712 года во II Зимнем дворце в Петербурге
1712 год
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербур

сукном красным, поволока писаная» [3]. Первые дворцы Петра I были небольшими, с маленькими комнатами, об их убранстве сохранилось мало информации. В качестве примера может быть приведена гравюра, изображающая пир по случаю свадьбы Петра и Екатерины в 1712 году во втором Зимнем дворце. На гравюре видно, что стены зала целиком затянуты шпалерами, поверх которых развешены зеркала [4].

Архитектурно-планировочные особенности большей части зала Петра I сыграли существенную роль в формировании концепции: наличие двух противоположных стен значительной площади создало оптимальные условия для размещения крупноформатных тканых полотен, что укрепило нас в решении представить в императорском зале сразу две шпалеры: «Плач по Селадону» и «Аллегория наслаждения».

Обе шпалеры были созданы на мануфактуре Обюссона в XVII столетии. Продукция этой мануфактуры отличалась простотой композиций, натуралистичностью и консерватизмом, который делает эти ковры созвучными еще изобразительному искусству XV – XVI веков. Присутствует здесь и выразительность трактовки образов с эмоциональной и непосредственной реакцией на события, заложенные в



Шпалера
Плач по Селадону
Франция, Обюссон, XVII век
Шерсть, шелк; шпалерное ткачество, 4-5 нитей основы на 1 см
218×330 см
БСИИ ASG, инв. № 05-1091



Шпалера
Аллегория наслаждения
Франция, Обюссон, конец XVII века
Шерсть, шелк; шпалерное ткачество, 5-6 нитей основы на 1 см
282×338 см
БСИИ ASG, инв. № 05-1095

сюжетных фабулах. Ткачи Обюссона заряжают свои работы особой живостью и хорошо понимают само композиционное пространство шпалер, стремясь сделать их более комфортными для использования в интерьерах. И если продукция Гобеленов – это неизменный шик, то Обюссона – «шпалерный уют». Так в Меншиковском дворце Санкт-Петербурга в парадных интерьерах представлены именно обюссоны.

Шпалера «Аллегория наслаждения» дополнена предметами мебели и ДПИ, сгруппированными в единое композиционное целое: это голландский комод-бюро, декорированный цветочной композицией маркетри, два французских кресла первой половины XVII века, часы «релижьез» периода Людовика XIV и две делфтские вазы для цветов (голл. «Knobbel vase»). Данные произведения декоративно-прикладного искусства объединены в ансамбль путём локальной реконструкции художественного убранства спальни князя Александра Даниловича Меншикова (1673 – 1729) в петербургском дворце. Фаянсовые изделия, украшенные кобальтовыми растительными узорами, завитками, павлинами на белом фоне, причудливо контрастируют с густой листвой на тканом стенном ковре. Стулья «роднят» конструктивные характеристики: высокие спинки с округлыми сводами и Н-образные проножки с точеными деталями («кубиками»). Часы объединены общим конструктивным и декоративным решением. Они относятся к типу часов «релижьез». Главной особенностью этих часов является фасад, исполненный



Большая палата Меншиковского дворца. В интерьере представлены шпалеры производства мануфактуры в Обюссоне



Интерьер Меншиковского дворца в Санкт-Петербурге. Спальня Меншикова



Часы «Релижьез» и две вазы делфтского фаянса в Спальне Меншикова



Пара стульев
Франция, первая половина XVII века
Орех, резьба, точение
107×55×47 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3582 (1-3)



Комод-бюро
Голландия, XVIII век
Орех, маркетри, резьба, золочёная бронза
107×128×65 см
БСИИ ASG, инв. № 12-2830



Часы «Релижьез» и две вазы делфтского фаянса Большого собрания изящных искусств ASG

Часы «Релижьез»
Франция, XVII век (период Людовика XIV)
Черное дерево, черепаха, медь, олово, литье, чеканка,
техника «Буль»
60×38×20 см
БСИИ ASG, инв. № 08-4472

Две вазы (голл. «KNOBBEL VASE»)
Голландия, Делфт, XIX век
Фаянс; роспись кобальтом
30/31×15, 5 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2889 (2–3)

в виде портала дворца, церкви или собора с портиком, включающим колонны, фронтоны, арки, ниши, балюстрады и т.д. От сходства с парадным входом в церковь и происходит название вида. В данном случае фасады часов украшены четырьмя колоннами, а циферблаты - рельефными изображениями Кроноса и его атрибута — серпа (первоначально, Кронос – бог земледелия). В оформлении комода-бюро присутствует изображение тюльпана, что не случайно. В XVII веке в Голландии разразилась тюльпаномания, когда спрос на луковицы этого цветка достиг небывалого ажиотажа. Цены за двухцветные сорта достигали тысячи гульденов. В память об этих событиях голландские мебельщики продолжали декорировать свои изделия цветами и в XVIII столетии. В целом петровский стиль характеризуется синтезом голландских, немецких, английских, французских и итальянских традиций мебельного искусства. Культурная политика формировалась при активном участии императора, который не только импортировал образцы европейской мебели, но и инициировал приглашение иностранных мастеров для передачи профессиональных навыков российским ремесленникам.

В интерьер Петровского зала входит ещё несколько французских предметов мебели: стол XVII века с ножками токарной работы и два массивных кресла с точёными элементами. Выбор этих предметов связан с личностью и деятельностью Петра I. Император получил практический опыт в ремесленном деле и



Зимний дворец Петра I в Санкт-Петербурге. Токарня.

стремился привнести в Россию европейские технологии и эстетические стандарты. «В 1697 году в составе «Великого посольства», а затем еще несколько раз русский царь посетил изрезанный каналами Амстердам, город-порт, в котором в конце XVII века было более пятидесяти кораблестроительных верфей. Здесь Петр I работал простым корабельным плотником» [5].

На верфях он освоил основы работы с деревом, оценил важность точности обработки деталей, надёжности соединений и функциональности конструкции — принципы, которые позже стали ключевыми и в отечественном столярном производстве. Пётр I не просто интересовался столярным делом, а освоил его на профессиональном уровне. Император, владевший многими ремеслами, к токарному делу имел особую страсть. Во многих дворцах имелись токарные комнаты, в которых он в часы досуга занимался каким-либо из известных ему ремесел [6].

Именно поэтому в интерьере логично смотрится стол с ножками смешанного типа: витые части создают динамичный силуэт, а точёные — подчёркивают чёткость конструкции, что отражает как европейский вкус (в т.ч. традиции французских мастеров XVII века), так и личные предпочтения Петра I. Симметричное расположение массивных кресел с точёными элементами дополнительно усиливает ощущение порядка и гармонии, созвучное петровскому идеалу: красота должна быть рациональной, а форма — служить функции. Таким образом, выбранный предметный ряд не только украшает зал, но и становится наглядным свидетельством мировоззрения первого императора, соединявшего в себе правителя-реформатора и мастера-практика.

Аналогичный стол находится также в Морском кабинете в Монплезире. «Мебель петровского кабинета не сохранилась. Аналогичные утраченным вещи найдены после войны. Напротив, у стены, столик на витых ножках с шиферной доской. До 1941 года он находился во дворце Марли и, по преданию, был сделан при участии самого императора. У стола стоит стул с высокой резной спинкой и монограммой Петра I. Убранство кабинета



Интерьер Дворца Монплезир в Петергофе. Морской кабинет

дополняет гарнитур стульев светлого дуба с резьбой и зеленой шелковой обивкой» [6].

Камерное пространство Петровского зала Дворца изящных искусств ASG отличается особой элегантностью оформления. У западной стены центральное место занял роскошный голландский кабинет на пьедестале. Его центральная часть имеет дверцу в виде триумфальной арки и двух тосканских колонн по бокам. В нише арки – скульптура Афины со щитом. По бокам от неё – бронзовые орлы и гротески. Ниша и ящики декорированы большими вставками из черепахи. Голландия в XVII веке, развернувшая две крупнейшие торговые компании – Ост-Индская (1602 год) и Вест-Индская (1621 год), в больших количествах импортировала черепаховый панцирь из Вест-Индии и Молуккских островов.

Мебельщик, декорировавший данный кабинет, был весьма мастеровит, поскольку работал в сложнейшей технике пике (piqué). Она зародилась в середине 1600-х годов в Италии. В просверленные заранее отверстия вертикально вставляли отрезки нагретой металлической проволоки, после чего излишки спиливали и полировали поверхность. В результате получался кружевной узор.

Кабинет установлен на шести бронзовых лапах грифона со сферами. Данный мотив пришёл в мебельное искусство Голландии из Англии (англ. claw and ball). Данный элемент декора в сочетании с красным черепаховым панцирем предаёт кабинету особую выразительность и торжественность.



Пара кресел
Франция (Бургундия), конец XVII века
Орех, точение, резьба
116×66,5×66,5 см
БСИИ ASG, инв. № 11-2978 (1,2)



Стол
Франция, XVII век
Массив дуба, сосна, кованое железо, точение, резьба
73×89×61 см
БСИИ ASG, инв. № 13-3073

Кабинет
Голландия, XVII век
Чёрное и красное дерево, черепаха, золочёная бронза, инкрустация, техника пике
220×125×46 см
БСИИ ASG, инв. №18-1835





Пара ваз с крышками для табака («PUL»)
Голландия, Делфт, мануфактура De Grieksche A, XVIII век
Фаянс; роспись кобальтом
44×22 см
БСИИ ASG, инв. №11-2934 (1, 2)



Угловые тумбы
Голландия, XVIII век
Набор экзотических пород дерева, маркетри
88×60×34,5 см
БСИИ ASG, инв. № 19-0905



Интерьер Меншиковского дворца в Санкт-Петербурге. Ореховый кабинет



Интерьер Дворца Монплезир в Петергофе. Морской кабинет

Образцы подобных кабинетов сохранились в Монплезире и Меншиковском дворце. Эти предметы выполняли утилитарную функцию хранения ценных вещей и документов, а также служили статусным элементом дворцовой обстановки. «В простенке между окон помещен богато отделанный черепахой и черным деревом кабинет. Подобные предметы появились в России в начале XVIII века, и название их перешло впоследствии на комнату для деловых занятий» [9]. В Ореховом кабинете дворца светлейшего князя в центральной части южной стены установлен фламандский кабинет XVII века [9]. Предмет выполнен с применением сложных техник декорирования: использованы чёрное и тонированное дерево, пластины из черепахового панциря, накладки из бронзы, подчёркивающие архитектурно-пластическую композицию изделия.

Западная стена зала оформлена также угловыми голландскими тумбами XVIII века, фланкирующими кабинет по бокам. На них установлены делфтские вазы того же столетия, предназначавшиеся для хранения табака.

Список литературы
1. Коршунова Т.Т. Русские шпалеры. Петербургская шпалерная мануфактура. – Л.: Художник РСФСР, 1975. – 269 с.
2. Лехович Т. Н. «Текстильное убранство дворцов Петровского времени. К вопросу об изучении источников и разработке проектов современных реконструкций».
3. Подольский Р. П. Петровский дворец на Яузе // Архитектурное наследство. М., 1951. Вып. 1. С. 22–23
4. Лехович Т. Н. «Текстильное убранство дворцов Петровского времени. К вопросу об изучении источников и разработке проектов современных реконструкций».
5. Дворец Монплезир в Нижнем парке Петродворца [Путеводитель] / Г.Н. Голдовский, В.В. Знаменов. — Ленинград : Лениздат, 1976. — 94 с. ил., цв. ил.; 16.
6. Кузнецова О.Н. Летний сад. Летний дворец. Домик Петра I. — 5-е изд., испр. и доп.. — Ленинград: Лениздат, 1965. — 96 с. ил.
7. Дворец Монплезир в Нижнем парке Петродворца [Путеводитель] / Г.Н. Голдовский, В.В. Знаменов. — Ленинград : Лениздат, 1976. — 94 с. ил., цв. ил.; 16.
8. Там же. С.
9. Калязина, Нинель Васильевна. Меншиковский дворец-музей / Н. В. Калязина. — Ленинград : Лениздат, 1982. — 111 с., 16 л. ил.: 17 см.

В пору расцвета стиля барокко зодчие все глубже постигали силу творческой фантазии, что освобождала художественный порыв, — они рвались к ярой выразительности форм, отвергая оковы старых традиций в лихорадочном стремлении к воле.

Закладываемый Петром I стиль обрел канон при Елизавете Петровне. Пренебрегая статичностью, центризм уступил протяженным ансамблям, ясные пропорции — сдвигам и разрывам, пространства влились друг в друга, дробясь и множась в бурном потоке. В европейском варианте барокко ордерные ритмы уже не владычествовали, а лишь вторили порыву масс; рождались сложные ракурсы, перспективы, где плафоны потолков заиграли овалами, ромбами и многогранниками, дробя целое и вновь складывая в единый поток. Русское барокко выделялось структурной ясностью и простотой плановых решений, где конструктивная основа неразрывно сплеталась с декором.

Планы помещений строились на прямоугольной основе, а объемы обретали призматическую строгость, подчиняясь ритму симметрии. Мажорный характер стиля расцвел в ярких цветовых акцентах, смелых контрастах и обильном золочении, наполняя пространства светом и торжественностью.

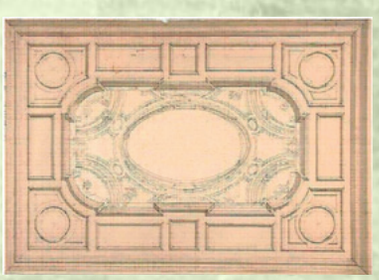
Решенный в стиле барокко, Зал Петра I разделен несущей стеной на два разновеликих помещения – большую – со стороны южного фасада и меньшую со стороны северного, однако, наличие двух широких проемов лучковой формы в разделяющей стене позволяет воспринимать две части помещения целостно. Интерьер решен лаконично – нижняя часть плоскости стен выделена панелями, высоту которых задали две центральные шпалеры «Аллегория наслаждения» на западной стене и «Плач по Селадону» на восточной, которые заняли собой практически всю верхнюю часть стены. Особое внимание в интерьере занимают потолки – сложная геометрия центральной части с лепными розетками объединена потолочной профилированной тягой по периметру каждой части помещения.



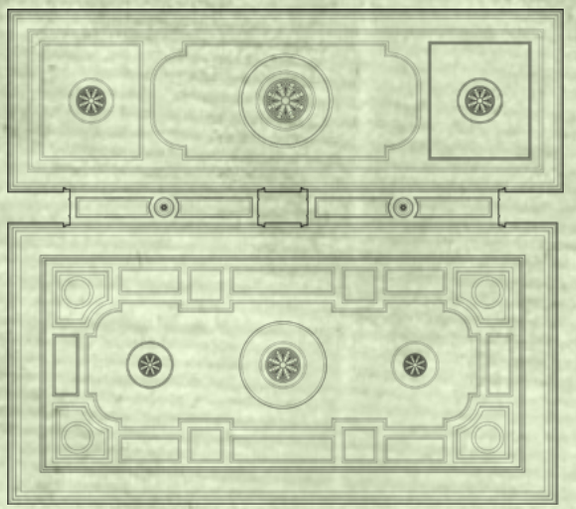
Аналоги оформления потолка:
Серпуховский музей



Дизайн потолка для столовой
Тромп Л'Ойе, отель в Тревизо



План оформления потолка Императорского Зала Петра I





ПАРАДНЫЙ ВЕСТИБЮЛЬ И ПАРАДНАЯ ЛЕСТНИЦА



Дарья МОЛОТНИКОВА,
искусствовед МИКН

АННОТАЦИЯ: статья посвящена проектированию и концептуальному оформлению Парадного вестибюля и Парадной лестницы во Дворце изящных искусств ASG. Описаны принципы экспозиционного и интерьерного решения зала, основанного на анализе исторических интерьеров, а также представлены предметы декоративно-прикладного искусства и живописные полотна, ставшие основой интерьера.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: парадный вход, вестибюль, лестница, проектирование, Дворец изящных искусств ASG, мемориальный зал.

ABSTRACT: this article is devoted to the design and conceptualization of the Grand Vestibule and the Grand Staircase in the ASG Palace of Fine Arts. The principles of the exhibition and interior design of the hall, based on an analysis of historical interiors, are described, and the items of decorative and applied art and paintings that became the foundation of the interior are presented.

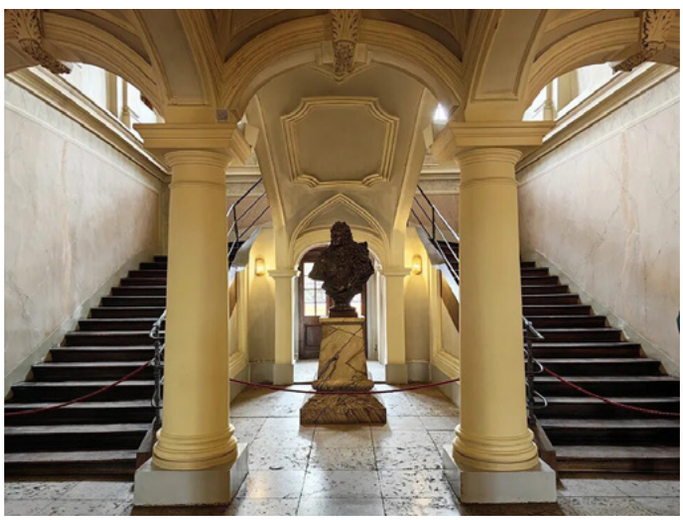
KEYWORDS: main entrance, vestibule, staircase, design, ASG Palace of Fine Arts, memorial hall.

Парадный вход, вестибюль и парадная лестница всегда выполняли репрезентативную функцию. Отделке их уделялось особое внимание. Спроектированные для демонстрации величия, торжественного приема гостей и перехода к жилым или представительским залам, они задают тон всему остальному пространству. Помогают в этом простая читаемая форма, обилие света и роскошный декор: мрамор, лепка, живопись.

Дворец — здание, отличающееся особой роскошью. Оно обладает церемониальной функцией и используется для проведения разнообразных светских приемов и церемоний. В оформлении этих помещений находят выражение веяния времени и вкусы владельца.

Например, Большие сени Дворца Меншикова своим названием показывают приверженность прошлому, а их облик говорит о настоящем и будущем. В интерьере отражены основные черты петровского барокко — художественного явления как сплава влияний, которые были привнесены в отечественную культуру европейскими мастерами по воле императора Петра I, возводившего новую столицу.





Большие сени Дворца Меншикова, Санкт-Петербург

В нижней части Парадного вестибюля Дворца изящных искусств ASG на западной и восточной стенах размещены четыре французских «плоских» сундука эпохи Ренессанса. Все они выполнены из традиционных европейских пород древесины – дуба и ореха. Сундуки декорированы средневековыми и ренессансными орнаментами, гротесками, антропоморфными и зооморфными мотивами, религиозными сценами и т.д. Здесь особенно выделяются нормандские сундуки XVI – XVII веков. Мебельщики Нормандии проявили себя как самобытные мастера, причудливо сочетающие в своем творчестве интерес к античности с удивительной экзотикой образов. Нормандия всегда жила морем, многие корабельщики были родом из этой провинции, по возращении домой бывшие моряки и корабельные плотники становились мастерами по изготовлению мебели. Впечатления о дальних странах и народах отразились в яркой необычности образов скульптурных барельефов нормандских сундуков. Кариатиды, изображающие персонажей с плюмажами из перьев, в чертах которых подмечены характерные этнические черты аборигенов Америки, не только эффектно фланкируют на углах композицию декора, но и предвосхищают интерес к иным образам и ценностям, которые станут значительными для европейцев позднее.

Примечателен нормандский сундук из Большого собрания изящных искусств ASG, датированный XVI – XVII веками. Боковые части его фасада украшены четырьмя парными пилястрами с растительными узорами, стилизованными под тотемные столбы. Разделяют пилястры ниши, напоминающие романские арки с полукруглыми сводами и плиточным полом в линейной перспективе. Середина фасада подчеркнута парными химерами. Их торсы имеют облик обнажённых по пояс женщин с крыльями, нижние части туловищ наделены хвостами змей и ногами с копытами. За фигурами химер – рога изобилия, в которые с веток осыпаются плоды. В центральный картуш помещено изображение охотника и оленя – солярный символ индейцев, олицетворяющий изобилие. Ветвистые рога этого животного символизируют Древо Жизни, солнечные лучи, вечность и возрождение (периодически происходит смена рогов). Для европейцев эпохи Возрождения образ оленя также был знаковым, но, скорее, светским. Он ассоциировался с охотницей Дианой, которая превратила принца Актеона в оленя. Таким образом богиня наказала его за тайное созерцание божественной наготы. В период Ренессанса фаворитка короля Генриха II Диана де Пуатье (1499/1500 – 1566) привила культ обожания своей соименницы-богини при французском дворе. Художники и скульпторы изображали её в образе Девы-охотницы, часто с оленем. На сундуке из собрания ASG мужской персонаж с луком, колчаном и стрелами за спиной не охотится на оленя, а обнимает его, как бы подчёркивая своё любовное отношение к животному, восхищение его красотой.

В мебельное убранство вестибюля вошло шесть массивных кресел в стиле Неоренессанса или стиле Генриха II. Их монументальные формы и богатство резного декора подчёркивают торжественный характер интерьера. Основания ножек нескольких кресел выполнены в виде звериных лап. Первые образцы подобной мебели были найдены во время раскопок гробниц Древнего Египта. «Звериные ножки» смягчают тектоническую грубость конструкции и служат напоминанием о богатом наследии вечного искусства времен Античности.

Брутальный вид сундуков эффектно сочетается с пышностью и динамичностью барочного интерьера, благодаря чему в убранстве вестибюля возникает выразительный «диалог эпох»: зритель невольно сравнивает стили, отчётливо видя не только их различия, но и историческую преемственность. Барокко, нередко именуемый «вычурным» стилем, выросло из Возрождения, унаследовав его идеалы — и одновременно критически переосмыслив их, придав формам большую экспрессию, а композиции — драматизм. Наполнение интерьеров предметами разных стилей и эпох делает пространство более многослойным и содержательным.

Возле входа во дворец размещены религиозные произведения французской, итальянской и испанской школы. Выбор в пользу религиозных сюжетов подчёркивает связь светской власти с духовными ценностями и традициями. В историческом контексте это могло служить

демонстрацией благочестия правителя, напоминанием о моральных и этических нормах, которым должен следовать двор. В западноевропейской культуре религиозное искусство было неотъемлемой частью дворцовых комплексов. Оно выстраивало мост между сакральным и светским, между прошлым и настоящим.



Шхонебек, Адриан
Свадьба шута Филата Шанского во дворце Лефорта
1702 год
Оттиск второй половины XVIII века
Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва
Инв. № ГР-6252



Крети, Донато, круг
Казнь священников города Ноба
Италия, XVIII век
Холст, масло. Овал 82×99 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2882 (1)



Крети, Донато, круг
Давид, сохраняющий жизнь Саулу
Италия, XVIII век
Холст, масло. Овал 82×99 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2882 (2)



Фрагмент оттиска «Свадьба шута Филата Шанского во дворце Лефорта» 1702 год с религиозной живописью в парадном интерьере
Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва

По горизонтали ориентирована работы «Крещение Христа», исполненная двумя художниками: фигуры написал живописец из окружения Игнасио де Риеса (около 1612 – после 1661), а пейзаж – Игнасио де Ириарте (1620 – 1685). Крещение Иисуса –

Риес, Игнасио де, круг (фигуры)
Ириарте, Иґнасио де (пейзаж)
Крещение Христа
Холст, масло. 87×141 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1511
Происхождение: приобретена во Франции на аукционе Artcurial, 04.10.2013.
Атрибуция: аукцион Artcurial от 04.10.2013: «Испанская школа, 1636 год, Крещение Христа». Эксперт В.А. Садков от 16.11.2024: «Риес, Игнасио де, круг (фигуры), Ириарте, Иґнасио де (пейзаж), Крещение Христа».

одно из ключевых событий христианской истории, которое описывается во всех Евангелиях (Ин. 1:29 – 34; Лк. 3:21 – 22; Мф. 3:13 – 17; Мк. 1:9 – 11). Иисус Христос пришел к Иоанну Крестителю, находившемуся у реки Иордан в Вифаваре для того, чтобы принять крещение, во время которого на него снизошел Святой Дух в виде голубя.

Иисус Христос изображён в центре. Его руки скрещены на груди. Справа, на берегу реки, – Иоанн Креститель, облаченный в одежды из верблюжьей шкуры. В его левой руке – длинный тростниковый крест, а в правой – раковина, служащая чашей, из которой он окропляет голову Христа святой водой. С неба на Иисуса нисходит сияние и опускается голубь, олицетворяющий Духа Святого. Слева и справа – фигуры пяти ангелов, держащих в руках одежды. Фоном служит фантастический ландшафтный пейзаж с деревьями и скалами.

На западной и восточной стенах верхнего вестибюля расположилась серия из четырёх работа, приписываемая неаполитанскому художнику Доменико Антонио Ваккаро (1676 – 1745). В начале творческого пути он занимался настенной живописью, скульптурой и оформлением интерьеров. В 1730-е годы Ваккаро занялся живописью. Художник часто исполнял заказы для крупных итальянских церквей и монастырей (Чертоза-ди-Сан-Мартино, церковь Сан Джованни в Капуе, собор в Бари и т.д.). Серия из собрания ASG, была исполнена в первой половине XVIII века по заказу англиканской церкви, поскольку изображенные здесь святые оставили заметный след в истории реформации церкви в Англии.

Одним из них является Хуго Авалонский, или Хуго Линкольнский (1135/40 – 1200), – святой католической и англиканской церквей, монах ордена бенедиктинцев и картезианцев, епископ Диоцеза Линкольна (Англия). Наряду с Томасом Бекетом являлся одним из наиболее известных святых Реформации. Он почитался как покровитель больных, детей, сапожников и лебедей. Согласно канону, его изображали высоким и сухопарым в одеждах картезианского ордена – белая ряса и темный капюшон. На голове в знак принадлежности к церкви выбрита тонзура. В руках он часто держит модель Линкольнского собора. На картине, приписываемой Ваккаро, Гуго Авалонский представлен с епископским посохом в интерьере храма. Его руки сложены в молитве, над головой – нимб и два парящих ангела. Взгляд Гуго обращен на потир с фигурой Младенца Христа, держащего распятие. Справа – белый лебедь, который, по легенде, явился святому во время рукоположения в епископы. Впоследствии святой имел крепкую дружбу с лебедем, охранявшим его, пока тот спал, и нападавшим на любого, кто приближался к Гуго.

Григорий Великий (около 540 – 604) – один из четырех латинских отцов церкви, в качестве папы он установил форму римской литургии и её музыку (григорианский хорал). Ввел правило безбрачия для духовенства и содействовал распространению христианства в Англии, послав туда миссию во главе с Августином Кентерберийским. В историю Григорий Великий вошел, прежде всего, своими научными трудами и толкованиями библейских книг. Обычно святого изображают аскетичным старцем с седыми волосами и бородой. На его голове – митра или папская тиара, в руках – книга. Изображение Григория из собрания ASG можно считать редким. Здесь еще молодой святой облачен в кардинальские одежды с нимбом над головой. Одну руку он прижал к груди, а другую протягивает к лежащей перед ним шляпе галеро (геральдическому отличию сана кардинала) и ключам. Над головой Григория – голубь. Диакон Петр, его секретарь, клялся, что часто видел, как белый голубь диктовал папе на ухо небесные наставления. Григорий и сам признавался в том, что слышал внутри себя, как Святой Дух, олицетворением которого является голубь, подсказывал ему толкования Священного Писания. На картине голубь несет в клюве оливковую ветвь, а рядом с ним изображена крепость. Ветви он складывает на одну из чаш весов, которые держит в руках ангел с крестом (крест имеет две перекладины и является патриаршим, про исходящим из Византии). На другой чаше весов – оружие, однако легкие оливковые ветви перевешивают, олицетворяя победу мира над войной.

Антельм Беллийский (1107 – 1178) – настоятель картезианского монастыря Гранд-Шар-

трёз, епископ Белле. В 1140 году он созвал генеральный капитул, на котором картезианский орден приобрел официальный статус наравне с другими монашескими орденами Европы. В искусстве изображения Антельма Беллийского довольно редки. На картине Большого собрания изящных искусств ASG святой представлен смотрящим вверх на лампаду, зажженную парящим ангелом. Согласно легенде, после того как тело Антельма опустили в гробницу, зажглась лампада, которая горела только по большим праздникам. Одну руку он протянул к лампе, а в другой – держит книгу. Справа – еще один ангел с епископским посохом.

Один из святых в серии, приписываемой Ваккаро, не был идентифицирован. Характерная атрибутика в его изображении отсутствует. При этом можно предположить, что если художник посвятил свою серию выдающимся европейским епископам, чья деятельность связана с Англией, то в неё логично впишется одна из ключевых фигур истории этой страны – Томас Бекет (1118 – 1170). В 1142 году Бекет поступил на службу к архиепископу Кентерберийскому Теобальду, по рекомендации которого новый английский король Генрих II назначил Томаса канцлером. Король быстро сблизился с Бекетом. После смерти Теобальда, благодаря протекции короля, Томаса избрали архиепископом Кентерберийским. Поставив своего друга во главе кентерберийской кафедры, Генрих II надеялся тем самым подчинить себе церковь Англии. Однако Бекет не оправдал его ожиданий и стал проводить политику, совершенно противоположную ожиданиям короля. Он потребовал возврата всей церковной собственности, стал много молиться и тратить большие суммы на благотворительность. 30 января 1164 года Генрих II предъявил английской церкви Кларендонскую конституцию, содержавшую ряд статьей, существенно ограничивающих права духовенства. Томас Бе кет отказался подписывать данную конституцию и был вынужден бежать во Францию. Ситуация изменилась лишь в июне 1170 года, когда сын Генриха II – Генрих Молодой – был коронован в Йорке. Церемонию совершили архиепископ Йоркский и епископы Лондона и Солсбери, хотя традиционно английских королей венчали на царство архиепископы Кентербери. Бекет при участии папы объявил коронацию недействительной. Томас потребовал от короля опубликовать в Англии папское послание, осуждавшее Кларендонскую конституцию. В результате Генрих II позволил Бекету вернуться в Англию. По возвращении на родину Бекет немедленно отлучил от церкви епископов, совершивших коронацию. Узнав об этом, король пришел в ярость и высказал вслух свое желание избавиться от этого «буйного попа». Четыре рыцаря восприняли эти слова как призыв к действию. 29 декабря 1170 года у входа в Кентерберийский собор они сообщили архиепископу, что король вызывает его для суда в Винчестер, но Бекет не повиновался. Тогда рыцари ворвались в собор, где Томас должен был возглавлять вечерню, настигли его на ступенях, ведущих к алтарю, и нанесли ему четыре смертельных удара мечом по голове.

На полотне из собрания ASG Томас Бекет изображен в молитве перед распятием и открытой книгой. Словно предчувствуя скорую смерть, он сложил руки на груди и обратил воспаленные глаза на распятого Христа. За спиной святого – ангел, держащий епископский посох. Внешность Томаса Бекета близка облику трех других персонажей серии. Все четыре работы достаточно велики по формату и имеют овальную форму. Фоном служат фрагменты храмовой архитектуры, погруженные в сумрак, а так же драпировки.

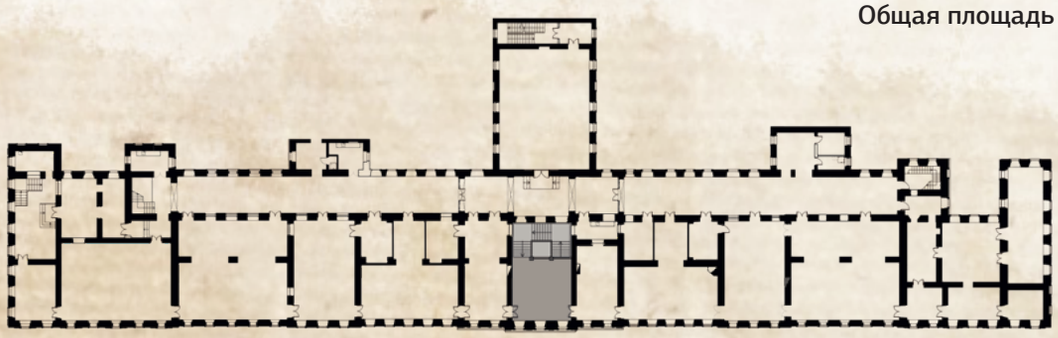


Пара кресел
Франция, вторая половина XIX века
Орех, резьба, точение
120×76×78 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3456 (1, 2)



Доменико Антонио ВАККАРО, приписывается
1. Гуго Авалонский
2. Григорий Великий
3. Антельм Беллийский
4. Томас Бекет
Первая половина XVIII века
Холст, масло. Овал 168×114,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-4135 (1-4)
Происхождение: приобретены во Франции на аукционе Artcurial, 13.11.2013.
Атрибуция осуществлена экспертами аукционного дома Artcurial (13.11.2013).

Общая площадь зала - 75,4 м²



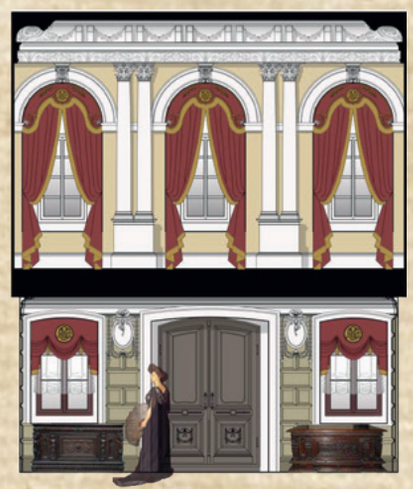
Исторический документ лег в основу проектирования парадного вестибюля и парадной лестницы – архитекторы-реставраторы восстановили сомасштабно все основные пропорции маршей и опорных колонн, вдохновились парадными лестницами Рундальского дворца, дворцов и особняков Санкт-Петербурга, и предложили решение интерьера в барочном стиле – самом раннем стиле, который можно увидеть во Дворце.

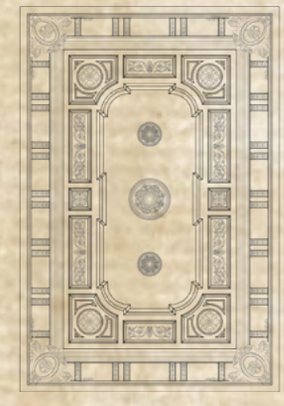


Парадная лестница Рундальского дворца

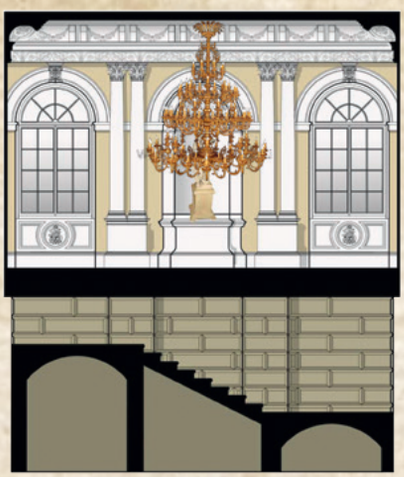
Интерьеры Парадного вестибюля. Развертки







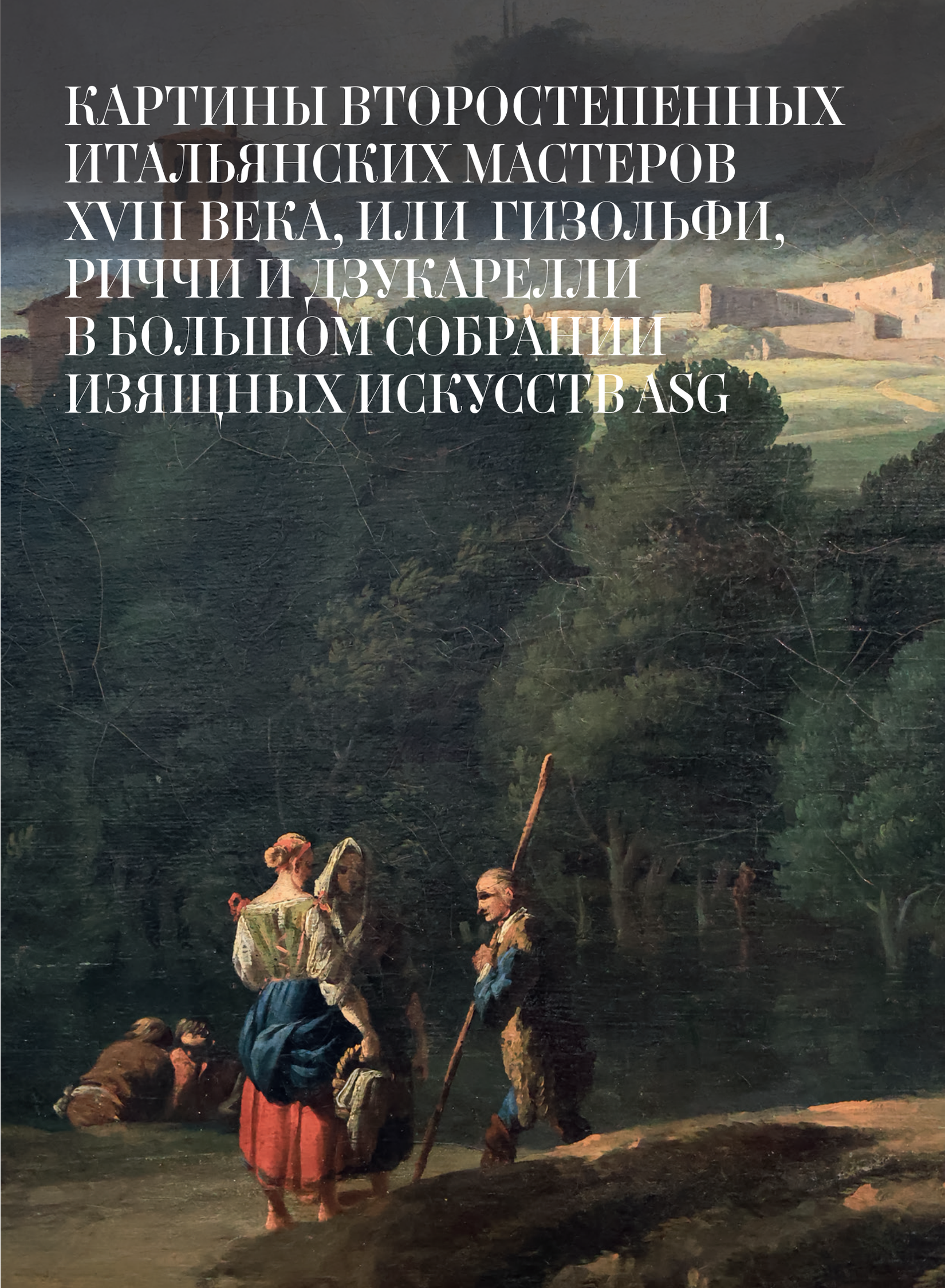






План оформления потолка Парадного вестибюля

КАРТИНЫ ВТОРОСТЕПЕННЫХ ИТАЛЬЯНСКИХ МАСТЕРОВ XVIII ВЕКА, ИЛИ ГИЗОЛЬФИ, РИЧЧИ И ДЗУКАРЕЛЛИ В БОЛЬШОМ СОБРАНИИ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG





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

СТАТЬЯ «МИРИСКУСНИКА» СТЕПАНА ЯРЕМИЧА – ИСКУССТВОВЕДА, КОЛЛЕКЦИОНЕРА, ХУДОЖНИКА – ПРИВЛЕКЛА НАШЕ ВНИМАНИЕ НЕ ТОЛЬКО ОБЩНОСТЬЮ ИМЕН, НО И РАССУЖДЕНИЯМИ АВТОРА ОБ ИЗМЕНЧИВОСТИ ОТНОШЕНИЯ К НАСЛЕДИЮ. ТО, ЧТО БЫЛО ПОПУЛЯРНЫМ ПРИ ЖИЗНИ ХУДОЖНИКА, ПЕРЕШЛО В РАЗРЯД ВТОРОСТЕПЕННОГО В XIX ВЕКЕ, А СЕГОДНЯ В СИЛУ РЕДКОСТИ ЭТИХ МАСТЕРОВ В ОТЕЧЕСТВЕННЫХ МУЗЕЯХ, МАССИВА НАКОПЛЕННЫХ ЗНАНИЙ О НИХ, БЛАГОРОДНОЙ «ПАТИНЕ», КОТОРУЮ НАНЕСЛО НА КАРТИНУ ВРЕМЯ, ОНИ НАКОНЕЦ ЗАНЯЛИ ПОДОБАЮЩЕЕ ИМ МЕСТО В ИСКУССТВЕ СТАРЫХ МАСТЕРОВ

Понятием второстепенности далеко не всегда исчерпывается действительное значение роли художника при его жизни. Как часто имена, казавшиеся чем-то нерушимым, значительным и важным, как-то вдруг отцветая, стираются почти совершенно в общем ходе исторических событий, те же, чья деятельность казалась незаметной, а сами лица не представлявшими никакого значения, вдруг становятся в самые первые ряды, попирая прежних любимцев, почти полубогов, уничтожая даже воспоминание о них. Разве найдется такой смельчак, который бы стал доказывать универсальность таких мастеров, как Жерар де Лэресс, Рафаэль Менгс, Гаккерт, Баттони, Вьен, Рету и им подобные? Разве осмелится кто-нибудь утверждать, что они обладали духом инициативы и внесли живительное начало в искусство, что им обязан мир впервые открытым образом? Бесспорное их качество заключается в том, что они обладали настоящим мастерством, обладали нередко очень большими техническими средствами, но способность выражать живую мысль не входила в круг их деятельности. А между тем для огромного большинства любителей искусства их времени названные художники представлялись какими-то полубогами. И для ослеплённого ложным блеском глаза казалось, что только они и подобные им и существуют, и помимо их никакое искусство не мыслимо. Существовало же убеждение относительно деятельности Рафаэля Менгса, что с него в будущем живопись должна начать как бы новое летосчисление. И не только говорили, но искренно верили, что так и есть на самом деле. Целые художественные группы и даже поколения находились в подчинении у названных мастеров. Многие художественные школы питались всецело творчеством мастеров, носящих в наше время наименование второстепенных. Сюда можно отнести и русскую художественную школу XVIII и отчасти XIX века, воспитавшуюся на представителях тех течений, о которых упомянуто выше.

Как бы то ни было, но по отношению к такого рода мастерам совершается двоякого рода несправедливость. Их слишком переоценивают при жизни, но зато совершенно игнорируют их память спустя некоторое время после того, как они сошли с жизненной сцены. Если их произведениями наполнялись свыше всякой меры галереи, дворцы и частные собрания, то в такой же степени они подвергаются и исключению. Вследствие такого отношения теряются многие художественные физиономии,

а пользующиеся признанием извращаются, так как изгнанные начинают существование под другими наименованиями. На основании этого изучение многих мастеров названной категории чрезвычайно затруднено. Нередко самые плодовитые художники как-то ускользают даже от внимательного взгляда и единственным источником, до некоторой степени освещающим направление их деятельности, являются гравюры с их произведений. Летучие листки часто оказываются гораздо устойчивее от покушения времени, нежели искусство, воплощенное при помощи способов монументальных.

Картины италианских мастеров XVIII века, находящиеся в Гатчине, представляют двоякий интерес. Во-первых, они служат вещественным дополнением пробелов в наших сведениях о деятельности полузабытых художников, в свое время оказавших весьма заметное влияние на окружающую среду, во-вторых, они ценны еще и в том отношении, что многие из них входили некогда в состав картинной галереи Императорского Эрмитажа и обогащают новыми фактами представление о цельности нашей галереи. Кроме того, некоторые из картин имеют большое значение в глазах любителя искусства еще и в том отношении, что представляют собою типические образцы произведений известной эпохи и известной школы. К таким в высшей степени значительным произведениям живописи относятся «Аполлон и Галатея» – Паоло де Маттейса, «Воздержание Сципиона» – Помпео Баттони и две картины Дж. Б. Питтони.

П. Маттейс представляет собою воплощение любимой формулы своего учителя Луки Джордано, что «тот, кто приходится по вкусу публике и есть настоящий мастер». Вместе с формулой Маттейс унаследовал и необыкновенную плодовитость, поистине сказочную по своим размерам. И то, что в наших глазах является отрицательным качеством — какая-то чрезмерная слащавость, разлитая повсюду и бесхарактерная пустота его женских и мужских лиц, — как раз способствовало повсеместному успеху художника. Он был повсюду желательным гостем. В последние годы Людовика XIV Маттейс провел несколько лет в Париже, где, согласно утверждению Ланци, завоевал признание не только в придворных,



Маттейс Паоло де
Аполлон и Галатея (1703)
Холст, масло. 135 х 301 см
Государственный музей-заповедник «Павловск»

В центре справа изображен Аполлон с желтой драпировкой вокруг чресел, сидящий на голубой колеснице, запряженной четверкой белых лошадей; вокруг женские фигуры с крыльями бабочек; вверху фигура женщины, подносящая Аполлону лавровый венок; слева на облаках Купидон, показывающий на Галатею, сидящую на раковине, покрытой синим плащом, запряженной двумя дельфинами и поддерживаемой наядами и сатирами; над Галатеей два Купидона, держащие светлое покрывало; фон – слева море, справа облака.

но и в артистических кругах. Наша картина относится к французскому периоду деятельности художника и исполнена в 1713 году. Приобретена Императрицею Екатериною II для Эрмитажа в 1769 г. в числе картин собрания графа Брюля.

К аналогичному роду искусства относится и сложная композиция Помпео Баттони. При всей намеренной «приятности» техники в этом мастере чувствуется большая сдержанность и своего рода ритмическая строгость в общем построении линий. Очень велико эстетическое влияние художника на современную ему среду и вполне понятно, в чем оно заключается. Творчество Баттони таит в себе зародыши новых веяний, в нем повсюду заметно проглядывают черты искусства последующей эпохи, с такой необыкновенной энергией принявшей совершенно определённые формы в Давиде и его школе. «Воздержание Сципиона» одно из типичнейших произведений мастера зрелой поры его жизни и находилось в XVIII веке в числе картин Эрмитажа.

Не меньшее художественное значение представляют два сюжета на темы из древней истории, принадлежащие кисти Д.-Б. Питтони. Светлый, приподнятый тон его живописи и склонность к розовым и голубым цветам, беглость и резвость ударов его кисти и вообще живой бравурный стиль придают особое очарование этому современнику Тьеполо, Пиацетты и Себастиано Риччи. При этом надо заметить, что он нисколько не теряет от соседства со своими великими сотоварищами. Насколько позволяют судить дошедшие до нас скудные сведения об этом мастере, он играл немаловажную роль при жизни, так как существуют факты, указывающие на то, что Питтони не однажды вступал в соревнование с самим Тьеполо. В церкви S. Stae в Венеции сохранились следы такого соревнования, где наряду с Тьеполо Питтони изображает один из эпизодов жизни св. Евстафия. Другой такой случай имеет место в Падуе в церкви Il Santo. Две картины Гатчинского дворца дополнялись в свое время еще двумя, и таким образом они составляли редкую по ансамблю серию. Две из них, изображающие «Семирамиду» и «Смерть Софонисбы», были проданы с аукциона в 1854 году.

Трудно установить с точностью время поступления картин Питтони в Эрмитаж. Скорее всего это довольно ранние приобретения, так как в каталоге 1774 года «Semiramis» и «La reine Didon» обозначены №№ 204 и 205, а «Le roi Candaule» и «Sophonisbe» помещены под №№ 227 и 228.



Питтони, Джованни Баттиста
Дидона при основании Карфагена (1720-1722)
Холст, масло. 161х210 см
Государственный Эрмитаж



Питтони, Джованни Баттиста
Смерть царя Кандавла (1720)
Холст, масло. 161х210 см
Государственный Эрмитаж

Особенно интересен «Царь Кандавл». В нем как бы чувствуется прототип для некоторых сторон творчества нашего Лосенко. Во всяком случае этюд Авеля поразительно похож на фи-

гуру спящего царя и едва ли такое сходство может быть случайным совпадением.

Ротари для своего времени также представляет крупную величину, а для нас он особенно ценен своими влияниями на русское искусство. Антропов, Иван Аргунов, Рокотов и вообще все русские портретисты второй половины царствования Императрицы Елисаветы и начальных годов царствования Екатерины II немыслимы без Ротари. Его жеманство без распущенности, и при этом он с редким искусством выражает свое время. Очень ценны писанные им портреты, но главным образом известность его зиждется на произведенных художником в огромном количестве характерных женских головках. Наибольшее количество их находится в загородных дворцах, и в особенности в Петергофе, хотя нередко они встречаются и в частных собраниях. В Гатчинском дворце таких головок не особенно много, но тем не менее они с очень выгодной стороны представляют своего автора.



Ротари Пьетро Антонио
Девушка в меховой шапке
Холст, масло 43,5 х 34 см
Государственный историко-художественный дворцово-парковый музей-заповедник "Гатчина"

Большой интерес в художественном отношении представляют две картины, изображающие руины. Автор их Джованни Гизольфи (Ghisolfi) принадлежит XVII веку, но он настолько связан с последующей эпохой, что в сущности не отделим от нее. И для семьи Бибиены-Галли, как и для Панини вместе со многими другими художниками декоративного направления XVIII века, Гизольфи представляет исходную точку. Из одного этого можно заключить, насколько велик круг влияния Гизольфи на последующее поколение художников. В частности значение двух декоративных панно выдвигается само собой, так как в России произведения мастера почти не встречаются. Одна из картин представляет повторение «Развалин Карфагена» Дрезденской галереи, парная же к ней совершенно аналогична по духу и по архитектурным формам. Сумрачный общий тон живописи и характерные особенности в распределении стаффажа свидетельствуют о том, что суровый дух и общее настроение чувств природы восприняты художником от его учителя Сальватора Розы, но вся задача понята и разрешена совершенно индивидуально.



Джованни Гизольфи
Триумф Силена
Музей искусств и истории Норбонны

Что на Панини очень заметно чувствуются следы подчинения приему Гизольфи, видно хотя бы из небольшой картины Эрмитажного собрания, изображающей руины с пирамидой Кайя Сестия в центральной части композиции. Здесь то же чувство нелюдимости, та же суровость, и самый характер стаффажа чрезвычайно приближается к первоисточнику. Впрочем, Панини вскоре находит себя самого и, выходя на воздух, заливает все предметы светом, наполняет первый план своих сложных композиций множеством людских фигур и этим смягчает суровый оттенок разрушения и печали, столь тесно связанный с представлением о фрагментах древности. Любопытный образчик творчества Панини находили в развалинах храма, сквозь аркады которых виднеются обелиск и несколько видоизмененная Ротонда. В 1838 году картина находилась в Эрмитаже и в каталоге обозначена если не совсем точно, то во всяком случае довольно подробно, к тому же и тождество размеров свидетельствуете, что это именно та самая вещь, о которой идет речь. Что касается картины «Среди развалин», то возможны сомнения, принадлежит ли она кисти Панини или относится к его школе. Очень возможно, что это образец работы брата знаменитого художника, также писавшего руины. Его произведения довольно часто приписываются имени Дж. П. Панини, но в них лишь внешнее сходство, а нет совершенно ни ритма, ни жизни и – что самое главное – нет технической гибкости, столь присущей настоящему мастеру.

Чисто театральный характер носят уже руины венецианца Пиетро Гаспари, одного из видных представителей художественной семьи, специально разрабатывавшей принципы декорационной живописи. Сведения о жизни этого художника крайне скудны, равным образом и произведения его встречаются довольно редко. Облегчает изучение П. Гаспари изданная им в 1771 году сюита офортов, состоящая из 14 листов. Мастер находится под сильным подчинением приемов Джузеппе Бибиены, с той только разницей, что оригинал несколько строже, методичнее и суше, нежели его позднейший последователь. В двух картинах Гатчинского дворца, так же как и в близкой к ним декоративной композиции, находящейся в Венецианской Академии, это сродство в распределении архитектурных масс заметнее всего бросается зрителю в глаза. Для нас Гаспари представляет особый интерес еще в том отношении, что под его руководством работал в Венеции наш славный видописец Федор Алексеев.



Джованни Паоло Панини
Среди развалин



Джованни Паоло Панини
Развалины портика

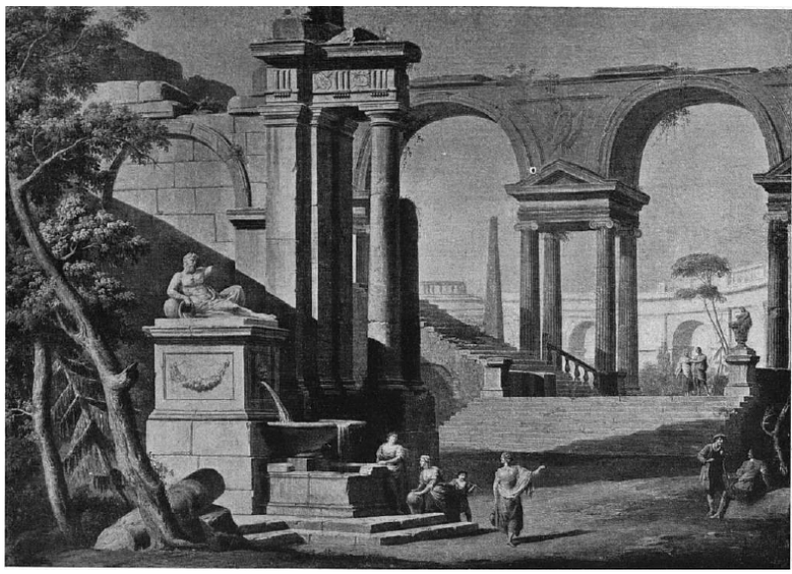


Джованни Паоло Панини, последователь
Каприччио классических руин
Холст, масло.74,2 х 132 см



Пьетро Гаспари
Арка на берегу реки

Пьетро Гаспари
У фонтана



Марко Риччи занимает совершенно обособленное место в пейзажной живописи XVIII века. По многим своим приёмам он представляет как бы возврат к традициям XVI века. В его произведениях вдруг проглянуло забытое, было, под влиянием новых веяний чувство пейзажа Тициана и Доменико Кампаньолы в той части их творчества, которая схоронена от глаз профанов – в оригинальных рисунках и в воспроизведениях их в эстампах XVI и XVII вв. Риччи не чуждался и архитектурного пейзажа, но в воображении художника этот род живописи, благодаря множеству случайных подробностей, приобретает особый отпечаток жизненной правды. Общее же его настроение можно назвать томлениям по тихой деревенской жизни и восторг перед нетронутыми ее красотами, что он и передаёт в самых разнообразных оттенках. Таким же чувством проникнуты и два пейзажа Гатчинского дворца.

В последователе М. Риччи – Франческо Цуккарелли чувство природы вылилось в беспрерывную идиллию. Это подлинный певец пастушеских сцен и беспечной жизни на лоне природы, беззаботный, веселый и исключительно преданный наслаждениям минуты. Пастораль Гатчинского дворца, если и не принадлежит к лучшим произведениям мастера, то все же может быть отнесена к типичнейшим его мотивам.

Несколько неясным характером отличается композиция, проникнутая довольно своеобразным оттенком грации, изображающая Вакха и Ариадну. Нет никаких следов, указывающих на истинное происхождение этой вещи, по своему





Риччи
Пейзаж с ручьем

Дзукарелли
Пейзаж с крестьянами, наблюдающими за стадом коров.

стилю стоящей на рубеже между XVII и XVIII веками. В старину она приписывалась в разное время то Л. Джордано, то Тьеполо, но несомненно, что как с тем, так и с другим мастером она имеет мало общего. Трудно даже установить зависимость ее от определенной школы или, вернее, она раздваивается между неаполитанскими и генуэзскими влияниями. Здесь



Н.х.
Вакх и Ариадна

скорее всего имеем дело с мастером, физиономия которого сглаживается временем.

В 1696 году совместно с Паоло де Маттеи Дженнаро Греко работал над росписью неаполитанской церкви

Старые годы. – 1916. – июль-сентябрь. – С. 42-48.

Ломбардец Джованни Гизольфи (1623–1683) сто лет назад уже был отнесен к наиболее важным представителям стиля «картина руин» в Северной Италии. Он не потерялся среди многочисленных итальянских и зарубежных подражателей Сальватора Розы. Возможно и потому, что, как говорили, Роза первоначально даже помогал ему в оформлении картин, вписывая в них фигуры.

В качестве характерного примера руинной живописи Гизольфи можно привести картину из Большого собрания изящных искусств ASG. Отдельные разрушенные архитектурные элементы расположены подобно театральным декорациям с понижающейся линией горизонта. Передний план представляет собой хаотичное пространство обломков: саркофаги, барельефы, скульптуры и упавшие откуда-то сверху архитектурные фрагменты; на заднем плане угадывается море, скрытое от нас постройками и растительностью, на линии горизонта сливающееся с серым облачным небом.

Фигуры – солдаты и крестьяне, погруженные в философские размышления среди руин павшего Карфагена, опять же напоминают Сальватора Розу. Цветовая гамма несколько монотонно-коричневая, но общее впечатление



Джованни Гизольфи
Исторический пейзаж



Джованни Гизольфи
Архитектурное каприччио со статуей Меркурия; архитектурное каприччио с беседующими фигурами, круговой танец за пределами
Холст, масло. 102 x 137 см

оживляется за счет живой игры света и солнечной атмосферы. Работы Гизольфи имеют первостепенное значение для итальянской, и особенно североитальянской, живописи руин. Конечно, попытка проследить истоки живописи руин от начала до Гизольфи, подобно тому, как североитальянская -морская живопись в целом выводится из изображений Темпесты – не может увенчаться успехом или увенчается лишь частично. Уже немецкий историк искус-



Риччи М.
Пасторальная сцена
Холст, масло, 73×99,5 см
БСИИ ASG, инв. №04-1049

ства Герман Фосс (1884-1969) отмечал, что историю итальянской руинной живописи вряд ли можно считать самодостаточным целостным процессом, поскольку она неотделима от монументальной живописи и интимного пейзажа. Сопоставляя Марко Риччи и Джованни Гизольфи, Фосс отметил несравненно большую силу атмосферы и колористики в работах венецианца, отдавая Джованни Гизольфи первенство в композиционных аспектах.

Марко Риччи, которого современники называли Маркетто, родился в 1673 году в 100 километрах от Венеции в древнем городе Беллуно и приходился племянником Себастьяно Риччи – «вождю венецианских декораторов, учеником и соавтором которого он впоследствии стал. Марко отличался беспорядочной жизнью и был постоянным посетителем таверн; однажды он убил в ссоре гондольера и, во избежание наказания, бежал в папский Рим, где работал как художник-пейзажист. Успехом пользовались также его вымышленные пейзажи с древнеримской архитектурой (каприччио).

Через четыре года благодаря хлопотам Себастьяно Марко дозволено было вернуться в Венецию, где он стал писать морские виды. Он жил в доме своего дяди вплоть до своей смерти в 1729 году.

Помимо частых наездов в Беллуно, он длительное время находился в Лондоне. Прибыв туда вместе с Себастьяно Риччи в 1714 или 1715 году, Марко нашел там видных покровителей. Из английской столицы Марко Риччи совершал краткие поездки в Голландию и Францию.

В юности Марко Риччи написал много картин маслом, следуя по стопам Тициана и восхищаясь красотой природы. В зрелые годы он также начал писать картины темперой на козьей шкуре. Начав работать под руководством дяди и посвятив себя исторической живописи, Марко Риччи стал довольно крепким рисовальщиком фигур и позже во всех своих пейзажах он это подтверждает. Персонажи, населяющие его картины, трудно назвать стаффажем, они убедительны, реалистичны и вызывают не меньший интерес, чем красоты природы.

Его «Пасторальная сцена» из БСИИ словно иллюстрирует оценку творчества Риччи Александром Бенуа: «какой это превосходный рисовальщик, уверенно справляющийся с «раскладкой» масс и планов! Какие чудесные партии трепещущих деревьев, какие великолепные небеса встречаются на лучших его холстах» [3].

Многие пейзажные композиции Марко Риччи, оригиналы которых утрачены или скрыты от нас, до сих пор можно увидеть в многочисленных репродукционных гравюрах XVIII века.

Какими бы многообразными ни казались источники вдохновения и художественные впечатления, которые впитывал и обрабатывал пейзажист Марко Риччи, слова Антонио Мария Дзанетти Старшего: «Он следовал по стопам Тициана и прекрасной природы», – поистине можно считать девизом его пейзажного искусства [4].

Риччи любил изображать большие, мощные и узловатые деревья на фоне речного пейзажа с несколькими зданиями, включая те же живописные башни, словно вросшие в холмистую местность, как это часто изображал Тициан. Стволы и пни тщательно прорисованы моделирующими, повторяющими форму мазками, тени иногда даже размыты. Широкие блики остаются незакрашенными, а превосходный эффект воздушной перспективы достигается за счет постепенного ослабления контуров.

Зимние пейзажи в творчестве Марко Риччи редки, хотя второй план картины имеет сходство с картиной из БСИИ ASG. Понижающаяся линия горизонта позволяет нам увидеть заснеженную тропу, ведущую к замерзшей реке. Группа безлистных, покореженных ветрами деревьев служит кулисами композиции. На среднем плане видны руины замка, расположенного на скалистом выступе, живописность ему обеспечивает заснеженный горный хребет. На переднем плане изображена удаляющаяся фигура женщины, ведущей ребенка. Характерный красный цвет ее одежды — отличительная черта многих картин Риччи. Подобно фигурам, пересекающим тропу, она стремится убежать от надвигающейся бури. Только дети, играющие на берегу, не подозревают об опасности.

Марко Риччи и Сальватор Роза были родственными душами в художественном плане. Оба обладали богатым воображением, почитали живопись старых венецианцев и стремились к связи с природой. Именно потому, что Марко Риччи никогда не погружался в фантастику или декоративный маньеризм, он, должно быть, воспринимал пейзажи Сальватора Розы как более близкие к его собственному стилю, чем почти неестественные декоративные пейзажи темпераментных генуэзцев.

Франческо Дзуккарелли, родившийся в 1702 году в Питильяно близ Флоренции, сначала учился у флорентийского пейзажиста Паоло Анези. В Риме Дзуккарелли под руководством Дж. М. Моранди и Пьетро Нелли посвятил себя портретной живописи и изображению фигур. Позже он поселился в Венеции, где помимо портретов писал преимущественно пейзажи с идиллическими и мифологическими сценами. В 1736, 1743–1745, 1747 и 1751 годах Дзуккарелли временно проживал в Бергамо, где подружился с графом Франческо Марией Тасси. Два продолжительных пребывания в Англии



Марко Риччи
Зимний пейзаж (ок. 1725)
Холст, масло. 68,3 x 107,8 см
Частная коллекция, Мюнхен



Марко Риччи
Пейзаж с путешественниками
Холст, масло
Галерея Академии, Венеция



Дзуккарелли, Франческо
Пастораль
Италия, XVIII в.
Холст, масло, 67×99 см
БСИИ ASG, инв. №04-0687

принесли венецианскому пейзажисту славу и уважение в ее столице. Он был удостоен заказов на декоративные росписи для королевских дворцов и в 1768 году был назначен одним из основателей Королевской академии. В Венеции Дзуккарелли был принят в Академию еще раньше - в 1763 году. Последние годы своей жизни, вплоть до кончины в 1788 году, Дзуккарелли провел в Риме и Флоренции.

Франческо Дзуккарелли редко подписывал свои работы; чаще всего его монограмма (FZ.) встречается на эскизах, выполненных от руки.

Франческо Дзукарелли Пейзаж с женщиной, ведущей корову (ранее 1774). Холст, масло. 60 x 88 см. Государственный Эрмитаж

Пейзажи Дзуккарелли изображают простые повторяющиеся мотивы живописной холмистой местности близ Венеции, объединённые на ясном, фоне. На берегах реки или журчащего источника пастухи и пастушки со своими стадами, рыбаки, прачки, всадники, кокетливые деревенские девушки или молодые матери с детьми собрались, чтобы беззаботно отдохнуть или заняться своими повседневными делами (включая попрошайничество!). В радостном весеннем или летнем солнечном пейзаже стоят несколько групп деревьев, небольшая деревня уютно расположилась в зелени берегов, а арочный мост, по которому, возможно, бежит неуклюжая корова, перекинут через реку. В тумане вдали мерцает сине-серебристый горный хребет; в небе плывут легкие, часто розовые облака.

Так, пастораль из БСИИ очень напоминает пейзаж с женщиной, ведущей корову, хранящийся в Государственном Эрмитаже. Постоянное повторение и вариация этих, казалось бы, простых мотивов легко могут наскучить, даже если фигуры иногда взяты не из идиллического сельского мира, а из мифологического. Что делает картины Дзуккарелли неизменно привлекательными и притягательными, так это высокое качество ис-

полнения, значительный уровень его мастерства в живописи и графике. Общее колористическое впечатление, если оно не скатывается к бездушной кричащей яркости, приятно, а мазки в отдельных фрагментах нередко просто очаровательны. Теплый венецианский коричневый цвет обычно доминирует на переднем плане, и этот оттенок все еще выходит на первый план под красным или синим цветом юбки, между небрежно нанесенным белым платком на голове красочных фигур на заднем плане. Более глубокие и светлые долины с небольшими деревнями, приютившимися среди холмов, богаты сине-зелеными тонами, которые часто обеспечивают общее благоприятное впечатление от картины, а в по-настоящему хороших работах тонко переходят в нежную синюю дымку горизонта. Листва деревьев, которые на переднем плане часто отодвинуты на задний план в качестве фона, больше не изображается по отдельности по мере удаления от плоскости переднего плана, что часто придает ей несколько безжизненный эффект. Умение Дзуккарелли наносить отдельные цвета широкими мазками на холст прекрасно демонстрируется на стенах зданий, где нежные розовые и желтоватые тона часто располагаются вплотную друг к другу на серебристо-сером фоне. В противоположность этому, красочные мелкие цветочные группы, которые Дзуккарелли в традициях рококо иногда помещает на передний план своих пейзажей, выглядят, по мнению И. Хауманн, даже китчево [4].



Франческо Дзукарелли
Вакханалия (1740-1750)
Холст, масло. 142 x 210 см
Галерея академии художеств, Венеция

Если некоторые картины, попавшие в руки английских коллекционеров, сейчас почти не сохраняют первоначальную свободную манеру мазков Дзуккарелли, а контуры кажутся бледными и нечётко размытыми, то это объясняется эффектом, который достигается более поздним английским лаком.

Только в Венеции Дзуккарелли нашёл свой собственный пейзажный стиль, в значительной степени переняв манеру Марко Риччи – с его широкими мазками и свободой нанесения краски на холст.

В первой половине XVIII века во Франции, Англии и Италии были очень популярны и широко копировались английскими гравёрами композиции Берхема. Пейзажи Дзуккарелли часто напоминают искусство этого голландца; некоторые жанровые идеи, кажется, были непосредственно заимствованы у него.

Однако влияние французского искусства в фигуративной живописи Дзуккарелли проявляется наиболее отчетливо. Анализ репродукционных гравюр, на которых иногда указан год публикации, показывает, что фигуры Дзукарелли уже вскоре после 1750 года обладали той элегантной изящной формой и кокетливым движением, которые считаются характерными для французского искусства. Сцены с мифологическими персонажами, в частности, которые Дзуккарелли часто выбирает для своих пейзажей и которые, в соответствии с духом столетия, часто заимствованы из циклов «Венера, Диана и Вакх», напоминают по замыслу и композиции французские мифологические картины начала XVIII века, такие как работы Антуана Куапеля.

Приведенная выше картина кажется поздним отголоском творчества Альбани. Пейзаж с его могучими группами деревьев, маленьким моноптеро (храм, представляющий собой кровлю и колоннаду) и несколько сентиментальным освещением демонстрирует тот аркадско-классический характер, который также присутствует в работах болонского художника.

Судьбы картин художников, отнесенных С. Яремичем к второстепенным, некогда находившимся в Гатчинском дворце, в XX-XXI веках сложились по-разному. Картины Паоло Маттейса, Джованни Питтони, Франческо Дзукарелли и Помпео Баттони теперь находятся в Государственном Эрмитаже. Работа Ротари «Девушка

в меховой шапке» осталась в Гатчинском дворце, где знаменитым женским головкам автора отведен целый зал. Пейзажи Гизольфи и Панини, из Гатчины или других музеев, не указано, проданы через печально известное общество «Антиквариат» [2, с. 640, 646]. Местонахождение приведенных в статье работ Гаспари, Риччи установить пока не удалось. Тем значительнее обсуждение вопроса не о том, насколько правомерно деление старых мастеров на перво-вторых-третьестепенных, а скорее о том, насколько устойчиво подобное разделение?

Искусство сопровождает человека на протяжении всей его истории, одновременно с этим обсуждается вопрос о ненужности, исторической обреченности того или иного жанра искусства, и даже его вреде. Эти высказывания и конкретные действия могли исходить от представителей церкви, властителей и даже историков искусства.

Иногда борьба с теми или иными видами художественной деятельности велась планово и широко, иногда – вяло и бессистемно. Но успехи, даже если они и случались, оказывались недолговечными.

Необходимость искусства родственна необходимости знания (искусство ведь тоже одна из форм массового сознания), искусство, как и наука, занято поиском истины. Истина – то есть знание, освобожденное от всего недостоверного, случайного, единичного – характеризуется непрерывностью, поэтому выключение целых пластов искусства из актуального процесса, или перевод имен в разряд непервостепенных акторов не только бесперспективен, но и бесполезен. Искусственно созданные лакуны не позволяют нам осознавать художественный процесс во всей его полноте и красках.

Безусловно, если мы осваиваем историю науки только как перечень открытых фундаментальных законов, мы формируем представление о мире, это экономит наше время, но изучение науки как процесса, с прорывами, откатами назад, ошибками и т.д. вооружает нас методологией, умением вести научный поиск.

Искусство – одно из важнейших средств коммуникации, включая такой важнейший процесс, как автокоммуникация, может быть, самый важный. Разница в толковании произведений – вещь естественная. Доставляя удовольствие (без эстетического наслаждения искусства не бывает) настоящее искусство создает в сознании человека дихотомию «Я как настоящее, я как идеал», что стимулирует в нем желание самосовершенствования.

Поскольку художественное восприятие есть процесс обратный по отношению к художественному творчеству, то эмоциональная интерпретация картины зрителем не может быть произвольной (как бы этого ни хотелось зрителю с неразвитым вкусом): она диктуется авторским самовыражением и круг её вариаций ограничивается авторской интерпретацией [1, с.112].

Изучение истории искусства без пропусков позволяет увидеть, а увидев, задуматься, почему характеристики времени не всегда проявляются в искусстве, почему одни произведения регулярно возвращаются, а то и вовсе никогда не выпадают из ценностного пласта, тогда как другие бывают в центре общественного обсуждения единожды или не бывают вовсе. И почему Марко Риччи и Франческо Дзукарелли, отнесенные Степаном Яремичем к второстепенным мастерам, сегодня его коллегами позиционируются, если не выдающимися, то весьма примечательными живописцами, работы которых способны украсить любую выставку? Можно заметить в этой связи, что время, прошедшее со дня их написания, все меньшее число картин, сохранившихся и передаваемых будущим поколениям, меняет отношение к ним, сообщает им дополнительную ценность. К тому же процесс интерпретации произведения обязательно включает не только то, что мы видим на картине, но и то, что мы знаем о ней, что с ней происходило с момента ее создания.

Список использованной литературы:
1. Бранский В. П. Искусство и философия: Роль философии в формировании и восприятии художеств. произведения на примере истории живописи. – Калининград: Янтар. сказ, 1999. – 703 с.
2. Государственный Эрмитаж. Музейные распродажи. 1930-1931. Архивные документы/Государственный Эрмитаж. - СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2016. - 660 с.:
3. Риччи [электронный ресурс]. – Точка доступа http://www.benua-history.ru/2127-Ricci.html (дата обращения 28.06.2026)
4. Haumann I. Das oberitallenlsche Landschaftsblld des Settecento. – Strassburg, 1927. – 282 s.

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:

ЖАН ЖУВЕНЕ: КОРОЛЬ НОРМАНДСКИХ ХУДОЖНИКОВ

**ЖАН (III) ЖУВЕНЕ,
ЖАН-БАТИСТ ЖУВЕНЕ**

1644-1717

– французский живописец, ученик Шарля Лебрена, крупный представитель парижского академизма «большого стиля» эпохи правления короля Людовика XIV; мастер исторической картины на религиозные и мифологические сюжеты, декоратор-монументалист, портретист.

JEAN-BAPTISTE JOUVENET

1 May 1644 – 5 April 1717

– was a French painter, especially of religious subjects.

**JEAN BAPTISTE JOUVENET
DIT LE GRAND**

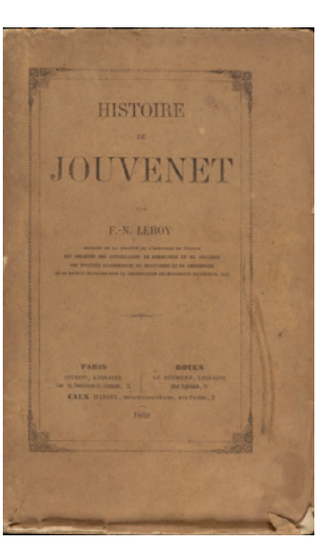
**né à Rouen en avril 1644 et
mort à Paris le 5 avril 1717**

– est un peintre et décorateur français.

Жан-Батист Жувене – автор замечательных картин, приводивших в восхищение не только зрителей, но и знаменитых живописцев-современников, у которых он не «одалживался» решительно ничем. Руководствуясь не импульсом, а строгими правилами, которые он неукоснительно соблюдал в течение всей жизни, например, ни одного дня не должно пропускать без труда, или не подвинувши начатого дела – он оставил обширное наследие. В композициях его много величия и гармонии – результатов обдуманности и наблюдательности, что роднит их с Пуссеном, творчество которого он тщательно изучал.

Когда в 1836 году Руанская академия учредила премию за лучшее описание жизни и творчества Жувене, никто не получил награду, но тот, кто подошёл ближе всего и заслуживал самого почётного упоминания, провёл кропотливое и глубокое исследование; оставленная им рукопись – ценный труд, к которому непременно стоит обратиться любому, кто хочет попытаться составить новую историю великого художника, так писал историк Франсуа Леруа в монографии о Жувене, вышедшей в 1860 году.

Из нее мы узнаем, что примерно в середине XVI века бедный безвестный живописец и скульптор предположительно итальянского происхождения по фамилии Джовинетто приехал в столицу Нормандии. Во Франции его стали называть Жаном Жувене; у него был сын по имени Лоран, тоже художник. Согласно метрическим книгам прихода Сен-Ло Руана, Жан Жувене, сын Лорана и Катрин Делёз, был крещён там 1 мая 1644 года: крёстным отцом был Жан Жувене, его дядя; крёстной матерью – Катрин Ковe.



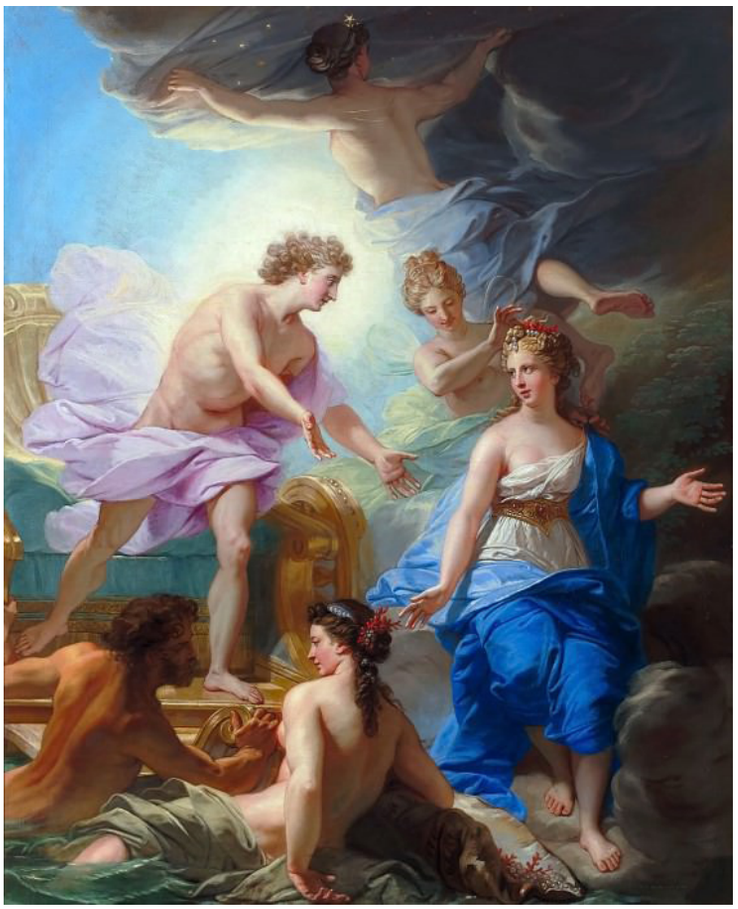
Фундаментальное исследование Франсуа Леруа «История Жувене» по сей день считается важнейшим биографическим первоисточником о жизни художника

По другой версии, деда художника звали Ноэль Жувене, и он давал первые уроки рисования не кому-нибудь, а самому Пуссену, этому «французскому Рафаэлю».

Начальную подготовку в живописи Жан Жувене получил от отца. Спустя 400 лет, тем более в отсутствии работ, трудно судить, был ли Лоран Жувене талантлив; но его безусловный вклад в историю искусства – поддержка сына с его первых попыток.

Когда Жану было всего 17 лет, близкие поняли, что ему уже нечего перенимать в семейной мастерской и отправили его учиться в Париж. Молодой человек красивой наружности, умевший поддержать приятную беседу и фантастически работоспособный, прибыл в столицу в очень благоприятное для себя время. Лебрен только что открыл Академию изящных искусств. Его поддержали все «римляне» – художники, которые свою манеру письма «вывезли» из Рима и Болоньи. Сам Лебрен и Миньяр были тогда главными звездами французской живописи. Судьба Пуссена уже была на излете, Лесюэра не было в живых, а Ларжильер с Риго только начинали свой путь. В общем, когда Жувене пришел в мастерскую к Лебрену, там безраздельно царил дух Академия с ее культом итальянских мастеров.

В мастерской он познакомился с Лафоссом, который был на четыре года старше. Жувене и Лафосс в исторической живописи, Ларжильер и Риго в портрете обеспечили переход от величия XVII века к свободе, живости, прихотливости искусства века XVIII-го. Талант Жувене позволил ему сразу занять заметное место на пересечении двух совершенно разных школ, при этом впитав достоинства обеих, и не заразившись недостатками ни одной, ни другой. Даже самый крупный мастер в начале творческого пути переживает то, что называется «пытка выбором»: сильные стороны его творчества не всегда очевидны даже для него самого. Обычно в таких ситуациях на помощь приходит случай, так произошло и с Жувене.



Жан-Батист Жувене
Аполлон и Фетида (1700)
Холст, масло. 151x124 см
Версальский дворец

С 1660 по 1680 годы шла реконструкция Версальского дворца, в которой Пуссен участвовал только первые пять лет, создавая картины на мифологические темы. Жувене в некоторой степени продолжил его дело, в целом уделяя мифологическим темам гораздо меньше внимания, чем его предшественник, хотя для аллегорической работы, где король-Солнце отдыхает, он выбрал именно мифологический сюжет.

И все же Жувене по сердцу было что-то более конкретное и реалистическое. Его первые картины, написанные в стиле Пуссена, которого он тщательно изучал, вселили в него надежду, которая вскоре оправдалась.

Возможно, во всех школах живописи не было мастера,



Жан-Батист Жувене
Месса Литургии. Слова каноника Делапорта на алтаре Собора Парижской Богоматери (1709)
Холст, масло. 162x141 см



Жан-Батист Жувене
Марк Антоний награждает офицера (1678)
Версаль

более способного, чем Пуссен, дать понять при первом взгляде на свои работы их стиль, композицию, идею. Жувене показал, что во всех этих аспектах он был хорошим учеником и творческим последователем. Идея предваряет элементы композиции; одновременно она заявляет о её духе и характере. Композиция, объединяя все части, обеспечивает целостное выражение темы. Её главный закон – единство, из которого проистекает гармоничный эффект целого; а её условиями являются связь и соответствие выразительных средств, точный рисунок.

Жувене, как и величайшие его предшественники, проявил редкую изобретательность в этом вопросе. В идее, композиции, стиле своих картин он проявил всю глубину своего гения, редкое мастерство своей кисти. Очарованный даром молодого человека, Лебрен привлек его к проектам, которые он осуществлял в Версале. В Зале Марса он поручил ему шесть картин в монохромном исполнении, украшенных золотом. На картине под окнами Жувене изобразил Марка Антония и Авла Постумия Альбина; на картине на карнизе, напротив окон, – Цезаря, расставляющего свою армию в боевом порядке. Затем Лебрен заказал картину с Аполлоном на колеснице, въезжающим в город в самом сердце волны; любимый ученик выполнил её к полному удовлетворению учителя.

В этих декоративных работах он «соревновался» с самим Лебреном и Клодом Обраном. Вероятно, к этому же времени



Жан-Батист Жувене
Флора и Зефир

можно отнести картину «Флора и Зефир», предназначенную для гостиной рядом со спальней герцогини Бургундской; два небольших овала диаметром два фута, предназначенные для увенчания дверных проёмов, на которых играли дети; затем «Венера и Вулкан», и восхитительное полотно, изображающее Господа, который в сопровождении апостолов посещает Марфу и Марию.

Его первые попытки были настолько блестящими, что он стал предметом зависти для некоторых соучеников. Говорили, что один из них даже осмелился оклеветать его перед семьёй, обвинив Жувене в пустой трате времени. Зависть и злоба первоначально преуспели в обмане чрезмерно доверчивого отца, он написал письмо, полное упреков, в котором приказал ему вернуться в Руан. Молодой художник в ответ прислал родителю свою первую картину: этого было вполне достаточно, чтобы изобличить клеветника.

В 1673 году, в возрасте 29 лет, Жувене получил вторую Большую премию Академии за рисунок: темой конкурса была «Переправа через Рейн». В том же году он создал для Парижской гильдии ювелиров картину «Май», которая получила свое название потому, что весь май оставалась на виду под порталом Нотр-Дама; затем Гильдия ювелиров передала «Исцеление паралитика», так называлась картина, собору, где ее поместили в хорах. До наших дней картина не дошла, и мы можем судить о ней только по гравюре.

Здесь талант 20-тилетнего художника проявился во всем блеске. Прекрасная композиция, смелое и бойкое очертание голов, чистота и правильность рисунка – вот главные достоинства этого самого замечательного произведения его кисти.

Картина имела огромный успех у публики, и с тех пор репутация молодого художника была обеспечена. Еще будучи совсем молодым, он заслужил право на то, чтобы Йермелен, столь успешно воспроизводивший прекрасные портреты Рубенса, просил у него разрешения гравировать его картины, а Лебрен снова пригласил его работать в Версале. Жувене еще не исполнилось 30 лет, а он уже считался одним из самых авторитетных мастеров.

Лебрен, завидуя многим, проявил доброту лишь к нормандскому художнику; он повёл себя в данном случае с великодушием, слишком редким среди людей, выбравших творческую профессию. Лебрен был настолько искренне восхищён красотой и точностью рисунка, что представил его Академии живописи. Более того, вместе с Людовиком XIV Лебрен стал покровителем Жувене, и король по его рекомендации распорядился поручить ему несколько работ, исполнение которых признано достойным заказчика. 29 марта 1675 года он был провозглашен членом Академии: переступив ее



Жан-Батист Жувене
Христос в доме Марфы и Марии (1687)
Холст, масло
Лувр



Жан-Батист Жувене
Исцеление паралитика (1850-ые)
Гравюра на стали
Лист: 26.8x20
Изображение: 16.2x15 см
Гравёр Лайтфут П., Англия



Николя Пуссен
Эстер перед Артаксерксом (Ок. 1654-1655)
Холст, масло. 119 × 155,7 см
Государственный Эрмитаж



Жан-Батист Жувене
Эстер, падающая в обморок перед Атаксерксом (1675)
Бурк-ан-Брес, городской музей

порог, он представил картину «Эстер, падающая в обморок перед Атаксерксом», которая по своему замыслу напоминает стиль Пуссена.

Картина иллюстрирует драматический библейский эпизод, царица Эстер (Эсфирь) без приглашения (что каралось смертью) является к своему супругу, персидскому царю Артаксерксу, чтобы умолять о спасении своего народа. Увидев грозного царя, она теряет сознание от страха и волнения, после чего Артаксеркс смягчается, протягивает ей свой золотой скипетр и обещает исполнить просьбу. Написание этой композиции во многом было вдохновлено одноимённой работой Никола Пуссена (которая сейчас хранится в Эрмитаже). Однако Жувене, будучи учеником Шарля Лебрена, привнес в классическую композиционную схему Пуссена больше барочной динамики, экспрессии и игры света. Эту картину он сам задумал для Академии. Предоставив выбор темы на усмотрение самого художника, ему был дан месяц на создание эскиза и шесть месяцев на его полное исполнение. Но он не успел закончить работу в установленный срок, и Лебрен добился дополнительной трехмесячной отсрочки, по истечении которой Жувене представил свою работу, вызвав всеобщее восхищение.

В следующем году, 3 июля 1676 года, он был избран доцентом; через пять лет – профессором; в начале следующего века (1702 год) – помощником ректора; 30 июня 1705 года – директором; и, наконец, 31 декабря 1707 года – ректором; с тех пор он шел по пути почестей и одерживал победу за победой. Вероятно, около 1681 года художник женился. Имя его жены, как и имена его дочерей, портреты которых можно найти на нескольких больших картинах, не сохранилось.

Через полтора года после смерти отца – 2 мая 1683 года – художник прибыл в Руан. На родине ему был оказан торжественный прием, поскольку жители Руана всегда стремились чествовать выдающихся земляков. Но король незамедлительно отозвал его и предоставил ему жилье во Дворце четырех наций. Жувене покинул свое жилье на набережной Часов и с энтузиазмом устроился в огромной мастерской.

Что еще можно было делать в такой галерее, кроме как писать? Жувене писал, и история помнит, как. Каждый

последующий год отмечался созданием одной или нескольких картин, которые складывались в серию шедевров; и если художнику достаточно создать одну работу, чтобы стать великим, наследия Жувене достаточно для 20 человек, а то и больше. Перед нами предстает уже не молодое дарование, воспитанное в школе Пуссена и Лебрена, а настоящий Жувене, твердый, энергичный, смелый, оригинальный.

Он натянул холст двадцать восемь футов на тринадцать (7,73 метра на 4,18) и немедленно приступил к работе над картиной «Иисус исцеляет больных», ныне одним из величайших произведений французской школы, написанным в 1689 году. Во время Французской революции картина была конфискована государством и позже передана в Лувр. Из-за невероятного масштаба и успеха этой работы король Людовик XIV позже распорядился создать по её мотивам серию знаменитых гобеленов на мануфактуре Гобеленов. Существует множество авторских реплик работы.

Эту картину можно рассматривать как квинтэссенцию всех талантов Жувене, впрочем, так же, как и его недостатков. Тени четко обозначены; фигуры ярко набросаны, несколько простоваты по форме, но наполнены теплотой и движением: мы видим больных, охваченных надеждой при виде Бога, чье лицо сияет безмятежностью. Он мог вложить больше техники в несколько манерный рисунок, больше живости в замысел, больше огня в исполнение. Композиция прежде всего живописна; она представляет линии, которые удачно контрастируют, и широкие эффекты света и тени. Колорит рисунка впадает в неприятный светло-жёлтый тон, но светотень прекрасна, а распределение освещения – живописно. Не будучи силён в линейной перспективе, Жувене прибегал к помощи других художников.



Жан-Батист Жувене
Иисус исцеляет больных (1673)

В 1685 году Жувене выдал свою сестру Мари-Мадлен замуж за Ресту, которому она принесла в качестве приданого 1750 ливров, заработанных ею как художницей; ведь в семье Жувене женщины также владели кистью. Вероятно, для этой церемонии он снова отправился в Руан. В том же году в Париже он стал крестным отцом Жана-Мари Наттье Младшего, который написал множество очаровательных портретов во время правления Людовика XI. Отец, Наттье Старший, был коллегой Жувене в Академии.

В том же 1685 году он представил в Руанском музее прекрасную картину «Благовещение». Следующие пять лет были посвящены знаменитым картинам: «Семья Дария»; затем – «Людовик XIV, прикасающийся к больным для исцеления от золотухи», написанная в 1690 году для аббатства Сен-Рикье-ле-Аббевиль; эта последняя картина была написана Жувене в соревновании с лучшими художниками того времени, такими как Ноэль Куапель, братья Булонь; аббат Сен-Рикье наградил руанского художника золотой медалью и денежным призом в размере 200 ливров.



Жан-Батист Жувене
Мученичество святого Овидия
(1690)
Холст, масло. 265,8 x 176,6 см

Наконец, есть «Мученичество святого Овидия», предназначенное для капуцинов Парижа и ныне находящееся в музее Гренобля. В некоторых источниках ошибочно указывается, будто это юношеская работа, что опровергается подписью Жувене с датой – 1690 год; и хотя это не самая совершенная его работа, и в ней можно разглядеть редкую красоту.

Полотно было заказано вдовой герцога Креки – бывшего посла Франции в Риме – для алтаря её погребальной часовни в церкви капуцинок на Вандомской площади. Во время Французской революции картина была конфискована, а в 1799 году отправлена в Музей Гренобля, где она хранится и экспонируется в настоящее время.

Лебрен скончался 12 февраля того же года, оставив Жувене первое место во французской школе; ее главные представители XVII века постепенно угасали; вскоре остался только старый Миньяр, которому тогда было 80 лет. Жувене правил безраздельно на пике своего гения; он парил, скромный и счастливый, над великими областями живописи, осаждаемый множеством заказчиков.

1691 год оставил нам две прекрасные работы: «Брак Ла Йерж» и портрет аббата Лионна; автопортрет Жувене, хранящийся в Руанском музее, в конечном итоге следует отнести к этому же периоду.

В следующем году появился «Исаак, благословляющий Якоба», еще один из шедевров Руанской живописной галереи.

Но в 1693 году пылкий Жувене перенес свой первый инсульт, принудивший его отдохнуть и подышать свежим воздухом на курорте в Рур-



Жувене, Жан
Автопортрет (ок. 1691)
Музей изящных искусств,
Руан

Жан-Батист Жувене
Исаак благословляет Иакова
(1692)
Холст, масло. 184 x 251 см
Музей изящных искусств, Руан



бонне. Едва оправившись, он поспешил возобновить работу: уже в 1694 году его вызвали в Ренн, чтобы расписать великолепный потолок большого зала парламента Бретани. Этот потолок состоит из пяти панелей: на центральной изображены Вера, Религия, Сила, и Благоразумие у ступеней алтаря. В четырех углах изображены Бдительность, Праведность, Изобилие и Власть. Во время своего пребывания в этом городе он за 45 дней расписал три потолка для главного чиновника, у которого гостил. Это были «Апофеоз Геракла», «Зефир и Флора» и «Фетида, ожидающая Аполлона» – сюжет, который он уже писал в Париже в юности.

Столько труда и таланта, столько бессмертных произведений не могли не поразить взор и не тронуть сердце великого короля. Он назначил ему пенсию в размере 1200 ливров по рекомендации г-на де Вилларсерфа, который проявил дальновидность и доброту, воспользовавшись отсутствием художника, чтобы устроить ему эту почетную награду. Жувене вернулся из Бретани, чтобы поблагодарить короля; затем он вернулся в Берн, чтобы завершить свою работу.

Когда Жувене предстал перед монархом в 1695 году, чтобы выразить свою благодарность, Его Величество радушно принял его и сказал с самым приветливым видом: «Я очень доволен тобой; продолжай в том же духе, и твои заслуги будут вознаграждены!». Наградой короля стало предложение отправить Жувене за счет казны созерцать прекрасное небо Италии и восхищаться в центре художественного мира тем, что живопись и скульптура оставили на земле самым совершенным, самым божественным. Но Жувене, похоже, мало интересовался этой поездкой; то ли из-за небрежности с его стороны, то ли из-за болезни, то ли по какой-то другой причине, нормандский художник так и не покинул Париж. Таким образом, Жувене никогда не обращал своего внимания на юг, и, несомненно, именно этому он обязан сохранением своей самобытности. Если и возникло недовольство на это ослушание, то Жувене немедленно «искупил вину» своим величайшим шедевром, знаменитой картиной «Снятие с креста», созданной для монастыря капуцинов: объектом всеобщего и вполне заслуженного восхищения, который ставит Жувене в один ряд с Ле Сюэром и Пуссеном (1697).

Картина Жувене «Снятие с Креста» (находящаяся теперь в Лувре) служила предметом всеобщих похвал. Знатоки восхищались в особенности превосходной свободной композицией, величием идей, высокохудожественным расположением планов и чудной группировкой. Избранный художником сюжет принадлежит к самым трудным: достоинство положения тела Бого-человека и выражения лиц свидетелей этого события – вот главная задача, которую надлежало разрешить художнику, и из трудной борьбы он вышел победителем. Кроме достоинств, упомянутых выше, «Снятие с Креста» отличает прозрачность колорита, чистота и правильность рисунка



ЖаБатис Жувене
Снятие с креста (1697)
Холст, масло
424 x 312 см
Написана для церкви капуцинов на площади Луи-ле-Гран в Париже. Перенесена в Королевскую Академию живописи и скульптуры в 1756 году

и удивительная гармония светотени.

Впереди художников ждало грандиозное торжество. Было решено, что все картины академиков будут выставлены вместе в Залах Лувра. Уже в 1673 году была проведена выставка, чрезвычайно редкий буклет которой носит название: «Список картин и скульптур, выставленных во дворе Пале-Рояль, художниками и скульпторами Королевской академии».

Вскоре после этих успехов Жувене поручили создать четыре огромные картины для церкви Сен-Мартен-де Шан. Творения эти поставили его в ряд первых живописцев своего времени; здесь он проявил весь свой талант. Невозможно придать большей жизни лицам, большей динамики фигурам, сообщить больше одушевления, грации и разнообразия группам. Вообще картины эти полны истины: здесь кисть широкая и мягкая, правила перспективы соблюдены чрезвычайно верно. Одной из картин является «Воскрешение Лазаря».



Жан-Батист Жувене
Чудесный улов (до 1706)
Холст, масло. 392 х 664 см
Лувр

Эта картина принадлежит к числу творений, составляющих эпоху в истории французской школы. Никогда, утверждали искусствоведы позапрошлого века, сюжет этот не был воспроизведен в живописи более достойным образом. Положение Спасителя исполнено величественного спокойствия: чудо совершилось божественною силой по просьбе сестер Лазаря. Удивление Апостолов, свидетелей многих чудес своего Божественного Учителя, не так велико, как удивление других присутствующих. Какое изумление и ужас написаны на лицах людей, помогающих Лазарю выйти из гроба! Глядя на них, разделяешь их чувство, до такой степени оно передано верно и поразительно.

На другой картине изображен чудесный улов. Спаситель, со взором, обращенным к небу, стоит среди ладьи, возведя руки к небу, и этим движением,



Жан-Батист Жувене
Воскрешение Лазаря (1706)
Холст, масло
Лувр
Написана для церкви Сен-Мартен-де-Шан в Париже.
Конфискована по время Великой французской революции

полным достоинства и величия, изменяет законы природы. В изображении рыбаков много жизненной правды: некоторые из них, сильные и могучие, бросились в воду и силятся причалить к берегу ладью, меж тем как другие несут сети и корзины, наполненные рыбой, покрывающей уже весь берег. Как велика была в Жувене любовь к искусству, можно судить по тому, что, желая соединить в этой картине истину с легендой, он, несмотря на суровое время года, отправился из Парижа в Дьепп, и там, на берегу моря, изучал на месте приемы и особенности рыбной ловли.

Людовику XIV до такой степени понравились эти картины, что он поручил Жувене воспроизвести их еще раз и отдать в качестве образца для мануфактуры гобеленов. Разумеется, Жувене как истинный художник не копировал своих картин, а придерживаясь в точности сюжетов, создал совершенно другие произведения. Таким образом и соотечественник его Пуссен исполнил два раза свои превосходные картины, изображающие «Семь таинств».

Талант Жувене был удостоен внимания императора Петра Первого, посетившего в 1717 году гобеленовую мануфактуру. Из всех представленных ему гобеленов он остановил свой выбор на тех, что были исполнены по картинам Жувене.

В даровании Жувене соединились две противоположные тенденции искусства того периода: картины его напоминают и манерный вкус века Людовика XV, и величавые отголоски царствования Людовика XIV. Вот отчего в истории французской живописи он по праву занимает место между Лебреном, Лесюером и Пуссеном.

Бесчисленное множество работ, которое на него возлагали, и чрезмерное его трудолюбие расстроили, наконец, сильное его здоровье. На шестьдесят седьмом году он поражен был апоплексическим ударом, лишившим его правой руки. Можно себе представить отчаяние художника, для которого труд составлял смысл его существования и источник душевных наслаждений, – обреченного недугом на томительное бездействие. В часы снедавшей его тоски он ходил смотреть, как работает Ресту, племянник и один из лучших его учеников. Раз, желая поправить одно место в его картине, он взялся за кисть; но рука его, написавшая столько превосходных вещей, не поправляла, а только портила картину: он безропотно переносил болезнь и страдания; но с мыслью, что он не в состоянии более писать, он никак не мог свыкнуться; увлеченный живостью своего характера и под влиянием ка-



Жан-Батист Жувене
Портрет прелата
Холст, масло. Овал 81×62 см
БСИИ ASG, инв. № 02-1809

кого-то вдохновения, он схватил кисть левой рукой, и к величайшему удивлению Ресту написал новую чудную картину. Обрадованный и ободренный неожиданным успехом, Жувене взялся расписать плафон в зале одного судебного места в Руане, и в произведении этом проявил чрезвычайно много твердости и искусства, как будто он писал в прежние молодые годы и притом не левою, а правою рукою. Когда весть об этом дошла до Парижа, то парижане толпами приезжали смотреть и восхищаться этим гениальным созданием Жувене.

Жувене был также талантливым портретистом. Его портреты отличались характерным для XVIII века пристальным вниманием к человеческой индивидуальности. Портреты, выполненные Жувене, отличают строгость и лаконизм композиций, динамика ракурсов, эмоциональная живость, четкость линейного контура. Все это, в сочетании с сочным, хотя и неброским, колоритом мы наблюдаем в «Портрете прелата» из Большого собрания изящных искусств ASG.



Жан Жувене, приписывается
Предполагаемый портрет Франсуазы д'Обинье, маркизы де Ментенон

В наследии Жувене портретов не так много, но каждый из них посвящен, как правило, значительной личности.

Согласно преданию, на этом портрете изображена Франсуаза д'Обинье, маркиза де Ментенон, ставшая в 1683 году морганатической женой короля. Здесь не место для пересказа жизни Франсуазы д'Обинье, вдовы поэта Скаррона, гувернантки узаконенных детей Людовика XIV и мадам де Монтеспан. Считается, что этот портрет, отличающийся большой строгостью и предельной простотой, изображает мадам де Ментенон на следующий день после смерти Людовика XIV: её лицо испещрено скорбью, а глаза покраснели от слез.

Кроме огромного таланта, художник был одарен чрезвычайно живым воображением; обладал умом весёлым, характером прямым и открытым; у него была необыкновенно счастливая память, качество драгоценное в живописце, принуждённом часто прибегать к ее пособию при изображении различных виденных предметов. Так, например, рассказывают, что Жувене был однажды в гостях в доме одного из своих друзей, находившихся в отсутствии. Хозяйка дома стала жаловаться ему на долгое отсутствие мужа. Они сидели в гостиной, окруженные детьми, которые в свою очередь начали просить живописца написать к их отцу, чтобы он скорее приехал. Жувене слушал их, не говоря ни слова; потом вынул карандаш и, продолжая играть с детьми, принялся чертить на одном из квадратов паркета. С каждым движением руки, очертания принимали более выразительности и ясности. Общее любопытство присутствовавших возрастало более и более. Не возможно передать общей радости, когда в чертах, набросанных художником, все узнали отсутствующего друга; дети в один голос закричали: «Это папа!». Впоследствии, доска с импровизированным портретом была вынута и хранится до сих пор в этом семействе как свидетельство таланта художника и его дружбы.

Жувене с самого начала установил некоторые эстетические правила, которым следовал неизменно во все время своего продолжительного творческого поприща: ни одного дня не должно пропускать без труда, или не подвинувши начатого дела.

Список использованной литературы:
1. Мацкевич Д.И. Живопись во Франции. – СПб.: тип. Н. Тиблена и К°, 1860. – 311 с.
2. Leroy F. N. Histoire de Jouvenet. – Paris, 1860. – 547 p.
3. Salome L. et al. Enrichissement des collections de l'année 2016 // Versalia. Revue de la Société des Amis de Versailles. – 2018. – В. 21. – № 1. – P.7-32.

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



НОВЫЕ ПОСТУПЛЕНИЯ В БСИИ ASG



Алина Булгакова,
директор МИКН

АННОТАЦИЯ: статья посвящена новым поступлениям в коллекции западноевропейской живописи XVI-XVIII веков из Большого собрания изящных искусств ASG, приобретённым на французских и бельгийских аукционах. Рассматриваются произведения религиозного, пейзажного и мифологического жанра. Особое внимание уделено стилистическим особенностям и иконографии произведений. Анализ проводится с сопоставлением аналогов и рассмотрением распространённых сюжетов от рыночных сцен и охотничьих композиций до библейских и мифологических образов. Новые приобретения расширяют географическое и жанровое разнообразие собрания.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: западноевропейская живопись; аукционные приобретения; искусство XVI-XVIII веков.

ABSTRACT: this article examines new additions to Grand Assembly of Fine Arts ASG's collection of Western European paintings from the 16th to 18th centuries, acquired at French and Belgian auctions. The artworks of religious, landscape and mythological genre are considered. Particular attention is paid to the stylistic features and iconography of the artworks. The analysis compares analogs and examines common themes, from market scenes and hunting scenes to biblical and mythological images. These new acquisitions expand the collection's geographic and genre diversity.

KEYWORDS: Western European painting; auction acquisitions; art of the 16th-18th centuries.

В 2025 году Большое собрание изящных искусств ASG пополнилось двумя масштабными полотнами голландской и итальянской школы XVII века. Особый интерес представляет работа, приписываемая Герарду Хуту I (Gerard Hoet I, 1648 – 1733), поскольку для голландских живописцев не характерен большой формат произведений.

Герард Хут I обучался у отца и брата, которые были художниками по росписи стекла, а затем у Варнарда ван Райзена (1625 – 1670). В 1672 году переехал в Гаагу. Работал по заказам графа Салиса, которого сопровождал в поездке в Рис (Германия). Здесь он познакомился с художниками Яном ван Бюнником (1654 – 1727), Юстусом Ньивпортом (около 1625



Герард Хут I, приписывается
Софонисба, получающая чашу с ядом
1670-е годы
Холст, масло. 190,5×242 см
БСИИ ASG, инв. № 03-5561

– 1692) и Андриесом де Витом. С последним он отправился в Утрехт, где работал при дворе Фредерика ван Нассау. Посетил Гаагу, Амстердам и Париж. В Брюсселе работал с Адрианом Франсом Баудевейнсом (1644 – 1711). В Утрехте писал картины по заказам Виллема Хендрика Нассау. Вместе с Хендриком Шоком (1630 – 1707) в 1697 году основал Академию рисунка. Оформлял интерьеры знатных горожан в окрестностях Утрехта. В 1715 году вернулся в Гаагу, где работал арт-дилером.

Картина поступила в Большое собрание изящных искусств ASG как работа, приписываемая Герарду Хуту II (1698 – 1760). С данной атрибуцией она проходила на аукционе Bonhams Cornette de Saint Cyr в Париже 5 ноября 2025 года (лот 34). Однако зимой 2018 года композиция продавалась на аукционе Hampel в Мюнхене (лот 720) как приписываемая Хуту-отцу. Заключение на картину дал специалист Нидерландского института истории искусств (RKD) в Гааге Фред Мейер (Fred Meijer). Он датировал произведение 1670-ми годами.

Колористически и композиционно полотно из собрания ASG близко работе Хута I «Великодушие Сципиона» (1714 год, холст, масло, 138×196 см, Национальный музей, Варшава, инв. № M.Ob.852 (233187)). Работа «Софонисба, получающая чашу с ядом» также имеет отсылку к истории Сципиона Африканского. Сюжет из Второй Пунической войны (III век до н.э.) описан римским историком Титом Ливием (Книга 30, главы 12 – 15). Знатная карфагенянка Софонисба была дочерью полководца Гасдрубала. Она славилась редкой красотой. Её мужем был нумидийский царь Сифакс, воевавший против Рима. В результате его поражения от римлян и нумидийского князя Массинисса, Софонисба попала в плен. Покорённый её красотой, князь женился на ней, чтобы спасти от римского плена. Сципион Африканский потребовал выдать карфагенянку, чтобы провести ее по улицам Рима в качестве трофея во время триумфального шествия. Не имея возможности противостоять Риму, но желая сдержать клятву не отдавать жену врагам, Массинисса отправил Софонисбе слугу с кубком яда и посланием. Он предложил ей самой выбрать свою судьбу.

Художник написал кульминационный момент истории, когда Софонисба спокойно и с достоинством принимает чашу, выбирая смерть вместо рабства и позора в римском плену. Она представлена в центре полуобнажённой. Её окружают скорбящие служанки. Слева изображён воин (посланник Массиниссы), передавший волю князя и указывающий на кубок с ядом.

В Государственном Эрмитаже (Санкт-Петербург) хранится несколько работ Герарда Хута I: «Вертумн и Помона» (XVII век, ГЭ-2466),



Герард Хут I
Великодушие Сципиона
1714 год
Холст, масло. 138×196 см
Национальный музей, Варшава

«Похищение Прозерпины» (XVII век, ГЭ-2483) и «Диана и Калисто» (XVII век, ГЭ-2507). А вот живописи Джулио Карпиони (Giulio Carpioni, 1613 – 1679) в собрании нет.

Художник прославился как мастер мифологических и библейских сцен. Создавал фрески и гравюры. Он обучался у Алессандро Варотари (1588 – 1649). С 1631 года работал в Бергамо. В Риме изучал работы Тициана и Никола Пуссена. Испытал влияние Карло Сарачени (1579 – 1620), Жана Леклерка (1587 – 1633) и Пьетро делла Веккья (1602/1603 – 1678). С 1636 года работал в Виченце. Произведения художника находятся в галереях Уффици, Дрездена, Музеев истории искусств Вены, в Венеции, Музее Эшмола в Оксфорде.



Джулио Карпиони Вакханалия
1650 – 1678 годы
Холст, масло. 249,5×355 см
БСИИ ASG, инв. № 01-5563

Работа Карпиони «Вакханалия» была приобретена во Франции на аукционе Bonhams Cornette de Saint Cyr 06 ноября 2025 года (лот 48). Её провенанс прослеживается с 2017 года:

– аукцион Marc-Arthur Kohn S.A.S, Париж, 11 октября 2017 года, лот 8;

– аукцион Hampel, Мюнхен, 26 сентября 2018 года, лот 676;

– частная коллекция, Швейцария.

На картине, исполненной в характерной для художника манере, изображена сцена празднества – вакханалия – священный ритуал на лоне природы, вдохновленный античными текстами Овидия и Филострата. Бахус и его свита собрались, чтобы преподнести дары Венере. Статуя богини любви изображена справа в окружении руин. Полуобнажённые вакханки и сатиры расположились в центре. Они пьют вино из чаш. Сатир разливает вино из большого кувшина. На переднем плане художник написал двух уснувших вакханок, изображённых со спины. Их сон призван передать атмосферу спокойствия и неги после праздника. В глубине справа представлен Силен на осле. Из-за сильного опьянения он не может идти сам, и смирное животное бережно везёт его на себе. Кроме того осёл символизирует необузданную похоть. Во время вакханалий на него навьючивали виноград, мехи с вином и священные ритуальные предметы.

Произведение Карпиони отличается резким контрастом между светом и глубокими тенями, идеализацией образов и тщательно выверенной скульптурной точностью поз. Картины художника со сценами вакханалии из Штеделевского художественного института и городской галереи (инв. № 1490), Национального музея Тиссена-Борнемисы (Мадрид, инв. № 83 (1979.20), Британской королевской коллекции (инв. № RCIN 402616) и Музея истории искусств (инв. № GG_339) датированы 1650 – 1678 годами. На основании близости данных



Джулио Карпиони
Вакханалия
1655 – 1670 годы
Галерея Академии Каррары, Бергамо



Джулио Карпиони
Вакханалия
Около 1665 года
Национальный музей дворца Венеция, Рим

работ композиции из собрания ASG, мы датируем её теми же годами. Полотно, возможно, относится к серии вакхических сцен, хранящихся в Музее изобразительных искусств Будапешта (инв. № 599, 622, 623).

Два работы поступили в Большое собрание изящных искусств ASG в 2025 году без атрибуций. Их авторство было установлено в одном случае благодаря старой этикете на обороте холста, а в другом – на основании близости редкой иконографии. Отличающееся красотой колорита и лиризмом изображение «Мадонны с Младенцем и святым Антонием Падуанским» было отнесено к венецианской школе XVI века. С оборотной стороны к картине приклеен ярлычок с упоминанием Лоренцо Лотто (Lorenzo Lotto, 1480 – 1556).

Лоренцо Лотто – выдающийся венецианский мастер периода Маньеризма. Испытал влияние Джованни Беллини, Джорджоне, Чимы да Конельяно (около 1459 – 1517/1518) и немецкой школы во главе с Альбрехтом Дюрером. Возможно, обучался у Альвизе Виварини (1446 – 1502). С 1503/1504 года работал в Тревизо, где писал портреты и алтарные композиции. В 1506 году перебрался в Марке. Здесь художник исполнял работы по заказам доминиканского ордена. По приглашению Юлия I с 1509 по 1512 годы расписывал Ватиканский дворец (росписи были уничтожены). Пребывал в Перудже и Флоренции, где познакомился с произведениями Перуджино и Рафаэля. В период с 1513 по 1526 годы работал в Бергамо, приобретя славу первого живописца. В 1552 году Лотто стал послушником монастыря Санта Каза в Лорето.

Действительно, картина из собрания ASG имеет черты, позволяющие отнести её к ассо-



Лоренцо Лотто, мастерская
Мадонна с Младенцем и святым Антонием Падуанским
XVI век
Холст, масло. 64×80 см
БСИИ ASG, инв. № 04-5539

циированному творчеству живописца. Полотно принадлежит к характерному для венецианского Возрождения типу «Святое собеседование» (итал. Sacra Conversazione). Лотто известен тем, что трансформировал его традиционную иконографию. Он отошёл от созерцательности сюжетной трактовки в сторону глубокого психологизма, когда во взглядах, жестах и позах персонажей ощущается беспокойство, свойственное стилю Маньеризма. Дисгармония эта усиливается холодным освещением и резкой работой со штрихом. На картине из собрания ASG Младенец пытается листать книгу в руках Антония Падуанского, который внимательно и благоговейно наблюдает за ним.

На заднем плане представлен холмистый ландшафтный пейзаж с извилистой тропинкой, уводящей вверх к городским постройкам. Глубокий синий цвет неба рождает ощущение драматизма. Создание настроения композиции посредством цвета свойственно венецианской традиции.

Яркий цветовой контраст рождает соседство красного платья, синего мафория и белого плата на голове Девы Марии. Исполнение лиц и рук святых упрощено. Оно уступает авторской живописи Лотто, что указывает на работу мастерской, воспроизводившей идеи учителя.

В качестве аналога приведём «Мистическое обручение святой Екатерины» из Национальной галереи античного искусства в Риме. Здесь Мадонна представлена в том же одеянии. Она прямо смотрит на зрителя. У Иисуса над головой крещатый нимб, как и на картине из собрания ASG. Он протягивает розу святой Екатерине, которая смотрит на Христа снизу вверх подобно Антонию Падуанскому. Близкие изображения Иисуса присутствуют также на картинах Лотто «Мадонна с Младенцем и Франциском Ассизским» (1540-е годы, Музей изящных искусств, Будапешт), «Мадонна на троне с ангелами и святыми» (1516 год, Церковь святого Варфоломея и Стефана, Бергамо), «Мистическое обручение святой Екатерины с донатором Николо Бонги (1523 год, Академия Каррара, Бергамо), «Святое собеседование» (1504/1506 годы, алтарь Санта-Кристина-аль-Тивероне, Тревизо). Схожие с Девой Марией женские типажи встречаются в произведениях мастера «Вене-



Лоренцо Лотто
Мистическое обручение святой Екатерины
1524 год
Дерево, масло. 98×115 см
Национальная галерея античного искусства, Рим



Лоренцо Лотто
Кающийся святой Иероним
Около 1509 года
Дерево, масло. 85×61 см
Замок Святого Ангела, Рим



Лоренцо Лотто
Мадонна на троне с ангелами и святыми (фрагмент)
1516 год
Дерево, масло. 520×250 см
Церковь святого Варфоломея и Стефана, Бергамо



Дирк Баутс
Триптих со сценой мученичества святого Эразма
Около 1458 – 1464 годов
Дерево, масло. 82×150 см
Собор Святого Петра, Лёвен

ра и Амур» (1540-е годы, Метрополитен-музей, Нью-Йорк) и «Юдифь» (1512 год, коллекция Banca Nazionale del Lavoro, Рим).

Символические воображаемые пейзажи на заднем плане представлены в работах Лотто «Кающийся святой Иероним» (около 1509 года, Замок Святого Ангела, Рим), «Мадонна с Младенцем, Иоанном Крестителем и святым Петром-мучеником» (1503 год, Музей Каподимонте, Неаполь), «Мадонна с Младенцем и святыми Иеронимом и Николаем Толентинским» (около 1523–1524 годов, Музей изящных искусств, Бостон).

Картина «Мученичество святого Эразма» из собрания ASG исполнена на редкий сюжет. Источником её иконографии служит алтарный триптих Дирка Баутса (около 1458 – 1464 годов, собор Святого Петра, Лёвен). Святой Эразм – христианский епископ города Формии, живший в IV веке. Он страстно исполнял заповеди Христа. Во время гонений на христиан императора Диоклетиана Эразм скрывался в Ливанских горах. По прошествии семи лет святой спустился в город, где был схвачен воинами и отправлен к императору в Антиохию. Эразм признал себя христианином, за что был подвергнут пыткам.

О Дирке Баутсе (Dirk Bouts, около 1415 – 1475) известно немногое. Он испытал влияние Яна ван Эйка (около 1385/1390 – 1441) и Рогира ван дер Вейдена (не ранее 1399 и не позднее 1400 – 1464). Вероятно обучался у ван дер Вейдена около 1440 года. С 1457 года работал в Лёвене. В 1468 году получил звание городского художника. Имел множество заказов. Его сыновья – Дирк Младший (? – 1491) и Альберт (1451/1454 – 1549) – также были живописцами и руководили мастерской отца.

На центральной части триптиха Дирка Баутса и картине из Большого собрания изящных искусств ASG по центру представлен обнажённый святой Эразм, лежащий на деревянном помосте. Палачи с помощью лебёдки наматывают его внутренности на вал. В работе Баутса митра снята с головы епископа, а на картине из собрания ASG митра на Эразме дополнена золотым нимбом. Кроме того под помостом художник



Дирк Баутс, круг
Мученичество святого Эразма
Около 1540 года
Дерево (орех), масло.
55×47 см
БСИИ ASG, инв. № 11-5556

написал огонь с котлом, в котором кипит смола, предвещая новый этап мучений святого.

В центре в обоих случаях изображён римский император Диоклетиан. Он облачен в дорогие одежды. На картине из собрания ASG на нём корона и скипетр в руке. Правитель хладнокровно наблюдает за процессом, руководя казнью. Рядом с ним стоят советники и приближенные.

Ещё одно отличие иконографической трактовки состоит в том, что сцена из собрания ASG отмечена божественным присутствием. В верхней части в золотом сиянии представлена благословляющая фигура Христа. Она олицетворяет принятие души мученика в Царствие Небесное.

Аналогичные сцены пыток с анатомическими подробностями были широко распространены в европейском искусстве позднего Средневековья и Северного Возрождения. Достаточно вспомнить «Суд Камбиса» Герарда Давида (1498 год, Музей Грунинге, Брюгге). Святой Эразм считался покровителем мореплавателей, так как лебедка использовалась для поднятия якоря. Кроме того к нему обращались с молитвами об исцелении от болезней брюшной полости.

Живопись Дирка Баутса влияла на нидерландское искусство вплоть до середины XVI века. Картина из собрания ASG была исполнена около 1540 года художником круга Баутса. Для манеры живописца характерна тщательная проработка деталей. Художник из окружения мастера подробно прописывает выложенный плиткой пол с геометрическим рисунком, оконную решётку справа вверху, дорогие меховые воротники и тяжелые складки одежд персонажей. Дробный полихромный рисунок пола встречается в таких произведениях Баутса, как: «Святой Лука пишет Деву Марию» (1500 год, Замок Пенрин, Уэльс), «Тайная вечеря» (1464 – 1468 годы, собор Святого Петра, Лёвен), «Мадонна с Младенцем, апостолами Петром и Павлом» (1460 – 1470-е годы, Национальная галерея, Лондон).

Картину из собрания ASG с живописью Баутса роднит также атмосфера и внутреннее состояние героев. Живописца часто называют «мастером тишины», потому что в его работах присутствует скрытый драматизм, хотя внешне интерпретация даже самых трагических сюжетов представляется бесстрастной. В работе из собрания ASG сцена страшных мучений удивительным образом соединяется с отрешённостью и даже медитативностью образа Эразма. На контрасте с ним лица палачей уродливы. Тот, что слева криво оскалился.

Притом, что композиция картины заимствована у Дирка Баутса, уровень исполнения (анатомические пропорции, пластика фигур, моделировка драпировок, колорит) выдают работу менее даровитого, возможно провинциального, мастера. Приведём также близкую картину, датированную XVI веком из базы Нидерландского института истории искусств RKD в Гааге. Она также написана по произведению Дирка Баутса. Здесь на заднем плане добавлен архитектурный фон. Ещё одна аналогичная композиция с мученичеством святого Эразма, исполненная около 1515 года анонимным мастером, хранится в часовне Святого Михаила в Ла-Бриг (Прованс).



По произведению Дирка Баутса
Мученичества святого Эразма
XVI век
Дерево, масло. 90,5×86,5 см
Частная коллекция



Анонимный мастер
Мученичества святого Эразма
Около 1515 года
Дерево
Часовня Святого Михаила в Ла-Бриг, Прованс

«Мученичество святого Эразма» было приобретено в ноябре 2025 года. Тогда же собрание ASG пополнила картина Лучано Борзоне (Luciano Borzone (1590 – 1645) «Христос и грешница». Экспертом по работе выступил итальянский искусствовед Камилло Манцитти, специализирующийся на живописи эпохи Барокко.

Борзоне был учеником дяди Филиппа Бертолотто и Чезаре Корте (1550 – 1613). Работал в Милане. С 1633 года член Академии Святого Луки. Принимал участие в росписи церквей Сан Себастьяно, Сан Доменико и Церкви Святого Духа в Генуе. О том, что Лучано Борзоне посещал Венецию свидетельствует использование художественных приёмов венецианской школы



Лучано Борзоне
Христос и грешница
1630 – 1645 годы
Холст, масло. 124×148 см
БСИИ ASG, инв. № 11-5579



Лучано Борзоне
Иосиф, узнающий свой кубок в мешке Вениамина
Палаццо Бьянко, Генуя

и воздействие работ позднего Тициана, Тинторетто, Якопо Пальмы Младшего и Джорджоне. Помимо этого художник был знаком с творчеством Антониса ван Дейка, влияние которого распространилось на итальянскую школу приблизительно с 1621 года.

В работе Лучано Борзоне из собрания ASG присутствуют черты караваджизма и влияние работ Маттиа (1613 – 1699) и Грегорио Прети (1603 – 1672). Как аналог назовём картину «Христос среди учителей» из ризницы церкви святой Троицы в Риме. В произведениях мастера присутствует глубокая личная интерпретация натуралистических черт Барокко. Здесь есть традиции миланской школы, усвоенные у Джованни Баттисты Паджи (1554 – 1627), и наивное искусство его учителя Чезаре Корте.

Полотно из собрания ASG относиться к зрелому периоду творчества Борзоне. Об этом свидетельствует его колорит с мягкой цветовой моделировкой и эффектами сфумато. Художник по своему интерпретирует приёмы караваджистов, у которых свет выявлял форму на темном фоне, тогда как в работах Борзоне очертания форм размыты, что ставит его в один ряд с такими живописцами, как Джоаккино Ассерето (1600 – 1649), Орацио де Феррари (1606 –1657) и Джованни Баттиста Ланджетти (1625 – 1676).


Artprice Images Database

Лучано Борзоне
Отцелюбие римлянки
Холст, масло. 83×118 см
Аукцион Il Ponte Casa D'aste Srl, Милан, 19 апреля 2018 года, лот 974



ПОСТУПЛЕНИЯ В БСИИ ASG АУКЦИОННОГО СЕЗОНА 2025 ГОДА



Рида Вафина,
ведущий искусствовед МИКН



Ирина Тарасова,
ведущий искусствовед МИКН

АННОТАЦИЯ: статья посвящена новым поступлениям в коллекции западноевропейской живописи XVI – XVIII веков из Большого собрания изящных искусств ASG, приобретённым на французских, итальянских и испанских аукционах. Рассматриваются стилистические особенности и иконография произведений. В статье приводятся аналоги работ из собрания ASG.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: западноевропейская живопись; аукционные приобретения; искусство XVI – XVIII веков; Большое собрание изящных искусств ASG.

ABSTRACT: this article examines the recent acquisitions of the 16th–18th century Western European paintings added to the ASG Fine Arts Collection, which were purchased at French, Italian, and Spanish auctions. The stylistic features and iconography of the works are examined, with comparisons made between analogs. These new acquisitions expand the collection's geographic and genre diversity.

KEYWORDS: Western European painting; auction acquisitions; art of the 16th-18th centuries.

За аукционный сезон 2025 года коллекции западноевропейской живописи XVI – XVIII веков Большого собрания изящных искусств ASG пополнились произведениями голландской, фламандской, испанской, французской и итальянской школ. Картины были приобретены на аукционах во Франции, Италии и Испании. Они отличаются сюжетным разнообразием и полнотой художественных направлений. Особую группу составили произведения религиозной живописи на сюжеты из Ветхого и Нового Завета, а также жанровые композиции голландской и французской школ.

Приписываемая итальянскому художнику Лаццаро Бальди (Lazzaro Baldi, около 1624, Пистоя, Тоскана – 30 марта 1703, Рим) картина «Иосиф, рассказывающий отцу о проступках своих братьев» написана на известный религиозный сюжет. К ассоциированному наследию художника она отнесена из-за менее тщательной проработки деталей композиции в сравнении с эталонными образцами. Лаццаро Бальди – художник и гравёр эпохи Барокко. Он был учеником малоизвестного художника Франческо Леончини. Привлеченный славой своего земляка-тосканца Пьетро да Кортоны и желая перенять его опыт, Бальди отправился в Рим.

Кортона управлял большой мастерской, среди его многочисленных учеников, кроме Лаццаро Бальди, были Джованни Романелли и Чиро Ферри, все они переняли его поздний стиль, сформировавшийся после пребывания художника во Флоренции, и распространяли его в измененной и смягченной форме.

В Палаццо Квиринале Бальди исполнил полотно «Давид и Голиаф» для папы Александра VII. Постепенно, заимствуя композиционные приёмы и типологию выразительных средств учителя, Бальди пришел к собственной интерпретации манеры Кортоны. В пейзажной живописи он вдохновлялся работами французского художника Гаспара Дюге. Бальди также расписал фресками церковь Сан-Джованни-ин-Олео (1658 год) и Сан-Джованни-ин-Патмос (1660 – 1665 годы) для комплекса Сан-Джованни-ин-Латерано. Кроме того, он создал алтарный образ «Мученичество святого Лазаря» для церкви Санти-Лука-э-Мартина. Он работал в Камерино, Пистойе (над «Благовещением» для церкви Сан-Франческо и «Отдыхом на пути в Египет» для базилики Мадонна-дель-Умильта) и Перудже (в доме Борджиа-Монтемеллино).

В основе композиции картины из БСИИ ASG лежит ветхозаветный сюжет из Книги Бытия (Быт. 37:2-4). Юный Иосиф рассказывает отцу Иакову (Израилю) о дурных делах своих братьев. Иосиф – самый любимый сын отца, затем безвинно отвергнутый и проданный братьями за сребреники. Впоследствии именно Иосиф спасёт свой народ от гибели.

В центре представлен диалог между отцом и сыном. Иосиф изображён коленопреклоненным перед скорбящим отцом. Иаков положил свою руку на плечо любимого сына, а другой утирает слёзы платком. Слева, в глубокой тени, изображён один из братьев, рукой он указывает, что пора уходить. В правой части полотна группа мужчин – сыновья Вилхи и Зилпы, несут дары. Действие картины происходит на фоне драматического предгрозового неба.

Продолжением истории Иосифа становится ещё одна итальянская работа – «Иосиф, брошенный в колодец» Никола Марии Росси (Nicolas- Maria Rossi, 1690, Неаполь – 23 апреля 1758, Неаполь). На картине изображён следующий эпизод библейской истории.

Росси был одним из ведущих художников в годы австрийского вице-королевства (1707-1734), одного из периодов наибольшего международного и центральноевропейского успеха неаполитанской живописи, и его успех совпал с выбором некоторых из самых высокопоставленных деятелей того историко-культурного периода. Его успех был обеспечен обучением у Солимены, самого востребованного неаполитанского художника в Вене, а также более доступными ценами и сроками выполнения работ, которые, к тому же, носили тот же стилистический почерк, что и сам художник, как на родине, так и за рубежом.

Росси проходил обучение в мастерской Франческо Солимены в 1706 году. В 1723 году вместе со своим учителем работал над фреской «Вечный Отец» и «Троицей» в Неаполе. В 1726 году прибыл в Вену по приглашению принца Рофрано, советника императора Священной Римской империи Карла VI. Здесь он работал над портретом канцлера двора, графа Филиппа Людвига Венцеля фон Зинцендорфа. С 1728 по 1733 год писал аллегорические композиции для загородной резиденции



Лаццаро Бальди, приписывается
Иосиф, рассказывающий отцу о проступках своих братьев
Вторая половина XVII века
Холст, масло. 93,5×135 см
БСИИ ASG, инв. № 04-5595



Никола Мария Росси
Иосиф, брошенный в колодец
Первая половина XVIII века
Холст, масло. 101×155 см
БСИИ ASG, инв. № 01-5241

Никола Мария Росси
Рождество
Холст, масло. 65,5×83 см
Аукцион Dorotheum, Вена,
22 июня 2010 год, лот 65



австрийского политического деятеля Алоиса Томаса Раймунда.

Картина иллюстрирует библейский эпизод из Книги Бытия (главы 37–39) – момент, когда братья Иосифа бросают его в колодец. Юный Иосиф, любимчик отца, вызывал ненависть братьев своими пророческими снами о будущем возвышении и поклонении со стороны родных. В приступе ярости братья бросили Иосифа в колодец, затем продали в рабство, а отцу сообщили, что его растерзал дикий зверь – для убедительности показали одежду сына, испачканную кровью козлёнка. В Египте Иосиф, умевший толковать сны, стал фаворитом фараона. Когда братья пришли в Египет за зерном, они не узнали в могущественном правителе Иосифа. Тот устроил им ряд испытаний, проверил искренность раскаяния и раскрыл свою личность.

Композиция картины из собрания ASG трёхчастна: по краям расположены фигуры братьев, а в центре – Иосиф. Художник намеренно обособливает главного героя от остальных персонажей, чтобы подчеркнуть его исключительность и святость. Этот эффект достигается с помощью цветового контраста – Иосиф облачён в светлые одежды, тогда как остальные герои изображены в тёмных тонах, и светового акцента – естественный свет падает слева и выделяет центральную фигуру. Аналогичную трёхчастную (кулисообразную) схему построения имеет «Рождество» Росси, проходившее на аукционе Dorotheum в Вене в 2010 году (лот 65).

Если предыдущие произведения обращались к событиям Ветхого Завета, то следующая картина относится уже к новозаветной истории. Она посвящена одному из наиболее распространённых сюжетов христианского искусства – бегству Святого Семейства в Египет. Полотно исполнено художником из окружения Филиппа Петера Роса (Philipp Peter Roos, 1655, Франкфурт-на-Майне – 1706, Италия).

Филипп Петер Рос – анималист, пейзажист, гравер и рисовальщик, ученик Йогана Генриха Роса (1631 – 1685), что обеспечило ему покровительство графа Карла Гессен-Кассельского, от которого он получил пенсион для обучения в Риме в 1677 году. Работал в мастерской Джачинто Бранди (1621 – 1691). В 1683 году вступил в Папскую академию изящных искусств и словесности виртуозов при Пантеоне. В 1684 году работал в Тиволи, где покупал домашних животных, с тем, чтобы писать их на пленэре. Здесь художник получил прозвище «Rosa di Tivoli». В 1691 году вернулся в Рим, где вступил в общество художников Schildersbent с прозвищем «Меркурий» («Mercurius») из-за скорости, с которой он писал картины.



Филипп Петер Рос, круг
Отдых Святого Семейства на пути в Египет
Вторая половина XVII века
Холст, масло. 34×44,5 см
БСИИ ASG, инв. № 11-5224



Филипп Петер Рос, круг
Пастух со стадом
Около 1700 года
Холст, масло. 100× 158,5 см
Частная коллекция

Тема отдыха Святого Семейства (Девы Марии, Святого Иосифа и младенца Иисуса) во время бегства в Египет описана в Евангелии от Матфея. После того как волхвы, принеся свои дары младенцу Иисусу, не вернулись к царю Ироду, праведному Иосифу во сне явился ангел, повелевший: «Встань, возьми Младенца и

Матерь Его и беги в Египет, и будь там, доколе не скажу тебе, ибо Ирод хочет искать Младенца, чтобы погубить Его» (Мф. 2:13). Иосиф выполнил это распоряжение и ночью с Девой Марией и младенцем Иисусом пошёл в Египет, где находился до смерти Ирода.

На переднем плане изображено Святое Семейство (Дева Мария с Младенцем, Иосиф) и группа животных на фоне пейзажа. Картина замечательна в колористическом плане и работой со светом. Правая часть полотна более яркая за счёт красных одежд Богородицы и Иосифа. Животные на переднем плане и персонажи выхвачены ярким, направленным пучком света, в то время как окружающая среда погружена в глубокие, плотные тени. Доминирует землистая, теплая гамма – глубокие коричневые, охристые, оливковые и терракотовые тона, разбавленные контрастными белыми пятнами шерсти животных, а также синевой вечернего неба.



Джироламо Бассано, приписывается
Мадонна с Младенцем
Конец XVI века
Холст, масло. 54×41 см
БСИИ ASG, инв. № 04-5439

Совершенно по-другому интерпретирован образ Девы Марии на картине, приписываемой Джироламо Бассано (Gerolamo Bassano, 3 июня 1566 года, Бассано-дель-Граппа – 8 ноября 1621 года, Венеция). В отличие от повествовательной композиции круга Филиппа Петера Роса, здесь внимание художника сосредоточено исключительно на сакральных образах Мадонны и Младенца.

Джироламо Бассано (настоящее имя художника – Джироламо да Понте) – младший сын художника Якопо Бассано (1510 – 1592), представитель знаменитой династии живописцев из города Бассано-дель-Граппа. Он копировал работы отца и, как и его брат Джованни Баттиста (1553 – 1613), участвовал в создании множества полотен, приписываемых Якопо Бассано. Среди его самостоятельных работ – «Явление Девы Марии святой Варваре». Он также сотрудничал со своим братом Леандро Бассано (1557 – 1622), в частности над портретами семьи Сагредо.

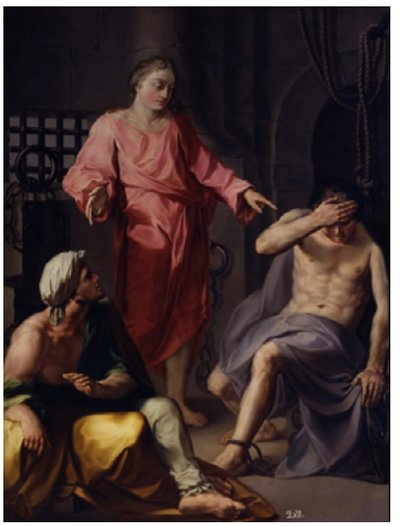
Работа из Большого собрания изящных искусств ASG регулярно появлялась на аукционных торгах с 1973 года. Тогда на аукционе Christie's в Лондоне (лот 44) она приписывалась Тинторетто. Композиция выполнена в узнаваемой манере мастерской Бассано – это использование густых теней и ярких акцентов света (кьяроскуро). В работе присутствуют черты маньеризма, которые прослеживаются в удлинённых пальцах Мадонны и прихотливом наклоне головы. Сияние над головой Девы Марии мягко освещает её лицо.



Джироламо Бассано
Поклонение пастухов
Между 1592 и 1594 годами
Холст, масло. 153×133 см
Музей истории искусств, Вена



Мануэль де Эрасо Альварес
Богоматерь и спящий Младенец
Последняя треть XVIII века
Холст, масло. 74,5×90 см
Слева в нижней части подпись
БСИИ ASG, инв. № 04-5438



Мануэль де Эрасо Альварес
Иосиф (Хосе) толкует сны в тюрьме
1771 год
Холст, масло. 180×133 см
Королевская академия изящных искусств Сан-Фернандо, Мадрид

Испанский художник и архитектор XVIII столетия Мануэль де Эрасо Альварес (Manuel de Eraso Álvarez, 1742, Сарагоса – 1813, Бургос) изобразил Мадонну, склонившуюся над спящим Христом. Он был первым директором Академии рисования при консульстве Бургоса (с 1786 года). Обучался живописи в мастерской Франсиско Байеу. Одновременно с этим постигал основы архитектуры под руководством Вентуры Родригеса. В Риме он посещал занятия Капитолийской академии обнаженной натуры, а в 1763 году занял первое место на конкурсе, проводимом академией. С 1767 по 1773 год обучался в Академии Сан-Фернандо в качестве пенсионера (стипендианта), направляя туда свои рисунки и копии работ итальянских мастеров эпохи Возрождения и барокко. Среди них были копии «Рождества» Федерико Бароччи, «Эхо и Нарцисс» Бенедетто Лути, «Милосердия» Карло Чиньяни и «Мадонны Скорбящей» Гвидо Рени. Вернувшись в Испанию, он несколько лет посвятил преподаванию в собственной мастерской в Сарагосе. В январе 1786 года большинством голосов он был избран на должность директора Академии рисования в Бургосе. Благодаря его сотрудничеству с Мадридской академией, Национальная калькография заказала ему серию портретов выдающихся деятелей Бургоса для издания «Портреты прославленных испанцев», начатого в 1791 году.

В картине из Большого собрания изящных искусств ASG художник обращается к одной из самых трогательных тем в изобразительном искусстве – материнству. Он вписывает сцену в овал. Такой формат придаёт композиции ощущение гармонии и защищённости. Фигура младенца Христа расположена по диагонали. В христианской традиции сон младенца Иисуса часто является аллегорией его будущей смерти. Поза ребёнка с расслабленной откинутой рукой отсылает к грядущему снятию с креста и положению во гроб. Наклон головы Марии и её сложенные в молитве руки выражают смиренное принятие жертвенной судьбы сына. Её образ воплощает тип «Созерцающей Богоматери».

Помимо станковой и алтарной живописи, были приобретены и створки диптиха XVI века с изображением средневековой легенды о святом Бернарде Клервоском. Работы выполнены художником круга Михеля ван Кокси (Michel van Coxie, 1499, Мехелен – 3 марта 1592, Мехелен). Фламандский мастер специализировался на алтарных образах, портретах, рисунках, гравюрах, дизайне витражей и шпалер. Художник был придворным мастером императора Карла V и короля Испании Филиппа II. Вероятно, обучался у Бернарда ван Орлея (1487/1491 – 1541/1542). После смерти учителя Михелю ван Кокси поручили завершить заказ на витражи церкви Святого Михаила и Святой Гудулы (ныне кафедральный собор Брюсселя). В 1527 году он прибыл в Италию, где по заказу кардинала Виллема ван Энкен-



Михель Кокси, круг
Кормление грудью святого Бернарда
Иоанн Креститель, святая Елизавета Венгерская и донаторы
XVI век
Холст, масло. 85×28,5 см
БСИИ ASG,
инв. № 03-5193 (1,2)

ворта написал фрески в Санта-Мария-дель-Анима. Позже принимал участие в украшении новой базилики Святого Петра, но созданные им фрески утрачены.

Створки диптиха из собрания ASG являются двусторонними. Основной является сцена кормления святого Бернарда, на обратной стороне изображён Иоанн Креститель и Елизавета Венгерская с донаторами. Сюжет восходит к преданию о чуде, случившемся со святым Бернардом Клервоским в XII веке в Шпейерском соборе. У богослова было видение, в котором Богородица направила к его губам струю грудного молока. На створках есть надпись по нижней части: «Ehedyncrt u inttenre inder ecuwva/ rt ch zult ghy uick condiohet», что переводится как: «Прежде чем вы войдете в вечность, вы также будете прощены».

Рядом с изображениями монахинь-донаторов также присутствует надпись: «Hij heeft God glorie, God is mijn hoop» (рус. «Он имеет славу Божью, Бог есть моя надежда»). Иоанн Креститель изображён с длинным тростниковым крестом. В руках он держит книгу и Агнца Божьего, что отсылает нас к Евангелию от Иоанна (1:29): «На другой день видит Иоанн идущего к нему Иисуса и говорит: вот Агнец Божий, Который берёт на Себя грех мира». Елизавета Венгерская представлена с тремя коронами: две она держит в руках, а третья венчает её голову. Эти атрибуты указывают на королевское происхождение святой. Она являлась дочерью венгерского короля Андраша II, кроме того короны символизируют обретенные ею земные владения: после вступления в брак с ландграфом Тюрингии Людвигом IV она получила соответствующие территориальные и политические полномочия. Третья корона несёт в себе духовное значение, символизируя небесную славу. Существует также интерпретация, связывающая три короны с основными этапами жизненного пути святой: согласно трудам средневекового хрониста Цезария Гейстербахского, они могут олицетворять ее девичество, замужество и вдовство.

Завершает раздел религиозной живописи произведение, в котором библейское повествование уступает место аллегорическому осмыслению христианской веры. Феличе Боскаратти (Felice Boscaratti, 1721, Верона –1807, Венеция) обращается не к конкретному евангельскому сюжету, а к аллегорическому воплощению понятия Религии.

Феличе учился у Пьетро Ротари (1707 – 1762), затем отправился в Рим, где недолгое время работал в мастерской Помпео Джироламо Батони (1708 – 1787). Впоследствии он работал в Венеции по приглашению патриарха Брагадини. Его творчество можно разделить на два периода: в Вероне он посвятил себя сакральной живописи, а в Венеции писал сюжеты, посвященные женской красоте и галантные сцены, предлагая собственную интерпретацию стиля, основоположниками которого были Пьетро Лонги (1702 – 1785) и французские мастера.





Феличе Боскаратти
Святой Фома Виллановский
Между 1760 и 1774 годами
Часовня больницы Маджоре, Крема (Италия)

Феличе Боскаратти
Аллегория религии
Вторая половина XVIII века
Холст, масло. 233×140 см
БСИИ ASG, инв. № 02-5458

На картине из Большого собрания изящных искусств ASG монументальная женская фигура олицетворяет Религию. Она изображена среди облаков. Взгляд устремлён ввысь к божественному свету. Правая рука опирается на Скрижали Завета – две каменные плиты, на которых начертаны Десять заповедей. В левой руке она держит цветок лилии – символ чистоты и непорочности. Рядом с Религией изображён ангел. В его руках – раскрытая книга, вероятно, Евангелие. В нижней части расположены предметы церковного обихода – серебряное кадило и красная бархатная подушка, на которой лежат знаки церковной власти.

Иконография картины Боскаратти опирается на «Иконологию» литератора Чезаре Рипы. Этот трактат стал важной иконографической энциклопедией для художников эпохи барокко. Он представляет собой сборник аллегорий, составленный из античных и средневековых источников, и предназначен для помощи в изображении добродетелей, пороков, чувств и человеческих страстей.

Наряду с произведениями религиозной живописи собрание ASG пополнилось и работами бытового жанра. В них художники обращаются к повседневной жизни своих современников, домашнему быту и нравоучительным сюжетам.

Голландскому художнику Якобу ван дер Мерку (Jacob van der Merck, около 1610, Гравендел – сентябрь 1664 года, Лейден) приписывается картина «Дама за туалетным столиком». Художник специализировался на портретах, натюрмортах и жанровых сценах. Предположительно обучался в Делфте с 1628 по 1631 год. В 1631 году художник покинул Делфт, а с 1636 по 1640 год состоял в гильдии Святого Луки в Гааге. С 1640 по 1649 год был



Якоб ван дер Мерк, приписывается
Дама за туалетным столиком
1628 – 1664 годы
Дерево, масло. 88×68 см
БСИИ ASG, инв. № 04-5463

членом гильдии в Дордрехте. На его живопись оказали влияние работы Антони Паламедеса, Питера Кодде и Питера Кваста. Среди сюжетов – музыкальные вечера, танцы, светские беседы. Персонажи его картин одеты в элегантные костюмы. Работы ван дер Мерка входят в постоянные экспозиции музеев Амстердама, Берлина, Бостона, Гааги, Лейдена, Ольденбурга, Утрехта и Харлема.

Картина из Большого собрания изящных искусств ASG представляет собой характерный образец голландской жанровой живописи «Золотого века». Дама сидит за туалетным столиком и перебирает ювелирные украшения. Художник изображает шкатулку с драгоценностями, золотую тиару, нитку жемчуга, кувшин и кубок. Тяжёлый красный полог обрамляет композицию. Работа включена в базу Нидерландского института истории искусств Гааги (RKD) № 532016.

Французские жанристы XVIII века чаще обращались к повествовательным сценам, персонажи которых взаимодействуют. Одна из таких работ приписывается Филиппу Мерсье (Philippe Mercier, 1689, Берлин – 1770/1771, Лондон). Он был художником гугенотского происхождения из немецкого королевства Бранденбург-Пруссия (позднее Королевство Пруссия), которого обычно причисляют к французской школе. Мерсье работал в Англии. Он считался одним из первых представителей стиля рококо и оказал влияние на новое поколение английских художников XVIII века. Обучался живописи в Берлине, а позже в мастерской Антуана Пэна (1683 – 1757). В 1716 году перебрался в Лондон, в поместье принца и принцессы Уэльских, где писал представителей знати и дворянства. В 1733 году работал над портретом «Фредерика, принца Уэльского, играющего на виолончели, и его сёстры» (Национальная портретная галерея, Лондон). В 1736 году Филипп Мерсье утратил расположение двора: на посту главного художника принца Уэльского Фредерика его сменил Джон Эллис (1701 – 1757). В 1739 году он перебрался в Йорк. Там художник более десяти лет создавал жанровые картины с назидательными сюжетами и портреты. В июле 1751 года Мерсье вернулся в Лондон.

На полотне изображена бытовая сцена, характерная для французской жанровой живописи XVIII века. В левой части изображён учитель, который ведёт урок. Дети расположились напротив. Девочка задумчиво смотрит на учителя, подперев голову ладонью. Её образ является воплощением непосредственности и чистоты. На краю стола лежат карты. Эта деталь позволяет предположить, что наставник высказывает детям упрёк за увлечение азартными играми. Однако реакция детей совершенно противоположна ожиданиям: вместо раскаяния на их лицах читается озорной интерес. Сюжет картины отсылает к идеям Руссо и философов Просвещения, идеализировавших домашнее воспитание и семейные добродетели.



Филипп Мерсье, приписывается
Наставление учителя
1738 – 1770 годы
Холст, масло. 70×90,5 см
БСИИ ASG, инв. № 02-5210



Филипп Мерсье
Школа для мальчиков (Наказание)
1738 год
Холст, масло. 101,5×127 см
Аукцион Sotheby's, Лондон, 14 июля 1993 год, лот 97

Художник использует мягкий направленный свет (предположительно от свечей). Колористическая гамма произведения сдержанная, построенная на сочетании теплых землистых оттенков: охры, умбры, глубоких коричневых тонов фона и одежд.

Ещё одна жанровая композиция приписывается Жану Батисту Мари Юэ (Jean Baptiste Marie Huet, 15 октября 1745, Париж – 27 января 1811). Живописец родился в Париже в семье художников. Проходил обучение в мастерской у Шарля Дагомера. С 1764 года в мастерской Жана-Батиста Лепренса (1734 – 1781) работал над гравюрами. В 1769 году был принят в Королевскую академию живописи в качестве художника-анималиста. В том же 1769 году дебютировал в Парижском салоне, где его работы были благосклонно приняты публикой. С 1769 по 1789 год художник регулярно участвовал в салонах, ежегодно представляя новые произведения, однако его попытки освоить историческую живопись – жанр, считавшийся наиболее престижным, – не получили признания у публики и критиков. Помимо станковой живописи, мастер активно работал в области декоративно-прикладного искусства: создавал образцы для продукции toiles de Jouy и разрабатывал карикатурные эскизы для шпалер мануфактуры Бове. Несколько работ художника хранится в Лувре.



Жан Батист Мари Юэ, приписывается
Сцена кормления в хлеву
Вторая половина XVIII века
Холст, масло. 27×21,5 см
БСИИ ASG, инв. № 02-5213



Жан Батист Мари Юэ
Дети фермера
Начало 1760-х годов
Холст, масло.
50×60,5 см
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Художник написал сельскую идиллическую сцену. Мать и двое детей кормят скот. Справа мальчик протягивает свежую зелёную траву овце и ягнёнку. Слева в глубине – молодая женщина в светлом чепце с охапкой травы. Она ласково наблюдает, как мальчик кормит ослика. Палитра работы приглушенная и естественная. Преобладают землистые, коричневые и золотисто-охристые тона, которые гармонично разбавляются зеленью травы и красной одеждой мальчика.

Список использованной литературы:

Willigen A. van der, Meijer F. G. A Dictionary of Dutch and Flemish Still-life Painters Working in Oils, 1525-1725. - Primavera Press, 2003. – 232 p.

Willigen A. van der, Meijer F. G. Jacob van der Merck // A Dictionary of Dutch and Flemish Still-life Painters Working in Oils, 1525–1725. – Leiden : Primavera Press, 2003. – P. 141.

Bernt W. Jacob van der Merck // The Netherlandish Painters of the Seventeenth Century. Vol. 2. – New York : Phaidon, 1970. – P. 77.

Bryan M. Dictionary of Painters and Engravers, Biographical and Critical / ed. by R. E. Graves. Vol. I: A–K. – London : George Bell and Sons, 1886. – P. 71.

Ossorio y Bernard M. Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX. Vol. 1–2. – Madrid : Imprenta a cargo de Ramón Moreno, 1868.

Payo Hernanz R. J., Alonso Abad M. P. El pintor y arquitecto zaragozano Manuel de Eraso. De Aragón a Castilla pasando por Roma // Estudios de historia del arte: libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis. – Zaragoza : Diputación de Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013. – P. 599–612. – ISBN 978-84-9911-225-1.

Cuppini M. T. Boscaratti, Felice // Dizionario biografico degli italiani. Vol. 13. – Roma : Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1971.



ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ



Элина Минвалеева,
искусствовед МИКН

АННОТАЦИЯ: статья посвящена картине фламандской школы XVI века «Тайная вечеря» из Большого собрания изящных искусств ASG, которая была приобретена в Италии на аукционе Casa d'aste Capitolium Art. Анализируются стилистические особенности, иконография произведения и сочетание художественных традиций разных школ.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: западноевропейская живопись, фламандская школа, Тайная вечеря, Большое собрание изящных искусств ASG, религиозная живопись.

ABSTRACT: the article is devoted to a painting by the Flemish school of the 16th century, "The Last Supper" from the ASG Large Collection of Fine Arts, which was acquired in Italy at the Casa d'aste Capitolium Art auction. The stylistic features, iconography of the work, and the combination of artistic traditions from different schools are analysed.

KEYWORDS: Western European painting, Flemish school, The Last Supper, religious painting.

Тайная вечеря – один из наиболее распространённых сюжетов в европейской живописи. Самая известная работа на этот сюжет принадлежит Леонардо да Винчи. Композиция была написана в 1495 – 1498 годах по заказу герцога Лодовико Сфорца для трапезной доминиканского монастыря Санта-Мария-делле-Грацие в Милане. Долгое время её считали фреской. Современные исследования материалов и техники позволяют утверждать, что работа выполнена на поверхности, предварительно обработанной грунтом, состоящим из смеси смолы, гипса и мастики, на которую нанесена темперная краска. По ряду оценок работа выполнена в технике «альсекко», что позволило художнику писать медленно, с перерывами, многократно внося изменения, уточняя детали и добиваясь тонких переходов света и тени.

В октябре 2025 года Большое собрание изящных искусств ASG пополнилось картиной XVI века на сюжет «Тайная вечеря». Работа была приобретена на итальянском аукционе Casa d'aste Capitolium Art. Автор произведения и принадлежность к национальной школе указаны не были. При ближайшем рассмотрении становится очевидным присутствие в работе черты как фламандской, так и итальянской школы.

Тайная вечеря – последняя трапеза Иисуса Христа с двенадцатью апостолами в Ие-



Леонардо да Винчи
Тайная вечеря
1495 – 1498 годы
Альсекко, темпера. 460×880 см
Базилика Санта-Мария-делле-Грацие, Милан.



Фламандская школа XVI века
Тайная вечеря
Холст, масло. 117,5×113 см
БСИИ ASG, инв. № 04-5538

русалиме перед распятием (Мф., 26:17 – 29; Мк., 14:12 – 25; Лк., 22:7 – 23; Ин., 13:21 – 30). Картины на этот сюжет чаще всего писались для монастырских трапезных. Автор работы из БСИИ ASG подробно пишет натюрморт и детали быта. В центре – запечённый ягнёнок (символ грядущей искупительной жертвы Спасителя) и кубки с вином (олицетворение крови Иисуса). Перед каждым апостолом лежит хлеб – тело Христово.

Типажи персонажей исполнены в традициях североевропейского реализма. Ученики Христа отличаются мощным коренастым телосложением. Они сидят на приземистых табуретах плотницкой работы, их одежды драпируются тяжёлыми плотными складками. В то же время в трактовке образов присутствует утончённая идеализированная манера, что говорит о следовании художника итальянской традиции.

Архитектурный фон характерен для северного маньеризма и раннего барокко: двойные полукруглые арки («ренессансные окна») открывают вид на облачное небо. Подобные пространственные решения встречаются у таких художников, как Петер Янс Пурбус (1523 – 1584), династии Франкен и Мартена де Воса (1532 – 1603).

Полотно демонстрирует ярко выраженный интерес к анатомии человека, который в эпоху Возрождения сопровождался вскрытиями и исследованиями мышц, суставов и костей, что позволяло художникам достигать более точной пропорциональности и динамики фигур. Леонардо да Винчи оставил обширный набор анатомических чертежей, иллюстрирующих как кровеносную, так и мышечную системы. Микеланджело использовал познания в анатомии для передачи силы, напряжения и экспрессии в позах своих персонажей. Тем не менее, в работе из собрания ASG присутствует весьма



Франческо Бассано
Тайная вечеря
Около 1586 года
Холст, масло. 151×214 см
Национальный музей Прадо, Мадрид



Мартен де Вос
Тайная вечеря
Холст, масло. 146×212,5 см
Национальный музей западного искусства, Токио



Петер Янс Пурбус
Тайная вечеря
1548 год
Дерево, масло. 46,5×63 см
Музей Грунинге, Брюгге

распространённый в XVI столетии компромисс между анатомической точностью и художественной стилизацией. Мастер прорабатывает мускулатуру, подчеркивает рельеф рук, плеч и спин у персонажей на переднем плане. Он индивидуализирует лица и возраст апостолов, чьи лица прописаны с попыткой передать характер и эмоции. При этом под влиянием эстетики маньеризма художник утрирует пропорции. Кисти рук и пальцы избыточно удлинены. Торсы, в сравнении с головами, выглядят массивными и широкими. Складки одежд идут в разрез с позами персонажей. Присутствует здесь и приём изокефалии: головы Христа и апостолов на заднем плане находятся практически на одной горизонтальной линии, дабы обеспечить композиции наибольшую зрительную цельность.

Для цветовой палитры характерен контраст между насыщенными локальными цветами одежд персонажей и мягкой светотенью, близкой итальянским работам позднего Ренессанса и Барокко. В одеяниях преобладают благородный киноварно-красный, изумрудно-зеленый и теплый охристо-золотой цвета. Свет мягко моделирует объемы лиц и рук апостолов.

По традиции каждый цвет имеет семантическое значение. Красный в одеждах Иисуса и некоторых апостолов символизирует жертвенность и предвещает воскресение. Синий – небесное начало, он присутствует как в одеждах, так и в фоне. Белый олицетворяет чистоту и святость. Золото и охра подчёркивают божественную сущность персонажей и придают сцене торжественную тональность. Контраст между яркими и приглушёнными тонами создаёт драматическую выразительность, помогает создать динамику. Отдельные цветовые решения обозначают роль и статус героев композиции. Так, золотистые, близкие жёлтому, оттенки в одежде Иуды, подчёркивают тему предательства и отчуждённости.

В композиции важную роль играет изображение «ренессансных окон». Здесь они присутствуют не столько как архитектурный фон, сколько как символ и идея порядка и гармонии, типичные для эпохи Возрождения. Они отражают веру в разум человека и служат средством достижения идеала красоты. За окнами изображено небо – символ духовного мира, место обитания Бога, ангелов, праведников и высших духовных сил. Это изображение подчеркивает духовную составляющую произведения, уводя зрителя в область трансцендентного. Оно устанавливает связь между материальным миром и духовной реальностью.

Композиция «Тайной вечери» из собрания ASG имеет классическую схему. В центре представлена фигура Иисуса Христа в красном хитоне и лазурном гиматии. Поднятый вверх указательный палец может интерпретироваться по-разному: указание на небесное начало, связь с Богом или духовными силами, либо предупреждение о предстоящей речи. На грудь Иисуса Христа положил голову его любимый ученик Иоанн Богослов. Он изображён



Хуан де Хуанес
Тайная вечеря
Около 1562 года
Холст, масло. 116×191 см
Национальный музей Прадо, Мадрид



Питер де Витте, последователь
Тайная вечеря
Около 1562 года
Дерево, масло. 42×74 см
Частная коллекция

юным, безбородым, со светлыми вьющимися волосами. Узнать Иуду достаточно легко. Он держит в левой руке кошель с 30 сребрениками, за которые предаст Иисуса.

Интерпретация остальных персонажей «Тайной вечери» затруднена их внешней схожестью и отсутствием характерных атрибутов. Тем не менее, апостол у правой кромки держит в руках мешок – символ странничества, мирских забот и готовности к лишениям. Иисус предупреждал учеников о тяжелых временах, которые наступят после его распятия: «...но теперь, кто имеет мешок, тот возьми его, также и суму...» (Лк. 22.36). Апостолам предстояло отправиться проповедовать по всему миру. Странствовали все ученики Христа. Однако это может быть и убрус, а его держал и принёс в сирийский город Эдессу святой апостол Фаддей. Один из апостолов смотрит на зрителей. Вероятно, это Фома Неверующий, призывающий зрителей стать свидетелями Великого Таинства.

Апостолы изображены с голыми ступнями. В земной жизни Иисус Христос и его ученики ходили в открытых сандалиях, а дороги были пыльны и грязны. Омовение ног перед трапезой считалось обязательным обрядом. На него указывает серебряный сосуд, расположенный в левом нижнем углу. Он служит указанием на ритуал омовения ног, который Христос совершил над своими учениками, тем самым став образцом смирения и служения людям. В христианской иконографии босые ступни апостолов часто символизируют отречение от мирской суеты, духовную чистоту, готовность к проповеди и полный отказ от земных привязанностей. Изображение ступней подчеркивает идею абсолютной преданности Божественному пути, где обувь выступает как символ тяжести материального мира и препятствие на пути к духовному совершенствованию.

Картина из Большого собрания изящных искусств ASG написана в стиле Маньеризма и позднего Ренессанса конца XVI века. Её автором является представитель фламандской школы, хорошо знакомый с композиционными приёмами итальянского Возрождения (вероятно, художник обучался в Италии). В работе присутствует фламандская эстетика, основанная на осязаемости материального мира, фактурности и харáктерности персонажей. Итальянские живописцы стремились к идеализации и сакральной возвышенности сцены, тогда как северные мастера уделяли внимание приземленным и бытовым деталям. Именно поэтому на картине из собрания ASG мы встречаем детально проработанные хлебцы. Что касается типажей внешности, то перед нами не идиллические изображения святых, а грубоватые, подчеркнуто индивидуальные лица с морщинами и растрепанными бородами. Персонажи вокруг стола скомпонованы плотным кольцом. В работе нет разреженности и «воздуха», присущего итальянской живописи. Напротив, присутствует ощущение камерности и тесноты, типичное для северного маньеризма. Установлению авторства произведения будут посвящены наши дальнейшие публикации.

Список литературы

Алпатов М.В. Всеобщая история искусств: в 3 т. – М.- Л.: Гос. Изд-во «Искусство», 1949. – С. 183-198.

Всеобщая история искусств: в 6 т. / под ред. Ю. Д. Колпинского, Е. И. Ротенберга [и др.]. — М.: Искусство, 1962. — Т. 3: Искусство эпохи Возрождения / ред. Ю. Д. Колпинский, Е. И. Ротенберг. — С. 23-126.

Евангелие от Луки (22:14–30) // Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета: Синодальный перевод. – М.: Российское библейское общество, 2008. –С 761-762.

Магжанова А. Символика цвета в религиозной живописи эпохи Возрождения [Электрон. ресурс]. – Точка доступа // HSE UNIVERSITY URL: https://hse.space/project/f3494d94c0fe4c83893284afeca933c4 (дата обращения: 20.06.2026).

Популярная художественная энциклопедия: Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство. Кн. 1: А — М / Редкол.: В. М. Полевой (гл. ред.) и др. — М.: Советская энциклопедия, 1986. — 447 с.

ASG ГРУППА КОМПАНИЙ 1991

МИКН ASG МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

представляют:

КАТАЛОГ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

ТОМ V

«Западноевропейские часы XVII- нач. XXвв.»

живопись

мебель

ЧАСЫ

бронза

шпалеры

серебро

керамика



РАЗДЕЛЫ КАТАЛОГА

- ЧАСЫ ЭПОХИ БАРОККО
- ЧАСЫ ЭПОХИ РЕГЕНТСТВА И РОКОКО
- ЧАСЫ ЭПОХИ НЕОКЛАССИЦИЗМА
- ЧАСЫ КОНЦА XVIII – НАЧАЛА XIX ВЕКОВ (ДИРЕКТОРИЯ И КОНСУЛАТ)
- ЧАСЫ ЭПОХИ АМПИРА И РЕСТАВРАЦИИ
- ЧАСЫ ЭПОХИ КАРЛА X И ЛУИ-ФИЛИППА
- ЧАСЫ ЭПОХИ НАПОЛЕОНА III И ИСТОРИЗМА

www.int-ant.ru

Электронная версия каталога доступна для изучения в библиотеке ASG:

ВОССТАНОВЛЕНИЕ ПАМЯТНИКА МЕБЕЛЬНОГО ИСКУССТВА: РЕСТАВРАЦИЯ ПАРЫ ФРАНЦУЗСКИХ СТУЛЬЕВ XVIII ВЕКА ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ASG

РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК



Екатерина Титова,
главный хранитель фондов

ПАРА СТУЛЬЕВ
ФРАНЦИЯ, XVIII В.
ТОНИРОВАННЫЙ ОРЕХ, РЕЗЬБА, РОТАНГ, ПЛЕТЕНИЕ
93×49×48 СМ
ИНВ. № 11-1274 (1, 2)
РЕСТАВРАТОР: ЕГОРЫЧЕВ А.

Изысканные формы рококо XVIII столетия, во Франции именуемого «стилем Людовика XV», и экономическая ситуация изменили подходы к выбору древесины для изготовления мебели. Новый стиль, отказавшись от прямых линий, требовал большой пластичности и гибкости материалов. В связи с этим одной из главенствующих и наиболее ценимых пород стал орех, который великолепно поддаётся деликатной резной обработке, но при этом обладает высокой прочностью и твердостью. Благородная текстура и пластический потенциал этого материала отражены в паре стульев под инв. № 11-1274 из собрания ASG.

Предметы выполнены со «спинкой королевы» в форме скрипки (à la reine en violon), обладающей выразительным округлым силуэтом. Композиционно стулья безупречно уравновешены: ширина оголовья спинки практически равна самой широкой части сиденья. Конструкция тяготеет к классическим традициям французского рококо. Рама спинки жестко базируется на задней царге, четко разделяя несущие и несомые части. Ножки-кабриоли обладают деликатным, сдержанным S-образным изгибом, плавно сужаясь книзу и придавая предмету визуальную легкость без избыточной динамики.

Пара стульев раскрывает еще одну тенденцию XVIII века. Пиком популярности того столетия стала французская плетеная мебель из ротанга и тростника, ценившаяся за ее изящество, комфорт и легкость. Именно в этой технике изначально были выполнены сиденья и спинки публикуемых предметов, однако оригинальный материал со временем был утрачен, а сами стулья существенно обветшали.

Основные этапы консервационно-реставрационных работ:

→ Первичная разборка и удаление деструктивных элементов

Были вычищены сквозные отверстия по периметру рамы, через которые исторически проходили нити ротанга, удалены остатки старого клея и трухи.

→ Расчистка исторических лунок

На данном этапе у реставратора возникла сложность, исторические лунки для ротанга на спинке стульев были наглухо заделаны. Позднейшие деревянные вставки удалялись, чтобы полностью освободить пазы для нового ротанга. При этом перед мастером стояла задача не расширить и не повредить старые волокна ореховой рамы.

→ Консолидация деревянного каркаса (орех)

Укрепление подвижных шиповых соединений стула. А затем устранение мелких трещин усушки и сколов на резных элементах.

→ Расчистка поверхностей от поздних наслоений

Было послойно удалено потемневшее, неравномерное лаковое покрытие. Это обнажило авторскую резьбу и текстуру ореха.

→ Интеграция исторического тростникового плетения (ротанга)

Для восстановления утерянного заполнения спинок и сидений было использовано оригинальное полотно из натурального ротанга с аутентичным французским плетением. Мастер выполнил деликатную натяжку и монтаж полотна, зафиксировав его в расчищенных исторических лунках рамы.

→ Тонирование и финишное защитное покрытие

Реставратор деликатно выровнял общий тон нового светлого ротанга и расчищенного каркаса из ореха, чтобы они гармонировали друг с другом. Нанес защитный финишный слой с мягким полуматовым блеском.

В результате проведённых консервационно-реставрационных работ паре стульев под инв. № 11-1274 были полностью возвращены первоначальная утилитарная функциональность и эстетический вид. Памятники мебельного искусства готовы к дальнейшему экспонированию и научному изучению.

ДО РЕСТАВРАЦИИ











В ПРОЦЕССЕ РЕСТАВРАЦИИ













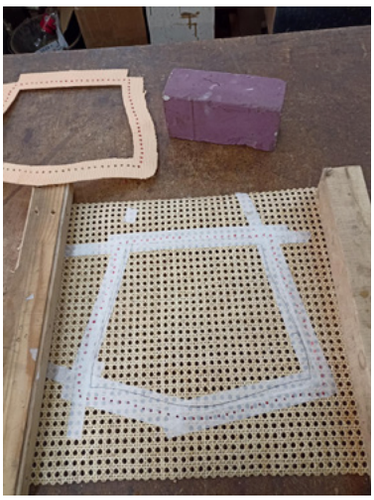






В ПРОЦЕССЕ РЕСТАВРАЦИИ

















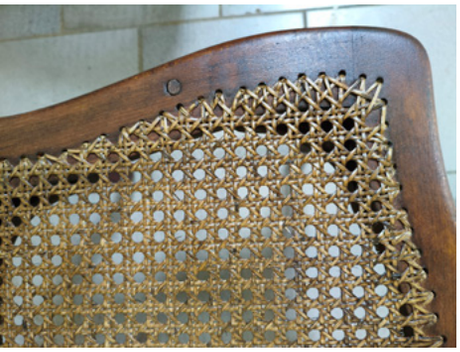
В ПРОЦЕССЕ РЕСТАВРАЦИИ






ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ:








ВОССТАНОВЛЕНИЕ ПАМЯТНИКА МЕБЕЛЬНОГО ИСКУССТВА: РЕСТАВРАЦИЯ ФРАНЦУЗСКОГО КОМОДА XVIII ВЕКА ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ASG

РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК



Екатерина Титова,
главный хранитель фондов

КОМОД
ФРАНЦИЯ, XVIII В.
83,5×131×64 СМ
ИНВ. № 12-2531
РЕСТАВРАТОР: ЕГОРЫЧЕВ А.

Одна из самых роскошных и узнаваемых форм комода – бомбе (фр. bombé) появилась в первой половине XVIII века с расцветом рококо во Франции. Ее отличительной чертой является причудливая геометрия: передний фасад и боковины плавно выгибаются вперед, а к нижней части постепенно сужаются, ножки продолжают общую тенденцию и пластично изгибаются вперед. Сложная архитектоника бомбе стала визитной карточкой комодов эпохи Людовика XV.

Комод из собрания ASG представляет собой тип «гробница» (фр. "en tombeau"), решенный в пластических формах бомбе (фр. bombé). Это придает массивному тяжеловесному комоду динамику и плавность рококо. Четыре ящика, имитирующие шесть, украшены классическим конвертным набором в волнообразном обрамлении и рокайльной позолоченной фурнитурой. Фигурный фартук выполнен в плавной форме «арбалет», который визуально облегчает массивный комод.

Было принято решение о реставрировании комода, в связи с угрозой сохранности: деформация каркасов ящиков и направляющих, разрушение и помутнение старого лака, сколы, крупные расслоения шпона, очаги повреждений в местах крепления фурнитуры, каналы оставленные жучком-древоточцем. В процессе реставрации был выполнен комплекс работ, направленный на возвращение утилитарной и эстетической ценности предмету мебели.

Основные этапы консервационно-реставрационных работ:

→ **Консолидация сборочных соединений**

Для устранения деформаций каркаса был проведен комплекс столярных работ. Реставратор укрепил узловые соединения столярным клеем с последующей струбцинной фиксацией. Данная мера позволила выровнять геометрию предмета и вернуть конструктивную устойчивость.

→ **Нейтрализация исторических каналов древоточца**

Старые ходы личинок точильщика, заполненные продуктами жизнедеятельности, ослабляют структуру дерева. Каналы были инъекционно укреплены поливинилацетатной эмульсией, модифицированной этиловым спиртом для повышения проникающей способности адгезива. Это стабилизировало ослабленные волокна массива.

→ **Реставрация наборного дерева (маркетри)**

Укрепление локальных отслоений и вздутий шпона выполнялось методом деликатной подклейки и последующей запрессовки. В местах сквозных механических повреждений и утрат мастером были выполнены врезки-восполнения из аналогичных по цвету и текстуре пород древесины.

→ **Расчистка поверхностей и финишная отделка**

Поскольку помутневший старый лак искажал колорит маркетри, была проведена бережная механическая и химическая расчистка поверхностей от деструктивных покрытий. После выполнено нанесение финишного защитно-декоративного слоя шеллаком.

→ **Очистка и крепление фурнитуры**

Потемневшая и окислившаяся фурнитура была деликатно расчищена от вековых наслоений и патины. После реставрации мест посадки элементы декора были возвращены на свои исторические места.

В результате проведенных консервационно-реставрационных работ французский комод под инв. № 12-2531 полностью восстановил свою функциональность и экспозиционный вид. Было возвращено первоначальное колористическое звучание маркетри, а укрепление каркаса гарантирует долгосрочную сохранность изделия.

ДО РЕСТАВРАЦИИ









В ПРОЦЕССЕ РЕСТАВРАЦИИ

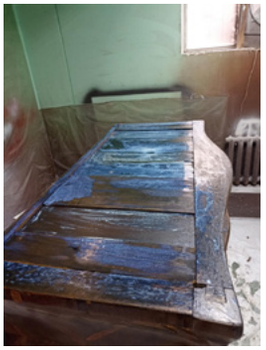
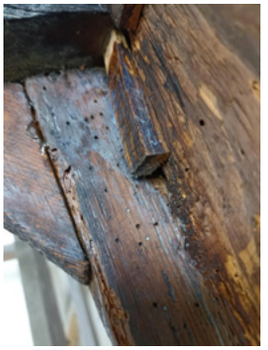










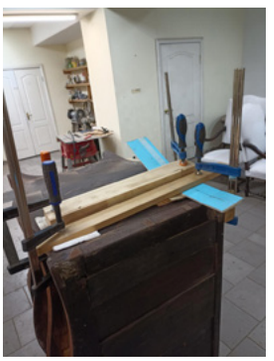








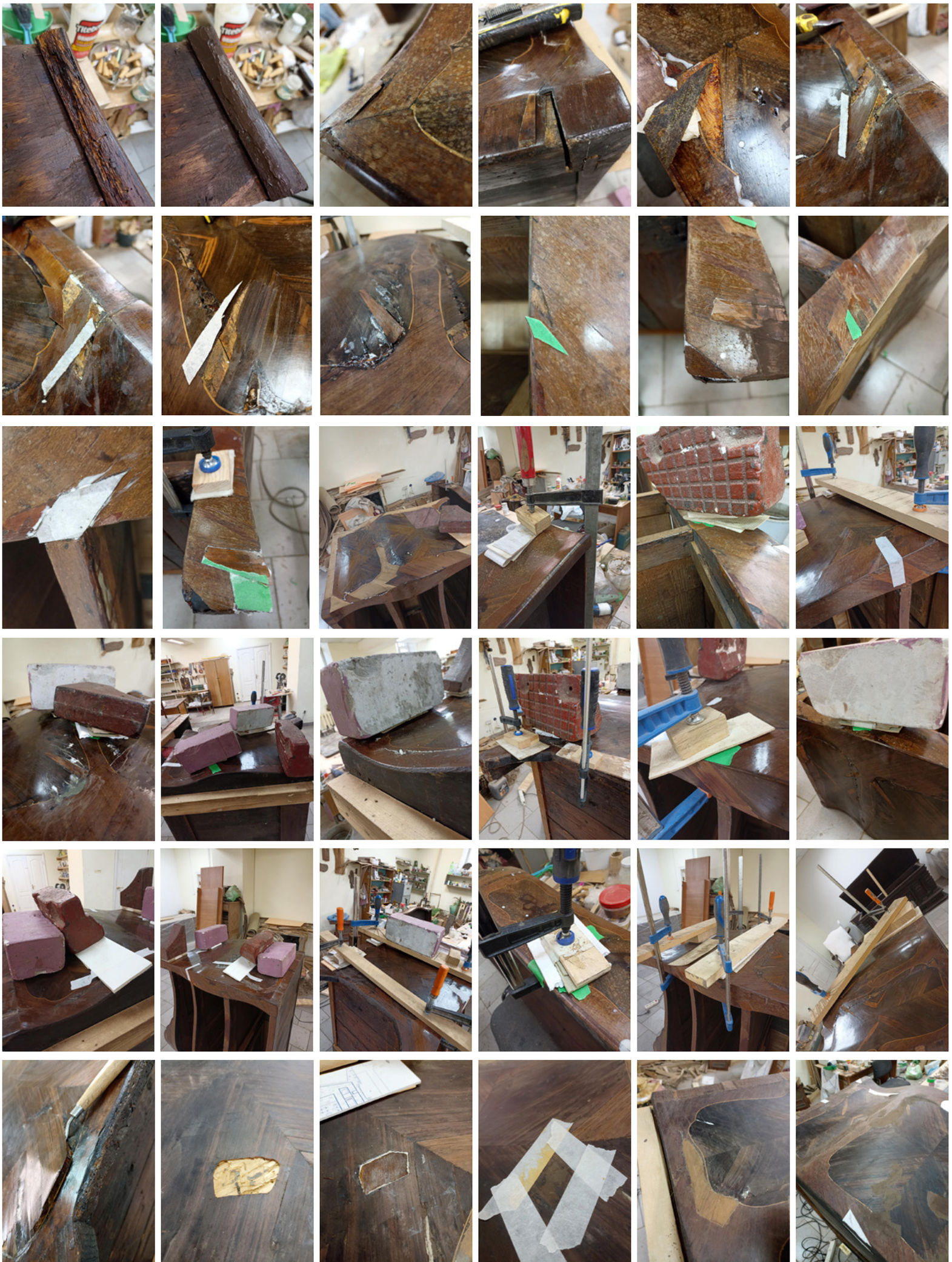







В ПРОЦЕССЕ РЕСТАВРАЦИИ



В ПРОЦЕССЕ РЕСТАВРАЦИИ



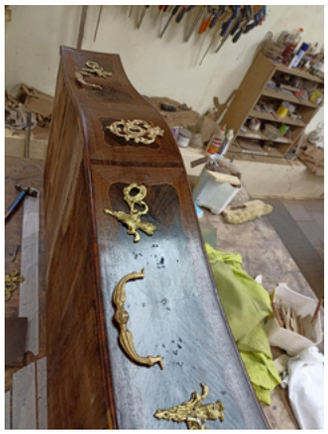













ЭКСПОЗИЦИОННОЕ СОСТОЯНИЕ:







СТАРЫЕ МАСТЕРА НА ИЮНЬСКИХ 2026 ГОДА ТОРГАХ АУКЦИОННОГО ДОМА ХАМПЕЛЬ

АУКЦИОНЫ ПЕРВОГО ПОЛУГОДИЯ 2026 ГОДА НЕ ПРИНЕСЛИ ОСОБЫХ СЕНСАЦИЙ, ХОТЯ КАРТИНЫ, ПРОДАННЫЕ НА ХАМПЕЛЕ В ЭТОТ ПЕРИОД ЗА СОТНИ ТЫСЯЧ ЕВРО, СОСТАВЛЯЮТ НЕ ОДИН ДЕСЯТОК. НАС ЖЕ ГОРАЗДО В БОЛЬШЕЙ СТЕПЕНИ ИНТЕРЕСУЮТ ИМЕНА И СУДЬБЫ ХУДОЖНИКОВ (ИХ УЧИТЕЛЕЙ, УЧЕНИКОВ, СОАВТОРОВ), ПОЗВОЛЯЮЩИЕ ПРОВЕСТИ ПАРАЛЛЕЛИ С ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ ИЗ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG. ТАК, МЫ ОСТАНОВИЛИ СВОЙ ВЫБОР НА РАБОТАХ КАСПАРА НЕТШЕРА, КОРНЕЛИСА ДЮСАРТА, ЖАН-ЖАКА ЛАГРЕНЕ, МАРКАНТОНИО ФРАНЧЕСКИНИ И ДР.

Жанровая картина на оригинальный сюжет принадлежит кисти художника из окружения Каспара Нетшера, прославленного голландского портретиста и рисовальщика Золотого века.



Каспар Нетшер, круг
Маска
Холст, масло. 48 x 64 см
Аукцион Хампель, 26 июня 2026 года, лот 1058.
Эстимейт € 3,0-5,0 тыс.

В центре большого помещения стоят две молодые, элегантно и дорого одетые женщины, слева от них – персонаж в костюме Панталоне и маске, за ними – молодой человек в образе шута. На первый взгляд, дамы случайно попали на маскарад.

Но голландцы – мастера иносказаний и ребусов - в своих работах часто зашифровывали несколько смыслов. Дама в золотом платье символизирует медицинскую помощь. Мужчина передает им уриналию - колбу с мочой, позволяющую установить, не беременна ли обратившаяся к ним женщина.



Каспар Нетшер, круг
Маска
Холст, масло. 48 x 64 см
Аукцион Хампель, 26 июня 2026 года, лот 1058, фрагмент

В голландской жанровой живописи XVII века медицинская помощь и визит врача к пациентке действительно были популярнейшими сюжетами, однако здесь кроется забавная историческая деталь. Голландские художники, такие как Ян Стен, Габриель Метсю, Франс ван Мирис и Герард Доу, изображали «медицинскую помощь» аллегорически, в виде дамы в роскошном атласном, чаще желто-золотом платье.

Несмотря на название картины – «Визит врача» или «Больная и врач» – героиня сюжета страдала вовсе не от физического недуга, а от «любовной горячки», тоски по возлюбленному или скрываемой беременности. Докторов художники намеренно выставляли шарлатанами и комедийными персонажами, одевая их в старомодные театральные костюмы. На их фоне «больная» молодая дама в дорогом платье выглядела пышущей здоровьем и невероятно роскошной.

Главную идею таких картин выражала голландская пословица: «Там лекарство не поможет, где замешана любовь».

В Большом собрании изящных искусств ASG есть работа последователя Каспара Нетшера на мифологический сюжет «Юпитер и Каллисто», представляющая собой художественную интерпретацию «Метаморфоз» Овидия, рассказавшего древнеримский миф о любви Юпитера к прекрасной нимфе Каллисто. Мечтая соблазнить девушку, давшую обет безбрачия, Юпитер обратился в ее подругу – богиню Диану. Образ богини-охотницы позволил приблизиться любвеобильному богу к Каллисто и соблазнить нимфу, обязавшуюся хранить целомудрие.

Художник чувственно и игриво изобразил встречу двух девушек на лесной опушке. Юпитер в облике Дианы, сжигаемый страстью, покровительственно обнимает юную Каллисто, а та еще не разобралась в двусмысленности этих ласк. Безусловно, в этой картине нет того мастерства, которое мы видим в работах самого Нетшера, но как связующее звено с его творчеством выступают платье и плащ Каллисто: блеск бархата, драпировки плаща из шелка.



Каспар Нетшер, последователь
Юпитер и Каллисто
Холст, масло. 53×39,5 см
БСИИ ASG, инв. №04-3447

Каспар Нетшер, как и другие выдающиеся художники Лейдена, обладал богатым чувством текстуры: он очень хорошо изображал восточные ковры, шелк, вышивку и парчу.



Корнелис Дюсарт, круг
Горный пейзаж с детьми и пастухами
Холст, масло. 58 x 73,5 см
Аукцион Хампель, 26 июня 2026 года, лот 1060.
Эстимейт € 5,0-8,0 тыс.

Скалистый пейзаж с рекой и водопадом создан художником из окружения Корнелиса Дюсарта. В воде женщина с кувшином на голове пересекает брод, перегоняя стадо коров и овец. На переднем плане справа беседуют трое всадников в восточных тюрбанах. Пейзажная сцена выполнена в темной палитре с преобладанием земляных тонов. Колористическое решение картины близко работе Дюсарта из БСИИ ASG «Чтение газеты».

Дюсарт родился в Харлеме 24 апреля 1660 года в семье торговца текстилем, который впоследствии разорился. После обучения Корнелис стал учеником Адриана ван Остаде, чье творчество оказало на него очень сильное влияние. Даже после его смерти в 1685 году Дюсарт продолжал работать в стиле своего учителя, чьи поздние работы пользовались большим спросом. И, возможно, чтобы увековечить роль Остаде как преподавателя (или, возможно, чтобы улучшить свое собственное финансовое положение), Дюсарт приобрел большую часть содержимого его мастерской.

Судя по всему, Дюсарт также владел несколькими картинами, начатыми ван Остаде, и впоследствии законченными им самим. Одну из таких картин он продал за 35 гульденов. Собственные работы Корнелиса Дюсарта оценивались очень высоко, например, две картины были проданы за 250 гульденов. Картины меньшего размера стоили от 15 до 25 гульденов, в зависимости от сюжета и числа фигур.



Корнелис Дюсарт
Чтение газеты
Дерево, масло. 58×45 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1787



Жан-Жак Лагрене Младший, мастерская
Аллегория Любви, Невинности и Благоразумия
Холст, масло. 91 x 73 см
Аукцион Хампель, 26 июня 2026 года. Эстимейт: € 9,0-12,0 тыс.

На аукционе проходила работа мастерской Жан-Жака Лагрене на мифологический сюжет, авторская работа художника на этот сюжет выполнена около 1776 года. На светло-голубом фоне Благоразумие – женщина средних лет – сидит на облаке, указывая на круглое зеркало, которое держит Амур, а другой рукой она обнимает за плечо Невинность – юную девушку в красно-белых одеждах с букетом лилий.

Жан-Жак Лагрене родился в Париже в 1740 году и умер там же 22 февраля 1821

года. Он был учеником своего брата, Луи-Жана-Франсуа Лагрене, который был старше на 16 лет.

В 1760 году младший Лагрене участвовал в конкурсе на Гран-при; с картиной «Жертвоприношение Мануэ, отца Самсона» он занял второе место. В том же году старший брат был приглашен Иваном Шуваловым и императрицей Елизаветой в Россию, где оба Лагрене работали при дворе и в Академии художеств, правда, младший недолго. Затем Жан-Жак отправился в Рим и находился там не менее двух лет, о чем свидетельствуют несколько его гравюр, датированных 1765 годом. После завершения учебы он вернулся в Париж, и 30 июня 1775 года Академия живописи приняла его в свои ряды на основании картины «Зима», написанной им для галереи Аполлона в Лувре. Вскоре после этого, в 1776 году, он был назначен ассистентом профессора, а в 1781 году — профессором. Среди многочисленных картин его авторства, преобладают те, что написаны на мифологический сюжет. Он был одним из первых, кто изучал античность, серия мифологических картин Лагрене Младшего является визитной карточкой БСИИ ASG.

Рука Жан-Жака Лагрене ощущается в работе его мастерской, проходившей на аукционе, в первую очередь, в образе Невинности. Это не только поза, но и линия шеи, плеча, ушных раковин, да и сам профиль, напоминающий Венеру в картине серии «Венера и Адонис».



Лагрене, Жан-Жак Младший
Аврора и Кефал. Пигмалион и Галатея. Персей и Андромеда. Венера и Адонис
БСИИ ASG, инв. № 04-0976



Артус Волфорт, приписывается
Поклонение волхвов
157,5 x 207 см
Аукцион Хампель, 26 июня 2026 года. Эстимейт: € 9,0-15,0 тыс.

На картине Артуса Волфорта изображена библейская сцена из Евангелия от Матфея (Мф. 2:1–12), в которой три восточных мудреца (волхва) приносят дары новорожденному Иисусу Христу, сидящему на руках у Девы Марии.

Представленная картина типична для ранних работ Волфорта (до 1630 года). «Густонаселенная» крупномасштабная композиция строится вокруг сидящей Марии с Младенцем Христом, а справа от неё стоит Иосиф. Три волхва одеты в богатую расшитую одежду и тюрбаны. Дополнительные персонажи выполнены в стилистике фламандского протобарокко с их динамичными позами и детально прописанными деталями костюма. Приме-

чательно, что один из волхвов темнокожий. Впервые такой образ появился в живописи в первой половине XV века. Это нововведение отражало расширение географических представлений европейцев и богословскую идею о том, что три волхва символизируют все человечество: Каспар – Европу, Мельхиор – Азию, а Бальтазар – Африку.

На заднем плане видны архитектурные элементы и пейзаж, что придает сцене величественность. Волфорт использовал яркие цвета и драматичное освещение для передачи торжественности момента. Композиция наполнена символизмом: золото символизирует божественную природу Христа; ладан – его человеческую сущность; мирра – грядущие страдания и смерть.

Артуса Волфорта, которого сегодня мало кто знает, современники называли «великим мастером живописи», коренной антверпенец, он сотрудничал с Рубенсом, его портрет писал ван Дейк. Сам Волфорт создавал в основном картины на религиозные сюжеты, и в БСИИ хранится «Исцеление паралитика» художника из его окружения, история которого взята из Нового Завета.



Вольфорт, Артус, круг
Исцеление паралитика (1630-е).
Холст, масло. 108,5×164 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3844

Незавершенная картина круга Абрахама Янссенса воспроизводит сцену на горе Олимп, где богиня любви Венера упрекает и поучает явно недовольного верховного бога Юпитера (Зевса), рядом с которым сидит его атрибут – орел. Слева изображена Юнона (Гера) с павлином.



Абрахам Янссенс, круг
Юпитер, отчитываемый Венерой
Холст, масло. 146 x 181 см
Аукцион Хампель, 26 июня 2026 года. Эстимейт: € 15,0-18,0 тыс.

Венера в красном плаще, обернутом вокруг чресел, полна негодования. Она напоминает, что их сын Эней и оставшиеся в живых троянцы после падения Трои скитаются по морям уже семь лет. Их преследует враждебная богиня Юнона, насылающая бури и бедствия, в то время как Юпитер бездействует. Её указующий перст доминирует над всей сценой. Юпитер, подперев щеку ладонью, не может открыто раскаяться в бездействии рядом с ревнивой женой, и не может возразить Венере в ее справедливом негодовании.

Янсенс, находясь под влиянием римской школы и Рафаэля, использует эту сцену для демонстрации мастерства в передаче анатомии и сильных эмоций. Драматизм усиливается светотенью: свет падает спереди, выхватывая лица и жесты, а тёмные холодные тона фона создают ощущение таинственности.

Эмоциональный центр картины — это диалог рук. Венера в порыве праведного гнева указывает на Юпитера перстом, её тело подано вперед, что символизирует натиск и доминирование. Юпитер, напротив, откидывается на троне, ладонью правой руки он подпирает голову, а левая бессильно свисает вдоль туловища. Этот контраст поз обеспечивает физическое ощущение столкновения двух темпе-



Абрахам Янссенс, круг
Юпитер, отчитываемый Венерой (ок. 1612-1613)
Холст, масло. 194 x 232 см
Чикагский институт искусств

раментов. Хотя Венера стоит к нам в профиль, мы видим на ее лице смесь негодования, обиды, уязвленной гордости и нетерпения, она уверена в том, что ей удастся помочь сыну. Контрастность драматургии картины продолжается в цвете одеяний и позах героев.



Абрахам Янссенс, мастерская
Аллегория осязания
Холст, масло. 120×91 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2884

Алый цвет плаща Венеры – цвет страсти, пылающего гнева и любви визуально подавляет холод золотого и лилового на Зевсе и Гере.

Янссенса упрекают в том, что его тени, в стиле Караваджо, были слишком тяжелыми, слишком непрозрачными, без переходных тонов. Своими чрезмерно резкими контурами он хотел привлечь слишком много внимания к своему мастерству рисовальщика. Помимо этих недостатков, художник обладал превосходными качествами: изяществом рисунка, величием замысла, оригинальной манерой изображения, в том числе естественных мускулистых фигур, смелыми драпировками и мощными красками. Подтверждение этому мы можем видеть в работе его мастерской из БСИИ «Аллегория осязания». Это классическая тема в искусстве была особенно популярна в эпоху барокко.

Опустив глаза, роскошно одетая дама вся сосредоточена на тактильных ощущениях: гладкости шелка и стекла бокала, мелких зерен плодов граната(?), слегка влажной пористой мякоти свежего хлеба.

Использование контрастного освещения - кьяроскуро и детализированная проработка фактур подчеркивают материальность предметов и акцентируют наше внимание на телесном восприятии.



Адриан ван Утрехт, последователь
Большой натюрморт с чашей Вань ли и тыквой
Холст, масло. 108 x 150,5 см
Аукцион Хампель, 26 июня 2026 года. Эстимейт: € 15,0-18,0 тыс.



Адриан ван Утрехт, мастерская (натюрморт), Мартен Пепейн, круг (фигуры)
Рыбный рынок (ок. 1630)
Холст, масло. 184×237 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1171

Мастерски писал домашних животных, дичь, домашнюю птицу, рыбу, цветы, фрукты, овощи и великолепные предметы сервировки, тщательно и точно с натуры, используя мощные, теплые и гармоничные цвета другой фламандец - Адриан ван Утрехт.

На профилированной столешнице, покрытой ковровой скатертью, размещён роскошный натюрморт: в чаше в стиле Вань ли – сине-белого расписного китайского фарфора – лежат виноград трех сортов и гранат. За ней – ажурная корзина с персиками, в дальнем углу – айва и сливы, на краю стола – серебряное блюдо с цитрусовыми и тыква с пучком спаржи рядом. Очищенный лимон, жухлые листья с сидящей на них бабочкой напоминают о бренности земных благ. Современники отмечали, что воображение ван Утрехта было ограничено, но это искупалось его одаренностью как колориста.

В БСИИ хранится работа «Рыбный рынок», в которой роскошный рыбный натюрморт выполнен его мастерской

Один из безусловных фаворитов аукциона – пара работ мастерской Маркоантонио Франческини «Венера и Адонис на охоте», «Смерть Адониса». Франческини был мастером барочного классицизма, и его изящные



Маркантонио Франческини, мастерская
Венера и Адонис на охоте. Смерть Адониса. Холст, масло. 149 x 100 см. Аукцион Хампель, 26 июня 2026 года. Эстимейт: € 30,0-40,0 тыс



Франческини, Маркоантонио, круг
Триумф Давида
Холст, масло. 55,5×146 см
БСИИ ASG, инв. №04-2125

фигуры всегда были величавыми и очень красивыми. Поэтому неудивительно, что они украшают коллекции известных музеев.

Маркоантонио Франческини родился 5 апреля 1648 года в Болонье. Современники описывают его как человека честного, благородного, имевшего обыкновение отдыхать от живописи, играя на лютне.

В 1690-ые годы известность Франческини перешагнула границы Италии, но художник остался верен родной Болонье. Например, он сначала отказался от приглашения Карла II, короля Испании, которое впоследствии было принято Л. Джордано, затем от курфюрста Палатина Иоганна Вильгельма, возжелавшего, чтобы он в Мангейме украсил городской дворец, и от принца Лихтенштейна, предложившего ему должность в Вене.

Картины Франческини имеют академический и идеалистический оттенок, редкий даже для представителя Болонской школы живописи. Разреженные фигуры расположены строго по системе и часто похожи не на людей, а фарфоровых кукол. Стиль художника часто классифицируют как барочетто, смесь барокко и рококо; а иногда его называют «болонский Маратта».

Все сказанное в полной мере относится и к произведению художника, хранящемуся в Большом собрании изящных искусств ASG. Оно представляет эпизод, когда Давид возвращается домой после победы над Голиафом. Навстречу победителю устремляются ликующие женщины, играя при этом на музыкальных инструментах, танцуя и напевая. Матери семейств вместе с детьми также вышли за городские стены. Все славят Давида, восклицая: «Саул победил тысячи, а Давид – десятки тысяч».

Давид изображен в левой части, он сидит на белом коне, держа в руках большой меч в ножнах. Его сопровождают воины, продолжающие жарко обсуждать одержанную победу, один воин, чтобы было видно издалека, высоко поднял отсеченную голову Голиафа. Справа – процессия женщин, выходящих из городских ворот встречать победителя. Благодаря опять же формату и застывшему (хотя горизонтальный формат создает все условия для динамики) действию картина Маркоантонио Франческини напоминает одновременно и фреску, и шпалеру, и мозаику, в искусстве которых у художника были несомненные достижения.

Светлана Бородина

Источник:
https://www.hampel-auctions.com/archive-catalogue.html?a=148&s=1040&p=1

395 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

«...БОЛЕЕ ПРЕКРАСНАЯ, ЧЕМ САМА ПРИРОДА»

В числе недавних приобретений (9.06.2025) в Большом собрании изящных искусств ASG появилась работа Джузеппе Руопполо «Натюрморт с виноградом и пионами». Итальянский историк искусства Джанлука Бокки, на чью статью мы опирались при подготовке этого материала, считает, что в последние два десятилетия налицо прогресс в знаниях о неаполитанских художниках-натюрмортистах второй половины XVII века. Выявляются новые аспекты их творчества, меняются укоренившиеся стереотипы его оценки, в частности якобы однотипности их сюжетов, растет понимание, что главные деятели этого плодотворного периода, к которым безусловно принадлежит Джузеппе Руопполо (1631-1710), создали широкий спектр различных областей постановочной натурной живописи.

В натюрморте из БСИИ ASG мы видим любимые элементы и приемы художника: тяжелые грозди винограда каскадом спускаются на каменную столешницу, разные фрукты и плоды не устилают ее, как у Джованни Баттисты, сплошным, казалось бы, хаотичным, а на самом деле, выразительным ковром, а «дисциплинированно» разместились кучками, параллельно краю стола, чтобы нам удобнее было их рассмотреть, пионы помещены в майоликовый сосуд, встречающийся у художника во многих работах.

В начале XXI века искусствоведческая литература, наконец, адекватно отразила профессионализм Джузеппе Руопполо, перестав упоминать его только как подмастерье дяди – самого известного представителя семьи Руопполо – Джованни Баттисты. В течение столетий критики считали Джузеппе второсортным мастером неаполитанского натюрморта, находившимся в тени старшего родственника.



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

В действительности же всё было иначе, начиная с того, что дядя и племянник были практически одного возраста, Джованни Баттиста родился в 1629 году, дата рождения племянника разнится, но чаще других называется 1631 год. Это позволяет рассматривать отношения между Джованни Баттистой и Джузеппе как братские во всех смыслах. По мере взросления профессиональные отношения между племянником и его дядей, если и были поначалу в какой-то степени иерархическими, трансформировались в сотрудничество. В таком контексте художественное развитие Джакомо Руопполо шло параллельно более известному Джованни Баттисте, позволяя развивать собственные способности.

Джованни Баттиста был более социально ангажирован, например, узнав, что многие хвалили дичь и рыбу, написанную им вместе с Порпорой, он далее изучал их с натуры, и часто включал в свои более поздние работы. Джузеппе Руопполо сохранил большую часть своего стиля, он очень хорошо писал сухофрукты, апельсины, лимоны, рыбу и разнообразных представителей морской фауны...Он также писал овощи и корзины для салата, передавая свежесть красок и сходство с натурой [2, p.215].

Работы художников и отсутствие ясности относительно их обучения у других неаполитанских мастеров этого жанра, особенно в отношении Джузеппе, позволяют предположить, что дядя исполнял-таки роль наставника-импресарио для своего племянника.



Джузеппе Руопполо
Натюрморт с фруктами и майоликой, украшенной синей росписью
Валья (Финляндия), Фонд Де Вито

Сохранилось лишь несколько натюрмортов с фруктами, подписанных Джованни Баттистой, большее число полотен подписаны Джузеппе, причем оба они не указывали дату создания картины. Поэтому любая попытка создать правильный хронологический порядок работ неизбежно столкнется с недостатком доказательств и останется в сфере субъективного суждения.

Картины с изображением фруктов, подписанные Джузеппе Руопполо, демонстри-



Джузеппе Руопполо
Фрукты под открытым небом
ранее — аукционный дом Sotheby's в Нью-Йорке



Джузеппе Руопполо
Фрукты на земле и в корзинах
Венеция, Фонд Чини



Джованни Баттиста Руопполо
Натюрморт с арбузом и морской раковиной

руют тесную связь с творчеством Джованни Баттисты, особенно в изображении винограда, слив, инжира, дынь и арбузов, но их поверхности часто лишены той финишной отделки, которую его дядя любил чаще выполнять в виде капель росы.

Работы, которые с уверенностью можно отнести к творчеству Джузеппе Руопполо, демонстрируют формальную и качественную изменчивость, на крайних полюсах которой можно приблизительно выделить картины в стиле

Джованни Баттисты, в целом более старые, с фруктовыми сюжетами, сильными акцентами светотени и натуралистическими тонами, отмеченными тонкой описательностью в стиле Луки Форте, и другие, более манерные, характеризующиеся рассеянным светом и декоративным пейзажем, тяготеющим к отсутствию реализма, датируемые концом XVII-го или началом XVIII-го века.

Среди работ, полностью подписанных Джузеппе, своим качеством выделяется полотно из Метрополитен-музея в Нью-Йорке. Здесь художник, кажется, вкладывает все свои силы в изображение грецких орехов, фундука, фиников, шишек и тучно-комковатых плодов каких-то цитрусовых.

Влияние Караваджо на неаполитанскую живопись очевидно в этом натюрморте, изобилующем свежими и сушеными фруктами и ореха-



Джузеппе Руопполо
Натюрморт с фруктами и орехами (ок. 1660-1669)
Холст, масло. 76,2 x 128,3 см
Подписано «G. Ruoppoli»
Нью-Йорк, Метрополитен-музей



Джузеппе Руопполо
Фрукты на фоне пейзажа
Холст, масло. 64 х 86 см
Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж

ми, которые вместе создают ощущение осени. Эта работа Джузеппе Руопполо относится к тем, что прославлялись как «истина, более прекрасная, чем сама природа».

Согласно данным Госкаталога музейного фонда РФ, работ Джузеппе Руопполо у нас в стране всего три. В Государственный Эрмитаж натюрморт «Фрукты на фоне пейзажа» поступил в 1918 году из собрания князя А.С. Долгорукого. Живопись отчасти смыта. С картиной из БСИИ ASG ее роднят плоды груши характерной комковатой формы. Натюрморт поступил в Эрмитаж как произведение неизвестного итальянского художника XVII в. Известный специалист в жанре натюрморта М. И. Щербачева приписала его Джованни Баттисте Руопполо.

Однако спустя 30 лет В.Э. Маркова автором картины назвала Джузеппе Руопполо. По уровню живописи натюрморт вполне соответствует именно Руопполо младшему, к тому же он близок к подписанному «G. Roppoli» «Натюрморту с виноградом и медным тазом» (ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва) в композиционном решении, живописной технике и колорите.

Светлана Бородина



Джузеппе Руопполо
Натюрморт с виноградом и медным тазом
Холст. Масло. 102 х 75,5 см
Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина

Источники:
1. Della Ragione A. La natura morta napoletana del Settecento. – Napoli arte, 2010.-144 p.
2. Gianluca Bocchi Note su Giuseppe Ruoppolo pittore di frutti,
sui rapporti con Giovanni Battista e su un
suo vaso con fiori particolarmente “forte” //
Studi di Storia dell'Arte. – 2023. - № 34. –P.215-236.
3. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/816520

МИКН
ASG МЕЖДУНАРОДНЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

ASG ГРУППА КОМПАНИЙ 1991

читать книгу
«От ренессанса
до ампира: 300 открытий
старых мастеров из
Большого собрания изящных
искусств ASG»
в библиотеке ASG

Нестареющее искусство старых мастеров

Альбом является весомой составляющей процесса подготовки к реализации масштабного проекта Группы компаний ASG по созданию Дворца изящных искусств. Тем самым беспрецедентная программа по возрождению исторического центра Казани, инициированная Раисом РТ Рустамом Минниханoвым, получила достойное продолжение.

ОСОБЕННОСТИ ИЗДАНИЯ:

ИСТОРИЯ

Содержание альбома подчеркивает ценность изучения изобразительного искусства, преемственности традиций поддержки престижа государства через коллекционирование искусства старых мастеров

НАУКА

Описание с результатами атрибуционных исследований сопровождается экспертными заключениями

ЭСТЕТИКА

Дизайн издания позволит оценить красоту и уникальность произведений, благодаря высококачественным фотографиям фрагментов картин

В АЛЬБОМЕ

ОТ РЕНЕССАНСА ДО АМПИРА

**300 ОТКРЫТИЙ СТАРЫХ МАСТЕРОВ
ИЗ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG**