

ТЕМА НОМЕРА

**ASG НА
II МЕЖДУНАРОДНОМ
СЪЕЗДЕ
РЕСТАВРАТОРОВ
(КАЗАНЬ)**

ИНТЕРВЬЮ НОМЕРА

**А. ЛЕСОВОЙ
У ВАС ЕСТЬ
ЖЕМЧУЖИНЫ
ИСКУССТВА**

СОБЫТИЕ НОМЕРА

**УСАДЬБУ ЛЯХОВО
БУДЕТ
РЕСТАВРИРОВАТЬ ASG**

УСАДЬБА «ВАСИНО»

**ГУБЕРНАТОРСКАЯ ПРОГРАММА МОСКОВСКОЙ
ОБЛАСТИ «УСАДЬБЫ ПОДМОСКОВЬЯ»**

стр. **46**

УСАДЬБА «ВАСИНО»
Алсу Сафиуллина
Акварель, 2015







стр. 8

ТЕМА НОМЕРА

ASG НА ВТОРОМ МЕЖДУНАРОДНОМ СЪЕЗДЕ РЕСТАВРАТОРОВ (СЕНТЯБРЬ 2015 ГОДА) стр. 8

ПРИМЕНЕНИЕ ГРАДОСТРОИТЕЛЬНОГО КОДЕКСА РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ К ОТНОШЕНИЯМ В СФЕРЕ РЕСТАВРАЦИИ ОБЪЕКТОВ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ НА ПРИМЕРЕ ВОССТАНАВЛИВАЕМЫХ ИНВЕСТИЦИОННОЙ ГРУППОЙ КОМПАНИЙ ASG ПАМЯТНИКОВ АРХИТЕКТУРЫ стр. 12

В КУЛУАРАХ СЪЕЗДА стр. 14

СОБЫТИЕ НОМЕРА

УСАДЬБА ЛЯХОВО стр.30

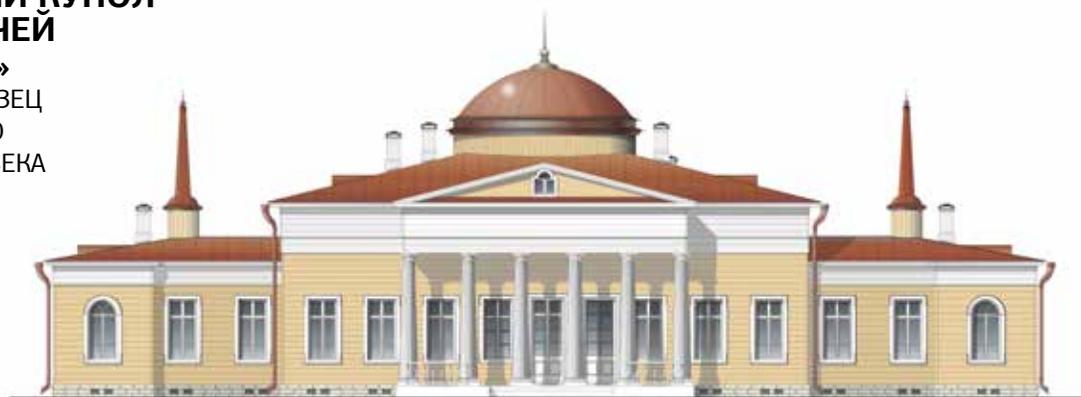
ДАЙДЖЕСТ СМИ

АРХИТЕКТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

И «ВИЗАНТИЙСКИЙ КУПОЛ ПЛАВНЫЙ КОЛЮЧЕЙ ГОТИКИ МИЛЕЙ...»

УСАДЬБА ВАСИНО – ОБРАЗЕЦ РУССКОГО ДЕРЕВЯННОГО ЗОДЧЕСТВА НАЧАЛА XIX ВЕКА

стр. 46



«ФЛИГЕЛЬ С БАШНЕЙ» – ГОТИЧЕСКИЙ МОТИВ В УСАДЬБЕ ЗЕНИНО стр. 54

ИНТЕРВЬЮ НОМЕРА

АЛЕКСАНДР ЛЕСОВОЙ: «В БОЛЬШОМ СОБРАНИИ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG – ЕСТЬ НАСТОЯЩИЕ ЖЕМЧУЖИНЫ» стр. 24



ОБЩЕСТВЕННЫЙ РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

- Абдулхакова Айслу Радифовна** – доктор исторических наук, член Общественного совета при Министерстве культуры РТ
- Агеева Любовь Владимировна** – главный редактор газеты «Казанские истории», доцент кафедры истории и связи с общественностью Института социальных технологий КГТУ им. А.Н.Туполева
- Балтусова Олеся Александровна** – помощник Президента Республики Татарстан
- Валеев Наиль Мансурович** – вице-президент АН РТ, доктор филологических наук, профессор, член Союза писателей РФ
- Ганцева Нина Нестеровна** – кандидат философских наук, доцент кафедры реставрации мебели МГХПА им. С.Г. Строганова
- Замалетдинов Радиф Рифкатович** – доктор филологических наук, профессор, директор Института филологии и межкультурных коммуникаций К(П)ФУ
- Руденко Константин Александрович** – доктор исторических наук, профессор КазГУКИ

- Садков Вадим Анатольевич (председатель)** – доктор искусствоведения, зав. отделом искусства Старых мастеров ГМИИ им. А.С. Пушкина
- Салахов Расых Фарукович** – кандидат педагогических наук, доцент, зам. директора Института филологии и межкультурных коммуникаций К(П)ФУ по социально-воспитательной работе
- Соколов Аркадий Васильевич** – доктор педагогических наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусства
- Хайрутдинов Рамиль Равилович** – кандидат исторических наук, доцент, директор Института истории К(П)ФУ
- Явгильдина Зилия Мухтаровна** – доктор педагогических наук, профессор, зав. Высшей школой искусств им. С.Сайдашева Института филологии и межкультурных коммуникаций К(П)ФУ
- Яо Михаил Константинович** – кандидат социологических наук, доцент К (П)ФУ



МУЗЕЙНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ

В «НОМЕРАХ МИХАЙЛОВА» СЛЫШНО,
КАК ПО КОРИДОРАМ ХОДИТ АРТИСТ
ВАСИЛИЙ КАЧАЛОВ стр.68



стр. 76

УСАДЬБА: ПРОШЛОЕ. НАСТОЯЩЕЕ. БУДУЩЕЕ

«ОТПОР ВРАЖДУЮЩЕМУ ХЛАДУ...»: ЭВОЛЮЦИЯ ОТОПИТЕЛЬНЫХ СИСТЕМ В РУССКИХ УСАДЬБАХ

ИЗЯЩНОЕ УБРАНСТВО КУРДОНЕРА УСАДЕБНОГО
АНСАМБЛЯ XIX – НАЧ. XX ВЕКОВ стр. 90

ПОИСК. ВЕРСИЯ. АТРИБУЦИЯ

стр. 100

ПАЛИТРА СТАРЫХ МАСТЕРОВ

АНТИЧНАЯ СКУЛЬПТУРА В РЕДУКЦИЯХ
И РЕПЛИКАХ ФРАНЦУЗСКИХ МАСТЕРОВ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА стр. 112



СПАСЁННАЯ КРАСОТА

стр. 124



РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК

ПЕРСОНАЛИИ

«МОРАЛЬНАЯ ГЕОМЕТРИЯ» ДИДРО
И ИСКУССТВО ХУДОЖНИКОВ ИЗ
БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ
ИСКУССТВ ASG стр. 164

БИБЛИОТЕКА РЕСТАВРАТОРА

ХУДОЖЕСТВЕННО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКАЯ СПЕЦИФИКА
ЖИВОПИСИ СТАРЫХ МАСТЕРОВ И ПРИНЦИПЫ
РЕСТАВРАЦИИ КАРТИН ИЗ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ
ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG стр. 118

АЗБУКА МОДЫ

БОРОДА – БОЛЬШЕ, ЧЕМ ПРОСТО
УКРАШЕНИЕ стр. 150

АНТАЛОГИЯ СЮЖЕТОВ БСИИ

ВАРФОЛОМЕЕВСКАЯ НОЧЬ – ТРАГИЧЕСКАЯ СТРАНИЦА ИСТОРИИ ФРАНЦИИ, ЗАПЕЧАТЛЕННАЯ МЕБЕЛЬЩИКАМИ ПАРИЖА



стр. 156

НАШИ ВЫСТАВКИ

НОВОСТИ ИСКУССТВА

КАЛЕНДАРЬ ПАМЯТНЫХ ДАТ

EDITION THEME

р. 8

ASG AT THE SECOND INTERNATIONAL RESTORER CONGRESS (SEPTEMBER 2015)

APPLICATION OF TOWN PLANNING CODE OF RUSSIAN FEDERATION TO RELATIONS IN THE FIELD OF RESTORATION OBJECTS OF THE CULTURAL HERITAGE IN THE CASE OF ARCHITECTURAL MONUMENTS RESTORED BY INVESTMENT GROUP ASG p. 12

AT THE SIDELINES OF THE CONGRESS p. 20



INTERVIEW OF REPORT

ALEXANDER LISOVOY: «THE GRAND COLLECTION OF FINE ARTS ASG HAS REAL GEMS» p. 24

EDITION EVENT

LIAHOVO MANOR p.30

ARCHITECTURAL HERITAGE

AND «THE SOFT BYZANTINE DOME IS MORE ATTRACTIVE THAN BARBED GOTHIC...» VASINO MANOR – MODEL OF RUSSIAN WOODEN ARCHITECTURE OF THE EARLY XIX CENTURY



«WING WITH THE TOWER» – GOTHIC MOTIVE IN THE ZENINO MANOR p. 58

MEDIA DIGEST



Мир искусств: Вестник
Международного института
антиквариата ASG
Научный журнал
№3 (11) сентябрь 2015 года
для детей старше 16 лет

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

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

С.Д. Бородина – главный редактор, д.п.н.
А.В. Булгакова – директор МИА, зам. главного редактора
Ю. П. Балабанова – руководитель проектной мастерской
генплана, кандидат архитектуры
Т.В. Копосова – директор издательского центра МИА
И.С. Никонов – директор реставрационных мастерских МИА
С. В. Новиков – руководитель архитектурной мастерской ASG №2
Л.Л.Романов – генеральный директор ЗАО «ПАИ», к.ю.н.
В. О. Сеницын – зам. гл. редактора редакции масс-медиа ASG,
к.и.н.
А.Т. Хайруллина – директор ОПИРМ ASG

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

Дизайн/Юлия Кадырметова, Татьяна Копосова
Журналист/Алина Ершова
Технический редактор/Айслу Абдулхакова

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.

Номер подписан в печать 30.09.15 г.
Распространяется по подписке. Выходит 4 раза в год.

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.



MANOR: PAST. PRESENT. FUTURE.

«REBUFF TO ENMITY COLDNESS ...»: THE EVOLUTION OF HEATING SYSTEMS IN RUSSIAN MANORS p. 76

GRACEFUL FURNISHINGS OF KURDONERIN MANOR ENSEMBLE OF XIX - XX CENTURIES p. 90

MUSEUM TECHNOLOGIES

IN THE «MICHAILOV'S APARTMENTS» HEAR HOW ARTIST VASILY KACHALOV WALKS THROUGH THE CORRIDORS

SEARCH. VERSION. ATTRIBUTION

PALETTE OF OLD MASTERS p. 100

ANCIENT SCULPTURE IN THE WORDING AND REPLICAS OF THE FRENCH MASTERS OF THE SECOND HALF OF XIX CENTURY



p. 112



FASHION HORNBOOK

BEARD - MORE THAN JUST DECORATION

p. 150

ANTHOLOGY OF STORIES

ST. BARTHOLOMEW - THE TRAGIC PAGES OF THE HISTORY OF FRANCE, CAPTURED PARIS FURNITURERS p. 156

RESTORER'S LIBRARY

ART AND TECHNOLOGICAL SPECIFICS OF PAINTINGS BY OLD MASTERS AND PRINCIPLES OF RESTORATION OF PAINTINGS FROM THE GRAND COLLECTION OF FINE ARTS ASG p. 118



PRESERVED BEAUTY

RESTORATION DIARY

PERSONNEL

«MORAL GEOMETRY» DIDEROT AND ART OF ARTISTS FROM THE GRAND COLLECTION OF FINE ARTS ASG

p. 164

EXHIBITIONS

ART NEWS

CALENDAR OF MEMORABLE DATES



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

ASG НА ВТОРОМ МЕЖДУНАРОДНОМ СЪЕЗДЕ РЕСТАВРАТОРОВ (сентябрь 2015 года)



II Международный Съезд Реставраторов

16-18 сентября в Казани проходил II Международный съезд реставраторов, в котором активное участие приняла команда профессионалов Инвестиционной группы компаний ASG и Международного института антиквариата – архитекторы, юристы, музейные работники. Проходило это мероприятие в крупнейшем конференц-центре республики – Korston Club Hotel Kazan

Первый Международный съезд реставраторов состоялся в Москве два года назад – в сентябре 2013 года. Более тысячи российских и зарубежных специалистов обсуждали важнейшие вопросы сохранения, восстановления и эффективного использования памятников истории и культуры. Главным итогом первого Съезда явилось создание Союза реставраторов России, как показывает история, любая профессия как автономная и самостоятельная начинает отсчет с момента создания союза (гильдии), объединяющего профессионалов и устанавливающего стандарты профессиональной деятельности.

Форум в Казани был приурочен к празднованию 70-летия ЮНЕСКО и собрал около 1000 ведущих реставраторов и экспертов в области сохранения культурного наследия, приехавших из регионов России, Италии,

Франции, Германии, Казахстана и других стран. Сегодня в России 26 объектов входят в список Всемирного наследия ЮНЕСКО, еще 24 – претендуют на включение в него.

В качестве главной темы съезда были заявлены проблемы отечественной и международной практики в области сохранения и реставрации историко-культурного наследия. Активное участие в Съезде приняли руководители и специалисты Министерства культуры Российской Федерации, представители федеральных и региональных органов власти. В числе наиболее известных зарубежных участников были президент ICOMOS (Международный совет по сохранению памятников и достопримечательных мест) Густаво Араоз, президент Итальянской ассоциации реставраторов Алессандро Занини, руководитель отдела достопримечательных мест ICCROM (Международный исследовательский центр по сохранению и реставрации культурных ценностей) Джозеф Кинг.

Закономерно, что именно Казань была выбрана для проведения крупнейшего реставрационного форума. Находясь на стыке Европы и Азии, этот старейший город мира органично впитал восточную и западную культуры, сочетание которых обеспечило его уникальный и неповторимый образ.

Первый день работы съезда – 16 сентября – включал обширную рабочую программу. Состоялись торжественное открытие съезда, пленарное заседание, пресс-конференция организаторов и несколько проблемных «круглых столов».

Открыл пленарное заседание съезда министр культуры Российской Федерации Владимир Мединский. Зачитав приветственное слово председателя Правительства РФ Дмитрия Медведева участникам форума,



Выступление министра культуры РФ Владимира Мединского

министр остановился на принципиальных моментах реставрации объектов культурного наследия как важнейшей социальной задачи. Богатейшее культурное наследие, доставшееся нам от предыдущих поколений соотечественников, страдает не только от революций и войн, но и равнодушия общества. В таких условиях реставраторам «скучать не приходится», и масштабы их деятельности постоянно растут, в настоящее время в стране восстанавливается более двух тысяч памятников культуры, очень заметен этот процесс в Казани. То, каким город предстает перед нами, является иллюстрацией мастерства и успеха реставраторов. К счастью, в последние годы наблюдается отход от практики финансирования многих объектов «по чуть-чуть» к адресному целевому финансированию «под ключ».

За десятилетия советского периода непоправимый ущерб нанесен культовым учреждениям многих конфессий России – монастырям, костелам, буддийским храмам и т.д. Сегодня восстановление их – не только приращение культурного капитала страны, но и дань исторической справедливости.

В настоящее время Министерство культуры реализует комплексный подход, включающий разномасштабные проекты. Это и долгосрочные концептуальные программы сохранения целых культурных ландшафтов – Выборг, Соловки, малых исторических городов – Кострома, Чистополь и уникальных проектов, таких как Булгар и Свияжск.

Задача состоит в том, чтобы продлить жизнь этим объектам, придать им новое качество, отвечающее требованиям и уникальной туристской среды, и комфортного объекта социальной инфраструктуры для постоянных жителей. Благотворность такого подхода демонстрирует в последние годы Казань – туристическая и деловая жемчужина России. Два миллиона туристов приехали сюда за последние три-четыре года, что однозначно произошло благодаря работе реставраторов.

Россия присоединяется ко всем международным проектам в области реставрации и сохранения объектов культурного наследия, на сегодняшний день их около 20, второй раз проводит международный съезд реставраторов.

Символично, что это происходит в Казани – типично российском городе именно в силу своей уникальности. Реставраторы как общественная сила способны сегодня стать оппонентами власти в этом вопросе, не всегда, как показывает история, своевре-



Государственный советник Республики Татарстан приветствует участников съезда

менно обращающей внимание на насущные проблемы. Реставратор – это, конечно, не профессия, а образ жизни, где подвижничество и династии являются основным способом сохранения мастерства.

Выступление Государственного советника Республики Татарстан, председателя благотворительного фонда «Возрождение» Минтимера Шаймиева началось с ознакомления делегатов с приветственным словом от спикера Государственной Думы Сергея Нарышкина и Президента республики Рустама Минниханова. Докладчик, известный в стране и за рубежом не только как политик и государственный деятель, но и последовательный защитник объектов культурного наследия, признался, что счастливый поворот судьбы привел его к главному делу жизни – сохранению памяти предков. В год 70-летия ЮНЕСКО президент ICOMOS – глубоко преданный своему делу человек – скорбит от того, что сегод-





В числе участников съезда руководитель Департамента культурного наследия города Москвы Алексей Емельянов

ня разрушаются памятники мировой культуры в Ираке и Сирии. Эта потеря невосполнима. Дмитрий Сергеевич Лихачев неоднократно подчеркивал, что утрата природных объектов до определенной степени еще может быть восполнена, культурные памятники мы теряем фатально – раз и навсегда.

Приобщаясь к делу сохранения объектов культурного наследия, человек многое познает и открывает для себя заново. Хочется поблагодарить специалистов ЮНЕСКО, ICOMOS за их щедрую помощь в виде консультаций, экспертиз и т.д. По прошествии нескольких лет могу ответственно заявить, сказал докладчик, если восстановление объекта не может быть осуществлено с соблюдением всех стандартов, лучше за это дело не браться вовсе. Скорость в этом процессе губительна, а учитывая климатические условия нашей страны, защита объектов во время реставрации – еще и очень затратна.

Отдельного разговора заслуживает проблема управления объектами культурного наследия, мы здесь тоже пока еще проходим стадию становления. В республике создана специальная группа будущих специалистов в области реставрации в Казанском архитектурно-строительном университете (КГАСУ), все реставрационные работы в Болгаре и Свияжске курируются известными учеными в области консервации и реставрации.

Сейчас пришло ваше время, поскольку в нашей республике, как я уже неоднократно подчеркивал, сказал докладчик, благотворительное движение в сфере сохранения объектов культурного наследия стало всеобщим.

Заместитель председателя Комитета Совета Федерации по науке, образованию и культуре Сергей Рыбаков отметил, что российская шко-

ла реставрации не просто лучшая, она великая. На сегодняшний день ее сдерживают определенные пробелы в законодательстве и правоприменительной практике, в частности, уровень реставрации может быть снижен по вине рядового исполнителя, выигравшего подряд на проведение работ. Сегодня в Совет Федерации поступают законодательные инициативы от Министерства культуры РФ, в частности, сдерживающими моментами являются отдельные аспекты экспертизы объектов культурного наследия, вопросы предметов охраны, охранных раскопок, расценок за реставрационные работы и т.д. В последние годы в сохранение объектов культурного наследия активно включаются бизнес-структуры, что при всей положительности этого процесса подчас осложняет соблюдение методики реставрации, особенно объектов, не вошедших в предмет охраны.

Михаил Лермонтов, один из потомков и полный тезка великого русского поэта, ныне владелец подмосковной усадьбы Средниково, призвал участников мечтать о великом, преобразование зависит от нас. Федеральный закон № 256 «Об общественной экспертизе» стал очень важен для реставраторов. Заложенный в нем механизм можно использовать для приостановки деятельности там, где нарушается методика реставрации.

Григорий Орджоникидзе, ответственный секретарь Комиссии Российской Федерации по делам ЮНЕСКО, подчеркнул заслуги этой организации в сохранении объектов мирового культурного наследия. Юбилей ЮНЕСКО является одним из основных тематических направлений съезда. ЮНЕСКО – интеллектуальный лидер, именно благодаря ее усилиям растет понимание значимости наследия в межкультурной интеграции. На сегодняшний день 26 объектов Российской Федерации входят в число объектов культурного наследия ЮНЕСКО, по этому показателю мы входим в первую десятку стран, но все понимают, что потенциал нашей страны неизмеримо больше. Российский опыт сохранения объектов культурного наследия может быть полезен мировому сообществу. Наша страна возобновила участие в Международном исследовательском центре по сохранению и реставрации культурных ценностей ЮНЕСКО (ИККРОМ), создан Союз реставраторов России, с чем мы все сегодня можем поздравить друг друга.

Густаво Араоз, президент ICOMOS, отметил основные вехи развития профессии реставратора в прошлом веке – 50 лет Венецианской хартии по вопросам сохранения и реставрации памятников и достопримеча-



Президент ICOMOS (Международного совета по сохранению памятников и достопримечательных мест) Густаво Араоз



Зам. министра культуры РФ Григорий Пирумов осветил изменения, происходящие в сфере реставрации ОКН

тельных мест и 40 лет Конвенции культурного наследия. В истории осталось много событий, когда забота о сохранении культурного наследия становилась делом международной важности, объединяла страны и народы. Так было во время наводнения в Венеции 1966 года, ЮНЕСКО инициировала и другие международные кампании по спасению объектов культурного наследия.

Революции, войны прошлого века, гигантские потери культурного наследия подвели человечество к мысли, что взаимодействие с невозобновляемыми ресурсами может осуществляться только с позиции временного управляющего, но никак не хозяина. Сообщество всего мира стало воспринимать наследие как сферу приложения сил, происходит демократизация процесса сохранения не просто ОКН, но и сохранение их социальных функций. Туризм понимается иногда как панацея от различных ситуаций, предпринимаются титанические усилия для включения того или иного объекта в список объектов всемирного культурного наследия, но основная цель документа – сохранение. Объект культурного наследия – не статичная, а динамичная площадка, постоянно меняется природный, культурный и социальный ландшафт, возникают новые социальные, техно-политические и духовные процессы.

Необходимо уметь управлять ею в динамическом пространстве с учетом тенденций экономики, сохраняя функциональную идентичность, внутренние интерьеры могут меняться, но нельзя допускать снижения качества объекта.

Григорий Пирумов, заместитель министра культуры РФ, подчеркнул интенсивные изменения в области реставрации ОКН, произошедшие в последние три года. Это касается и совершенствования технологий

и материалов, в том числе появившихся в результате работы по импортозамещению, и других направлений. С января 2016 года вводятся новые расценки на реставрационные процессы, сегодня все еще действуют принятые в 1984 году, деятельность по сохранению ОКН в общероссийском классификаторе значится теперь в сфере экономической деятельности. ФЗ № 315 упорядочивает вопросы территорий вокруг ОКН, порядок использования земель, определения границ участка и т.д. Происходит более четкое регулирование градостроительной деятельности, особенно в старых русских городах, где необходимо сохранить деревянную архитектуру. Актуальны сегодня вопросы подготовки и повышения квалификации реставраторов, лицензировано



Председатель Союза реставраторов России Вячеслав Фатин акцентирует внимание на первоочередных задачах Союза

обучение этим специальностям в институтах культуры Санкт-Петербурга, Кемерово, Улан-Удэ.

Вячеслав Фатин, председатель Союза реставраторов России, поблагодарил Казань, принявшую эстафету проведения съезда реставраторов от Москвы. Союз создан благодаря заинтересованности профессионалов из 40 регионов страны. Реставрация – особая отрасль, она помогает сохранить культурное наследие, привлечь туристов, решая одновременно и экономические проблемы страны. Одной из основных задач союза реставраторов является создание экспертной площадки по нормотворчеству и правоприменению, а учитывая важность культурного наследия в национально-культурном коде нации необходимо создание кодекса профессиональной этики реставратора, работа над которым уже идет.

ПРИМЕНЕНИЕ ГРАДОСТРОИТЕЛЬНОГО КОДЕКСА РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ К ОТНОШЕНИЯМ В СФЕРЕ РЕСТАВРАЦИИ ОБЪЕКТОВ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ НА ПРИМЕРЕ ВОССТАНАВЛИВАЕМЫХ ИНВЕСТИЦИОННОЙ ГРУППОЙ КОМПАНИЙ ASG ПАМЯТНИКОВ АРХИТЕКТУРЫ



Леонид Романов
генеральный директор ЗАО «Поволжский антикризисный институт», к.ю.н.



Зухра Гайсина
главный юрист Центра правового обеспечения инвестиций в сохранение объектов культурного наследия ЗАО «Поволжский антикризисный институт»

Введение

Значительную часть культурного наследия составляют недвижимые памятники истории и культуры, сохранение которых является одной из важнейших задач общества и государства.

В связи с этим обусловлена необходимость четкого нормативно-правового регулирования отношений в данной области.

Специальным законом, регулирующим отношения в сфере реставрации, является Федеральный закон от 25.06.2002 №73-ФЗ «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» (далее – «Закон №73-ФЗ»).

Данный закон с момента принятия претерпел ряд изменений, наиболее существенные из которых были внесены Федеральным законом от 22.10.2014 №315-ФЗ «О внесении изменений в Федеральный закон "Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации" и отдельные законодательные акты Российской Федерации», вступившим в силу 22.01.2015 года.

В частности, этим законом были конкретизированы случаи применения Градостроительного кодекса Российской Федерации (далее – «Градостроительный кодекс») к отношениям в сфере реставрации, которые нашли отражение в пункте 4 статьи 40, пунктах 1, 4 и 6 статьи 45 Закона №73-ФЗ.

1. Критерии отнесения работ к видам, которые затрагивают и не затрагивают конструктивные и другие характеристики надежности и безопасности ОКН

Итак, согласно п. 6 ст. 45 Закона №73-ФЗ, проведение работ по сохранению объекта

культурного наследия, при которых затрагиваются конструктивные и другие характеристики надежности и безопасности объекта, осуществляется в соответствии с требованиями Градостроительного кодекса.

Долгое время отсутствовал четкий критерий разграничения тех видов работ, которые затрагивают и не затрагивают конструктивные характеристики надежности и безопасности. Единственным документом, в котором был изложен перечень видов работ, которые оказывают влияние на безопасность объектов капитального строительства, был приказ Министерства регионального развития Российской Федерации от 30.12.2009 №624. Однако данный нормативный акт не учитывал особенности правового режима объектов культурного наследия.

В данный вопрос внесло ясность **письмо Министерства культуры Российской Федерации от 24.03.15г. №90-01-39-ГП**, в котором разъяснено, какие работы следует относить к тем, которые затрагивают конструктивные характеристики надежности и безопасности, а какие нет.

Согласно указанному приказу, видами работ, которые **не оказывают влияние** на конструктивные и другие характеристики надежности и безопасности объекта культурного наследия, являются работы, при которых:

- сохраняется исторически сложившаяся конструктивная схема объекта;
- сохраняется объемно-планировочная структура объекта;
- заменяются и (или) восстанавливаются строительные конструкции объекта или элементы таких конструкций, за исключением несущих строительных конструкций;
- устраивается, заменяется и (или) восстанавливается система и сети инженерно-технического обеспечения;

**Письмо Министерства культуры РФ
от 30.12.2009г. №90-01-39-ГП**

Определение влияния видов работ на конструктивные
и иные характеристики надежности и безопасности

Работы, при которых НЕ затрагиваются конструктивные характеристики надежности и безопасности:

- сохраняется исторически сложившаяся конструктивная схема объекта
- сохраняется объемно-планировочная структура объекта
- заменяется и (или) восстанавливается строительная конструкция (или элементы) объекта, за исключением несущих строительных конструкций
- восстанавливается система и сети инженерно-технического обеспечения
- замена отдельных элементов несущих строительных конструкций на аналогичные или иные улучшенные
- восстановление элементов несущих строительных конструкций

Работы, при которых затрагиваются конструктивные характеристики надежности и безопасности:

- изменяется исторически сложившаяся конструктивная схема объекта
- изменяется объемно-планировочная структура объекта
- изменяются параметры объекта, его частей (площади, объема)
- заменяются и (или) восстанавливаются несущие строительные конструкции объекта

– заменяются или восстанавливаются отдельные элементы несущих строительных конструкций на аналогичные или иные, улучшающие показатели таких конструкций элементы.

Такие работы относятся к работам по сохранению объектов культурного наследия.

В этом случае подготовка проектной документации на проведение работ по сохранению объекта культурного наследия осуществляется в соответствии с **национальным стандартом Российской Федерации ГОСТ Р 55528-2013 «Состав и содержание научно-проектной документации по сохранению объектов культурного наследия. Памятники истории и культуры. Общие требования»**, а работы по консервации, ремонту, реставрации и приспособлению к современному использованию проводятся в соответствии с правилами проведения работ по сохранению объектов культурного наследия.

К работам, **затрагивающим** конструктивные и другие характеристики надежности и безопасности объекта культурного наследия, относятся работы, при которых:

- изменяется исторически сложившаяся конструктивная схема объекта;
- изменяется объемно-планировочная структура объекта, то есть изменяются параметры объекта, его части (площадь, объем);
- заменяются и (или) восстанавливаются несущие строительные конструкции объекта.

В таком случае подготовка проектной документации осуществляется в соответствии с требованиями **постановления Правительства Российской Федерации от 16 февраля 2008 г. №87 «О составе разделов проектной документации и требованиях к их содержанию»**, а производственные работы проводятся с учетом положений Градостроительного кодекса.

Документом, который является основанием для отнесения работ к тому или иному виду, является **акт определения влияния видов работ на конструктивные и другие характеристики надежности и безопасности объекта культурного наследия** (далее - Акт).

Акт составляется проектной организацией, имеющей лицензию на осуществление деятельности по сохранению объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) народов Российской Федерации до начала проектных работ.

Обоснованное решение о влиянии видов работ на конструктивную надежность и безопасность объекта культурного наследия принимает государственный заказчик (застройщик, технический заказчик) по представлению проектной организации.

Проектная организация осуществляет подготовку проектной документации на проведение работ по сохранению объекта культурного наследия.

В соответствии с частью 5 статьи 48 Градостроительного кодекса проектная организация несет ответственность за качество проектной документации, а также в соответствии со статьей 60 указанного кодекса несет ответственность по возмещению вреда, причиненного вследствие недостатков в работе по подготовке проектной документации.

тывается в соответствии с национальным стандартом Российской Федерации ГОСТ Р 55528-2013 «Состав и содержание научно-проектной документации по сохранению объектов культурного наследия. Памятники истории и культуры. Общие требования», или раздела 1 «Пояснительная записка» проектной документации, если документация разрабатывается в соответствии с постановлением Правительства Российской Федерации от 16 февраля 2008 г. N 87 «О составе разделов проектной документации и требованиях к их содержанию». К Акту прикладывается заверенная организацией копия лицензии.

При составлении Акта необходимо учитывать информацию о физическом состоянии объекта культурного наследия, отраженную в акте технического состояния объекта культурного наследия к охранному обязательству собственника или иного законного владельца.

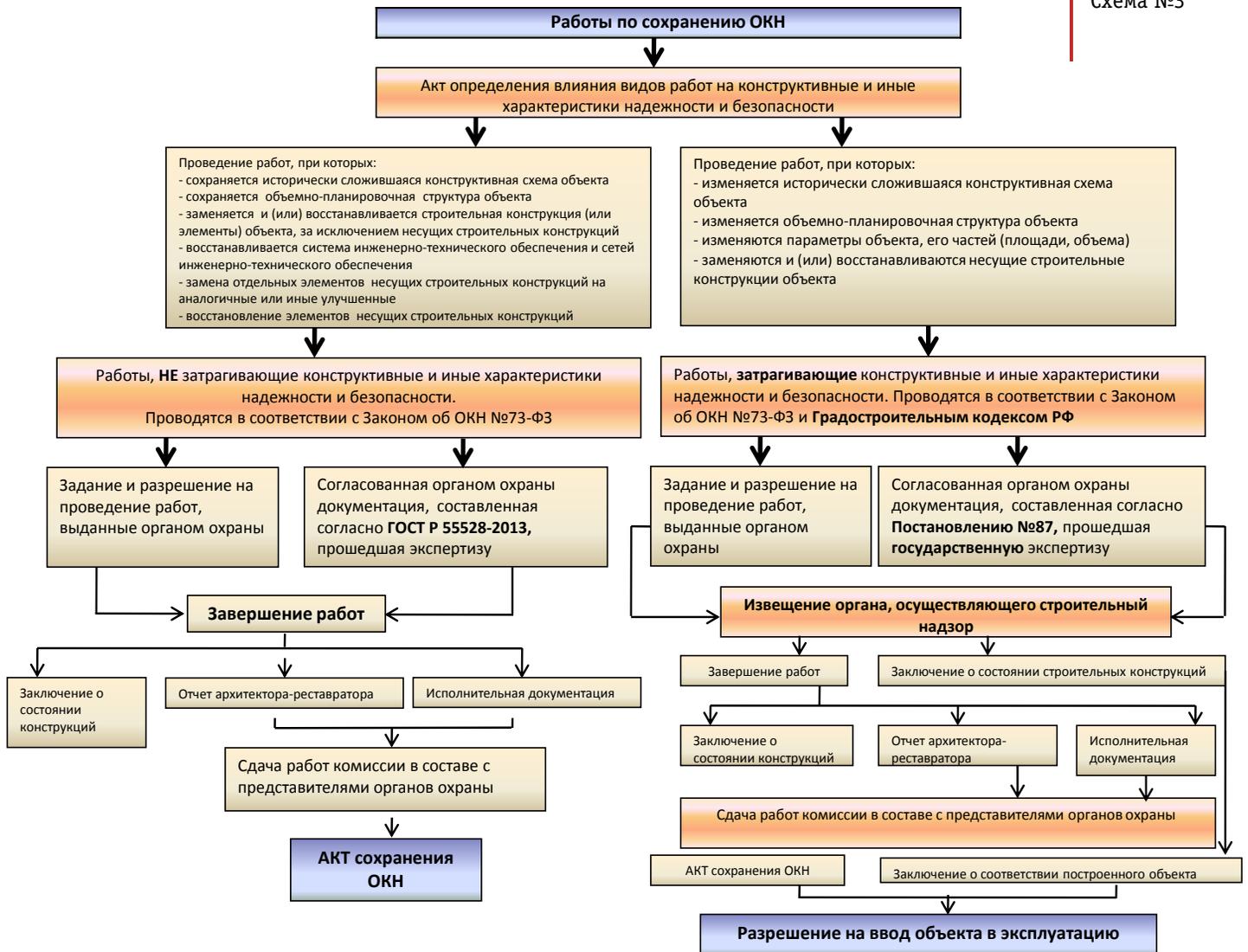
Из вышеизложенного следует, что государственный заказчик (застройщик, техни-

Пункт 1 части 5 статьи 60 Градостроительного кодекса:
«Собственник здания, сооружения, концессионер, застройщик, технический заказчик, которые возместили в соответствии с гражданским законодательством вред, причиненный вследствие разрушения, повреждения здания, сооружения либо части здания или сооружения, объекта незавершенного строительства, нарушения требований безопасности при строительстве объекта капитального строительства, требований к обеспечению безопасной эксплуатации здания, сооружения, и выплатили компенсацию сверх возмещения вреда в соответствии с частями 1 - 3 настоящей статьи, имеют право обратного требования (регресса) в размере возмещения вреда и выплаты компенсации сверх возмещения вреда к лицу, выполнившему соответствующие работы по инженерным изысканиям, подготовке проектной документации, по строительству, реконструкции, капитальному ремонту объекта капитального строительства, вследствие недостатков которых причинен вред»

Акт является неотъемлемой частью исходно-разрешительной документации раздела «Предварительные работы», если научно-проектная документация разработа-



Схема №2



ческий заказчик), исходя из Акта, составленного проектной организацией, определяет, какой вид работ будет оказывать влияние на конструктивные характеристики надежности и безопасности объекта, и, согласно принятому решению, будет применять нормы градостроительного законодательства.

Подобное положение позволяет избежать конфликта интересов между заказчиком и проектной организацией. Поскольку проектант, обремененный материальной ответственностью за качество выводов, изложенных в Акте, которые могут повлечь причинение вреда имуществу или жизни и здоровью людей, независим от интересов заказчика и беспристрастен в своих заключениях. Между тем, заказчик не может принять решение лишь в выгоде своих интересов, например, с целью экономии средств, так как зависим от мнения проектной организации и выводов, изложенных в Акте.

Таким образом, на законодательном уровне закреплён индивидуальный подход к каждому конкретному объекту. Нет императивных, шаблонных критериев, закре-

пленных в нормативных актах, которые бы предусматривали все возможные случаи влияния на «конструктив», что является в принципе невозможным.

Соответственно, подобная позиция законодателя более чем оправдана, так как учитывает уникальность каждого памятника истории и культуры.

2. Перечень требований градостроительного законодательства при проведении работ по сохранению объектов культурного наследия

Следующий основной блок вопросов, который необходимо рассмотреть в разрезе данной темы, это **перечень требований градостроительного законодательства**, которые необходимо выполнить при проведении работ по сохранению объектов культурного наследия, при которых затрагиваются конструктивные характеристики надежности и безопасности.

Согласно пунктам 1, 4, 6 статьи 45 Закона №73-ФЗ, работы, при которых затрагиваются конструктивные характеристики надежности и безопасности объекта, проводятся:

1. при наличии согласований проектной документации, разработанной в соответствии с Градостроительным кодексом, т.е. согласно постановлению Правительства Российской Федерации от 16 февраля 2008 г. N 87 «О составе разделов проектной документации и требованиях к их содержанию»;

2. при наличии положительного заключения государственной экспертизы проектной документации;

3. при осуществлении государственного строительного надзора за указанными работами и государственного надзора в области охраны объектов культурного наследия.

4. при наличии разрешения на строительство, выдаваемого уполномоченным органом.

Согласно частям 4.1., 4.2. статьи 49 Градостроительного кодекса, государственная экспертиза проектной документации и инженерных изысканий памятников федерального значения, у которых затрагиваются конструктивные и иные характеристики, проводится федеральным органом исполнительной власти, у объекта культурного наследия иного значения - органом исполнительной власти субъекта Российской Федерации или подведомственным ему государственным (бюджетным или автономным) учреждением по месту нахождения земельного участка, на котором планируется осуществлять работы по сохранению объекта.

В силу постановления Правительства РФ от 6 февраля 2012 г. №92 федеральным органом исполнительной власти, уполномоченным на выдачу разрешений на строительство и разрешений на ввод в эксплуатацию объектов капитального строительства, является Министерство строительства и жилищно-коммунального хозяйства Российской Федерации.

Согласно пункту 6 статьи 45 Закона №73-ФЗ, части 2 статьи 47 Градостроительного кодекса, производственная организация (индивидуальный предприниматель или юридическое лицо) должна иметь не только лицензию на ведение деятельности по сохранению объектов культурного наследия,

но и свидетельство о допуске к проведению производственных работ, выданное саморегулируемой организацией.

Работы по сохранению памятников истории и культуры, проводимые с учетом градостроительного законодательства, подразумевают под собой также (пункты 4, 6 статьи 45 Закона №73-ФЗ):

– получение градостроительного плана земельного участка (ГПЗУ),

– получение технических условий подключения (технологического присоединения) к сетям инженерно-технического обеспечения,

– выполнение отдельных видов инженерных изысканий и т.д.

При этом стоит отметить, что все работы проводятся при условии обязательного соблюдения требований законодательства Российской Федерации об охране объектов культурного наследия.

Итоговым документом, свидетельствующим о выполнении работ, кроме акта приемки выполненных работ по сохранению объектов культурного наследия, выдаваемого органом охраны (министерством культуры), является также разрешение о вводе объекта в эксплуатацию.

Согласно части 1 статьи 55 Градостроительного кодекса, разрешение на ввод объекта в эксплуатацию представляет собой документ, который удостоверяет выполнение строительства, реконструкции объекта капитального строительства в полном объеме в соответствии с разрешением на строительство, соответствие построенного, реконструированного объекта капитального строительства градостроительному плану земельного участка.

Разрешение на строительство и на ввод объекта в эксплуатацию выдаются федеральным органом исполнительной власти, органом исполнительной власти субъекта Российской Федерации, органом местного самоуправления.

Законодатель, отсылая к требованиям Градостроительного кодекса в части работ, которые влияют на безопасность и надежность здания, лишь усилил контроль за проведением указанных работ со стороны органов, осуществляющих строительный надзор, так как орган охраны (министерство культуры) не является уполномоченным органом в области капитального строительства и не может нести ответственность за надлежащее качество таких работ.

Для сведения: На федеральном уровне центральным исполнительным органом по организации и проведению экспертизы выступает Министерство строительства и жилищно-коммунального хозяйства Российской Федерации (Минстрой РФ). Проведение экспертизы на федеральном уровне возложено на подведомственное Минстрою РФ Федеральное автономное учреждение «Главное управление государственной экспертизы России» (ФАУ «Главгосэкспертиза России») и его филиалы.



3. Понятия реконструкции и реставрации

Необходимо обратить внимание на тот факт, что виды работ, затрагивающие конструктивные элементы объекта, по смыслу градостроительного законодательства, признаются реконструкцией.

Так, согласно пункту 14 статьи 1 Градостроительного кодекса реконструкцией является изменение параметров объекта, его частей (высоты, количества этажей, площади, объема), в том числе надстройка, перестройка, расширение, а также замена и (или) восстановление несущих строительных конструкций.

Конечно, на первый взгляд может показаться, что реконструкция совпадает с видами работ, затрагивающими конструктивные элементы, которые указаны в Приказе Министерства культуры РФ №90-01-39-ГП. В связи с чем имеются мнения о том, что работы по сохранению объекта культурного наследия, затрагивающие конструктивные характеристики надежности и безопасности, по сути, являются реконструкцией.

Однако нельзя согласиться с данной точкой зрения на основании следующего.

Реконструкция – это, в первую очередь, изменение существующих и существовавших параметров объекта, что нарушает

принципы нормативно-правового регулирования в сфере сохранения объектов культурного наследия.

Работы, затрагивающие конструктив, в рамках закона об объектах культурного наследия, – это те работы, которые сохраняют исторический облик памятника, но путем изменения имеющихся в настоящее время объемно-планировочных характеристик и дошедшей до сегодняшних дней исторически сложившейся конструктивной схемы объекта.

К примеру, в «арсенале» восстанавливаемых группой компаний ASG объектов имеются такие, которые в советский период были изменены путем настроек дополнительных этажей, перестроек перекрытий, кровель и иных несущих конструкций. Для сохранения первоначального облика здания, например, XVIII века, безусловно, необходимо провести работы, затрагивающие характеристики надежности и безопасности, при этом изменив исторически сложившуюся конструктивную схему и объемно-планировочную структуру объекта, дошедшую до сегодняшних дней, но, несмотря на это, такие работы не будут являться реконструкцией, а будут работами по сохранению памятника истории культуры, но проводимыми в соответствии с требованиями Градостроительного кодекса.

В этом и заключается тонкая грань между реконструкциями и работами по **сохранению** объекта культурного наследия (реставрацией).

Таким образом, реконструкция, по смыслу градостроительного законодательства, не может обеспечить сохранение памятника. В связи с чем, по нашему мнению, отождествление понятий «реконструкция» и «реставрация» недопустимо.

Необходимо добавить, что в научной литературе, помимо трех реставрационных методов (консервации, аналитическом и синтетическом методе), иногда выделяют и четвертый метод – реставрационную реконструкцию [2]. Однако данный метод не нашел широкого распространения и закрепления в методах советской и российской реставрационной школы, поскольку в настоящее время реставрационная деятельность рассматривается учеными как составная часть охраны культурного достояния.

В свое время основатель советской научной реставрации И.Э. Грабарь отмечал, что «основной стимул реставрационного деяния – стимул **сохранения**, спасения памятника» [1], что созвучно с нынешними целями и задачами, которые прослеживаются в законодательных актах в области сохранения объектов культурного наследия.

4. Воссоздание утраченного памятника истории и культуры

Следующий блок отношений в сфере реставрации, при которых применяются требования градостроительного законодательства, – это воссоздание утраченного объекта культурного наследия («Мир искусств» уже рассматривал эту проблему в прежних публикациях, в частности, в статье А. Соловьева, А. Уласовой и Т. Уразаева, 2014.-№ 4.-С.126-129).

В рамках Закона №73-ФЗ, в частности согласно статье 47, **воссоздание утраченного памятника** истории и культуры осуществляется посредством его реставрации в исключительных случаях при особой исторической, архитектурной, научной, художественной, градостроительной, эстетической или иной значимости указанного объекта и при наличии достаточных научных данных, необходимых для его воссоздания.

В соответствии со статьей 5.1. Закона №73-ФЗ, на территории памятника или ансамбля запрещаются строительство объектов капитального строительства и увеличение объемно-пространственных ха-

рактеристик существующих на территории памятника или ансамбля объектов капитального строительства; проведение земляных, строительных, мелиоративных и иных работ, **за исключением работ по сохранению объекта культурного наследия или его отдельных элементов, сохранению историко-градостроительной или природной среды объекта культурного наследия.**

Таким образом, согласно новым правилам, введенным Законом № 315-ФЗ, в границах территории объекта культурного наследия **на территории памятника или ансамбля запрещается** любое капитальное строительство, **за исключением такого**, которое направлено на **восстановление и сохранение историко-градостроительной среды объекта культурного наследия.**

Процедура выявления утраченных объектов и порядок проведения работ по их сохранению следующий.

В первую очередь проводятся комплексные исследования: историко-архитектурные, историко-градостроительные, архивные и археологические.

В случае обнаружения элементов памятника направляется запрос в орган охраны (министерство культуры) и, если такое сооружение утрачено, но включено в Единый государственный реестр объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) народов Российской Федерации (далее – «Реестр»), работы проводятся с учетом Закона №73-ФЗ и Градостроительного кодекса.

В данном случае органом охраны будет выдаваться задание на проведение работ по сохранению объекта культурного наследия, разрешение на проведение работ по сохранению, а по завершению работ - акт приемки выполненных работ по сохранению объекта культурного наследия, который будет являться одним из документов, необходимых для принятия решения о выдаче разрешения на ввод такого объекта в эксплуатацию в соответствии с Градостроительным кодексом (см. схему №2).

Если же сооружение не было внесено в Реестр и не имеет статус памятника, но в ходе комплексных исследований доказано его историческое существование, что отображено в историко-культурном опорном плане, то воссоздание такого утраченного объекта также возможно в границах территории объекта культурного наследия.

В данном случае также применяются требования градостроительного законо-



Усадьба Юнусовых
до и в процессе
реставрации

дательства, как было описано ранее: разрабатывается проектная документация в соответствии с постановлением Правительства Российской Федерации от 16 февраля 2008 г. №87 «О составе разделов проектной документации и требованиях к их содержанию», проводится государственная экспертиза в соответствии с требованиями Градостроительного кодекса, выдается разрешение на строительные работы, осуществляется строительный надзор за ходом проведения работ, предъявляются требования к производственной организации на наличие соответствующих разрешений.

Орган охраны согласовывает проектную документацию, но, в отличие от первого случая (при восстановлении памятника, внесенного в Реестр), не выдает задание на проведение работ по сохранению объекта культурного наследия в соответствии со статьей 45 Закона об ОКН.

По завершении работ акт приемки выполненных работ по сохранению объекта культурного наследия также не выдается. Объект вводится в эксплуатацию только на основании разрешения о вводе в эксплуатацию, выдаваемого уполномоченным органом по строительному надзору.

Таким образом, существенным отличием является то, что работы по воссозданию утраченного памятника, внесенного в Реестр, осуществляются в соответствии с Законом №73-ФЗ и Градостроительным кодексом, а работы по воссозданию утраченного исторического объекта, не внесенного в Реестр, – в соответствии с требованиями градостроительного законодательства и под контролем органа охраны, что выражается в согласовании проекта и работ.

В качестве примеров, наилучшим образом иллюстрирующих основные положения

данной статьи, можно привести следующие: усадьба Юнусовых (Казань, ул. Тукая, 81-83), усадьба Бурнаевых (Казань, ул. Тукая, 85-87), усадьба Аигиных (Московская область, с. Талицы).

Вывод

Резюмируя сказанное, следует отметить, что Закон №73-ФЗ в части порядка проведения и приемки работ по сохранению объектов культурного наследия, при которых затрагиваются конструктивные элементы, отсылает к нормам Градостроительного кодекса.

Между тем, в пункте 10 части 1 статьи 2 Градостроительного кодекса закреплён принцип соблюдения требований сохранения объектов культурного наследия.

Таким образом, законодатель, создав тандем между указанными федеральными законами, обеспечил соблюдение основной задачи государства и общества по сохранению памятников истории и культуры, которые являются нашим наследием.

В завершении невозможно не привести высказывание Д.А. Силичева о культурном наследии: «то, что не входит в культурное наследия, перестает быть культурой и в конечном счете прекращает свое существование» в связи с тем, что «за свою жизнь человек успевает освоить, перевести в свой внутренний мир лишь малую долю культурного наследия. Последнее остается после него для других поколений, выступая как общее достояние всех людей, всего человечества. Однако таковым оно может быть лишь при условии своего сохранения. Поэтому сохранение культурного наследия в известной мере совпадает с сохранением культуры вообще» [3].

Список использованной литературы:

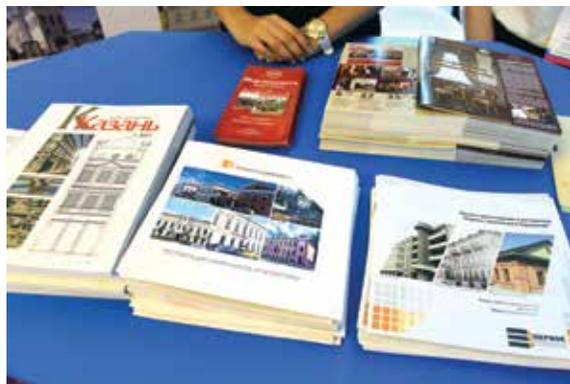
1. Грабарь И.Э. О русской архитектуре.-М.: Наука, 1969.- С.299.
2. Михайловский Е.В. Реставрация памятников архитектуры // Восстановление памятников культуры.- М., 1981. - С.20-37.
3. Силичев Д.А. Культурология.-М.,1998.- С.322.

В КУЛУАРАХ СЪЕЗДА

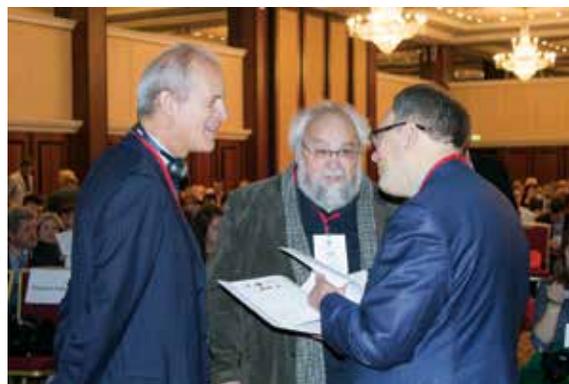
Площадкой для проведения II Международного съезда реставраторов стала Казань. Выбор не случаен – город уделяет огромное внимание вопросам сохранения историко-культурного наследия, а реставрация – играет в этом вопросе ключевую роль

Программа Съезда была насыщенной. В первый день съезда, пока участники дожидались пленарного заседания, в фойе была организована выставка российских проектов в области реставрации. На информационной стойке были представлены журналы и буклеты, раскрывающие масштабные реставрационные проекты, реализованные в Казани в последние годы, в частности, буклеты ASG и журнала «Мир искусств». В специальном выпуске журнала «Казань», подготовленном к съезду, опубликованы фотографии исторических здания в центре Казани, реставрируемые компанией ASG в рамках государственно-частного партнерства с мэрией Казани при поддержке Правительства РТ и Министерства культуры республики. Там же опубликована статья авторов проекта реставрации усадеб Старо-Татарской слободы, опубликованная в журнале «Мир искусств» два года назад.

Информационная стойка с буклетами ASG



Делегат II Международного съезда реставраторов читает журнал "Казань" с информацией о зданиях, которые реставрирует компания ASG



Перед началом пленарного заседания



Участники II Международного съезда реставраторов в Казани

ASG на круглом столе

На заседании «круглого стола» «Нормативно-правовое и техническое регулирова-

ние в сфере сохранения культурного наследия» выступила Зухра ГАЙСИНА – главный эксперт ЗАО «Поволжский антикризисный институт» (ASG). Основным содержанием выступления стали вопросы применения Градостроительного кодекса Российской Федерации в сфере реставрации объектов культурного наследия. Восстанавливая исторические здания в Казани и русские усадьбы в Подмоскowie, специалистами ASG накоплен значительный опыт в данной области.



Доклад Главного эксперта
ASG Зухры Гайсиной

Докладчику поступило множество вопросов. В частности, директор ООО «Строй-Искусство» из Республики Крым Дмитрий Рудницкий интересовался опытом реализации некоторых положений Земельного кодекса – в частности, какие именно реставрационные работы с юридической точки зрения отражаются на конструктиве здания, затрагивают ли в обязательном порядке конструктив работы по фундаменту здания? Докладчик отметила, что в данный вопрос внесло ясность письмо Минкультуры РФ от 24.03.15г. №90-01-39-ГП, рассказала об особенностях правоприменительной практики.



Директор ООО «Строй-Искусство»
Дмитрий Рудницкий. Республика Крым

Руководитель проектной группы ИНЖСТРОЙ Новгородской области Татьяна Синякова интересовалась положениями Проект-

ной документации, затрагивающей вопросы пожарной безопасности деревянных зданий, а также отметила невозможность при реставрации объекта историко-культурного значения соблюдения абсолютно всех правил, прописанных в российском законодательстве, необходимо совершенствование нормативно-правовой базы.



Руководитель проектной группы
ИНЖСТРОЙ Новгородской
области Татьяна Синякова

Интересные встречи съезда

Президент Союза реставраторов России Вячеслав Фатин, отвечая на вопросы редакции «Мир искусств» сообщил, что Союз планирует создание региональных отделений. На данный момент они прошли юридическое оформление пока только в четырех субъектах РФ, но процесс идет интенсивно и его завершение возможно до конца текущего года. В декабре руководство союза планирует провести президиум Союза реставраторов России, на который будут приглашены руководители региональных подразделений для обсуждения перспективных и текущих планов работы.

- Хотелось бы, чтобы Союз реставраторов России занимался экспертными вопросами в сфере реставрации, чтобы авторы более «громко» представляли объекты реставрации, – рассказал Вячеслав ФАТИН. – Я возглавляю Центральные научно-реставрационные проектные мастерские. В какой-то момент, когда к голосу реставраторов недостаточно прислушались на одном из «высоких» собраний, мы решили снять документальный фильм о нашей профессии. Фильм посмотрели специалисты из Министерстве культуры РФ, надеемся, что его включат в программу передач ТК «Россия-Культура». Мы постарались показать, что реставрация – это не только физическая работа, это не только проекты и чертежи, но это, прежде всего, человеческая мысль, профессиональный «штурм» в хорошем смысле этого слова.



Президент Союза реставраторов России Вячеслав Фатин

Что касается финансовой стороны дела, то тут у Союза реставраторов на сегодняшний день есть некоторые трудности, так как организация не может получать финансирование из федерального бюджета. Поэтому приходится искать спонсоров. Понятно, что большинство работников союза, в первую очередь – руководство, работают на общественных началах, но нельзя забывать о людях, выполняющих техническую работу, за которую необходима определенная плата. Помогает Союзу реставраторов России и Министерство культуры РФ. Сейчас, например, оформляется здание, для реставрации которого выделяют деньги, так, у союза появится свой дом.

На вопрос главного редактора журнала «Мир искусств» Светланы Бородиной по поводу основания собственного периодического издания Союза реставраторов России Вячеслав ФАТИН ответил так:

- У нас накоплен большой опыт в деле реставрации. Мы проводим семинары, публикуем научные статьи. Ежегодно в феврале мы проводим «Давидовские чтения», куда приглашаем реставраторов, специализирующихся в различных отраслях, по итогам работы издаем сборники материалов. Можно говорить о том, что после застоя 90-х сейчас происходит возрождение старой советской школы реставрации. Тогда было принято издавать отчеты о проделанной работе, мы это возобновили. Специальный журнал необходим, в стране реставрируется огромное количество памятников, но зачастую об объекте знают только в самом регионе, да и то – не всегда.

Редакции удалось задать вопрос и Алексею Емельянову – руководителю Департамента культурного наследия города Москвы, с которым ASG сотрудничает по вопросам реставрации усадьбы «Гусева полоса». Собе-

седние отметил, что усадьба «Гусева полоса» досталась собственнику в плачевном состоянии и там сейчас активно ведутся противоаварийные работы.

– И мы, конечно, всячески поддерживаем этот проект, – заключил Алексей ЕМЕЛЬЯНОВ.

Также удалось задать несколько вопросов Государственному Советнику РТ Минтимеру Шаймиеву. В частности, редакция предложила обсудить возможность введения национальной или хотя бы региональной премии за проект в области реставрации. Так, у телевизионщиков есть «Тэфи», у врачей «Призвание», у театралов «Золотая маска», что подчеркивает престиж и значимость профессии. Кстати, «Золотую маску», получил Минтимер Шаймиев в 1999 году «За поддержку театрального искусства России».

– Идея, конечно, хорошая, – резюмировал Минтимер ШАЙМИЕВ.



Госсоветник РТ Минтимер Шаймиев отвечает на вопросы редактора журнала «Мир искусств» д.п.н. Светланы Бородиной

Гости II Международного съезда реставраторов на объектах ASG и в музее антиквариата

Выставочный центр Международного института антиквариата принимал гостей Съезда. В первый день работы Съезда редакция журнала «Мир искусств» имела прекрасную возможность пообщаться и взять интервью у Михаила Юрьевича Лермонтова, полного тезки поэта и его родственника, а также владельца усадьбы «Середниково». Специально на один день задержался в Казани, чтобы посетить Международный институт антиквариата доцент, кандидат искусствоведения, зав. кафедрой реставрации факультета искусств СПб ГУ, член Союза художников Владимир Торбик (подробно об этом можно будет прочитать в следующем номере «Мира искусств»), также гостем МИА стала член правления Международного общества прав человека

(International Society for Human Rights Member of Board) Светлана Петракова.

Светлана Петракова также осмотрела и исторические здания, которые реставрирует ИГК ASG, а в Выставочном центре МИА она любезно согласилась поделиться своими впечатлениями от II Международного съезда реставраторов и работы ИГК ASG по реставрации объектов культурного наследия России.

В Казань Светлана Петракова была приглашена как участник II Международного съезда реставраторов. Дело в том, что в рамках своей деятельности Правление осуществляет ряд проектов в сфере сохранения культурного наследия:

– Думаю, что более подробно об этих проектах можно будет говорить по достижении уже каких-то конкретных результатов работы, – рассказывает Светлана ПЕТРАКОВА. – Отмечу, что эти проекты реализуются как в России, так и за рубежом.

Историческая справка

Международное общество прав человека было создано в 1972 году в Франкфурте-на-Майне как региональная общественная организация, которая руководствовалась принципами, изложенными во Всеобщей декларации прав человека.

С 1981 года организация приобрела статус международной, распространив свою деятельность за пределы Германии. Помимо России эта секция существует в других странах Азии, Европы, Африки, Австралии и Америки.

Международное Общество Прав Человека имеет ассоциированный статус при Департаменте общественной информации ООН, консультативный статус при Экономическом и Социальном Совете ООН, статус участника при Европейском Совете.

Светлана Геннадиевна выразила восхищение теми объектами ASG, которые ей удалось осмотреть:

– Один из таких объектов – это усадьба Тарасково, также я осмотрела здания, которые реставрирует компания ASG в центре Казани, – поделилась Светлана ПЕТРАКОВА. – Все объекты производят положительное впечатление: это и сама реставрация, а также то, что сохранено то, что является предметом гордости нашей страны. Ведь реставрация усадьбы – это сохранение культуры и истории России. И очень бы хотелось, чтобы большее число людей узнало о том, что ваша компания является системным инвестором в вопросах реставрации памятников. Конечно, нужен

туристический маршрут по русским усадьбам, которые реставрирует компания ASG. У россиян и у граждан других государств должна быть возможность познакомиться с русским зодчеством и с русской историей.

Исторические здания ASG в Казани также произвели благоприятное впечатление на Светлану Геннадиевну.

– Эти дома составляют архитектурный образ Казани и рассказывают об истории, о культуре и о традициях этих мест. Конечно, хотелось бы увидеть на каждом особняке мемориальную доску с описанием судьбы здания и, возможно, тех людей, которые там когда-то жили, – говорит Светлана ПЕТРАКОВА. – Было бы замечательно, если бы в будущем в отреставрированных зданиях проводились различные фестивали, творческие вечера, круглые столы... Да и молодёжь надо вовлекать в обсуждение вопросов реставрации и сохранения культурных ценностей. Ваша компания создала потрясающие площадки, которые сохраняют историю и культуру нашей страны.

Сейчас политика Министерства культуры РФ направлена на сохранение русской усадьбы, и, конечно же, при таком подходе было бы целесообразно выстраивать отношения в рамках государственно-частного партнерства и с Министерством культуры РФ по вопросам сохранения русской усадьбы, по вопросам развития усадебного хозяйства и по вопросам прокладывания туристических маршрутов по русским усадьбам.

Светлана Петракова выразила надежду на то, что компания ASG воспользуется недавно принятым решением премьер-министра РФ о том, что руинированные памятники можно будет брать в долгосрочную аренду за 1 рубль в год.

– Повторюсь, что ваша компания является пока единственным системным инвестором, – подчёркивает Светлана ПЕТРАКОВА. – И хотелось бы, чтобы с вашим участием было отреставрировано большее количество усадеб. У вас колоссальный опыт в этом деле, было бы неплохо, если бы вы делились им на дискуссионных площадках.

Оказалось, что Светлана Геннадиевна с недавних пор тоже занимается коллекционированием антикварной мебели. В своё время она нашла профессиональных антикваров и реставраторов, которые помогли ей в этом увлекательном деле.



Член Правления Международного общества прав человека (International Society for Human Rights Member of Board) Светлана Петракова в Выставочном центре Международного института антиквариата ASG

АЛЕКСАНДР ЛЕСОВОЙ: «В БОЛЬШОМ СОБРАНИИ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG – ЕСТЬ НАСТОЯЩИЕ ЖЕМЧУЖИНЫ»

В рамках II Международного съезда реставраторов, который проходил в Казани, редакции журнала «Мир искусств» удалось пообщаться со специалистом с мировым именем в области реставрации – генеральным директором Всероссийского художественного научно-реставрационного центра имени академика И.Э. Грабаря Александром Лесовым



Генеральный директор
Всероссийского
художественного
научно-
реставрационного
центра имени
академика И.Э. Грабаря
Александр Лесовой

У Всероссийского художественного научно-реставрационного центра имени академика И.Э. Грабаря есть несколько филиалов: в Костроме, в Вологде, в Архангельске. На вопрос – не планируется ли в ближайшее время открытие такого центра в Казани – Александр Николаевич ответил:

– Пять лет назад была специальная программа для открытия региональных филиалов нашего центра. В них должны были совмещаться научная реставрация, выставочная деятельность и культурно-просветительская работа. Мы, кстати, хотели открыть филиал в Ярославле, но нам, к сожалению, там не пошли навстречу. Одно из условий – нам выделяется здание, а мы обеспечиваем кадрами, оборудованием, проводим стажировки и мастер-классы. О Казани мы даже

не думали, но могли бы вернуться снова к вопросу об открытии наших филиалов в регионах.

Оказалось, что Александр Лесовой несколько лет назад работал на некоторых реставрационных объектах в Казани, а сейчас центр сотрудничает с Национальным музеем РТ, в частности, специалисты из Москвы реставрируют большое количество экспонатов казанского музея.

– Вашему центру в 2018 году исполняется уже 100 лет. Как за это время развивался центр с точки зрения сохранения русской или утверждения советской школы реставрации?

– Русская школа реставрации, действительно, была и остается одной из ведущих в мире, – подчеркнул Александр Лесовой. –

Наши реставраторы сохранили для потомков огромное число памятников старины. Например, спасали Дрезденскую галерею, работали в Италии, работали в галерее в Венеции после затопления. Конечно, очень большой опыт был в советской школе. Именно он перешел в настоящее время, в XXI век. Сейчас идет интенсивная подготовка кадров. В процессе обучения участвуют наши специалисты. Многие наши профессионалы преподают в высших учебных заведениях, проводятся на базе центра стажировки и для выходцев из всех бывших советских союзных республик и для приезжающих из заграницы. Например, в конце сентября к нам приезжала студентка из Франции, которая попросила продлить стажировку до 90 дней. Она специализируется на реставрации масляной живописи. Много стажировались на нашей базе по направлению темперной живописи, каменной скульптуры и т.п.

– Можно сказать, что на сегодняшний день Центр им. академика И.Э. Грабаря занимает ведущие позиции в мире в деле реставрации?

– Нет сомнения, что мы в мире на первом месте по реставрации. Совсем недавно к нам на научную конференцию, посвященную голландской живописи, приезжала делегация из Голландии. Когда зарубежные специалисты наблюдали за процессом работы наших реставраторов, они смогли сказать только одно – «Фантастика!». Они рассказали, что в их стране все, как говорится, поставлено на поток и ни о какой реставрационной школе речь не идет. Что они делают? Чуть-чуть почистят, смахнут пыль и вешают картину на стену. Все! Конечно, когда они увидели нашу кропотливую работу и картины, которые до реставрации были покрыты угольками, так как лишь чудом не сгорели в пожаре дотла, они были потрясены.

Всего было 48 полотен, которые пострадали во время пожара нашего центра. 46 на сегодняшний день сданы в музей, отреставрированы, приняты научным сообществом. И два произведения пока еще находятся в руках специалистов, но первое будет уже сдано в этом году, а второе – в 2016 году.

Александр Лесовой рассказал, что специалисты их центра единственные в мире смогли разработать новую технологию по восстановлению произведений живописного искусства, сильно пострадавших от огня. Американцы и японцы долгое время не могли поверить, что такое возможно, пока не

убедились в этом, поработав с нашими составами. Они сказали, что такое чудо могут сотворить только русские мастера.

– Реставраторы – это ведь своего рода элита в художественной среде. А элита закрыта для общества. Вы согласны с этим высказыванием?

– Кредо профессии – нельзя жить в замкнутом пространстве и не показывать результат своей работы. Хотя, естественно, что у нас есть свои профессиональные тайны, которые мы не можем выставлять на суд обществу. Хочу привести такой пример – мы как-то были в реставрационном центре Италии, нас поразило то, что их работники трудятся на оборудовании шестидесятих годов прошлого века... А мы-то думали, что у нас не хватает современного оборудования! И потом, в нашей, русской школе реставрации существуют особые приемы и технологии восстановления произведений искусства, разработанные нашими мастерами. На других точках нашей планеты реставраторам такое даже не снилось.

– А технологии Ваших мастеров запатентованы?

– К сожалению, нет. Сейчас с патентами дело обстоит плохо. Все дело в том, что это трудоемкая работа, на которую нужно назначить штат сотрудников, которые будут описывать новшество, составлять все необходимые документы. К сожалению, этим никто не занимается.

– В прошлом году в своей статье Вы писали о неравнозначном отношении к движимому и недвижимому культурному наследию. По этому вопросу Вы выступили с законодательной инициативой. Что-нибудь изменилось в этом направлении за этот год?

– За год практически ничего не изменилось, потому что в законе по охране памятников по движимым объектам есть момент, в котором сказано, что это совокупность недвижимых памятников, и в интерьере находятся движимые памятники, которые должны соответственно охранять. Но этого недостаточно. Даже по законодательству приходится специальным образом доказывать, что именно этот предмет находится в памятнике архитектуры, который имеется в реестре объектов историко-культурного наследия. Если такого письма от заказчика не будет, то и судьба объекта может складываться не всегда благополучно – он не считается памятником, надо платить НДС



Главный хранитель фондов МИА Елева Власова, директор МИА Алина Булгакова, генеральный директор ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря Александр Лесовой (слева направо) на II Международном съезде реставраторов в Казани. ГКТРК «Корстон-Казань»

и т.д. и, увы, совершенно по другим расценкам уже будут осуществляться и реставрационные работы.

– Вы создали эталонную базу материалов, красок старых мастеров... А эта база доступна для специалистов из других организаций и простых граждан?

– Нет. Самая большая эталонная база, которая необходима для определения подлинности произведения, находится только в нашем центре им. Грабаря. За сто с лишним лет только у нас собралось энное количество художников. По холсту, грунту, по красочным слоям, по лакам и т.д. и только на базе нашего договора возможно получение заключения о подлинности произведения искусства. К нам обращаются в спорных случаях и в вопросах атрибуции. Вся Россия, весь СНГ присылают нам на экспертизу произведения, потому что знают, что мы определяем подлинность произведения искусства на 99,9 процентов, то есть практически безошибочно.

А чтобы экспертиза была качественная, и не только у нас, мы разрабатываем национальный стандарт по искусствоведческой экспертизе. В июне, например, мы собирали совещание, где присутствовали практически все музеи, организации, которые занимаются экспертизой, и все в один голос заявили, что такой стандарт необходим. Это

будет большое подспорье для оценщиков и антикваров, потому что только на базе экспертизы можно делать соответствующие выводы.

– Что считать точкой отсчета для реставрации? Например, картина, на которой много красочных слоев. Стоит ли их все раскрывать до самого раннего? Или вот записи Александра Пушкина - мы ведь проносим в то, что было зачеркнуто автором ранее, и говорим: «а вот первоначально поэт написал так-то...»?

– Вопрос очень сложный. В первую очередь, конечно, необходим глубокий анализ произведения искусства. После анализа уже можно делать какие-то выводы – сам автор это записал на полотне или нет? Я приведу вам один очень интересный пример.

Сейчас мы занимаемся реставрацией иконы «Богородица Боголюбская». Удивительно, но практически сто лет ее пытались реставрировать, она была в руинном состоянии, осыпалась. Когда вы посмотрите на старые фотографии – в обморок можно упасть. Три года назад наш реставратор А. Горматюк взялся за этот самый труд. Он готовил все анализы, все отчеты, читал предыдущие реставрации. Кстати, она была в 60-х годах на реставрации, но реставрация как таковая не проводилась, а

делалось только укрепление. Но что самое главное – когда Александр Горматюк начал раскрывать икону, он обнаружил под записью первоначальный лик богородицы в довольно-таки приличном состоянии, который датируется XII веком! Уже в этом году заканчивается реставрация этого шедевра, будут опубликованы все исследования, будет снят фильм.



– У Вас часто проходят выставки реставрированных работ?

– В год у нас бывает несколько выставок, на которых мы демонстрируем отреставрированные в нашем Центре предметы. Икона «Богородица Боголюбская» тоже будет выставляться на территории Государственного Владимиро-Суздальского музея-заповедника, в одном из соборов во Владимире. Это будет выставка одного предмета.

Весной, кстати, мы проводили выставку, на которой показывали историю реставрации картины известного французского художника XVII века Жана Тасселя «Жертвоприношение Ифигении» из коллекции Государственного музея-усадьбы «Архангельское». Картина, созданная на сюжет одного из эпизодов Троянской войны, является единственным в российских музейных собраниях произведением художника. У посетителей была прекрасная возможность ознакомиться с работой художников-реставраторов Центра. Картина сильно пострадала после пожара в Центре 2010 года, и ее пришлось практически с нуля реставрировать.

– Какова Ваша гражданская позиция по взаимоотношениям музеев и церкви. Как найти золотую середину, чтобы храмы, переданные из заботливых рук музейщиков обратно церкви, не разрушались от постоянного присутствия в них человека?

– Что касается взаимодействия церкви и музеев – это вопрос очень сложный, но надо найти какой-то компромисс. Я знаю очень много таких прецедентов, особенно в Костроме, поскольку у нас там есть филиал. У Русской православной церкви есть определенные программы, а в распоряжении недвижимости, в качестве дополнения – позиции находятся на балансе музеев. Но все-таки священнослужители самостоятельно принимают решения по вопросу – что реставрировать, а что – нет. Не всегда реставрация проходит успешно. Мы часто сталкиваемся с плохой работой по иконам. Мы трижды проводили координационные советы, даже давали специальные акты о запрещении такого рода работ. Но процесс этот идет очень тяжело. Это с одной стороны. С другой стороны, есть великолепные примеры. Допустим, храм Святителя Николая в Толмачах имеет статус домового храма при Третьяковской галерее. Там выставляются иконы, которые принадлежат знаменитой галерее. Это иконы главного и боковых иконостасов, в том числе «Святитель Николай», «Сошествие Святого Духа на апостолов», а также заалтарные кресты, литургическая утварь (Мастер «М.О.» Потир, 1838).

Здесь же в специально оборудованной витрине хранится величайшая русская святыня и всемирно известное произведение искусства, гордость собрания Галереи – икона «Богородица Владимирская» (XII век). Также создан необходимый микроклимат, разработаны правила посещаемости храма.

Александр Николаевич рассказал о своей поездке в Южную Осетию – Турский монастырь, сразу после завершения там военных действий с Грузией, через пять дней. Министерство культуры РФ направило туда небольшую группу специалистов, чтобы оценить, какой ущерб был нанесен объектам историко-культурного наследия.

– То, что я увидел в Южной Осетии, меня просто потрясло. Самый молодой памятник – VI век. Просто уникальные объекты! Мы предложили там свои услуги по реставрации и в течение нескольких лет вели переговоры, чтобы приступить к работам. Также я был там месяц назад. Посмотрел, что «творят» в этом году. VI или V век, ну, просто убивают. Мы приостановили там все работы. Работают непрофессионалы. Им выделили там сколько-то миллионов рублей, и они скоростным методом «лепят» – все в бетон

Генеральный директор ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря Александр Лесовой, и.о. генерального директора УК "АС-менеджмент" Алмаз Давлетшин, директор МИА Алина Булгакова (справа налево) в Выставочном центре Международного института антиквариата ASG



заливают. Там было проведено большое совещание по этому вопросу, были министр культуры, зампреда совета министров, подрядчики. На наш взгляд, лучше уж там вообще ничего не делать, чем так.

На следующий день Александр Николаевич Лесовой посетил Выставочный центр Международного института антиквариата. Для гостя экскурсию проводила директор МИА Алина Булгакова.

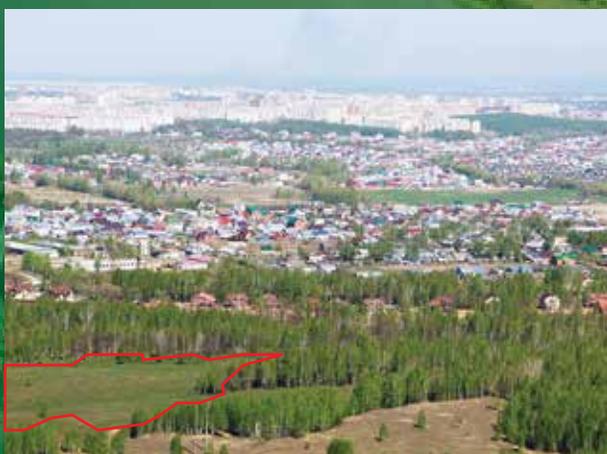
Александр Николаевич сказал, что в Большом собрании изящных искусств ASG есть настоящие жемчужины и предложил сотрудничество института с Всероссийским художественным научно-реставрационным центром имени академика И.Э. Грабаря.

В Книге почетных гостей главный реставратор России написал: «Великолепная коллекция. Желаю дальнейшей работы по сохранению культурного наследия».



БОЛЬШОЙ ВЫБОР ЗЕМЕЛЬНЫХ УЧАСТКОВ В КАЗАНИ

ПРОДАЖА / АРЕНДА / СОВМЕСТНЫЕ ИНВЕСТИЦИОННЫЕ ПРОЕКТЫ / АРЕНДА / ПРОДАЖА



ЛУЧШИЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ ДЛЯ ВАШЕГО БИЗНЕСА

- ИНДИВИДУАЛЬНОЕ ЖИЛИЩНОЕ СТРОИТЕЛЬСТВО
- МНОГОЭТАЖНАЯ И СРЕДНЕЭТАЖНАЯ ЖИЛАЯ ЗАСТРОЙКА
- ОФИСЫ И ТОРГОВЛЯ, ГОСТИНИЦЫ И РЕСТОРАНЫ
- ДОХОДНЫЕ ДОМА
- РАЗВИТИЕ ТЕРРИТОРИЙ

УСАДЬБА ЛЯХОВО

ASG приступает к восстановлению еще одного объекта культурного наследия федерального значения в Подмосковье

15 сентября 2015 года в соответствии с решением Аукционной комиссии по проведению аукциона на право заключения договора аренды объекта культурного наследия «Усадьба Ляхово, конец XVIII-начало XIX века, главный дом» (Домодедовский район, Московская область) было допущено некоммерческое партнерство «Единая система возрождения русских усадеб».



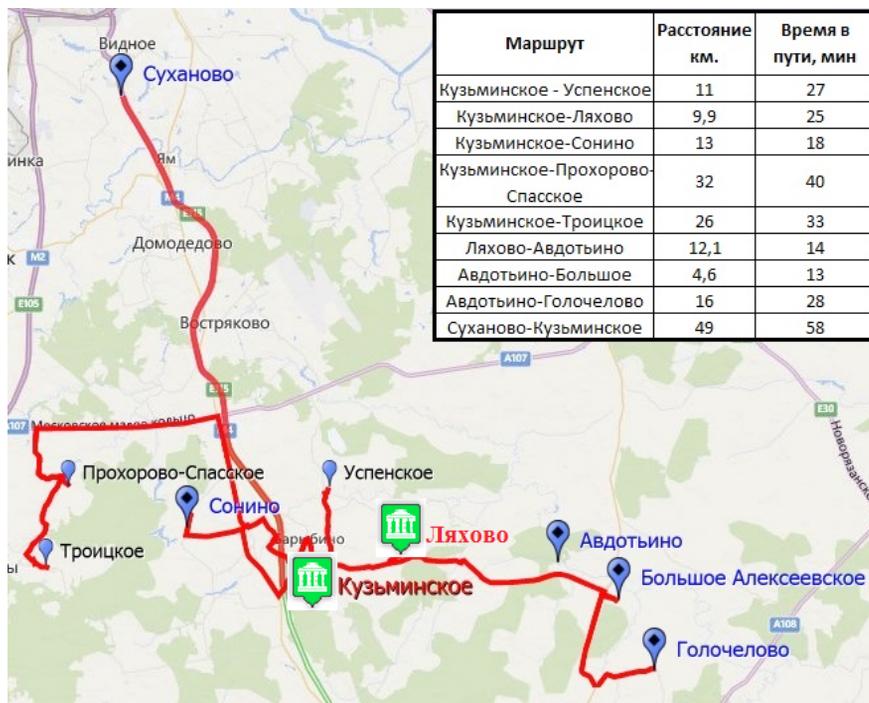
Рассказывает главный эксперт некоммерческого партнерства «Единая система возрождения русских усадеб» Глафира Гаврилова:

В 2014 году Инвестиционная группа компаний ASG анонсировала Концепцию государственно-частного партнерства по формированию рекреационно-туристского мегакластера «Усадьбы Подмосковья», в рамках которого планируется объединить усадебные комплексы, восстанавливаемые ASG, и другие исторические туристические объекты на территории Московской области в единую систему, объединенную общими туристическими и экскурсионными маршрутами. И уже тогда рассматривались перспективы включения усадьбы Ляхово в данный кластер, тем более, что в конце 2014 года Инвестиционная группа ASG

стала арендатором усадьбы Кузьминское, также расположенной в Домодедовском районе, а в непосредственной близости от деревни Ляхово планируется строительство масштабного парка «Россия».

Интерес Некоммерческого партнерства «Единая система возрождения русских усадеб», входящих в группу компаний ASG, возник значительно раньше, однако долгое время не получалось определить современного пользователя усадьбы. По данным отчета Счетной палаты за 2005 год, «Усадьба Ляхово» в с. Ляхово Домодедовского района находилась на балансе Всероссийского института лекарственных и ароматических растений (ВИЛАР) и на землях ОПХ «Ильинское»[1]. Усадьба длительное время не используется и находится в аварийном состоянии. В 2007 году на сайте Росимущества появилась информация о планах по ее реализации на торгах [2], но на наш запрос в начале 2014 году был получен ответ, что усадьба на числится в составе федеральной казны. Позже стало известно, что объект находился на балансе Государственного унитарного предприятия Московской области, а правительство Московской области планирует его включение в Губернаторскую программу «Усадьбы Подмосковья».

Наконец, летом 2015 года был объявлен аукцион на право аренды усадьбы, о чем много писалось и говорилось в средствах массовой информации, в связи с чем, подавая заявку на участие в торгах, мы ожидали большой конкуренции и были готовы к долгому торгу, несмотря на то что стартовая ставка аренды (290 000 руб.) для данного объекта (185,2 кв.м.) являлась одной из



Домодедовско-Ступинская группа кластеров

самых высоких в рамках проекта «Усадьбы Подмосковья». Так, например, стартовая ставка по усадьбе Аигина с учетом площади 1500 кв. м. составила 153 000 руб. В день аукциона представитель аукционной комиссии объявил о наличии двух заявок и недопуске второго претендента в связи с подачей им неполного комплекта документов. На сегодняшний день НП «Единая система возрождения русских усадеб» получила право аренды на 49 лет Главного дома для использования в социальных, культурных, образовательных, административно-деловых, гостинично-рекреационных целях.

В данный момент для передачи в аренду инвестору формируется земельный участок, в границах которого располагалось большинство утраченных исторических построек усадьбы. Стоит отметить, что наши архитекторы уже нашли подробные архивные материалы, позволяющие обосновать их воссоздание. Вместе с тем, часть парковой территории с прудами находится в составе земель лесного фонда (участки :22, :23). Для разработки единого проекта восстановления усадьбы потребуется вывод указанных земельных участков из лесного фонда и установление соответствующего



Усадьба Ляхово

целевого назначения. Кроме того, остается все еще неопределенным правовой статус некоторых руинированных объектов. Все эти вопросы требуют детальной проработки в целях дальнейшего восстановления всего усадебного комплекса.

Из истории усадьбы:

Усадьба Ляхово, памятник федерального значения, образец среднепоместной подмосковной усадьбы, устроена ее первым владельцем Васильчиковым в начале XIX века. Небольшой комплекс стиля зрелого классицизма создан, очевидно, на месте более раннего строения, поскольку бывший при нем регулярный липовый парк с каскадом прудов по своему характеру тяготел к более ранней эпохе. Первоначальный планировочный замысел при перестройке, по-видимому, существенно не изменился. Свободная планировка усадьбы основана на четком выделении функциональных зон. Жилой комплекс, состоящий ныне из дома с флигелем, ориентирован на пролегающий мимо сельский тракт. Взаимное расположение зданий и отсутствие курдонера соответствуют новым принципам городской застройки начала XIX века, согласно которым дома стали выноситься на красную линию улицы.

Одноэтажный с мезонином небольшой главный дом стиля классицизма сложен из кирпича и оштукатурен, детали белокаменные. Внешняя и внутренняя структура

характерны для 1800-х годов, центральная часть обращенного во двор фасада акцентирована портиком тосканского ордера, поддерживающим балкон лоджии мезонина. Аналогичный портик на главном фасаде разобран. В архитектуре дома широко использован мотив трехчастного «палладианского» окна, медальоны заполнены декоративной лепниной. Глухие торцы здания оживлены нишами ложных проемов. Внутренняя планировка, симметричная относительно поперечной оси дома, включает парадную анфиладу из трех комнат с двухпольными филенчатыми дверями. Полы дощатые. Сохранились тянутые карнизы. Угловые кафельные печи разобраны.

Кирпичный двухэтажный жилой флигель на усадебном дворе выстроен одновременно с домом, с которым связан стилистически и функционально. Его архитектурные формы предвосхищают приемы ампира. Здание основано на двух взаимно перпендикулярных осях, из которых поперечная намечает симметричную планировку с центральными сенями и связь с пространством двора. Продольная ось

Усадьба Ляхово.
Главный дом. Фото
Вадима Разумова



определяет структуру обращенного к подъездной дороге торцевого фасада. Флигель в пределах верхнего этажа украшен тосканским портиком со сдвоенными колоннами, которые покоятся на мощных рустованных пилонах.

В середине XIX века усадьба принадлежала А.Д. Заливской, в начале 1890-х годов – Н.А. Агапову, а с 1894 года – А.А. Варгину. Он внес в облик усадьбы новые черты: поставил в старом яблоневом саду более просторный и теплый, с застекленными террасами и балконом, деревянный жилой дом в стиле модерн, а на периферии имения – миниатюрный флигелек с колоннами у входа. В 1917 году на месте усадьбы образован совхоз «Ляхово», который в 1922 году по договору был передан московской обувной фабрике «Парижская коммуна» на девять лет. После войны усадьба была передана опытному хозяйству «Ильинское», в её постройках устроено общежитие, а в доме с мезонином размещался детский сад.

Увы, с 1970-х годов составляющие ансамбля постепенно утрачиваются. Вначале

сгорели дом Варгиной и уединенный флигель, в 1990-е годы до основания был разрушен хозяйственный комплекс. В последнее время почти полностью разобран на кирпич жилой флигель Васильчиковых.

В 1984 году в усадьбе Ляхово известный кинорежиссер Марк Захаров снимал любимый многим россиянам романтический фильм «Формула любви».



Усадьба Ляхово. Кадр из фильма М. Захарова «Формула любви» (1984 год)

Источники:

1. http://www.budgetrf.ru/Publications/Schpalata/2005/ACH200703171718/ACH200703171718_p_003.htm
2. <http://www.tu-rosim-mo.ru/news/2007/10/8.htm?offset=10>
3. Усадьба в Ляхово /Три подмосковные усадьбы. Ч.1. «Формула любви» [электронный ресурс].- Режим доступа: // <http://alexphotoblog.ru/zabroshennye-mesta/usadba-lyahovo.html> (проверен 21.09.2015)
4. Усадьба Ляхово [Электронный ресурс].- Режим доступа: // <http://wikimapia.org/9671932/ru/%D0%A3%D1%81%D0%B0%D0%B4%D1%8C%D0%B1%D0%B0-%D0%9B%D1%8F%D1%85%D0%BE%D0%B2%D0%BE> (проверен 21.09.2015)
5. Усадьба Ляхово [Электронный ресурс].- Режим доступа: // <http://naturka.ru/muzey-usadba/lyakhovo.html> (проверен 21.09.2015)

ПРИГЛАШАЕМ В РУБЛЁВО-МЯКИНИНО!



Приятное для вас сочетание городского стиля жизни и преимуществ загородного дома



ДОЛГОСРОЧНАЯ АРЕНДА

- Апартаменты, полностью готовые для проживания, укомплектованные всей необходимой мебелью, техникой и предметами интерьера.
- Вид на Живописную бухту Москва-реки, близость природных парков «Москворецкий», «Рублёвский» и «Покровское-Стрешнево».



КРАТКОСРОЧНАЯ АРЕНДА

- Аренда финских коттеджей
 - Организация банкетов
 - Аренда конференц-зала
Деловые переговоры, бизнес-тренинги, деловые мероприятия любого уровня.
- В нескольких минутах ходьбы находятся торговые центры Ашан и Леруа-Мерлен, фитнес-клуб и деловые центры, а также выставочный комплекс Крокус Экспо.



Максимально возможный уровень комфорта и безопасности гарантирован профессиональными службами



Благоприятная экологическая обстановка и близость к МКАД



НА ПРАВАХ РЕКЛАМЫ

Москва, пос. Мякинино, ул. 4-я Мякининская, д.25, стр.1
+7(499) 50-11-11-2, e-mail: info@arenda-myakinino.ru
www.hotel.rublevo-myakinino.ru

МИА приглашает казанцев к созданию летописей

Во второй раз экскурсия «Дом на Проломной... – по литературным адресам Казани» собрала еще больше любителей книг и истории нашего города. И снова экскурсия превратилась в вечернюю интеллектуальную прогулку по центру Казани, отправной точкой которой опять стал дом Жарова на улице Баумана (42/9).

Исследовательская работа в Национальном архиве РТ и Научной библиотеке им. Н.И. Лобачевского позволяет выявить важные факты, которые в последующем включаются в научные статьи сотрудников МИА, в журнал «Мир искусств», диссертационные работы, а также в экскурсии. В течение лета и осенью Международный институт антиквариата планирует организовать еще несколько экскурсий, тематика которых и маршрут в настоящее время разрабатываются.

Интерес казанцев к своему городу натолкнул сотрудников МИА на идею создания Музея устных историй, в который могут войти воспоминания, фотографии, копии документов, рассказывающие о событиях и людях, связанных с домами, реставрируемыми ASG.



30.06.2015

Журналисты «UTV» оценили реставрацию дома Банарцева

Вчера в эфир телеканала «UTV» вышла передача о доме Банарцева (Казань, ул. Карла Маркса, 18). В 88 выпуске программы «Мой город – Казань» можно узнать об истории дома, который отреставрирован компанией ASG.

Съемочная группа «Городского телеканала «UTV»» подготовила репортаж об истории дома Банарцева: от первого владельца дома, купца Н.Ф. Банарцева, до современного состояния здания.

Архитектор Степан Новиков показал журналистам внутренне убранство дома, рассказал об особенностях реставрации дома компанией ASG, об архитектурных стилях прошлого.

Директор Международного института антиквариата Алина Булгакова продемонстрировала интерьеры, которые сейчас «примеряет» дом. Вся антикварная мебель – из Большого собрания изящных искусств ASG.



06.07.2015

Туристические усадебные кластеры объединятся в глобальный маршрут

Тульский форум-презентация «Русские усадьбы: от идеи до презентации» показал актуальность кластерного подхода к усадебному наследию России - в таком формате работает все больше объектов. Более того, как подчеркнула модератор форума заместитель министра культуры России Алла Манилова, этот тренд должен вылиться в создание глобального маршрута, охватывающего всю страну.

Создание туристических кластеров, центральной точкой притяжения которых становятся усадьбы, становится все более и более популярным в России. Это позволяет аккумулировать потенциал нескольких популярных площадок, когда государственные и частные объекты дополняют друг друга, позволяя туристам получать действительно качественный сервис и развлекательно-экскурсионную программу. Подобный подход будет реализован и на объектах Инвестиционной группы компаний ASG в Московской области в рамках создания туристско-рекреационного мегакластера «Усадьбы Подмосковья».



10.07.2015

Дом приемов .

В Казани появится дом приемов. Местом проведения всевозможных встреч и светских раутов станет дом купца Н.Ф. Банарцева. Здание долгое время находилось в запустении. Теперь его восстановила ИГК ASG. Мастерам пришлось непросто, ведь ни чертежей, ни фотографий прежних интерьеров. Для облика дома архитекторы взяли элементы интерьеров казанских домов соответствующей эпохи. Мастера не использовали современных материалов, а выбирали только натуральные – красное дерево и мрамор.



14.07.2015

Репортаж о восстановлении усадьбы Аигиных в новом номере журнала «Мир искусств»

Вышел в свет новый номер журнала «Мир искусств: Вестник Международного института антиквариата». Главная тема в № 2 (10) – реализация губернаторской программы «Усадьбы Подмосковья».

Здесь читатель найдет репортаж о восстановлении и подготовке к сдаче первого объекта, отреставрированного ASG, – это усадьба Аигиных в селе Талицы.



13.07.2015

Главный дом Пушино-на-Наре обретет кровлю к зиме

Реконструкция усадьбы Вяземских идет полным ходом. Полтора года назад группа компаний ASG взялась за восстановление дворцового ансамбля Пушино-на-Наре по программе «Усадьбы Подмосковья». Есть надежда, что к зиме господский дом обзаведется крышей.



21.07.2015

Как идет восстановление усадьбы Пушино-на-Наре

В марте 2014 года группа компаний ASG из Казани приступила к реконструкции бывшей усадьбы князей Вяземских в Пушино-на-Наре, что в Серпуховском районе. В июле 2015 года работы идут полным ходом, и к зиме главный дом будет стоять под кровлей.



21.07.2015

Выставочный центр МИА вновь готов к приему гостей



Выставочный центр Международного института антиквариата вновь открыл двери: состоялась экскурсия для любителей искусства.

По основной экспозиции гостей провела директор Международного института антиквариата Алина Булгакова, которая радушно приветствовала собравшихся:

– Наш Выставочный центр снова готов к приёму посетителей. Основная экспозиция у нас осталась прежней: наши залы наполнены произведениями искусства западноевропейских мастеров XVI – XIX веков. По-прежнему можно увидеть выдающиеся творения Франса Снейдерса, болонского мастера круга Гвидо Рени, а также реконструкцию интерьеров эпохи правления Наполеона I Бонапарта.

27.07.2015



В усадьбе Болдино готовят строительную площадку



Усадьба Болдино в Московской области готовится к реставрационным работам, сейчас идет подготовка площадки для размещения строителей, сообщили «МК» в Серпухове» в пресс-службе группы компаний ASG. Усадьба Болдино, памятник первой половины XVIII века, расположена в Солнечногорском районе Московской области. Это родовое имение Татищевых. Автор многотомной «Истории Российской с самых древнейших времен» Василий Татищев провел здесь 30 лет. Болдино одним из первых включили в федеральную программу «Зеленый коридор», и в конце 2014 года провели аукцион. Победителем стало ЗАО «Мегапарк», входящее в группу компаний ASG. За право реконструировать усадьбу фирма заплатила 4 млн 532 тысячи рублей.

11.08.2015



Международный институт антиквариата ASG, принадлежащий миллиардеру Сёмину, завершает реставрацию первого памятника в центре Казани



Сейчас не укладывается в голове, что совсем недавно в аккуратных домиках на Карла Маркса были обычные советские коммунальные квартиры. С общей кухней, очередью в санузел по утрам и единственным телефоном в коридоре. Не вяжется изящная архитектура XVIII века с пролетарским бытом! Но именно такая судьба была у дома Банарцева, который лишь спустя сотню лет после революции обрёл былое величие.

Вообще, история этого здания напоминает книгу с непредвиденно счастливым финалом, когда до последнего кажется, что надежды на спасение нет и быть не может, потому что вся сюжетная линия неуклонно ведёт героя в пропасть.

12. 08.2015



ASG на форуме деловых женщин

17 августа в международном конно-спортивном комплексе «Казань» состоялся III форум деловых женщин Татарстана, в работе которого принял участие журнал «Мир искусств».

Интерес редакции был связан с тематикой секции, посвященной общественным организациям Республики Татарстан в сфере реализации социокультурных и образовательных проектов. Политика корпорации ASG, направленная на отработку оптимального механизма реализации государственно-частного партнерства в сфере сохранения объектов культурного наследия, является важным социокультурным проектом. Он способен обеспечить не только экономический, но и социальный, и духовный эффекты.

Возрождение зданий компанией ASG в историческом центре города привлекает туристов, ведет к созданию новых рабочих мест, сохраняет культурно-историческую память.



17.08.2015

Бесплатная экскурсия. Пешком по театральной Казани

Пешеходную экскурсию «Русский театр в Казани: от первых спектаклей к современности» разработали в Качаловском театре совместно со специалистами Международного института антиквариата. Она будет проходить по субботам, бесплатно, по предварительной записи: максимальное число экскурсантов в группе – пятнадцать.

№ 98 (4844)



18.08.2015

Казанцев приглашают на экскурсии, посвященные истории городского театра

Театр им. Качалова совместно с Международным институтом антиквариата организуют в августе и сентябре тематические экскурсии под названием «Русский театр в Казани: от первых спектаклей до современности».



18.08.2015

Искусство мебели в новом каталоге Международного института антиквариата

На информационном портале «Мир искусств» размещена электронная версия второй книги нового каталога по западноевропейской мебели XIX – XX веков из Большого собрания изящных искусств ASG.

Первая книга каталога завершилась эпохой Директории, а вторая книга началась с периода Консулата, а завершается мебелью стиля модерн.

Во второй книге каталога можно выделить два основных течения. Первое – это мебель ампира с различными его направлениями: эпоха Реставрации, мебель Карла X, которую в основном делали из светлого шпона дерева. А второе направление – это историзм.



19.08.2015

ASG подарил театралам Казани экскурсионный маршрут



Международный институт антиквариата продолжает летние экскурсии-прогулки. Напомним, что первая состоялась в Международный день музеев 18 мая и была посвящена литературной и архитектурной Казани. Традиция, заложенная тогда, получила свое развитие 22 августа, когда была проведена первая из трёх запланированных экскурсий-прогулок, организованных Казанским академическим русским большим драматическим театром им. В.И. Качалова и МИА ASG.

По местам, связанным с историей русского театра в Казани, слушателей провели заведующий музеем КАРБДТ им. В.И. Качалова Роман Копылов и сотрудник Международного института антиквариата Алина Ершова. О судьбе русского театра в Казани пришли послушать около тридцати любителей истории Казани.

24.08.2015



Дом Банарцева в цикле передач канала UTV «Мой город Казань». Выпуск 88.



Съемочная группа канала городского телеканала «UTV» подготовила репортаж об истории дома Банарцева: от первого владельца дома, купца Н.Ф. Банарцева, до нынешнего собственника здания – компании ASG. Перед телезрителем предстанет самый сложный этап реконструкции дома, находившегося в три года назад полуразрушенном состоянии. Теперь дом поражает своими историческими интерьерами в стиле русский ампир, созданными на основе коллекций Международного института антиквариата.

Казань глазами туриста в цикле передач канала UTV «Мой город Казань». Выпуск 91



Казань – город с тысячелетней историей. Особый интерес представляют здания, которые хранят историю своих обитателей. Одно из таких зданий – дом Банарцева, принадлежащий некогда богатейшему казанскому купцу Николаю Федоровичу Банарцеву.



27.08.2015



В Подмосковье готовится к открытию первая усадьба, переданная в аренду

В успех программы «Усадьбы Подмосковья», стартовавшей в 2013 году, верилось с трудом. Слишком много в области разрушенных до основания усадебных комплексов и слишком дорого обходится их реставрация. Однако за это время инвесторы взяли в аренду по программе «рубль за метр» два десятка объектов культурного наследия. И в сентябре планируется расторгнуть еще три: усадьбу Ляхово в городском округе Домодедово, где снимался известный фильм «Формула любви», дачу Боткина в Чеховском районе и городскую историческую усадьбу в Можайске. «РГ» узнала, что делают инвесторы с бывшими поместьями.



03.09.2015

Школа юного журналиста от журнала «Мир искусств» ASG

В субботу в парке им. Горького состоялось грандиозное мероприятие «Дети – наше будущее», в котором приняли участие несколько тысяч казанских первоклассников со своими родителями, бабушками, дедушками, братьями и сестрами. На празднике у детей была возможность попробовать себя в разных профессиях: от повара до режиссера кино. Редакция журнала «Мир искусств» не осталась в стороне и организовала в парке школу юного журналиста.



Разместилась школа юного журналиста на центральной аллее парка им. Горького возле первой скамейки с табличкой, на которой написана миссия компании ASG «Инвестиции во благо». Год назад компания стала одним из первых партнеров проекта «SITDOWNPLEASE» по благоустройству городского пространства.



7.09.2015

Противоаварийные работы завершены в усадьбе в Каширском районе

Противоаварийные работы завершены на реставрируемой в рамках губернаторской программы усадьбе Глебовых в деревне Тарасково Каширского района, сообщила в среду Каширскому информагентству директор проектной мастерской Инвестиционной группы компаний ASG Альбина Хайруллина.

«На усадьбе Глебовых в деревне Тарасково завершены все противоаварийные работы и начаты основные реставрационные. Кирпичную кладку отреставрировали методом вычинки и докомпоновки. Выполнили ремонт и воссоздание межэтажных перекрытий, кровли и лестниц. Восстановили планировочную структуру помещений и хоры для музыкантов в большой зале. Здание уже подготовлено для проведения коммуникаций, и сейчас мы завершаем отделочные работы на фасаде. В ближайшее время он будет окончательно отштукатурен, а затем мы займемся воссозданием декора. Архитекторы сделали шаблоны для всех его элементов, и по ним мастера будут работать непосредственно на фасаде», – сказала Хайруллина.



09.09.2015

За кулисами истории. Корреспондент «РГ» прогулялся по театральной Казани XVIII – XX веков

Организовали для казанцев эти увлекательные прогулки Качаловский театр и Международный институт антиквариата (МИА).

По словам Алины Ершовой, на казанских подмостках начинал свой творческий путь Василий Качалов. В 1897 году в номерах купца Михайлова (угловой дом на Лобачевского) поселился некто Василий Шверубович, взявший недавно псевдоним «Качалов». Молодой актер и недоучившийся юрист, в Казань он приехал, чтобы убить «двух зайцев» – отточить мастерство на провинциальной сцене и закончить обучение на юрфаке местного университета.

10.09.2015



№ 203 (6774)

ASG: «Где-то 250 миллионов мы вложили в усадьбу Аигиных»



Одной из тем, которые обсуждались на прошедшем в Москве форуме по недвижимости PROEstate-2015, стали вопросы восстановления памятников истории и культуры в рамках государственно-частного партнерства. Механизмы работы этих программ и подводные камни обсудили на конференции «Памятники культуры: возможности девелоперов в рамках нового законодательства». Корреспондент «Реального времени» побывал на мероприятии и выслушал докладчиков. Отметим, что на мероприятии одним из ключевых спикеров были представители татарстанской Инвестиционной группы ASG, которую контролирует миллиардер Алексей Сёмин.

10.09.2015



Телеканал «360 Подмосковье». Программа «Четыре реки. Усадьбы Аигиных»



Ведущий программы «Четыре реки» – писатель, победитель многочисленных интеллектуальных телеигр Борис Бурда. «Обладатель трёх хрустальных и одной бриллиантовой Совы «Что? Где? Когда?», фаворит брэйн ринга, неоднократный победитель «Своей игры» рассказывает об интригующей истории любви Владимира Ленина и Инессы Арманд в интервью усадьбы Аигиных в селе Талицы Пушкинского района Московской области. Семейству Армандов наравне с купцами Аигиными принадлежало несколько заводов в Талицах и соседнем селе Могильцы, поэтому история двух родов тесно переплетена. Усадьба Аигиных была восстановлена Инвестиционной группой компаний ASG в рекордный срок и сейчас являет собой замечательный образец старинного купеческого дома с классическими интерьерами, изобилующими предметами искусства.

10.09.2015



КОММЕРЧЕСКАЯ НЕДВИЖИМОСТЬ

ПРОДАЖА • АРЕНДА • ОГРОМНЫЙ ВЫБОР



Петербургская 19



Бутлерова 25



Проточная 8



ТЦ «МЕГА», Сибирский тракт 34



ТЦ «ГРАНИ», Сибирский тракт 34

Подбираем варианты от 20 до 20 000м²

+7(843) 510-96-10

www.supermarket-m2.ru

Унесённые вихрем



Одну из самых романтических историй, связавшую вождя мирового пролетариата и роковую красавицу с задатками политической авантюристки, рассказал знаменитый победитель множества интеллектуальных игр писатель Борис Бурда. Пролог истории привёл автора в усадьбу Аигиных, где компания ASG завершает реставрационные работы.

Мастерство архитекторов компании позволило не просто воссоздать исторический интерьер на основе коллекций Большого собрания изящных искусств ASG, но и обеспечило эффект присутствия владельцев усадьбы. Именно такая атмосфера подлинности и является основным способом привлечения клиентов туристского кластера в Пушкинском районе Московской области, центром которого совсем скоро станет усадьба Аигиных.



11.09.2015

Встраивание объектов культуры в общую инфраструктуру позволит заработать механизму государственно-частного партнёрства в полном объёме



Круглый стол «Закон о государственно-частном партнерстве: проблемы и перспективы применения» прошел 12 сентября в Ульяновске. Заседание состоялось в рамках профессиональной сессии деловой программы V Международного культурного форума в Ленинском мемориале. На круглом столе уже реализованные ГЧП идеи представила сторона инвесторов. Юрист группы компаний ASG Глафира Гаврилова рассказала о проекте восстановления усадеб в Татарстане. Компания взялась за восстановление 26 объектов в исторической части Казани. Сейчас реализован первый этап, восстановлена конструктивная и фасадная части, ведутся работы по подготовке интерьеров.



12.09.2015

О проекте государственно-частного партнерства по возрождению исторического центра Казани

16 февраля 2012 года между мэрией Казани и Инвестиционной группой компаний ASG было подписано соглашение о государственно-частном партнерстве для совместной деятельности по развитию казанской агломерации и участию инвестиционной компании ASG в работе по восстановлению и реконструкции исторического центра города. Компания реставрирует 26 зданий – архитектурных памятников в историческом центре города



16.09.2015

2015.-№ 8.-
С.62-65.

Комплекс усадеб в Старо-татарской слободе как машина времени

Нередки случаи, когда натурные исследования и архивные изыскания меняют судьбу здания на реставрации. Однако проект восстановления комплекса усадеб в Старо-татарской слободе по улице Тукая заслуживает отдельного описания. Удивление коллег вызывает не только то, что авторам проекта удалось основательно доказать необходимость понижения этажности до исторических габаритов. Но и то, что инвестор согласился с доказательствами.

16.09.2015

2015.-№ 8.-
С.66-69.

Усадьбу «Ляхово» сдали в аренду в рамках губернаторской программы

Усадьба «Ляхово» стала 22-м объектом культурного наследия, сданным в аренду в рамках губернаторской программы «Усадьбы Подмосковья», сообщает Министерство имущественных отношений Московской области.

«Знаменитое “Ляхово”, где в свое время проводились съемки популярного советского фильма “Формула любви”, стало уже 22-й усадьбой, сданной в аренду в рамках успешной реализации губернаторской программы “Усадьбы Подмосковья”, – говорится в сообщении.

В нем поясняется, 15 сентября 2015 года состоялся аукцион на право заключения договора аренды в отношении объекта культурного наследия, усадьбы «Ляхово», в состав которой входит главный усадебный дом площадью 185,2 квадратных метра.



18.09.2015



Из подмосковной усадьбы «Ляхово» сделают агротуристический кластер

Усадьба «Ляхово», расположенная в Домодедово и ставшая участником программы «Усадьбы Подмосковья», была сдана в аренду некоммерческому партнерству «Единая система возрождения русских усадеб», которое планирует использовать объект культурного наследия в качестве агротуристического кластера.



18.09.2015



ASG на II Международном съезде реставраторов



6 сентября стартовал II Международный съезд реставраторов. Площадкой для его проведения стала Казань. Выбор не случаен – город уделяет огромное внимание вопросам сохранения историко-культурного наследия, а реставрация играет в этом вопросе ключевую роль.

В первый же день на одном из круглых столов с докладом выступила Зухра ГАЙСИНА – главный эксперт ЗАО «Инвестиционная группа компаний ASG». Тема выступления была посвящена вопросам применения Градостроительного кодекса Российской Федерации в сфере реставрации объектов культурного наследия. В качестве примера, конечно же, были взяты объекты культурного наследия, которые восстанавливает группа компаний ASG. Многочисленной аудитории была представлена презентация проектов компании. Востребованность подобного опыта доказывает активность слушателей, они фотографировали на телефоны и планшеты планы зданий, фотографии объектов до реставрации и после завершения работ.



18.09.2015

Усадьбу из фильма «Формула любви» восстановит ИГК ASG



На днях компания ASG по итогам аукциона стала арендатором еще одного объекта культурного наследия федерального значения. Предстоит восстановить известную многим россиянам по фильму Марка Захарова «Формула любви» усадьбу Ляхово конца XVIII– начала XIX вв. в Домодедовском районе Московской области.

Одно из условий льготной аренды усадьбы – необходимо отреставрировать ее в течение семи лет. Для компании ASG усадьба Ляхова уже одиннадцатый объект реставрации в Подмосковье. Первым объектом была усадьба Аигиных в селе Талицы, сдача которой намечена на этот год.



25.09.2015

«Белая ворона» в гостях у МИА

В Выставочном центре Международного института антиквариата (МИА) ASG состоялось очередное мероприятие в честь Года литературы, объявленного в России в 2015 году. Подмосковные усадьбы, которые реставрирует компания, связаны с именами многих русских классиков. На днях был проведен литературный вечер «Осень в усадьбе», который вполне может стать «прологом» нового проекта МИА.

На поэтические чтения были приглашены члены ЛИТО «Белая ворона», которое хорошо известно казанцам и имеет за плечами уже 19 лет истории. Бессменным руководителем объединения является заслуженный работник культуры РТ, лауреат премии им. М.Горького, лауреат премии им. С.Сулеймановой и автор многих книг Наиля Ахунова.

Свои литературные творения перед собравшимися читали Инесса Фахрутдинова, Юлия Сандлер и Ирина Покровская.



28.09.2015



Исторические особняки Казани



К. Маркса, 18 – дом Банарцева

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

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

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

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



6 млрд руб.

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

27 зданий

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

35 тыс. м²

общая площадь реставрируемых ASG зданий в центре Казани

65 тыс. м²

площадь предоставляемых в историческом стиле зданий в центре Казани

500 дней

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

НА ПРАВАХ РЕКЛАМЫ

Приглашаем партнеров для взаимовыгодного сотрудничества

НАШИ КОНТАКТЫ:

+7 (843) 510 98 98

e-mail: info@asg-invest.ru

www.asg-invest.ru

И «ВИЗАНТИЙСКИЙ КУПОЛ ПЛАВНЫЙ КОЛЮЧЕЙ ГОТИКИ МИЛЕЙ...»

Усадьба Васино – образец русского деревянного
зодчества начала XIX века



Юлия Васильева
архитектор-
реставратор,
доцент кафедры
проектирования
зданий КазГАСУ



Альбина Хайруллина
директор ОПиРМ,
архитектор-
реставратор



Лилия Амерова
архитектор-реставратор
архитектурно-
проектной мастерской
ASG



Юлия Балабанова
руководитель мастерской
генплана, кандидат
архитектуры

Аннотация: статья посвящена предпроектному этапу реконструкции усадьбы Васино, сохранившейся до настоящего времени благодаря искусству строителей начала XIX века. Незначительные утраты и минимальные изменения, которые претерпела усадьба за прошедшие два века, позволяют нам в полной мере наслаждаться искусством деревянной усадебной архитектуры.

Ключевые слова: русская усадьба, архитектурно-парковый комплекс, пейзажный парк, архитектурный ансамбль, партер, туристско-рекреационный кластер, ретирода, антресольный этаж.

Abstract: The article is devoted to the pre-project phase of the reconstruction of the manor Vasino, preserved until the present time due to the art of the builders of the early XIX century. Slight loss and minimal changes to the manor has undergone over the past two centuries, allow us to fully enjoy the art of wooden manor architecture.

Keywords: Russian country estate, architectural and park complex, landscaped park, architectural ensemble, orchestra, tourism and recreation cluster, retreat, mezzanine floor.



Илл. 1. Усадьба Васино. Общий вид главного фасада

Усадьба Васино – объект культурного наследия федерального значения расположена в Чеховском районе в деревне с одноименным названием. Особый статус этой усадьбы говорит о том, что архитектура комплекса, его планировочная организация ценны не только в масштабе муниципалитета или области, но и России в целом. В рамках Губернаторской программы «Наше Подмосковье» данный объект был передан Инвестиционной группе компаний ASG с правом льготной аренды, что обеспечило условия для ее возрождения.

Сегодня, уже имея значительный опыт подготовки проектов реставрации различных усадеб, переданных компании, мы невольно сравниваем их между собой, выделяя особо для нас значимые. Усадьба в Васино стала одним из таких объектов. Закутавшаяся в листву деревьев, покрытая туманом, эта великолепная деревянная усадьба на протяжении многих лет ждала тепла бережных человеческих рук (илл.1). Сегодня такой день настал, и команда архитекторов-реставраторов с нетерпением и энтузиазмом приступила к комплексным натурным и историко-архивным исследованиям.

Из истории села Васино

Село Васино (ныне деревня Васино) находится в Чеховском районе Московской области, на Серпуховской земле, в нижнем течении реки Нары. Исстари это место было густо заселено. Все окрестные села и деревни входили в состав Темкинского стана Серпуховского уезда, на территории которого было разбросано несколько погостов, вокруг которых группировались селения. Центром стана являлся погост Спас-Темня, расположенный на левом берегу Нары, выше села Нехорошева, в километре от современного села Бутырки [5].

Темкинский стан упоминается и в дозорной, и описной книгах церквей и земель 1620 года. На погосте упоминается клецкая деревянная церковь, не раз, вероятно, перестраиваемая. В середине XVII века деревянная церковь сменилась каменной Преображенской. Расположенная в территориальном и административном центре стана, окруженная удивительной красоты ландшафтом, церковь всегда являлась объектом особого внимания и притяжения. Так, последняя владелица усадьбы Васино Е.В. Костылева была похоронена именно на погосте Преображенской церкви, хотя погост в деревне Капустино с Георгиевской церковью конца XIX века располагался ближе.

Данных о периоде возникновения деревни нет, свое основное развитие она получила в момент строительства усадьбы. Долгое время Васино числилось пустошью «с санными покосами и лесными угодьями», принадлежавшей Г.И. Голонину, пока в конце XVIII века тут не возникло маленькое сельцо с небольшой усадьбой, принадлежавшее вдове-прапорщице А.И. Плаховой и ее детям. Именно к этому времени относится деревянный на белокаменном фундаменте одноэтажный с антресолями дом, завершенный куполом, с украшенным шестиколонным портиком главным фасадом. Кроме того, в усадьбе располагались хозяйственные постройки, и был разбит липовый парк с системой прудов. Берега копаного пруда были обсажены липами, у северного берега упоминается беседка. Лишенная развитой хозяйственной зоны и многочисленных служб, усадьба Васино, скорее всего, принадлежала к новому, близкому к дачному, типу загородного жилья и носила камерный характер.

В 1840-х годах усадьба перешла к чиновнику седьмого класса Петру Федоровичу Вельяминову и его жене Александре

Николаевне. В селении, кроме усадьбы, располагались 18 крестьянских дворов с населением более 150 человек. От Вельяминовых имение при сельце Васино перешло по купчей крепости подпоручику Федору Петровичу Вечеславу, а позже по купчей 1857 года его матери Александре Николаевне Вячеславовой. По уставной грамоте 1862 года в сельце числилось дворовых 5, крестьян 68 душ мужского пола. После отмены крепостного права в пользовании помещицы осталось 90 десятин 759 кв. сажень (упоминается пруд, господский лес, пашня).

В 1882 году усадьбу при сельце Васино Алексеевской волости Серпуховского уезда покупает коллежский секретарь Петр Павлович Костылев.

Въезд в усадьбу был устроен с востока. Дорога, шедшая через поля, делала резкий поворот к Васино и, слегка ответвляясь от основной колеи, приходила в усадьбу через специально устроенный «разрыв» в обваловке (системе земляных валов для защиты территорий, подверженных потенциальному затоплению при изменении уровня поверхностных вод) по диагональной липовой аллее к главному дому, затем продолжалась до села и далее – к соседним деревням.

Деревня, примыкающая к усадьбе, сохранила свою первоначальную планировку. Окружение усадьбы не диссонирует с архитектурой дома, за исключением нескольких построек, расположенных в непосредственной близости к памятнику. Сама деревня имеет уличную планировку, одним концом спускается к озеру, другим упирается в усадьбу. Все постройки деревни не старше ста лет.

В настоящее время до нас дошли лишь деревянный главный дом, ранее являющийся центром усадьбы, фрагменты исторической обваловки парка, сильно заросший липовый парк, планировка которого еле читается, и обмелевший пруд в нем.

Историко-архитектурная характеристика усадьбы Васино

Небольшая по размерам усадьба Васино с севера, юга и востока была ограничена валом и рвом, на западе границей ее являлась речка Растовка. Со всех сторон сельцо и усадьбу окружали поля и луга, а речка Растовка ниже по течению была перекрыта плотиной, так что в районе усадьбы образовался живописный пруд. Главный дом был скрыт от всеобщего обозрения густым липовым парком, частично регулярным – близ



Илл. 2-3. Исторические фотографии главного дома 1995 г.

дома, частично – ландшафтным, похожим на сад, – на берегу реки. В парке был выкопан маленький пруд.

Жилой комплекс усадьбы был создан из трех построек: деревянного главного дома на каменном фундаменте и двух маленьких каменных флигелей. Службы, скорее всего, ограничивались погребом и флигелем с кухерской избой [5].

Главный дом является одним из немногих уцелевших в Подмосковье образцов деревянных усадебных построек (илл.2-3). За все время своего существования, исключая последние несколько лет, здание находилось в постоянной эксплуатации, что предохранило его от значительного разрушения.

Объект представляет собой одноэтажное рубленое здание, обшитое тесом, на белокаменном цоколе с антресолями в центральной части и пониженными крыльями по бокам. Юго-восточный (главный) фасад дома имеет шестиколонный портик

в центральной части (илл.4). Колонны деревянные, упрощенного тосканского ордера. Крайние колонны имеют немного большее, чем четыре центральных, сечение, а их центры несколько смещены к середине. Это говорит о том, что и архитектор, и строители были прекрасно осведомлены о законах построения колоннад. Центральную часть здания венчает декоративный сферический купол на невысоком барабане. Вся композиция здания подчинена законам симметрии. Оба крыла имеют по углам небольшие выступы типа ризалитов. В выступах расположены окна с полуциркульным завершением. Кровли крыльев венчают изящные шпили на невысоких барабанах, выполняющие роль вертикальных акцентов, визуальнo облегчающих восприятие и подчеркивающих общую симметричную композицию здания, взаимосвязь и соподчинение его частей (илл.5). Целостный и композиционно уравновешенный вид здания, в том числе со стороны боковых фасадов, свидетельствует о большом мастерстве зодчего.

Не менее интересно, чем главный, решен и северо-западный фасад. При его проектировании было учтено и расположение дома вблизи крутого спуска к реке и, как следствие, отсутствие панорамного раскрытия с этой стороны, и наличие дополнительных членений за счет антресольного этажа. Все элементы заднего фасада – как окна первого и антресольного этажей, так и декоративное убранство – уменьшены относительно аналогичных элементов главного фасада, что позволяет сохранить его композиционную целостность и визуальное равновесие.

Два крыльца примыкают к центральной части дома, одно крыльцо расположено у юго-западного бокового крыла. На момент обследования все три крыльца, аналогич-

Илл. 4. Шестиколонный портик главного фасада



ные по своей конструкции, представляют собой обшитый досками навес над лестницей и площадку перед входом в дом. Навесы состоят из выступающей над ступенями крылец односкатной части на двух столбах, предположительно устроенной в советский период, и двускатной части с фронтоном над площадкой.

Внутренняя планировочная структура дома характерна для построек конца XVIII – начала XIX века. Пространственные характеристики интерьеров оптимальны. Одна из сторон – ширина – традиционно ограничена несущей способностью деревянных балок, длина – эксплуатационными соображениями, в том числе вопросами отопления. В пределах одного этажа практически не встречаются комнаты с одинаковыми горизонтальными размерами.

Интерьерное пространство разделено на функциональные зоны, в свою очередь подразделяющиеся на высотные группы. Основных функциональных зон три: парадная, жилая и подсобная. Зоны различаются по высоте, кроме того, высота помещений неодинакова и в пределах парадной зоны, имеющей анфиладную организацию и расположенной вдоль главного фасада.

Жилая зона размещена в задней части дома, а также на антресолях. Внутренняя лестница-коридор, соединяющая первый этаж с антресолями, располагается вдоль длинной стороны дома и примыкает к задней стене гостиной. Она объединяет жилую зону дома. Зала располагалась длинной стороной перпендикулярно анфиладе, гостиная была средним звеном анфиладных помещений. Соотношение ее сторон тяготеет к квадрату. Дверей в задней стене нет, т. к. со стороны коридора к ней примыкает лестница, ведущая на антресоли. Кроме того, согласно традиционной расстановке мебели, вдоль задней стены между диагональными печами должен был стоять диван, перед ним – овальный стол и кресла, что также делало невозможным устройство здесь дверного проема.

Материалы натурных исследований свидетельствуют о том, что сумма высот жилой зоны первого этажа и антресолей превышает высоту парадных помещений, соответственно большая часть внутреннего пространства дома над парадными комнатами не использовалась и включена в чердачное помещение. Это говорит о значительном внимании, которое уделялось правильному пропорциональному построению комнат, часто в ущерб прагматической полноте использования про-



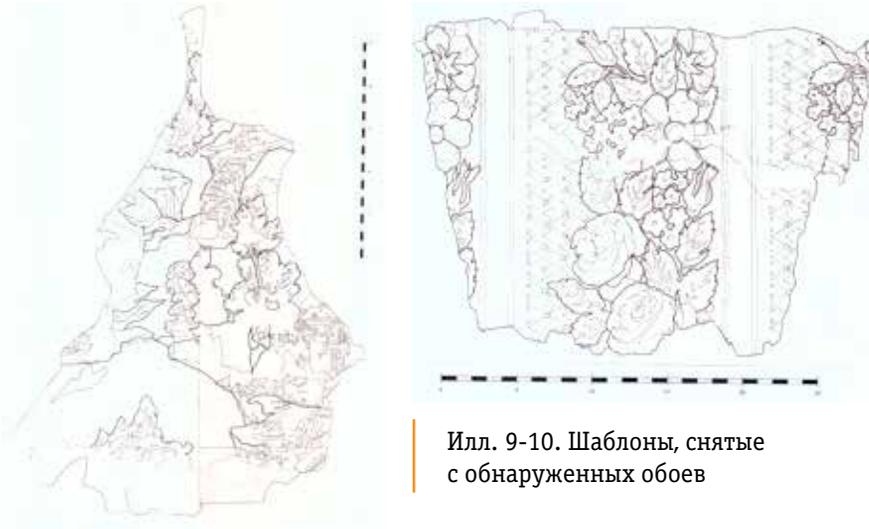
Илл. 5. Юго-западный фасад

странства. Сочетание и оптимальный компромисс композиционных, экономических, конструктивных, функциональных, инсоляционных, гигиенических и иных факторов определяли объемно-планировочное решение дома. Однако при этом существовала и условно нормативная традиционная планировочная схема, которую необходимо было выдерживать с отклонением в определенных интервалах. Пространство каждого из парадных помещений формировалось в пределах соотношений, присущих только комнатам конкретной функции [1].

Сохранившиеся под листами поздней фанерной обшивки обои имеют кричаще-яркие рисунки, контрастирующие с мягким пастельным фоном, с преобладанием насыщенных зеленых оттенков. В ходе натурных исследований были обнаружены фрагменты исторических обоев XIX века и советского периода, наклеенных послойно на дореволюционные газеты. Сохранились фрагменты газет 1837, 1839, 1847 годов (илл.6-8). Обнаруженные

Илл. 6-8. Обнаруженные фрагменты исторических обоев





Илл. 9-10. Шаблоны, снятые с обнаруженных обоев

фрагменты имеют различное качество обойной бумаги, в основном использована грубая бумага, близкая по качеству к современной оберточной.

Как известно, в жилых домах XIX века сложилась определенная последовательность расположения помещений: зал, гостиная, спальня. Им могли предшествовать прихожая, холодные сени и лестница. Планировочной схеме соответствовали определенные принципы окраски (оклейки): каждое помещение окрашивалось своим, только ему присущим колером: зал – желтый или серый (по аналогии с фасадом), гостиная – синий или палевый, комната хозяйки – зеленый. Схема эта оказалась чрезвычайно

устойчивой, она просуществовала полвека. Даже к середине XIX века, когда планировка начала меняться, принцип окраски оставался прежним.

Во время позднего ампира парадные помещения дома начали терять представительность, приобретая все более жилой характер. Зал стал уменьшаться в размерах, утратил свои основные функции, охра и палевый цвета сменились насыщенным лимонным. Комната хозяйки потеряла функцию гостиной, но продолжала оставаться ее рабочим кабинетом и спальней. Цвет этой комнаты, неизменно оставаясь зеленым, утратил глубину, насыщенность и «холод», присущий гостиным, и приобрел легкий и теплый оттенок.

Все сохранившиеся фрагменты обоев в усадьбе Васино были детально изучены, в ходе исследования были сняты шаблоны, зафиксирован рисунок, восстановлен первоначальный цвет (илл.9-10). Результаты этих исследований лягут в основу статьи, посвященной обоям в русских усадьбах середины XIX – начала XX века.

Помимо обоев в интерьерах дома были обнаружены фрагменты изразцовых печей и филенчатые двери изящного рисунка (илл.11-12). Удивительная сохранность внутреннего пространственно-планировочного решения, не искаженного поздними переделками и перестройками, создает такой



Илл. 11. Подлинная печь, облицованная керамическими изразцами с синим кантом



Илл. 12. Подлинная межкомнатная дверь



Илл. 13. Фото 1950-1955 гг.

эффект переноса в прошлое, что, закрыв глаза, можно, кажется, услышать потрескивание дров в печи, ощутить аромат ушедшей усадебной жизни.

В 1917 году усадьба Васино была реквизирована. В связи с организацией колхоза в 30-ые годы были уничтожены все сооружения усадебного комплекса, за исключением главного дома. В советский период в доме размещалось лесничество, база отдыха «Клейтук», телятник.

В период с 1939 по 1979 годы в главном доме размещалась сельская школа (илл.13), часть помещений использовалась под жилье учителей.

С 1979 года до момента постройки неподалеку собственного дома в усадьбе проживали пенсионеры Афанасьев Николай Константинович и его жена Афанасьева Нина Ивановна, в прошлом учительница.

Благодаря тому, что усадьба практически не стояла «бесхозной», она смогла, вопреки погодным условиям и времени, сохраниться в первоначальном облике без каких-либо серьезных перестроек и ремонтов. Сегодня этот объект справедливо можно назвать образцом устойчивости в условиях тотального разрушения русских усадеб.

Современное состояние

Несмотря на значительную внешнюю сохранность, главный усадебный дом дошел до нас с весьма изношенными конструкциями. В процессе инженерных исследований стало ясно, что фундаменты и цоколь здания находятся в аварийном состоянии. Ввиду отсутствия организованного водостока правое и левое крылья постоянно намокали, что привело к деструктуризации основного материала стен и кровли. К счастью, купол здания, его конструктивная основа, сохранился в относительно неплохом состоянии (илл.14-15).

Тесовая обшивка здания, устроенная на кованых гвоздях, на момент исследования также частично сохранилась. Отметим, что эта система обшивки напоминает современные вентилируемые фасады – именно она позволила основному срубу здания «дышать», пережить все невзгоды и сохранить крепость материала. Исследования красочных слоев выявили первоначальное цветовое решение основной плоскости и декора фасадов – охристый и белый цвета соответственно. Парадный портик дошел до исследователей в сохранном внешнем виде, однако конструкции двух крайних колонн и обшивка нуждаются в переборке и



Илл. 14-15. Конструкция купола



реставрации. Крыльца северного фасада были искажены в советское время ввиду неудобства открытых ступеней. Оконные столярные заполнения в большинстве своем утрачены, однако в процессе разбора завалов удалось отыскать фрагменты подлинных окон. Согласно историческим фотоснимкам и описаниям, окна северного фасада имели ставни, однако в натуре их, к сожалению, найти не удалось.

Внутренняя планировка, как уже говорилось ранее, сохранилась с момента строительства. Были обнаружены также места расположения утраченных внутренних перегородок. В дальнейшем это позволит выполнить комплекс работ по реставрации и точному воссозданию исходной объемно-планировочной структуры дома.

Первоначально в доме были две лестницы, ведущие на антресольный этаж. Одна лестница располагалась вдоль внутреннего коридора, разделяющего парадные залы и второстепенные, сегодня она практически утрачена: отсутствуют ограждения, ступени истерты и подкошены. Вторая лестница, имеющая, помимо входа из дома, еще и вход с улицы, сохранилась в удовлетворительном состоянии, особенностью её является то, что она могла функционировать и как общая внутридомовая лестница, и как изолированный вход на антресоли.

Для периода строительства усадьбы характерно расположение ретирады непосредственно в доме. Поиск ее первоначального местоположения всегда интересен для исследователей. В нашем случае также удалось определить первоначальное месторасположение этого помещения – под вышеупомянутой лестницей. Под этой частью дома располагается небольшой подвал, перекрытием которого ранее



Илл. 16. Обнаруженный керамический изразец

служил кирпичный свод. К сожалению, указанный свод был разрушен еще в 80-е годы XX столетия, о чем свидетельствуют материалы ранних исследований. Вход в подвал сегодня завален остатками аварийных конструкций и разрушенным облицовочным белым камнем. Некогда в этом помещении располагалось небольшое окно, которое служило для очистки ретирады.

Еще одна особенность дома – это фрагментарно сохранившиеся изразцовые печи. Печь в русской усадьбе, как и в любом доме того периода, – центр жизни. В отличающихся своей функциональной принадлежностью помещениях печи находились в различных местах, однако, несмотря на назначение комнаты, у печи всегда располагались диваны, кресла и кровати. В усадьбе Васино нам удалось найти местоположение шести затопочных узлов. Спальные комнаты в холодное время отапливали ежедневно, парадные залы – обычно только для приема гостей. В парадной зале нашей усадьбы ранее располагались циркульные печи. Их форма говорит о времени возведения – начало XIX века. В остальных залах анфилады располагались угловые и прямоугольные печи. Хорошо сложенная печь при постоянной эксплуатации (шесть месяцев в году) служила около двадцати лет, после чего печи в доме перекладывались. Чаще всего новая печь повторяла конфигурацию старой, реже – выкладывалась согласно изменившимся вкусам новая. При этом оставшиеся от разбора печные изразцы могли идти снова в дело. Именно поэтому основные печи в Васино переложены в конце XIX века, а большинство изразцов, покрывающих эти печи, относятся к 1820-40 годам (илл.16).

Помимо главного дома была тщательно обследована прилегающая территория регулярного и пейзажного парка.

Илл. 17. Старовозрастные деревья в парке





Илл. 18. Усадебный парк. Фото 1991 г.

Планировка парка смешанного типа сохранилась частично. До нас дошли остатки регулярного и живописно распланированного пейзажного парков, некогда содержащие редкие породы деревьев (илл.17-20). Четко прослеживаются южная, восточная и северо-восточная границы парка – ров и вал с обсадкой из старых лип и кустов акации. По северо-восточной границе в обсадке наряду с липой присутствует береза. От западной границы по диагонали к дому идет рядовая посадка лип – остатки подъездной аллеи. В северо-восточной части парка, перпендикулярно граничному рву и валу внутрь парка уходит еще один ров с валом с обсадкой из лип. С юга и юго-востока к дому примыкает поляна. Регулярная часть находилась на верхней ровной площадке, на склоне был разбит ландшафтный парк. Главный дом был скрыт от всеобщего обозрения густым липовым парком с системой прудов, частично регулярным – близ дома, частично – ландшафтным, похожим на сад – на берегу реки. Со всех сторон сельцо и усадьбу окружали поля и луга, а речка Растовка была запружена и образовывала пруд, на берегу которого стояла усадьба.

Частично сохранились направления парковых дорожек и площадок начала XIX века, также читаются некоторые аллеиные посадки из старовозрастных лип того же периода. Остальные направления дорожек утрачены. Современная дорожно-тропиночная сеть проложена хаотично и не учитывает исторической планировочной структуры усадебного ансамбля.

Историческая граница территории памятника на севере и востоке проходит по частично сохранившейся исторической обваловке, поворачивает к западу – также по обваловке, и к северу – по оградкам индивидуальных участков, обходя их по периметру. Далее граница проходит также по частично сохранившейся исторической



Илл. 19. Липовая аллея в парке. Фото 1991 г.



Илл. 20. Усадебный парк. Фото 1991 г.

обваловке, продолжается в западном направлении до левого берега речки Родонки и затем, проходя по ее берегу, возвращается в исходную точку, охватывая, таким образом, почти всю историческую территорию памятника.



Планировочная структура усадебного парка начала XIX века во многом утрачена и едва читается, однако сохранились площадки перед северо-западным и юго-восточным фасадами дома – бывшие партеры, буйно заросшие кустарником спиреи, акации, шиповника; отдельные элементы регулярного парка; обсадка северо-восточной границы липой и березой; рядовая посадка лип – остатки диагонально расположенной подъездной аллеи; перпендикулярный граничному ров с обсадкой из лип в северо-восточной части парка; поляна, примыкающая к дому с юга и юго-востока.

Остальная территория регулярного и пейзажного парка, занимающая плоскую поверхность коренного берега и верхнюю часть склона, представляет собой лесной массив, густой и труднопроходимый из-за буйно разросшегося подроста и подлеска.

Территория плодового сада и огорода усадьбы занята жилой индивидуальной застройкой XX века с приусадебными участками. Система прудов начала XIX века полностью утрачена. Перед кромкой склона к речке сохранился сильно обмелевший небольшой пруд-копань прямоугольной формы.

Основу озеленения парка составляет липа возраста до двухсот лет и тополь порядка ста лет. Кроме того, присутствуют старовозрастные березы и, единично, лиственница, сосна, ель. Много декоративного кустарника: акации, спиреи, шиповника.

Концепция сохранения усадебного комплекса

В феврале 2015 года Министерством культуры Московской области было выдано разрешение на проведение первоочередных противоаварийных мероприятий. Сегодня эти работы близятся к концу.

За минимальный срок реставраторы выполнили колоссальные по трудоемкости работы: приподняли стены сруба, отреставрировали и фрагментарно заменили на новые фундаменты и цоколь здания; выполнили сложную работу по вычинке сгнивших элементов сруба без раскатки сруба (илл. 21-22). Также был выполнен полный комплекс работ по реставрации кровли с соблюдением аутентичных технологий.

Параллельно с этим в архитектурно-реставрационных мастерских ASG интенсивно велась работа по разработке эскизного проекта реставрации и приспособления усадьбы. Данным проектом предусмотрена организа-

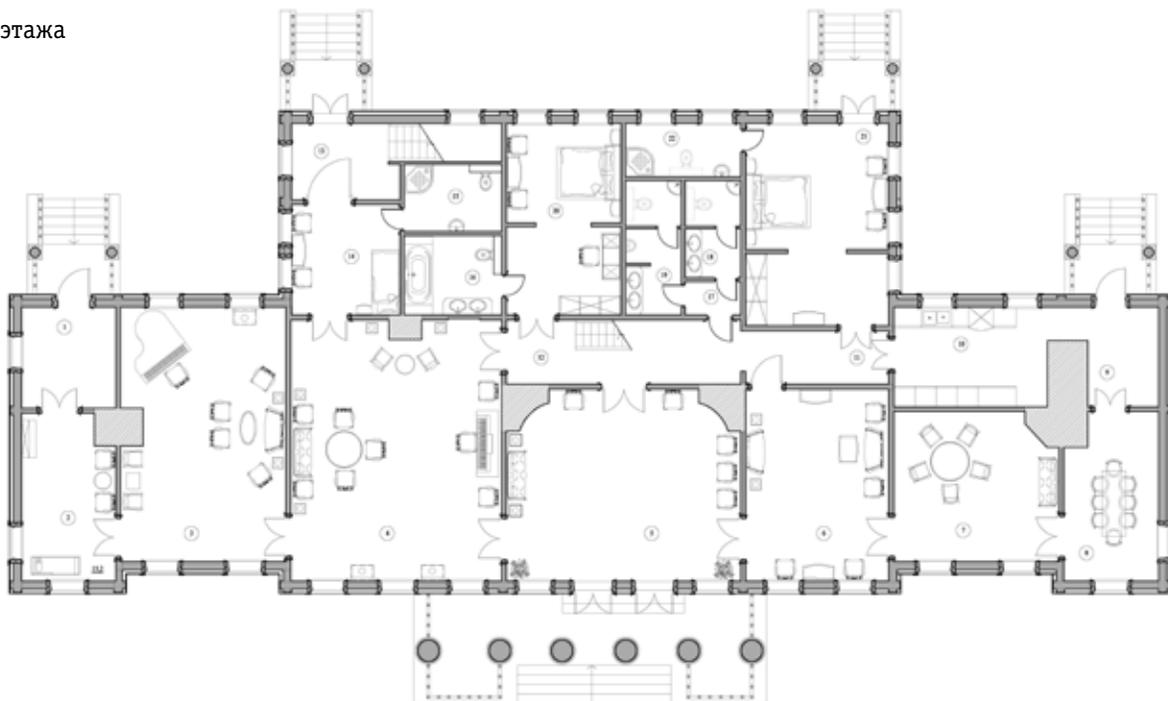
ция в главном доме усадьбы объекта гостеприимства, который будет включать в себя пять комфортабельных двухместных номеров (илл. 23-24). С юго-восточной и северо-западной сторон дома на первом этаже расположены входные группы главного и паркового входов. Вдоль главного фасада, как это и было ранее, размещены парадные залы, имеющие анфиладную организацию. По центру расположена парадная зала, в правом крыле здания – столовая, в левом – небольшой музей, посвященный находкам реставраторов и самому процессу реставрации.

В число самых ценных находок, безусловно, войдут фрагменты обоев и газет первой половины XIX века, серебряная чайная ложка, аптекарские бутылочки второй половины XIX века, чернильница. Помимо предметов XIX века, были обнаружены предметы первой половины XX века – в основном это

Илл. 21-22.
Работы по
вычинке бревен



Илл. 23. План первого этажа



Экспликация, 1 этаж:

1. Тех. помещение. 2. Гостиная. 3. Гостиная. 4. Гостиная. 5. Гостиная. 6. Гостиная. 7. Гостиная. 8. Столовая. 9. Зона загрузки.
10. Кухня. 11. Коридор. 12. Коридор с лестничным маршем. 13. Вестибюль с лестничным маршем. 14. Комната прислуги.
15. С/у прислуги. 16. С/у. 17. С/у. 18. Жен. с/у. 19. Муж. с/у. 20. Двухместный номер. 21. Двухместный номер. 22. С/у.

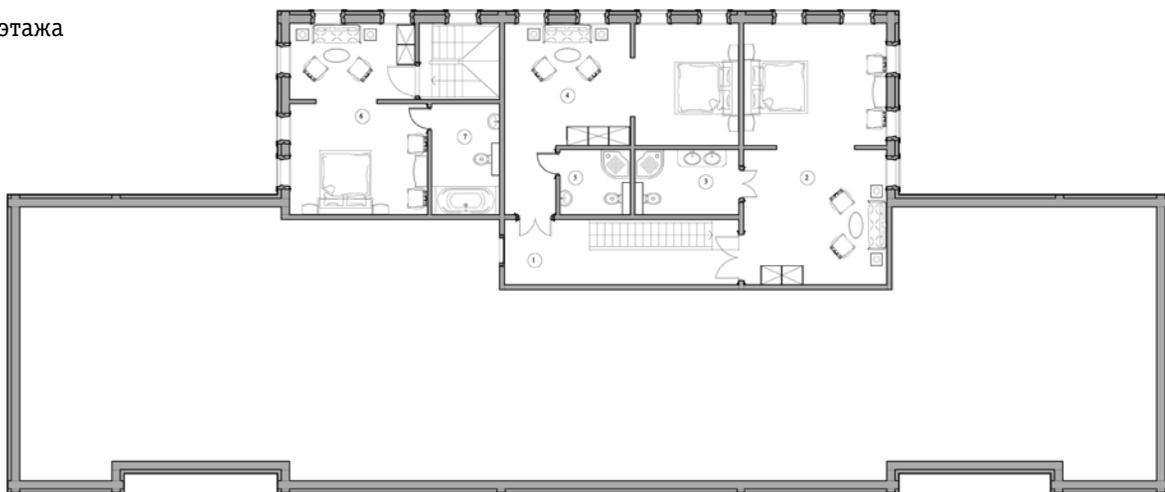
перьевые ручки, тетради школьников, керамические чернильницы и другие канцелярские предметы.

Несмотря на приспособление усадебного дома под объект современной туристской инфраструктуры, при разработке проекта приспособления удалось не только сохранить историческую планировку, но и обеспечить прежнее функциональное назначение большинства помещений. На первом этаже разместились две спальни, одна из которых имеет

вход как из дома, так и – изолированный – со двора. Также на первом этаже разместилась комната хранителя дома (дворецкого). На втором этаже, как это и было ранее, расположены три комфортабельные спальни.

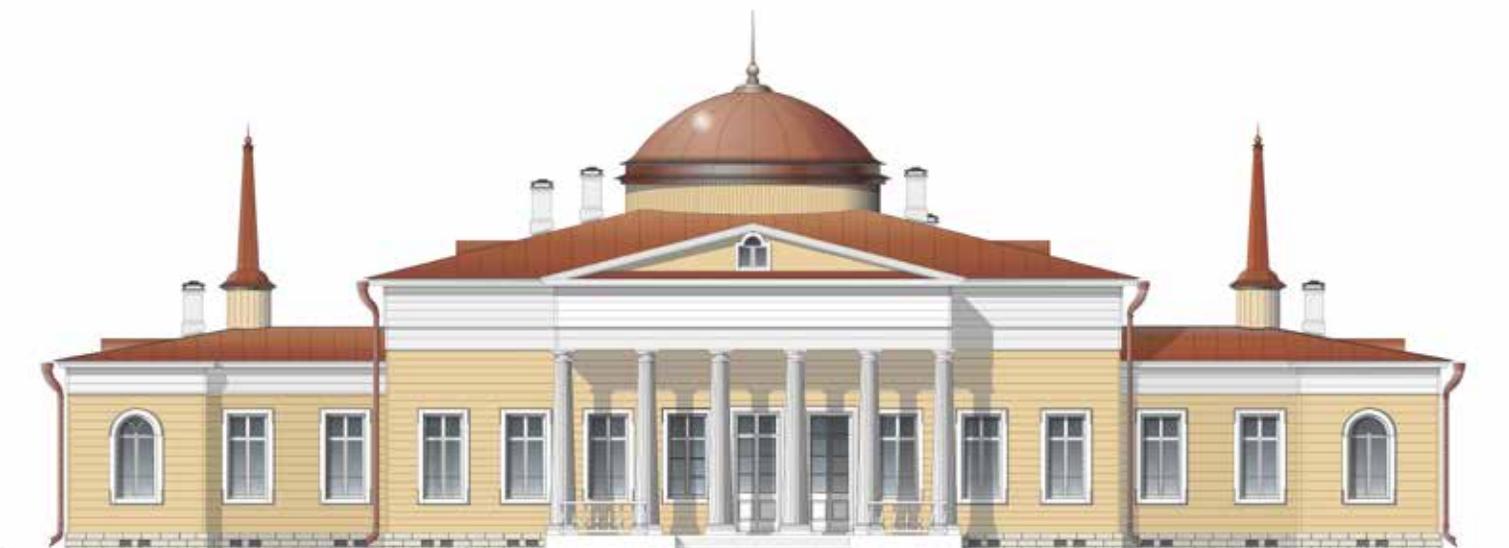
После завершения работ парадные и жилые комнаты будут обставлены характерными для середины XIX века предметами интерьера. Помимо этого, для воссоздания исторической атмосферы усадебного быта инвестором было принято решение устроить

Илл. 24. План второго этажа



Экспликация, 2 этаж:

1. Коридор с лестничным маршем. 2. Двухместный номер. 3. С/у. 4. Двухместный номер. 5. С/у. 6. Двухместный номер. 7. С/у.



на местах утраченных печей действующие камины. Обязательным условием стало соблюдение исторических размеров расположенных ранее на этих местах утраченных печей, а также применение в их облицовке изразца с характерным историческим рисунком: часть каминов будет облицована белыми поливными изразцами, а часть – также поливными с синим кантом (илл. 25). Взамен изношенных дощатых полов предполагается устроить дубовое паркетное покрытие с рисунком, характерным для периода возведения усадьбы.

Также будет восстановлен частично утраченный первоначальный облик фасадов: по сохранившимся образцам и аналогам воссоздан балясник на главном портике, устроены крыльца со стороны двора, установлены деревянные окна с характерными для периода возведения здания членениями и филенчатые двери (илл. 26). Подлинные же двери после реставрации в мастерских Международного института антиквариата вернутся в родную усадьбу и встанут на свои прежние места.



Илл. 25. 3Д – модель будущего камина

Илл. 26.
Эскизный проект реставрации главного фасада

Список использованной литературы:

1. Архитектурные детали в русском зодчестве XVIII-XIX веков: справочник архитектора-реставратора /сост. И.А. Киселев. – М., 2005. – 494 с.
2. Киселев И. А. Русские обои трех минувших столетий (XVIII - XX).- М.: Академия, 2007.-128с.
3. Культура Подмосковья: Информационный портал // <http://mosoblculture.ru/>(проверен 10.09.2015)
4. Памятники архитектуры Московской области. - М.:Искусство, 1975.- Т. 2.-С. 307.

Неопубликованные источники:

5. Инвентаризационная опись недвижимого памятника истории и культуры /ГУП «МОК ЦЕНТР». 2001 г.
6. Научно-проектная документация. М., 1995 г.
7. Паспорт на главный дом усадьбы «Васино»/ МК РСФСР. М., 1975.
8. Паспорт на "Усадьба Вельяминовых. Парк." / МК РСФСР. М., 1990.
9. Паспорт на "Усадьба Васино. Парк."/ МК РСФСР. М., 1992.
10. Предварительные работы. Главный дом усадьбы «Васино» памятника архитектуры начала XIX века Чеховского района Московской области/Производственное бюро по охране и реставрации памятников истории и культуры Московской области. М., 1991.
11. Проектные предложения и топографо-геодезические исследования по усадьбе «Васино» Чеховского района Московской области. М., 1991.

«ФЛИГЕЛЬ С БАШНЕЙ» - ГОТИЧЕСКИЙ МОТИВ В УСАДЬБЕ ЗЕНИНО



Степан Новиков
руководитель
архитектурной
мастерской ASG №2

Аннотация: в ходе восстановления архитектурного объекта вскрывается его «биография», позволяющая архитекторам выбрать самые интересные страницы и сделать их достоянием общественности. Флигель с башней в усадьбе Зенино отражает историю усадебного комплекса и выявляет популярные архитектурные стили периода ее расцвета.

Ключевые слова: архитектурно-усадебный комплекс, флигель, неоготика, псевдоготика, готическая роза, пинакль, щипец.

Abstract: During the restoration of the architectural object opened his "biography" that allows architects to select the most interesting pages and make them public. Outbuilding with a tower in the estate Zenino reflects the history of the estate complex and reveals the popular architectural styles of the period of its heyday.

Keywords: architectural manor complex, wing, neo-gothic, pseudo-Gothic, Gothic rose, Pinnacle, fin.



Алсу Зарипова.
«Флигель
усадьбы Зенино»
Графика 2015 г.

В ходе реставрационных работ на памятниках архитектуры, как правило, выясняются ранее неизвестные страницы истории объектов. В XXI веке большинство объектов дошло до нас в неузнаваемом виде по причине глобальных перестроек советского периода. Это касается как городских домов, так и загородных усадеб, об одной из которых пойдет речь в данной статье. Усадьба Зенино является одной из самых загадочных усадеб Московской области, работы на которых ведёт Инвестиционная группа компаний ASG в рамках Губернаторской программы «Усадь-

бы Подмосковья», призванной обеспечить воссоздание и сохранение объектов культурного наследия Московской области.

Серьёзные перестройки в основном совершались во времена тотальных изменений в структуре усадебных комплексов, а именно в эпоху советской власти, когда на территории дворянских имений размещали тюрьмы, лечебные учреждения, приспособляли их под коммунальное жилье и т.д. Интереснейшим этапом развития усадеб являются периоды их расцвета – XVIII-XIX века, когда усадьбы меняли свой архитек-



Илл. 1. Комплекс усадьбы Зенино с обозначением основных объектов

Илл. 2. Обнаруженные надписи на стенах флигеля

турный облик ради нового стиля, например, от классицизма - к эклектике и т.п. При этом часто перестройки не были связаны с внешним обликом главного усадебного дома, а касались лишь перепланировки и изменения функционального назначения того или иного объекта на территории усадебного комплекса. В данной статье речь пойдёт об уникальных особенностях и дальнейшем приспособлении одного из объектов, сохранившегося на территории усадьбы Зенино, который значится в реестре памятников как «флигель с башней».

Одноэтажное здание в центральной части усадьбы, с высоким цокольным этажом, состоящее из прямоугольного основного объёма и двух примыкающих небольших объёмов с западной стороны по углам с арочными окнами по периметру и есть памятник архитектуры, именуемый как «флигель с башней» (илл.1). В 2014 году при первичном обследовании здания специалистами ИГК ASG о ценности и уникальности объекта говорили только подвальные помещения с сохранившимися сводами и большими арочными окнами. Само же здание было значительно искажено и перестроено. Башня на флигеле частично утрачена, но по историческим фотографиям и натурным исследованиям найти её местоположение труда не составило. Оставалась непонятна логика расположения окон восточного фа-

сада, слабо читалась планировочная структура. Архитектура здания была полностью уничтожена и спрятана за толстым слоем штукатурки.

Исследование объекта

В процессе более детального исследования объекта выяснилось, что весь он выполнен из известкового камня, а перемычки над окнами из керамического кирпича. При этом стала заметна визуальная разница между кирпичными перемычками ряда окон. Разница проявляется в насыщенности цвета кирпича и раствора между ними. В процессе зондажных раскрытий также были обнаружены загадочные надписи на стенах, выполненные углём, которые говорят либо о периоде строительства, либо о возможных последующих перестройках (илл. 2). Все цифры написаны на тёсаных известковых камнях, которые расположены между арочными окнами. Самое интересное открылось в результате отбив-





Илл. 3. Зондажное раскрытие западного фасада

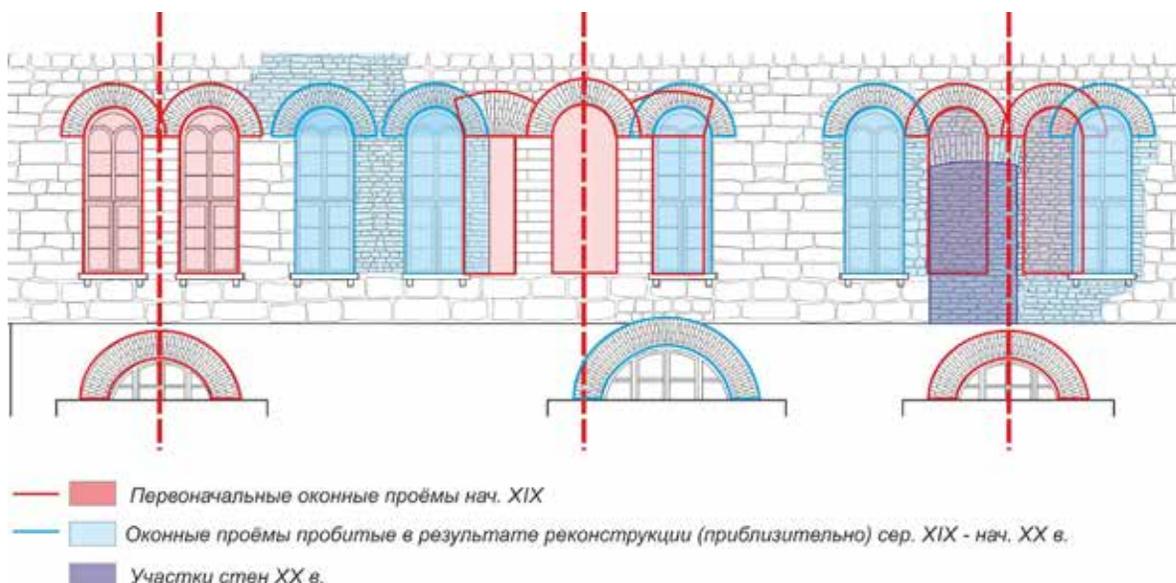


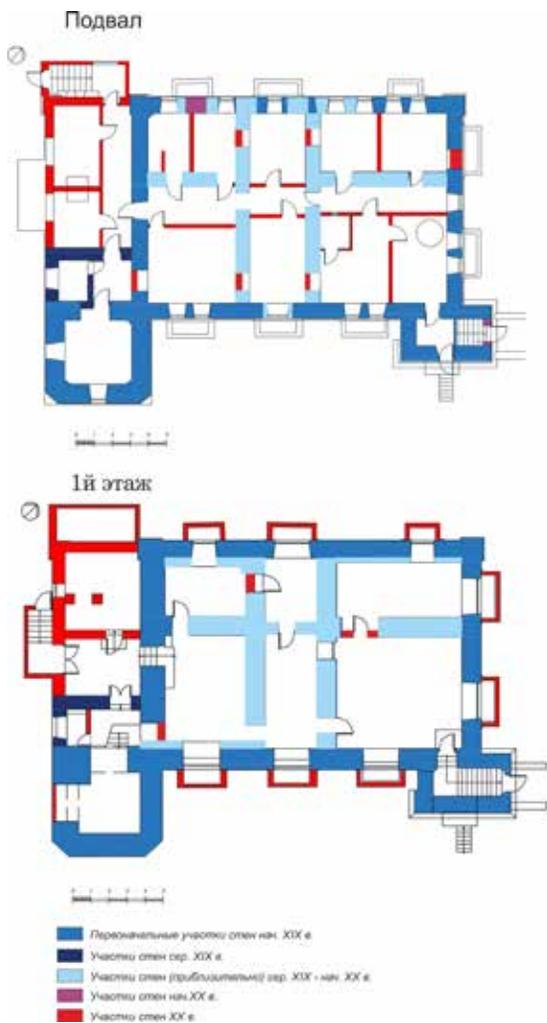
Илл. 5. Спаренные первоначальные окна. Вид снаружи и изнутри

ки штукатурки на восточном фасаде (илл. 3). Получило объяснение ранее нелогичное расположение арочных проёмов и их связи с внутренней планировкой. В результате визуального анализа фасада выявилась его первоначальная композиция, о которой не было известно ранее. Арочные окна по фасадам разновременные, но при этом выдержаны в одной стилистике. На вычерченном зондажном раскрытии восточного фасада можно проследить первоначальную симметричную композицию с центральным трёхчастным окном (аналогичная композиция окна на южном фасаде (илл. 4)). Фланкируют трёхчастное окно спаренные арочные окна, которые выделяются по насыщенному цвету перемычек и тёсаным известковым камням между ними (илл. 5). Композиция западного фасада также симметрична и читается без труда,

единственное изменение заключается в закладке крупного арочного дверного проёма в оконный. Вероятнее всего, главный вход располагался именно с западного фасада, выходящего на основную дугообразную ось усадьбы. На северном фасаде обнаружилось две пары первоначальных, спаренных арочных окон (илл. 5), а центральное было пробито уже позднее. К южному фасаду уже в советское время был пристроен прямоугольный объём из газобетона, который сегодня скрывает исторический фасад со ступенчатым щипцом во всю стену. (Щипец – островерхий или ступенчатый фронтон, типичный для средневековой архитектуры Северной Европы. Образуется от двух скатов кровли. В отличие от обычного треугольного фронтона, не отделяется снизу горизонтальным карнизом, а является частью

Илл. 4. Анализ строительных периодов западного фасада





Илл. 6. Схемы строительных периодов стен

фасадной стены [1]). В верхней части щипца располагается круглое окно и трёхчастное окно по первому этажу (сегодня фланкирующие прямоугольные проёмы заложены, центральное окно используется как дверной проём). Кирпичный пристрой между основанием башни и основным объёмом пристроен вероятнее всего в кон. XIX – нач. XX вв. Интересным является факт, что все внутренние стены были выполнены в период реконструкции здания и пробивки новых арочных окон (илл. 6). Об этом свидетельствуют стыки, разная техника кладки известковых блоков, выполненные не в перевязку с внешней стеной. Внутренние стены переходят в первоначальные трёхчастные окна, ввиду чего часть проёмов была заложена (илл. 3). После визуального осмотра крупных арочных перемычек цоколя снаружи здания также можно сказать, что выполнены они в разное время, и вероятнее всего перестройка окон нижнего уровня вызвана строительством новых сводов, так как планировочная структура двух этажей идентична. В результате



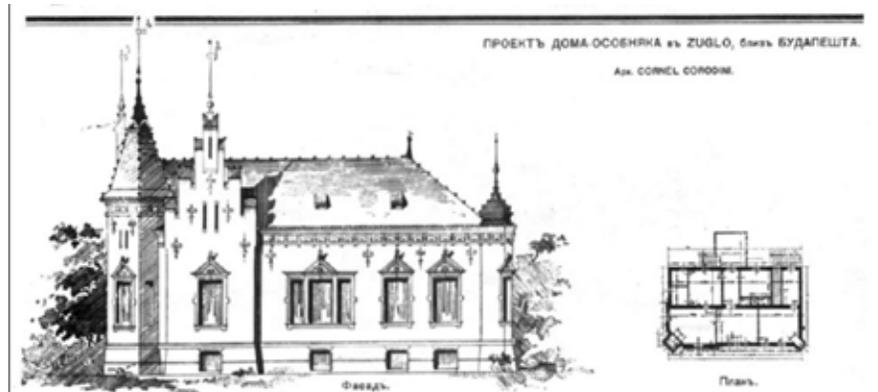
комплексного обследования здания можно сделать вывод, что объект имеет, как минимум, пять строительных периодов, причём первые два имеют абсолютно одинаковую ценность и значимость для объёмно-планировочной и конструктивной идентичности памятника архитектуры. Остаётся неизвестной первоначальная планировка данного объекта, возможно, он использовался как некое зальное помещение для проведения различных празднеств. Графическая реконструкция, выполненная на первоначальный период строительства, даёт нам представление, как выглядел объект до пробивки поздних проёмов (илл. 7). Можно говорить, что разрабатываемый проект реставрации полностью передаёт архитектурный образ первоначальной постройки, при этом учитывает и все последующие периоды.

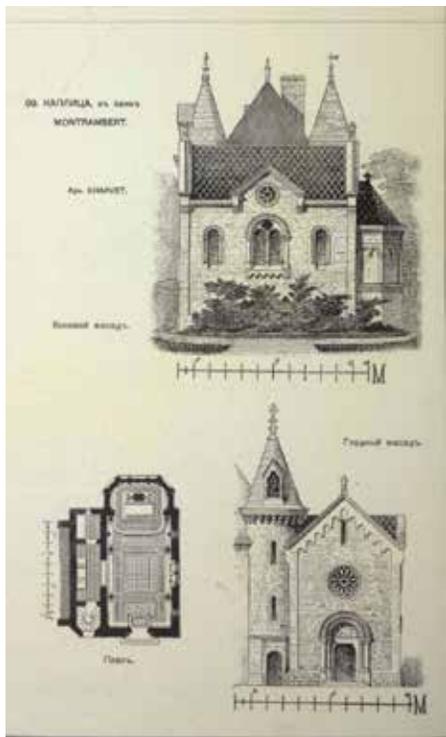
Проект реставрации

Проект реставрации данного объекта преследует сохранность всех строительных периодов объекта и восстановление архитектурного облика памятника. Зда-

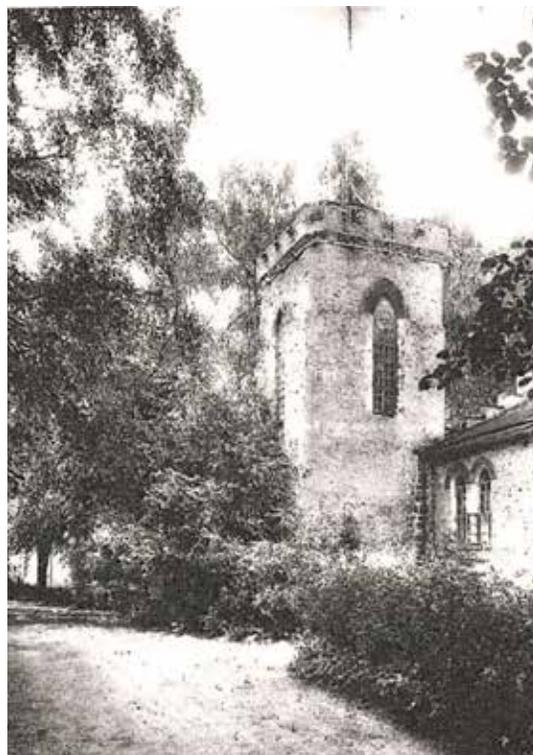
Илл. 7. Графическая реконструкция на первоначальный период строительства. ЗД-визуализация Ольга Кравец

Илл. 8. Проект-аналогии загородных домов, подобных «Флигелю с башней» [Г.Б. Барановский. Архитектурная энциклопедия второй пол. XIX в. – СПб., 1904.]





Илл. 8. Проекты-аналоги загородных домов, подобных «Флигелю с башней» [Г.Б. Барановский. Архитектурная энциклопедия второй пол. XIX в. – СПб., 1904.]



Илл. 9. Фото нач. XX века М. Гнуни

ние является примером псевдоготики и стилизовано под европейские средневековые замки (илл.8). Данное направление было очень популярно в начале XIX века, позже подобные стилизации переросли в самостоятельный стиль – эклектику, в котором активно проявлялось неоготическое направление. На ступенчатом щипце сохранилось круглое окно, характерные окна-розы практически всегда используются

в готических постройках. Ступенчатый щипец и ассиметричная планировочная структура с зубцами на башне (илл. 9) отсылают нас к европейским замкам и крепостям. *Русская псевдоготика конца XVIII - начала XIX вв. – это в значительной степени романтические фантазии на темы западного средневековья, которые отражают идеализированное представление заказчиков о средних веках как эпохе торжества христианства и рыцарских турниров. Первые в России попытки архитектурных стилизаций под готику относятся к 1770-м годам, когда Ю. М. Фельтен по заказу Екатерины II выстроил в диковинных для Петербурга формах Чесменский путевой дворец и церковь при нём, а В. И. Баженов по её заданию занялся проектированием обширной Царицынской усадьбы под Москвой [2].*

В рамках проекта реставрации памятника архитектуры планируется сохранить все исторические напластования на фасадах, что позволит воочию представить историческую ценность объекта. При этом сохранится существующая планировочная структура, а заложенные окна, переходящие в стыки с внутренними стенами, останутся в виде ниш, что позволит представить первоначальный рисунок фасадов. Стены и поздние перемычки предлагается покрыть специальными реставрационными составами на основе извести, а на первоначальных

Илл.10. Разрез по башне, совмещённый с южным фасадом



перемычках окон восстановить сбитый кирпич. Воссоздание утраченного яруса башни с флаштоком завершит архитектурную композицию объекта и вернет ему утраченный силуэт (илл.10). Малую башню предлагается завершить ступенчатым щипцом с пинаклей. (Пинакль - (франц. *pinacle*, от лат. *pinna culum* — перистый, «крылышко»), в готической архитектуре Западной Европы XII-XV вв. — небольшая башенка, увенчанная миниатюрным шатром — фиалом. Пинакли и фиалы украшали краббами, крестоцветами и шпилями [1]). Западный фасад берёт на себя функцию парадного, так как выходит на основную полукруглую дорогу к основным объектам усадьбы. На историческом месте, по центру фасада, окаймлённом двумя башнями, расположится парадная лестница (илл. 11). Прямоугольные пилястры восточного фасада также предлагается завершить башенками-пинаклями, над карнизом пустить зубцы, подобные завершению башни (илл. 12). По историческим фотографиям предстоит восстановить расстекловку окон, лестницу и вход с восточного фасада. С южного фасада на месте советского пристроя будет организована терраса (илл. 10). Выход на террасу предстоит восстановить на историческом месте с кирпичного перехода, соединяющего башню и основной объём. На завершении пинаклей будут установлены шпили и флюгеры, что придаст объекту завершённый вид. В малой башне целесообразно сохранить лестницу начала XX века с высоким прямоугольным входным проёмом (илл. 13). Ещё один вход в подвал устроится через стрельчатую заложенную нишу в основании большой башни, вероятнее всего, первоначально вход располагался именно там, а возможно был подземный ход из флигеля в главный дом. В целом можно охарактеризовать предстоящие работы на памятнике как реабилитацию и возвращение давно утраченного оригинального, как в начале XIX века, так и сейчас, достойного архитектурного облика.

Проект приспособления

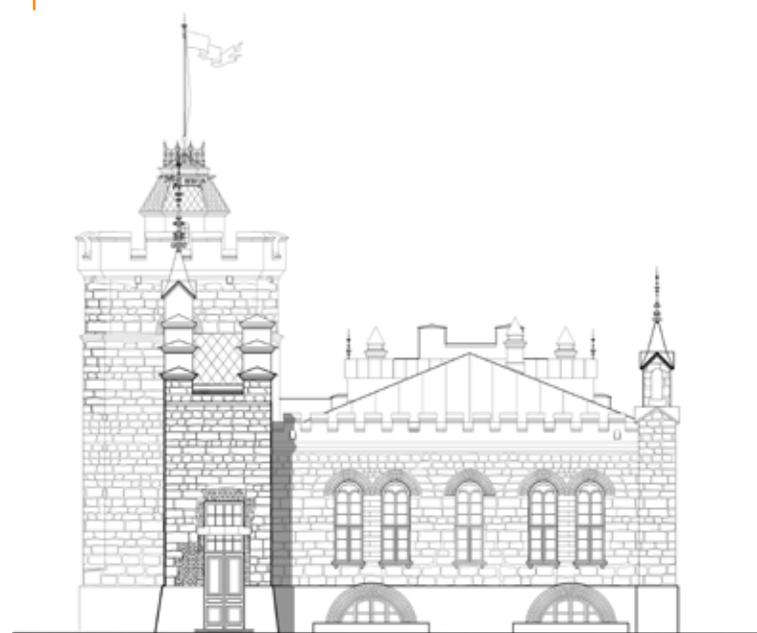
Проект приспособления памятника продиктован, в первую очередь, особенностями объёмно-планировочной структуры объекта, а также интеграцией функции данного здания в общую структуру усадебного комплекса. Усадебный комплекс Зенино в большей степени будет ориентирован на горожан и туристов, так как находится вблизи от строящегося ЖК «Люберцы», к



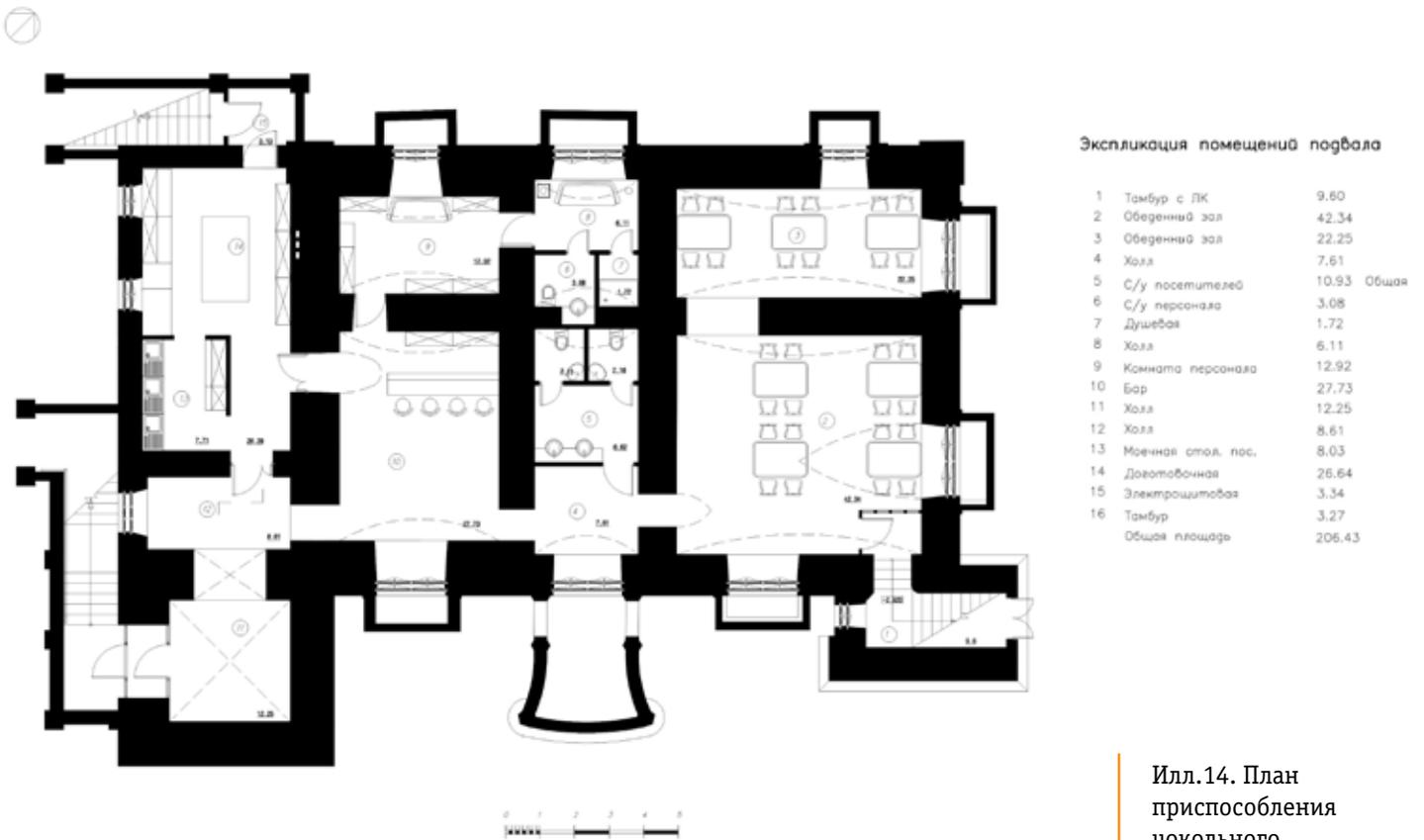
Илл. 11. Западный фасад



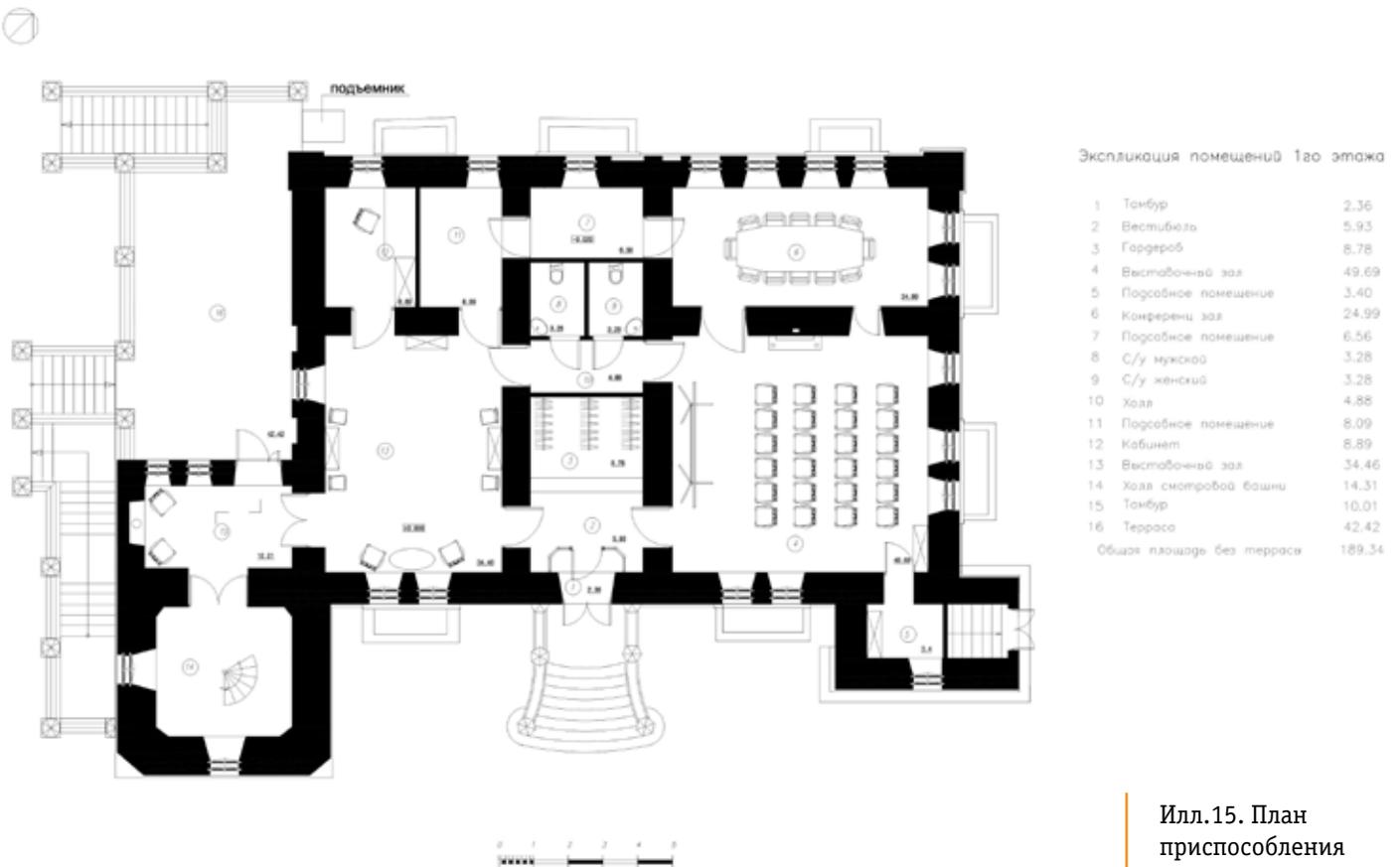
Илл. 12. Восточный фасад



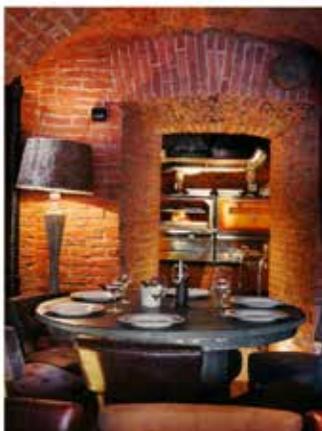
Илл. 13. Северный фасад



Илл.14. План приспособления цокольного этажа



Илл.15. План приспособления первого этажа



Илл. 16. Аналог интерьеров цокольного этажа («Meat head steak house» Санкт-Петербург, Конюшенная площадь 2, лит. Д [Интерьеры/Дизайн-бюро «АРХПОИНТ». - Екатеринбург, 2014.-С.68-69])

Илл. 17. Интерьеры усадьбы Подушкино [Готическая архитектура Москвы. Режим доступа: <http://moscow-gothica.livejournal.com/>]

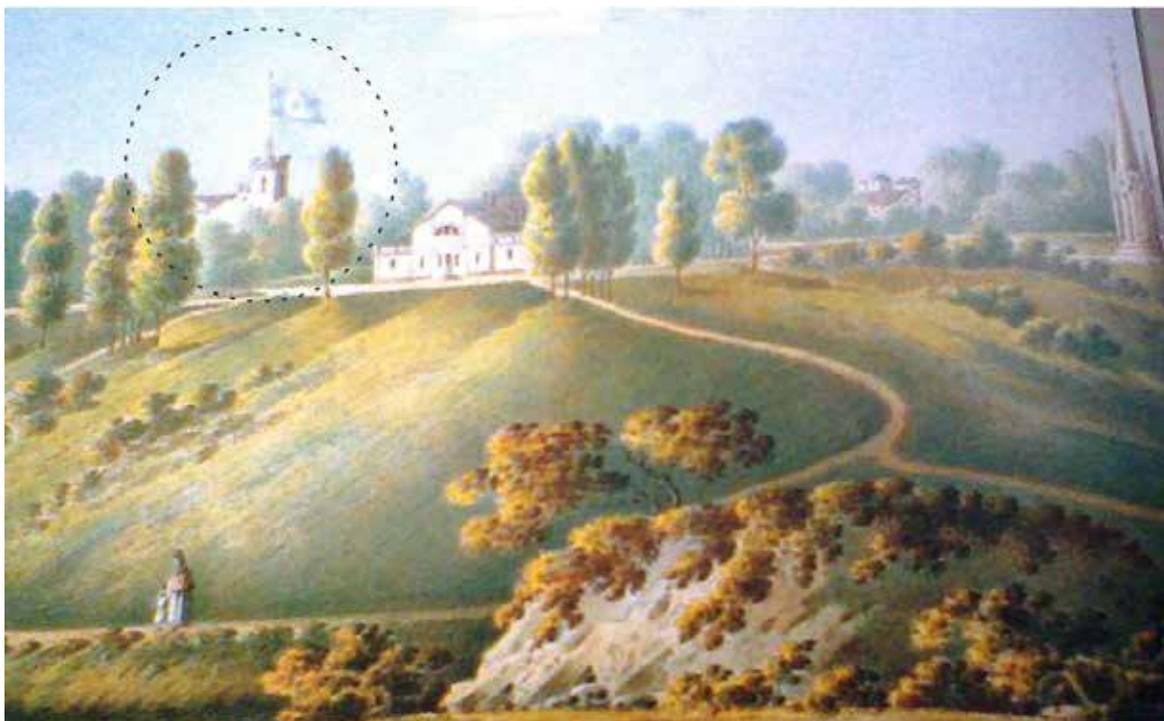
тому же в 2015 году в 2,5 км от усадьбы планируется открытие станции метро «Некрасовка», что позволит жителям и гостям столицы беспрепятственно посещать восстановленную усадьбу с высокоразвитой инфраструктурой.

«Флигель с башней» станет важным элементом культурного ландшафта усадьбы. Первый и второй этаж будут функционировать независимо друг от друга, в первую очередь это связано со сводами цокольного этажа во всех помещениях, что не позволяет осуществлять вертикальные связи между первым и вторым уровнями (илл. 14, 15). На первом этаже разместится заведение, по образу напоминающее «трактир» с высокими кирпичными сводами (илл. 16), что не противоречит историческому назначению помещений. Так, раньше на нижнем этаже флигеля располагался винный погреб, о чём свидетельствуют исторические данные. В южной части разместятся кухня-догоготовочная и хозяйственные помещения. Кухня с полным циклом готовки будет находиться в подвале главного дома. В «трактир» можно будет попасть по двум лестницам через большую и малые башни. На втором этаже расположится некий культурный центр усадьбы. Универсальные залы будут способны трансформироваться от конференц-залов до выставочно-экспозиционных

помещений. Помещения будут оборудованы современными техническими средствами, что позволит организовывать всевозможные культурно-досуговые мероприятия. Планируется проведение сменных экспозиций Большого собрания изящных искусств ASG. В залах будут воссозданы интерьеры готической направленности, отделанные деревянными панелями, что подчеркнёт внешний облик здания, а также сохранит раскрытые участки каменных стен (илл. 17). Точкой притяжения всей усадьбы станет воссоздаваемая смотровая башня с винтовой лестницей, которая станет не только визуальной доминантой, но и неким аттракционом для посетителей усадьбы (илл. 10). «Флигель с башней» явится выставочным павильоном всего усадебного кластера Подмосковья и наглядным пособием по реставрации усадьбы Зенино для специалистов и посетителей.

Большим подспорьем для авторов проекта реставрации стала гравюра 1830 года, на которой уже запечатлён «Флигель с башней» с крупным развевающимся флагом, а также определено месторасположение готической часовни, которая, вероятнее всего, возводилась параллельно с флигелем (илл. 18). Параллельно с восстановлением флигеля работы ведутся и на двух других памятниках архитектуры, расположенных на территории усадьбы Зени-

Илл.18. Вид усадьбы Зенино и окружающей местности. 1830-е гг. Неизвестный художник



Илл.19. Вид флигеля с башней. Осень 2014г.



Илл.20. Эскизное предложение. Вид с северо-востока

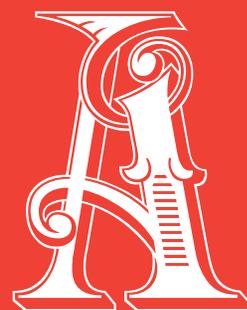


но – «главный дом», «школа» (илл. 1). Также немаловажным является аспект воссоздания основного исторического ядра усадьбы Зенино – жилой зоны с пейзажной парковой площадью 13,1 га (на данный момент за усадьбой закреплен отвод в 6,1 га). Воссоздание исторической фермы и продолжения пейзажного парка (расположен от западного берега р. Пехорка до дороги, разделяющей будущий ЖК «Люберцы») площадью 24 га планируется на месте реликтового леса. Именно сохранение растительности и создание парка на данной территории позволит поддержать благоприятную экологическую обстановку и вековой дух территории.

«Флигель с башней» – уникальный архитектурный памятник Подмосковья, который сегодня открывается для нас с новой стороны после долгого упадка и деградации (илл. 19). Отреставрированный объект культурного наследия станет интересен большому кругу любителей старины и не только в плане функционального использования, но и для визуального осмотра ценного исторического объекта на территории усадьбы Зенино (илл. 20).

Список использованной литературы:

1. Власов В.Г. Архитектура : слов. терминов . - М. : Дрофа, 2003. - 191 с.
2. Русская псевдоготика [Электронный ресурс] // Режим доступа:https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D1%83%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%BF%D1%81%D0%B5%D0%B2%D0%B4%D0%BE%D0%B3%D0%BE%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0 (Проверен 21.09.2015)



УСАДЬБА
ЛИГИНЫХ



ТАЛИЦЫ
• 1861 •

Исторические интерьеры

**с подлинными произведениями искусства
и атмосферой гостеприимства русской усадьбы!**

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

**По вопросам проведения мероприятий обращайтесь
по телефону +7(499) 501-11-12**

Приглашаем партнеров!

Предприятия сферы частного отдыха и туризма, а также фермеров к совместному взаимовыгодному участию в реализации программы «Усадьбы Подмосковья».

Самые интересные идеи и предложения Вы можете направлять на электронную почту business@asg-invest.ru

**Добро пожаловать в усадьбу Лигиных — уникальное
место для работы, творчества и отдыха!**



В «НОМЕРАХ МИХАЙЛОВА» СЛЫШНО, КАК ПО КОРИДОРАМ ХОДИТ АРТИСТ ВАСИЛИЙ КАЧАЛОВ



Алина Ершова
журналист редакции
масс-медиа ASG

В предыдущих выпусках «Мира искусств» уже публиковались материалы экскурсионных маршрутов, проходящих через архитектурные памятники в центре Казани, которые реставрирует компания ASG

Первая экскурсия проходила по «жемчужине» города – улице Карла Маркса и ее окрестностям. Напомним, что «историческое лицо» этой улице в значительной степени вернули объекты, реставрируемые ASG. Вторая – литературно-архитектурная – была приурочена к Году литературы в России. В центре Казани есть несколько зданий ASG, связанных с именами русских писателей и поэтов. Например, здание по адресу Карла Маркса, дом 15 связано с именем поэта Гавриила Петровича Каменева, о котором с уважением отзывался А.С. Пушкин во время своего пребывания в Казани в гостях у племянницы Каменева Александры Фукс.

Третья экскурсия была посвящена истории русского театра в Казани. Знаменитые «номера Михайлова» (ул. Лобачевского, 3), которые сейчас восстанавливает компания, являются единственным архитектурным свидетелем пребывания в Казани великого артиста Василия Ивановича Качалова. Эта экскурсия была проведена совместно с заведующим музеем при КАРБДТ им. В.И. Качалова Романом Копыловым. Именно об этих театральные прогулках и пойдет речь в нашем новом материале.

Отправной точкой экскурсии «Русский театр в Казани: от первых представлений к современности» стала площадка перед НКЦ «Казань». Именно на этом месте когда-то находился Федоровский монастырь, а при нём была открыта славяно-латинская школа для подготовки священников, где обучали русской грамоте, латинскому языку, Закону Божьему, а также «комедийным акциям», то есть театральному искусству. Именно там проходили первые театральные представления. В 1728 году ученики школы начали давать спектакли по библейским сюжетам. Театральную эстафету казанских семинаристов чуть позже подхватили учащие-

ся гимназии, которая была открыта в 1759 году. В своих «Записках» один из первых гимназистов, уроженец Казани, крупнейший поэт XVIII века Гавриил Романович Державин писал, что в гимназии «заставляли сказывать на кафедрах сочиненные учителем и выученные наизусть речи, также представлять на театре бывшие тогда в славе Сумарокова трагедии, танцевать и фехтовать в торжественных собраниях при случае экзаменов» [2].

Можно считать, что с этого времени и началась история развития русского театра в Казани. А в конце XVIII века в Казани уже появляется первый профессиональный театр. Кстати, недалеко от Федоровского монастыря в 1887 году пытался покончить жизнь самоубийством Алексей Пешков (Максим Горький), приехавший в Казань наивным юношей и прошедший здесь свои «университеты». Выстрел услышал сторож монастыря Мустафа Юнусов, он побежал к раненому и доставил его в Земскую больницу. Сейчас этот объект тоже реставрирует компания ASG – это бывшее здание Адмиралтейства (Карла Маркса, 17) [4]. Наш



Федоровский монастырь (район современного НКЦ «Казань»). Фотография из архива музея при КАРБДТ им. В.И. Качалова

материал посвящён театру, поэтому стоит заметить, что пьесы Горького достаточно часто ставились на сцене казанского театра в начале XX века.

Вторым знаковым местом для театральной Казани является Площадь Свободы, именно там когда-то происходили все основные театральные события. И площадь называлась Театральной. Горожан интересует, как выглядела площадь более ста лет назад, что находилось на местах памятника Ленину и современного оперного театра. Вообще, экскурсии позволяют познакомиться с фактами из истории города, но и оставляют место для догадок и фантазий.

Роман Копылов рассказал, с какими великими именами связан русский театр в Казани, вспомнил о гениальных антрепренерах казанского театра, о культовых спектаклях.



На экскурсии «Русский театр в Казани: от первых представлений к современности»



Пожарные учения возле здания Городского театра. Фотография из архива музея при КАРБДТ им. В.И. Качалова

Маршрут проложен через Ленинский сад, когда-то бывший Николаевской площадью, на которой любил смотреть выступления балаганщиков маленький Федя Шаляпин, живший с родителями неподалеку. Именно знакомством с искусством Якова Мамонова, «отдававшим себя на потребу публике», объяснял в будущем свою любовь к театру великий артист Федор Шаляпин. В Казанском городском театре он оказался в первый раз в возрасте одиннадцати лет. И театр оказал влияние на дальнейшую судьбу гениального певца [3].

После рассказа о Федоре Шаляпине экскурсанты остановились напротив знаменитых «номеров Михайлова», которые сейчас реставрирует компания ASG. На момент начала восстановительных работ здание было в аварийном состоянии. Планируется, что после окончания реставрации в «номерах Михайлова» будет уголок, посвященный памяти артиста Василия Ивановича Качалова. Сейчас это единственный памятник, кото-



рый является «живым» свидетелем пребывания Качалова в Казани. Ведь именно в номерах этого дома по улице Лобачевского, дом 3 жил с 1887 по 1889 годы будущий великий артист, который приехал в Казань, чтобы играть на сцене городского театра, а заодно – завершить обучение на юридическом факультете университета.

В 1948 году вышло постановление Совета Министров СССР «Об увековечении памяти выдающегося деятеля русского театра народного артиста СССР В.И.Качалова», в котором четвёртым пунктом значилось: «Присвоить Казанскому Государственному большому драматическому театру имя Качалова В.И.». С этого момента начались исследования казанского периода биографии

Вид на Театральную площадь из Державинского сада (совр. площадь Свободы). В центре – памятник Г.Р. Державину, справа – здание Дворянского собрания (совр. Ратуша), слева – каменное здание Городского театра



Мемориальная доска на фасаде «номеров Михайлова» (ул. Лобачевского, 3)

Василия Качалова. Занимался изучением жизни Качалова в Казани и известный учёный, работавший тогда заместителем директора по науке в Государственном музее ТАССР Ефим Григорьевич Бушканец. Именно благодаря его исследованиям и были сделаны важные исторические открытия, а также размещена на фасаде «номеров Михайлова» памятная табличка с информацией о том, что именно в этом здании жил Василий Качалов в свой первый приезд в Казань. К сожалению, несколько лет назад табличка была украдена; где она сейчас находится, неизвестно, но силами казанского театра им. В.И. Качалова была изготовлена еще одна мемориальная доска, которая сейчас размещена на фасаде «номеров Михайлова».

О периоде жизни Василия Ивановича в Казани много писал Юрий Алексеевич Благов. Он автор замечательной книги, посвященной Качалову, – «Качалов и качаловцы», вышедшей в Казани в 2008 году. Из нее можно получить самую полную на сегодняшний день информацию о трёх казанских сезонах гениального артиста,

Каменное здание казанского Городского театра на Театральной площади (совр. площадь Свободы). Именно на сцене этого здания Городского театра выступал В.И. Качалов в труппе М.М. Бородая. А в роли статиста у П.М. Медведова в операх выступал Ф.И. Шаляпин. Фотография из архива музея при КАРБДТ им. В.И. Качалова

который сам почему-то редко вспоминал о Казани. Первый раз Качалов написал о Казани в статье «Моё знакомство с Художественным театром», написанной для рекламного проспекта «Артисты Московского Художественного театра за рубежом», изданного в Праге в 1922 году, второй раз – в статье «Мои первые шаги на сцене», напечатанной в трёх номерах журнала «Экран» в 1928 году. Это не значит, что артист не ценил период своей жизни, связанный с Казанью. Тем более, именно здесь он был замечен, именно здесь он получил «путёвку» в Москву, и именно здесь он познакомился со своей будущей супругой Ниной Николаевной Литовцевой, русской актрисой.

Имя Качалова казанцы и гости города произносят достаточно часто, его имя носит Казанский академический русский большой драматический театр. Хотя сам артист на сцене театра, расположенного на улице Баумана, никогда не выступал. Играл он на сцене первого каменного городского театра, который находился на Театральной площади (совр. площадь Свободы) напротив Ратуши (бывшее здание Дворянского собрания), в сквере за памятником Ленину. А на Баумана (Большая Проломная) располагался доходный дом купца А.С. Меркулова. К сожалению, в 1919 году здание театра на Театральной площади сгорело. Погибла библиотека, театральные архивы, более тысячи костюмов... Это событие объясняет немногочисленность документальных свидетельств артистической карьеры Качалова в Казани. Спустя какое-то время после пожара было решено перевести драматическую труппу в дом Меркулова.

Какой же документ сыграл решающую роль в точном определении места жительства Качалова в Казани? Это воспоминания



бывшей провинциальной актрисы Анастасии Михайловой-Светлановой, которые она написала к юбилею Качалова, вероятно, к 65-летию, в которых обращала на себя внимание строчка: «Мне часто приходилось встречаться с Василием Ивановичем потому, что жили в одном доме...». Этот документ хранится в музее МХАТ. За дело тогда взялся Ефим Григорьевич Бушканец, ему удалось получить другой вариант данных воспоминаний, несколько различавшихся с тем, что находится в Музее МХАТ. Удалось установить, что автором воспоминаний является Анастасия Степановна Михайлова – дочь казанского купца Степана Герасимовича Михайлова, у которого на углу улиц Лобачевского и Черноозёрской был дом, а в нём известные по всем казанским путеводителям «номера Михайлова», уже успевшие войти в историю и таким памятным событием, о котором 11 мая 1888 года сообщил «Казанский биржевой листок»: «...вчера в 6 часов вечера в номерах Михайлова скончался известный даровитый артист В.Н.Андреев-Бурлак...». Вот в этих-то «номерах», судя по воспоминаниям дочери владельца дома, и снимал комнату В.И.Качалов первые два сезона своей службы в Казанском городском театре [1].

«Номера Михайлова», действительно, были театральными. Второсортные, недорогие, удобные своей близостью к театру, в них был даже телефон, по которому могли позвонить и вызвать артиста на замену. Были удобны комнаты и для студентов университета. В доме Михайлова также была фотография. И даже, как было установлено сотрудниками Международного института антиквариата по газетному анонсу, книжный и писчебумажный магазин «Просвещение». Он осуществлял розничную и оптовую торговлю разнообразной литературой, составлял библиотеки по заказу частных лиц и организаций. Магазин преследовал не только коммерческие, но и просветительские цели, продавая книги со скидкой учебным и просветительским организациям.

Выше мы уже упомянули В.Н. Андреева-Бурлака, чье имя в то время служило синонимом гениальности. Л.Н. Толстой восхищался его игрой на сцене. Артист часто ездил в гастрольные туры по России. Известен Василий Николаевич был не только своей театральной гениальностью, но и как писатель. Наиболее известны его волжские сцены, о которых критик А. М. Уманьский отозвался как об отличающихся наблюдательностью записях. В 1881 году в Петербурге был опу-

бликован сборник его рассказов «На Волге». Его произведения, основанные на устных рассказах, публиковались в «Русской мысли», «Живописном обозрении», «Московском листке». В 1880 году по инициативе В. Н. Андреева-Бурлака был открыт первый московский драматический театр («Пушкинский театр»), в 1883 году создаёт Русский драматический театр. В том же году вместе с актёром М.

И. Писаревым организует «Первое товарищество русских актёров» (иначе «Товарищество артистов Пушкинского театра») [?].

Интересно, что В.Н. Андреев-Бурлак слушал лекции в Казанском университете. Кстати, родился он в Симбирске и первоначальное образование получил в Симбирской классической гимназии, происходил из дворянской семьи.

Но вновь обратимся к казанским страницам жизни Василия Ивановича Качалова (наст. фамилия - Шверубович), приехавшего в город с целью выступить на сцене Городского театра и, если получится, – завершить обучение на юридическом факультете университета. Конечно, начинающего артиста не могли взять сразу на главные роли, но даже и на второстепенных выходах на сцену он был замечен публикой. Попадает Качалов в труппу М.М. Бородая.

Из книги Ю.А. Благова «Качалов и качаловцы» (Казань, 2008. – С. 15-18):

Как вспоминают современники Качалова: служившая в эти годы в казанской труппе актриса О.А. Голубева, наш академик – тогда студент Казанского университета – А.Е.Арбузов, тот же А.В.Ивановский, – Качалов запомнился публике чуть ли не с самого первого выхода, когда он каким-то особым голосом в спектакле «Мадам Сан-Жен» объявил о выходе императора Наполеона. Но воспоминания эти написаны десятки лет спустя, когда Качалов сделался уже знаменитым актёром, а в этих случаях прошедшее видится уже под совершенно другим углом зрения. Спектакль «Мадам Сан-Жен», о котором все они почему-то вспоминают, игрался первый раз в том сезоне 6 октября, то есть спустя почти месяц с начала сезона. Качалов же вышел впервые на казанскую сцену уже на второй день после открытия



Реклама книжного и писчебумажного магазина «Просвещение» из казанских газет



В.И. Качалов.
Сделана фотография
в 1897 году в
мастерской
Соломона Фельзера,
располагавшейся
в Чернойаровском
пассаже на
Воскресенской
улице (совр. ул.
Кремлевская)

сезона – 9 сентября 1897 года – в небольшой роли барона Рацеля в двухактной комедии К.А.Тарновского «Когда б он знал...», пристѣгнутой, по обыкновению, к основному спектаклю – «Талантам и поклонникам» А.Н.Островского. Актѣр «на выходных ролях» должен был выходить на сцену чуть ли не каждый вечер, так что до памятного спектакля «Мадам Сан-Жен» казанская публика имела возможность видеть Качалова не один раз. В течение первого своего сезона в Казани он выходил на сцену, по его собственным подсѣтам, пятьдесят восемь раз, но лишь однажды фамилия его промелькнула в газете «Волжский вестник» в номере за 30 сентября. Казанский критик В.Н.Соловьѣв, рецензируя спектакль «Мирская вдова» по пьесе Е.П. Карпова, писал: «... второстепенные роли мужиков исполнялись в общем сносно: особенно удачны гг.Сабинин и Петров I. Зато изумительно плох был Г.Качалов. Ему нельзя давать «рубашечных» ролей». Однако первый год работы в Казани отнюдь не прошѣл для Качалова бесследно. 24 ноября вместе с труппой он переехал в Саратов, где работал до начала Великого поста. Антреприза М.М. Бородай формировавалась на два города – Казань и Саратов - и имела две труппы: драматическую и оперную, которые менялись местами через три месяца работы. 18 февраля Качалов уехал в Вильну повидаться с родителями, а уже в начале апреля вновь вернулся в Казань и с 8 апреля по 3 мая играл в спектаклях весеннего сезона. А 6 мая вместе с труппой начал гастроли в Тамбове. Столь насыщенный сезон в составе «одной из лучших провинциальных трупп», М.М.Бородай, по его собственному признанию, многому научили начинающего актѣра. Выходя в спектаклях с участием таких выдающихся мастеров, как И.М.Шувалов, А.И.Каширин, П.В.Самойлов, М.М.Петипа, М.И.Свободина-Барышева, Е.П.Шебуева, видя перед собой пример подлинно творческого и необычайно ответственного отношения к делу, наблюдательный актѣр набирался опыта, прислушивался внимательно к советам. Это были поистине замечательные мастера. Мастерство их основывалось, в первую очередь, на внимательном изучении жизни, человеческих характеров, во-вторых, на тех принципах, которые сформулировал когда-то М.С.Щепкин и которые легли в основу русской реалистической актѣрской школы, важнейшим требованием которой было «перерождаться», перевоплощаться в действующее лицо «со всеми страстями, привычками и характе-

ром представляемого лица» и «за интересы представляемого лица стоять, как за свои собственные» (Московские гости в Казани/Москвитянин, ч. IV, № 8. М., 1841, с.538.). Принципы этой школы, как известно, послужили фундаментом «системы К.С.Станиславского». К этой же школе, кстати говоря, принадлежал и В.Н.Давыдов, у которого Качалов получил первые уроки сценического мастерства. Каждая роль продумывалась очень тщательно, каждому жесту, каждой интонации искалось и находилось психологическое оправдание. На протяжении спектакля перед зрителями раскрывалась вся внутренняя жизнь персонажа и не только в то время, когда он находился на сцене, но и в то время, когда он находился вне её. Условия, в которых существовали в тот период времени частные провинциальные театры, жившие исключительно за сѣт своих заработков и вынужденные в течение сезона представлять неизменно большой репертуар, состоящий иногда более чем из ста названий, не позволяли выделять для подготовки спектаклей много времени. Спектакли репетировались три-четыре дня, а то и меньше, говорить об ансамблевости, выявлении «вторых» и «третьих» планов пьесы в этих условиях не приходилось. Лишь немногие труппы, к числу которых принадлежала, в частности, казанская труппа Бородай, могли добиваться значительных результатов исключительно благодаря совместному творчеству своих мастеров. Так что для Качалова, волею судьбы оказавшегося в такой труппе, работа рядом с этими мастерами была серьёзной школой. С некоторыми актѣрами у Качалова завязались дружеские отношения, в частности, с М.М.Михайловичем-Дольским, П.Д.Муромцевым, с которым, по свидетельству Ивановского, он вместе снимал комнату, и в особенности с А.И.Кашириным, который был старше Качалова лет на тринадцать, имел уже за плечами шестнадцать лет работы на сцене и достаточно широкую известность. Да и Бородай, распорядитель казанско-саратовского товарищества, а фактически полномостный хозяин дела, пристально следил за молодым актѣром. Во всяком случае, по окончании первого сезона он предложил Качалову «вступить в долю», повысив ему зарплату до ста пятидесяти двух рублей в месяц и выделив ему сто семьдесят пять «марок» в общем доходе (стоимость «марки» определялась общей суммой театральной выручки за сезон), а это уже значило, что «хозяин» видел его перспективу [1].

Как уже отмечено, именно в Казани Качалов встретился со своей будущей супругой – Ниной Литовцевой. Она приехала в Казань после окончания филармонического курса у В.И. Немировича-Данченко. Когда артистка Н.А.Смирнова, что называется, «положила глаз» на симпатичного молодого артиста, О.А. Голубева тут же пресекла все ее попытки разузнать о Качалове побольше, сказав, что он уже занят, он встречается с артисткой, которую они все уважают. Через три года Качалов и Литовцева поженились.

Конечно, Смирнова не была единственной женщиной, интересовавшейся симпатичным артистом. У него в Казани было много поклонниц или, как сейчас принято говорить, фанаток. Гимназистки, например, покупали портреты Качалова, а получить автограф артиста считалось за счастье.

Анастасия Степановна Михайлова (о которой мы уже писали выше) вспоминала, что однажды на уроке математики произошёл забавный случай. Учитель вызвал к доске одну из учениц, которая вместо решения алгебраической задачи написала на доске инициалы «В.И.К.». Когда преподаватель спросил ее, что это, она покраснела и, еле дыша, произнесла имя Качалова. На что учитель ответил: «Не следовало бы Качалова вмешивать в алгебраические формулы. Качалов прекрасный артист, я тоже его поклонник, но всё-таки...». В это время в классе начался шум, послышался звук закрываемых крышек парт. Это гимназистки прятали портреты артиста. Ведь их могли и отобрать. К слову говоря, Анастасия Михайлова училась в двух шагах от своего дома – в Ксенинской гимназии.

Можно предположить, что Анастасия Михайлова устраивала встречи гимназисток с Качаловым. Кто знает, может по этой причине в следующий театральный сезон Василий Иванович поселился в «номерах Бергмана» на Поповой горе (здание номеров не сохранилось)?

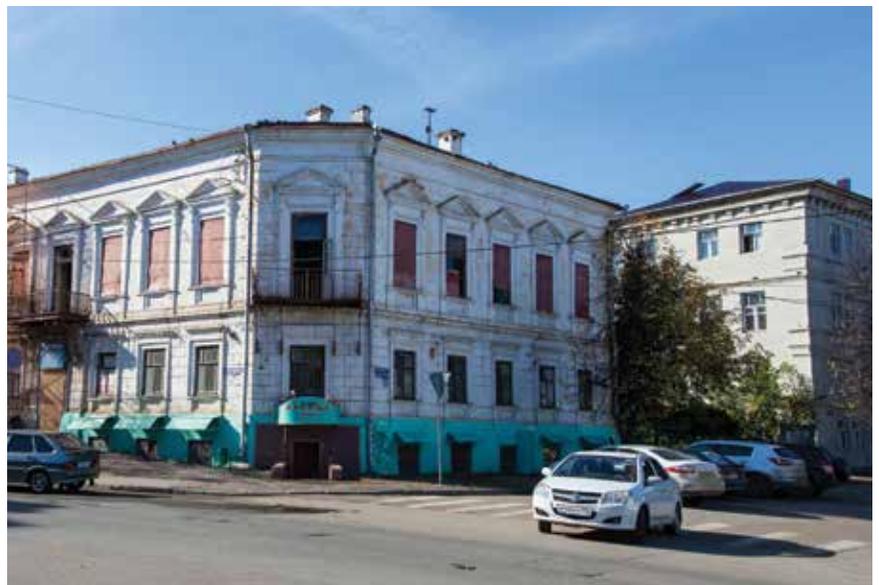
Современники Качалова отмечали его удивительный голос. Услышать его смогли и люди, пришедшие на экскурсию по истории русского театра в Казани. С помощью телефона и колонок была продемонстрирована запись чтения Василием Ивановичем стихотворения А. Блока «Коршун». На экскурсантов голос произвел сильное впечатление. Да и сама обстановка вдохновляла окунуться в прошлое и почувствовать себя человеком конца XIX века. Напротив – «номера Михайлова», позади – Ленинский сад

с единственным в городе дореволюционным фонтаном (бывш. Николаевская площадь), демонстрация иллюстраций, рассказы о разных подробностях из жизни города и театра. Многие после экскурсии отмечали, что посмотрели на Казань совсем другими глазами.

Что касается Качалова, то в январе 1900 года совершенно неожиданно он получает приглашение в Московский художественный театр. Возможно, он получил его по причине того, что Нина Литовцева вела переписку со своим учителем, в которой упоминала талантливому начинающему артисту. Василий Иванович, уже становившийся известным артистом в Казани, долго сомневался – ехать или нет? На его окончательный выбор повлияли слова другого талантливого артиста, друга Качалова, на тринадцать лет его старше, Каширина, сказавшего, что Москва есть Москва. И сомневаться не имеет никакого смысла, однозначно – ехать, вдруг Качалова заметят из театра Корша или из Малого императорского театра и пригласят туда? И Качалов уехал из Казани, а впоследствии стал величайшим артистом МХАТа.



Нина Николаевна Литовцева, русская актриса и режиссер, супруга В.И. Качалова



Очевидно, что Казань сыграла определяющую роль в жизни Василия Ивановича Качалова. А «номера Михайлова» в XX веке стали знаковым местом для города. Хотя, конечно, казанцы помнят, что до недавнего времени там жили люди, а в подвальчике на первом этаже был бар, куда забегали студенты и люди, как говорится, «попроще». Можно пошутить, что это отголоски трактира жены купца Михайлова, который официально появился в доме в 1875 году, а неофициально уже существовал там раньше.

Номера Михайлова. г. Казань, ул. Лобачевского, 3. До реставрации

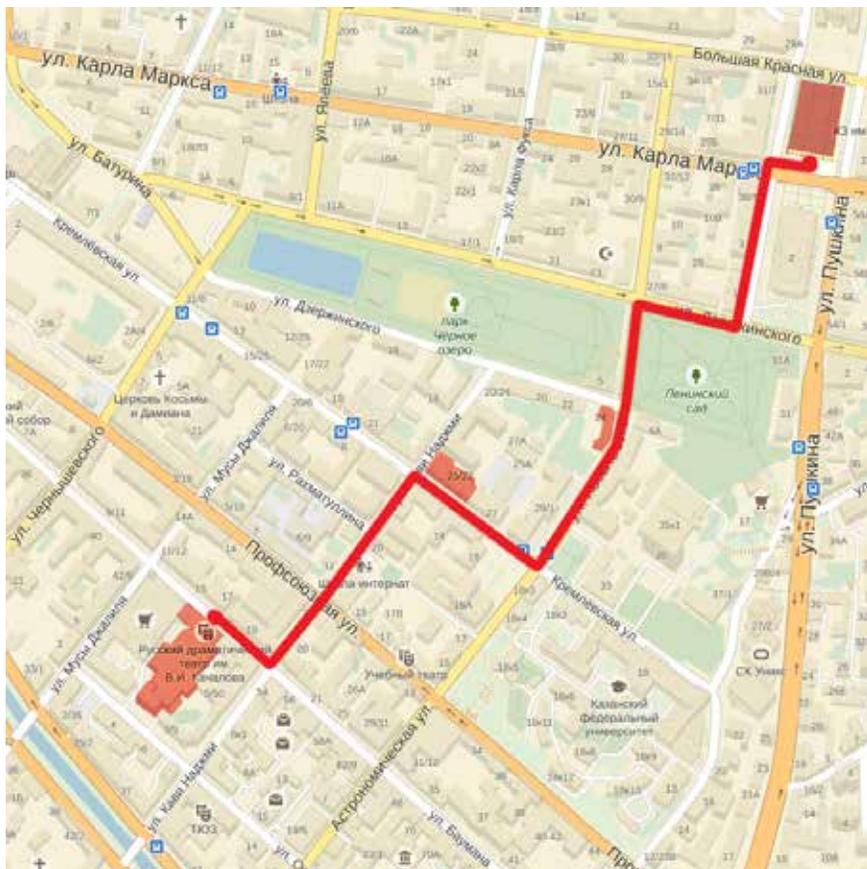


Номера Михайлова.
г. Казань, ул. Лобачевского, 3.
В процессе реставрации

Загадка, как могли там жить в последнее время люди. Дом буквально разваливался на глазах. В реставрацию ASG он поступил в ужасающем состоянии. Конечно, в первую очередь были проведены противоаварийные работы.

Архитекторы из проектных мастерских ASG уже писали в № 2 (02) за 2013 год об истории дома Михайлова и архитектурных особенностях объекта культурного наследия. Поэтому не будем подробно касаться этой темы. Напомним лишь, что когда-то земля и дом принадлежали приходу Воскресенского собора, который был возведен по проекту барона Розена во второй половине XIX века (на месте Химического института им. А.М. Бутлерова). Известно, что уже с XVI века на этом месте была Воскресенская церковь, но пожары их не пощадили, улица много раз перестраивалась. Кстати, по этой причине улица Кремлевская называлась Воскресенской, а Лобачевского – Поперечно-Воскресенской.

Экскурсионный маршрут



Дом был построен в первой половине XIX века протоиереем Воскресенского собора Андреем Иорданским. В 1869 году Иорданский был переведён на службу в другой приход и дом продал купцу Герасиму Михайлову, который сразу решил сдавать дом постояльцам. Поэтому дом много раз перестраивался под нужды жильцов. Например, там были перестроены лестницы, построен флигель, холодные службы.

Конечно, жизнь Василия Ивановича заинтересовала экскурсантов, а голос Качалова, который смогли услышать посетители, потряс многих до глубины души. Присутствующие смогли убедиться в том, что нет ничего удивительного, что современники артиста отмечали его уникальность. Многие говорили, что тысячу раз проходили мимо этого здания и даже не подозревали, какую историко-культурную ценность представляют «номера Михайлова». А сейчас можно представить, как Качалов распахивает одно из окон, выходящее на улицу, и приветствует собравшихся. Он наверняка был бы доволен, что его не забыли, а дом, в котором он провел часть жизни, скоро получит свое право на существование. Можно предположить, что итогом экскурсионных прогулок станет более бережное и внимательное отношение горожан к старинным зданиям и к истории своего города.



На экскурсии «Русский театр в Казани: от первых представлений к современности»

После «номеров Михайлова» путь пролегал через дом Мергасова по улице Кремлевская. Сейчас в этом здании – филиал Российского торгово-экономического университета. А когда-то там располагался первый профессиональный театр в Казани и давались публичные представления.

Завершилась театральная прогулка на улице Баумана около здания Казанского академического русского большого драматического театра им. В.И. Качалова. Экскурсантов пригласили на театральные спектакли, а также в Выставочный центр Международного института антиквариата ASG полюбоваться предметами западноевропейского искусства XVII-XIX веков.

Постскриптум

Прогулки по истории русского театра в Казани закрыли летне-осенний экскурсионный сезон 2015 года. Но они вызвали огромный интерес у публики. Многие сожалели, что не успели попасть на литературную экскурсию, а на театральную – записались свыше 200 человек... Конечно, не все смогли прогуляться по историческим улицам города со «спутниками» в прошлое. Сегодня специалисты Международного института антиквариата

та разрабатывают новые экскурсионные маршруты на будущий летний сезон. Благо, история зданий, которые восстанавливает ASG, позволяет рассказывать о них с разных точек зрения: от собственно архитектуры до литературы, театра, кино, гостиниц, магазинов прошлого и др.

Взять хотя бы дом Александрова (Карла Маркса, 16), который принадлежал известному купцу, одному из богатейших чаеоторговцев Казани. С середины 1850-х годов Сергею Евсеевичу Александрову принадлежала российская монополия на торговлю кирпичным чаем, высоко ценившимся жителями Казанской и Астраханской губерний, а также Закавказья. «Великий чайный путь...» – неплохая тема для одного из маршрутов.

Реставрирует компания и доходные дома, и гостиницу «Амур». «Гостиничный быт прошлого...» – тоже возможное направление для очередного маршрута прогулки по старой Казани.

Одним словом, направлений экскурсионных маршрутов может быть великое множество. Сейчас идёт научное изучение истории объектов ASG и методическая разработка экскурсий.

Список использованной литературы:

1. Благов Ю. Качалов и качаловцы. – Казань, 2008. – 171 с.
2. Ингвар И.Г., Илялова И.И. Русский театр в Казани (советский период). – Казань: Татар. кн. изд-во, 1991. – 288 с.
3. Казань в жизни А.М. Горького и Ф.И. Шалапина. Прогулки по Казани. Вып. 9. -Казань, 1998.- 34 с.
4. Коновалова С.А. Духовная родина Максима Горького. Казань в судьбе писателя. – Казань, 2007. – 200 с.

«ОТПОР ВРАЖДУЮЩЕМУ ХЛАДУ...»: ЭВОЛЮЦИЯ ОТОПИТЕЛЬНЫХ СИСТЕМ В РУССКИХ УСАДЬБАХ



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



Евгений Евсеев
генеральный директор
ЗАО "Сетевая компания
«Энерготехника» (ASG)

Аннотация: статья раскрывает развитие отопительных систем русских усадеб в контексте основных видов отопительных приборов, их устройства и эксплуатации, топлива и т.д. Типология отопительных систем рассматривается на примере русских усадеб, восстанавливаемых Инвестиционной группой компаний ASG.

Ключевые слова: русская печь, голландская печь, камин, душник, подтопок, отопительные системы, противопожарная безопасность, воздушное отопление, тепловое излучение, конвекция.

Abstract: The article reveals the development of heating systems in the context of Russian manors main types of heaters, their design and operation, fuel, etc. Typology of heating systems is considered on the example of Russian estates, restored by investment group ASG.

Keywords: Russian stove, Dutch oven, fireplace, dushnik, podtopok, heating systems, fire safety, air heating, thermal radiation, convection.

Англичанин Джайлс Флетчер, путешествовавший по Московии в 1589 году, так охарактеризовал ее климат: *«Зима продолжается обыкновенно пять месяцев – от начала ноября и до конца марта, когда снег начинает уже таять. От одного взгляда на зиму в России можно замерзнуть»* [12].

В силу сурового климата в России с незапамятных времен сложилась высокая культура отопления, без которой жизнь в зимнее время была бы невозможна. Готовиться к зиме означало делать запас – теплой одежды, продуктов и обязательно дров – основного вида топлива. **Отопительная индустрия была мощной, но незаметной.** Энергоносителем для нее на протяжении веков служили дрова, а базовым элементом – русская печь.

Для сравнительно мягкого климата Европы хорошее отопление означало скорее

комфорт, чем жизненную необходимость. Неуклонно совершенствовалась лишь кухонная плита, но жилые комнаты отапливались плохо даже у самых богатых людей. Камин с чудовищно низким КПД, переносные жаровни, грелки в постель – вот и весь арсенал борьбы с холодом. Дрова или, чаще, уголь разносчики доставляли в мешках или корзинах, а в квартиру его приносили в угольном ведерке (илл. 1, 2).

В России же дрова, необходимые для топки печи, мерили саженьями, считалось, что именно сажень дров необходима на каждую печь на отопительный период [6]. При этом в каждом усадебном доме были десятки комнатных печей, не считая русской печи для выпечки хлеба и печи с кухонной плитой. Сажень была равна трем аршинам (2,134 метра), это поленница, имеющая высоту в одну сажень и такую же ширину. Глубина же ее определялась количеством рядов, выложенных из поленьев, имеющих стандартную длину (около 54 сантиметров).

Но дрова дровам рознь, одна сажень осиновых (осина – не древесина, утверждает поговорка) дает почти вдвое меньше тепла, чем березовых. Поскольку теплота сгорания кубометра дров различна, то при назначении цены за сажень учитывалась их порода. В то же время массовая теплота сгорания, зависящая от состава древесины, у большинства деревьев почти одинакова. Березовые дрова дают примерно столько

Илл. 1-2. Ведерко для угля



же тепла, сколько аналогичный объем осиновых, еловых и дубовых. Исключение составляет сосна: она дает больше тепла за счет повышенного содержания смолы. Чем меньше плотность древесины, тем она быстрее загорается, но так же быстро сгорает. Но высококалорийные березовые дрова выделяют очень много сажи. Если печи топят березовыми дровами, то их необходимо чистить как можно чаще. Жарко, и почти не выделяя сажи, горят ольховые дрова. Много жару дает древесина дуба, ясеня, ильма, а также фруктовых деревьев: яблони, груши, сливы и вишни. Особенно жарко и бездымно горят яблоневые дрова. В Тамбовской губернии был обычай на Покров (14 октября) топить печь только яблоневыми дровами. Согласно поверью, в тех домах, где этот обычай соблюдали, всю зиму было тепло.

На сжигание некоторых деревьев и кустарников было наложено определенное табу, в частности, нельзя было отапливаться кленовыми дровами. Этот запрет уходил корнями в язычество. Верили также, что неприятности ожидают тех, кто в качестве топлива использует древесину бузины. Нарушивший этот запрет навлекал в свой дом блох и клопов. Конечно, эта кара не слишком сурова, ведь того, кто вздумает топить печь рябиной, ожидала скорая смерть. А вообще деревья, на сожжение которых было наложено табу, никогда не имели большого значения как топливо.

Начинали рубить дрова на Якова-древоспилыца, то есть 22 октября. Опытные дровосеки говорили: «Осеннее и зимнее полено жарче горит, вешнее и летнее ему не чета». Рубить дрова можно было в «дровяниках», то есть в местах, где заведомо не могло быть строевого леса, там росли береза, осина, кривоствольные сосны и ели, ива и ольха. Эти места часто находились около болот, куда на телеге в теплое время года не доберешься. Отсюда дрова можно было вывозить только после того, как подморозит и выпадет снег. Все помнят:

*...Однажды в студеную зимнюю пору
Я из лесу вышел, был сильный мороз,
Гляжу – поднимается медленно в гору
Лошадка, везущая хворосту воз...*

Чтобы дрова не завалило большими снегами, их старались привезти в деревню как можно быстрее. У хорошего хозяина всегда был запас топлива на два, на три года, а то и больше. Дрова, аккуратно уложенные в поленницы, за это время высыхали настолько хорошо, что в печи быстро загорались и выделяли при горении много жара. Те же,

кто не имел запаса дров, вынуждены были топить печь «сырником», то есть дровами из свежесрубленной древесины.

Не только пользы ради, но и красоты для...

Интерьеры многих усадебных домов, дворцов, ставших музеями (Москва, Санкт-Петербург, Александров, Суздаль, Владимир...), украшают сегодня отопительные приборы – образцы декоративно-прикладного искусства: камин, русская печь, голландка, в отделке которых использованы изразцы, литые, скульптура и т.д. (илл. 3-8).

В петровские времена во всех богатых домах Петербурга и Москвы появляется мода на изразцовые печи, сделанные по факону вывезенных Петром I десяти печей из Голландии. Возможно из-за этого или из-за голландских мастеров, которые их устанавливали, – эти и все последующие печи стали называть голландскими или голландками. Указом от 20 июня 1718 года Петр I начи-



Илл. 3. Камин в особняке Кленмихель, Санкт-Петербург



Илл. 4. Камин из голландских изразцов XVII века



Илл. 5 Камин черного мрамора в доме Горчакова, Санкт-Петербург



Илл. 6. Изразцовые печи в Екатерининском дворце, Царское село



Илл. 7. Печь в конторе Колобовых, Санкт-Петербург



Илл. 8. Печь в усадьбе Разумовского XVIII века

нает решительную борьбу против постройки в Петербурге черных изб и курных печей или печей с деревянными трубами. 10 декабря 1722 года аналогичный указ появляется и в Москве. Вводится обязательная чистка дымовых труб от сажи, установка отопительных печей с отступками от стены, удешевляется изготовление печных изразцов. По инициативе Петра I в Москве, Петербурге и других городах начинают строиться заводы по выработке дешевого кирпича, изразцов и печных приборов, открывается торговля строительными материалами для постройки печи. Стальные и чугунные нетеплоемкие печи продавал Тульский завод. Производство более дешевых поливных изразцов (гладких белых с синей росписью) было сосредоточено сначала лишь в Ново-Иерусалимском монастыре, а затем перешло на московскую частную фабрику «трубочных и ценинных дел» купца А. Гребенщикова [8].

Любопытно, что, начиная с 1714 года, все печи в обязательном порядке снабжались такими дымовыми трубами, в которые «могли бы входить люди и чистить их пожарного ради случая». Только в 1722 году был издан указ, позволяющий «в малых строениях делать трубы по пропорции строения» [8].

С 1736 года в Петербурге получила широкое распространение печь с горизонтальными дымооборотами, заменившая собой в домах горожан прежний тип примитивной печи, известной под названием «огненного ящика» (старинная «городская печь» с глухим подом и без дымооборотов имела в передней стенке два отверстия: нижнее - для закладки дров и верхнее - для выхода дыма в дымовую трубу).

Были изданы обязательные правила кладки наиболее важных элементов печей. В это же время стало развиваться производство печных отделочных материалов. Вместо рельефных тисненых изразцов в печном деле стали применять гладкие расписные изразцы голландского образца. В связи с этим отечественные отопительные толстостенные печи неправильно стали называть голландскими или «голландками». Вот как описывает такую печь Элизабет Джастис: «Способ, употребляемый русскими для обогрева комнат, – печь; так они называют это приспособление, устроенное в лучших комнатах. Печи выложены превосходными голландскими изразцами, но есть и просто кирпичные. Это разновидность нашей плиты. Следить за ними – обязанность одного из слуг, так как печи весьма небезопасны, если их неправильно топить. Когда огонь разгорится, наверху открывают дымоход. Кроме того, эта печь имеет железную дверцу, через которую закладываются дрова, и когда они несколько прогорят, их разбивают на мелкие куски кочергой и оставляют сгорать до мельчайших угольков и золы. Недогоревшее выгребают, потому что если несгоревший кусочек останется в печи после того как ее закроют, это может вызвать внезапную сильную болезнь, которая, случись такое ночью, способна отправить вас в царство мертвых. Когда дрова достаточно прогорели, как можно плотнее закрывают верх дымохода, который они присыпают песком, и дверцу тоже плотно закрывают. Я должна признать этот способ отопления совершенным» [15, с.504-505].

В целом XVIII век продвинул русскую отопительную технику далеко вперед и создал совершенно оригинальные конструкции комнатных отопительных «дрова сберегающих» печей.

Эволюция отопительной техники

Конец XVIII века применительно к эволюции техники отопительных систем ознаменован следующим событием. Впервые в России была издана научно-техническая работа по отопительно-вентиляционной технике. Автором ее стал Николай Львов – русский архитектор (илл. 9). Работа состояла из двух брошюр под названием «Русская пиростатика». Первая часть вышла в 1795 году, вторая – в 1799 году. Таким образом были заложены отечественные основы конструирования печей и систем печного отопления.

В этой работе Н. Львов описывает разные, испытанные им, усовершенствования в нагревательных приборах, в том числе свое изобретение – калориферную печь.

Николай Львов предлагал повысить эффективность теплоотдачи камина и печи путем встраивания в них металлических (гончарных) труб, по которым циркулировал бы и подогревался подаваемый снаружи воздух. Он тогда уже говорил, что леса российские не безграничны, и нужно печи делать экономичными. Львов привел свой расчет геометрии топливника камина, обращая внимание на то, что его боковые стенки должны быть развернуты. Настаивал на том, что топливо лучше жечь на решетке (потом это будет называться колосником), отметил причины дымления камина, дал схему усовершенствования русской печи. На его идеях спустя 70-100 лет будет спроектировано и построено большое количество печей.

Вплоть до XX века большие дворцы, театры и церкви отапливались так называемыми «пневматическими» или калориферными печами. Сейчас такое отопление называется воздушным. Знаменита конструкция печи генерала Николая Амосова (1787–1868). В 1835 году он получил привилегию (патент) на «пневматические печи своей конструкции». Быстрому распространению печей Амосова послужил тот факт, что они были установлены в Зимнем дворце в Санкт-Петербурге. Кстати, за это он получил вознаграждение – две тысячи десятин земли. Топливник со всеми дымооборотами из стальных труб размещался в кирпичной камере с проходами, в нижней части которых предусмотрены отверстия для поступления

в камеру свежего наружного воздуха или же рециркуляционного воздуха из отапливаемых помещений. В верхней части камеры печи были предусмотрены отверстия-душники для отвода нагретого в печной камере воздуха в отапливаемые помещения [5].

Всего за шесть лет – с 1835 по 1841 годы – Амосов оборудовал своей системой отопления свыше ста крупных зданий в Петербурге, Москве, Воронеже, Торжке, Выборге и других городах России, установив в общей сложности более 420 «больших и малых печей». К недостаткам калориферов Амосова следует отнести слишком сильный нагрев стальных труб, вследствие чего происходило интенсивное пригорание пыли, содержащейся в воздухе, при протекании его через калорифер. Кроме того, сами трубы, выполненные обычно из кровельной стали, быстро перегорали и через образующиеся при этом щели выходили вредные дымовые газы.

Несколько изданий выдержало исследование инженера Ивана Флавицкого (1828-1887) «Здоровое и вредное отопление и оздоровление жилищных помещений: научно-популярное изложение гигиенических сведений для практического применения их к отоплению и вентиляции зданий». Автор занимался сравнительным анализом металлических и кирпичных печей в пользу последних. Считал, что металлические печи в условиях нашего климата, когда комнаты наглухо закрыты, не годятся. На его выводы до сих пор ссылаются печники, доказывая преимущество кирпичных печей перед металлическими [5].

Исследователь Семен Миркис насчитал свыше ста наименований книг, относящихся к печному отоплению, вышедших за период с 1870 по 1917 год. Сюда входят как учебники по отоплению и вентиляции для вузов, так и всевозможные пособия и рекомендации для инженеров, десятников, домовладельцев, печников и других читателей. В XIX веке печное отопление, как правило, курировали архитекторы.

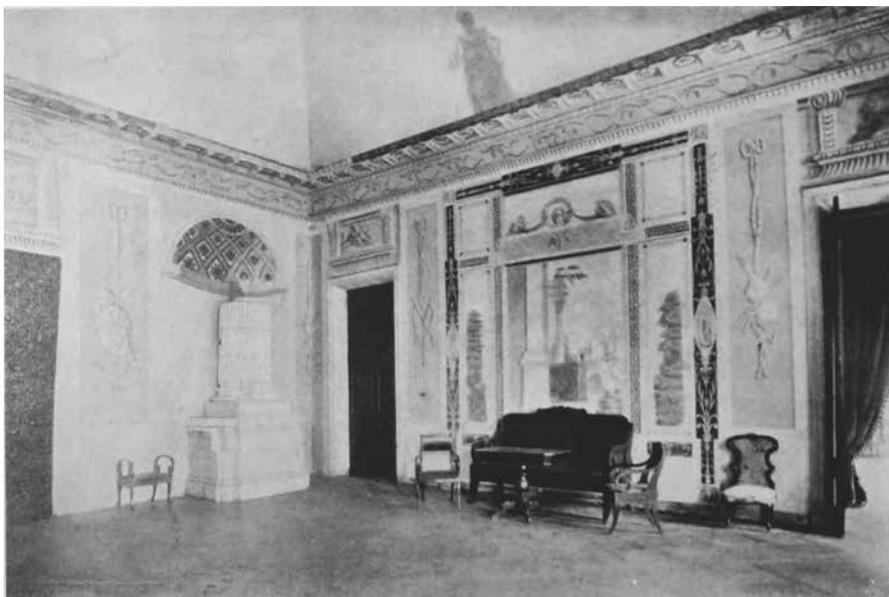
В 1867 году в работе И. Свизева «Теоретические основы печного искусства» высказывалось сожаление, что в России еще мало пользуются плодами цивилизации и считают науку свободного движения газов неприменимой к печному делу. А занятие печника воспринимается таким же механическим ремеслом, как штукатурное, малярное и т.п., – ремеслом, не требующим теоретической подготовки. В силу этого устройство печей предоставлено людям, которые, не



Илл. 9. Николай Львов (1753-1804), портрет кисти Д. Левицкого



Илл. 10 Гостиная в доме Языковых



Илл. 11 Печь в усадьбе Покровское

имея никакого понятия ни о горении топлива, ни о свойствах развиваемых им газов и теплоты, выполняют свое дело по преданию, рутинно, без заботы о сбережении топлива, о чистоте нагреваемого воздуха и безвредности его для здоровья. Вследствие того, первобытные произведения таких мастеров или недостаточно нагревают, или угощают дымом или угаром...

Греть помещение и душу...

К основным видам отопительных приборов и в усадебных, и в городских домах следует отнести печи (русские и голландки) и камины, исчисляемые десятками. Каждая печь имела свои конструкционные особенности и особый «характер», благодаря чему и необходима была должность истопника. От его способностей зависело, чтобы перепады температуры в помещении были не очень велики, не было угарно, слишком жарко и т.д. Для того чтобы в комнатах было легче поддерживать чистоту, появились проемные печи, то есть те, дверцы которых выходили в коридор или на лестницу, следовательно, и закладка дров, и уборка золы происходили в служебных помещениях.

Первые проемные печи появились в 30-е годы XVIII века. При необходимости убрать печь в толстую стену делалась ниша, благодаря которой появлялась отступка и обеспечивалась конвекция воздуха по всей активной поверхности печи (илл. 10, 11) [10, с. 234].

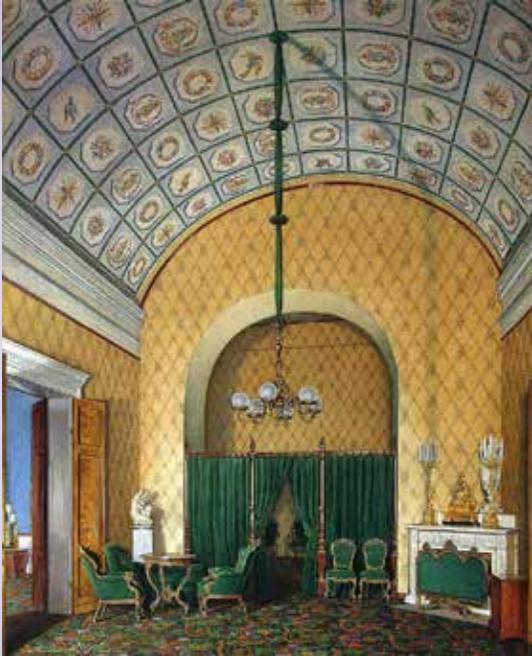
Камин являлся главным украшением гостиной. Это было весьма неэффективное и дорогое средство обогрева. Однако идея камина как центра и символа дома преодолевала все его очевидные недостатки. Англичане, например, предпочитали жа-

риться с одного бока и замерзать с другого, но не переходили на континентальные печи вплоть до ввода центрального отопления. Как писал Ширли Мерфи, «открытый огонь имеет то преимущество, что один человек может греться у него и находиться так близко к нему, как ему нравится, а другой может держаться подальше от его лучей и все же находиться в обществе тех, кто пользуется его теплом. В комнате, обогреваемой железными дымовыми трубами или нагретым воздухом, такого не бывает» [14].

Чтобы защититься от слишком сильного жара, перед камином ставили декоративный экран. Декоративные экраны также использовали, когда камин не горел (илл. 12, 13). Чугунная внутренняя облицовка камина имела призматическую форму и вставлялась в нишу топки, в XIX веке ее стали отливать целиком. Боковые стенки топки выкладывались под углом с задней стенкой – изобретение, сделанное американцем графом Рамфордом еще в XVIII веке и призванное



Илл. 12-13. Каминный экран из БСИИ ASG



Илл. 14. Виды залов Зимнего дворца. Вторая запасная половина. Спальня. Акварель Э. Гау



Илл. 15. Виды залов Зимнего дворца. Четвертый зал Военной галереи. Акварель Э. Гау

отражать часть тепла не в дымоход, а в сторону комнаты [14]. К облицовке крепились топочная решетка (под), на которую клались угли и которая обеспечивала равномерный приток воздуха к топливу, и барьерная, предупреждавшая выпадение углей на пол.

Камины были во всех дворцах в Петербурге и его пригородах. Множество их запечатлены на акварелях Э.П. Гау, воспроизведших парадные и жилые интерьеры с фотографической точностью (илл. 14, 15).

Раскрывая «загадки старых дымоходов» Зимнего дворца, П. Крутиков и Н. Принцев пишут: «Для поддержания в помещениях более или менее постоянной температуры печи приходилось топить два раза в сутки, да и то перепад температур достигал иногда 10°C. Камин давал тепло только в то время, когда в них горел огонь. Даже в дворцовых спальнях температура зимой, вероятно, не достигала +10°C. Поэтому перед тем, как ложиться спать, приходилось специально подогревать постели, закладывая под одеяла закрытые жаровни-сковородки с раскаленными углями внутри. В больших помещениях было, как правило, еще холоднее (до 10-12°C). Их интенсивно топили только при подготовке к торжественным приемам и праздникам. В эти дни дополнительное тепло исходило от сотен свечей и, конечно, самих участников торжеств» [2].

Главное, каминны были неэкономичны в плане расходования топлива, а дрова в

С.-Петербурге всегда были дороги. К концу XVIII века, когда окрестные леса изрядно поредели, отопительная проблема для С.-Петербурга стала более острой. В императорских и великокняжеских дворцах, как и в домах рядовых петербуржцев, прожорливые печи требовали большого количества дров. Поэтому ежегодно сотни различных барж, судов и плотов направлялись к столице по всем водным артериям.

Ответственным за заготовку и распределение дров в Зимнем дворце в эпоху Николая I был специальный чиновник – «комиссар по дровяной должности». На поставку различных дров (береза, береза с примесью ольхи и осины, горная плашка), так же, как и других припасов, заключались контракты. Закупались также «уголья сосновые» (древесный уголь). При Александре I, по штатам 1801 года, на заготовку дров, угольев, свеч для всех дворцов придворного ведомства, включая дворцы Царского Села, отпускалось 280 000 рублей, а на их развозку во дворцы – 1 500 060 [9].

Во дворцах существовали так называемые «дровотаски», при найме которых были установленные расценки. Дрова носили в специальных корзинах, у каминов и печей дрова складывались в специальные ящики, изготавливающиеся по рисункам архитекторов или художников. Для каминов использовались щипцы с лопатами и другие приспособления (илл. 16). «Дровотаски» были



Илл. 16. Каминный набор № 15-0622 БСИИ

ниже рангом, чем истопники, которые, как показывает история, иногда могли сделать и неплохую карьеру. Печные вьюшки в дворянском гербе Милютиных напоминали о предке-истопнике при императрице Елизавете Петровне.

Страшась пожара пуще вора...

Самым серьезным недостатком печного отопления была весьма высокая пожароопасность. Печи, камины и дымоходы требовали постоянного внимания. 12 мая 1820 года произошел пожар в Екатерининском дворце. Причиной пожара 17-19 декабря 1837 года, уничтожившего весь Зимний дворец, стал перегрев стен Малого тронного зала, прилегающего к дымоходу очага дворцовой аптеки, расположенной на первом этаже. По статистике, пожары из-за неисправных печей и дымоходов занимали в XIX веке второе место после неосторожного обращения с огнем [7, с.64].

При восстановлении Зимнего дворца печи стали размещать в подвалах. В стенах здания прокладывались каналы, различавшиеся по своему назначению на жаровые (духовые), вентиляционные, дымовые и запасные. Жаровые каналы предназначались для поступления горячего воздуха в помещения; вентиляционные – для удаления воздуха из помещения; дымовые каналы – удаления дыма из топок амосовских печей, комнатных печей и каминов. Запасные или резервные каналы закладывались в стенах при постройке здания для последующего их использования.

Как отмечают исследователи инженерных коммуникаций Зимнего дворца П. Крутиков и Н. Принцев, каждая печь обслуживала два-четыре жаровых канала, проходящих от подвала до второго или третьего этажа. Подававшийся снаружи воздух проходил по каналам, сделанным в полу подвалов, и подогревался в железных камерах, обдуваемых снаружи горячим дымом. Горячий воздух в силу физических законов поднимался вверх по жаровым каналам. Поступление его в помещения регулировалось специальными устройствами – душниками, установленными на первом этаже на высоте 1,5-1,7 м от пола, а на втором этаже – 0,5-0,7 м от пола. От степени открытия душников зависело количество теплого воздуха, поступавшего в помещения. Горизонтальная транспортировка подогретого воздуха от печей к жаровым каналам осуществлялась в металлических коробах, теплоизолированных снаружи войлоком [2].

Преимущества амосовской системы были очевидны: удаление топок печей от места обогрева, легкость регулирования, тем же «дровотаскам» теперь не нужно было появляться во внутренних апартаментах. Однако жители домов и дворцов с амосовским отоплением стали жаловаться на сухость воздуха, который при прохождении через печи нагревался до 80 градусов по Цельсию. Консультации химиков не дали результата. По их исследованиям, изменения состава воздуха не происходило. Эпоха водяного отопления (проекты для Зимнего дворца 1875, 1896, 1912 годов) была еще впереди.

В начале декабря 1855 года, с наступлением зимних холодов, граф В. Ф. Адлерберг (сменивший в 1852 году князя П. М. Волконского на посту министра императорского двора) передал архитектору И.А. Монигетти повеление императора исправить отопление в Большом зале и на Парадной лестнице Старого Царскосельского дворца. И.А. Монигетти подготовил требуемые планы и сметы, но при этом в сопроводительной записке отметил: «при осмотре мною печей в первой и второй антикамерах, старой биллиардной, арабесковой и Лионской залах в Старом Дворце, оказалось необходимым переделывать оныя ибо от времени внутренность их совершенно перегорела и самыя печи имеют в себе недостаточное число оборотов, чрез что оне очень недостаточно согревают упомянутая залы». Однако предложенные Монигетти переделки было решено «отложить до более удобного времени» [1].

В 1858 году в двух антикамерах и в Арабесковом зале вместо изразцовых печей было устроено «жаровое отопление», для чего под ними, на первом этаже, в стены, выходящие в коридор, были установлены три жаровые печи весом до 55 пудов и проведены дымовые трубы до второго этажа и на крышу и жаровые душники на бельэтаж.

О состоянии воздуха в помещениях заботились мало. Необходимость экономии дров, невозможность топить печь чаще, чем дважды в сутки, во избежание пожара отодвигали вопросы гигиены жилища на второй план. Форточки внедрялись в быт очень медленно, комнаты не проветривались месяцами: хозяйева панически боялись сквозняков, холода, предпочитая дышать спертым воздухом, лишь бы не подвергнуться опасности простуды. К тому же в повсеместно распространенных двойных рамах вторые (зимние) рамы вообще не имели форточек. Чтобы избавиться от дурных запахов, широко применяли всякого рода аро-

матические средства — жгли курительные свечи, пропитанные душистыми смолами угольные пирамиды, именуемые «монашками», а также специальную бумагу.

В книге «За рубежом» М.Е. Салтыков-Щедрин писал: «В самых зажиточных помещичьих домах не существовало ни вентиляторов, ни форточек, в крайних же случаях «курили смолкой» (хвойной смолой с примесью ароматических веществ). Среди покупок, сделанных Ноздревым на ярмарке, были курительные свечи, применявшиеся и много позднее периода, описанного Н. Гоголем. В рассказе «В суде» Чехов упоминает о «противном запахе курительных свечек» в помещении окружного суда. Когда мы читаем у Тургенева, что «тетушка... приказывала курить чуть ли не каждую минуту», то это значит не курить табак, а дымить ароматическими свечами [11].

Реставрация отопительных систем

Реставрация отопительных систем русских усадеб, замков, дворцов и т.д. осуществляется двумя способами. В одном случае реставрируются только внешний облик камина или печи, то есть речь идет о муляже. Такую работу мы можем наблюдать в Несвижском замке (Беларусь), более сложной задачей является восстановление и внешнего облика, и внутреннего устройства отопительного прибора. Так поступил Савва Морозов с печами и каминами приобретенной усадьбы Абрамцево, при которых использовались инженерные и художественные технологии, разрабатываемые инженером-химиком П. Ваулиным и художником М. Врубелем. Восстановлены и используются печи и камины в усадьбе Набоковых Рождествено под Санкт-Петербургом [4].

В настоящее время в помещениях усадебного дома Рождествено находятся два камина и 21 печь (включая не облицованные изразцами). Все они – действующие и способны обогревать помещения. Первой на себя обращает внимание простая угловая печь – «голландка», находящаяся в помещении между вестибюлем и буфетной (илл. 17).

Подобные печи благодаря своим конструктивным особенностям были наиболее эффективны для обогрева помещений, но были практически лишены декора, и потому, в основном, устанавливались в служебных помещениях. В данной печи декор сводится лишь к сложнопрофилированному карнизу, прямоугольной полке в верхней части и выступу в форме обратного каблучка, вы-



Илл. 17-18. Печь в Рождествено

деляющему основание. Судя по тому, что кремово-серые изразцы печи имеют разные оттенки, можно утверждать, что облицовка состоит из изразцов, взятых из разных печных наборов. Печь была изготовлена художественно-керамическим производством «Гельдвейн – Ваулин», основанным в 1907 году в Кикерино близ Гатчины и выделявшимся среди отечественных производителей керамики разнообразием и высоким художественным уровнем выпускаемых изделий.

При входе в столовую, также расположенную на первом этаже, внимание сразу привлекает белая печь с рельефным золоченым декором, выполненная художественно-керамическим производством «Гельдвейн – Ваулин» по проекту П. К. Ваулина (илл. 18). При сравнении с проектом становится очевидно, что печь была переложена: угловые изразцы с пальметтами и растительными завитками, первоначально украшавшие основание, оказались под эффектным скульптурным навершием, а композиция в виде лиры, заключенной в лавровый венок с завитками, изображенная на проекте в верхней части печи, сейчас располагается в ее середине. Дополнительные детали, отсутствующие в первоначальном проекте (топка каминного типа, три изразца с цветочными бутонами, полочка над топкой), и разные оттенки эмали изразцов говорят о том, что печь состоит из нескольких (по крайней мере, двух) печных наборов [4].

Восстановление исторических зданий и русских усадеб, осуществляемое Инвестиционной группой компаний ASG, идет по второму варианту, когда отопительные приборы, как и раньше, играют еще роль



Илл. 19. Проемная печь в усадьбе Аигиных ASG. Реставрация



Илл. 20. Камин в доме Банарцева ASG после реставрации

декора. Для этого приходится восстанавливать камины и печи по сохранившимся элементам, по аналогам или возводить новые в стиле усадебного дома. Так, например, в усадьбе Аигиных (Московская область) и в доме Банарцева (Казань) восстановлены печи и камины (илл. 19-20), в доме Землянова сохранилась богато декорированная печь, которая будет реставрирована (илл. 21).



Илл. 21. Изразец с печи в доме Землянова (ASG, г. Казань)

Зарисовки с натуры

Жилые комнаты в барских домах отапливались в основном голландскими печами. В более богатых устанавливались камины, создававшие атмосферу роскоши и уюта. Ласкательная форма слова «камин» - «камелек» - прочно вошла в русскую литературу. Онегин, мечтая о Татьяне, сидел у камелька; у композитора П.И. Чайковского в цикле «Времена года» есть очаровательная пьеса «У камелька».

В наставлении для домашней прислуги (издание М.О. Вольфа от 1858 года) отопление называется одной из главнейших отраслей домашнего хозяйства, требующей особого внимания и разборчивости. Выбор и заготовление топлива, хранение, правильное употребление, сообразно необходимости и устройству печей – вот предметы, на которые должно быть обращено внимание каждой хозяйки для того, чтобы сохранить возможные выгоды, устранить бесполезные издержки и предотвратить неприятные случаи [6, с.38].

Участие хозяйки в отоплении было необходимо не только из соображений экономии, но и для наблюдения за тем, чтобы температура воздуха в комнатах постоянно сохранялась в той степени, какая необходи-

ма для здоровья. Самые неприметные изменения в степени тепла или холода могли иметь дурные последствия, в особенности для людей слабого сложения или для детей. Крайности в обоих случаях равно вредны, и мнимое правило «топить как можно более» в тысячу раз хуже значительной стужи. Сухость воздуха, разложение его при сильной температуре, сгорание мельчайших частиц пуха, волос и т.п. в соприкосновении с накаливаемой поверхностью печей, все это до такой степени изменяет качество комнатного воздуха, что дыхание им не может быть безвредно [6, с. 39].

И все-таки гораздо чаще дискомфорт в помещении ассоциировался (из-за условий российского климата) с холодом. Неоднократно упоминает Марина Цветаева о более чем прохладном зале в горячо любимом ею родительском доме в Трехпрудном переулке в Москве: холод трехпрудного низа, белая холодная зала и т.п. [13], где постоянная температура в отопительный период не достигала десяти градусов.

Александр Энгельгардт, оставивший нам знаменитые 12 писем из деревни, неоднократно говорит о вероятности стужи в своем усадебном доме. «Савельич – мастер топить печи, и если бы не он, то, думаю, я давно бы замерз в моем холодном доме. Савельич всегда с утра посмотрит, какова погода, откуда дует ветер, сколько градусов показывает термометр, висящий у меня в комнате, и, сообразив все, соответственно топит печи, свойства которых он изучил до тонкости. Всегда бывает достаточно тепло и скорее жарко – градусов 20 на высоте термометра, – чем холодно. Один раз только в нынешнем году Савельич оплошал. В начале декабря стояли оттепели, и Савельич, разумеется, топил слегка. 14 декабря было тепло... но в тот же день с обеда стало потягивать ветерком от Петербурга – самый мерзкий у нас ветер – к вечеру стало подмораживать, и за ночь мороз при сильном северном ветре усилился так, что на другой день, 15-го, было уже 25 градусов мороза, а 16-го – более тридцати градусов. Птицы замерзали... Так как накануне была оттепель, и печи были протоплены слегка, то за ночь дом сильно охолодал – ветер, главное, пронял. Поутру Савельич схватился топить печи, но, пока он их вытопил, температура в комнатах понизилась до четырех градусов тепла; к вечеру, несмотря на то, что печи были накалены так, что дотронуться нельзя было, температура комнаты, самой теплой, была 8 градусов, а к утру понизилась

до шести градусов. За ночь цветы на окнах померзли, мокрый веник, которым Савельич метет комнаты, оставленный на ночь в углу комнаты, примерз к полу. Но тут уже Савельич был не виноват, потому что, кто же мог предвидеть, что на другой день оттепели будет мороз в 25 градусов?» [16, письмо пятое].

Отопление как услуга являлось средством воздействия на жильцов в доходных домах. Вот как описывает уклад одного из густонаселенных домов в Санкт-Петербурге, принадлежавших тетушке рассказчика истории, Н. Лесков в рассказе «Павлин». «...У нее был порядок, что все жильцы должны были платить ей за квартиры за месяц вперед, и если кто не платил один день, тому сейчас же выставляли окна, а через два дня вышвыривали жильца вон... мимоходом он **(швейцар Павлин, на которого была возложена обязанность взимать плату с жильцов)** молча ударял рукою в дворницкую дверь, и ... оттуда на этот знак тотчас же выскакивали два рослые парня, один с топором, другой с молотком и клещами... Павлин... только кивнул головою, и сейчас же в одном из окон этой квартиры появляются две головы Павлиновых сопутников; топор и клещи работают с неописанною быстротою и ловкостью, рама исчезает – и в обезрамленное окно несется женский крик и детский плач, а Павлин течет далее, и течение его опять где-нибудь выражается исчезающею из окна рамою... И опять крик и плач, и в пустые окна вырывается клубом незащищенная комнатная теплота, которую вымораживаемая бедность напрасно силится удержать и сбережь вывешиваемыми на рычагах и щетках лохмотьями...» [3].

Реставрация отопительных систем в усадьбах ASG

Время многое изменило, и теперь восстановление усадебного быта – это прежде всего сохранение той атмосферы подлинности, которая напрямую связана с теплом и привлекательностью живого огня, его по-прежнему магнетическим воздействием на человека. Однако с тех пор многократно повысились стандарты комфорта, и современному гостю усадьбы нужен свежий воздух, постоянная температура и, естественно, сознание полной безопасности.

Принцип восстановления объектов культурного наследия, реализуемый Инвестиционной группой компаний ASG, имеет специфику, которая на научно-практической конферен-



Илл. 22. Печи и камины в усадьбе Аигиных

ции «Государственно-частное партнерство как эффективный инструмент сохранения объектов культурного наследия России», проведенной компанией совместно с мэрией Казани в феврале 2013 года, была выражена формулой **«сохранить не от..., а для...»**. Предполагается, что во всех объектах – исторических зданиях, усадьбах – будут восстановлены художественные интерьеры определенного стиля и в то же время созданы комфортные условия пребывания, отвечающие самым современным стандартам. В условиях российского климата отопление по-прежнему является одним из главных слагаемых комфорта.

Исследование истории отопительных систем позволяет отнести русскую систему к числу самых высокоразвитых. Причиной этому служили и длительность отопительного периода (до 10-11 месяцев у поморов Архангельской губернии и на Северном Урале), и не ограниченный поначалу запас топлива в виде древесины, и сама культура жилища, подразумевающая наличие отопительного прибора, а то и двух, практически в каждой комнате.

Стандартная система отопления в начале XIX века складывалась из русской печи, голландки (изразцовой печи квадратной формы), круглой кирпичной печи, реже камина [17]. Русские печи (размером 2x2 аршина) по традиции были белеными. Круглые кирпичные печи (диаметром около 1,5 аршин) были покрыты плоскими или рифлеными металлическими листами, которые красили клеевыми красками или «серебрянкой», а иногда облицовывали керамической плиткой. И круглые печи, и «голландки» делались высотой от трех аршин и выше, почти до потолка. Самой распространенной отделкой печей были белые поливные (глазурованные) изразцы. По отзывам современников, кафельные печи «торчали как бельмо в глазу в каждой комнате» [17]. Они были долговечны, гигиеничны (их можно было мыть). Но при плохих дровах швы на них начинали трескаться, печи дымили и их цвет становился желтовато-бурым. Гораздо реже печи облицовывались неглазурованными изразцами, что было дешевле, но при этом приходилось их красить масляной, мастичной или клеевой краской. Часто печи имели богатую декоративную отделку, нередко представляющую большую художественную ценность. Камин, игравший в русском интерьере роль атрибута роскоши и в наименьшей степени служивший для отопления, облицовывались мрамором и другими ценными породами камня.

Концептуальный подход к реставрации отопительных приборов в объектах ASG неизменен: восстановлению подлежит в первую очередь не внешний облик печи или камина, этому требованию удовлетворяет и муляж (что нередко встречается при реставрации объектов культурного наследия), а действующий элемент инженерных коммуникаций с максимальной степенью сохранности формы и декора. Из этого следуют, как минимум, три обязательства: обеспечение противопожарной безопасности, соответствие климата помещений санитарно-гигиеническим нормам и сохранение атмосферы подлинности в усадьбе.

Работа по предотвращению пожаров осуществлялась в России всегда [7], и с течением времени она только ужесточалась. При восстановлении исторических зданий и усадебных домов специалисты ASG – архитекторы, строители – руководствуются государственными стандартами: каждый отопительный прибор должен соответствовать всем нормам, ежегодно проходить профилактический осмотр противопожарных служб и не реже одного раза в пятнадцать лет подвергаться реконструкции – перекладке топок, дымоходов и т.д.

Еще на стадии натурных исследований объекта архитекторы-реставраторы и инженеры анализируют устройство его отопительной системы, повторов практически не встречается. Несмотря на то, что в XIX веке основным отопительным прибором была комнатная печь, обогревавшая помещение за счет теплового излучения и конвекции, изучение их устройства, расположения в помещении в соответствии с его планировкой и масштабом, вариантов сочетания основной печи и той или иной разновидности подтопка каждый раз представляет собой особую проектно-исследовательскую задачу.

Все реставрируемые компанией на сегодняшний день усадьбы Московской области имеют свою уникальную систему отопления. Одной из самых прогрессивных была отопительная система **в усадьбе Аигиных**. Система полностью утрачена в советский период, восстановить ее уже невозможно, но ее инновационный для того времени характер и то, что это было реализовано в сельской усадьбе, стоят того, чтобы об этом рассказать. В усадебном доме в Талицах было устроено воздушное отопление. Топка находилась в подвале, тепло от калорифера по всему дому разносил вентилятор. Для этого в стенах дома (внутренних и наружных) были устроены специальные

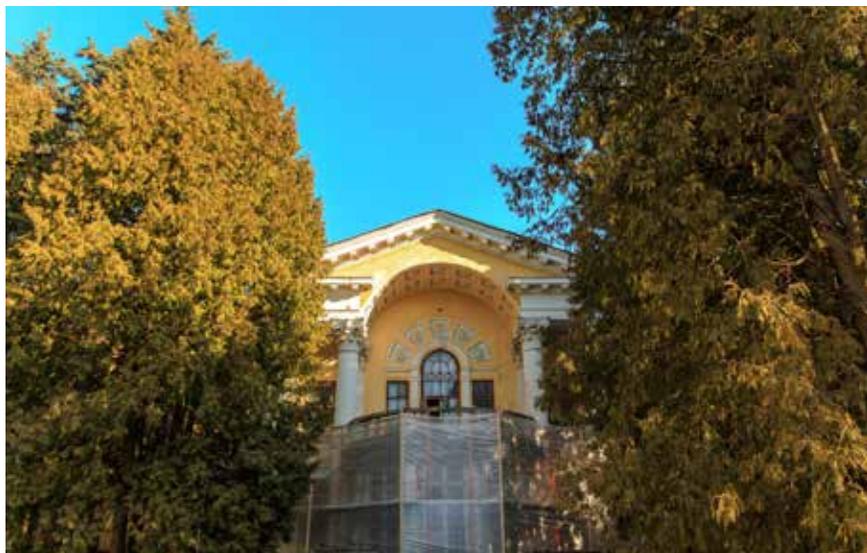
каналы, эта система служила одновременно и как вентиляционная, поскольку каналы в наружных стенах имели отверстия и подсасывали холодный уличный воздух. Комнатные печи играли роль и воздухоотводов. То, что эта система отопления, передовая для своего времени по мощности, проектировалась изначально, доказывает и толщина наружных стен, которая составляет 600 мм (в отличие от средних 700-900).

Прогресс отопительных систем всегда сказывался на архитектуре и строительстве зданий. Так, проектирование в зданиях центрального водяного отопления, ставшее возможным благодаря началу проката металлических труб (около 1900 года появились чугунные отопительные радиаторы), сказалось на технологии проектирования и строительства. Отныне стены уже не являлись основным способом сохранения тепла, они стали тоньше, и, как следствие, дома устремились вверх. Бум строительства десятков доходных домов в пять-семь и выше этажей в Санкт-Петербурге первого десятилетия XX века – следствие центрального отопления. (Кстати, в некоторых домах до настоящего времени сохранились отопительные системы со времени постройки, есть и оконные рамы, выкрашенные при Екатерине корабельной краской и до сих пор не перекрашенные). Для начала прошлого века характерно стремление к уменьшению первоначальной стоимости отопительных установок. Водяное отопление устраивается с открытой прокладкой вертикальных труб и открытой установкой отопительных приборов.

Отопительная система **в усадьбе Тарасково** была подобна той, что устроена в Эрмитаже. Топочная печь находилась в подвале, она могла топиться как дровами, так и углем, наверху в каждом помещении был размещен подтопок – камин или комнатная печь.



Илл. 23. Усадьба Тарасково в процессе реставрации



Илл. 24. Усадьба Гусева полоса в процессе реставрации

Отопительная система **в усадьбе Васино** свидетельствует о том, что усадьба не являлась местом постоянного проживания владельцев. Отапливался только антресольный этаж, а все остальные комнаты были летними. Возможно, усадьба служила как дача или охотничья резиденция, бывая там наездами, хозяева понимали, что прогреть дом получится не раньше, чем наступит день отъезда, и поэтому создали такую – локальную – систему отопления.

Специалисты компании не отказываются от идеи восстановления варианта печного отопления, и там, где помещение (высота

потолка от 3,5 метров) позволяет реализовать его достоинства, будут восстановлены печи. Целесообразнее всего это сделать **в усадьбе Гусева полоса**, где масштаб и планировка помещений позволят установить печи и путем естественной конвекции добиться оптимального микроклимата, не допускающего сырости и развития грибка.

В усадьбе Пушкино-на-Наре целесообразнее всего проектировать воздушное отопление (скорость подачи теплого воздуха 0,2 м/сек), достоинство и надежность подобной системы доказывают в течение уже восьми лет дома поселка Рублево-Мякинино, принадлежащего ASG.

Безусловно, строительные конструкции – оконные и дверные заполнения из инновационных материалов – будут дополнительным фактором сохранения тепла в усадебных домах.

История лучших образцов русской усадьбы, некоторые из них восстанавливает Инвестиционная группа компаний ASG, доказывает, что их хозяева на всех этапах стремились к технологическим новшествам от обваловки парка и устройства прудов в XVII веке до перехода на электрическое освещение, прокладку водопровода и канализации, внедрение сельскохозяйственных и бытовых машин и т.д. во второй половине XIX века. Отопительные системы, от которых непосредственно зависел физический и психологический комфорт человека, да и его безопасность, не составляли исключения.

Список использованной литературы:

1. Екатерининский дворец, 1850 - 1862. И. Монигетти, А Штакеншнейдер // <http://tsarselo.ru/yenciklopedija-carskogo-sela/adresa/ekaterininskii-dvorec-1850---1862-i-monigetti-a-shtakensneider.html#.Vel4aEOB5nM> (проверен 4.09.2015)
2. Крутиков П.Г., Принцев Н.А. Эрмитаж: Науки служат музам.-Л.,1989. -174 с.
3. Лесков Н.С. Захудалый род; Детские годы; Павлин.- М.: Сов. Россия, 1985. - 446 с.
4. Матвеев Л.Г. Изразцовые печи и камины музея-усадьбы «Рождествено» // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. -2010. -Т. 85.- № 6-2. -С. 224-230.
5. Миркис С.М. История печного дела в России: лекция // <http://www.artdek.ru/template/text/IstorPechD.pdf> (проверен 1.09.2015)
6. Наставление для управления домашнею прислугою, с верными указаниями для отопления и освещения комнат.-Сер. третья.-СПб.: Изд. книгопродавца и изд. М.О. Вольфа, 1858.-111с. (Карманная хозяйственная библиотека)
7. Новичкова Н.Ю. Основные факторы пожарной опасности в российских городах во второй половине XIX века // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова.- 2014. -Т. 20. -№ 4.- С. 62-65.
8. Орлов А.И. Русская отопительно-вентиляционная техника.- М.: Стройиздат, 1950. - 224 с.
9. Отопление царскосельских дворцов // <http://tsarselo.ru/yenciklopedija-carskogo-sela/stroitelstvo-carskogo-sela-gorodskoe-hozjaistvo/otoplenie-carskoselskih-dvorcov.html#.Vel2k0OB5nM> (Проверен 4.09.2015)
10. Синчук И.И. Муляжи печей Несвижского замка // Вестник Псковского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные и психолого-педагогические науки.-2013.-№ 2.-С.224-244.
11. Федосюк Ю.А. Что непонятно у классиков, или Энциклопедия русского быта XIX века.- 14 –е изд., испр.- М.: Флинта, 2014.-263с.
12. Флетчер Д. О государстве Русском // http://az.lib.ru/f/fletcher_d/text_1591_of_the_russe_common_wealth.shtml (проверен 1.09.2015)
13. Цветаева М.И. Автобиографическая проза.- М.: Сов. Россия, 1991. - 352 с.
14. Чернов С. Бейкер-стрит и окрестности. Эпоха Шерлока Холмса.- М.: Форум, 2012. - 476 с.
15. Шипилов А.В. Русская бытовая культура: пища, одежда, жилище (с древнейших времен до XVIII века): монография. – Воронеж: ВГПУ, 2007. – 567 с.
16. Энгельгардт А.Н. Из деревни: 12 писем. 1872-1887.-СПб.: Наука, 1999.-714с.
17. Юхнева Е.Д. Жилище как элемент бытовой культуры городского населения (На материалах Петербурга конца XIX века): дис. ... канд. ист. наук : 07.00.02 : СПб., 2004. - 267 с.

Использованы фотографии усадебных интерьеров начала XX века из журнала «Столица и усадьба» 1913-1917 гг.

ПОРТАЛ ОБ ИСКУССТВЕ И РЕСТАВРАЦИИ ОБЪЕКТОВ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Информационный портал **Мир искусств**

www.int-ant.ru

М **НОВОСТИ ЗАРУБЕЖНЫХ АУКЦИОНОВ
СТАРЫХ МАСТЕРОВ**

М **КАЛЕНДАРЬ ЗНАМЕНАТЕЛЬНЫХ ДАТ**

М **ВИРТУАЛЬНЫЕ ТУРЫ**

М **ПЕРСОНАЛИИ ИЗ БОЛЬШОГО
СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG**

М **ЭКСКУРСИОННЫЕ МАРШРУТЫ ПО
ИСТОРИЧЕСКОМУ ЦЕНТРУ КАЗАНИ**

М **ЭКСКЛЮЗИВНЫЕ ИНТЕРВЬЮ
С ЭКСПЕРТАМИ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И
ИСКУССТВА**



Видеоэкскурсии



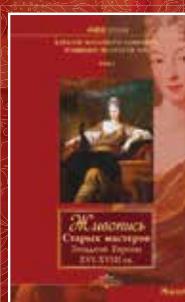
Виртуальные туры



Усадьбы



Дневники реставрации



Каталоги



Библиотека



Журнал «Мир искусств»



НА ПРАВАХ РЕКЛАМЫ

доступен каждому!

420029, Россия, Татарстан, Казань
ул. Сибирский тракт, 34, корп.5
тел.: +7(843) 510-96-23
e-mail: info@int-ant.ru
www.int-ant.ru



ИЗЯЩНОЕ УБРАНСТВО КУРДОНЕРА УСАДЕБНОГО АНСАМБЛЯ XIX – нач. XX веков

Партеры, цветники, клумбы



Юлия Балабанова
руководитель мастерской
генплана, кандидат
архитектуры

Аннотация: статья посвящена истории партеров, цветников и клумб в усадебных парках, их эстетическом и символическом назначении. Охарактеризованы основные этапы развития и типы садово-паркового искусства, получившего новое прочтение в реставрационной деятельности группы компаний ASG.

Ключевые слова: усадебный ансамбль, сад, парк, парадный двор, партер, цветник, барочный сад.

Abstract: The article is devoted to the history of partners and flowerbeds in the manor park, their aesthetic and symbolic appointment. To characterize the basic stages of development and types of landscape art, get a new reading in the restoration activities of the group companies ASG.

Keywords: manor ensemble, garden, park, Courtyard, stalls, flower garden, a Baroque garden.

Цветник на территории парадного двора усадьбы купцов Аигиных в с. Талицы (авторское предложение)

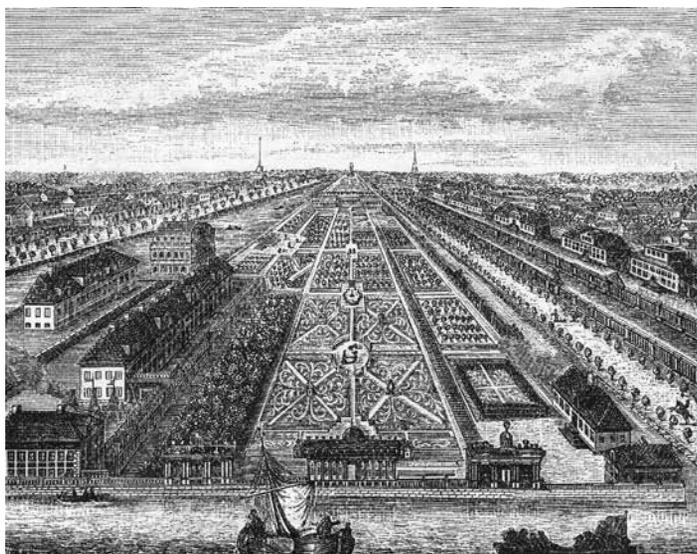


История партеров, цветников, клумб в усадебных ансамблях России

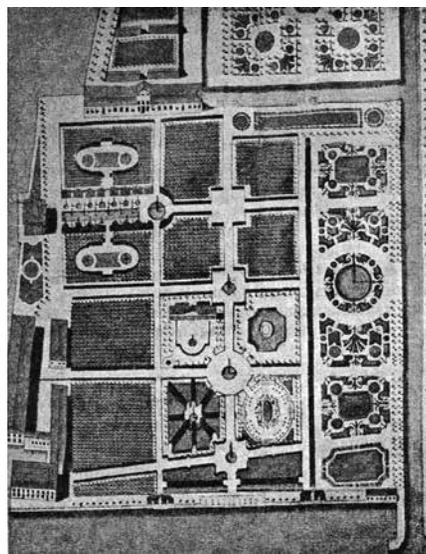
Великолепные партеры, цветники, клумбы в усадебных ансамблях берут свое начало с начала XVIII века. Связано это с приходом к власти Петра I, благодаря реформам которого Россия активно включилась в общеевропейский процесс развития культуры. С 1710 года в Санкт-Петербурге организована особая «Садовая контора», которая покупала и выписывала из-за границы растения для садов в Петербург и Москву. Кабинет выписывал заграничных архитекторов и садовников. В 1717 году во время визита во Францию Петр I, вдохновившись садами

Версаля, пожелал увидеть подобное великолепие и у себя на родине. На протяжении всего XVIII века возводятся великолепные царские дворцы с включением в ансамбль роскошных партеров, цветников и клумб. Как пример можно привести:

– *Летний сад и дворец*, заложенный в 1704 году, который изначально являлся парадной входной частью в царской резиденции. В период с 1704 по 1710 годы под руководством Петра I архитектором И. М. Угрюмовым проводились подготовительные работы: определение границ сада, закладка первоначальной планировки, осушение территорий, подготовка мест для первых государевых построек. Активное строительство в саду начинается с 1709 года. Построен де-



Илл. 1. Летний сад и дворец в петровское время. С гравюры А. Зубова 1716 г. [6]

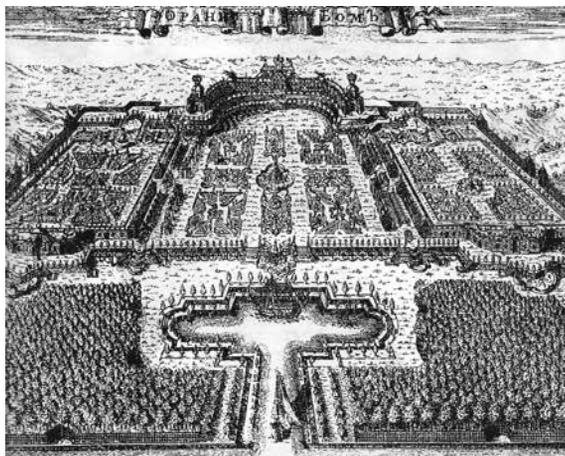


Илл. 2. Летний сад в петровскую эпоху. Рисунок в Петровском альбоме Эрмитажа [6]

ревянный Летний дворец. Строятся первые фонтаны, высаживаются деревья и цветы. В это время сад имеет регулярную планировку с подстриженными деревьями согласно композиционным решениям в традициях голландских регулярных садов. В 1716 – 1725 годы архитектор Жан Батист Леблон выстраивает композицию Летнего сада, основываясь на презентационных принципах регулярных французских садов, где одним из характерных приемов является глубина ландшафта и насыщенность садовыми сооружениями. По-новому решается внутреннее пространство четырёх центральных bosкетов на главной аллее. Внутри них Леблон предложил расположить разнообразные «садовые затеи», а вдоль Лебяжьего канала, сооружённого в 1716 году, устроен огромный цветочный партер с фонтаном в середине. К 1719 году основные работы были закончены (илл. 1, 2) [2, 6, 13, 14].

Интересен грандиозный ансамбль загородной резиденции высшей знати – А.Д. Меншикова. Ансамбль в Ораниенбауме был построен в 1710-1727 годах и не уступал императорским ансамблям. Общая композиция – регулярная, у подножия стоящего полукруглого дворца лежал барочный сад с фонтанами и со стриженным кустарником, обрамлявшим партеры. У самых ворот сада располагалась пристань, к которой могли подходить морские корабли (илл. 3) [13, 14].

В 1712 году Петр I издает указ о разработке «образцовых» усадеб, что стало мощным импульсом развития русской городской усадьбы. Архитекторы А. Леблон

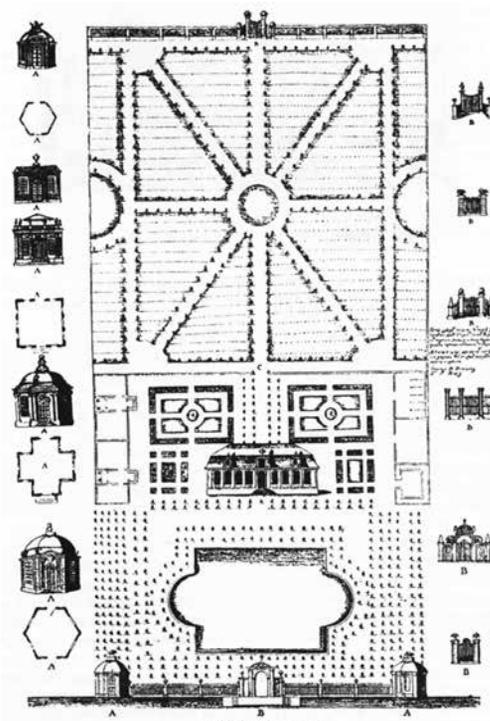


Илл. 3. Ораниенбаум в 1717 г. Гравюра Ростовцева [6]

и Д. Трезини выполнили проекты жилых домов и усадеб для разных общественных сословий. В основе усадебных композиций лежали принципы европейского барокко. Жилой дом, службы, партер, сад и окружающий пейзаж стали составлять целостный ансамбль усадьбы (илл. 4) [13, 14]. Тем самым интерес, мода и эстетика разбивки партеров, цветников и клумб распространились в усадебных ансамблях по всей России.

Нельзя не сказать, что до нововведений петровского периода не существовало декоративных

Илл. 4. Проект «образцовой» усадьбы для среднего петербургского жителя. 1714 г. Арх. Д. Трезини [6]



садов и цветников, но понятие «партер», которым мы оперируем на сегодняшний день, пришло в Россию именно в начале XVIII века. До этого времени преобладали хозяйственные сады чисто утилитарного назначения (огороды), а главным подъездом к дому зачастую служила просто нивелированная пустынная площадка, но, тем не менее, есть свидетельства о том, что декоративные сады, цветники и территории вокруг дома и сооружений все же благоустраивались.

Обширное распространение садоводства в России отмечается с XII века. В этот период князья образуют монастыри во Владимире, Суздале, Ярославле и их княжествах. Участие византийских монахов в устройстве русских садов определило тип их планировки. Идея, лежавшая в основе монастырских садов, мотивировалась примером Библии – «вертоград». Вертоград – церковный, монастырский сад (др. слав. – верть, вартъ, вертище – сад). Слова «верть» и «оград» объединились в вертоград – огороженный сад. Сад являлся символом или олицетворением небесного рая на Земле. Планировочная организация русских монастырских садов имела живописный характер: символические аллеи, «аптекарские огороды», цветники, устроенные на основе геометрической символики, плодовые сады и водоемы для рыбы свободно размещались между строениями в пределах монастырских стен. К XIV – XV векам монастырские сады становятся крупнее, сложнее по планировке и включают много декоративных элементов. Отдельные площадки таких садов разделяются друг от друга каменными оградами. Большое место выделяется для плодовых деревьев, кустарников и цветников. Не все монастыри отличались роскошью

и комфортом, но и самые скромные «вертограды» с благоухающими цветниками были очень притягательны для паломников, в числе которых выступали и царские семьи. Традиции организовывать сады при монастырях отразились в укладе жизни знати, они получили распространение среди княжеских и боярских семей. Развитие декоративных усадебных садов выражено на примере создания царских садов в Москве. В конце XV века (1495 год) Иваном III был заложен великокняжеский сад – Государев (Царицын сад). Находился он на правом берегу Москвы-реки напротив Кремля. А к началу XVII века уже вся Москва изобилвала огородами. Московские сады носили хозяйственный характер, а с середины века русские «магнаты» в Москве начали разводить у себя сады по примеру царя, и к концу века их сады не уступали царским. С появлением чая в садах при усадьбах начинают устраивать павильоны и места для чаепития, также появляются цветники, фонтаны [13, 14, 15, 17, 18].

В XVII веке существовали тесные торговые отношения между Москвой и Голландией. Из Голландии приезжали мастера и «привозили» свой стиль устройства садов. Он соответствовал русскому духу и сложившейся культуре садоустройства. Начиная с 1660 года в Подмоскovie строится новая царская резиденция в с. Измайлово – передовое хозяйство по тем временам. Основатель Алексей Михайлович (отец Петра I) интересовался заграничными садами и даже отправлял послов за границу, чтобы те ему докладывали о состоянии заграничных садов. В Измайлово Алексей Михайлович воплотил свою мечту – обширные сады, различные по своим функциям, устроены с учетом опыта и знаний заграничных масте-



Илл. 5. Усадьба А.Г. Кнорринга. Общий вид дома в Екатеринентале (Столица и усадьба. – 1914. – № 10. – С. 10.)



Илл. 6. Усадьба «Петровское». Бывшее имение Ганнибалы, деда А.С. Пушкина. Вид на дом с цветником (Столица и усадьба. – 1914. – № 19. – С. 23.)



Илл. 7. Имение «Горай». Псковской губернии. Вид на барский дом и парк (Столица и усадьба. – 1914. – № 23. – С. 11.)



Илл. 8. Имение «Любвино». Вид на главный фасад дома с партерным цветником (Столица и усадьба. – 1914. – № 29. – С. 2.)



Илл. 9. Общий вид виллы «Эталита» в Ялте (Столица и усадьба. – 1914. – № 30. – С. 16.)



Илл. 10. г. Казань. Институтский сад/ Сад при Родионовском институте благородных девиц. 1840-е г. [9, 10, 11]

ров. Впервые в планах того времени достоверно зафиксированы регулярные сады, в которых «универсальные», декоративные функции сочетались с их утилитарным использованием. О разнообразии свидетельствуют названия: Виноградный, Просяной, Аптекарский, «итальянский» сад. Сады располагались изолированно, имели индивидуальное планировочное решение в регулярном стиле и характеризовались большим разнообразием видов растений. В середине XVII века при царских резиденциях в селах Измайлово и Коломенское, в Кремле появляются «красные» сады. Эти сады отличаются красотой, изяществом цветов и насаждений. Иногда они называются «потешные». В целом эти сады соединяли в себе все то, что могло улаживать вкус, взор, обоняние, слух [13, 14, 17, 18].

Благодаря нововведениям Петра I в России конца XVII – середины XVIII веков начинает активно развиваться приусадебное декоративное устройство садов с великолепными партерами и благоухающими цветниками, улаживающими взор, обоняние, слух и приглашающими в усадебный дом. Появившиеся в петровское время архитектурные сады с четко продуманными композициями и деталями сада быстро вытеснили бесхитростные огороды и рощи усадеб предыдущих периодов, но и привнесенная западноевропейская культура в садоустройство была адаптирована в сложившуюся культуру разведения садов царей и князей Руси, устроенных по типу монастырских.

На протяжении всего периода второй половины XVIII – начала XX веков основным типом садов в России был усадебный, но несмотря на изменения в моде, предпочитаемые стили (регулярный, пейзажный, регулярно-пейзажный) и формы, партеры, цветники и клумбы на протяжении всего времени занимали значимое место в усадебном ансамбле. Несмотря на разные климатические пояса обширной территории России и неодинаковый уровень благосостояния владельцев превосходные партеры и благоухающие цветники до начала 20-х годов XX века улаживали взор, обоняние владельцев и посетителей (илл. 5-9).

К началу XX века расширяются типы садов: монастырские, ботанические, курортные, госпитальные, ведомственные, городские публичные сады. Образцовые проекты усадеб, разработанные еще в начале XVIII века, послужили основой для курортных, госпитальных и ведомственных садов. Вплоть до начала XX века они разбивались по усадебному планировочному принципу – парадный двор с партером и цветником, далее учреждение, службы, а далее сад. К подобному примеру можно отнести Родионовский институт благородных девиц в Казани (илл. 10). Городские публичные сады также унаследовали великолепие усадебных ансамблей. Во вновь образованных городских садах хотя и не разбивали партеров (ввиду дороговизны, т.к. городские сады финансировались за счет местной городской управы), но цветники и клумбы были обязательной составляющей. В каче-

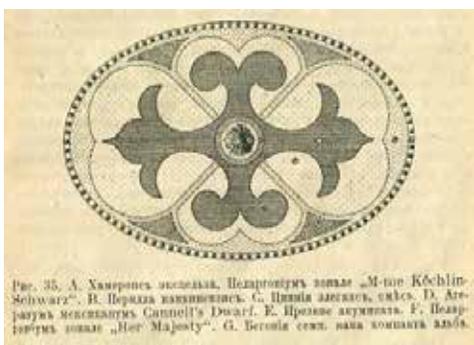


Рис. 20. Юбка резаная и Аллея в виде Верваффелли. В. Колеус-Торн и Садовая топиария. С. Аллея в виде шар. D. Аллея американская и Прелюда Гейне. E. Элегантная аллея. F. Гирлянда из цветов. G. Мемориальный сад. H. Аллея в виде Верваффелли. I. Элегантная аллея и Садовая топиария.

Рис. 35. А. Хамелеонская аллея. В. Аллея в виде шар. C. Аллея американская. D. Аллея в виде шар. E. Элегантная аллея. F. Гирлянда из цветов. G. Мемориальный сад. H. Аллея в виде Верваффелли. I. Элегантная аллея и Садовая топиария.

Рис. 42. А. Юбка резаная. B. Аллея в виде шар. C. Мемориальный сад. D. Садовая топиария. E. Аллея американская. F. Гирлянда из цветов. G. Мемориальный сад. H. Аллея в виде шар. I. Элегантная аллея. J. Аллея в виде Верваффелли.

Илл. 15. Устройство цветников. Штейнберг П.Н. [19]

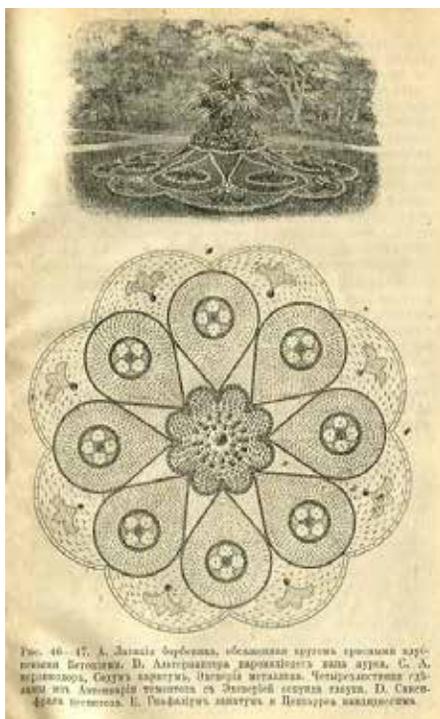
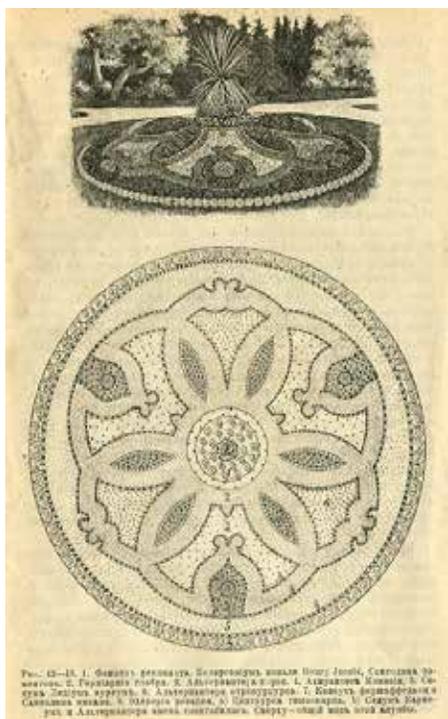


Рис. 43-44. I. Фонтанная аллея. В. Аллея в виде шар. C. Мемориальный сад. D. Садовая топиария. E. Аллея американская. F. Гирлянда из цветов. G. Мемориальный сад. H. Аллея в виде шар. I. Элегантная аллея. J. Аллея в виде Верваффелли.

Рис. 46-47. A. Аллея в виде шар. B. Аллея в виде шар. C. Мемориальный сад. D. Садовая топиария. E. Аллея американская. F. Гирлянда из цветов. G. Мемориальный сад. H. Аллея в виде шар. I. Элегантная аллея. J. Аллея в виде Верваффелли.

Рис. 44-45. А. Хамелеонская аллея. В. Аллея в виде шар. C. Мемориальный сад. D. Садовая топиария. E. Аллея американская. F. Гирлянда из цветов. G. Мемориальный сад. H. Аллея в виде шар. I. Элегантная аллея. J. Аллея в виде Верваффелли.

Илл. 16. Устройство цветников. Штейнберг П.Н. [19]

хитектурную энциклопедию II половины XIX века» Г.В. Барановского, изданную в 1904 году в С.-Петербурге. Помимо проектов дворцов, особняков, усадеб и др., приводятся примеры генплана и посадки строений на участке с характерной разбивкой садов периода второй половины XIX века.

Наиболее интересны и значимы изданные комплексные работы по устройству садов конца XIX – начала XX веков:

- Епанчин К.П. Ландшафтный сад. 1891 год (илл. 12).
- Лучинский Л.Т. Устройство декоративных садов на открытом воздухе. Практическое садоводство. 1891 год (илл. 13, 14).
- Штейнберг П.Н. Декоративное садоводство. Практическое руководство по устройству, насаждению и уходу за декоративными садами и цветниками. 1915 год (илл. 15, 16, 17).
- Кичунов Н.И. Цветники и партеры. 1912 год (илл. 18).

В работах описаны принципы декоративного садоводства, представляющие собой руководство по созданию и содержанию декоративных садов от изучения места и создания плана до заключительных штрихов при посадке растений с рекомендациями по уходу за деревьями, кустарниками, цветочными травянистыми растениями. В том числе изложены принципы планировки участка, разбивки территории, обработки почвы, устройства дорожек, бордюров, стриженных изгородей партеров, клумб и цветников [8].

Значительный интерес представляет историко-дидактический очерк инженера Арнольда Регеля «Изящное садоводство и художественные сады», впервые изданный в 1896 году. В нем систематизирована и

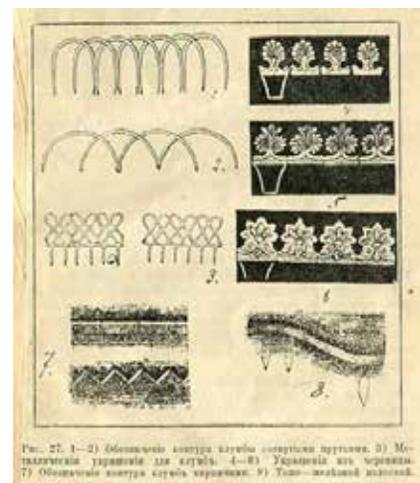


Рис. 27. 1-2) Обозначение центра клумбы (цветочный островок). 3) Методика устройства для клумбы. 4-8) Устройство бордюров. 9) Устройство бордюров. 10) Устройство бордюров. 11) Устройство бордюров.

Илл. 17. Устройство бордюров. Штейнберг П.Н. [19]

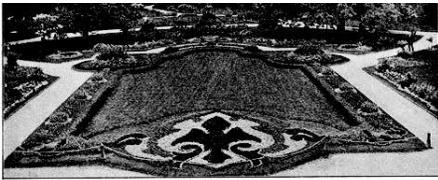


Рис. 110. Общий вид партера Э. Л. Волгера в Императорском Лисевском Парке, Институт вв. С.-Петербург.

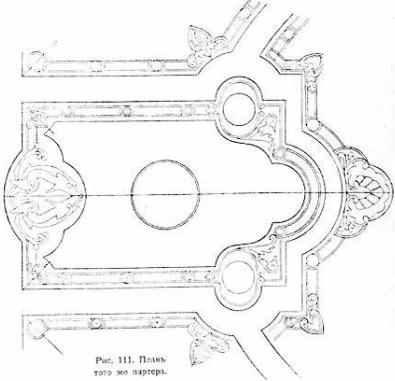


Рис. 111. План того же партера.



Рис. 112. Вид партера со стороны.

Рис. 113 + 114.

- | | | | |
|--|------------------------------------|---|--|
| I. | Р. <i>Viola rotunda</i> . | II. | Многолетний <i>Agave americana</i> или многолетний <i>Yucca rostrata</i> . |
| a. <i>Dioscorea indica</i> . | q. <i>Alternanthera amara</i> . | б. <i>Begonia sempervivens</i> „Ritobella“. | в. <i>Kibelia repens</i> . |
| b. <i>Irishia Lindenii</i> . | г. <i>Echeveria Scheibeleeri</i> . | III. | Многолетняя <i>Agave americana</i> или многолетняя <i>Yucca rostrata</i> . |
| с. <i>Achyranthes Verschoffii splendens</i> . | | а. <i>Alternanthera aurea</i> . | б. <i>Alternanthera amara</i> . |
| д. <i>Alternanthera versicolor</i> . | | в. <i>Solanum elaeagnifolium</i> , var. <i>variegatum</i> . | г. <i>Alternanthera amara</i> . |
| е. <i>Alternanthera aurea</i> . | | д. <i>Loebelia Eriana</i> „Ruhm von Hannover“. | |
| ж. <i>Loebelia Eriana</i> „Bismarck“ или <i>Sedum spectabile</i> fol. var. | | | |
| з. <i>Dracaena indica</i> . | | | |
| и. <i>Agave americana</i> . | | | |
| к. <i>Echeveria Scheibeleeri</i> . | | | |
| л. <i>Echeveria</i> . | | | |
| м. <i>Mesembrianthemum cordifolium</i> fol. var. | | | |
| н. <i>Alternanthera paronychioides</i> . | | | |

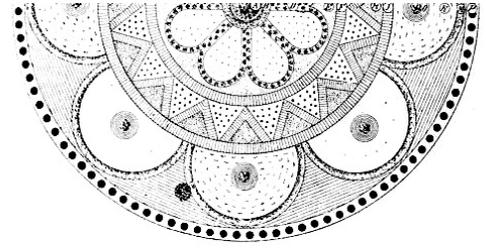


Рис. 34.

- | | |
|-----|---|
| I. | K. <i>Loebelia Eriana</i> „Ruhm von Koblenz“. |
| | L. „Schneeball“. |
| | M. <i>Alternanthera aurea</i> . |
| | N. <i>Sedum glaucum</i> . |
| | O. <i>Echeveria metallica</i> . |
| | P. Двойной рядъ изъ <i>Secunda glauca</i> . |
| II. | |
| | A. <i>Chamaecyparis humilis</i> . |
| | B. <i>Achyranthes Verschoffii</i> . |

Илл. 18. Устройство цветника и партеров. Н.И. Кичунов 1912 г.

обобщена история садоводства и разработана система практических рекомендаций. Арнольд Эдуардович Регель (1856–1917) – российский садовод и дендролог, по образованию инженер. Его отец - Эдуард Людвигович Регель (1875–1892), директор Петербургского ботанического сада. Занимался паркостроением, ландшафтной архитектурой, основатель фирмы «Регель и Кессельринг». А. Э. Регель создал уникальный труд, который вот уже более ста лет имеет статус классического, в нем

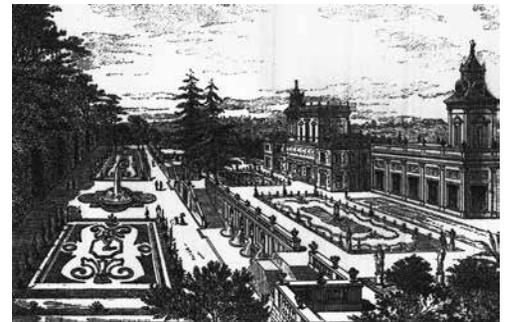
он обобщил и систематизировал: многовековую историю садоводства; планировочную организацию различных видов садов; растения для разных регионов России; разработал систему ценных практических рекомендаций по организации, содержанию сада. Книга предназначена садоводам-художникам, строителям парков и достаточно подробно раскрывает историю садов, технику садоводства, эстетику художественных садов, свод флоры русских садов (илл. 19, 20, 21, 22).



Илл. 19. Обложка историко-дидактического очерка. Регель А.Э. Изящное садоводство и художественные сады. С.-Петербург: Изд. Г.Б. Винклер, 1896. [16]



Петровское-Разувейское цветочный партеръ, съ фотографіи Шерера.



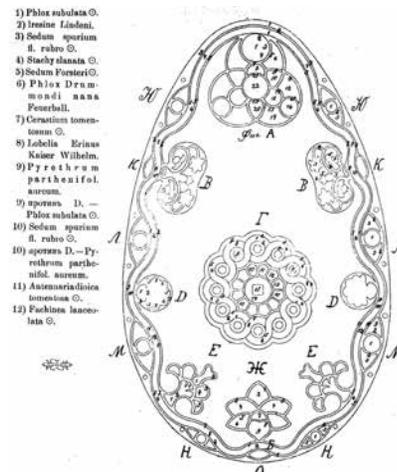
ПАРТЕРЪ ПАРКА «Villaco», въ Варшавѣ.

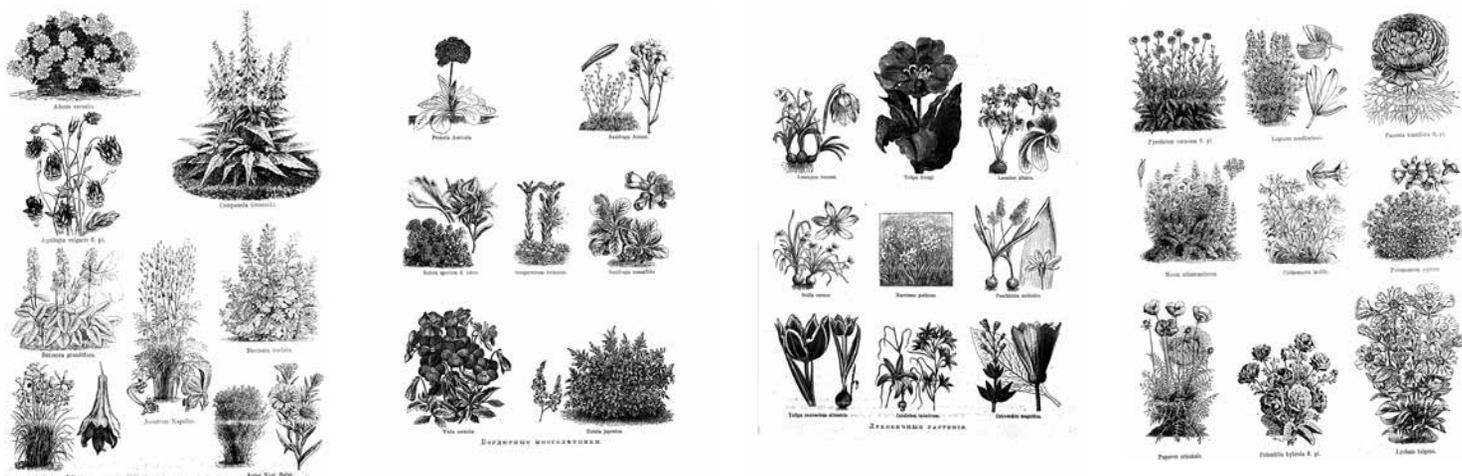
Илл. 20. Примеры партеров из очерка Регель А. [16]

ФЛОРА ДЛЯ РУССКИХЪ САДОВЪ

- | | | | |
|--|---|----|---------------------------------|
| A. | Однолетнее насаждение. | B. | Многолетнее насаждение. |
| | Многочисленные экземпляры. | | Легкая композиция изъ растений. |
| 1) <i>Lobelia fulgens</i> (Queen Victoria). | 1) <i>Monarda didyma</i> . | | |
| 2) <i>Cineraria maritima</i> . | 2) <i>Stachys lanata</i> . | | |
| 3) <i>Phlox Drummondii</i> nana Schneeball. | 3) <i>Dioscorea formosa</i> . | | |
| 4) <i>Loebelia Eriana</i> Kaiser Wilhelm. | 4) <i>Loebelia Eriana</i> Kaiser Wilhelm *. | | |
| 5) <i>Pyrethrum parthenioidium</i> aureum. | 5) <i>Phlox subulata</i> . | | |
| 6) <i>Irishia Lindenii</i> . | 6) <i>Bella perovskii</i> fl. rubro pl. | | |
| 7) <i>Phlox Drummondii</i> nana delicata. | 7) <i>Dianthus plumarius</i> . | | |
| 8) <i>Ageratum mexicanum</i> nanum. | 8) <i>Viola cornuta</i> Perfection. | | |
| 9) <i>Loebelia Eriana</i> Crystal Palace. | 9) <i>Cerastium tomentosum</i> . | | |
| 10) <i>Viola tricolor</i> Dr. Faust. | 10) <i>Sedum spectabile</i> fl. rubro. | | |
| 11) <i>Viola tricolor</i> Cliveana (serena). | 11) <i>Sedum acre</i> . | | |
| 12) <i>Oxalis tropaeoloides</i> . | 12) <i>Sempervivum patens</i> Regine Amelias. | | |
| 13) <i>Antennaria dioica</i> tomentosum G. | 13) <i>Antennaria dioica</i> tomentosum. | | |
| 14) Красный мессюр. | 14) Красный мессюр. | | |

Илл. 21. Бордюр вокруг газона. Регель А. [16]





Илл. 22. Декоративные и цветущие многолетники. Регель. А. [16]



Илл. 23. Из коллекции ботанических рисунков

Также в России были распространены коллекции ботанических рисунков. Авторы таких иллюстраций: Яков Штурм, Алоиз Лунзер, Анна Мария Сибилла, Отто Вильгельм Томе (илл. 23, 24).

Картуш в усадебных ансамблях группы компаний ASG

В результате комплексных научных исследований усадеб, взятых в аренду Инвестиционной группой компаний ASG, на сегодняшний день установлены местоположения парадных дворов, партеров, цветников. Но, к сожалению, не обнаружено документов, достоверно фиксирующих ор-

намент, рисунок цветников. Частично читается рисунок партерного цветника лишь на фотографии усадьбы Спасское (илл. 25, 26). В отсутствии документов, достоверно фиксирующих орнамент рисунка парадных цветников на территории усадеб, архитекторами разработаны новые парадные цветники (на основе библиографических источников и методом подбора аналогов по периоду и стилю усадьбы) с картушем.

Усадьба купцов Аигиных с. Талицы (Пушкинский район). Благодаря комплексным научным исследованиям территории усадьбы Аигиных установлено, что главный въезд напрямую не связан с парадным двором. Главный цветник на территории усадебно-



Илл. 25. Усадьба Спасское. Проект архитектора Р.А. Гёдике. Восточный фасад со стороны Змеиных ворот



Илл. 26. Усадьба Спасское. Общий вид главного дома со стороны Змеиных ворот



Илл. 27. Цветник на территории парадного двора усадьбы купцов Аигиных в с. Талицы (авторское предложение)

го ансамбля расположен по центру парадного двора с южного фасада от главного дома, имеет круглую форму диаметром шесть метров. В процессе разработки концепции сохранения и развития территории были подобраны аналоги цветников парадного двора, разработанные именно в период конца XIX – начала XX веков. По центру цветника размещается картуш – вензель – «А» – разработанный элемент фирменного стиля усадьбы. Видовой состав цветов представлен: канна (Canna), портулак (Portulaca), очиток видный (Sedum spectabile), бегония (Begonia semperflorens), лобелия (Lobelia), сантолина кипарисовидная (Santoline chamaecyparissus), цинерария (Cineraria), петуния (Petunia) (илл. 27).

Усадьба Спасское (Воскресенский район). Основываясь на комплексных научных исследованиях территории усадьбы Спасское, обширный партер регулярной планировочной структуры простирался с севера на юг от главного въезда на территорию усадьбы – Змеиных ворот – к главному дому и имел симметричную разбивку. На композиционной планировочной оси, начинающейся

от въезда – Змеиных ворот – к главному дому, по центральной дорожке партера располагаются три изящных круглых цветника. В процессе разработки концепции сохранения и развития усадебного комплекса были подобраны аналоги цветников, популярные на период середины XIX – начала XX веков, в том числе было принято решение в центральном цветнике разместить картуш – вензель, эмблему группы компании ASG. Видовой состав цветов представлен: георгина (Dahlia), гнафалиум шерстистый (Gnaphalium lanatum), очереднопыльник разноцветный (Alternanthera versicolor), очереднопыльник малый (Alternanthera amonena), очереднопыльник заусенчатый (Alternanthera paronychoides), мезембриантемум сердцелистный (Mesembryanthemum cordifolium), мята болотная (Mentha pulegium gibraltarica), лобелия эринус (Lobelia Erinus «Ruhm von Koblenz»), лобелия эринус «Шнеeball» (Lobelia Erinus «Schneeball»), очереднопыльник золотистый (Alternanthera aurea), очиток (Sedum glaucum), эхеверия глаука (Echeveria secunda glauca), эхеверия металлика (Echeveria metallica) (илл. 28).



Илл. 28. Центральный цветник партера на территории усадьбы Спасское, близ города Воскресенска (авторское предложение)

ГЛОССАРИЙ

Бордюры – низкие и узкие полосы цветочных растений, трав, посаженных по контуру газона, клумбы, по краям дорожек.

Бродери – кружевной партер.

Картуш – орнамент в садовом партере XVII-XVIII вв., напоминающий по форме полуразвернутый свиток с завитками. В центре картуша размещался вензель, эмблема владельца сада.

Клумба – группа деревьев и кустарников на открытых полях в пейзажных парках. Позже, с середины XIX в., клумбой называли цветник правильной геометрической (округлой, выпуклой, плоской, вогнутой или прямоугольной) формы, размещаемый обычно в партерных композициях. Различаются клумбы обычно по цветовому решению и ассортименту высаживаемых растений: клумба из летников, двулетников и многолетников; простые (из одного вида растений) и сложные (из 2-3 видов), одноколерные и многоколерные.

Курдонер – парадный двор в виде частично открытого П-образного пространства, окруженный корпусами зданий и обычно отделенный от улицы оградой. Прием широко использовался в эпоху классицизма, русских усадьбах XVIII – XIX вв.

Миксбордер – смешанный бордюры, красочный и своеобразный вид цветочного оформления. Миксбордер цветет в течение всего вегетационного периода.

Партер –

1. Декоративная композиция на горизонтальной (иногда слегка заниженной) плоскости, решенная как открытое пространство, которое оформлено газоном, цветником, водоемом, скульптурой. Партеры подразделяются на цветочные, газонные и кружевные.

2. Декоративная открытая геометрически построенная композиция из стриженных трав и низких растений. Образует парадную часть регулярного парка, разбивается у главных зданий, монументальных сооружений и памятников. Большое место отводится газону из ковровых растений, которые в сочетании с водоемами, скульптурой, декоративным мощением образуют единый ансамбль. Характеризуется строгостью линий и форм. Различают кружевной, наборно-орнаментальный, английский, разрезной и другие виды партера.

Партер английский – разновидность классического садового партера, отличающаяся относительно простым рисунком, выполненным с помощью газона и песка, иногда с использованием цветов.

Партер кружевной – вид садового партера со сложным рисунком, выполненный из «мертвых» материалов, обычно на фоне песка. Он характерен для периода расцвета классического садового искусства конца XVII – начала XVIII вв.

Партер наборно-орнаментальный – вид партера кружевного, сочетающегося с поверхностями стриженного газона. Фоном обычно служила толченая черепица.

Партер разрезной – разновидность классического садового партера, в котором главное значение имеют цветы на фоне песка.

Партерный сад – сад регулярного стиля с доминированием газонных площадей, цветников и водоемов. Деревья и кустарники обычно располагаются по периферии куртин и клумб; растения подвергаются регулярной стрижке, им придается форму шара, куба и т.д.

Розетка – стилизованный рисунок цветка в классическом садовом партере.

Садово-парковое искусство – искусство создания садов, парков, скверов, бульваров и др. озеленяемых участков. Специфика садово-паркового искусства – в использовании для организации пространства живого растительного материала, непрерывно меняющего свой облик, и в объединении в единое целое элементов природы и художественного творчества. Практика озелененного строительства включает помимо создания озелененных участков подбор растений для различных климатических и почвенных условий.

Эспланада – широкое незастроенное пространство перед общественными зданиями на площадях, в крупных парках. На эспланаде устраиваются партеры, широкие аллеи с фонтанами, скульптурой.

Источник:

Сокольская О.Б. Садово-парковое искусство: формирование и развитие: учеб. пособие. – 2-е изд., перераб. и доп. – СПб.: Лань, 2013. – 552 с.

Список использованной литературы:

1. Ананьева А.В., Веселова А.Ю. Сады и тексты. (Обзор новых исследований о садово-парковом искусстве в России) [Электронный ресурс] // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 75/5 // Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/75/aa32.html> – (Проверен 23.09.2015).
2. Вергунов А. П. Вертоград: садово-парковое искусство России (от истоков до нач. 20 в.). – М.: Культура, 1996. – 431 с.
3. Врангель Н.Н. История русских усадеб и поместий. – М.: Эксмо, 2009. – 608 с.
4. Епанчин К.П. Ландшафтный сад. – 3-е изд., пересм., переиздание 1878. – М.: Кладезь-Букс, 2007. – 112 с.
5. Идрисова Р.Р. По старым улицам казанским. Казань в фотографиях XIX – нач. XX в.: путеводитель – фотоальбом. – Казань: ЗАО «Новое издание», 2005. – 208 с.
6. Курбатов В.Я. Всеобщая история ландшафтного искусства. Сады и парки мира. – М.: Эксмо, 2007. – 736 с.
7. Лихачев Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. – 2-е изд., испр. и доп. – СПб.: Наука, 1991. – 372 с.
8. Лучинский Л.Т. Устройство декоративных садов на открытом воздухе. – Переиздание 1891. – М.: ЗАО «Фитон+», 2009. – 192 с.
9. НА РТ. Ф. 408. Оп. 4. Д. 45. – Фасад главного корпуса Родионовского института для благородных девиц. – Фотокоп.
10. НА РТ. Ф. 2. Оп. 15. Д. 1289. – План места и строений Родионовского Института. – Фотокоп.
11. НА РТ. Ф. 2. Оп. 15. Д. 242. – Фасады и разрезы домов Родионовского института и генеральный план места. – Фотокоп.
12. Нащокина М. В. Русские сады. Вторая половина XIX – начало XX века. – М.: АРТ-РОДНИК, 2007. – 215 с.
13. Ожегов С.С. История ландшафтной архитектуры: учеб. для вузов. – М.: Стройиздат, 2003. – 232 с.
14. Ожегова Е.С. Ландшафтная архитектура: История стилей / под общ. ред. Д.О. Швидковского. – М.: ООО «Издательство «Мир и Образование», 2009. – 560 с.
15. Принёва Л. А. История садоводства России [Электронный ресурс] – 2006. // Режим доступа: <http://www.referun.com/n/istoriya-sadovodstva-rossii> – (Проверен 23.09.2015).
16. Регель А.Э. Изящное садоводство и художественные сады. Историко-дидактический очерк. – СПб.: Изд. Г.Б. Винклер, 1896. – 448 с.
17. Сокольская О.Б. История садово-паркового искусства: учебник для вузов. – М.: ИНФРА-М, 2004. – 350 с.
18. Сокольская О.Б. Садово-парковое искусство: формирование и развитие: учеб. пособие. – 2-е изд., перераб. и доп. – СПб.: Лань, 2013. – 552 с.
19. Штейнберг П.Н. Декоративный дачный и усадебный сад. – 2-е изд. – СПб.: Книгоиздательство П.П. Сойкина, 1910. – 160 с.

ПАЛИТРА СТАРЫХ МАСТЕРОВ

Аннотация: в статье анализируется история возникновения, развития и особенности использования красочных пигментов, которыми пользовались старые мастера для создания красок. Отдельному рассмотрению подвергаются основные краски палитры художника: синяя, красная, белая, черная, коричневая, желтая и зеленая.

Ключевые слова: цвет, колорит, пигмент, краска, связующие вещества, лессировка.

Abstract: The article analyzes the history of the origin, development, and particularly the use of colorful pigments used by the old masters to create colors. Separate consideration undergo basic paint palette artist: blue, red, white, black, brown, yellow and green.

Keywords: color, color, pigment, paint binders, glaze.



Алина Булгакова
искусствовед,
директор МИА ASG



Елена Власова
главный хранитель
Международного
института
антиквариата

Прославленному французскому живописцу XVIII века Жану Батисту Симеону Шардену принадлежат слова: «Пользуются красками, но пишут чувствами». И правда, картины старых мастеров – это не просто красочные ансамбли тщательно подобранных цветов, но настоящие колористические симфонии, наполненные иллюзорными эффектами и глубоким духовным содержанием. В XX веке русский композитор Игорь Стравинский впервые изложил теорию о «звуках-красках», согласно которой каждый музыкальный звук имеет собственный цветовой окрас. О «звучании» цвета догадывались и старые мастера, поскольку краски на их полотнах «играют», создавая определенную живописную сонористику (звучание). Более того, «препарируя» колористику картин старых мастеров, интересно рассмотреть не только особенности авторских цветовых нюансировок, но и историю бытования красящих пигментов в европейском искусстве.

Яркие и красивые минералы использовались для получения красящих пигментов с глубокой древности. Еще первобытные люди стали использовать краски для росписи пещерных стен. В ход шли все земляные пигменты: красная и желтая глина (охра), белый мел, обугленные палки, черный нагар.

С появлением одной из древнейших разновидностей красок – темперы (водоразбавляемые краски, приготовляемые на основе сухих порошковых пигментов) – она стала основным материалом станковой живописи вплоть до XV – XVII веков и появления масляных красок, которые в Европе начали использоваться в раннеидерландской живописи. При этом на Среднем Востоке, в частности на территории современного Афганистана, масляные краски уже исполь-

зовались при росписи Бамианских статуй Будды, строительство которых началось в 544 году н. э. Однако история использования темперных красок насчитывает более трех тысяч лет, и именно их использовали для росписей саркофагов древнеегипетских фараонов.



Одним из излюбленных цветов в древнеегипетской живописи был голубой, олицетворяющий собой небосвод. Здесь он получил название – египетский синий или александрийская фрита (по месту изготовления в Александрии). Также он стал первым синтетическим пигментом, изобретенным человеком. Изготавливали его из песка и меди, перемалывая в порошок. Данная краска отличалась высокой стойкостью и обладала низкой кроющей способностью.

В XVI столетии данный пигмент был заменен смальтой, представляющей собой синее кобальтовое стекло. Впервые смальта была использована в качестве пигмента в стенной живописи в Монголии. Западноевропейские живописцы использовали смальту с середины XVI – до конца XVIII столетия, а в XIX веке, с появлением кобальта, краска вышла из употребления по причине медленного высыхания и потери цвета на свету.

Примечательна история возникновения еще одной синей краски – природного ультрамарина или ляпис лазури (лазурит). Эта яркая, насыщенная и сверхпрочная краска с высокой светостойкостью использовалась еще со времен античности. Вначале лазурит применяли в ювелирном деле, а с XVI века и



Жиль Гарсен
Святое семейство
Франция, XVII в.
Холст, масло. 62,5×48 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2128

в живописи. В Европу лазурит доставляли с Востока (Китай, Бухары, Тибета) и Афганистана Большим караванным путем.

После измельчения лазурита в порошок он приобретал серый цвет, а количество извлеченного чистейшего синего пигмента зависело от количества синей насыщенности минерала. После обработки из ста грамм камня получали лишь три грамма красочного пигмента. Из-за малого выхода пигмента краску использовали только в самых уникальных и тонких работах. Во всей Европе расход краски был не более четырех фунтов ежегодно, поэтому один ее грамм был равен цене одного грамма золота.

Одним словом, ультрамарин был настолько дорогим, что художники использовали его только в тех картинах, которые выполнялись на заказ, и лишь в том случае, если заказчик соглашался заплатить за пигмент заранее. Именно от высокой стоимости данного пигмента берет свое начало традиция изображать Деву Марию, облаченную в синие ультрамариновые одежды. Чаще всего природный ультрамарин использовали в живописи итальянские мастера. Так, на картине ломбардской школы XVII века из собрания ASG «Дева Мария с младенцем, святым Франциском Ассизским и донаторами» Мадонна как Царица Небесная одета именно в ультрамариновый плащ.

Еще одним примером использования ультрамарина могут служить два французских полотна XVII века из собрания ASG на религиозные сюжеты.

В первом и во втором случае одежды главных персонажей (Христа и Девы Марии) написаны синей ультрамариновой краской с многочисленными драпировками, светотеневая моделировка которых придает цвету дополнительное изящество и глубину звучания. Как уже было сказано выше, в результате растирания лазурита порошок приобретал серый оттенок, и только арабы владели технологией измельчения минерала так, чтобы он сохранял свой природный синий цвет. Владея единственным известным в то время месторождением лазурита, а также технологией получения синего пигмента, арабы монополизировали этот рынок, и европейцы вынуждены были соглашаться с высокой ценой на пигмент. Однако с XV века, когда художники начали применять масляные растворители, возникли проблемы: при соединении с маслом ультрамарин тускнел. Дело в том, что масляная краска состоит из трех компонентов: пигмента, связующего вещества и растворителя. Старые мастера самостоятельно перемалывали пигменты и смешивали их с масляным растворителем, как правило, растительным либо органическим. Чтобы решить проблему с ультрамарином, художники постепенно перешли на краску, получаемую из медной руды с добавлением свинцовых белил. Это во многом положило

Хорошо об этом упомянуто у одной английской писательницы – Трейси Шевалье «Девушка с жемчужной сережкой», повествующей об истории одного портрета, истории одного художника, истории одной любви...: «Единственной краской, которую он мне не доверял, был ультрамарин. Ляпис-лазурь стоила так дорого и процесс извлечения синей краски из этого камня был таким сложным, что ультрамарин он всегда готовил сам» [2]...



Пьер Пюже, круг
Осмеяние Христа
Франция, ок. 1700 г.
Холст, масло
91,5×71 см
БСИИ ASG
Инв. № 04-1326



Ломбардская школа XVII в.
Дева Мария с младенцем, святым
Франциском Ассизским и донаторами
Италия, XVII в.
Холст, масло. 342×234 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3292



Мартин ван Мейтенс младший, мастерская
Портрет императора Священной
Римской империи Франца I
Австрия, после 1745 г.
Холст, масло. 156×132 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2121 (1)

начало переходу от средневековых красок к современным.

В XVIII столетии наиболее популярной синей краской становится берлинская лазурь или прусский синий, представляющий собой железную соль железно-синеродистой кислоты. Эта интенсивная по глубине цвета краска стала одной из первых синих искусственных красок и была открыта в 1704 году берлинским фабрикантом Дизбахом. С 1724 года она была значительно усовершенствована англичанином Вудвардом, а с конца XVIII века стала обычной краской. Притом, что берлинская лазурь обладает необыкновенно глубокой силой тона, она непрочна, а некоторые ее сорта выцветают при солнечном свете, хотя быстро восстанавливаются в темноте. В Большом собрании изящных искусств ASG берлинскую лазурь можно увидеть на портрете императора Священной Римской империи Франца I, который был написан мастерской австрийского мастера XVIII века Мартина ван Мейтенса младшего. Художник избрал данный пигмент для изображения вставок на богатых одеждах императора, шитых золотом. Подобная контрастная комбинация золотого и синего создает неожиданно

гармоничное цветовое сочетание, добавляя портрету ощущение парадности.



Первым ярко-красным пигментом стала киноварь. Она же с древнейших времен являлась одной из самых важных красных красок. Природную киноварь использовали с 3000-х годов до н.э. Об ее использовании в живописи упоминают древнегреческие естествоиспытатели. У греков она называлась «миλος» («millos»), у римлян – «миний» (minium – отсюда, кстати, происходит термин «миниатюра»). Название сорта киновари чаще всего происходит от места ее добычи и производства. Еще с доисторических времен лучшую киноварь производили в Китае. Здесь она отличалась особой глубиной темно-красного цвета. Из-за примесей цвет киновари может варьироваться от оранжево-красного до синевато-красного. В разное время в Европе киноварью могли называться оттенки, получаемые с применением более дешёвых красок: свинцового красного, красок на основе охры и проч. Киноварь

может описываться как ярко-красный малиновый оттенок, красный и суриково-красный, яркий красно-жёлтый, насыщенный, броский красный и т.д.

Во многих европейских языках с XII века киноварь именовали вермильоном (фр. *vermillon*). До XVII века это название использовалось в Европе наряду с названием киноварь, а затем вермильон стал доминирующим названием. Этимология термина вермильон восходит к латинскому языку – *vermis*, что означает червь (от этого же корня происходит слово «вермишель»).

Вермильон изготавливали двумя способами – сухим (возгонкой) и мокрым. Сухой способ был открыт немецким философом и исследователем Альбертом Великим (ок. 1193 – 1280). В данном случае большую часть ртути соединяли с серой и нагревали сухую смесь. Мокрый способ впервые стал известен в 1687 году благодаря исследованиям Шульце (G. Schulze). Здесь в сухую смесь вливают щелочь – едкий калий с последующим подогреванием до 45 градусов по Цельсию. В дальнейшем оба способа претерпели значительные изменения и усовершенствования, а к XX веку вермильон был полностью заменен кадмием, который имеет большую устойчивость.

В изобразительном искусстве пылающая киноварь использовалась не только для создания сильных визуальных эффектов, но и для передачи определенных эмоциональных, чаще экзальтированных, состояний. Еще с эпохи Возрождения киноварь воспринималась как самый сияющий и броский цвет. Часто живописцы накладывали красный большими пятнами, не моделируя свето-теневые нюансы, что создавало ощущение единого светящегося фрагмента. Однако не все разделяли восхищение данным красочным пигментом. В частности, немецкий поэт и естествоиспытатель Иоганн Вольфганг фон Гёте в своем труде «К теории цвета» характеризует киноварь такими эпитетами, как невыносимый и назойливый.

Прекрасным образцом мастерского использования киновари служат полотна семейства Бассано. Основатель династии Якопо Бассано работал в Венеции, а, как известно, именно венецианские мастера еще со времен Тициана и Веронезе славились своим потрясающим, «звонящим», колоритом. В Большом собрании изящных искусств АСГ хранятся полотна круга Якопо Бассано (1510/1518 – 1592) «Строительство Ноева ковчега» и мастерской его сына Леандро Бассано (1557 – 1622) «Май», служащие яр-

ким примером того, как различные оттенки красного (синоним киновари) от вишневого бордо до холодного рубинового могут сверкать на общем фоне подобно драгоценным камням.



Филипп де Шампень, круг
Портрет неизвестного
в облачении римского
императора
Фландрия, XVII в.
Холст, масло
97×81 см
БСИИ АСГ, инв. № 02-0480

Эффектно киноварь выглядит и в работе круга фламандского мастера XVII века Филиппа де Шампеня (1602 – 1674) «Портрет неизвестного в облачении римского императора». На картине изображен уже молодой мужчина, одетый в золотистые одежды и красный плащ, скрепленный на правом плече фибулой. Преломляясь, складки ткани создают множественную игру теней, приближая ее оттенок к патрицианскому красному.

Близок к киновари – кармин или, как его еще называют, – кошенилевый баган. В Европе краска стала известна после 1520 года, когда испанцы привезли ее из Мексики. Кармин добывался ацтеками из высушенных самок насекомого кошенили (карминоносных червецов), паразитирующих на колючих грушеобразных кактусах Центральной Америки. В Мексике эти кактусы специально культивировали ради насекомых кошениль,

Леандро Бассано,
мастерская
Май
Италия, XVII в.
Холст, масло
76×99 см
БСИИ АСГ
Инв. № 04-2258



Якопо Бассано, круг
Строительство
Ноева ковчега
Италия, кон. XVI в.
Холст, масло
130×164 см
БСИИ АСГ
Инв. № 04-2259

Т. Шевалье подчеркивала словами главной героини произведения, что «из грубых бесцветных кусочков марены получался ярко-красный порошок, который в смеси с льняным маслом давал искрящуюся алую краску» [2].

т.к. для получения фунта пепельно-красного экстракта требовалось около миллиона насекомых. Кармин использовали для окраски тканей и для хозяйственных нужд вплоть до конца XIX века, пока не нашли ему замену из синтетических аналогов.

Еще одним красным пигментом, который можно сравнить с киноварью, является краплак, который добывали из корня травянистого растения марены красильной. Мареновый красный лак был известен еще со времен античной Греции и Рима. Временем расцвета краплака в западноевропейской живописи можно считать XVII – начало XIX веков, а к концу столетия он был заменен чистыми каменноугольными ализариновыми красителями. Хотя нужно отдать ему должное – краплак из всех известных лаковых растительных красок является самой прочной.



Великий Тициан Вечеллио говорил, что для того, чтобы стать хорошим живописцем, достаточно иметь всего три краски: белую, красную и черную. Исходя из этого следует, что наряду с красным особенно высоко ценились и пользовались спросом белые и черные красящие пигменты.

Первую матовую белую краску – свинцовые белила – изобрели греки. Впервые она упоминается древнегреческим естествоиспытателем Теофрастом (372 – 287 гг. до н.э.). Вплоть до 1800 года это были единственные белила, использовавшиеся в станковой живописи. За свой долгий период использования в живописи они сменили множество названий: у древних греков – псимитиум (psimithium), у римлян – церусса (ceruse), у итальянского художника XV века Ченнино Ченнини – биасса. Интересен способ их приготовления – в закрытое пространство складывались пластинки свинца и в течение длительного времени они переокислялись с уксусом и экскрементами животных. Удивительно, но этим методом пользовались до шестидесятых годов прошлого века.

В настоящее время из-за высокой токсичности и опасности для здоровья человека свинцовыми белилами пользуются только в художественных красках. Однако с глубокой древности и по сей день по чистоте белого цвета (свинцовые белила могут потемнеть при наличии в атмосфере серо-



Кристиан Люикс
Белая камбала
Фландрия, XVII в.
Дерево, масло. 26×40 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0631

водорода) и выдающимся кроющим способностям лучшего пигмента обнаружено не было.

С помощью свинцовых белил фламандскому живописцу XVII века Кристиану Люиксу (1623 – ок. 1653) удалось создать великолепный и запоминающийся образ плоской белой камбалы. На переднем плане данной композиции мы видим изображения различных экзотических раковин, написанных



Джованни Паоло Ломаццо, круг
Распятие
Италия, ок. 1560 г.
Дерево, масло. 108×77 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1721

также с использованием свинцовых белил. Матовая фактура рыбы и ракушек создает визуальное ощущение их сухости, затвердели и архаичности, подчеркнутые фантазийными голыми скалами на заднем плане.

Свинцовые белила очень часто фальсифицировались мелом, гипсом или известняком. При этом гипс (минерал класса сульфатов) является очень стойким материалом, что подтверждает древнеегипетская живопись на стенах и саркофагах гробниц. Применение гипса в живописи впервые встречается у монаха-бенедиктинца и автора искусствоведческой компиляции, известной под названием «Список различных искусств», – Теофила.

Согласно тому же Ченнино Ченнини, среди западноевропейских художников южных школ конца XVI века и позже гипс был распространенным материалом для приготовления грунтов. А вот итальянский художник XVI столетия Джованни Паоло Ломаццо (1538 – 1600) (картина «Распятие», созданная художником из окружения мастера, хранится в Большом собрании изящных искусств ASG) говорит о гипсе как о краске наравне со свинцовыми белилами, мелом и известью.

Известь как живописный материал была известна за 25 – 15 тысяч лет до н.э. Она широко применялась во фресковой живописи в качестве связующего материала красок и как белила. Кроме того, ее употребляли в технике казеиново-известковой живописи, появившейся в Италии в конце XVII века как завершающий этап поиска технических возможностей фресковой живописи. Начиная со второй половины XVII столетия, в Европе появляются новые известковые краски: blanc de marbre – белила из каррарского мрамора с примесью извести, de chaux – белила, состоящие из извести, примешанной к предыдущей, blanc des Carmes – известь с примесью индиго или берлинской лазури для придания большей белизны и проч.

Мел чаще всего использовался в грунте для живописи и левкасах. В качестве недорогого материала для живописи он чрезвычайно прочен, хотя в смеси с маслом немного желтеет. Мел был излюбленным материалом в северных школах живописи, в особенности в Нидерландах. Например, Питер Пауль Рубенс, создавая свои произведения на жемчужных серых грунтах, предварительно бегло наносил на них рисунок мелом. Нидерландские живописцы часто пользовались мелом при переводе рисунка из маленького формата в большой с по-

мощью сетки, нанесенной мелом, который иногда заменял мергель (осадочная горная порода).

ЧЕРНЫЙ

Наряду с белым мелом в изобразительном искусстве широко использовали и черный. Так, старые мастера любили выполнять рисунки именно черным мелом. Некоторые его сорта получили название «черный карандаш» или «итальянский карандаш». Кроме того, в измельченном виде из него можно изготовить черную масляную и водную краску. Однако для этих целей лучше использовать искусственный черный мел, состоящий непосредственно из мела, глины и сажи, поскольку в природном черном меле содержатся примеси веществ, не способствующих приготовлению из него красок. Для приготовления черного пигмента может использоваться и сажа как таковая. В античные времена ее широко использовали в живописи и называли atramentum. При этом в саже содержатся дегтеобразные примеси – масла и смолы, вредные для живописи. Плохо влияют на ее качество и сверхмелкие частицы сажи, находящиеся в масляной краске, которые могут мигрировать в верхние слои грунта.

Издавна лучшими черными пигментами являлись виноградная и персиковая черная, а также жженая слоновая кость. Виноградная черная – одна из древнейших угольных черных красок, известная еще до н.э. В XV - XVII веках в европейской живописи она считалась одной из лучших черных красок.



Герард Терборх
младший
Мужской портрет
Голландия, XVII в.
Холст, масло 42×29 см
БСИИ ASG
Инв. № 02-2040

Техника приготовления черной краски из обожженной слоновой кости так же прекрасно изложена в произведении Трейси Шевалье «Девушка с жемчужной сережкой»: «Он положил палочку в миску и добавил кусочек какого-то пахучего смолистого вещества. Потом взял в руки камень, который он назвал «толкушкой», показал, как ее надо держать и как, наклонившись над столом, давить на нее всем телом, чтобы измельчить кость. Через несколько минут у него в миске была однородная черная паста» [2].

Приготавливаемая из сухих молодых побегов виноградных лоз с обугливанием в тигле без доступа воздуха и последующей обработкой слабой соляной или серной кислотой, после промывания холодной водой она обретала невероятную прочность пигмента. Аналогичным способом добывалась и светоустойчивая персиковая черная, использовавшаяся наравне с виноградной в итальянской живописи XVI – XVII веков. Данные красочные пигменты настолько близки, что различить их практически невозможно.

Лучшим сортом черной косточковой краски является слоновая жженая кость. Ее получали путем прокаливания без доступа воздуха кусочков бивней слонов. В результате получалась черная краска, обладавшая теплым бархатистым оттенком, пригодная для всех видов живописи. В XVII – XVIII веках западноевропейские живописцы, особенно голландцы, заменяли слоновую кость на жженный олений рог или моржовый клык. Тем же голландцам не было равных в тональной нюансировке черной краски и ее оттеночном разнообразии. Порой на картинах «Малых голландцев» можно было обнаружить более 40 оттенков одного только черного цвета, который чаще всего использовали для изображения простых одежд персонажей.

На небольшом по формату мужском портрете работы Герарда Терборха младшего (1617 – 1681) из собрания ASG изображен протестантский пастор в скромных одеждах черного цвета, который, оттеняясь на широком белом (свинцовые белила) отложном воротнике, создает игру рефлексов. Данное цветовое сочетание насыщенного черного и серовато-белого придает портретному изображению ощущение лаконичности и строгости.

КОРИЧНЕВЫЙ

Нередко цветовые пигменты получали свое название по имени художников, создавших их или часто пользовавшихся ими. Например, один из оттенков коричневого получил свое название по имени прославленного фламандца Антониса Ван Дейка (1599 – 1641). Коричневая Ван Дейка – краска, представляющая собой бурый природный уголь, разложившийся под водой. Красящей основой здесь являются осмолившиеся частицы – органические остатки животных и ракушек, окислы железа, глина, песок. Чаще всего ее использовали в запад-

ноевропейской живописи XVI – XVII веков, а производили в Касселе и Кёльне. Активно вводили данный пигмент в живописную палитру старых мастеров Фландрии сам Ван Дейк, а также Рубенс.

А вот в Италии в эпоху Возрождения был изобретен ряд земляных пигментов путем обжигания умбры и сиены, в результате чего возникли: густой темно-коричневый цвет с красновато-желтым оттенком – сиена жженая, а также насыщенный коричневый – умбра жженая.

Сиена жженая – краска, известная еще с древнейших времен. Начиная с XIV века, она применялась во фресковой росписи. Тогда и сырую, и жженую сиену считали разновидностями охры и активно применяли в течение всего периода Возрождения. В XVIII столетии многие английские живописцы отправлялись для обучения в Италию. Возвращаясь на родину, они привозили с собой пигмент земляной краски, который называли «Земля Сиены» (итал. «Terra di Siena»). Часто пользовался этой краской Томас Гейнсборо (1727 – 1788), а вслед за ним и другие художники, особенно мастера пейзажа. Название «жженая сиена» не существовало вплоть до XIX века, когда, судя по таможенным документам, она стала ввозиться в значительных количествах под этим наименованием.

В искусстве старых мастеров этой светопрозрачной и незаменимой краске просто не



Пьер Юбер Сюблейра
Апостол Павел
Франция, XVIII в.
Холст, масло. 65×50 см
БСИИ ASG, инв. № 02-0467 (1)



Пьер Юбер Сюблейра
Апостол Петр
Франция, XVIII в.
Холст, масло
65×50 см
БСИИ ASG, инв. № 02-0467 (2)

было равных. Полупрозрачная, интенсивная, с очень теплым оттенком, сиена способна менять тональность от тяжелой, при корпусном наложении краски толстым слоем, до красивой и нежной в лессировках, усиливающейся при более тонком растирании пигмента.

Жженая сиена настолько уникальная краска, что ее можно увидеть едва ли ни во всех произведениях старых мастеров! Различными оттенками сиены писали всё: тела и одежды персонажей, пейзажи, архитектурные постройки, предметное окружение. Подтверждением этому могут служить парные изображения апостолов Петра и Павла французского живописца XVIII века Пьера Юбера Сюблейра (1699 – 1749). Здесь с помощью глубокого, мягкого и словно тлеющего оттенка сиены художник изобразил и вдумчивые, но при этом горящие румянцем киновари лица святых, погруженных в свои тяжелые думы, и их плащи, и фоны, окружая изображения апостолов более светлыми оттенками, дабы создать эффект священного сияния (нимба), исходящего от них. Сиеной же написана и металлическая ручка меча Павла. Таким образом, данный красочный пигмент настолько универсален, что им можно создать и изображение теплой телесной оболочки человека (инкарната), и холодный блеск металла.

Коричневый оттенок жженой умбры отличается от сиены и представляет собой

разновидность темной охры. От охры умбра, в свою очередь, отличается бóльшим содержанием марганца (8 – 15%), который определяет ее зеленоватый оттенок. Кроме того, марганец является сильным сиккативным средством (ускоряет процесс высыхания краски), в связи с чем в масляной живописи сама умбра и смеси с ней других красок подсыхают довольно быстро.

Данная краска получила свое название по местности – Умбрия, когда-то существовавшей в Северной и Средней Италии. Она была населена исконно итальянскими племенами – умбрами, покоренными римлянами в III – II веках до н.э. Умбра использовалась в живописи всеми европейскими школами с XV века. Большинство ее названий сложилось по месту добычи: Плиний называл ее «usta», ее другое итальянское название «falzallo», а лучшей умброй считалась кипрская.

В Большом собрании изящных искусств ASG хранится работа мастерской итальянского живописца XVII века Бернардо Строцци (1581 – 1644) «Святой Франциск Ассизский». В данном случае колорит построен на сочетании землистых пигментов: сиены, охры и умбры, которой написана грубая тканая ряса святого.

Аналогичные землистые оттенки мы видим и в работе еще одного выдающегося итальянца Луки Джордано (1632 – 1705) «Пан и Сирина». В данном случае традиционная жженая умбра дополнена изысканным зеленым минеральным пигментом той же умбры в изображении развевающихся тканей, в которые задрапированы персонажи.

Бернардо
Строцци,
мастерская
Святой
Франциск
Ассизский
Италия, XVII в.
Холст, масло
115×104 см
БСИИ ASG
Инв. № 04-1755



Лука Джордано
Пан и Сирина
Италия, XVII в.
Холст, масло
52×86 см
БСИИ ASG
Инв. № 04-2151



Одна из самых интересных красок на палитре художника – это индийская желтая, обладающая непревзойденной прозрачностью и светостойкостью. Уникален процесс ее изготовления, суть которого состоит в использовании мочи коров, буйволов, верблюдов и слонов, которых кормят исключительно листьями манго на территории Бенгалии.

Еще в XVII веке художники (Вермеер, Рембрандт, Караваджо и другие) стали привозить из Индии шарики желтого цвета. Они давали прекрасный желтый цвет, но при этом издавали отвратительный запах мочи. Благодаря такому амбре люди перестали покупать картины, где использовалась эта краска, и ее перестали привозить. В дальнейшем, уже в начале XX века, подобное использование животных было запрещено и от этого метода отказались.

Самой знаменитой картиной, написанной с использованием индийской желтой, является работа Яна Вермеера (1632 – 1675) «Молочница». Считается, что связанная на масле с синими красками, она не дает красивых зеленых тонов и опасна для соседних пигментов, на которые может сильно влиять, однако благодаря высокому мастерству Вермеера, данное полотно служит опровержением этому.

Приблизительно в это же время, в XVI столетии, в Италии начали изготавливать желтую краску, получаемую из породы, которую добывали на склонах вулкана Везувий. Данный пигмент получил название неаполитанский желтый. Он обладал красивым желтым цветом, похожим на массикот (закись свинца), и богатой гаммой оттенков – от светло-желтого до темно-оранжевого. Приблизительно с 1620 года неаполитан-

ским желтым стали заменять свинцово-оловянный пигмент, а с середины XVIII века он был полностью вытеснен данной краской. Очень часто неаполитанский желтый использовали для изображения золота, а также обнаженного тела.

В данном случае идеальным примером может служить изображение лимона на картине голландского художника XVII века Мартинуса Неллиуса «Натюрморт с фруктами и устрицами». Здесь мы видим желтую охру в изображении лимонной пористой корки и ультра-яркие оттенки мякоти сочного фрукта.



Мартинус Неллиус
Натюрморт с фруктами и устрицами
Голландия, XVII в.
Холст, масло. 33,5×25,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04 – 1937

Кроме того, в качестве растительных источников для получения желтой краски использовался сок алоэ (сабур), лук обыкновенный, который с квасцами образует желто-красный цвет, а с железными солями – оливково-зеленый, ревень, ромашка и т.д. Но были в употреблении и чрезвычайно вредоносные пигменты. Например, известная с XVII века ртутная и чрезвычайно непрочная краска – минеральная желтая, которую в XIX столетии именовали хлористым свинцом.



Растительные и ядовитые основы для получения красочного пигмента имела также и зеленая краска.

Ян Вермеер
Молочница
1658 – 1660 гг.
Государственный музей,
Амстердам



Самым распространенным зеленым пигментом была ярь-медянка – искусственная медная краска. Она употреблялась всеми живописными школами не только Европы, но и России, и имела множество названий: вердигри, аппианская зелень, ярь венецианская, *scolesa*, *vert de grece* и т.п. Старые мастера готовили эту краску путем окисления медных пластинок уксусной кислотой. Пластины помещали в виноградные выжимки, опилки, горох. В результате окисления на поверхности пластин образовывался налет – уксусно-медная соль. Сине-зеленую окись соскабливали и приготавливали из нее краску. Оттенок ярь-медянки изменялся в зависимости от способа приготовления.

Наибольшее распространение данная краска получила в Европе с XV по XVII века. Медянка очень прозрачна, поэтому ее наиболее часто применяли в лессировках, реже в смеси с другими красками. Кроме того, она очень непрочна как сама по себе, так и в смесях, содержащих соединения свинца и серу. После нанесения краски на поверхность ее необходимо изолировать от атмосферы и других красок при помощи лаковых покрытий и камедей, в противном случае она коричневеет и быстро становится черной.



Иоганн-Христиан Фоллердт
Вид долины Рейна
Германия, XVIII в.
Холст, масло, 41,5×62,5 см
БСНН АСГ, инв. № 04-1868

Красивейший изумрудный зеленый пигмент можно увидеть в пейзаже немецкого живописца XVIII века Иоганна-Христиана Фоллердта (1708 – 1769) «Вид долины Рейна». Художник активно использует зеленый для изображения листвы деревьев, кустарников и травы. Причем, согласно закону построения световоздушной перспективы, на переднем плане цвет четок и интенсивен, хорошо различимы контуры растительности, покрывающей большие камни, а на заднем

плане долина и горы словно подернуты зеленоватой прозрачной дымкой тумана. С помощью тончайших лессировок живописец достигает эффекта «таяния» заднего плана, его растворенности во влажной прибрежной атмосфере.

Со второй половины XVII века распространение получили и зеленые составные краски, которые начали изготавливать в промышленном масштабе. Эти краски представляли собой смеси различных желтых и синих пигментов и красок. Их яркость, чистота цвета и прочность зависели от показателей, входящих в них компонентов. К подобным краскам относятся: зелень сандр, перманентная зелень, зеленая киноварь и др.

Получали зеленый пигмент и из различных растений – ягод крушины, листьев бузины, желтой резеды, можжевельника и проч. В результате получалась лаковая зеленая краска, известная с глубокой древности. Здесь красители добывались путем экстрагирования из различных частей растений: цветов, листьев, плодов, ветвей, коры, корней. Наиболее часто для вытяжек красителя использовали воду или спирт. Для получения лаковой краски краситель закрепляли на минеральном пигменте, чаще всего белого цвета.

Самой знаменитой зеленой лаковой краской является локао или китайская зелень. Она готовится путем вываривания коры, ветвей и корней растений семейства крушиновых (150 видов), растущих в Средней Азии, Китае и Японии. В Европе эти растения называются жёстер (жостер). Все виды жёстера содержат красящие вещества, причем каждый со своим характерным оттенком. В зависимости от используемых частей растения и их состояния (сухие или свежие, спелые или незрелые) возможно получение почти всего спектра красителей, не подверженных влиянию времени и среды, прочных во всех отношениях.

Что касается ядовитых пигментов, то здесь с зеленой краской связаны две легендарные истории. Первая имеет отношение к роману великого испанского живописца Франсиско Гойи (1746 – 1828) и герцогини Альбы Марии Каэтаны де Сильвы (1762 – 1802). Про эту знаменитую своей экстравагантностью красавицу ходило немало слухов и легенд. Среди ее любовников были первые лица Испании, жены которых ненавидели Каэтану. С Гойей герцогиню связывали многолетние отношения, она же была и музой великого мастера. Существует версия, что именно она позировала Гойе в качестве моделей для двух прославленных и одних из



Франсиско Гойя
Маха обнаженная
Ок. 1797 – 1800 гг.
Музей Прадо, Мадрид

самых загадочных полотен в истории живописи – «Маха одетая» и «Маха обнаженная».

Предположение это ничем не доказано и по сей день. Доподлинно не известны и причины смерти этой светской львицы. Одной из наиболее популярных версий является самоубийство, осуществленное с помощью зеленой краски.

К сорока годам Каэтана стала замечать, что утрачивает молодость и красоту, ее чары все меньше воздействуют на мужчин. Перенести сей факт горделивой особе оказалось довольно сложно. В это же время от самого Гойи она узнает об интересных свойствах красок, которые художник использовал в своей работе. Однако герцогиня узнает не только об их достоинствах, но и об их губительных качествах, поскольку многие из них представляли собой смертельный яд. Однажды Гойе даже пришлось остановить герцогиню, когда та, решив продемонстрировать своим гостям действие красок, с усмешкой поднесла одну из них ко рту. На следующий день после этих событий Каэтана нашли мертвой в своей кро-

вати. В душе Гойи сразу же шевельнулись подозрения. Осмотрев бокал, находившийся рядом с кроватью герцогини, он увидел на его доньшке налет веронской зелени – краски, представлявшей собой смесь соли мышьяковой кислоты и медянки. Это была самая ядовитая краска. Заглянув к себе в мастерскую, художник не нашел там склянки с веронской зеленью. Вероятно, склянку взяла сама Каэтана, которая часто бывала у него в мастерской, расположенной в замке герцогини, и знала, где что находится.

При этом данная версия событий не имеет никаких достоверных доказательств. В 1945 году потомки вскрыли гробницу герцогини Альбы с целью установления подлинных причин ее смерти и опровержения версии о том, что именно аристократка из их рода позировала для столь фривольной картины. Однако тело Каэтаны было повреждено, поскольку ранее уже эксгумировалось солдатами наполеоновской армии. А среди наиболее вероятных причин ее смерти ученые называли грипп или туберкулез.

С этой же самой краской, содержащей уксус, окись меди и мышьяк, связана еще одна история, чрезвычайно популярная в последнее время. Именно ее называют причиной смерти Наполеона Бонапарта. Дело в том, что эта изумрудно-зеленая краска была очень востребована в первой четверти XIX века, особенно любили использовать ее для окрашивания обоев. Как раз такие обои были поклеены в доме на острове Святой Елены, где император в изгнании провел последние шесть лет своей жизни. Затерянный в Атлантическом океане, этот маленький остров не отличался здоровым климатом. Мышьяк, входивший в состав краски для обоев, быстро выделялся во влажных и тропических условиях климата, а здоровье императора быстро ухудшалось. 5 мая 1821 года Наполеон скончался.

Гипотеза об отравлении Наполеона, злонамеренном или случайном, была выдвинута шведским стоматологом Стеном Форсхувудом, исследовавшим волосы императора и нашедшим в них мышьяк. Однако недавние исследования волос Наполеона 1804 и 1814 годов показали многократное превышение дозы мышьяка во всех образцах. Это дает повод сомневаться, что Наполеона отравили, а наличие мышьяка в волосах стало следствием приема императором неких лекарственных препаратов.

Таким образом, на сегодняшний день нет неопровержимых доказательств смерти этих выдающихся людей из-за отравления

Гаспар Петер
Вербрюгген
младший
Парные цветочные
натюрморты
Фландрия, XVII в.
Холст, масло
59×40 см
БСИИ ASG
Инв. № 04-1765



ядовитой зеленой краской. Но, несмотря на это, обе эти истории дают возможность осознать значение красящих пигментов и их роль в жизни человечества. Ведь именно они окрашивают нашу жизнь, даря разнообразные эмоции и определенным образом воздействуя на нас. А ведь старые мастера создавали шедевры, порой имея в своем распоряжении всего несколько цветов.

Существует также мнение, что цвета, противоположные друг другу на цветовом круге, не сочетаются. Например, зеленый противоположен красному, а синий – желтому, и сочетать эти цвета не следует. Однако природа доказывает нам обратное – все восхищаются красотой цветка розы, который имеет пышный красный бутон и зеленый стебель с листьями. Поддержку в этом вопросе природа находит в искусстве. Так, на парных картинах фламандского натюрмортиста Гаспара Петера Вербрюггена младшего изображены роскошные букеты в золоченых вазах. Высокие охапки цветов розового, красного, золотистого и белого с прожилками окраса прекрасным образом сочетаются с малахитовой зеленью стеблей и листьев, бликующей на белых цветах. Букеты изображены на темном фоне, а цветочные бутоны написаны с такими тончайшими, практически прозрачными, нюансировками, что при всей насыщенности их колорита они словно пропускают сквозь себя приглушенное сияние задних планов, а это уже и есть высокое живописное мастерство.

Список использованной литературы:

1. Алексеев-Алюрви Ю.В. Краски старых мастеров от античности до конца XIX в. – М., 2004. – 160 с.
2. Шевалье Т. Девушка с жемчужной сережкой / пер. с англ. Р. Бобровой]. – М.: Эксмо, 2014. – 432 с.
3. www.zhivopis-maslom.com
4. www.russiaspain.com
5. www.wikipedia.org

Секреты красок старых мастеров

УЛЬТРАМАРИН

Эта яркая, насыщенная и сверхпрочная краска с высокой светостойкостью использовалась еще со времен античности. В Европу лазурит доставляли с Востока (Китай, Бухары, Тибета и Афганистана) Большим караванным путем. После измельчения лазурита в порошок он приобретал серый цвет, а количество извлеченного чистейшего синего пигмента зависело от количества синей насыщенности минерала. После обработки из ста грамм камня получали лишь три грамма красочного пигмента. Из-за малого выхода пигмента краску использовали только в самых уникальных и тонких работах. Во всей Европе расход краски был не более четырех фунтов ежегодно, поэтому один ее грамм был равен цене одного грамма золота.

Толченый минерал лазурит Секретная арабская технология 1 грамм ультрамарина = 1 грамм золота

КАРМИН

Кармин добывался ацтеками из высушенных самок насекомого кошенили (карминосных червецов), паразитирующих на колючих грушеобразных кактусах Центральной Америки. В Мексике эти кактусы специально культивировали ради насекомых кошениль, т.к. для получения фунта пепельно-красного экстракта требовалось около миллиона насекомых. В Европе краска стала известна после 1520 года, когда испанцы привезли ее из Мексики.

Колючий грушеобразный кактус Центральной Америки 1 млн сушеных насекомых КОШЕНИЛЬ 400 граммов пепельно-красного экстракта

СВИНЦОВЫЕ БЕЛИЛА

Первую матовую белую краску – свинцовые белила – изобрели греки. Впервые она упоминается древнегреческим естествоиспытателем Теофрастом (372 – 287 гг. до н.э.). Вплоть до 1800 года это были единственные белила, использовавшиеся в станковой живописи. Интересен способ их приготовления – в закрытое пространство складывались пластинки свинца и в течение длительного времени они перекисали с уксусом и экскрементами животных. Удивительно, но этим методом пользовались до шестидесятых годов прошлого века. В настоящее время из-за высокой токсичности и опасности для здоровья человека свинцовыми белилами пользуются только в художественных красках. Однако с глубокой древности и по сей день по чистоте белого цвета и выдающимся кроющим способностям лучшего пигмента обнаружено не было.

Печь для приготовления углекислоты Трубки для подачи углекислоты Чан с уксусно-свинцовой солью Отстойник Сосуд для разложения Чан для готовых белил

Прибор, используемый для приготовления свинцовых белил по французскому способу

АНТИЧНАЯ СКУЛЬПТУРА В РЕДУКЦИЯХ И РЕПЛИКАХ ФРАНЦУЗСКИХ МАСТЕРОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА



Алина Булгакова
искусствовед,
директор МИА ASG

Аннотация: статья посвящена анализу редукций античной скульптуры из Большого собрания изящных искусств ASG, созданной во Франции во второй половине XIX века. Кроме того, в статье рассматриваются произведения французских скульпторов, созданные под влияние античной пластики.

Ключевые слова: античность, скульптура, пластика, редукция, реплика, влияние.

Abstract: The article is devoted to the analysis of reductions of ancient sculpture of a large collection of fine arts ASG, established in France in the second half of the XIX century. In addition, the article discusses the works of French sculptor, created under the influence of ancient sculpture.

Keywords: Antiquity, sculpture, plastic, reduction, replica, influence.

Воспроизведение образцов античной скульптуры в бронзе в XIX веке было широко распространено во Франции. Началом этого процесса можно считать творчество итальянского скульптора Антонио Кановы (1757 – 1822), работавшего в Париже по приглашению Наполеона I и оказавшего заметное влияние на французских мастеров этого времени. Вслед за Кановой античная скульптура с ее культом прекрасного, свободой мысли и господством рационализма над чувственностью в качестве образца для подражания была выбрана многими мастерами. Кроме этого толчком к увлечению античностью послужили сочинения немецкого искусствоведа и основоположника современных представлений об античном искусстве Иоганна Иоахима Винкельмана (1717 – 1768), а также археологические раскопки древних городов – Помпеи и Геркуланума.

Тематика скульптуры неоклассицизма, в основном, носила гражданский и патриотический характер, воспевала отвагу, преданность долгу и воинскую доблесть. Часто изготавливались бюсты, напоминающие изображения римских императоров, а также скульптуры героев и богов Олимпа. Изваяния эти были призваны украшать интерьеры

домов, служить идеальным образцом и доставлять безмерное удовольствие смотрящему. При этом скульптуру неоклассицизма часто обвиняли в холодности, тяжеловесности форм, некой формальности, обезличивании образов и излишнем академизме, что не всегда являлось справедливым.

Доказательством может служить знаменитая работа А. Кановы «Персей с головой Медузы». Величавый и гармоничный герой, подобно Давиду с головой Голиафа, держит в вытянутой руке отрубленную голову ужасной медузы Горгоны. Передать внутреннее



Антонио Канова
Персей с головой Медузы
1801 г.
Музей Пия-Климента, Ватикан

состояние Персея, а также ощущение высокой патетики его подвига скульптору, как ни удивительно, удается путем создания атмосферы глубокого покоя героя. Канове удается избежать ощущения статичности и аморфности, притом что герой не совершает резких движений и не проявляет сильных эмоций торжества или гнева.

Сюжетная тематика скульптуры неоклассицизма во многом повторяла греческую и римскую мифологии, были и откровенные реплики работ античных мастеров. Сам Канова избрал для себя образцом для подражания скульптуру эпохи эллинизма, а именно творчество Праксителя – древнегреческого скульптора IV века до н. э. И неслучайно спокойный и уверенный в себе Персей так напоминает статуи Гермеса или отдыхающего Сатира Праксителя.

Еще более яркое воплощение античности нашла в скульптуре эпохи ампира. Здесь изваяния, выполненные в основном из белого мрамора, носили не менее сдержанный и даже несколько суховатый характер. В построении массивных объемов преобладали строгие и прямые геометрические линии и формы. Особое обаяние скульптуре ампира придавала внушительная, порой подавляющая, сила, призванная олицетворять величие империи.

Наиболее талантливым скульптором первой четверти XIX века являлся Бертель Торвальдсен (1770 – 1844), которого вдохновляло на создание собственных произведений античное искусство и образы героев древности. Среди известных его скульптур – статуя Венеры с яблоком (1805), античного героя Ясона (1803 – 1828), Ганимеда, кормящего Зевсова орла (1818), Гебы (1806) и многих других. Примечательно, что все они хранятся в музее Торвальдсена в Дании.

В 1838 году Торвальдсен создал одну из самых знаменитых своих работ – «Вулкан». Словно непобедимый римский воин с гипертрофированной мускулатурой, бог кузнечного дела изображен не только со своими профессиональными кузнечными атрибутами, но также и с воинскими доспехами, которые он ковал для богов, героев и простых смертных. Как и в случае с Персеем Кановы, лицо Вулкана спокойно и невозмутимо, а динамика композиции обеспечена лишь выставленной вперед ногой бога.

В том же 1838 году произошло знаменательное для всей мировой бронзолитейной промышленности событие, значительно повлиявшее на творчество мастеров второй половины XIX столетия, поскольку именно



Бертель Торвальдсен
Вулкан
1838 г.
Музей Торвальдсена,
Копенгаген

бронза, наряду с мрамором, была одним из наиболее популярных материалов для создания скульптурной пластики. В этот год французским изобретателем Ашилем Колла (1795 – 1859) и видным промышленником Фердинандом Барбединни (1810 – 1892) был создан особый род машинного гравирования, благодаря которому стало возможным воспроизведение в бронзе всемирно известных скульптурных образцов, хранящихся в музеях Европы и мира [Лувр, Государственный Эрмитаж, Метрополитен, Музей Ватикана]. Позднее они наладили целое производство по изготовлению художественной бронзы, получившее название «Дом Барбединни», продукция которого стала залогом высокого качества. В результате репродукции шедевров скульптуры в бронзе стали доступны многим и обходились недорого. Здесь были созданы редукции (уменьшенные копии) с Венеры Милосской, Аполлона Бельведерского, Лаокоона, Меркурия и многих других прославленных античных памятников. Дом Барбединни занимался не только редуцированием, но и работал с современными ему скульпторами: Антуаном-Луи Бари (1795 – 1875), Эмманюэлем Фремье (1824 – 1910), Анри Мишелем Шапу (1833 – 1891) и т.д. По моделям этих мастеров создавались произведения не только в бронзе, но и в мраморе, дереве и эмали. На Всемирной выставке 1851 и 1855 годов продукция дома Колла и Барбединни была удостоена высших медалей.

В Большом собрании изящных искусств ASG хранятся четыре произведения, созданные домом Барбединни: пара канделябров патинированной бронзы, украшенных изображениями Цербера (БСИИ ASG, инв. № 09-1997 (1,2), чаша для карманных вещей с изображением весталки Реи Сильвии с будущими основателями Рима на руках –



Уорикская ваза
Литейный дом
Фердинанда
Барбединни
Франция, XIX в.
Посеребренная и
золоченая бронза,
литье, чеканка
24×38 см
БСИИ ASG
Инв. № 09-3154

Ромулом и Ремом (БСИИ ASG, инв. № 09-3153 (2), а также бюст Дианы де Пуатье, отлитый по модели скульптора эпохи французского Возрождения Жана Гужона (ок.1510-1520 – ок.1563-1568) «Диана с оленем». Более остальных в контексте рассматриваемой темы нам интересна редукция Уорикской вазы, являющейся копией древнеримской мраморной вазы, найденной на Вилле Адриана близ Тиволи в 1771 году шотландским живописцем и артдилером Гэвином Гамильтоном (1723 – 1798). Ваза получила название по имени последнего ее владельца Джорджа Гревилла Второго графа Уорика (1746 – 1816) – племянника и наследника британского дипломата Уильяма Гамильтона (1730 – 1803). Ныне она находится в Коллекции Баррелла в Глазго.

Ваза богато декорирована вакхическим орнаментом, а ее ручки выполнены в виде виноградных лоз, оплетающих горловину. Тулово украшено рельефными мужскими головами и установлено на основание в форме рифленой ножки округлой формы.

Кроме литейного дома Барбединни, редукции с античных памятников во Франции во второй половине XIX века производили также на фабриках Кристофль (Christoffl), братьев Сюсс (Susse frères) и Делафонтен (Delafontaine). В частности, на последней была отлита скульптура по модели древнеримской статуи Артемиды из Габий, находящаяся в Большом собрании изящных искусств ASG.

Скульптура «Артемида из Габий» отлита по модели греческой статуи Праксителя. В 345 году до н.э. этот древнегреческий скульптор создал статую Артемиды Браурони для афинского святилища богини. Повтором данной скульптуры является Артемида из Габий, созданная во времена правления Тиберия (14 – 37 н.э.). Скульптура была найдена в 1792 году все тем же Гэвином Гамильтоном в городе Габий, ныне она хранится в Лувре.

Юная богиня охоты изображена в хитоне. Одной рукой она касается фибулы на плече, ноги обуты в сандалии. Работа из собрания ASG отличается высоким качеством отливки. Все мелкие детали в виде многочисленных драпировок на хитоне и локонов прически богини хорошо прочеканены.

На квадратном основании статуи стоит клеймо: «A.D DELAFONTAINE». Фабрика «Delafontaine» была основана в конце XVIII века Жаном-Батистом-Максимилианом Делафонтеном. В XIX веке мастерскую возглавил сын Делафонтена – Пьер-Максимилиан, получавший заказы на оформление королевских резиденций, в частности Лувра. Фирма выпускала продукцию высокого качества и соперничала с домом Барбединни. 6 февраля 1861 года производство было продано. Скульптура из собрания ASG была создана в период управления фабрикой Огюстом-Максимилианом (1813 – 1892) –

внуком Жана-Батиста-Максимилиана. В это время использовалось клеймо с инициалами Делафонтена Младшего, увенчанными звездочкой.

Также по модели статуи мастерской Праксителя был от-



Артемида из Габий
Древнеримская скульптура,
отлитая по модели Праксителя
14 – 37 н.э.
Лувр, Париж



Скульптура отлита по модели древнеримской статуи Артемида из Габий Франция, вторая половина XIX в. Патинированная бронза, литье, чеканка БСИИ ASG, инв. № 09-4232

лит еще один предмет мелкой пластики из Большого собрания изящных искусств ASG – скульптурное изображение Диониса.



Дионис

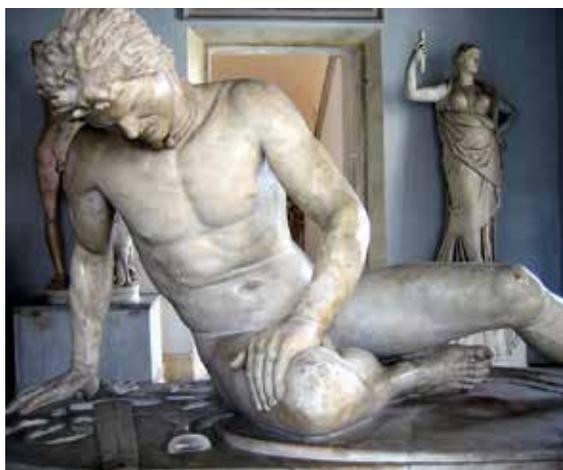
Скульптура отлита по модели греческой статуи мастерской Праксителя Франция, нач. XX в.
Патинированная бронза, литье, чеканка; зеленый мрамор (Vert Tinos), полирование
Высота 68,5 см
БСИИ ASG, инв. № 09-0345

Бог виноделия изображен обнаженным. На его голове – венки из плюща, а на ногах – кожаные сандалии с ремешками. Через левое плечо переброшена козлиная кожа, завязанная в узелки. Сам Дионис неоднократно являлся в облике козла – животного, мясо которого раздиралось на куски и съедалось сырым во время обрядов поклонения этому богу (вакханалии). Интересна поза широкоизвестного опьяненного Диониса: указательный палец правой руки поднят вверх, вправо повернуты и его бедра, при этом левая рука согнута в локте, а ее мизинец игриво отведен в сторону.

Искусство Праксителя было столь популярно в XIX веке, поскольку именно его творения наиболее полно выражали тягу европейских буржуа второй половины столетия к спокойствию и комфорту и при этом олицетворяли величие государственного строя

Франции – от Первой Империи до начала Третьей Республики.

Фигуры богов работы этого мастера спокойны, величественны и полны достоинства. Здесь мы не увидим интенсивной динамики, накала страстей и трагических сюжетов, как, например, у Агесандра Родосского («Лаокоон»), Лисиппа («Геракл, борющийся с Немейским львом») или Скопаса («Менада»). Но и драматические сюжеты не выпадали из внимания скульпторов и литейщиков. Так, большим спросом пользовались редуцированные изображения «Умиряющего Галла» – скульптуры, отлитой по модели утраченной греческой статуи конца III века до н.э. Данная композиция, отлитая в бронзе, вероятно, была создана во времена Аттала I Сотера Пергамского в честь победы над галлами. Создатель ее неизвестен. Среди возможных авторов чаще всего называют Эпигона – придворного скульптора Аттала I. «Умиряющий галл» была одной из самых популярных и широко репродуцируемых греческих статуй, причем не только в XIX столетии. Наиболее знаменитая из ее копий была обнаружена в начале XVII века во время раскопок виллы Людовизи (Рим) и ныне хранится в Капитолийском музее Рима.



Умиряющий галл
XVII в.
Капитолийский музей, Рим

«Умиряющий галл» из Большого собрания изящных искусств ASG являет собой точную и высококачественную редукцию античной статуи. Она укреплена на овальном основании розового мрамора.левой рукой галл зажимает рану на ноге, правой – упирается в землю. Рядом с ним на земле лежит его оружие, а на шее изображена металлическая гривна – характерный атрибут военачальников галлов.

Однако ни в коем случае нельзя считать, что влияние античной скульптуры на искусство Франции второй половины XIX века ограничивалось лишь производством

Умирающий галл
Скульптура отлита по модели
утраченной греческой статуи
кон. III в. до н. э.
Франция, кон. XIX – нач. XX вв.
Патинированная бронза, литье, чеканка;
розовый мрамор (Rose vif des Pyrenees),
полирование
16×23 см
БСИИ ASG инв. № 09-0207



с вскинутой вверх рукой. Однако если в искусстве Древней Греции и Рима прекрасных богинь принято было изображать обнаженными, то в данном случае, в соответствии со строгими канонами нравственности и морали европейцев XIX века, которые зачастую принимали пуританские формы, Юстиция облачена в длинные одежды с элементами военной амуниции.

редукций. Сами мастера-скульпторы этого времени создавали авторские оригинальные произведения, вдохновленные искусством Древней Греции и Рима. Кроме того, популярными темами в скульптуре были анималистика, экзотика стран Африки и Азии, а также, под влиянием общественных и социальных идей, – труд.

В Большом собрании изящных искусств ASG хранится обширная коллекция французской скульптуры второй половины XIX столетия. Есть здесь работы французских мастеров, созданные, несомненно, под влиянием античных образцов. Особо выделяется «Юстиция» – произведение французского скульптора XIX века Жюль Муанье (1835 – 1894). Скульптура изображает древнеримскую богиню правосудия Юстицию с ее неизменными атрибутами: повязкой на глазах – олицетворением беспристрастия, весами – символом меры и справедливости - и мечом, отождествляющим наказание виновных. У ее ног – змея и книга, символизирующие мудрость. Кроме того, книга – это и свод законов. С изваяниями античных богинь Юстицию работы французского мастера роднит монументальность, классическая красота образа, простота и лаконичность форм и объемов, а также патетичная поза



Жюль Муанье
Юстиция
Франция, вторая
половина XIX в.
Патинированная
бронза, литье, чеканка
Высота 154 см
БСИИ ASG
Инв. № 09-1646

Еще явственнее влияние эллинизма ощущается в работе «Римский гладиатор», авторство которой приписывается Эдуарду Лормье (1847 – 1919).

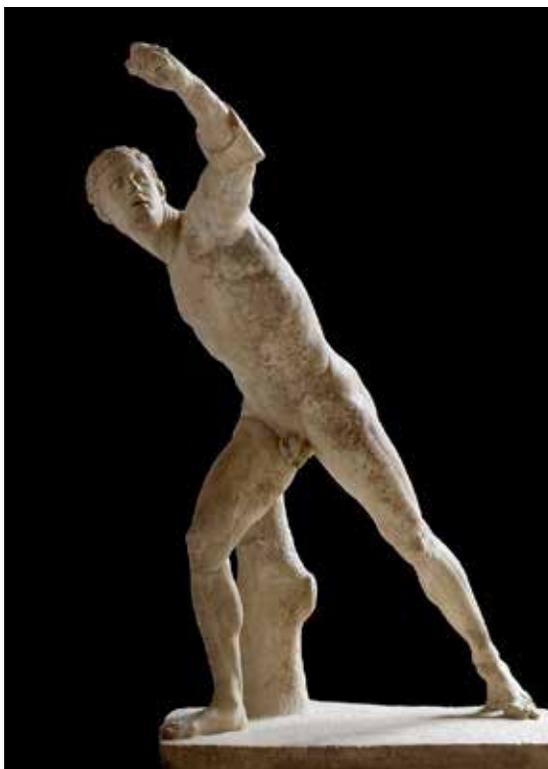
Эдуарду Лормье (?)
Римский гладиатор
Франция, вторая
половина XIX в.
Патинированная
бронза, литье, чеканка
Высота 70 см
БСИИ ASG
Инв. № 09-2417



Данная работа поступила в Большое собрание изящных искусств ASG под названием «Галльский гладиатор» без указания авторства. По мнению эксперта французского аукционного дома «David Kahn» Бруно Жансема, скульптура отлита по старой технологии без клейма литейщика. Однако на основании стоит клеймо: «S Omer». Вероятнее всего, это клеймо обозначает название французского города Сент-Омер, расположенного в регионе Нор-Па-де-Кале. Здесь во второй половине XIX века работал скульптор Эдуард Лормье, создававший композиции в основном в историческом и мифологическом жанрах. В ходе исследования были выявлены работы автора, стилистически близкие к рассматриваемой. Отличительными чертами его произведений являются: постановка фигуры с выставленной вперед ногой, динамичные и выразительные жесты рук, небольшие фигурные основания, на которые устанавливается скульптура, а также излюбленный материал Лормье – патинированная бронза с характерной мягкой и матовой фактурой. Все эти признаки мы видим и в данной работе.

Хотя скульптура была атрибутирована как «Галльский гладиатор», есть все основания полагать, что на его голову надет римский шлем с загнутыми полями и выступающим плюмажем. Фигурная форма щита и его небольшой размер также характерны для гладиаторов Древнего Рима. Интересна и поза гладиатора с вытянутой вперед рукой, явно заимствованная у «Боргезского борца» – эллинистической мраморной статуи, изображающей воина с мечом. Она была создана в Эфесе около 100 года до н.э. На ее пьедестале указано имя автора – Агасий. Скульптура получила свое название от собрания Шипионе Боргезе на вилле в Пинчо, куда она поступила после раскопок во дворце Нерона в Анцьо-Неттуно. В XVIII – XIX веках образ «Боргезского борца», в особенности его выразительная поза, были столь популярны, что неоднократно копировались скульпторами и художниками разных европейских школ.

Таким образом, античность оказывала значительное влияние на европейское ис-



Боргезский борец
Ок. 100 г. до н.э.
Высота 199 см
Лувр, Париж

кусство со второй половины XVIII века и на протяжении всего XIX столетия. Она определила вектор развития не только для скульптуры, но и для живописи, декоративно-прикладного и интерьерного искусства. Полюбившаяся европейцам за свою гармоничность, совершенство форм и стремление к идеализации образов, античность наполнила изобразительное, а вместе с ним и интерьерное искусство XIX века статуями богов, героев, воинов и античными сосудами. Впервые увиденные жителями Европы в XVIII – XIX веках античные памятники стали для многих желанными объектами обладания. Возможность иметь копии этих творений в своих домах появилась в середине XIX столетия, когда производство редукций началось в промышленных масштабах. Но еще более важно, что искусство Древней Греции и Рима подвигало не только к прямому копированию и цитированию, но и стимулировало собственное творчество скульпторов XIX века. Все это вкуче – наследие античного искусства, наложенное на традиции XIX столетия, а также индивидуальная манера мастера – подарило миру немало выдающихся скульптурных творений.

Список использованной литературы:

1. Kjellberg P. Les bronzes du XIXème siècle , Dictionnaire des sculpteurs. - Paris : Les Editions de l'Amateur, 2005. – 688 p.
2. www.wikipedia.org

ХУДОЖЕСТВЕННО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКАЯ СПЕЦИФИКА ЖИВОПИСИ СТАРЫХ МАСТЕРОВ И ПРИНЦИПЫ РЕСТАВРАЦИИ КАРТИН ИЗ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG



Алина Булгакова
искусствовед,
директор МИА ASG

Аннотация: в статье анализируется процесс реставрации картин старых мастеров, осуществляемый в реставрационных мастерских Международного института антиквариата. Помимо примеров уже осуществленных реставрационных работ, в статье приведена методика и последовательность предстоящей реставрации произведения ломбардской школы XVII в. «Дева Мария с младенцем, святым Франциском Ассизским и донаторами».

Ключевые слова: реставрация, старые мастера, технологии, методики, расчистка, лак.

Abstract: The article analyzes the process of the restoration of Old Master paintings, carried out in the restoration workshop of the International Institute of antiques. In addition to the examples already implemented restoration work, the article describes a method and sequence of the upcoming restoration of works of the Lombard school of the XVII century. «Virgin and Child with St. Francis of Assisi and donators».

Keywords: restoration, old masters, technology, techniques, cleaning, varnish.



Андрей Сульдин
реставратор живописи
Большого собрания
изящных искусств ASG

Реставрация всегда представляла собой сложнейшую комплексную задачу, сочетающую поиск адекватных технологий и аутентичных материалов, обеспечение обратимости реставрации, сохранение авторского замысла и т.д. Отбирая и оттачивая наиболее целесообразные методики реставрации предмета, каждый музей формирует копилку собственного профессионального опыта. Часто этот опыт остается неизвестным профессиональному сообществу, что сказывается и на качестве реставрируемых предметов, и на квалификации специалистов. На сегодняшний день к числу наиболее известных и доступных ресурсов по реставрации следует отнести: «ARTconservation» (<http://art-con.ru/>) – социальный специализированный ресурс информационного содействия в сфере сохранения, консервации и реставрации памятников материальной культуры, а также «Энциклопедию реставратора» (http://restorewiki.ru/Заглавная_страница) – общедоступную русскоязычную узкоспециализированную интернет-энциклопедию, посвященную реставрации предметов искусства.

Международный институт антиквариата с момента своего открытия ориентирован на широкий профессиональный контакт, освещающая свои технологии реставрации в печатных и электронных СМИ.

Одним из приоритетных направлений в деятельности реставрационных мастерских Международного института антиквариата

является восстановление произведений старых мастеров. В целом на сегодняшний день живописное собрание ASG насчитывает около тысячи произведений – это картины французской, итальянской, фламандской, голландской и других школ живописи, на картины старых мастеров приходится около 60 % от общего количества. «Основной массив» живописи старых мастеров уже «рассредоточен» по коллекциям крупнейших государственных музеев мира (Лувр, Эрмитаж, Прадо, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Старая пинакотека, галерея Уффици и т.д.). В связи с этим миссия сохранения этого богатейшего наследия для потомков для Международного института антиквариата как частного музея особенно ответственна и почетна. В наших художественных мастерских были отреставрированы картины таких выдающихся мастеров, как Франс Снейдерс (1579 – 1657, «Олени, загнанные сворой собак», «Собаки на кухне»), Ян Ливенс (1607 – 1674, «Мужской портрет в восточном костюме»), Герард Терборх Младший (1617 – 1681, «Мужской портрет»), мастерских Гвидо Рени (1575 – 1642, «Святой Себастьян»), Франса II Франкена (1581 – 1642, «Пир у Есфири», «Выезд царя Артаксеркса на казнь Амана») и многих других. Написанные маслом или темперой на холсте, дереве и меди, все они требуют индивидуального подхода в выборе методики реставрации.

Ключевым моментом восстановления картин старых мастеров является отбор современных высококачественных материалов, идентичных старинным. Естественно, речь идет не о растирании красок, а об укреплении красочного слоя, заделке прорывов заплатами и т.д. Дублирование основы подразумевает неперемное использование клеев животного происхождения (осетрового и мездрового), а восстановление лакового покрытия – применения лаков на основе растительных смол (даммарный лак). Поскольку каждое произведение старых мастеров безусловно уникально и неповторимо, то принцип «конвейерной» идентичности в методике их восстановления недопустим. Хотя, в целом, в основе реставрации картин лежит единая задача возвращения им первоначального облика, достигаемого посредством расчистки лакового слоя от загрязнений и поздних записей. Здесь одним из основополагающих принципов реставрации, которым руководствуются в мастерских Международного института антиквариата, является полная расчистка картин от всех поздних записей, изображений, а иногда и надписей. В результате полной расчистки на картине явственно проступают авторские детали композиций, подчас меняются формы предметов, их цветовая гамма. При этом мы осознаем, что принцип полной расчистки спорен, у него имеются как свои сторонники, так и противники. В данном случае важно найти ту самую золотую середину, при которой возможна обратимость процесса реставрации. Для этого учитываются многочисленные нюансы живописных технологий, которыми пользовались старые мастера. В частности, поскольку в работах часто использовались лессировки на лаке (получение глубоких переливчатых цветов за счет нанесения полупрозрачных красок поверх основного цвета), то для регенерации лакового слоя в наших реставрационных мастерских используется метод Петтенкофера, сохраняющий красочный слой. В этих условиях метод полной расчистки еще более усложняется, становясь одновременно интереснее и результативнее. Все это дает подчас неожиданные, но в нашем случае всегда положительные результаты, чему можно привести немало доказательств.

Так, например, реставрация картины круга итальянского мастера XVII века Николо Кодацци (ок. 1648 – 1693) «Вид на площадь с портиком» проходила в 2010 году. В результате расчистки от поздних записей в левом нижнем углу холста «раскрылись»

изображения трех собак, а также видоизменился парусник в порту.



Состояние работы до реставрации без изображения собаки и с видоизмененным парусником на заднем плане
БСИИ ASG
Инв. № 04-2751

Фигуры собак были скрыты под слоем тонировок, нанесенных, вероятнее всего, в XVIII столетии по причине многочисленных утрат красочного слоя в данной части холста. Автор этих тонировок не стал утруждать себя восстановлением изображения и привел этот участок композиции с помощью охристых лессировок к общему цветовому знаменателю, нарушив авторский замысел. В результате реставрации картины с полной расчисткой в мастерских Международного института антиквариата она приобрела свой первоначальный облик.



Состояние работы после расчистки и восстановления изображения собаки и первоначального облика парусника

Аналогичная ситуация произошла и с работой голландского живописца XVII века круга Корнелиса Белта (ок. 1660 – после 1702) «Сцена в порту» (реставрация 23.05.2013 г.). При снятии поздних записей в центре композиции проступило изображение всадника, которое было скрыто под тонировками. В данном случае изображе-

ние явно нарушает композиционный строй работы и оно, скорее всего, было «скрыто» самим автором произведения. Вероятно, художник изначально задумал одно произведение, а потом изменил свой замысел, в который всадник на коне уже не вписался. Живописец не стал брать новую доску и «спрятал» изображение под красочным слоем. Реставрационным советом было принято решение полностью восстановить не только основную композицию произведения, но и изображение всадника. Чаще реставраторы руководствуются выбором самого художника: если он что-то записал в процессе работы над картиной, то это не раскрывается. В данном случае реставрация в МИА обеспечила зрителям возможность войти в творческую «кухню» живописца, представить процесс замысла и творческих поисков во всей полноте.

Раскрытое изображение всадника в центре композиции БСИИ ASG
Инв. № 04-2923



Большинство картин сразу же после реставрации попадает в экспозиционные залы, и зачастую история их возрождения становится не менее занятной, чем рассказ о сюжете и художнике, создавшем их. Одним из примеров такого рода работ является полотно последователя Хуана де Вальдеса Леаля (1622 – 1690) «В мгновение ока».

Картина последователя Хуана де Вальдеса Леаля до реставрации БСИИ ASG
Инв. № 04-2232



Данное произведение было приобретено на аукционе PIASA SA 24 июня 2011 года и изначально представляло собой натюрморт в жанре Vanitas Vanitatum («Суета сует»), олицетворяющий быстротечность всего земного и неизбежность смерти.

В ходе исследования работы выяснились интересные подробности относительно данного полотна. Оказалось, что в церкви Госпиталя братства милосердия Господня в Севилье хранится работа художника, которая послужила основой для нашего натюрморта, воспроизводящего нижнюю часть картины из Севильи без изображения фигуры смерти в виде скелета, держащего косу и гроб.



Хуан де Вальдес Леаль
In Ictu Oculi
1672 г.
Госпиталь милосердия Господня, Севилья

Таким образом, верхняя часть холста оказалась срезанной, а изображение скелета – записанным по заказу последнего владельца полотна. При этом на поверхности холста проступили изображения нижней конечности скелета на глобусе и контура косы, в результате чего было принято решение восстановить его первоначальный облик.

На реставрацию полотно поступило в удовлетворительном состоянии. Была проведена очистка от загрязнений, снятие старого лака и дублировочного холста с переносом его на новый, был изготовлен подрамник с последующей натяжкой на него холста и подведен грунт. Далее началась самая ответственная работа – наращи-

вание холста с последующей заделкой шва и нанесение рисунка для восстановления недостающей части картины. Только после этого работа вновь стала соответствовать идее, которую вложил в нее автор.



Полотно в процессе реставрации (проведена расчистка, наращивание холста и нанесение рисунка недостающей части композиции)

В данном случае картина получила интересную хронологию – нижняя левая часть композиции – XVII в., а верхняя и изображение скелета – наши дни. Подобный подход к реставрации также довольно спорен, и многие специалисты скажут, что картина превратилась в новодел. Однако для наших специалистов это стало важным экспериментальным опытом, позволившим обрести картине свой первоначальный облик и стать намного более интересной в сюжетном отношении.



На проведение реставрации, подобной вышерассмотренным работам, мастер тратит в среднем несколько месяцев. Но есть и более длительные работы. Сроки зависят от масштабов утрат и размера восстанавливаемых композиций. Наиболее продолжительный период реставрации имела работа итальянского мастера XVII века Грацио Коссали (1563 – ок. 1627) и его мастерской «Дева Мария Розария прославляет победителей в битве при Лепанто». По причине внушительных площадей поврежденного красочного слоя и его утрат, а также значительных размеров композиции (240×169 см), реставрация полотна длилась целый год.



Полотно Грацио Коссали до реставрации БСИИ ASG, инв. № 04-2685

Картина последователя Хуана де Вальдеса Леаля после восстановления ее первоначального облика



Полотно Грацио Коссали
после реставрации

На данный момент в реставрацию поступила работа еще более внушительных размеров – 342×234 см, также имеющая серьезные повреждения. Композиция принадлежит ломбардской школе XVII века и изображает Деву Марию с младенцем Иисусом, святым Франциском Ассизским и донаторами. Произведение, учитывая размеры полотна и облачение донаторов, включенных вместе со своим патроном в центр композиции, вероятно, было выполнено по заказу францисканского монастыря. Работа отличается высокими живописными качествами, изысканным колоритом, сочетающим оттенки ультрамарина в комбинации с бордо и умброй. Особо привлекают образы святого и двух донаторов, черты лица которых носят явно портретный характер. Мастер уделяет повышенное внимание жестам

утонченных рук персонажей, которые и задают ритмику композиции.

Картина поступила в Большое собрание изящных искусств ASG на временном транспортировочном подрамнике с многочисленными повреждениями. По всей поверхности наблюдается разложение загрязненного и потемневшего слоя лака, красочный слой и грунт разорваны мелкой сетью кракелюра с приподнятыми краями, трещинами и царапинами, а по краям – обветшавшие кромки. Кроме того, от неправильного хранения в сложенном виде видны следы продольных и поперечных «переломов».



Ломбардская школа XVII в.
Дева Мария с младенцем Иисусом, святым
Франциском Ассизским и донаторами
Холст, масло. 342×234 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3292

Реставрация полотна еще не началась, и нам бы хотелось поэтапно изложить методику и последовательность предстоящих реставрационных работ:

1. Визуальное исследование и фотофиксация
2. Подведение кромок
3. Наложение реставрационных заплат в местах утрат
4. Перенос холста с транспортировочного подрамника на вновь изготовленный

рабочий подрамник, исполненный в соответствии с размерами полотна
5. Промывка красочного слоя слабо-щелочным раствором с моментальной просушкой

6. Расчистка полотна от загрязнений

7. Снятие разложившегося и потемневшего лака и поздних записей

8. Укрепление красочного слоя

а) Нанесение на полотно клея

б) Покрытие намазанного клеем участка папиросной бумагой размером несколько больше укрепляемого места

в) Проглаживание заклеенного места слабо нагретым утюгом через кусок обыкновенной бумаги

г) Удаление излишков клея с поверхности живописи

9. Наложение мастики в местах утраты

10. Подведение реставрационного грунта

11. Тонировка и восстановление красочного слоя в местах утрат

12. Покрытие реставрационным лаком

В данном случае мы специально освещаем алгоритм еще неосуществленных реставрационных работ, дабы пригласить потенциальных читателей к диалогу-обсуждению этого процесса и правильности выбора нашей тактики. Вероятно, реставрация картины займет длительное время, и дневник реставрации будет вестись в режиме он-лайн (<http://int-ant.ru/about-institute/diaries-restoration/>). Мы рассчитываем на то, что специалисты примут участие и будут высказывать свое мнение о правильности реставрационных решений.

Реставрационные мастерские Международного института антиквариата всегда открыты к сотрудничеству и готовы к обсуждению проблемных ситуаций и поиску совместных решений по реставрации произведений искусства, нуждающихся в спасении.

Список использованной литературы:

1. Kjellberg P. Les bronzes du XIXème siècle , Dictionnaire des sculpteurs. - Paris : Les Editions de l'Amateur, 2005. – 688 p.
2. www.wikipedia.org



РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК



Елена Власова
главный
хранитель фондов
Международного
института
антиквариата



ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 09-3801

ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ:

Голландская люстра XIX века из золоченой бронзы на шесть свечей была приобретена на аукционе O.V.V. Cheveau-Legers Encheres Sarl во Франции 23 июня 2013 года. Люстра представляет собой несущий шток-стержень, декорированный литыми бронзовыми деталями в форме двух розеток и балясины – вазика, образующих между собой балюстру. В завершении стержня крепится шар. К нижней части балясины – вазика присоединяются изогнутые рожки (кронштейны), украшенные растительными завитками, на конце каждого из которых располагаются подсвечники в специальном ложементе – бобешке из золоченой бронзы, опирающиеся на блюдца – профитки. Венчают балюстру двуглавый орел и розетка, из которой исходит длинная цепь из крупных звеньев, позволяющая регулировать высоту люстры. Размеры люстры: 87х79 см.

Как известно, прообраз люстры появился еще в Византийской империи, где просторные храмы и соборы освещали свечами или лампадами, вставленными в металлический круглый светильник с несколькими ярусами. Эта конструкция получила название «паникадило». Наиболее широкое распространение различные подвесные светильники и бронзовые люстры получили в XVIII веке. Пока ни в одном из источников по осветительным приборам нет четкого объяснения понятия «голландская люстра». Осветительная индустрия процветала повсеместно, почему же словосочетание «голландская люстра» стало обозначать не страну-производитель, а тип люстры?

Окунемся немного в историю... Голландия – независимое государство, образовавшееся в XVII веке на северо-западе Европы, у побережья Северного моря, между Германией и Францией, после свержения испанского владычества. В XVII столетии Голландия была единственной страной в мире, где три четверти населения проживало в городах и занималось свободным ремесленным трудом. Освобождение от католицизма и испанской монар-

хии усилило значение нравственных ценностей личности – достоинства, независимости, трудолюбия, творческой инициативы. В свободной Голландской республике не было необходимости в возведении поражающих грандиозностью, помпезностью и роскошью дворцов, а протестантская религия не допускала украшения храмов живописью и скульптурой. Не было и богатых заказчиков, покровителей искусства в лице королевского двора и церкви. Поэтому искусство Голландии стало развиваться вне европейской традиции классицизма и барокко, академизма и придворных школ. Особенно внимательны голландцы были к оформлению уютного жилого интерьера, создавая скромную практичную мебель, изделия художественного ремесла.

И действительно, проводя сравнительный анализ люстр различных стран из Большого собрания изящных искусств ASG, в котором насчитывается более 100 экспонатов, в голландском стиле четко прослеживаются его основные черты. К ним мы относим сдержанность и лаконичность, размеренность и уравновешенность, спокойный эстетизм и внимание к свойствам материала с сохранением утонченности и изящества. Люстры, создаваемые в свободной Голландской республике, носили чисто утилитарную функцию, отличающую их от люстр других стран.

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ:

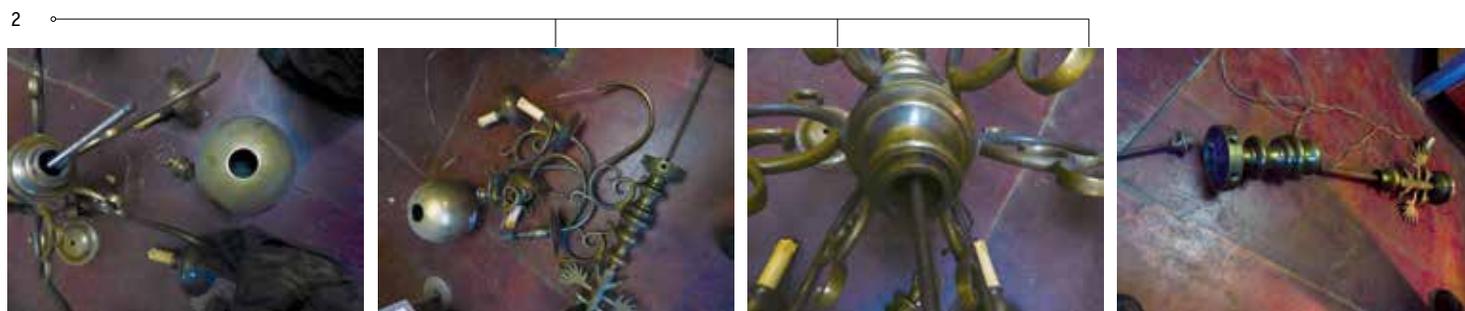
Работа поступила в Большое собрание изящных искусств ASG с нарушением конфигурации кронштейнов люстры, царапинами, вмятинами и потертостями, общим пылевым загрязнением, повреждением мест фиксации элементов, местами имелись окислы металла. Ранее установленные патрондержатели и электропроводка обветшали и приобрели неэкспозиционный вид, поэтому реставрационным советом было решено при проведении реставрационных работ полностью заменить электропроводку и установить латунные патрондержатели.

РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ:

А.В. СТЕПАНОВ

МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ:

1. Визуальное исследование и фотофиксация
2. Разборка всех деталей люстры
3. Промывка поверхностей от загрязнений активным раствором с помощью ультразвука
4. Восстановление конфигурации кронштейнов люстры и мест фиксации элементов
5. Сборка всех элементов люстры и монтаж конструкции на потолочный крюк
6. Монтирование электропроводки с установкой латунных патрондержателей
7. Тонировка позолоченной поверхности в местах потёртостей
8. Финишная полировка, покрытие металлических элементов лакокрасочными материалами



3-4 ◦



9-12 ◦



9-12°



Экспозиционное
состояние

РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК



ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 09-3128

ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ:

Люстра второй половины XIX века из золоченой бронзы на шесть плафонов была приобретена на аукционе Jean Claude Renard во Франции 8 июля 2012 года. Люстра представляет собой несущий шток-стержень, на который нанизываются: вазон из граненого стекла, декорированный в окончании шишкой пинии по центру, литые бронзовые детали в форме балясин – вазики, два из которых украшены листьями аканта и цветочным бутонем, и короной, образованной листьями. Вазон опоясан цветным с переливами бронзовым ободом, декорированным головами львов с цепями, к которому крепятся шесть изогнутых рожков (кронштейнов), украшенных рельефным листовым декором, а чашечки в окончании выполнены в виде лампад, также на основании декорированных головами львов с цепями и растительным узором. Размеры люстры: 65×60 см.

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ:

Работа поступила в Большое собрание изящных искусств ASG с утратой уникального плафона, трещиной на вазоне, деформациями ажурного декора чашечек, нарушением конфигурации люстры, царапинами и потертостями, общим пылевым загрязнением, местами имели место окислы металла, что привело к образованию сквозных отверстий. Большая часть ранее установленных патронодержателей была утрачена, электропроводка обветшала, поэтому реставрационным советом было принято решение при проведении реставрационных работ полностью заменить электропроводку и установить латунные патронодержатели, а также переконструировать люстру на пять рожков с плафонами из-за утраты шестого.

РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ:

А.В. СТЕПАНОВ

МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ:

1. Визуальное исследование и фотофиксация
2. Разборка всех деталей люстры
3. Промывка поверхностей от загрязнений активным раствором с помощью ультразвука
4. Промывка декоративных украшений из стекла
5. Переконструирование обода с шестирожкового на пятирожковый
6. Заделка старых крепежных отверстий и отверстий, образовавшихся в результате окисления металла
7. Восстановление конфигурации элементов
8. Частичная сборка
9. Замена электропроводки с установкой латунных патронодержателей
10. Тонировка позолоченной поверхности в местах потёртостей
11. Полировка, покрытие лакокрасочными материалами металлических элементов
12. Окончательная сборка всех элементов люстры и монтаж конструкции на потолочный крюк

2-4 ◦



5-8 ◦



9-12



Экспозиционное состояние

РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК



ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 04-1171

ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕРЕ:

Работа «Рыбный рынок» представителя фламандской школы XVII века была приобретена на аукционе Versailles Encheres Perrin-Royere-Lajeunesse во Франции 14 апреля 2013 года. Автор – Франс Снейдерс (1579-1657, Frans Snyders) – один из крупнейших мастеров фламандского барокко, мастер натюрмортов и анималистических композиций, ученик Питера Брейгеля Младшего и Хендрика ван Балена, последователя Питера Пауля Рубенса, главный художник герцога Альберта, губернатора Нидерландов.

Экспертное заключение: Cabinet Eric Turquin, Paris. Размер полотна: 194,5x184 см.

В центре композиции изображена женщина, в повороте вправо, одетая в зеленое платье с белым отложным воротником, поверх которого накинут черный плащ, на ее голове – черный бархатный берет, украшенный страусиным пером (подобные головные уборы вошли в моду во Фландрии в 1630-х годах). В правой руке, продетой в муфту, она держит плетеную корзину, а левой – указывает на прилавок, богато уставленный разнообразными морепродуктами и корзиной с фруктами с края. В правой части живописного произведения за прилавком стоит торговка в красном платье с засученными рукавами и белом переднике, демонстрирующая товар покупательнице. В левой – мужчина в широкополой шляпе с перьями и в красном плаще, двое юношей – пажей, держащие корзины с морепродуктами, и собака. На заднем плане – морской причал, где также идет торговля дарами моря.

Известно, что подобное полотно хранится в Доме Рубенса (Rubens Huis) (см. Гентский Иоахим Бейнелар, изд-во Gemeentekrediet, с. 166, рис.38 как работа Адриана ван Утрехта). Другая версия этой картины хранится в частной коллекции в Германии.

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ:

Работа поступила в Большое собрание изящных искусств ASG в сложном состоянии. Наблюдался жесткий сетчатый кракелюр грунтового происхождения, переходящий в осыпь по всей поверхности, значительнее в верхней и центральной частях картины, множество потертостей, трещин на красочном слое, сквозные прорывы холста, пробоины в правой части картины, помутневшее лаковое покрытие. Утрата колков ослабила натяжку на подрамник, что привело к деформации, утратам частей холста и разрыву кромок.

РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ: А.В. СУЛЬДИН

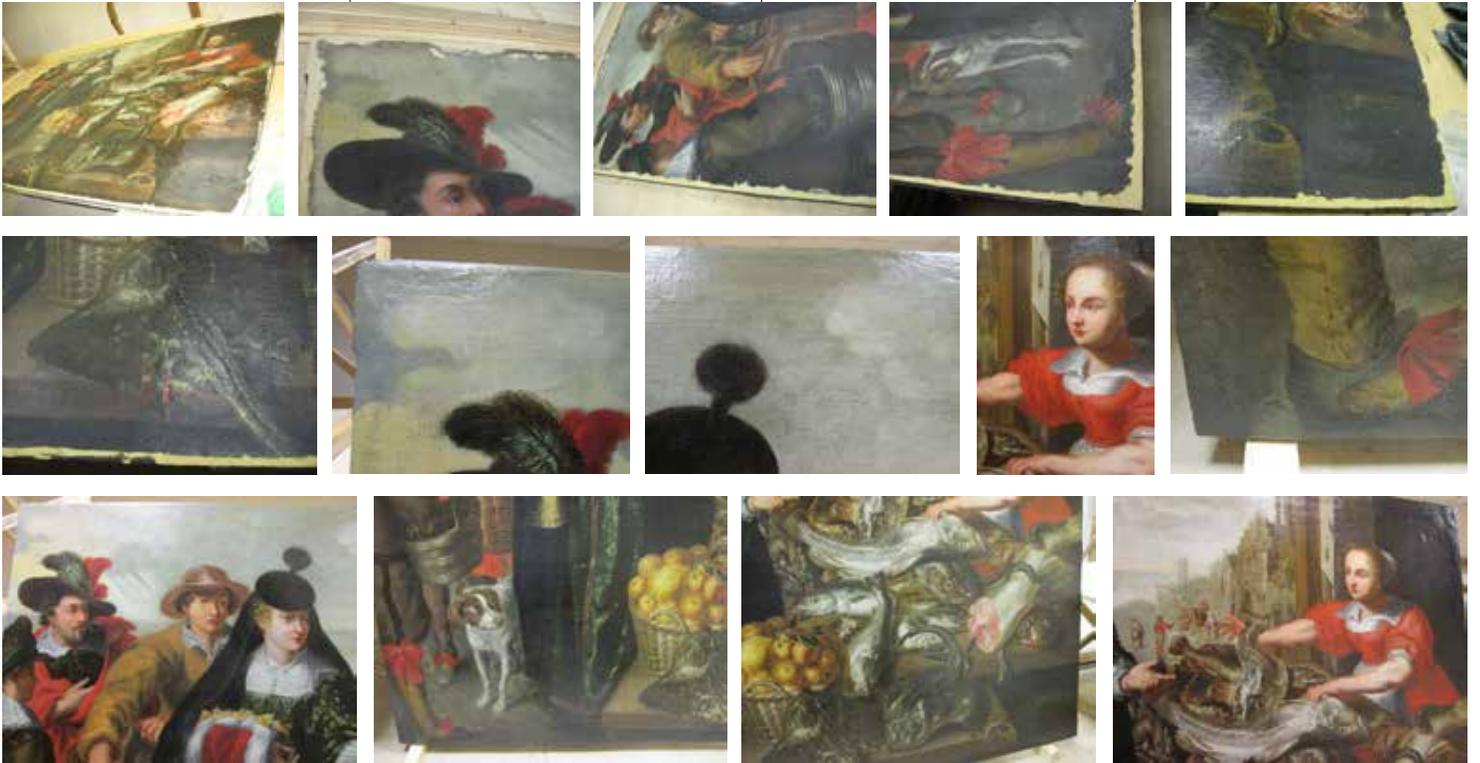
МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ:

1. Визуальное исследование и фотофиксация
2. Демонтаж картины из рамы и снятие холста с подрамника
3. Ремонт оригинального подрамника, замена колков и ветхих элементов
4. Натяжка холста на оригинальный подрамник
5. Выравнивание короблений холста
6. Промывка слабощелочным раствором с моментальной просушкой
7. Снятие отслаивающегося и помутневшего лака
8. Расчистка от поздних записей
9. Укрепление красочного слоя:
 - а) смазка поверхности картины клеем
 - б) покрытие смазанного участка папиросной бумагой размером несколько больше укрепляемого места
 - в) проглаживание заклеенного места слабо нагретым утюгом через кусок обыкновенной бумаги
 - г) удаление излишков клея с поверхности полотна
10. Подведение кромок
11. Подведение грунта в местах утрат и трещин
12. Тонировки по всей поверхности картины
13. Покрытие реставрационным лаком
14. Тонирование и вощение подрамника
15. Обрамление холста морёной обкладкой

2-9



10-13 ◦



14-15 ◦



Экспозиционное состояние



РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК



ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 23-2291

ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕРЕ:

Предмет был приобретен на аукционе Deburaux & Associates SWV во Франции 15 марта 2011 года. Настольное зеркало-псише первой четверти XIX века с округлой формой в верхней части, выполненное из массива и шпона красного дерева, помещено между двумя опорными колоннами по бокам, увенчанными золочеными бронзовыми вазонами, установленными на цилиндрические основания. Дополнительной оплотной частью зеркала-псише также служит прямоугольная панель с выдвигаемым ящиком, по центру которого бронзовая круглая ручка. Размеры зеркала-псише: 105×78×43 см.

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ:

Зеркало-псише поступило в Большое собрание изящных искусств ASG в плачевном состоянии: стеклянная поверхность зеркала имеет небольшие осыпи амальгамы по всему периметру зеркальной глади, оборот зеркала с ртутной амальгамой не защищен тканью – холст утрачен, а фанеровка имеет глубокие трещины, что явилось причиной повреждения чувствительного слоя амальгамы. Деревянная конструкция зеркала-псише в глубоких трещинах, многочисленных сколах, царапинах, вмятинах, вздутиях. Вследствие эксплуатации в неблагоприятных условиях имела расшатанность общей конструкции, что привело к рассыханию соединений у одной из опорных колонн. Также имелись отставания шпона во многих местах с утратами, общее загрязнение металлических декоративных элементов, местами отслоение, потускнение лакового покрытия и общее пылевое загрязнение.

РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ:

А.В. ВОЛОСКОВ И И.А. СИДОРОВА

**МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ
РЕСТАВРАЦИИ:**

1. Визуальное исследование и фотофиксация
2. Полная разборка и очистка деталей от загрязнений
3. Снятие металлических элементов
4. Промывка растворяющими средствами старых лаковых покрытий
5. Дезинфекция древесины
6. Повышение прочности древесины (пропитка укрепляющими веществами)
7. Укрепление и восстановление конструктивных соединений
 - а) очистка от старого клея
 - б) нанесение свежего подогретого клея
 - в) прессовка в струбцинах
 - д) выдержка мест заклейки в запрессованном состоянии в течение 6-8 часов
8. Устранение вздутий и укрепление шпона на основе
9. Устранение механических повреждений (вмятин и трещин)
10. Подбор шпона по текстуре в местах утрат и вставок из массива ценных пород дерева
11. Подведение мастичных или иных грунтов в местах утрат
12. Тонировка нового шпонового покрытия
13. Тонировка подведенных грунтов
14. Чистка металлических элементов
15. Лаковое покрытие (с промежуточной и финишной полировкой)
16. Вождение нелакированных поверхностей и элементов
17. Сборка всех деталей конструкции

2



3-9



10-14



10-14



15-17



Экспозиционное состояние

РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК



ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 04-1866

ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ:

Работа «Мученичество Святого» представителя французской школы XVI века была приобретена на аукционе Rossini SVV во Франции 3 марта 2011 года. Экспертное заключение: Cabinet Turquin, Paris.

Произведение поступило в БСИИ ASG под названием «Мученичество Святого» (фр. «Martyre d'un Saint»). Имя святого экспертами Кабинета Тюркен определено не было. Однако в результате проведения научно-исследовательской работы искусствоведами Международного института антиквариата сюжет был идентифицирован как «Мученичество святого Иакова Персянина». Основными характерными признаками в определении сюжета послужили – отрубленные кисти рук и ног мученика, раскаяние в совершении греха, запечатленное на его лице и явный представитель царской знати с лавровым венком на голове – царь Издегерд на коне, зачитывающий приказ о предании святого мучительной смерти, что в точности изложено в православном писании.

На представленном живописном произведении в центре изображен Иаков Персянин с отрубленными кистями рук и ног. Одна из его ног лежит на плахе, палач замахнулся над ней мечом. Тело святого поддерживает его жена. За ними – многочисленное войско, а в правой части полотна – царь Издегерд на коне.

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ:

Работа поступила в Большое собрание изящных искусств ASG на четырех соединенных между собой досках без паркетажа, отсутствие которого привело к значительным дефектам, включающим коробление и деформации. Красочный слой во многих местах был приподнят и имел многочисленные осыпи, потертости и утраты, а в нижней правой части живописного произведения имелся скол фрагмента доски, что говорило о механической непрочности древесины. Для лакового покрытия были характерны помутнение и грязно-желтый цвет. Обратная сторона картины приобрела также неэкспозиционный вид, поэтому на реставрационном совете было принято решение, помимо проведения реставрационных работ по живописи, изготовить паркетаж, который бы позволил укрепить живописное произведение и предупредить дальнейшие коробления, деформации и сколы доски.

РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ:

А.В. СУЛЬДИН

МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ:

1. Визуальное исследование и фотофиксация
2. Изготовление, монтаж паркетажа и устранение деформаций доски
3. Тонирование и вошение паркетажа и доски
4. Промывка слабощелочным раствором с моментальной просушкой
5. Снятие разложившегося и помутневшего лака с картины с лессировками
6. Укрепление красочного слоя и грунта:
 - а) смазка поверхности картины клеем
 - б) покрытие намазанного участка папиросной бумагой размером несколько больше укрепляемого места
 - в) проглаживание заклеенного места слабо нагретым утюгом через кусок обыкновенной бумаги
 - г) удаление излишков клея с поверхности живописи
7. Подведение реставрационного грунта в местах трещин и утрат
8. Тонировки по всей поверхности доски в местах утрат и потертостей
9. Покрытие реставрационным лаком

2-6





Экспозиционное состояние



РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК



ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 12-2355

ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ:

Предмет был приобретен на аукционе Vincent Wapler во Франции 12 октября 2011 года. Голландский комод выгнутой формы на три ящика с имитацией шести конца XVIII века, выполненный из массива и фанеровки орехового дерева с резьбой. Сверху – деревянная столешница изогнутого контура, по бокам – выступы с S-образными изгибами. Каждый ящик декорирован накладными личинками и ручками в медальонах из золоченой бронзы с портретными изображениями. Опирается комод на шаровидные ножки с окончанием в виде звериных лап. Размеры: 82x93x53 см.

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ:

Комод поступил в Большое собрание изящных искусств ASG, на первый взгляд, в удовлетворительном состоянии, но при тщательном рассмотрении были выявлены значительные повреждения: глубокие трещины по всей длине боковых стенок, выступов и ножек, вздутие и отсутствие частей фанеровки, потертости и отслоение лакового покрытия, а в некоторых местах – пожелтение и помутнение, общее пылевое загрязнение, а также загрязнение металлических декоративных элементов, сколы, вмятины, царапины. Корпусная часть предмета потеряла механическую прочность древесины, что привело к ослаблению конструктивных соединений и, как следствие, к расшатанности и неустойчивости. Деревянная столешница сплошь покрыта мелкими трещинами, что напоминало крупно-сетчатый кракелюр на живописи, поэтому на реставрационном совете было принято решение о передаче в срочном порядке предмета в реставрационные мастерские.

МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ:

1. Визуальное исследование и фотофиксация
2. Снятие металлических элементов
3. Полная разборка и очистка всех деталей от грязи
4. Замывка растворяющими составами старых лаковых покрытий
5. Дезинфекция древесины
6. Повышение прочности древесины (пропитка укрепляющими веществами)
7. Укрепление конструктивных соединений:
 - a) очистка от старого клея
 - b) нанесение свежего подогретого клея
 - c) прессовка в струбцинах
 - d) выдержка заклейки в запрессованном состоянии 6-8 часов
8. Устранение вздутий и укрепление шпона на основе
9. Фанерование мест утраченной фанеровки с подбором шпона по текстуре или вставок из массива ценных пород дерева
10. Подведение мастичных или иных грунтов в местах утрат
11. Тонировка подведенных грунтов
12. Чистка металлических декоративных элементов
13. Ремонт фурнитуры и замков
14. Лаковые покрытия (с промежуточной и финишной полировкой)
15. Вощение нелакированных поверхностей и элементов
16. Сборка всех деталей конструкции

РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛИ:

А.М. МАЛАХМАЕВ, С.Г. МАНУКЯН И И.А. СИДОРОВА

2-3



4-8



9-13



15-19



○ Экспозиционное состояние



РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК



ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 11-2206

ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ:

Предмет был приобретен у арт-дилеров в Шартре (Франция) 21 июня 2011 года. Кресло первой четверти XIX века, выполненное из массива и шпона красного дерева, эпохи Ампир, с плоской спинкой квадратной формы. На квадратных в сечении стойках подлокотников – несколько рядов нервюр, а также резьба в виде пальметт, ваз и розеток. Передние ножки имеют форму сабель. Размеры кресла: 92×59×58 см.

СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ:

Кресло поступило в Большое собрание изящных искусств ASG с многочисленными отслоениями, вздутиями и утратами шпона, глубоким сколом на задней ножке кресла и декоративном элементе подлокотника, царапинами, вмятинами и трещинами. На поверхности были обнаружены: общее пылевое загрязнение, порванные и ветхие джутовые ремни, имели место ослабленные конструктивные соединения, отсутствие механической прочности древесины, а также изношенность обивки, подбивки и пружинной основы, а в местах крепления декоративной тесьмы гвоздиками – нарушения фиксации из-за рассохшейся древесины. На реставрационном совете было решено, помимо проведения реставрационных работ на каркасе кресла, полностью заменить обивочную ткань на историческую, созданную в наши дни в стиле прошлых эпох, с учетом цветового решения интерьера, а пока на данный момент лишь изготовить подбивку из хлопковой ткани, подготовив тем самым предмет к перетяжке в будущем.

РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛ:

Д.А. ПАВЛОВ

**МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ
РЕСТАВРАЦИИ:**

1. Визуальное исследование и фотофиксация
2. Снятие обивки и очистка всех деталей от загрязнений
3. Замывка растворяющими средствами старых лаковых покрытий
4. Дезинфекция древесины
5. Устранение вздутий и укрепление шпона на основе
6. Устранение механических повреждений (вмятин и трещин)
7. Повышение прочности древесины (пропитка древесины укрепляющими веществами)
8. Укрепление конструктивных соединений
 - а) очистка от старого клея
 - б) нанесение свежего подогретого клея
 - в) прессовка в струбцинах
 - г) выдержка заклепки в запрессованном состоянии 6-8 часов
9. Подбор шпона по текстуре в места утрат и вставок из массива ценных пород дерева
10. Подведение мастичных или иных грунтов в местах утрат
11. Тонировка нового шпонового покрытия и подведенных грунтов
12. Реставрация мягкого вкладного сиденья
 - а) пришивание пружин шпагатом
 - б) замена порванных джутовых ремней на новые
 - в) закрепление пружин на нижней кромке царги ремнями
 - г) изготовление хлопковой подбивки

2-8



2-8



9-12



Экспозиционное состояние



РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ДНЕВНИК



ИНВЕНТАРНЫЙ НОМЕР: 15-1279

ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О ПРЕДМЕТЕ:

Предмет был приобретен на аукционе FRANCE CHARTRES. GALERIE DE CHARTRES SARL во Франции 21 марта 2010 года. Малое бюро-цилиндр для корреспонденции XVIII века (около 1790 г.) выполнено из орехового дерева со скромными вставками палисандра, с цилиндрической поднимающейся крышкой, декорированной набором маркетри в виде букета цветов в медальоне по центру. За ней скрыты полки, два маленьких выдвижных ящика и ящики с перегородками. Внешний фасад дополняют три выдвижных ящика, доска и большой выдвижной ящик на царге, украшенные золочеными бронзовыми накладками на личинках, выполненные в виде геральдического щита, и ручках – в форме колец, а сзади с левой стороны обнаружено клеймо «J.B. Vassou et JME». Бюро, отделанное филенками из светлого и окрашенного в черный цвет дерева, опирается на квадратные в сечении ножки, сужающиеся книзу. В верхней части – белый мрамор с прожилками и пятнами серого цвета (Carrare blanc veiné) обрамлен ажурной медной галереей по внешнему краю. Размеры: 96,5×76×46 см.

Бюро для корреспонденции создано мастером Жан-Батистом Вассу (клеймо: «J.B. Vassou» («Вассу») и «JME») – представителем демократического направления, который получил звание мастера в 1767 году. Работы Вассу представляют собой классическую мебель конца периода правления Людовика XV, Транзисьона и Людовика XVI. В декорировке предметов мебели чаще всего использовал шпон розового и атласного дерева, обрамленный амарантом или палисандром. Выполнял маркетри в виде геометрических мотивов, цветов и военных трофеев, заключенных в медальоны. Для мебели периода Людовика XVI (прямоугольных или полукруглых комодов, десертных консолей и т.д.) использовал красное дерево.



СОСТОЯНИЕ ПРЕДМЕТА ДО РЕСТАВРАЦИИ:

Бюро поступило в Большое собрание изящных искусств ASG в сложном состоянии: по всему корпусу предмета наблюдались вздутия и отслоения шпона, а местами и значительные утраты, что говорило о неблагоприятных условиях хранения и эксплуатации, приведших к появлению глубоких трещин, многочисленных сколов, царапин, вмятин. Лаковое покрытие приобрело помутневший и потускневший вид, в некоторых местах встречались поражения древесины жуком-древоточцем, имелась расшатанность общей конструкции. Вдобавок имело место общее пылевое загрязнение и загрязнение металлических декоративных элементов.

МЕТОДИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РЕСТАВРАЦИИ:

1. Визуальное исследование и фотофиксация
2. Полная разборка и очистка всех деталей от грязи
3. Замывка растворяющими составами старых лаковых покрытий
4. Дезинфекция древесины
5. Повышение прочности древесины (пропитка укрепляющими веществами)
6. Укрепление и восстановление конструктивных соединений:
 - a) очистка от старого клея
 - b) нанесение свежего подогретого клея
 - c) прессовка в струбцинах
 - d) выдержка заклепки в запрессованном состоянии 6-8 часов
7. Устранение вздутий и укрепление шпона на основе
8. Фанерование мест утраченной фанеровки с подбором шпона по текстуре или вставок из массива ценных пород дерева
9. Подведение мастичных или иных грунтов в местах утрат
10. Тонировка нового шпонового покрытия
11. Тонировка подведенных грунтов
12. Снятие и чистка металлических элементов
13. Ремонт фурнитуры и замков
14. Подготовка поверхности под отделку – выравнивание абразивным материалом и протравка
15. Сборка всех деталей конструкции
16. Лаковые покрытия (с промежуточной и финишной полировкой)

РЕСТАВРАЦИЮ ВЫПОЛНИЛИ:

А.Р. ГАЛИМУЛЛИН И И.А. СИДОРОВА

2-5 ◦



6 °



7-10 °



11-15 °



16 °



○ Экспозиционное состояние





БОРОДА – БОЛЬШЕ, ЧЕМ ПРОСТО УКРАШЕНИЕ

В комедии «Много шума из ничего» Шекспир пишет: «Тот, кто имеет бороду, - больше, чем юноша, а тот, кто не имеет бороды, - меньше, чем мужчина». Для драматурга XVI – XVII веков борода являлась символом мужества и зрелости. Это сейчас, в XXI веке, чем моложе выглядит мужчина, тем лучше. В те давние времена на все было иначе.



Алина Ершова
журналист редакции
масс-медиа ASG

2015 год объявлен в России Годом литературы. Если обратиться к внешнему виду мастеров слова, тут же вспоминаются Лев Толстой, Николай Некрасов, Иван Тургенев, Эрнест Хемингуэй, Чарльз Диккенс, Жюль Верн, Виктор Гюго и многие другие российские и зарубежные писатели. У многих их из них была «растительность» на лице, а если приглядеться к ней внимательнее, то борода не просто создавала модный образ автора, но и отражала его внутренний мир. Чего только стоит бородка Ф.М. Достоевского, передающая весь едкий психологизм его произведений. А.П. Чехова уже невозможно представить без бородки разночинца, как и без его пенсне.

Борода – это не просто атрибут, обеспечиваемый мужчине самой природой. Она часто играла важную роль в моде и в мировой истории. В зависимости от государства, правителя, эпохи за ношение или отсутствие бороды можно было лишиться жизни.

Например, у Александра Македонского борода не росла, и он повелел всем своим воинам брить бороды, дабы противники в бою не могли за нее ухватиться. Такой хитростью полководец скрыл свой недостаток.

А вот в Афинах бороду позволялось носить только учёным и философам. В Большом собрании изящных искусств ASG есть работа круга итальянского мастера Джузеппе Ногари, атрибутированная как «Портрет философа». Хотя на полотне вполне может быть изображен астроном или географ, о чем свидетельствует наличие глобуса, либо путешественник, на что собственно намекает его одежда и опять-таки глобус. Все-таки XVIII век – это была эпоха научных экспедиций, великих географических открытий и путешествий. Именно во второй половине XVIII века появилось понятие кругосветное путешествие в связи с плаваниями Луи Антуана де Бугенвиля и Джеймса Кука. На портрете из БСИИ ASG изображен мужчина средних лет, у него волосы каштанового оттенка, густая борода, длинные темные ногти на руках, усталость в глазах – возможно, он только что вернулся домой из тяжелой научной экспедиции.

Особое отношение к бороде устанавливается различными конфессиями. Например, старообрядцы считают, что без бороды невозможно попасть в Царство Небесное. В православии густая борода свидетельствует о священническом статусе. У католиков все

Из письма Чехова сестре: «Говорят, что я очень похож, но портрет мне не кажется интересным. Что-то есть в нём не моё и нет чего-то моего»



Портрет Чехова работы О. Брза
Государственная Третьяковская галерея

Самая длинная борода зафиксирована у Ганса Лангсета. На момент его смерти (в 1927 году) она составила 563,88 см! На фотографии Hans Nilsen Langseth в возрасте 66 лет. 1912 год.





Арну де Вюе
Встреча Александра Македонского с преосвященником
Симоном у врат Иерусалима
Франция, XVII в. Холст, масло, 135,5×101,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1005 (2)

запутаннее, «Clericus nec comam nutriat nec barbat» – изначально борода не считалась богоугодной, но Папа Юлий II в 1511 году первым отрастил бороду в знак скорби, правда, всего на один год. Но известно, что с XVI по XVIII века многие Папы были бородатыми.

У католиков есть святая Вильгефортис – покровительница девушек, стремящихся избавиться от назойливых воздыхателей. Согласно легенде, она не хотела выходить замуж, так как дала обет безбрачия. Отец ее был языческим королем, он пытался выдать ее замуж против воли. Вильгефортис молилась, чтобы брак не состоялся, и произошло чудо – у нее выросла борода. На бородатой девушке принц жениться не захотел, и тогда взбешенный отец распял её.

Еще одна женщина, которая была вынуждена носить накладную бороду и мужскую одежду в особо торжественных случаях, – женщина-фараон Хатшепсут. Причина была проста – фараоном мог быть только мужчина. Фараон считался воплощением бога Хора (бог неба, царственности и солнца). И раз уж так получилось, что им стала женщина, ей пришлось показывать свою власть и могущество через накладную бороду. Но в эпоху Нового царства и фараоны-мужчины гладко брили лицо для того, чтобы надеть накладную бороду, заплетённую в косичку; её соединяли с париком две подвязки. Иногда фараон мог оставить себе короткую квадратную бородку.

У иудеев борода считается естественным явлением, поэтому брить ее не стоит, дабы не гневить Бога. В Танахе бритье бороды упоминается как признак траура или унижения. У мусульман другая трактовка, из-за которой,



Арну де Вюе
Семья Дария перед Александром Македонским
Франция, XVII в. Холст, масло, 135,5×101,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1005 (1)

увы, часто происходят конфликты на религиозной почве. Все помнят об афганских талибах, которые могли запросто убить мусульманина, неправильно, по их мнению, носящего бороду. В начале VII века на защиту бороды встал начавший проповедовать в Мекке пророк Мухаммад. Он требовал от своих последователей отпускать бороды. Из

Джузеппе Ногари, круг
Портрет философа
Италия, XVIII в.
Холст, масло, 47×62 см
БСИИ ASG, инв. № 02-0469





Михил Миревелт, последователь
Портрет Фредерика-Хендрика Оранского,
кавалера ордена Подвязки
Голландия, XVIII в., 25×31 см
БСИИ АСГ, инв. № 02-2713

хадисов, комментирующих различные высказывания пророка, следует, что он относил бороду к тому, что является естественным для человека и, значит, воплощает замысел Бога – раз борода растёт, значит, ее надо носить.

Но обратимся к истории моды. Наши современники восхищаются сооружениями из волос на голове у дам, но даже не представляют, что творили с растительностью на своем лице мужчины!

И в России существует сообщество «бородачей» – borodatyh.net. В апреле в Москве проходил III Российский чемпионат бородатых и усатых людей по случаю ежегодного празднования Дня бородача, который отмечается 6 апреля, в день отмены Екатериной II петровского налога на бороды. А 3 октября российская команда бородачей выступила на Мировом чемпионате бород и усов в Австрии.

Как и веер у дам, борода служила средством коммуникации. Например, в Германии и Австрии поглаживание большим и указательным пальцами одной руки реальной или воображаемой бороды с двух сторон означает: «Шутка, которую ты сейчас произнес, настолько стара, что у нее выросла борода». Если житель Франции или Северной Италии потирает тыльной стороной ладони подбородок снизу, он хочет сказать: «Посмотри, у меня уже появилась борода, пока я терплю все это». Однако, если такой жест выполнен в агрессивной манере, он имеет другой смысл: «Я обращаю на тебя символ своей мужественности!» Он носит оскорбительный характер и адресуется

Борода и усы – элементы мужской причёски

Мода на бороду и усы, как и всё остальное, обычно «спускалась сверху»: всем хотелось походить на первое лицо, и появлялись моды на усы, названные именами королей, например, а-ля Генрих IV или а-ля Руа (т.е. в стиле короля). Согласно изменчивой моде, щёки то брили, то отращивали бакенбарды разных размеров и видов, усы то лихо закручивали вверх, то завивали, то сбривали вовсе. Существовали даже так называемые «наусники», которые надевали на ночь, чтобы во сне не испортить «причёску усов». В России же до начала XVIII века вообще не брили бороду и усы. Мода на усы и бороды уходит и возвращается вновь. В Европе в 70-е годы XX века после полувекового перерыва появились специализированные товары для усачей: гребешки, щётки, ножнички, пинцетики, бигуди с электроподогревом и даже кофейные чашки с предохранительной планкой, чтобы не намочить и не испортить форму лелеемой красы. Для тех же, у кого усы росли плохо или вообще не росли, были предложены искусственные усы всех видов и расцветок. А в болгарской деревне Говеджа был даже организован «Союз усатых»: обладатели усов самой разной длины, формы и окраски устраивали праздники усачей и гордо проходили парадом по деревенской улице.

Бороду с усами – свободно растущие волосы на лице – носили еще в глубокой древности; в России борода и усы «от виска до виска» считались обязательными, их не брили до указа Петра I, изданного в начале XVIII века. Однако даже после указа многие откупались от бритья бороды: за это приходилось платить налог в царскую казну.



Бородка а-ля Генрих IV – маленькая острая, так называемая «козлиная» бородка и обязательные закрученные вверх над верхней губой усы. Бородка названа по имени французского короля Генриха IV (1553 – 1610)



Бородка и усы а-ля Руа – узенькая полоска бороды под нижней губой и две полоски усов по краям губ. Названа в честь Людовика XIV (1638–1715)



Бородка и усы а-ля Руаяль – бородка, представляющая собой маленький кустик волос (эспаньолка), при этом усы завиты кверху. Мода была введена французским королём Людовиком XIII (1601 – 1643), который собственноручно обрил офицеров своего полка.

тому, кто, как предполагается, лжет или чем-то сильно досаждают.

Картины из Большого собрания изящных искусств ASG выступают в качестве прекрасного иллюстративного материала по распространенным типам бороды и усов разных эпох. Вот, например, портрет Фредерика-Хендрика Оранского. На изображении мы видим небольшую, аккуратную, острой формы бородку с усами, закрученными кверху. Видно, что человек, имеющий такую форму «растительности» на лице, принадлежит к высшему сословию. Он – младший сын Вильгельма Оранского. После смерти старшего брата Морица Оранского в 1625 году Фредерик – Хендрик стал его преемником на посту штатгальтера Нидерландов. Он был главнокомандующим голландскими войсками во время восьмидесятилетней войны за независимость Нидерландов. Был удостоен ордена Подвязки в 1628 году.

На картине итальянской школы XVII века на мужчине подстриженная борода и небольшие усы. Это портрет короля Рудольфа II с Орденом Золотого руна.

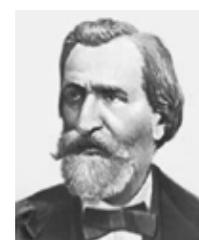
На картине немецкой школы живописи XVIII века изображены ростовщик (слева) и должник (справа). Первый читает



Итальянская школа XVIII век. Портрет священнослужителя. Холст, масло, 127×113, 5 см БСИИ ASG, инв. № 02-1001 (1).

долговую записку, он в очках и с седеющей длинной бородой. Второй – в правой руке держит мешочек с деньгами, а левой опирается на открытую книжку сундука. Борода должника позже, уже в XIX веке, получила название «Гарибальди» в честь итальянского генерала и политика. Борода эта широкая, полная, с присоединенными густыми усами и закругленная по основанию.

Еще один тип бороды представляет собой рельефные усы со слегка выбритыми щеками и с закругленной бородой. Назван по имени знаменитого итальянского композитора Джузеппе Фортунино Франческо Верди. В Большом собрании изящных искусств ASG есть мужской портрет, на котором мы можем видеть подобный тип бороды.



Д. Ф. Ф. Верди



Итальянская школа. XVII век
Портрет короля Рудольфа II с Орденом Золотого руна
Дерево, масло, 43×55,5 см
БСИИ ASG
Инв. № 02-0870



Антонис ван Дейк, мастерская
Портрет Франсуа Ланглуа
Фландрия, XVII век
Холст, масло, 79×105 см
БСИИ ASG
Инв. № 02-1936



Немецкая школа XVIII век. Менялы
Холст, масло, 117,5 × 94,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-0854



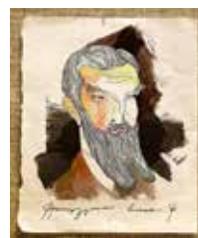
В одной из комнат усадьбы Аигуных в селе Талицы Московской области

На полотне мастерской Антониса ван Дейка изображен гравер Франсуа Ланглуа. Он в красно-коричневой одежде и широкополой шляпе, в руках держит волынку. Интересна борода мужчины – она как бы опоясывает нижнюю часть лица. Часть подбородка и лица чисто выбриты. Также есть подстриженные усы. Этот тип бороды называется «круговая борода».

Интересно, что во Франции одно время были в моде бороды под названием «французская вилка» – French Fork. Это полная борода с усами, идущая от линии бакенбард и закрывающая щеки. Забавное название выбрано не случайно – нижняя часть такой бороды напоминает французскую вилку.



Мужской портрет. XX век
Холст, масло
11×78 см
БСИИ ASG, инв. № 02-0013



Тип бороды
«французская вилка»

В усадьбе Аигуных в селе Талицы в Московской области, отреставрированной компанией ASG, в одной из комнат главного дома размещен портрет мужчины с бородой-вилкой.



Комнаты усадьбы Аигуных в селе Талицы Московской области

Примечательно, что в экспозицию усадьбы Аигиных «попало» много «бородачей» из Большого собрания изящных искусств ASG. Вот, например, портрет мужчины с очень длинной бородой, напоминающей старообрядческую (БСИИ ASG, инв. № 02-001), или портрет вельчака с бородой – эспаньолкой и небольшими усиками (БСИИ ASG, инв. № 02-0002).

Испанские бороды также представлены в коллекции ASG. Типичная испанская борода с удлиненной бородкой-эспаньолкой и с подкрученными усами изображена на портрете мужчины с гофрированным воротником. Видно, что это не простой человек, а знатный. Седующие борода и усы тщательно ухожены.

На портрете французской школы изображен дворянин с бородкой клином и закрученными кверху усами, напоминающими «мушкетерские».

На портрете Жюль Ришом изображен маркиз Альфред Аржанский. У него густые усы и маленький островок растительности под губой. Кстати, сейчас этот «аксессуар» можно встретить у молодежи и артистов. Не все рискуют отпускать усы, но пучком волос под губой щеголяют многие наши современники. Этот тип называется «подбородочная борода». Иногда, когда она сопровождается маленькими усиками, ее называют «королевской бородой».



Французская школа. Портрет дворянина с фрезом. XVII век
Холст, масло, 64×61 см
БСИИ ASG, инв. № 02-1838



Жюль Ришом. Портрет маркиза Альфреда Аржанского
Франция, XIX век
Холст, масло, 74×60 см
БСИИ ASG, инв. № 02-1869



Испанская школа живописи. Конец XVI века. Портрет мужчины с гофрированным воротником
Холст, масло, 46×59 см
БСИИ ASG, инв. № 02-3993

ТИПЫ БОРОДЫ



Суворовская Якорь Бальбо Короб Шкиперская

Подбородочная повязка

Борода с длинными баками, выступающими вперед и заканчивающимися под подбородком усами.

Козлиная борода

Пучок волос на подбородке, напоминающий козлиную бородку.

Келдорн

Козлиная борода в сочетании с вертикальными полосками от уголков губ до линии челюсти, но без усов.

Викинг

Вариант, когда волосы густо покрывают щеки, подбородок и верхнюю губу, не оставляя открытых участков кожи.

Ван Дейк

Густая козлиная борода в сочетании с усами с вздернутыми кончиками.

Список использованной литературы:

1. Андреева Р.П. Энциклопедия моды.- СПб.: Литера, 1997. – С. 112 – 114.
2. Глава восьмая. Борода// Голый мужчина / гер. с англ. Г. Сахацкого.- М.: Эксмо, 2009.- С. 144-169.
3. George T.A. 42 типа бород, усов и бакенбард [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://borodachi.com/novosti/42-tipa-borod-usov-i-bakenbard-304> (Проверен 21.09.2015)

ВАРФОЛОМЕЕВСКАЯ НОЧЬ – ТРАГИЧЕСКАЯ СТРАНИЦА ИСТОРИИ ФРАНЦИИ, ЗАПЕЧАТЛЕННАЯ МЕБЕЛЬЩИКАМИ ПАРИЖА



Алина Булгакова
искусствовед,
директор МИА ASG

Аннотация: статья посвящена трагическим событиям Варфоломеевской ночи, произошедшей во Франции 24 августа 1572 года в канун дня святого Варфоломея. Происшествия этой ночи, а также пролог и эпилог к ним нашли отражение в резных панно поставца XVI – XIX вв. из Большого собрания изящных искусств ASG.

Ключевые слова: Варфоломеевская ночь, католики, гугеноты, король, Екатерина Медичи, поставец, резные панно.

Abstract: The article is devoted to the tragic events of St. Bartholomew, which took place in France, August 24, 1572 on the eve of St. Bartholomew. Incidents of this night and the prologue and epilogue to them are reflected in the carved panels postavtsa XVI - XIX centuries. a large collection of Fine Arts ASG.

Keywords: St. Bartholomew, Roman Catholics, Huguenots, King, Catherine de Medici, postavets, carved panels.

Валуа – прославленная династия французских королей, правившая страной с 1328 по 1589 годы, когда ее сменили представители дома Бурбонов. Правление этой династии ознаменовано многочисленными трагическими событиями в истории Франции. Страна, истощенная религиозными и гражданскими войнами, политическими интригами, была сильно раздроблена, а социальное неравенство между представителями высшего сословия и народными массами приводило к многочисленным недовольствам и бунтам. Неравенство это обозначилось и в отчуждении простого народа от культурных ценностей, поскольку искусство полностью оказалось во власти олигархии. Принято считать, что династия Валуа не отличалась большим вниманием к искусству и не отмечена его патронированием. Выделялся в этом смысле король Франциск I (1494 – 1547), с именем которого тесно связано французское Возрождение.

В период его правления королевский двор оживает, устраиваются шумные блестящие балы и приемы. После путешествия по Италии король окружает себя художниками, поэтами и учеными, с которыми беседует об искусстве. По его приказам работали Леонардо да Винчи, Рафаэль, Андреа дель Сарто. Большой любитель книг и языков, в своей резиденции в Фонтенбло он открывает библиотеку для всех желающих, учреждает типографию и школу древних языков – Коллегиум трех языков. Особой любовью у Франциска I пользовались скульптура и архитектура. Самыми роскошными замками периода его правления стали Шамбор и Фонтенбло, над оформлением которых работали лучшие живописцы и скульпторы, в том числе приглашенный Бенвенуто Челлини (1500 – 1571). Эмблемой своего правления король избрал огнедышащую саламандру – древний алхимический символ огненной силы и целомудрия, а также девиз: «Я лелею добро и изгоняю зло». Изображение саламандры Франциска I можно увидеть на створках верхней части поставца из Большого собрания изящных искусств ASG.

Франциск I был первым представителем ангулемской ветви династии Валуа, правившей Францией с 1515 по 1589 гг. Он же был и, пожалуй, наиболее гуманным представителем этого королевского рода, поскольку правление его сына – Генриха II (1519 – 1559) было ознаменовано отнюдь не искусством, а огнем и мечом. Война с Италией и испанскими Нидерландами ослабила страну. В это же время начались гонения на усиливавшийся в стране протестантизм, ко-

ЖАН КЛУЭ
Портрет Франциска I
1525 г.
Лувр, Париж





Поставец (фрагмент)
Франция, XVI – XVII вв.
Массив ореха, дуба, резьба
151×95,5×48 см
Инв. № 18-2867

торые достигли своего апогея в ночь на 24 августа 1572 года (Варфоломеевская ночь), когда по инициативе жены Генриха II – Екатерины Медичи (1519 – 1589) и их сыновей в Париже было вырезано, по различным оценкам, около 30 тысяч человек.

Екатерина Медичи была самой влиятельной женщиной на политической арене Европы XVI века. В историю она вошла как одна из наиболее жестоких правительниц. Сильная и умная, она любыми путями стремилась сохранить у власти род Валуа, поскольку ее сыновья были на это не способны. Все они обладали слабым здоровьем, недальновидностью и мало занимались вопросами управления страной. Обладавшая жестким нравом, она взяла бразды правления Францией в свои руки, будучи регентом при своих юных сыновьях.

ФРАНСУА КЛУЭ
Портрет Екатерины
Медичи
После 1559 г.
Бриджменская
библиотека искусства



При этом Екатерина как истинный представитель рода Медичи, который издавна славился меценатами и покровителями искусства, поощряла его развитие и умела ценить прекрасное. При ее дворе работал выдающийся портретист Франсуа Клуэ (1515 – 1572), позднее творчество которого близко второй школе Фонтенбло. Именно он после 1559 года написал знаменитый портрет Екатерины во французском капюшоне (головной убор в виде металлического каркаса, имеющего форму сердца).

После смерти во время турнира короля Генриха II Екатерина Медичи надела траур, который не снимала до конца своих дней, из-за чего была прозвана «Черной королевой». К слову сказать, Екатерина стала первой носить траурные одежды черного цвета, до нее в средневековой Франции траур был белый.

Первым на престол взошел старший сын Екатерины – пятнадцатилетний Франциск II (1544 – 1560). При нем королева-мать занималась государственными делами, принимала политические решения и старалась сглаживать на первых порах доктринальные разногласия, идя на серьезные уступки протестантским лидерам. Но конфликт неминуемо назревал.

Незадолго до своего семнадцатилетия Франциск II скончался от нарыва мозга, вызванного инфекцией в ухе, и следующим на престол вступил его десятилетний брат Карл IX. В 1563 году король был объявлен совершеннолетним, но он никогда не был в состоянии управлять государством самостоятельно. Больной туберкулезом, он страдал от постоянной одышки, был подвержен частым истерикам и приступам ярости.

ФРАНСУА КЛУЭ
Портрет Карла IX
1571 г.
Национальная
библиотека Франции



ФРАНСУА КЛУЭ
Портрет Франциска II
Ок. 1560 г.
Национальная
библиотека Франции

Опять же на поставце из собрания ASG, а именно на створках его верхней части, изображены два медальона с портретами Карла IX, даты его коронации: «1560», а также его фаворитки Мари д'Антрег Туше (1549 – 1638) с ее инициалами: «M.A.T.». Карл имел от Мари двух сыновей, один из которых умер в младенчестве.



Поставец (фрагмент)
Франция, филанки –
XVI в., каркас – XIX в.
Массив ореха, резьба
185×107×49 см
Инв. № 17-2614



Книжная миниатюра с изображением Генриха Наваррского и Маргариты Валуа
Национальная библиотека Франции



ФРАНСУА КЛУЭ
Портрет Гаспара де Колиньи
Ок. 1565 г.
Сент-Луисский художественный музей, США

В это же время Екатерина старалась укрепить положение дома Валуа в Европе. В 1570 году она женила Карла на дочери императора Священной Римской империи Максимилиана II – Елизавете. А для своей дочери Маргариты (1553 – 1615) она подготовила партию в лице Генриха Наваррского (1553 – 1610), дабы объединить силы Бурбонов и Валуа, а также в надежде установить мир между католиками и гугенотами. Мать Генриха Наваррского – Жанна д'Альбре - одобрила этот брак с тем условием, что ее сын сохранит протестантскую веру. Сама Маргарита, будучи католичкой, мужа не любила и принимала ухаживания Генриха де Гиза (1550 – 1588), который, впрочем, вскоре женился на Екатерине Клевской. Данному событию немало обрадовалась Екатерина Медичи, поскольку балансируя между католиками и гугенотами, она боялась усиления католической церкви Франции, во главе которой стояло семейство де Гиз.

Свадьба Генриха Наваррского, будущего короля Франции Генриха IV, и красавицы Маргариты стала точкой отсчета в драматической цепочке событий, приведших к Варфоломеевской ночи – массовой резне гугенотов с католиками, произошедшей в канун дня святого Варфоломея.

Вскоре после прибытия в Париж для подготовки к свадьбе заболевает и умирает сорокачетырехлетняя мать Наваррского. Гугеноты обвиняют Екатерину Медичи в умышленном отравлении Жанны с помощью перчаток. Однако несмотря на это, свадьба состоялась 18 августа 1572 г. на паперти Собора Парижской Богоматери

по причине разной конфессиональной принадлежности брачующихся.

Три дня спустя после свадебных торжеств было совершено покушение на одного из вождей гугенотов адмирала Гаспара де Колиньи (1519 – 1572), который был ранен в руку выстрелом из окна близстоящего здания. Наемному убийце Франсуа де Лувье де Морвель удалось сбежать, а жизнь адмирала была спасена врачами. И снова в покушении была обвинена Екатерина, а также семья де Гиз, стоявшая во главе наиболее радикальной католической фракции, добивавшейся недопущения присутствия гугенотского лидера при дворе.

Однако Екатерина Медичи вместе со своим сыном Карлом IX всячески пытались охладить воинствующий настрой своих единоверцев. Адмирал Колиньи возглавлял хорошо вооруженную армию гугенотов, которые щедро поддерживали свою аристократию и контролировали такие города, как Монтобан, Ла-Рошель и Коньяк. В интересы Екатерины, чей двор испытывал финансовые затруднения, не входил разрыв дипломатических отношений со столь мощными противниками. Впрочем, ни испанский король Филипп II, ни Папа Римский, ни наиболее рьяные католики Франции не оказали поддержку политике Екатерины Медичи, которая была вынуждена объединиться с зарождающейся на тот момент Католической лигой, возглавляемой Генрихом де Гизом.

Генрих де Гиз – французский военный и государственный деятель, непримиримый сторонник католицизма. Именно он был одним из претендентов на руку Маргариты Валуа. Будучи сыном Франсуа де Гиза, убитого протестантом Польтро де Мере, он отомстит за смерть отца, приняв на себя убийство адмирала де Колиньи.



Портрет Генриха де Гиза
Музей Карнавале, Париж

Оба эти события, а именно встреча королевского двора с послами Католической лиги и убийство предводителей гугенотов, запечатлены на панно, украшающих богатый резной поставец из Большого собрания изящных искусств ASG. Поставец был приобретен на французском аукционе Massol 11 марта 2011 г. Сам каркас поставца создан в XIX столетии и украшен в стиле Дюсерсо. Данный стиль, сформировавшийся под воздействием гравюр французского архитектора Жака Андруэ Дюсерсо I (1510/12 – ок. 1585), отличается парадностью, пышностью, причудливостью форм, частым использованием гротесковых мотивов, а также свободной трактовкой элементов античной и итальянской ренессансной архитектуры.

Навершие поставца из собрания ASG выполнено в виде герба с тремя геральдическими лилиями, с двух сторон поддерживаемого ангелами. Все сюжетные рельефы поставца разделены бордюрами, декорированными геометрическим и растительным орнаментом в форме пальметт и листьев аканта. В его центральной части – кариатиды, а внизу – четыре парные гермы, поддерживающие верхний ярус.



А вот рельефные филенки, вставленные в каркас поставца, были выполнены в XVI в. и запечатлели всех ключевых персонажей Варфоломеевской ночи, а кроме того пролог и эпилог к ее основным событиям. В верхней части бы видим прямоугольное панно с изображением Екатерины Медичи и ее сына Карла IX с представителями Католической лиги, возглавляемой герцогом де Гизом. В центре изображена Екатерина. В знак сердечного приветствия хитроумная королева прижала руку к груди, а другой – касается плеча своего сына, словно подталкивая нерешительного короля вперед. И действительно, весь облик Карла являет собой непонимание того, насколько серьезны и опасны обстоятельства, сложившиеся в его королевстве. Его поза, широко расстав-

ленные ноги с упором на носки, отстраненность корпуса назад от послов свидетельствуют о полном нежелании действовать, брать на себя ответственность за участь Франции и принимать важные, судьбоносные решения на благо родины. За спиной членов рода Валуа стоят придворные дамы и кавалер, повернувшийся спиной к зрителям. Делегация Католической лиги, изображенная справа, состоит исключительно из мужчин. На переднем плане изображен герцог де Гиз, склонившийся в притворно низком и подобострастном поклоне-приветствии. Интересно, что сцена эта, с деревьями на заднем плане, с обеих сторон обрамлена драпировками, напоминающими раскрытый театральный занавес, преподнося происходящее как театр политических интриг.



Поставец
Франция, XVI – XIX вв.
Массив ореха, резьба
270×156×50 см
Инв. № 17-2003



Поставец (фрагмент)
Франция, XVI – XIX вв.
Массив ореха, резьба
270×156×50 см
Инв. № 17-2003

А вот в центральной части поставца, слева, расположено панно со сценой убийства адмирала де Колиньи. Брак Генриха и Маргариты послужил поводом к сбору в Париже большого количества именитых протестантов. Но в городе господствовали антигугенотские настроения, и парижане, подавляющее большинство которых было католиками, нашли присутствие гугенотских лидеров неприемлемым. Ко всему прочему ненависть католиков-простолюдинов подкреплялась плохими урожаями, повышением цен на продукты, увеличением налогов. Обыкновенных горожан возмущала показная роскошь, устроенная по случаю королевской свадьбы.

Светские и духовные власти выступали против этого брака. Сам Папа Римский не благословил этот союз, а губернатор Парижа Франсуа де Монморанси (1530 – 1579), чувствуя свою неспособность удержать беспорядки, покинул город за несколько дней до свадьбы.

В этих условиях руки королевской семьи оказались развязаны. Королева-мать, замечая, что де Колиньи оказывает влияние и вызывает симпатии у её по сути своей вedomого сына Карла, решает устранить адмирала, дабы не позволить ему убедить короля поддержать протестантов в борьбе против Испании. Мудрый политик де Колиньи видел в объединении католиков и гугенотов единственную мощную альтернативу гражданской войне, назревающей во Франции, однако это рушило планы Екатерины по налаживанию мира с Испанией, против которой разрозненная Франция выступать не могла.

Первоначально в планы Валуа не входила массовая резня гугенотов, а лишь устранение ее лидеров – де Колиньи, Генриха Навварского и его двоюродного брата принца де Конде (1552 – 1588). Однако ненависть парижан к гугенотам, а также давняя вражда семейных кланов Гизов и Колиньи спрово-

воцировали массовую кровопролитную и беспощадную резню.

Сигнал к началу устранения гугенотов прозвучал с колокольни церкви Сен-Жермен-л'Оксеруа. Принято считать, что в набат ударили с главной сохранившейся башни, но



КЛОД МОНЕ
Церковь Сен-Жермен-л'Оксеруа
1867 г.
Национальная галерея, Берлин

это не так: католикам просигналила маленькая колокольня с южной стороны церкви.

Одним из первых в ту ночь смерть принял адмирал де Колиньи. Накануне 23 августа Парижский муниципалитет получил приказ закрыть ворота и привести в готовность городскую милицию. Первыми удар понесли гугеноты, находившиеся в Лувре. Их убивали в стенах дворца и за его пределами, отыскивая вдоль луврского рва. Протестанты, облаченные во все черное, были легкой добычей для разбушевавшихся убийц. Самого адмирала убили в Лувре, тело выбросили на ныне несуществующую улицу Бетизи, а затем в воды Сены.

На дверце поставца из Большого собрания изящных искусств ASG адмирал де Колиньи изображен уже лежащим мертвым у стен Лувра в окружении католиков. Над телом убитого победоносно стоит Генрих де Гиз с поднятой вверх шпагой, призывая остальных «верных» католиков к истреблению гугенотов, а также ознаменовывая этим отмщение за смерть своего отца. Некоторые из католиков продолжают смотреть в окно, из которого было выброшено тело адмирала, простирая в экзальтации руки.

На следующий день, 25 августа, на одном из парижских кладбищ зацвел сухой боярышник, в чем католики увидели знак божьего одобрения и продолжили резню, не жалея ни женщин, ни детей, ни стариков.

Париж оказался во власти разбушевавшегося плебса. В городе процветало мародерство, многие «под шумок» в хаосе решали свои личные проблемы – убивали надоевших жен, грабили соседей, разделялись с кредиторами. Солдаты и милиция, смешиваясь с простолюдинами, вышли из-под влияния короля, без разбора коля шпагами и католиков, и гугенотов. Восстание перекинулось и на другие города Франции – Лион, Орлеан, Руан, Мо, Бордо. Другие страны, в числе которых были Англия, Германия и даже Россия, высказали Франции свои опасения и недовольства в связи со сложившейся ситуацией.

Первоначально французское правительство пыталось объяснить происходящее давней враждой Гизов и Колиньи, которая переросла в вооруженный конфликт. Однако 26 августа Карл IX официально заявил, что все произошло по его приказу. Остались свидетельства современников о том, что и сам король убивал гугенотов, стреляя из окна своей резиденции. При этом в официальных объяснительных письмах, разосланных за границу, утверждалось, что король с помощью парижан подавил гугенотское восстание и покарал мятежников, при этом не отнимая у них свободы вероисповедания.

Полностью резня прекратилась лишь спустя несколько недель. Гугенотам был нанесён сокрушительный удар, в результате которого они лишились многих из своих видных предводителей. Генрих де Гиз чувствовал себя победителем. Именно в образе триумфатора со штандартом в руке он предстает в центральной части поставца Большого собрания изящных искусств ASG. А над ним мастер разместил изображение Венеры с яблоком, которое по трактовке близко к скульптуре «Диана с оленем» работы французского мастера Жана Гужона (ок. 1510/1520 – ок. 1563/1568). Этот скульптур работал над оформлением той самой печально известной церкви Сен-Жермен-л'Оксеруа, а по заказу Генриха II создал скульптурное изображение его фаворитки и вечной соперницы Екатерины Медичи – красавицы Дианы де Пуатье с оленем. Сам Гужон был протестантом и из-за гонений на приверженцев этой веры в 1560-х гг. был вынужден покинуть Париж, умерев в изгнании в Болонье.

Немногим видным предводителям гугенотов удалось выжить в Варфоломеевскую ночь. Избежал страшной участи Генрих Навварский благодаря своему

высокому положению и своевременному обращению в католицизм. После смерти Карла IX от туберкулеза он смог наладить отношения с его братьями Франциском Алансонским и Генрихом III, на коронации которого в Реймсе он присутствовал.

Отношения новобрачных Генриха Навварского и Маргариты Валуа не заладились с самого начала. Не испытывая чувств друг к другу, они практически не жили вместе, имея многочисленные привязанности на стороне. Генрих, заботившийся более всего о восшествии на престол, не обращал внимания на жену, а отношения с матерью и братьями у Маргариты не складывались.

После смерти Франсуа Алансонского Генрих Навварский фактически диктовал свои условия бездетному Генриху III. В такой ситуации в 1585 году Маргарита отправилась в Ажен – собственное католическое графство



Бюст Дианы де Пуатье
Отлит по модели Жана Гужона
«Диана с оленем»
Продукция дома Фердинанда Барбединни
Франция, XIX в.
Золоченая бронза,
литье, чеканка
Высота 30 см
БСИИ ASG
Инв. № 09-4076



Поставец (фрагмент)
Франция, XVI – XIX вв.
Массив ореха, резьба
270×156×50 см
Инв. № 17-2003



Поставец (фрагмент)
Франция, XVI – XIX вв.
Массив ореха, резьба
270×156×50 см
Инв. № 17-2003

на юге Франции, где объявила себя членом Католической лиги и возобновила отношения с герцогом де Гизом, симпатии к которому испытывала с юности. Все это фактически означало выступление против мужа и брата. Год спустя, после провала аженской авантюры, она была взята под стражу отрядами Генриха III и отправлена в замок Юссон в Оверни. Здесь в качестве узницы она пробыла два месяца, поскольку герцог де Гиз выкупил ее у коменданта и сделал хозяйкой замка.

Как раз момент выкупа королевы запечатлен на правой створке поставца из собрания АСГ. И вновь коленопреклоненный де Гиз у стен замка приносит к ногам своей возлюбленной Маргариты целую гору зо-

лотых монет. Королева Марго (именно так именовал свою сестру Карл IX) изображена справа сидящей в кресле, а рядом с ней стоит королева-мать. Она по старой привычке придерживает за руку свою дочь, дабы не дать ей совершить опрометчивый поступок. Екатерина всегда стремилась контролировать действия дочери, не позволяя ей иметь любовников. А поняв, что Марго ей более не подвластна, исключает ее из своего завещания и не видится с дочерью до конца своих дней.

В 1588 году Генрих де Гиз был убит по приказу короля в замке Блуа, а с ним пало и могущество дома де Гизов. Через год погибает сам Генрих III от рук фанатика Жака Клемана. Маргарита была бездетна, и на престол, согласно завещанию короля, вступает основатель династии Бурбонов – Генрих IV.

Последствия Варфоломеевской ночи были настолько же страшны, насколько и важны для политического курса Европы в XVI веке. С восшествием на престол Бурбонов начался новый виток в истории Франции, подчас не менее кровавый. Варфоломеевская ночь навсегда связала имя династии Валуа с государственным террором и расправами на почве религиозного неприятия. В сознании нескольких поколений протестантов остался неизгладимый след от жесткой несправедливости и бессмысленности массовых убийств, поскольку с помощью крайних мер за одну ночь французским католикам не удалось восстановить повсеместное господство своей веры. Не забываются события той страшной ночи и по сей день. Безжалостные убийства, а также нестандартные, очень непростые для понимания современных людей, внутрисемейные отношения рода Валуа будоражат многие поколения художников, скульпторов, писателей и режиссеров, стремящихся дать свою оценку данных событий. Не остались в стороне от этой темы и французские мастера-мебельщики XVI века, воплотив эту историю в резные панно, получившие вторую жизнь в поставце XIX столетия.

Список использованной литературы:

Шекспир У. Венера и Адонис / пер. с англ. В. Ладогина [Электронный ресурс] . – Режим доступа: <http://lib.meta.ua/book/22637/> (Проверен 26.04.2015).

ПРЕДСТАВЛЯЮТ:

КАТАЛОГ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

Том I

«Живопись Старых мастеров Западной Европы XVI-XVIII вв.»

Каталог «ЖИВОПИСЬ СТАРЫХ МАСТЕРОВ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ XVI – XVIII ВВ.»
ОТКРЫВАЕТ СЕРИЮ КАТАЛОГОВ ОСНОВНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ БОЛЬШОГО
СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG,
ПОСВЯЩЁННЫХ РАЗЛИЧНЫМ ВИДАМ ИСКУССТВА:

ЖИВОПИСЬ

мебель
шпалеры
часы
бронза
серебро
керамика



МНОГИЕ МАТЕРИАЛЫ ВПЕРВЫЕ ПУБЛИКУЮТСЯ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ!

ЭКСПЕРТАМ:

ИСКУССТВОВЕДАМ И
МУЗЕЙНЫМ РАБОТНИКАМ

заключения экспертов крупнейших
аукционов Франции

редкие справочные материалы

иконография и провенанс работ

аналоги работ в музейных
собраниях и на аукционах

КОЛЛЕКЦИОНЕРАМ И ЦЕНИТЕЛЯМ ПРЕКРАСНОГО

биографии авторов

алфавитный указатель имён авторов

полный список сюжетов картин

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



«МОРАЛЬНАЯ ГЕОМЕТРИЯ» ДИДРО И ИСКУССТВО ХУДОЖНИКОВ ИЗ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

По материалам Салонов 1763 и 1765 годов



Алина Булгакова
искусствовед,
директор МИА ASG

Аннотация: статья посвящена искусствоведческому анализу работ шести мастеров из Большого собрания изящных искусств ASG, творчество которых в разные годы становилось объектом критики выдающегося французского мыслителя Дени Дидро. В статье приводятся критические высказывания философа о работах этих живописцев, выставляемых в Салонах 1763 и 1765 годов.

Ключевые слова: Этика Просвещения, теория искусства, Регентство, рококо, замысел, Салон, критика, творчество, оценка.

Abstract: The article is devoted to the analysis of works of art six artists from a large collection of fine arts ASG, whose work over the years become the object of criticism of prominent French philosopher Denis Diderot. The article presents critical remarks about the work of the philosopher of the painters who exhibited at the Salon in 1763 and 1765's.

Keywords: Ethics of Enlightenment, Regency, Rococo, Beauty, criticism, creativity, evaluation.



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

Дени Дидро (1713-1784) – один из самых глубоких и разносторонних представителей французского просвещения XVIII века, философ, драматург, поэт, автор романов, теоретик искусства и художественный критик. Эпоха Просвещения во Франции стала периодом подготовки буржуазно-демократической революции, когда передовые классы общества испытывали «исторический оптимизм» от грядущих социальных потрясений.

Религия, понимание природы и общества, государственный строй – все являлось объектом беспощадной критики. В эпоху Людовика XIV искусство пользовалось некоторым покровительством двора, но подвергалось нападкам, если ему не удавалось подняться над чувственным миром [4].

В эпоху Регентства, когда господствовал стиль рококо, право чувственности выступило на первый план. Искусству уже не приходится оправдываться за свой интерес к эмоциям и внутреннему миру человека. Воспитание людей посредством искусства потребовало живых образов, подверженных человеческим страстям. Рококо принято считать искусством об искусстве, но в элитарной среде французской аристократии оно подчас заменяло реальную жизнь, поскольку в светском мире грани между реальным и искусственным были неуловимыми [1, с.12].

Эстетика Просвещения стала рассматривать человека как телесное существо, она способствовала развитию реализма в ис-

кусстве и прямо проповедовала его. Главным идеологом этого направления и стал Дидро. Он считал возможным посредством проповеди определенных социально-политических идеалов изменить природу человека, уничтожить эгоизм и своекорыстие, и тогда частные интересы перестанут противостоят общественным. В эпоху Просвещения все философы становились писателями [3], дабы в популярной доступной форме излагать философские доктрины воспитания и образования.

Эпоха Просвещения объявила философию единственным спасением человека от всех бед. Одна из догм этого времени гласит: человек от природы был ничем, но научить его можно всему. Борьба с невежеством – основная задача разума [1].

Уже с 1759 года Дидро начинает систематическую работу по критическому отбору французских выставок изобразительного искусства, так называемых Салонов. Салонами назывались периодические выставки картин, гравюр и скульптуры, основанные Королевской академией в Париже при Людовике XIV (1667 год). В годы деятельности Дидро они проводились раз в два года – с 25 августа до конца сентября.

В течение XVIII века число выставляемых в Салоне работ ежегодно росло и в 1765 году достигло 432 номеров. Статьи Дидро – незаменимый источник для понимания искусства XVIII века, образец блестящей и нелюбимой критики. В живой и поле-

мичной форме критик затрагивает самые глубокие вопросы философии, эстетики и истории искусства [4].

Салоны стали настоящей школой эстетики, где Дидро со всем данным ему блеском ума и таланта развивает материалистическую философию своего века.

Официальный характер Салонів не препятствовал достаточно полному отражению французского искусства. В качестве объекта исследования нами взяты работы двух Салонів, работы на которых подверглись оценке Дидро – 1763 и 1765. Шестидесятые годы XVIII века – это вообще время подъема общественного значения салонов. Они привлекали в стены Лувра самую разнообразную публику – от аристократии и состоятельной буржуазии до самых демократических слоев. В день открытия Салона поток посетителей не прекращается, а зрители были столь же пестры, как изображаемые сюжеты, где смешано духовное и светское, патетическое и гротескное [4, с.9]

Одной из особенностей культуры XVIII века, культуры Разума, было стремление к классификации всех явлений и вещей. Все могло быть отнесено к тому или иному ряду. Характеров неоднозначных для просветителей не существовало: на сцене идеальная личность и ее антипод [1, с.17]. Противоречия и сомнения не для зрителя века Просвещения, справедливость этого утверждения легко увидеть в критическом разборе картин из Большого собрания изящных искусств АСГ, авторы которых удостоились внимания великого философа, самого верного из апостолов Вольтера, по выражению А. Пушкина, Дени Дидро.

1763 год

Четыре имени художников из БСИИ АСГ попали в критические статьи Дидро, посвященные Салону 1763 года. Это Л.-М. Ванлоо, Ф. Буше, Ж.-Л.-Ф. Лагрене-старший, Ж.-Ж. Башелье.

Разбирая творчество **Луи-Мишеля Ванлоо**, Дидро называет его великим мастером, не известно, почему не прижившимся при испанском дворе, сразу давая отповедь тем, кто вздумает сравнить его с Ван Дейком по части правдивости и с Рембрандтом по силе. «...Если в литературе существует столько различных стилей, каждый из которых обладает своими собственными достоинствами, неужели в живописи должна иметь место лишь одна-единственная манера?» [2, с.63].

Даже странно, пишет Дидро, сколь разнообразны суждения, высказанные о множестве картин, собранных в Салоне. Пройдясь по нему с намерением их увидеть, нужно обойти их еще не раз, чтобы глубже понять.

Люди светские бросают презрительные или же невнимательные взгляды на большие композиции и останавливаются лишь перед портретами, персонажи коих им знакомы. Писатель поступает как раз наоборот: быстро миновав портреты, он сосредоточивает все свое внимание на больших композициях. Толпа разглядывает все и не понимает ничего...Пока портретисты будут добиваться одного лишь сходства с оригиналом, не заботясь о композиции, я могу сказать о них лишь очень немногое. Но когда они поймут, что только действие может вызвать интерес, и проявят талант в жанре исторической живописи, их картины будут нравиться мне, независимо от такого достоинства, как сходство [2, с.64]. «...Похожий портрет нужен мне, а хорошо написанный потомству... нет ничего более редкого, нежели прекрасный живописец, и более заурядного, нежели ремесленник, добивающийся сходства... когда оригинала уже нет в живых, мы предполагаем сходство между ним и его прекрасным портретом... но сила правды неоспорима, даже самый прекрасный портрет Ван Дейка, который упорно считают непохожим, теряет из-за этого в цене. Что бы там ни говорили, первейшее достоинство портрета – это его сходство с оригиналом. И пусть великий художник пишет воображаемые лица, если он неспособен добиться сходства» [2, с.65].

Действительно, Луи Мишель Ванлоо (1707 – 1771/1775) работал при дворе испанского короля Филиппа V с 1736 по 1753 год, а по возвращении во Францию начал активно выставляться в Салоне вплоть до 1769 года. И неслучайно Дидро приводит здесь в качестве антитезы портрету исторический жанр. Отчасти это связано с тем, что Ванлоо работал в двух этих жанрах, однако более успешен оказался в портрете. Его заслуженно считают одним из лучших портретистов эпохи. Мы, правда, не знаем, близки ли портретные изображения кисти Ванлоо к реальному облику его моделей. Но сегодня это уже не столь важно, поскольку сами по себе они являются прекрасными образчиками данного жанра, свидетельствующими в целом о благородстве изображенных на них людей и о высоком живописном таланте мастера.

Доказательством этому служит портрет некоего Пьера-Жозефа де Сен Мулена, написанный Луи Мишелем Ванлоо и хранящийся в Большом собрании изящных искусств ASG.



Луи Мишель Ванлоо
Портрет Пьера-Жозефа де Сен Мулена
Франция, XVIII в.
Холст, масло
Овал 64×53,5 см
БСИИ ASG
Инв. № 02-4976

На портрете мы видим подгрудное изображение молодого мужчины. На его голове, по моде того времени, – напудренный парик. Взгляд де Сен Мулена обращен на зрителя. Приятны и своеобразны черты его лица: большие миндалевидные глаза, широкие дугообразные брови, приоткрытый рот, румянец, ямочка на подбородке и небольшая щетина. Художник тщательно прописывает все эти физиологические особенности модели, от чего становится ясно, что перед нами не обобщенный образ, а изображение вполне конкретного человека. В результате, задача «сходства» здесь соблюдена. При этом не страдает и качество живописи – лаконична композиционная схема портрета, изыскан приглушенный серебристый колорит, тонки и изящны штрихи, особенно в изображении одежды портретируемого. Таким образом, ничто здесь не свидетельствует о разладе между живописной трактовкой художником образа Пьера-Жозефа де Сен Мулена и его реальным внешним обликом, а высокое мастерство, с каким написан портрет, делает его ценным в глазах потомков.

Говоря о творчестве **Франсуа Буше**, Дидро грациозно соединяет похвалу и порицание. Он восхищается тем, что этот мастер никогда не утрачивает присущего ему пыла, легкости, плодовитости и обаяния, но вместе с тем никак не может избавиться от недостатков, мешающих столь редкостному его дару.

Если вы спросите у художника:

- Господин Буше, где это вы отыскали подобные тона?

Он вам ответит:

- В собственной голове.

- Но ведь они неправдоподобны!

- Ну и пусть. Я не старался быть правдивым. Легендарный эпизод я изображаю необыкновенными красками. Что вы во всем этом смыслите? Возможно, свет с Фавора и свет рая именно таковы. Вас когда-нибудь навещали ночью ангелы? – Нет. - Меня тоже. Вот поэтому-то я изображаю, как мне заблагорассудится, вещи, в природе не существующие [2, с.64].

«Моральная геометрия» Дидро не может спокойно снести расточительность дарования Буше. Сколько попусту растраченного времени! Используя вдвое меньше средств, можно было бы достигнуть вдвое большего эффекта. Среди стольких деталей, выписанных с одинаковым тщанием, взгляд не знает, на чем ему остановиться; в картине не хватает воздуха, для глаза нет возможности отдохнуть... Когда пишешь картину, нужно ли изображать все на свете? Сделайте милость. Оставьте хоть что-нибудь для моего воображения!.. [2, с.65].

Дидро сетует и на пагубность примера Буше. Сей мастер, считает он, – погибель для всех начинающих живописцев. Только-только научатся они держать палитру и орудовать кистью, как тотчас принимаются сплетать в гирлянды детские тела, живописать их пухлые розовые задки, бросаются в различного рода крайности, не испуская этого ни пылом, ни своеобразием, ни красотой, ни очарованием своих оригиналов; у них нет ничего, кроме недостатков [2, с.66].

Через два года, на Салоне 1765 года, Дидро еще более суров и категоричен: «Не знаю, что сказать об этом человеке. Упадок нравов повлек за собой потерю вкуса, чувства цвета, композиции, понимания характеров, выразительности, красоты рисунка. Что может этот живописец изобразить на полотне? То, что существует в его воображении. А чем оно может быть занято у человека, который проводит время с проститутками самого низкого пошиба? Грация его пастушек – это грация актрисы Фавар...

Попробуйте-ка найти на лугу хоть одну такую травинку, как в его пейзажах! К тому же этой свалке хаотически нагроможденных друг на друга разнородных предметов место скорее в бреду сумасшедшего, нежели на картине здравомыслящего человека.

Осмелюсь утверждать, что этот человек понятия не имеет о грации... что он всегда был далек от правдивости... что он так и не видывал настоящей природы... что у него нет вкуса. Среди множества его мужских и женских образов вряд ли сыщется хотя бы четыре лица, достойных... статуи. Для строгого искусства слишком уж много здесь гримас, ужимок, манерности и жеманства. Мало проку, что он показывает мне своих женщин обнаженными – я вижу на них рюшья, мушки, помпоны и прочую дребедень.

Все его композиции – это мучительный для глаз сумбур. Это самый заклятый враг тишины, какого я только знаю. На его картинах видишь просто хорошеньких светских марионеток, в конце концов он дойдет просто до раскрашивания фигур!

Изображая детей, он умело группирует их, но непременно заставляет резвиться не где-нибудь, а в облаках. Во всем этом бесчисленном семействе никого не увидишь занятым каким-нибудь житейским делом – приготовлением урока, чтением, письмом или чесанием конопли [2, с.107].

Именно таких пухлых мальчиков-амуров мы видим на полотне круга Франсуа Буше (1703 – 1770) из собрания ASG, хотя здесь они заняты не праздным времяпрепровождением, а музицированием.

Изображенные все в том же далеком от реальности пространстве на небесах среди мягких и пышных облаков, переливающихся розовыми и голубоватыми оттенками, амурчики играют на музыкальных инструментах: бубнах, арфе, трубе и флейте. Развевающиеся драпировки с многочисленными складками обвивают их тела и придают композиции еще более игривый и беззаботный оттенок. А то, что небо на полотне написано столь яркой голубой краской, свидетельствует о его декоративном назначении.

К Буше можно относиться по-разному. Можно восхищаться его образами, наполненными светлой радостью, простодушием, открытостью жизни, а можно рассматривать это как фривольную грацию и легкомысленность. Но нельзя отрицать влияния мастера на современных ему художников. Так, например, под влиянием работы Буше «Пигмалион и Галатей» создал свое произведение французский живописец Жан-Жак

Лагрене Младший (1739 – 1821) с одноименным названием, которое ныне хранится в Большом собрании изящных искусств ASG.



Франсуа Буше, круг
Музицирующие амурчики
Франция, ок. 1740 г.
Холст, масло, 42×63 см
БСИИ ASG, инв. № 04-4916

Свою оценку Дидро оставил работам старшего брата Жан-Жака Лагрене (1725 – 1805) – **Жана-Луи-Франсуа**, выставленным в Салонах в разные годы.

Не известно, узнал ли художник столь лестную оценку взыскательного критика, ведь критические статьи Дидро не были опубликованы при его жизни. Он называет Лагрене художником, поистине далеко шагнувшим за последние два года. В предыдущем Салоне это был посредственный живописец: композиция у него была пресной, все остальное слабо, но *Сусанна, застигнутая старцами*, внезапно выдвинула его в первые ряды...

Если ... идти вперед такими шагами, то года через два, быть может, одолеете и огромные полотна. Вы сделали успехи в области элегии и уже задумали эпическую поэму! Сделайте передышку, пожалуйста. Вы пока не догадываетесь, какие знания нужны баталисту. Дидро даже сравнивает художника с Гвидо Рени, которого он оценивал высоко: «...в них есть нежная прелесть, они написаны кистью мягкой, как кисть Гвидо Рени».

Кто знает, кем станет в будущем **Лагрене**? Или я весьма заблуждаюсь или французская школа живописи, единственно существующая в Европе, еще далека от упадка [2, с.70].

Еще более оптимистичны оценки творчества Лагрене, данные Дидро спустя два



Жан-Жак Лагрене
Младший
Пигмалион и Галатhea
Франция, 1774 г.
Холст, масло.
191×126 см
БСИИ ASG, инв.
№ 04-0976 (2)



Франсуа Буше
Пигмалион и Галатhea
Франция, 1767 г.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

глаз. Его небольшую композицию Святые девственницы хочется приписать кисти Гвидо Рени. Помню, во время оно я вырвал у него кисти. Но кто бы не запретил Расину заниматься поэзией, услышав его первые стихи? Лагрене очень просто объясняет свои успехи, говоря, что деньги, заработанные им на плохих картинах, он использует для того, чтобы писать хорошие» [2, с.116].

В Большом собрании изящных искусств ASG хранится произведение Лагрене Старшего «Афродита с яблоком». Богиня любви

года: «Вот художник так художник! В своем искусстве он делает просто поразительные успехи. Все у него есть: рисунок, колорит, чувство плоти, выразительность, прекраснейшие драпировки, характернейшие лица – все, кроме вдохновения. О, он будет великим художником, если им овладеет чувство. Его композиции просты, движения правдивы, колорит прекрасен и выдержан. Он всегда пишет с натуры. Есть у него картина, в которой не сыщется даже самый придирчивый

изображена в прозрачном одеянии с золотистым яблоком в руке. Ее белокурые волосы собраны в прическу и украшены голубой лентой. И недаром в своей критике творчества Лагрене Дидро несколько раз упоминает имя великого итальянца Гвидо Рени. Сближает художников общая живописная трактовка фигур персонажей крупными объемами, воспринимаемыми едиными цветоносными пятнами, часто расположенными на переднем плане. Та же близость ощущается в характере и настроении персонажей, изображенных на картинах мастеров. Бесспорно, герои Лагрене уже далеки от барочного драматизма и экспрессивности Рени, однако в них нет и легковесности француза Буше. В героинях мастера, задумчивых, бесстрастных и, даже, несколько холодных, уже ощущаются веяния неоклассицистического искусства.



Жан-Луи-Франсуа
Лагрене
Афродита с яблоком
Франция, XVIII в.
Холст, масло. Овал
74×60,5 см
БСИИ ASG, инв. 01-2823

Как раз об одном из ярких представителей Неоклассицизма **Жан-Жак Башелье** (1724 – 1805) и оставил свое мнение Дидро.

Говоря об эскизах художника к поэме Гесснера, Дидро проводит четкий водораздел между замыслом и его реализацией: «Кто бы мог подумать, что в голову Башелье придет такой замысел? Но одно дело – придумать хо-

роший сюжет, и совсем другое – написать на этот сюжет хорошую картину» [2, с.78].

Через два года к работам Башелье Дидро еще суровее. «Художников, у которых есть мысли, – очень мало; но нет почти ни одного, кто мог бы обойтись без них, – пишет он. – Середины нет: либо интересные мысли, оригинальный сюжет, либо поразительное исполнение; лучше всего соединить то и другое: острую мысль и тонкое мастерство. Не будь у Шардена техника на высоте, бросалось бы в глаза, как убог замысел его картины. Запомните это хорошенько, господин Башелье». Дидро рассуждает о натюрморте Башелье «Фрукты в корзине, освещенные свечой»: «Филигранная тщательно отделанная работа, колорит ярок, кисть смела. Все это так, но ... пришлось немало потрудиться, лишая цветы блеска, а фрукты – свежести и мягкой влажной дымки, окутывавшей их. Таково воздействие искусственного освещения. Я мог бы объяснить, почему автор избрал этот способ показа: он, наверное, устроил пирушку для друзей... а оставшиеся ночные часы художник употребил на то, чтобы изобразить на полотне остатки десерта.

О картинах, изображающих цветы в вазах – цветов в вазах слишком много, и они подобраны без изящества, безвкусны. Рядом разбросаны фрукты. Ну, что я вам говорил, г-н Башелье? Манера покинула вас, и неизвестно, вернется ли. Эти картины холодны, их краски вялы» [2, с.125].

Соглашаться или не соглашаться с мнением великого французского мыслителя – дело вкуса. Но нельзя отрицать большого художественного таланта, коим обладал Башелье. В собрании ASG находится карти-



Жан-Жак Башелье, круг
Натюрморт с курительницей
Франция, ок. 1780 г.
Холст, масло. 90×109 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2240

на круга данного живописца «Натюрморт с курительницей». Но и здесь, хотя картина исполнена не самим Башелье, а художником из его окружения, ощущается любовь ее автора к изображению окружающих нас предметов, интерес к природе их происхождения и восхищение их красотой.

1765 год

И все же Дидро скорее справедлив, чем несправедлив к критически оцениваемым им художникам. Он готов «подсластить пилюлю» и, предваряя критический разбор картин, выставленных в Салоне 1765 года, пишет: «Шарден сказал: «Господа, больше снисхождения. Среди выставленных здесь полотен найдите самое плохое и знайте, что добрая тысяча несчастных изгрызла свои кисти, не в силах написать даже так плохо». Сколь трудны, сложны и тяжелы все искусства, подражающие природе: красноречие и поэзия при посредстве речи, музыка при посредстве звуков, живопись при посредстве красок и кисти, рисунок при помощи карандаша, скульптура при посредстве глины и стеки...» [2, с.96]. И рядом он еще раз цитирует Шардена: «Не предчувствуя трудности искусства, невозможно сотворить что-либо стоящее» [2, с.97].

Но «вкус не внимает мольбе», и тут же, забыв о словах Шардена, Дидро дает уничтожающую оценку творчеству французского мастера **Донатьена Ноннота** (1708 – 1785): «Отталкивает пачкотня Ноннота (мне неизвестно, как этот художник попал в Академию)» [2, с.134].

Однако подобная оценка искусства данного портретиста кажется нам несправедливой. Ноннот прошел серьезную школу, обучаясь живописи у Франсуа Лемуана (1688 – 1737). 26 августа 1741 года он становится членом Академии живописи, написав портрет рисовальщика и гравера Себастьяна Леклерка (1637 – 1714). В 1754 году художник получает звание профессора высшей школы рисунка в Лионе, а в 1771 году работает в Академии Руана.

Регулярно выставляться в парижских Салонах Ноннот начал с 1741 года, после создания живописного изображения Леклерка. Тогда же он и снискал славу выдающегося портретиста эпохи. Лучшим подтверждением этому служит мужской портрет работы мастера из Большого собрания изящных искусств ASG, созданный как раз в год проведения Салона.

На портрете изображен уже не молодой мужчина, одетый в серый кафтан, красный



Донатъен Ноннот
Мужской портрет
Франция, 1765 г.
Холст, масло. 61,5×50 см
БСИИ ASG, инв. № 02-0832

камзол с золотым шитьем и белый кружевной галстук. Его напудренные волосы украшены сзади черным бантом. В правой руке портретируемый держит жезл, а левой – прижимает к себе треуголку. Несмотря на присутствие в композиции жезла, являющегося официальным атрибутом, портрет, скорее, носит интимный характер. Фигура выдвинута на передний план, спокойный взгляд обращен на зрителя, фоном служит изображение темного небосвода без каких-либо дополнительных деталей – в данном случае все это делает художественный образ более простым и доступным. При этом портретируемый полон достоинства и преисполнен осознания своей высокой роли в качестве модели для портрета.

Не только о французских художниках оставил для потомков свои впечатления Дидро, но и о других европейских мастерах. В частности, об итальянском живописце **Франческо Казанове** (1727 – 1802).

«Ах, г-н Казанова, куда девался ваш талант? Ваша кисть уже не так сильна, как раньше, краски не так яркие, рисунок пестрит неправильностями» – вопрошает Дидро [2, с.89].

«Узнаю ваших лошадей, раненых, мертвецов, умирающих, всю эту сумятицу, места – вспышки огня, места – потемки, все эти ужасные сцены, происходящие на поле

боя, – все это ваше... но нельзя уже сказать, что они словно соскакивают с полотна, пыл вашей кисти угас. Произведения, выставленные Казановой, в этом году (речь идет о 1763 годе.- прим. авторов статьи) гораздо хуже, чем в предыдущем Салоне. В них не хватает прикосновения Лутербура (считалось, что он проживал в доме Казановы и отделявал его картины.- то же), то есть не чувствуется того кропотливого, утомительного и талантливого мастерства, когда одни мазки накладываются на другие, просвечивающие сквозь них и как бы остающиеся в запасе [2, с.90].

Через два года Дидро более снисходителен. Он называет Казанову поистине крупным художником, наделенным фантазией и страстью, его воображение переносит на холст ржущих и вздыбленных коней, кусающих, бьющих, крушащих друг друга; людей, уничтожающих себе [2, с.142]. Однако ему удаются и более мирные сцены; с равным мастерством он может изобразить не только дерущегося, но и отдыхающего или бредущего по дороге солдата [2, с.143].

И опять Дидро испытывает горечь от того, что поэт нашего века выразил словами: «Сколько нужно мук, чтоб руки с сердцем слить!». Если бы мастерство исполнения стояло вровень с величием замысла... Вблизи предметы выглядят четко очерченными, вдали же – слитыми в некой дымке. Вот аз-



Франческо Казанова
Кавалерист
Италия, XVIII в.
Холст, масло. 55×46 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3344



Франческо Казанова
Всадник перед горящей цитаделью
Италия, XVIII в.
Дерево, масло. 38,5×52,5 см
БСИИ ASG, инв. № 04-1098

бука живописи, которую запомнил Казанова [2, С.144].

Дидро считает, что Казанова не чужд плагиату, который в живописи обычен, но трудно распознаваем, в литературе его выдает стиль, а в живописи – цвет.

Рисунок Казанова не отличается особой тщательностью. Персонажи его картин чересчур приземисты, а живость его композиций не искупает... их однообразия и скудости замысла. Я отлично понимаю, что трудно вообразить нечто более величественное, благодарное и привлекательное, чем зрелище вставшего на дыбы среди облака пыли коня со взметнувшимися в воздухе копытами, закинутой головой, трепещущей гривой и выгнутым хвостом. Но все же, стоит ли без конца повторяться лишь оттого, что напал на удачный сюжет? Казанова, не в пример своим собратьям, предпочитает выстраивать композицию вглубь картины, а это навевает скуку, как, впрочем, и неизменная верность вертикальному расположению. В центре его полотен всегда встретится одна приковывающая внимание точка, своего рода вершина пирамиды, от которой отступают все более глубокие планы, вплоть до самого крайнего – основания этой пира-

миды. Казанова настолько привержен этой схеме, что его картину я угадываю и с другого конца галереи.

Привычка, рабами которой мы все являемся, делает обладание менее привлекательным, а отсутствие чего-нибудь – более тягостным. Вот как все устроено на свете... [2, с.145].

Ранее произведения Франческо Казанова из Большого собрания изящных искусств ASG уже становились объектами наших публикаций. Однако в контексте данной статьи нельзя их не упомянуть.

Нельзя этого не сделать по причине того, что они довольно характерны и показательны как для творчества Казанова в целом, так и в рамках критики Дидро. Кроме того замечателен тот факт, что Франческо Казанова, как и Жан-Луи-Франсуа Лагрене, работал по заказам русского императорского двора. Так, в 1790-х годах Екатерина II заказала живописцу цикл картин, изображающих победу русских войск над турками. Серия рабочих этюдов к этим полотнам находится сейчас в Вене, где одним из наиболее интересных является «Штурм Очакова 6 декабря 1788 года».



Франческо Казанова
Штурм Очакова 6 декабря 1788 года
Галерея Альбертина, Вена

Список использованной литературы:

1. Гудимова С.А. Задачи искусства в век Просвещения // Культурология. -2002. - № 4. - С. 12-32.
2. Дидро Д. Салоны. В 2-х т.Т.1.-М.: Искусство,1989.-270с.
3. Колесникова Т.С. Культура повседневности Европы [Электронный ресурс] // Аналитика культурологии.-2010.-№ 17.- Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/kultura-povsednevnosti-evropy> (проверен 21.09.2015)
4. Рейнгардт Л.Я. Салоны Дидро и эстетика французского Просвещения // Дидро Д. Салоны. В 2-х т.Т.1.-М.: Искусство,1989.-270с.

NAPOLEO UBICUMQUE FELIX (НАПОЛЕОН ВСЮДУ СЧАСТЛИВ): ЛИЧНЫЕ ПОКОИ ИМПЕРАТОРА В САН-МАТИНО

Выставка Международного института
антиквариата (сентябрь-октябрь 2015 г.)



Алина Булгакова
искусствовед,
директор МИА ASG

10 сентября (29 августа по старому стилю) 1815 года под Вертю (регион Шампань) в 120 верстах от Парижа российский император Александр I провел общий смотр российских войск – победителей наполеоновской армии. В этом грандиозном параде перед отправкой на родину участвовали более 150 тысяч военных, 85 тысяч лошадей и 940 орудий. Смотр был проведен после вторичного отречения и окончательного краха Наполеона, а потому остался в памяти французов как огромный военный парад победителей окончательно разбитого императора и его армии.

Выбранное для торжества место было крайне символическим – именно здесь, на Каталунских полях, в 451 году римский полководец Аэций разгромил орды Аттилы. Символизм восхитил умы современников: там, где когда-то цивилизованный Запад нанес поражение пришедшим с Востока варварам, теперь торжествуют по поводу крушения западного Аттилы, пытавшегося покорить Восток. Сам же Наполеон предпочитал сравнение с Александром Македонским, о славе которого он так грезил, и двинулся в свое время, подобно этому великому македонскому царю, покорять Египет [2].

На парад съехались именитые гости со всей Европы. Император Александр I, освободивший Европу от Наполеона, хотел представить свою победоносную армию своим союзникам. Все восхищались выучкой русских воинов, ни разу не нарушивших порядок строя и не сбившихся с ноги. Британский полководец герцог Веллингтон воскликнул: «Я никогда не представлял, что армию можно довести до такого совершенства!» А находившийся в зените славы русский император Александр I заключил: «Я вижу, что моя армия – первая в мире, для нее нет ничего невозможного!» [2]

Парад в Вертю по количеству войск в нем участвовавших остается и до нашего времени, когда команды подаются через громкоговорители, а вертолеты управляют расположением войск на смотровом поле, одним из наиболее масштабных во всей мировой военной истории. Очевидцы единогласно писали в своих мемуарах, что точность, с которой выполнялись ружейные приемы и все построения, опрятность и щеголеватость одежд, блеск оружия были поразительны и превзошли самые смелые ожидания.

Итак, Европа чувствовала русских солдат-победителей, о которых сказано уже так много. Но что чувствовала в те дни побежденная сторона? Что пришлось пережить преданным наполеоновским генералам и простым солдатам, умы которых были полностью захвачены и покорены смелыми мечтами и замыслами Наполеона о завоевании мира, рухнувшими в одночасье? Вскоре их кумир был отправлен на остров Святой Елены, где он и закончил свои дни. Однако немногим больше года до проведения этого парада, когда 20 апреля 1814 года император отправился в ссылку на итальянский остров Эльбу, многие еще верили в его возвращение и возрождение былого величия наполеоновской Франции.

Наполеон отрекся от престола 6 апреля 1814 года и после неудачной попытки покончить с собой, по решению союзных монархов, получил во владение небольшой остров Эльбу в Средиземном море, куда и был отправлен в ссылку 20 апреля на британском фрегате Неустрашимый. Еще по дороге на остров Наполеон много читал об истории Эльбы, ее географическом положении и состоянии на тот момент. Сразу же по прибытии на остров, где он был радушно принят местными жителями, он разработал проект государственного флага Эльбы со своим вензелем, объехал весь остров верхом, осмотрев земли и дороги, а затем занялся устройством новых владений с целью превратить остров в цветущий сад.

На протяжении нескольких месяцев император проводил на острове всевозможные реформы. Он вникал в каждую мелочь, издавал указы и декреты, касающиеся общественной



Пара ваз, декорированная
изображениями
Наполеона Бонапарта и
Жозефины Богарне
Фарфор, полихромная роспись
Высота 25 см
БСИИ ASG
Инв. № 11-4612 (1 – 2)

гигиены, занимался устройством акведуков, канализации, садов, строительством мостов, прокладкой новых дорог, преобразовал таможи, акцизы и пошлины. Был устроен лазарет, отремонтированы казармы, расширены укрепления, построен театр. Города были вымощены, снабжены водой, окружены садами и аллеями тутовых деревьев.

В области сельского хозяйства также появились нововведения: кроме того, что крестьянам раздавали земельные участки, их поощряли за распашку неводеланных земель, насаждение новых виноградников, работы по акклиматизации шелковичных червей, внедрение новых сельскохозяйственных культур и развитие животноводства.

Не забыл Наполеон и о собственном доме и его благоустройстве. Его зимней резиденцией стало палаццо Мулини, которое представляло собой два соединенных одноэтажных домика, построенных на месте ветряных мельниц. Располагалось палаццо в центре коммуны Портоферрайо на скалистом берегу моря, с видом на Италию. Наполеон надстроил вторые этажи и превратил дом в небольшой дворец с залом для приемов, кабинетом, салоном, библиотекой и спальней. Император лично принимал участие в строительстве дворца и проектировании окрестного уютного сада, в котором проводил много времени и любил гулять по ночам.

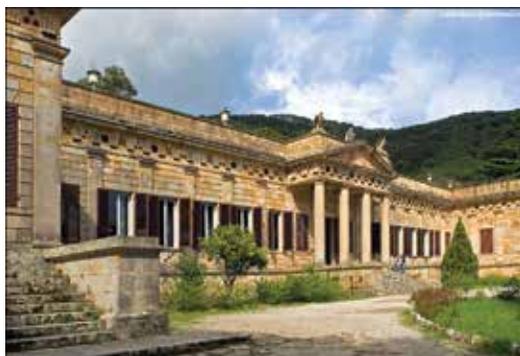
В Палаццо Мулини Наполеон принимал многочисленных посетителей, с которыми делил трапезы. Он старался произвести впечатление человека, сошедшего с политической арены и решившего провести остаток дней на острове. На самом же деле Бонапарт пристально следил за событиями, происходившими в мире, вел активную секретную деятельность, а посредством переписки с тайными агентами поддерживал постоянную связь с континентом.

Во дворце Мулини с Наполеоном жили его мать Мария-Летиция Рамолино, пережившая своего сына на 15 лет, и любимая сестра Полина Боргезе. По вечерам Мадам-Мать (данный титул после коронации Наполеон даровал Летиции) с сыном часто играли в вист. Любвеобильная же красавица Полина внесла оживление в жизнь Портоферрайо: во дворце загремели оркестры гвардии, устраивались приемы, балы, театральные представления и карнавалы.

Летней резиденцией Наполеона стала великолепная вилла Сан-Мартино. С этого места на склоне холма открывался прекрасный вид на порт, город и крепость Вольтеррайо. Бонапарт приобрел виллу несмотря на весьма солидную сумму, которую запросил

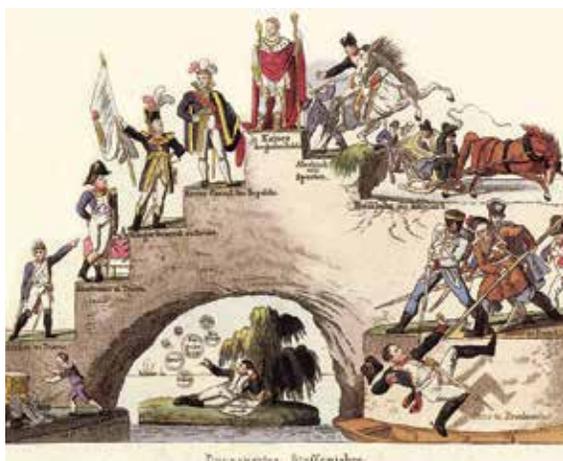
ее владелец лейтенант Манганаро. Здесь он мечтал свить семейное гнездышко для себя и своей жены Марии-Луизы, приезда которой с сыном он ожидал со дня на день.

Ныне Сан-Мартино представляет собой белокаменную галерею в неоклассическом стиле на переднем плане и непосредственно двухэтажную виллу в глубине. Галерея является более поздней пристройкой (1859 г.) известного русского и французского мецената Анатолия Николаевича Демидова (1812 – 1870), князя Сан-Донато, большого поклонника Наполеона, женатого на племяннице императора Матильде Бонапарт. В этой самой галерее, украшенной парными гранитными колоннами, Анатолий Николаевич организовал музей, посвященный Наполеону.



Галерея виллы Сан-Мартино

В музее хранятся картины, гравюры, скульптура, книги и монеты эпохи Наполеона. Особый интерес вызывают многочисленные карикатуры на императора, одна из которых, работы немецкого живописца и рисовальщика Иоганна Михаэля Фольца (1784 – 1858), в сатирической форме представляет «Лестницу жизни Наполеона Бонапарта».



Иоганн Михаэль Фольц
Карикатура «Лестница жизни Наполеона I»
1814 г.
Вилла Сан-Мартино, Эльба

Как уже было сказано, Наполеон отдал за виллу внушительную сумму. Осуществить покупку ему помогла сестра Полина, продав свое жемчужное ожерелье. Художник из Италии, которого выписали для росписи дома, сохранил память об ожерелье сестры на потолке одной из комнат.



Роспись «жемчужного» потолка во дворце Сан-Мартино

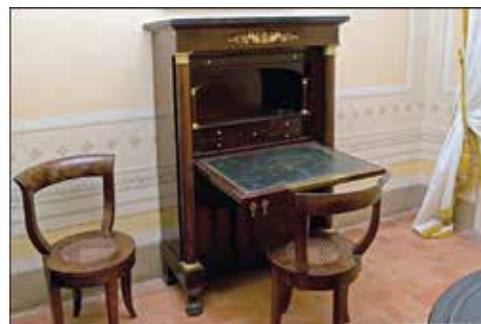
Все по той же причине финансовых затруднений меблировка дворца скромна и не может соревноваться с имперской роскошью былых резиденций Бонапарта – Мальмезоном или Тюильри. Поскольку Кабинет министров игнорировал третью статью договора, заключенного в Фонтенбло, обязывающую выплачивать Наполеону ежегодно двухмиллионную ренту, император был вынужден покрывать издержки деньгами из небольшой казны, которую ему удалось вывезти из Тюильри без ведома временного правительства. Однако Наполеону, прошедшему путь от младшего лейтенанта артиллерии до французского престола, было не привыкать и к худшим полевым условиям. К тому же быт императора отличался простотой и большой любовью к систематичности его устройства, а роскошь здесь была лишь показной, для демонстрации имперского величия.

В Большом собрании изящных искусств ASG хранятся предметы первой четверти XIX века эпохи ампир, с помощью которых без труда можно реконструировать интерьеры наполеоновской резиденции Сан-Мартино. Дворец имел анфиладное расположение комнат, и, попадая из одного помещения в другое, можно увидеть довольно простые предметы мебели красного дерева, абсолютно созвучные искусству этого времени. Так, в спальне дворца мы видим небольшую кровать эпохи ампир, декорированную золоченой бронзовой фурнитурой, а также прикроватный ночной столик округлой формы с набором маркетри у основания.



Спальня во дворце Сан-Мартино

В нескольких гостиных расположились характерные для этого времени секретеры, также выполненные из красного дерева и увенчанные мраморными столешницами. Здесь же – столы-геридоны с ножками, оканчивающимися звериными лапами, разнообразные по конструкции кресла и вазы.



Гостиные во дворце Сан-Мартино

В музее Международного института антиквариата мы воссоздали обстановку дворцовых интерьеров Сан-Мартино с помощью предметов Большого собрания изящных искусств ASG. Предметы эти не абсолютно идентичны, их декор и конструктивные особенности не являются точной копией тех, что служили свергнутому императору, однако здесь абсолютно верно соблюдена общая стилистическая точность отобранных для выставки предметов. Благодаря данной реконструкции Большое собрание изящных искусств ASG имеет возможность показать не только богатство и большой потенциал своих



коллекций, но и воспроизвести для посетителей экспозиции то предметное окружение, в котором проходила ссылка изгнанника в императорской короне. Ведь, несмотря на всю видимость свобод, предоставленных Наполеону, масштаб той жизни, которой он жил на острове, был ничтожно мал для орла Империи.

Наполеон с нетерпением ждал известий из Франции, тем более, что новости для него были достаточно приятными. Постепенно росло недовольство политикой Бурбонов, и терпение французов начинало иссякать. Вернувшиеся к власти роялисты вели себя очень разнузданно. Людовик XVIII за короткий срок своего пребывания на троне успел настроить против себя большинство слоев французского общества: бонапартистов, буржуазию, армию, крестьян и ремесленников. В стране выросла безработица, поскольку после снятия континентальной блокады беспощинные английские товары наводнили французский рынок. В обществе все чаще начали возникать ностальгические пронаполеоновские настроения, особенно в среде солдат и гвардии. Тогда же Наполеон, считавший покой недостойным себя, задумал вернуться к власти, провозгласив: «Армия меня желает».

Действительно, Наполеона ждали. Многие солдаты и генералы Великой армии по прежнему сохранили верность императору.

Воспоминания о славных походах жили в их памяти, не давая покоя. Одним из таких преданных императору генералов был Габриэль Негре, уникальный прижизненный портрет которого хранится в Большом собрании изящных искусств ASG.

Реконструкция гостинной резиденции Наполеона на острове Эльба



Французская школа XIX в.
Портрет генерала Габриэля Негре
1832 г.
Холст, масло
Овал 90×70 см
БСИИ ASG, инв. 02-4224

Негре родился 28 июля 1774 года на севере Франции в коммуне Ла-Фер. Он имел множество титулов и званий: пэр Франции, генерал-лейтенант артиллерии, кавалер ордена Почетного легиона и ордена Леопольда I, барон Империи (получил титул при Первой Империи). Уже в 1780 году он был отдан в учебное учреждение для детей унтер-офицеров, наподобие российских кадетских корпусов, а в 19 лет получил звание капитана.

В начале 1812 года Наполеон назначил Негре командующим артиллерией Великой армии (название вооруженных сил Француз-



Гробница генерала Габриэля Негре на кладбище Пер-Лозез

Кровать
Франция, 1-ая четверть XIX в.
(эпоха Ампира)
Красное дерево, фанерование, золоченая бронза
72×218×105 см
БСИИ ASG
Инв. № 21-1137



Комод
Франция, 1-ая четверть XIX в.
(эпоха Ампира)
Красное дерево, фанерование, золоченая бронза, темно-серый мрамор с прожилками и пятнами светло-серого цвета (Petit granité belge)
87×128×61 см
БСИИ ASG, инв. №12-1195



ской Империи в 1805 – 1808 и 1811 – 1814 годах). Особенно отличился Негре во время русской кампании. В этот период он получил сначала звание бригадного генерала, а затем генерала дивизии и титул барона.

В 1815 году Негре участвовал в битве при Ватерлоо и здесь, в судьбоносном сражении как для самого генерала, так и для Наполеона, он проявил всю свою воинскую доблесть и оправдал доверие, оказанное ему императором. После поражения около бельгийской деревни Ватерлоо Наполеон вынужден был сдаться на милость англичанам, а армия была деморализована. Тогда именно генерал Негре взял на себя командование отводом французской артиллерии, сумев сохранить большую ее часть.

После того как армия Луары была расформирована, Негре перешел на работу в артиллерийский комитет. В 1831 году он был призван командовать артиллерией армии севера, с целью возвращения Бельгии Антверпена, а 22 января 1839 года был назначен главой военного департамента по обеспечению армии порохом и селитрой.

Умер генерал 8 августа 1847 года и был похоронен на кладбище Пер-Лашез на 56 аллее.

Память об этом генерале была увековечена на Триумфальной арке, где фамилия Негре была высечена среди прочих 660 выдающихся военных деятелей Великой французской революции и Первой Империи.

Уникальность портрета Габри-

эля Негре из Большого собрания изящных искусств ASG обуславливается редкостью живописных изображений этого генерала. Портрет датирован 1832 годом и был написан неизвестным французским мастером по случаю награждения генерала Большим крестом ордена Почетного легиона 9 января этого года.

Таким образом, генерал был запечатлен на полотне в возрасте 58 лет. Он облачен в парадный мундир, а на заднем плане мы видим артиллерийскую пушку. Важна психологическая характеристика образа генерала, которая задает общий тон портретному изображению. Негре явно напряжен и сосредоточен, его тревожный взгляд устремлен вдаль на поле боя. В одной руке он крепко держит перчатку и эфес шпаги, а другую сжимает в кулак. Рот генерала также крепко сжат. Все это выдает в нем человека волевого и решительного. И недаром Негре изображен на фоне артиллерийской пушки – орудия, с которым связана вся жизнь генерала, поскольку военным, пережившим столь крупные сражения и командовавшим огромной армией, бывало тяжело найти себя в мирной жизни. Кроме того, отношение восстановившихся у власти Бурбонов к наполеоновским генералам не только не предполагало их отстранения от военной службы, а порой, как это нередко встречается в русской истории, физического устранения, но, напротив, многие из них, как и генерал Негре, продолжили свою карьеру в рядах французской армии.

Однако взгляд генерала невесел. Он с беспокойством смотрит вдаль, в прошлое, туда, где они вместе со своим императором обрели столько триумфальных побед, достигли славы и бессмертия.

Источники:

1. Парад в Вертю: Календарь событий [Электронный ресурс]. – Режим доступа: // <http://www.hrono.info/sobyit/kalendar/0910.html> (проверен 23.09.2015)
2. Каталаунские поля [Электронный ресурс]. – Режим доступа: // <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/960338> (проверен 23.09.2015)
3. Тоскана, Италия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: // <http://www.in-road.ru/> (проверен 23.09.2015)



ФОРМА ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ВАШЕЙ РЕКЛАМЫ МОЖЕТ БЫТЬ РАЗНООБРАЗНОЙ:

Простой модуль

Реклама Вашей компании может занимать всю страницу или её часть

Статейная публикация

Разнообразные рубрики журнала – лучшая опора для рассказа о Вашей компании

Оригинальные вкладки

Заявите о себе в «Мире искусств», и искусство станет работать на Вас

ШИРОКАЯ ЧИТАТЕЛЬСКАЯ АУДИТОРИЯ ЖУРНАЛА И ПОРТАЛА - ЗАЛОГ УСПЕХА ВАШЕЙ РЕКЛАМНОЙ КАМПАНИИ

НАУЧНОЕ СОДЕРЖАНИЕ, «ГЛЯНЦЕВОЕ» ОФОРМЛЕНИЕ, ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ МИССИЯ «МИРА ИСКУССТВ» - КОНКУРЕНТНОЕ ПРЕИМУЩЕСТВО НАШИХ РЕКЛАМОДАТЕЛЕЙ

НАС РАСПРОСТРАНЯЕТ:

Российская книжная палата по системе обязательного экземпляра

НАС ЧИТАЮТ:

Библиотеки:



НАС ЧИТАЮТ:

Учреждения культуры, науки и образования:



НАС ЧИТАЮТ:

Музеи:



НАШИ ПОДПИСЧИКИ:



ДЕПАРТАМЕНТ
КУЛЬТУРЫ
ГОРОДА МОСКВЫ



НЕДЕЛЯ СТАРЫХ МАСТЕРОВ

Марина Торшина
искусствовед

В середине лета на Sotheby's и Christie's прошла серия аукционов старых мастеров и британских художников. В данном обзоре мы уделим особое внимание проходившим на аукционах натюрмортам и домашним сценам, а также их аналогам в Большом собрании изящных искусств ASG.

Период наивысшего расцвета натюрморта – XVII век – это время равновесия живописного эффекта и эмблематической нагрузки в рамках этого жанра.

Самый дорогой натюрморт на прошедших торгах принадлежит кисти Джузеппе Рекко (Giuseppe Recco; 1634–1695) – одного из ведущих мастеров натюрморта Неаполя второй половины XVII века. Его отец и дядя также специализировались на натюрмортах. Для неаполитанской школы натюрморта характерен натуралистический стиль, игра световыми эффектами на предметах повседневного пользования, «рыбные» и «кухонные» композиции. Рекко воспринял все эти особенности, но со временем добавил к ним черты пышного и декоративного стиля Рима и Северной Италии. В аукционной работе, предположительно относящейся к 1670-м годам, к простоте его ранних неаполитанских натюрмортов прибавилась легкая театральность, а животных, морепродукты и медные тарелки заменили изысканные сласти. На переднем плане справа изображен красочный цветочный букет. На полотне кисти Рекко из Большого собрания изящных искусств ASG,

помимо цветов и плодов, изображена птица экзотической окраски. Живая птица в символических композициях практически всегда имеет положительное значение, она изображает душу человека, безгрешную, но порой снедаемую соблазнами. В данной работе тягой к соблазну можно трактовать ее взгляд, обращенный на яблоки.

Когда говорят о старинном натюрморте, то в первую очередь вспоминают о Нидерландах, оставивших нам самые разнообразные и многочисленные образцы этого жанра. Натюрморт Йориса ван Сона (Joris van Son; 1622–1667) с фруктами в корзине, золотым кубком, бокалом вина, ветчиной, пирогом, апельсином, лимоном и крабом на столе, накрытом белой и синей тканью, был продан на аукционе Sotheby's за £87.500, что превысило верхнюю границу его эстимейта на 17,5 тысяч фунтов. Это полотно также можно отнести к жанру *vanitas*, а точнее, его подвиду «*pronk still life*» («натюрморт роскоши»). Основным посылом данного натюрморта было напоминание о быстротечности жизни и переключение внимания с земного, временного, на вечное. Так, в музее Международного института антиквариата выставлена картина последователя Хуана де Вальдес Леаля «*In Ictu Oculi*» («В мгновение ока»), на которой смерть в образе скелета тушит свечу, установленную над символами земных благ: у ее ног папская тиара, корона императора и короля, книги ученых, офорты художников и шпаги воинов.



Джузеппе Рекко
Натюрморт с цветами в стеклянной вазе,
сдобой и засахаренными фруктами
Италия, XVII в.
Холст, масло, 78×131 см
8 июля 2015 г., Лондон, аукцион Sotheby's, лот 30
£125.000 (эстимейт £100.000–£150.000)



Джузеппе Рекко
Натюрморт с корзиной цветов,
птицей и яблоками
Италия, XVII в.
Холст, масло, 50×71 см
БСИИ ASG, инв. № 04-4091



Йорис ван Сон
Натюрморт с фруктами в корзине, золотым кубком, бокалом вина, ветчиной, апельсином, лимоном и крабом на столе, покрытом синей и белой тканью
Фландрия, Антверпен, XVII в.
Холст, масло, 57,5×84 см
9 июля 2015 г., Лондон, аукцион Sotheby's, лот 123
£87.500 (эстимейт £50.000–£70.000)



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



Хуан де Вальдес Леаль, последователь
In ictu oculi (В мгновение ока)
Испания, XVII в.
Холст, масло, 123×164 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2232

На полотне Йориса ван Сона нет ни черепа, ни гнилых фруктов, ни песочных часов – никаких распространенных атрибутов этого жанра, но второе, символическое, значение композиции остается прежним. Радующее глаз изобилие на картине демонстрирует земное богатство, которое тщетно, и пышное великолепие выставленной пищи призвано указать зрителю на суетность рвений человека ради достижения благ и богатства.

Помимо натюрмортов, преимущественно фруктовых, Йорис ван Сон также писал накрытые столы и сюжетные композиции, обрамленные цветочными и фруктовыми гирляндами. К этому комбинированному жанру относится его полотно из Большого собрания изящных искусств ASG – «Святое семейство с Иоанном Крестителем в цветочной гирлянде».

За 35 000 фунтов ушло произведение Хендрика Мартенса Сорга «Кухонный интерьер с Христом в Эммаусе». Хендрик Мартенс Сорг (Hendrick-Martensz Sorgh; 1611–1670) обучался в Антверпене у Д. Тенирса Младшего и Уиллима Бутевеха, испытал сильное влияние А. Броувера. Он изображал преимущественно сцены простонародной жизни, компании горожан, кухни с их обстановкой, иногда брался за религиозные сюжеты. Обращаясь к религиозным сценам, Сорг часто включал их в более привычные для его творчества домашние интерьеры, как, например, в проданной на аукционе работе.



Гаспар Питер Вербрюгген
Поругание Христа в скульптурном картуше с гирляндой цветов
Нидерланды, XVI в.
Холст, масло, 112, 5×85 см
10 июля 2015 г., Лондон, аукцион Christie's, лот 123
£27.500 (эстимейт £30.000–£50.000)



Хендрик Мартенс Сорг
Кухонный интерьер с Христом в Эммаусе
Нидерланды, 1649 г.
Дерево, масло, 40,5×51,5 см
9 июля 2015 г., Лондон, аукцион Sotheby's, лот 121
£35.000 (эстимейт £30.000–£50.000)



Хендрик Мартенс Сорг
На кухне
Голландия, XVII в.
Дерево, масло, 46×39 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2825



Питер Кодде
Семейный портрет
Нидерланды, Амстердам, XVII в.
Дерево, масло, 75×122 см
9 июля 2015 г., Лондон, аукцион Sotheby's, лот 117
£245.000 (эстимейт £60.000–£80.000)



Питер Кодде, круг
Галантное собрание
Нидерланды, XVII в.
Дерево, масло, 51,5×65 см
БСИИ ASG, инв. № 04-2224

Еще одна картина Сорха того же года, совмещающая сцену на кухне и «Ужин в Эммаусе», была продана на аукционе Christie's 5 июля 1991 года. Домашняя сцена, не усложненная включением религиозного сюжета, изображена на полотне Сорга из Большого собрания изящных искусств ASG: интерьер с женщиной, занимающейся домашними делами, в окружении утвари и домашних животных – кошки, собаки и коровы.

Более чем в три раза превысила верхнюю границу оценочной стоимости итоговая цена «Семейного портрета» голландского художника Питера Кодде (Pieter Codde; 1599–1678). На полотне изображена супружеская пара и их дети за столом, накрытым красной тканью. Расслабленная поза главы семьи, облокотившегося на спинку стула и сжимающего стакан вина, диссонирует со скованно-спокойным положением его жены и ее несколько суровым выражением лица. Остальная часть семейства расположилась позади них, стоя вокруг стола. Бархат и

шелк их костюмов красиво отливают на свету, проникающем в комнату из окна. В тени находится лишь служанка, разливающая вино. Питер Кодде часто обращался к сюжету музицирующих компаний. Данная композиция также не стала исключением – сидящая спиной к зрителю дама играет на клавесине, мальчик рядом с ней держит в руках скрипку, а другой, постарше, играет на лютне. Кроме того, в правой части на переднем плане изображена виолончель. Подобное сочетание парадного величия группового портрета с живой привлекательностью жанровых сцен мы можем наблюдать и на работе круга Кодде из Большого собрания изящных искусств ASG «Галантное собрание».

За £37.500 ушла работа Джузеппе Бонито «Непорочное зачатие». Один из наиболее влиятельных художников Неаполя второй половины XVIII века, Джузеппе Бонито (Giuseppe Bonito; 1705–1789) испытал сильное влияние римской школы. Для него характерно использование эффекта кьяроскуро – резкого противопоставления света и тени. Атрибутировать картину помогла работа на тот же сюжет из Королевского дворца в Казерте, которая оказалась последней зафиксированной в источниках картиной художника, законченной в 1789 году. Бонито оставил многочисленные произведения религиозной живописи, написанные по заказам неаполитанских церквей и соборов. Но основными темами его творчества были портрет и жанровые сцены. В Большом собрании изящных искусств ASG хранится его работа «Портрет молодой дамы». Рассмотрев подробнее оба полотна, можно заметить определенное сходство в трактовке образов: в мягких овалах лиц, разрезах глаз, в линиях носа, продолжающих брови. При всем при этом телесность и яркая индивидуальность неизвестной нам девушки с портрета из собрания ASG разительно отличаются от идеальной и лиричной красоты девы Марии.



Джузеппе Бонито
Непорочное зачатие (фрагмент)
Италия, Неаполь, XVIII в.
Холст, масло, 110,5×77,5 см
9 июля 2015 г., Лондон,
аукцион Sotheby's, лот 165
£37.500 (эстимейт £30.000–£40.000)



Джузеппе Бонито
Портрет молодой дамы
в платье, украшенном
голубым бантом
Италия, Неаполь, XVIII в.
Холст, масло, 42,5×52 см
БСИИ ASG, инв. № 01-0866

М ВЕСТНИК МЕЖДУНАРОДНОГО ИНСТИТУТА АНТИКВАРИАТА Мир Искусств

БЕСПЛАТНОЕ МОБИЛЬНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

Это удобный и эргономичный вариант, так как электронная версия невесома и не займет много места в памяти устройства, будь то телефон или планшетный компьютер. Дополнительным преимуществом являются расширенные возможности приложения, встроенные фото и видео-блоки, возможность делиться информацией в социальных сетях.



Мобильное приложение для мобильных операционных систем Android и iOS удачно дополнит основную печатную версию и электронный вариант нашего журнала. Все номера журнала можно читать в любой точке земного шара даже без доступа в интернет.

«Мир искусств» – сам произведение литературно-художественно-музейного искусства. Красиво и познавательно, изящно и продуманно, замечательно и необычайно.

АРКАДИЙ СОКОЛОВ
Доктор педагогических наук, профессор,
Заслуженный работник культуры
Российской Федерации, Заслуженный
деятель науки Российской Федерации
г. Санкт-Петербург



**УСТАНОВИ
ПРИЛОЖЕНИЕ
ПРЯМО СЕЙЧАС!**



Загрузить из

 Google play



Загрузить из

 App Store

ПОПУЛЯРНОЕ ТВОРЕНИЕ МАЛОИЗВЕСТНОГО ХУДОЖНИКА

290 лет со дня рождения



Жозеф Сиффред
Дюплесси

Жозеф Сиффред Дюплесси (1725 – 1802) – французский художник-портретист.

Родился Жозеф Дюплесси 22 сентября 1725 года в городе Карпентра на юге Франции – в Провансе. Отец художника Жозеф-Гийом Дюплесси, врач-хирург по профессии, все свое свободное время уделял живописи. Первоначально он хотел видеть сына ученым-богословом, но затем, распознав в нем несомненный талант живописца, определил его в учение к монаху картезианского монастыря в Вильнев-лез-Авиньоне, бывшему ученику знаменитого Шарля Лебрена. В двадцатилетнем возрасте Дюплесси отправился в Рим, где пробыл четыре года, обучаясь у исторического живописца П. Сьюблейра.

Не добившись в этом жанре особенного успеха, Дюплесси около 1749 года возвращается в свой родной город. Здесь он пишет религиозные картины для местного собора, выполняет ряд заказов на портреты, затем деятельность портретиста он продолжает уже в Париже, переехав туда в 1752 году. Долгие годы художник оставался почти в полной неизвестности, только в 1764 году несколько его полотен попадают на выставку в Академии Св. Луки. Наконец, в 1769 году Дюплесси получает звание «причисленного» к Академии художеств.



Жозеф Дюплесси Мария
Аделаида де Бурбон (1780)



Жозеф Дюплесси
Портрет короля
Людовика XVI (1775)

заказы, критика отдает ему предпочтение в сравнении с другими современными портретистами. Практически весь XVIII век — время блестящего расцвета французской портретной живописи. Несмотря на ограничения, чинимые портретному жанру Королевской Академией художеств, которая отводила главенствующую роль в иерархии жанров исторической живописи, почти все крупные французские художники этой эпохи были одновременно и портретистами. После смерти Шардена Дюплесси занимает в 1779 году пост советника Королевской Академии художеств. Он становится видным придворным художником, пишет парадные портреты Людовика XVI и Марии-Антуанетты, обладая исключительным правом находиться в Лувре среди аристократической знати...

Великая французская буржуазная революция застала художника на закате его карьеры. Он покидает Париж и уезжает на родину. В эти годы он писал мало, выполняя вначале обязанности «комиссара искусств» в Карпентре, а затем с 1796 года вплоть до своей смерти был хранителем Версальского музея.

Портретные работы Дюплесси отличает приверженность к традиционной, идущей от XVII века, композиционной схеме, к «возвышающей» модели парадной позы и холодной риторике. В то же время он был весьма добросовестным мастером. Тщательно изучая лицо портретируемого, Дюплесси стремился как можно объективнее запечатлеть своеобразие его облика, раскрыть основные черты его характера.

В портрете из Большого собрания изящных искусств ASG воплощены присущие Дюплесси любовь к эффектным аксессуарам и пристальное внимание к выражению лица своей модели. Мы видим не просто кавалера важного рыцарского ордена, который можно было получить только за почти тридцатилетнюю верную службу короне, в богатом камзоле и дорогом жабо, но и просто человека, довольного и несколько смущенного высокой наградой. Непривычность нового положения подчеркивают скованная поза и тщательно причесанный – волосок к волоску – парик. Так заказной парадный портрет становится одновременно и психологическим благодаря мастерству Дюплесси.

Подлинный успех приходит к Дюплесси в 1770-е годы: он становится академиком живописи, получает многочисленные

Жозеф Дюплесси
 Портрет кавалера
 ордена Святого
 Людовика I-ой степени
 Франция, 70-80-е
 гг. XVIII в.
 Холст, масло
 Овал 53х65
 БСНН АСГ
 Инв. № 02-2914



Жозеф Дюплесси
 Портрет Бенджамина
 Франклина (1778)



Гравюра с изображением
 Бенджамина Франклина с
 портрета Жозефа Дюплесси

Мало кто знает, но образ американского общественного деятеля, историка, философа и изобретателя Бенджамина Франклина, размещаемый на сто долларовой купюре, создан на основе живописного портрета кисти Жозефа Дюплесси. Так модель обесмертила художника.

Встреча Дюплесси и Франклина произошла тогда, когда американский государственный и общественный деятель нес в Париже дипломатическую службу. Пригород Парижа Пасси, где проживал Франклин, стал настоящим местом паломничества передовых людей Франции. Частыми гостями в резиденции американского посла были известный французский писатель-моралист герцог Ларошфуко, знаменитый химик Лавуазье, основоположник исторической живописи Деларош.

Даже своим внешним видом Франклин отличался от расфранченных дипломатов и представителей высшего общества. Он

носил простой квакерский костюм, не любил парик, неприменную принадлежность туалета XVIII века, не пользовался пудрой, постоянно носил очки и всюду появлялся в скромном меховом головном уборе, прикрывавшем редкие волосы.

Франклина тяготила собственная популярность, и от чрезмерно восторженных поклонников он нередко спасался бегством.

Писали Франклина многие художники, но, как показало время, портреты кисти Жозефа Дюплесси оказались лучшими и с 1914 года стали украшать самую ходовую мировую валюту - 100 долларов США.

Источники:

Сто памятных дат: Художественный календарь на 1975г.-М.: Сов. художник, 1974.- 296с.
<http://www.liveinternet.ru/users/dispepsia/post219764605/>
<http://www.detskiysad.ru/art/244.html>
<http://www.dpholding.ru/dosie/?action=photo&id=414>

РОМАНТИК НЕБА

265 лет со дня рождения

Пьер-Анри де Валансьен (1750 – 1819) – французский живописец-романтик, пейзажист.

Родился в Тулузе. Обучался в Италии, находился под сильным влиянием творчества Никола Пуссена и Клода Лоррена – крупнейших представителей классицистического пейзажа. По возвращении из Италии открыл в Париже школу ландшафтной живописи, из которой вышли многие пейзажисты того времени.

Валансьена отличает свой особенный стиль псевдоклассических пейзажей, красивых, но далеких от верности с природой. Считается, что в области пейзажа он сыграл роль Давида в исторической живописи. Валансьен считал, что художник унижает себя, создавая пейзаж, подобный приро-

де, – «портретный пейзаж», где, по его выражению, «участвуют только глаза и руки». Реальная природа безобразна, в лучшем случае, скучна. Красота всецело идеальна, ее можно узреть лишь с «закрытыми глазами» при помощи воображения, насыщенного и изощренного чтением Гомера и Вергилия.

Стыдясь работать в столь низменном жанре, П. Валансьен изо всех сил старается соприкоснуться с благородной «исторической живописью», свести ландшафт в своих картинах к роли обрамления или фона для античной сцены с Аврорами, Дриадами, Эолами и пр.

«Поэтическая иллюзия» уводила его от правдивости в передаче природы, Валансьен предпочитает «чувству цвета» - «цвет, продиктованный чувством»... Удивительно, но этот



Пьер-Анри де
 Валансьен



Пьер-Анри де
Валансьен
Ринальдо и Армида
Франция, XVIII в.
Холст, масло
46×73 см
БСИИ ASG
Инв. № 04-2149

противник всякого реализма являлся фанатиком точной перспективы и столь серьезно разрабатывал ее законы, что оказывался в состоянии ее преподавать. Не менее странно, что этот апостол идеального пейзажа отрицал французский принцип паркостроения и отдавал предпочтение английскому за его близость к природе.

Его хвалили за выбор пейзажных мотивов, изобретательность в трактовке изображаемых эпизодов и мастерскую распланировку пространства. Но за ним не признавали достоинств пейзажиста и живописца, упрекая как пейзажиста в незнании структуры дерева, а живописца – в монотонности передачи листвы, тяжеловесности мазка и отсутствии прозрачности цвета.

Официальное положение П. Валансьена было почетным. В 1789 году художник стал членом Королевской академии живописи. В том же году его работы впервые экспонировались на парижском салоне художников, где в 1805 году он получил первую золотую медаль. Умер 16 февраля 1819 года; похоронен на парижском кладбище Пер-Лашез.

Франсуа Бенуа, французский искусствовед, признавал, что мы мало знаем творчество Валансьена, так как его произведений почти нет в музеях. Тем ценнее для нас полотно, находящееся в Большом собрании изящных искусств ASG.

Картина П. Валансьена «Ринальдо и Армида» навеяна сценой из итальянской эпической поэмы «Освобожденный Иерусалим» Торквато Тассо (1544 – 1595), опубликованной в 1580/1581 годах. Поэма «Освобожденный Иерусалим» – это идеализированный рассказ о первом Крестовом походе 1099 года. Кроме собственно сражений и подробностей военной жизни в поэму вкраплены несколько любовных историй. Одна из них повествует о рыцаре-христианине Ринальдо и прекрасной Армиде, которая была колдуньей и речной нимфой, сражавшейся

на стороне сарацин. Особой популярностью сюжет пользовался у итальянских и французских художников XVII – XVIII веков. Картины на этот сюжет писали Никола Пуссен, Антонис ван Дейк, Франсуа Буше и др.

Желая ослабить силы крестоносцев, дамасский царь – маг Идроад посылает в лагерь к крестоносцам свою прекрасную племянницу волшебницу Армиду. Влюбляя в себя молодых воинов, она уводит их из войска христиан. В сети к Армиде попадает и рыцарь Ринальдо – гордость крестоносцев. После того как Ринальдо спасает своих товарищей, которых Армида превратила в монстров, колдунья захотела отомстить ему, но с первого взгляда влюбляется в него.

На переднем плане картины из собрания ASG Валансьен запечатлел сцену пробуждения Ринальдо. Он изображен лежащим на берегу реки. Воин облачен в латы, рядом с ним его щит и оружие. Армида стоит возле него на коленях, вглядываясь в его лицо и увивая его гирляндой из цветов. На заднем плане изображены те же герои поэмы. Таким интересным способом художник совмещает на полотне два сюжета. Здесь влюбленные изображены уже в чудесных садах нимфы. Они выходят из колесницы, их тела обнажены. Герои спешат к воде, где плавают лебеди и резвятся прекрасные нимфы.

Природа, окружающая главных героев, трактована в характерной для Валансьена манере. Ее монументальность и масштабность в трактовке деревьев и гор придает работе ощущение торжественности и таинственности происходящего. Огромные деревья с раскидистыми кронами создают тень, в прохладе которой скрываются герои, а розовый куст, изображенный в правой части композиции, подразумевает чудесный и волнующий аромат, овевающий влюбленных. Во всех работах Валансьена неизменен интерес к передаче различных состояний неба и атмосферных явлений, что говорит о зарождении первых импрессионистических импульсов в искусстве Франции уже в самом начале XIX столетия.

Источники:

Бенуа Ф. Искусство Франции эпохи Республики и Первой Империи. – М.-Л.: Искусство, 1940 - 381 с.

Валансьен Пьер-Анри де
Античный город Агридженто.
Пейзаж-фантазия
Холст, 110 x 164 см
Экспонировалась в Салоне 1787 г.
Лувр, Париж



Валансьен Пьер-Анри де
На вилле Фарнезе
Бумага на картоне
26 x 39 см
Лувр, Париж

«РАФАЭЛЬ ЦВЕТОВ»

175 лет со дня смерти

Пьер-Жозеф Редуте (1759-1840) – французский художник и ботаник бельгийского происхождения, королевский живописец и литограф, мастер ботанической иллюстрации.

Родился будущий художник в Сент-Юбере (ныне территория Бельгии) в семье фламандских живописцев, зарабатывавших себе на жизнь производством декоративной и церковной живописи. Уже в 13 лет Пьер-Жозеф решил стать странствующим художником и уехал в Париж к своему старшему брату, где поначалу помогал ему в декорировании интерьеров, а также рисовал портреты и религиозные иллюстрации, мастерски передавая детали. В 1784 году Пьеру-Жозефу улыбнулась удача. Известный французский ботаник де Брютель предложил юноше подработать, делая флористические зарисовки к его капитальному труду по ботанике. Так возшла звезда «Рафаэля цветов» – именно так называли Редуте современники.

За свою долгую творческую жизнь художник создал более 6000 флористических рисунков, гравюр и картин, отличавшихся высокой ботанической точностью. Возник ботанический рисунок в XVI веке как иллюстрация к описанию лекарственных растений и долго оставался значительным явлением не только в науке, но и в искусстве, не потеряв своего значения даже с изобретением фотографии, любоваться и изучать – вот две важнейшие его задачи. Подобные изображения, выполненные на бумаге или фарфоре, преподносились в подарок, коллекционировались ценителями, служили образцами для оформления предметов декоративно-прикладного искусства. Так, серия тарелок знаменитого фарфорового заведения Юсупова воспроизводила ботанические рисунки роз Редуте.

В Большом собрании изящных искусств ASG хранится обширная коллекция фарфоровых ваз, декорированных изображениями цветов, в том числе и роз. Так, например, пара ваз, созданных в период Реставрации, украшена цветочными букетами, где выделяются нежно-розовые бутоны роз. Вазы

декорированы не только полихромной росписью, но и объемными изображениями цветов. Выступающие по бокам, они могут использоваться в качестве ручек при переноске, а также придают дополнительное декоративное звучание.

Крупными бутонами роз украшена и еще одна пара ваз, созданная также в первой четверти XIX столетия. Произведенные в Париже, они имеют интересную форму в виде ваз Медичи и разнообразный полихромный декор, состоящий из изображений цветов, птиц и разноцветных овалов, обрамляющих нижнюю часть их тулов, а их ручки украшены головами сатиров.

Иной, насыщенный и даже несколько перегруженный, характер цветочного декора имеют вазы, созданные в середине XIX в. в период правления Наполеона III. Пара таких ваз из собрания ASG, изготовленная в Лиможе или Вьерзоне, имеет овоидную форму. Букеты с крупными бутонами цветов, нанесенными на «брюшки» ваз, отличаются ярким колоритом, где особенно выделяются розовый, оранжевый и сиреневый цвета с хорошо проработанными тональными переходами.

Также в период историзма был создан десертный сервиз с изображениями цветов, часть которого хранится в Большом собрании изящных искусств ASG. Края всех предметов обрамлены небесно-голубой каемкой, а в центральной части мы видим розы и полевые цветы. При этом трактованы они не обобщенно, а с явным интересом автора к их видовой принадлежности и особенностям строения, чем всегда отличались изображения цветов у Редуте.

Восхищенная техникой Пьера Редуте, королева Мария-Антуанетта пожаловала ему титул придворного живописца.



Тарелка юсуповского фарфора с розой П.-Ж. Редуте (1825г.)



Пьер-Жозеф Редуте



Пара ваз
Франция, первая четверть XIXв. (период Реставрации)
Фарфор, полихромная роспись, золочение
Высота 29 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3954 (1,2)



Пара ваз
Франция (Париж), первая четверть XIX в. (период Реставрации)
Фарфор, полихромная роспись, золочение
Высота 33,5 см
БСИИ ASG, инв. № 11-3957 (1,2)



Пара ваз
Франция (Лимож или Вьерзон), середина XIX в. (период Наполеона III)
Фарфор, полихромная роспись, золочение
Высота 30 см
БСИИ ASG, инв. № 11-4514 (1,2)



Часть десертного сервиза
Франция (Париж), середина XIX в. (период Наполеона III)
Фарфор, полихромная роспись, золочение
БСИИ ASG, инв. № 11-4216 (1 – 12)

Несмотря на свою близость ко двору, художнику удалось пережить годы террора. Во время революции он следил за садами, которые стали позже национальным достоянием, и разбирал документацию.

В годы правления Наполеона Пьер-Жозеф участвовал в Египетской кампании в качестве художника и зарисовал египетскую флору. Позже он выпустил свои наиболее роскошные книги, изображающие растения из Японии, Южной Африки и Австралии, а также Европы и Америки. Первая жена Наполеона Бонапарта, французская императрица Жозефина, собрала в садах замка Мальмезон великолепную коллекцию из множества сортов роз. Говорили, будто все наполеоновские военачальники привозили из покорённых стран во Францию лучшие

сорта роз, а Редуте спасал их от увядания на своих картинах.

В 1817 году Редуте издал книгу "Розы" ("Les Roses") с акварельными рисунками, которая и сегодня остается непревзойденным образцом ботанического описания и дает точное представление о двухсотлетней истории селекции этих прекрасных растений.

Имя Редуте известно сегодня во всем мире. Так, в японском городе Сакура в одном из розариев создан «Сад Редуте», радующий посетителей всеми 169 сортами из его альбома, селекционеры называют в его честь новые сорта.

Источники:

<http://www.crown6.org/publ/3-1-0-6758>
<http://www.kajuta.net/node/2857>



Пьер-Жозеф Редуте
Роза столстная махровая (1817г.)

ВДОХНОВЛЕННЫЙ ЯПОНСКОЙ ИКЕБАНОЙ

175 лет со дня смерти

Жан-Франсуа (Ян Франс) Ван Даль (1764 – 1840) – французский живописец и литограф фламандского происхождения.

Несмотря на то что будущий художник рано увлекся живописью, сначала он изучил архитектуру в Академии художеств в Антверпене (1776г.), а в возрасте 22 лет перебирается в Париж и становится декоратором, выполняя работу по стенной живописи в замках Шантильи, Сен-Клу и Бельвю. С 1789 года Ван Даль проживает в Лувре по соседству со своим соотечественником Пьером Редуте.

Под влиянием другого своего соотечественника Жерара Ван Спаендонка, также квартировавшего в Лувре, он увлекается

цветочной живописью и остается верен ей всю оставшуюся жизнь. Так же, как и Редуте, Ван Даль не испытывает недостатка внимания от сильных мира сего. Плодовитый и успешный художник получает заказы от таких влиятельных патронов, как императрица Жозефина, а позднее Мария-Луиза Бонапарт, Наполеон I, короли Луи XVIII и Карл X. С 1793 до 1833 года Ван Даль регулярно показывался в Парижском Салоне.

Если Пьер Редуте вносил в цветочную живопись научную точность, то Ван Даль оставался преданным фламандской традиции воспроизведения флоры. При этом он творчески обогатил ее, привнес в свои



Жан-Франсуа (Ян Франс) Ван Даль

картины много французского, вдохновляясь японской икебаной и соединяя символику с декоративной монументальностью.

Произведения художника очень быстро обрели известность и признание. Он экспонировал работы на выставках в Антверпене, Гааге, Генте и Брюсселе, был членом нескольких академий художеств.

Удивительно, но Редуте и Ван Даль не только родились в одной стране, избрали одну профессию, оба жили в Лувре, были верны всю жизнь одной теме, но и умерли в один год – 1840. Ван Даль похоронен на кладбище Пер-Лашез рядом со своим наставником Жераром Ван Спаендонком.

Многие его произведения, весьма ценившиеся еще при жизни художника, можно увидеть в Лувре, замках Мальмезон и Фонтенбло, Антверпенском музее, Эрмитаже, ГМИИ им. Пушкина, музеях европейских столиц.

Большое собрание изящных искусств ASG обладает значительной коллекцией французского цветочного натюрморта второй половины XVII – нач. XIX вв. Здесь, безусловно, выделяются имена таких мастеров флористического жанра, как Жан-Батист Моннуайе (1636 – 1699) и Жан-Жак Башелье (1724 – 1805). Оба они немало сделали для формирования основ этого жанра и, по сути, являлись предтечей учителя Ван Даля – Жерара Ван Спаендонка. Можно выстроить «хронологическую лесенку» развития французского цветочного натюрморта от предшественников Ван Даля до собственно творчества этого живописца и далее. В качестве примеров работ предшественника Ван Даля из собрания ASG можно рассмотреть парные картины французского живописца второй половины XVIII века Никола Рикёра – «Цветочный натюрморт с виноградной кистью» и «Цветочный натюрморт с птицей».

О самом Рикёре информации практически нет. Известно лишь, что он работал во Франции в период с 1772 по 1787 годы. Его работы вполне соответствуют стилистике произведений современника живописца – Спаендонка. На полотнах мы видим пышные высокие букеты, установленные в золоченые вазы. При всей кажущейся хаотичности расположения свежие бутоны роскошных цветов тщательно подобраны, создавая цветовое разнообразие и ту самую пестроту колорита, которая не кажется чрезмерной, а радует взгляд.

Как образцы произведений, созданных продолжателями традиций Ван Даля,



Ж.-Ф. Ван Даль
Розы в стеклянной
вазе на выступе



Ж.-Ф. Ван Даль Натюрморт
с нарциссами, розы и
другие цветы в вазе с
бабочкой, стрекоза и жук



Ж.-Ф. Ван Даль
Приношение
Флоре

можно привести также парные цветочные натюрморты неизвестного представителя французской школы второй половины XIX в.

В данном случае мы также видим раскидистые букеты, скомпонованные из различных цветов. Аналогично Ван Дालю художник избирает для своих композиций нейтральный фон и яркие, сочные тона для изображения цветов на переднем плане. И также актуальны для него не только точность в изображении разных сортов цветов, но и гармоничность общего декоративного звучания, создание ощущения торжественности и изысканности от созерцания хрупкой красоты цветочных бутонов.

Источники:

<http://allday2.com/index.php?newsid=456947%20-%20ixzz3jB2Pnnob>

<http://www.liveinternet.ru/users/layraylitka63/post364072187/>

Никола Рикёр
Цветочный натюрморт с
виноградной кистью
Цветочный натюрморт с птицей
Франция, вторая половина XVIII в.
Холст, масло, 106,5×61 см
БСИИ ASG, инв. № 04-3426 (1, 2)



Французская
школа второй
половины XIX в.
Парные
цветочные
натюрморты
Холст, масло
Овалы 63×52,5 см
БСИИ ASG
Инв. № 04-
4978 (1,2)

ПРЕДСТАВЛЯЮТ:

КАТАЛОГ БОЛЬШОГО СОБРАНИЯ
ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ASG

ТОМ II, III
«Искусство мебели Западной Европы XVI-XIX вв.»

ЖИВОПИСЬ

МЕБЕЛЬ

ШПАЛЕРА

ЧАСЫ

БРОНЗА

КЕРАМИКА

СЕРЕБРО



КАТАЛОГ ДЕЛИТСЯ
НА 2 ТОМА
И 4 БОЛЬШИХ РАЗДЕЛА:

II ТОМ

Ренессанс (XV – нач. XVII вв.)

Барокко (XVII – нач. XVIII вв.)

Рококо и Неоклассицизм (XVIII в.)

III ТОМ

Ампир и Эклектика (XIX в.)

Мебель разделена в соответствии
со своими функциями и
особенностями конструкции
на группы,
виды, типы и подтипы.



КОЛЛЕКЦИОНЕРАМ И ЦЕНИТЕЛЯМ ПРЕКРАСНОГО

биографии авторов

•
алфавитный указатель имён авторов

•
гlossарий мебельных терминов

•
удобная структура каталога:
возможность поиска по хронологии,
мебельным династиям, национальным школам,
функциональному назначению предмета

•
каталог мрамора

ЭКСПЕРТАМ:

*ИСКУССТВОВЕДАМ И
МУЗЕЙНЫМ РАБОТНИКАМ*

заклучения экспертов крупнейших
аукционов Франции

•
редкие справочные материалы

•
описание и провенанс работ

•
аналоги работ в музейных собраниях,
частных коллекциях и на аукционах

ISSN 2306-7764



9 772306 776163 >