



УДК 7.034.7+7.045

EDN: BSSTBT

<https://elibrary.ru/bsstbt>

DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-273-285

**«АЛЛЕГОРИЯ ЖИВОПИСИ»
АНДРЕЯ МАТВЕЕВА
И ПЕРСОНИФИКАЦИИ ЖИВОПИСИ
ВО ФЛАМАНДСКОМ И ГОЛЛАНДСКОМ
ИСКУССТВЕ XVII — НАЧАЛА XVIII ВЕКА**

Сергей С. Акимов

*Школа искусств и ремесел имени А.С. Пушкина «Изограф»,
Нижний Новгород, Россия, ss.akimov@mail.ru*

Аннотация

В литературе картина А.М. Матвеева «Аллегория живописи» (1725, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) получила неоднозначные оценки: отмечается ее принципиально важное историческое значение как одного из первых светских непортретных произведений, созданных русскими мастерами, однако говорится о нехватке живописного мастерства у молодого художника и отсутствии оригинальности в его замысле. Связь композиции с западноевропейской аллегорической традицией констатируется как нечто само собой разумеющееся, без подробного сравнения с работами предшественников и современников. В этой статье произведение русского художника сопоставляется с аллегорическими персонификациями Живописи (Pictura, Schilderkunst) в искусстве Голландии и Фландрии «Золотого века». Делается вывод о том, что источником вдохновения и иконографической основой для работы Матвеева послужили многочисленные и весьма разнообразные аллегории фламандских и голландских мастеров, при этом он не копировал и не цитировал буквально кого-либо из предшественников.

Ключевые слова: А.М. Матвеев, «Аллегория живописи», Фландрия, Голландия, европейское искусство XVII века, иконография, Pictura

Для цитирования: Акимов С.С. «Аллегория живописи» Андрея Матвеева и персонификации живописи во фламандском и голландском искусстве XVII — начала XVIII века // Academia. 2026. № 2. С. 273–285. DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-273-285

***THE ALLEGORY OF PAINTING*
BY ANDREI MATVEEV
AND PERSONIFICATIONS OF PAINTING
IN 17TH AND EARLY 18TH CENTURY
FLEMISH AND DUTCH ART**

Sergey S. Akimov

*The Alexander Pushkin School of Arts and Crafts "Izograph",
Nizhny Novgorod, Russia, ss.akimov@mail.ru*

Abstract

In the scholarship devoted to the artist, Andrei Matveev's *The Allegory of Painting* (1725, State Russian Museum, St Petersburg) has received mixed assessments: its fundamental historical significance as one of the first secular non-portrait works created by a Russian master has been widely acknowledged, yet critics have also noted the young artist's insufficient painterly skill and the lack of originality in his conception. The connection between the composition and the Western European allegorical tradition has generally been treated as self-evident, without detailed comparison to the works of either predecessors or contemporaries.

The article compares the Russian artist's painting with allegorical personifications of Painting (*Pictura*, *Schilderkunst*) in the art of the Dutch and Flemish Golden Age. It argues that Matveev drew inspiration and the iconographic basis for his work from the numerous and highly diverse allegories created by Flemish and Dutch masters, while refraining from directly copying or literally quoting any particular predecessor.

Keywords: Andrei Matveev, *The Allegory of Painting*, Flanders, Holland, 17th century European Art, iconography, *Pictura*

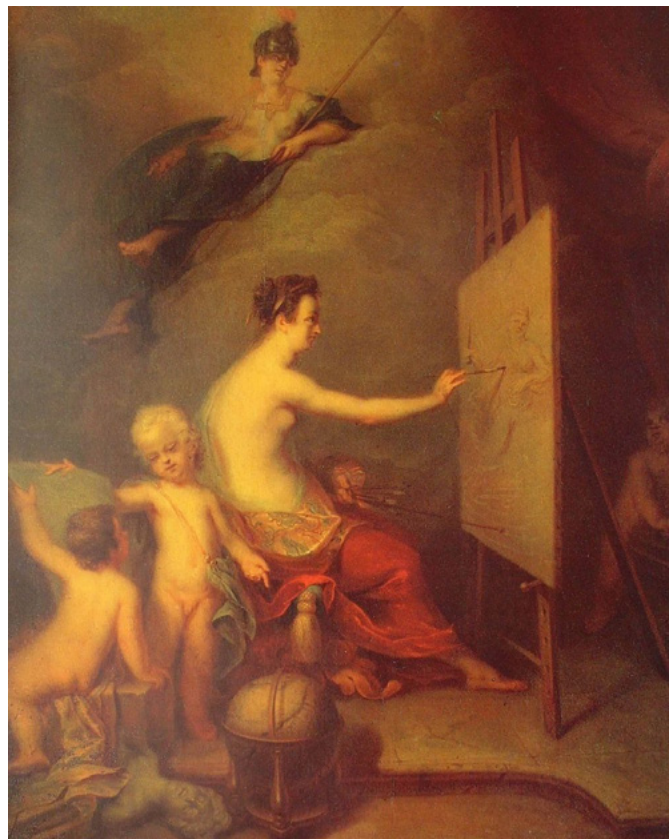
For citation: Akimov, S.S. (2026), "The Allegory of Painting by Andrei Matveev and Personifications of Painting in 17th and early 18th century Flemish and Dutch Art", *Academia*, 2026, no 2, pp. 273–285. DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-273-285

Мнения исследователей о картине Андрея Матвеевича Матвеева сводятся к следующему: все авторы отмечают важное историческое значение «Аллегории живописи» (1725, дерево, масло; 69,5×58,5; Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) как одного из первых светских непортретных произведений, исполненных русским, а не приехавшим в Россию иностранным мастером. Картина является первой по времени создания среди известных ныне работ Матвеева и единственной в его наследии, имеющей достоверную авторскую подпись. Что же касается замысла произведения и технического уровня его воплощения, то часто говорится о неоригинальности в выборе и трактовке сюжета и о нехватке живописного мастерства. Связь композиции с западноевропейской аллегорической традицией отмечается как сама собой разумеющаяся, без углубления в иконографические аспекты и сравнения с аналогичными по теме работами западных живописцев. Видимо, в силу этой очевидности никто из отечественных специалистов по русской живописи XVIII столетия не задался вопросом о том, на какие конкретные образцы мог опираться Матвеев, уже прошедший обучение портретной живописи у Арнольда Боонена в Амстердаме, поступивший в Академию в Антверпене и обратившийся к аллегорическому сюжету. Сравнение «Аллегории живописи» с аналогичными по содержанию произведениями голландских и фламандских художников XVII — начала XVIII вв. позволит с большей полнотой оценить культурно-художественный опыт, усвоенный Матвеевым за время пребывания за границей, проследить отношение молодого живописца к сложившейся аллегорической традиции и, следовательно, более отчетливо увидеть степень оригинальности или подражательности созданного им образа.

Эта публикация имеет две задачи: проследить истоки, развитие и вариативность традиции персонификации Живописи (*Pictura*, *Schilderkunst*) во фламандской и голландской школах XVII — начала XVIII века и показать, что русский художник, пользуясь общераспространенными идеями и мотивами, не видел свою цель в подражании кому-либо из своих западноевропейских предшественников.

Начнем с краткого историографического экскурса.

А.Н. Бенуа видел в «Аллегории живописи» подражание Адриану ван дер Верфу, чье творчество было очень модным в начале XVIII века и нравилось Петру I. Правда, отмечая это сходство, искусствовед ограничивался самыми общими характеристиками: пестрый колорит, заглаженная манера письма, слащавость впечатления в целом [Ильина, Римская-Корсакова 1984, с. 63]. В целом А.Н. Бенуа относился к творчеству Матвеева как к явлению ученическому: он сдержанно хвалил «Автопортрет с женой», назвав его «характерной вещью, врезающейся в память», остальные же картины художника оценивал как не поднимающиеся «выше самой заурядной академической рутины» [Бенуа 1995, с. 25].



Ил. 1. А. М. Матвеев. Аллегория живописи. 1725. Дерево, масло. 69,5 × 58,5. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Н.Н. Коваленская в «Истории русского искусства XVIII века» просто упоминает картину, не давая ей оценки и не предлагая ее иконографического и стилистического анализа [Коваленская 1962, с. 43]. Она допускает неточность, говоря о том, что картина была прислана в Россию из Амстердама: произведение датировано 1725 годом, а в это время художник уже давно находился в Антверпене, будучи зачислен в местную Академию в декабре 1723 года. Также она называет учителями Матвеева Карела де Моора, что впоследствии было опровергнуто, и Класа ван Схора. Как известно, Клас — уменьшительная форма от имени Николас. Существование художника Николаса ван Схора — историографическая ошибка, допущенная ранними исследователями фламандской школы (Й. Иммерзелем и Х. Краммом). В действительности такого мастера не было, и мифический Николас — одно лицо с Лодевейком (Людовиком) ван Схором, прославившимся в качестве автора картонов для шпалер. Он работал в Брюсселе и Антверпене и умер в 1701 или 1702 году, к тому же никогда не возглавлял Академию (Н.Н. Коваленская называет Н. ван Схора ректором). Однако упрек в адрес советского искусствоведа в данном случае был бы неуместен, поскольку она не могла знать этих фактов.

В.Г. Андреева, опубликовавшая в 1974 году большую статью о жизни и творчестве Матвеева, подвергла «Аллегорию живописи» весьма жесткой критике. По ее мнению, «картина не оригинальна ни в выборе темы, ни в решении ее» [Андреева 1974, с. 145], имеются погрешности в рисунке, отсутствует живописное единство. Удачно написанным фрагментом она считает натюрморт. Вывод: «картина заурядная, но не лишена достоинств, особенно если помнить, что она выполнена учеником» [Андреева 1974, с. 145]. В отличие от В.Г. Андреевой, Н.М. Молева и Э.М. Белютин хоть и отмечали в «Аллегории живописи» вялость исполнения, но полагали, что картина «говорит о живописце, обладающем и высоким мастерством, и свободой композиционного мышления» [Молева, Белютин 1965, с. 94].

Наиболее полное исследование произведение получило в фундаментальной по своему научному уровню монографии Т.В. Ильиной и С.В. Римской-Корсаковой о Матвееве (1984). Авторы восстановили обстоятельства создания картины, которая была отправлена в подношение Екатерине I по случаю ее восшествия на престол и упоминалась (без указания названия) в письме художника императрице от 4 марта 1725 года. Соответственно, образ Минервы, вззирающей на работу Живописи, являлся намеком на императрицу как будущую покровительницу наук и искусств. (Авторы даже пишут, что в этом образе «выражена надежда на будущее всей русской культуры» [Ильина, Римская-Корсакова 1984, с. 64].) Т.В. Ильина и С.В. Римская-Корсакова дают произведению следующую эстетическую оценку: «Нам видится в картине и робость ученика, восхищенного блестящим мастерством представшей перед ним живописи, и одновременно с робостью — гордость и любовование своим собственным искусством» [Ильина, Римская-Корсакова 1984, с. 63]. Чрезвычайно важной заслугой исследовательниц стало проведение всестороннего технико-технологического изучения картины (как и других произведений Матвеева). Иконографические аспекты и связь образа с нидерландской и в целом западной аллегорической традицией остались в монографии без специального внимания. Впоследствии в сжатом виде те же суждения и оценки были изложены Т.В. Ильиной в ее вузовском учебнике по истории отечественного искусства XVIII века [Ильина 2001, с. 74–76].

После выхода в свет книги Т.В. Ильиной и С.В. Римской-Корсаковой крупных работ о Матвееве в российском искусствознании больше не создавалось, однако изучение его «Аллегории живописи» недавно получило продолжение в зарубежной науке. В 2023 году американская исследовательница Маргарет Самю (Margaret Samu) опубликовала обширную и весьма обстоятельную статью об этой картине и ее западноевропейских источниках [Samu 2023]. Она подробно освещает обучение Матвеева в антверпенской Академии, где его наставником был исторический живописец и портретист Петер Спервер (Peter Sperwer, 1662–1727). Маргарет Самю считает, что выбор Антверпена в качестве места, где молодой русский художник должен был завершить учебу, был продиктован не столько реальным значением города как художественного центра — академия вместе со всей фламандской школой переживала кризис, — а личными впечатлениями Петра I от посещения Антверпена. Исследовательница показывает, что, работая над «Аллегорией живописи», Матвеев проявил широкую эрудицию в западноевропейском искусстве, и приводит ряд живописных произведений и гравюр, которые могли оказать на него влияние. Например, специфику изображения фигуры Живописи, которая выглядит неконструктивной, бескостной, она объясняет не отсутствием мастерства, а знакомством художника с гравюрами северных маньеристов. Работа с женской натурой носила в Академии весьма ограниченный характер из моральных соображений, поэтому художник опирался на печатную графику. Со многими рассматриваемыми Маргарет Самю произведениями композиция Матвеева имеет лишь косвенные связи; вместе с тем исследовательница оставила без внимания ряд других картин мастеров обеих нидерландских школ, к которым более близка аллегория Матвеева¹. Мы остановимся именно на этих работах.

В голландской традиции сложились два варианта репрезентации темы живописного искусства: реалистический и аллегорический. Первый получил наиболее широкое распространение и представляет собой многообразные вариации сюжета «Художник в своей мастерской», в которых могут присутствовать отдельные иносказательные детали, но в целом изображение носит конкретно-реалистический характер — портретный, автопортретный или жанровый. Художник изображается работающим над картиной или размышляющим перед

¹ Маргарет Самю несколько иначе, чем Т.В. Ильина, расставляет смысловые акценты, считая, что Минерва ассоциируется не напрямую с Екатериной (картина, скорее всего, была задумана до ее воцарения), а с Россией. Идеальная программа произведения необычна для петровской эпохи тем, что речь идет не об имперской мощи и славе, а об общественной значимости и цивилизующей роли искусства.



Ил. 2. Франс ван Мирис Старший. Аллегория живописи. 1661. Медь, масло. 12,5 × 8,5. Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес.

своим произведением, а также принимающим гостей — любителей искусства и потенциальных покупателей. Таковы картины Рембрандта «Молодой художник в своей мастерской» (около 1629, Музей изящных искусств, Бостон), Михиля ван Мюсхера «Художник в студии со своими рисунками» (середина 1660-х, Вадуц — Вена, коллекция князя Лихтенштейнского) или Квирина ван Брекеленкама (или Йоба Беркхейде) «Посещение мастерской художника» (Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург). Знаменитое полотно Яна Вермеера «Искусство живописи» (1666–1667, Художественно-исторический музей, Вена) в значительной степени продолжает эту традицию: необычный костюм художника, карта на стене, наряд девушки-натурщицы сообщают образу множество смысловых нюансов и поднимают его над уровнем бытовой сцены, но сама фабульная ситуация остается вполне реальной, отчего картину нельзя безоговорочно отнести к аллегориям.

Аллегорический тип — персонификация *Pictura* (*Schilderkunst*) в виде женщины с атрибутами живописца — также приобрел в Голландии и Фландрии популярность, особенно к концу XVII — началу XVIII века. В подобных композициях повторяются одни и те же либо сходные мотивы, что позволяет говорить о существовании иконографической традиции, правда, весьма вариативной.

«Иконология» Чезаре Рипы предлагала изображать Живопись в облике красивой черноволосой женщины с бровями, изгиб которых выражает работу воображения, и с повязкой на устах, поскольку Живопись в отличие от Поэзии нема. В ее руках — палитра и кисть, а маска на золотой цепи напоминает об *Imitatio* как основе изобразительного искусства. Чезаре Рипа адресовал свое сочинение как писателям и ораторам, так и художникам, поэтому разработанные им аллегории были максимально наглядными и носили именно характер персонификаций. При жизни автора вышло шесть изданий его трактата, из которых наиболее популярным было первое иллюстрированное издание, увидевшее свет в Риме



Ил. 3. Ян Брейгель Младший (?). *Pictura как мастерица живописи цветов*. Около 1625. Медь, масло. 47 × 75. Музей Северного Брабанта, Хертогенбос.

в 1603 году. [Демидова 2023, с. 320]. В 1644 году издание «Иконологии» было выпущено в Амстердаме [Демидова 2023, с. 332], так что у голландских художников не было препятствий для ознакомления с этой книгой. Описанию *Pictura* у Рипы следует Франс ван Мирис Старший («Аллегория живописи», 1661, медь, масло; 12,5×8,5; Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес), однако большинство фламандских и голландских мастеров не придерживались указаний итальянского автора.

Хендрик Гольциус представил Живопись в виде полуобнаженной женщины, держащей в одной руке тоненькую кисть, а в другой — морскую раковину, которую она использует как сосуд для краски («Аллегорическая женская фигура в образе Живописи»², 1610, дерево, масло; 97,5×98; антикварная торговля, Лондон/Нью-Йорк). У того же мастера имеется редчайшее изображение Меркурия в качестве персонификации *Pictura* («Меркурий как персонификация Живописи», 1611, холст, масло, 214×120; Королевский кабинет живописи Маурицхейс, на хранении в Музее Франса Хальса в Хаарлеме, Гаага). Кроме традиционных атрибутов, бог на картине Гольциуса снабжен палитрой и кистями, у его ног лежат рисунки и альбом. Стоящий рядом петух напоминает о том, что одна из ролей Меркурия — покровитель ораторов и красноречия, благодаря чему возникает аллюзия на излюбленное в эпоху Возрождения сопоставление живописи и словесного творчества. Картина входит в серию из трех полотен, заказанную художнику в Хаарлеме Йоханом Колтерманом (Johan Colterman) или его сыном Йоханом Колтерманом Младшим. Две другие композиции изображают Минерву и Геракла с поверженным Какусом. Минерва предстает как олицетворение мудрости и справедливости, Геракл — силы и отваги, Меркурий — творческого начала. В случае с Меркурием иконография носит сугубо авторский характер. Не исключено, что интеллектуал и алхимик Гольциус выбрал Меркурия — Гермеса для репрезентации Живописи со скрытым намеком на так называемые герметические знания, имея в виду, что художники — это люди, причастные к тайной, открывающейся лишь избранным, мудрости.

В Нидерландах XVII века было популярно латинское изречение „Nulla dies sine linea“ («ни дня без линии»), взятое из жизнеописания Аппеллеса у Плиния.

² Здесь и далее названия рассматриваемых произведений, если для них нет закрепившихся русских эквивалентов, даны по картотеке нидерландского Государственного бюро художественной документации (RKD) в Гааге.



Ил. 4. Михиль ван Мюсхер. Аллегорический портрет художницы в ее мастерской. 1680-е. Холст, масло. 114 × 91. Музей искусств Северной Каролины, Рэли.

Например, оно фигурирует в эмблематическом сборнике Юстуса Рейфенберга, изданном в Амстердаме в 1632 году (Justus Reifenberg, *Emblemata Politica*). На гравюре изображен художник — сам ли это Апеллес, сказать сложно, поскольку его костюм не имеет никакого отношения к античности, — проводящий линию по еще чистой поверхности будущего произведения; в глубине помещения еще один живописец пишет женскую модель. Апеллес в мастерской перед мольбертом представлен на рисунке неизвестного художника конца XVII века под тем же девизом, только по-нидерландски: „Geen dag sonder treck“ (Фонд Кустодия — Коллекция Фрица Люгта, Париж)³.

Чаще всего фламандские и голландские мастера изображали Живопись в виде художницы за работой или просто находящейся в своей мастерской. Приписываемая Яну Брейгелю Младшему картина «*Pictura* как мастерица живописи цветов» (около 1625, медь, масло; 47×75; Музей Северного Брабанта, Хертогенбос) сочетает аллерею с популярными во Фландрии изображениями картинных галерей и выполнена в традициях изысканной и тщательно детализированной антверпенской кабинетной живописи. Здесь *Pictura* предстает в облике молодой художницы, пишущей роскошный цветочный натюрморт; на полу разбросаны рисунки, инструменты для натяжки холста и приготовления красок, но сама мастерская — это великолепная картинная галерея богатого мецената, где на стенах висят полотна мифологического и религиозного жанра, отражающие реальные вкусы южнонидерландских коллекционеров. В проеме арки открывается вид на просторный зал, где также изображены художники за работой. Размещенные на стенах картины выполнены в стилистике фламандской школы, что вольно или невольно сообщает аллереи патриотический оттенок: *Pictura* переселилась от греков, римлян и итальянцев в Нидерланды, так что зритель

³ Репродукции обоих произведений см. в каталоге: Luijten, Ger, Schatborn, Peter and Arthur K. Wheelock, Jr. Drawings for Paintings in the Age of Rembrandt. Exh. Catalogue. National Gallery of Art, Washington, October 4, 2016 — January 2, 2017. Foundation Custodia, Collection Frits Lugt, Paris, February 3 — May 7, 2017/ Milano, Skira editore, 2016. P. 36.



Ил. 5. Мартин Мейтенс Старший. Аллегория живописи. Около 1695. Холст, масло. 222,5 × 179,5. Национальный музей, Стокгольм.

может не только с увлечением рассматривать мельчайшие детали композиции, но и гордиться успехами фламандских живописцев.

В картинной галерее происходит действие и у Франса Франкена II, в работе которого компанию сидящей за мольбертом Живописи составляют Поэзия и Музыка («Живопись, Поэзия и Музыка в кабинете искусств», 1636, дерево, масло; 93,5×123,3; аукцион Джонни ван Хафтена, Лондон). Аллегорические фигуры представлены как светское общество, занятое приятным времяпрепровождением; сходство с жанровой сценой усиливается присутствием группы любителей искусств, ведущих оживленный разговор.

Картина Герарда ван Хонтхорста «Аллегория живописи» или «Живопись пишет портрет художника» (1648, дерево, масло; 138×113; Художественный музей Крокера, Сакраменто) фактически является образцом модного в Голландии Золотого века историзованного портрета. Изображена художница-любительница Маргарета Мария де Роодере (Margaretha Maria de Roodere, около 1625–1666), еще один портрет которой ван Хонтхорст исполнил четыре года спустя («Маргарета Мария де Роодере и ее родители», 1652, холст, масло; 142,3×168,3; Нидерландский институт коллекций, Амстердам) [Bok, de Meyere 1985]. На картине из Сакраменто Pictura пишет портрет самого ван Хонтхорста, что явствует из сравнения с его достоверным изображением (гравюра Питера де Йоде II, 1649). Только присутствие путто или Амура придает произведению аллегорический план.

Если работа Герарда ван Хонтхорста проста и лаконична, то у Михиля ван Мюсхера в «Аллегорическом портрете художницы в ее мастерской» (1680-е, холст, масло; 114×91; Музей искусств Северной Каролины, Рэли) появляется не только пышная обстановка, отражающая тяготение поздней голландской живописи к аристократической парадности и декоративности, но и развернутая иконографическая программа, раскрывающая тему прославления. Считается, что Михиль ван Мюсхер запечатлел Рахель Рейсх: неслучайно на мольберте перед портретируемой стоит картина, изображающая букет. Крылатая Слава трубит в честь художницы, путто собирается возложить на голову женщины венок, в глубине комнаты стоит статуя Минервы. Произведение ван Хонтхорста



Ил. 6. Питер ван дер Верф. Аллегория живописи. 1716. Дерево, масло. 44,8 × 34. Частное собрание, Вассенаар, Нидерланды.

воспринимается в первую очередь как портрет; у ван Мюсхера индивидуальность модели отступает на второй план, и внимание зрителей концентрируется на прочтении аллегорической программы.

К соотношению Живописи и Поэзии обращается в своей «Аллегории живописи» (около 1675–1679, медь, масло; 24,6×31; Лейденская коллекция, Нью-Йорк) Якоб Торенвлит — племянник и вероятный ученик Герарда Доу, продолжатель традиций так называемой «тонкой живописи» и впоследствии основатель Leidse Tekenacademie. Он известен жанровыми сценами, но иногда писал и аллегорические сюжеты. На его картине Поэзию олицетворяет пожилой мужчина, возлагающий венок на голову Живописи, которая, в свою очередь, указывает на книгу, подчеркивая, что слово является источником вдохновения для художников. (В литературе о Торенвлите упоминается также картина «Аллегория живописи, вдохновленной поэзией», местонахождение которой неизвестно⁴). Среди предметов, окружающих персонажей, обращает на себя внимания рельеф, присутствие которого выражает идею *Imitatio*: живопись иллюзионистически воспроизводит скульптуру. Это реально существующее произведение Франсуа Дюкенуа, которое Якоб Торенвлит мог видеть во время своего пребывания в Риме.

Уроженец Гааги Мартин Мейтенс Старший с 1677 года до своей смерти был придворным художником в Швеции, однако не порывал связей с родиной и трижды приезжал в Нидерланды. На его картине *Pictura* представлена женской фигурой, задумчиво сидящей перед мольбертом, здесь же присутствуют глобус и скульптура («Аллегория живописи», около 1695, холст, масло; 222,5×179,5; Национальный музей, Стокгольм). Как и Торенвлит, художник изобразил конкретное произведение пластики: это римская копия с эллинистического оригинала,

⁴ Эпоха Рембрандта и Вермеера. Шедевры Лейденской коллекции. Каталог выставки. Научн. редактор В. Садков. М.: ABCdesign, 2018. С. 218.

известная под названием «Точильщик ножей» или «Скиф-точильщик» и бывшая частью группы на сюжет «Наказание Марсия». Эта фигура была найдена в Риме в 1530-х годах, в 1578 году куплена кардиналом Фердинандо Медичи и впоследствии вошла в собрание галереи Уффици. «Точильщик» был широко известен благодаря слепкам.

Питер ван дер Верф, младший брат и ученик Адриана ван дер Верфа, поместил персонажей на открытый воздух и ввел в композицию мотивы итальянской природы («Аллегория живописи», 1716, дерево, масло; 44,8×34; частное собрание, Вассенаар). *Pictura* — девушка в оранжево-голубом одеянии, элегантно спущенном с одного плеча — видимо, только что закончила работу: правой рукой она опирается на картину, а рядом лежат палитра и кисти. Она сидит у пьедестала с мраморной головой Юпитера, и создается впечатление, что верховное божество милостиво взирает на нее. Труд Живописи не остался без вознаграждения: крылатый младенец-Гений с язычком пламени на лбу и трубой в руке венчает ее лавровым венком. Другой путто, уже бескрылый, показывает *Pictura* лист бумаги, словно спрашивая ее совета относительно своего рисунка. Фоном для фигур служит нижняя часть обелиска, который в данном контексте может служить указанием на вечную славу творений живописи.

Льежский художник Жан Рига, испытавший несомненное влияние французского классицизма, предложил весьма оригинальное решение темы («Аллегория живописи», 1717, холст, масло; 182×95; частное собрание, Льеж). На его полотне, построенном по всем правилам классицистической риторики, Минерва призывает *Pictura* к великим свершениям, словно пробуждает ее и дает ей наставления. Наконец, Людовикус Рейсбрак, работавший в Антверпене в начале XVIII столетия, изображает триумф Живописи, которая стала полноправным членом семейства муз, трансформируя для этого сюжет «Минерва и музы на горе Геликон у источника Иппокрены» («Аллегория живописи», 1717, холст, масло; 86,5×204,6; антикварная торговля, Амстердам, 2013).

Персонификацию *Pictura* в образе женщины-художницы можно встретить и на рисунках голландских мастеров. У Абрахама Блумарта («Аллегория живописи», около 1648–1650, черный мел, перо и кисть коричневым тоном; аукцион Christie's, Лондон, 1998) она сидит с картиной в руках, рядом палитра, кисти, муштабель, а четыре путти держат над ее головой гербовый щит. На рисунке, приписываемом Самюэлю ван Хоогстратену («Аллегория живописи», около 1660, перо и кисть коричневым тоном; Музей декоративных искусств, Париж) обнаженная *Pictura* работает за мольбертом.

Некоторый свет на происхождение мотива частичной или полной наготы *Pictura* проливает сравнительно недавно обнаруженная и атрибутированная картина Отто ван Веена «Аполлон и Венера» (около 1595, дерево, масло; 124,5×94; Фонд Хойта Шермана, США, Де Мойн; об истории его открытия см. [Daley 2018]). Это произведение⁵ имеет очень необычную иконографию: обнаженная богиня красоты и любви представлена в виде художницы, пишущей картину, Аполлон же дает ей советы. На ее работе отчетливо виден горный ландшафт и взлетающий с края скалы Пегас; между утесов течет водный поток (его в данный момент и пишет Венера). Очевидно, сюжет этой картины в картине — рождение Иппокрены, и логично предположить, что вскоре божественная художница изобразит муз вокруг чудесного источника. Разработанный Отто ван Вееном сюжет связан с темой творческого вдохновения, поэтому его Венера-художница легко накладывается на образ *Pictura*.

Заслуживает внимания и политический аспект картины А.М. Матвеева, способ введения которого в структуру образа также мог быть подсказан молодому художнику работами его голландских и фламандских коллег. Является ли Минерва указанием на императрицу Екатерину или на Россию в целом, в данном случае не имеет принципиального значения. Главное — само присутствие

⁵ Специалисты RKD относят произведение к работам Отто ван Веена предположительно. В любом случае, оно принадлежит если не самому художнику, то его кругу.



Ил. 7. Отто ван Веен (?). Аполлон и Венера. Около 1595. Дерево, масло. 124,5 × 94. Фонд Хойта Шермана, Де Мойн, США.

античной богини как олицетворения государственности. В голландском и фламандском искусстве Минерва — защитница справедливости и истины, покровительница справедливых войн — нередко выступала в качестве персонажа политических аллегорий с участием реальных исторических лиц. На картине Гонзалеса Кокса, украшающей зал Оранских во дворце Хейс-тен-Босх, аллегорическая фигура Голландии вручает ребенку — будущему Виллему II — свидетельство на право наследования в присутствии его отца статхаудера Фредерика Хендрика и Минервы («Виллем II получает Акт о наследовании», 1650, холст, масло; 313×204). У Юргена Овенса в «Аллегории коронации Хедвиги Элеоноры Шлезвиг-Гольштейн-Готторпской в качестве королевы Швеции» (1654, холст, масло; 105×78; Национальный музей, Стокгольм) Минерва собственноручно возлагает корону на голову принцессы. В историзованных портретах венценосные особы желали видеть себя в образе Минервы (Юстус ван Эгмонт, «Королева Кристина Шведская в образе Минервы», 1654, холст, масло; 114×87,5; Национальный музей, Стокгольм). На картине русского художника древнеримская богиня также выступает не только как покровительница искусств и наук, но и как носительница власти.

Даже не выходя за пределы голландской и фламандской школ, Матвеев при обращении к сюжету «Аллегория живописи» имел возможность опереться на обширную и весьма вариативную иконографическую традицию, которая прослеживается на протяжении всего XVII столетия и остается актуальной в первой четверти XVIII века. Изображение *Pictura* в виде полуобнаженной женщины, пишущей картину за мольбертом, присутствие Минервы и путти, натюрмортные детали — глобус, скульптура — входили в устойчивый репертуар мотивов для персонификации живописи. Общественно-политический аспект созданного Матвеевым образа также находит аналогии в искусстве обеих нидерландских школ, где Минерва нередко выступала как персонаж политических аллегорий.

В отличие от голландских и фламандских художников, часто уделявших в своих аллегориях большое внимание изображению места действия, А.М. Матвеев отказался от показа интерьера. Его персонажи пребывают в условном пространстве, и это выглядит не как попытка художника упростить стоящую перед ним задачу, а как сознательный прием, позволяющий исключить из аллегории все, что носит конкретно-бытовой характер.

Русский живописец говорит на общепринятом для своей эпохи аллегорическом языке. Вместе с тем он не копирует и не цитирует какие-либо произведения предшественников; среди многочисленных работ голландцев и фламандцев не нашлось таких, которые бы соотносились с картиной Матвеева как ее прямые образцы. Сам выбор сюжета, может быть, и не очень оригинален, но он связан с идеей будущего процветания искусств в России, о чем писали Т.В. Ильина и С.В. Римская-Корсакова. Композиция произведения организована автором совершенно самостоятельно. Художник, к моменту написания аллегории уже долгое время проводивший в Нидерландах, органично усвоил западную традицию аллегорического мышления, в корне отличную от русского средневекового искусства, и вполне уверенно обращался с ней.

Литература

1. Андреева 1974 — Андреева В.Г. Андрей Матвеев // Русское искусство первой четверти XVIII века. Материалы и исследования. М.: Наука, 1974. С. 141–157.
2. Бенуа 1995 — Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. Составление, вступ. статья и коммент. В.М. Володарского. М.: Республика, 1995. 448 с., ил.
3. Демидова 2023 — Демидова М.А. Скрытые смыслы: становление символических систем Ренессанса и западноевропейское изобразительное искусство XV — XVII веков. М.: Лингва-Ф, 2023. 440 с., ил.
4. Ильина 2001 — Ильина Т.В. Русское искусство XVIII века. Учебник. М.: Высшая школа, 2001. 399 с., ил.
5. Ильина, Римская-Корсакова 1984 — Ильина Т.В., Римская-Корсакова С.В. Андрей Матвеев. М.: Искусство, 1984. 320 с., ил.
6. Коваленская 1962 — Коваленская Н.Н. История русского искусства XVIII века. М.: изд-во Московского университета, 1962. 286 с., ил.
7. Молева, Белютин 1965 — Молева Н., Белютин Э. Живописных дел мастера. Канцелярия от строений и русская живопись первой половины XVIII века. М.: Искусство, 1965. 335 с., ил.
8. Bok, de Meyere 1985 — Bok Martin Jan and Jos de Meyere. Schilderes aan haar esel: nieuwe gegevens over het schilderij van Garard van Honthorst. In: Maandblad Oud-Utrecht, jg. 58 (1985), № 12. P. 298–303.
9. Daley 2018 — Daley Jason. 400-Year-Old Painting by Dutch Master Found in Iowa Storage Room. In: Smithsonian magazine, 2018, April 5.
10. Samu 2023 — Samu Margaret. Andrei Matveev. Painting Allegory from Antwerp to Russia. In: Вивлюютика: E-journal of Eighteenth Century Russian Studies, vol. 11 (2023). P. 5–36.

References

1. Andreeva, V.G. (1974), "Andrei Matveev", *Russkoye iskusstvo pervoy chetverti XVIII veka. Materialy i issledovaniya* [Russian art of the first quarter of the 18th century: Materials and studies], Nauka, Moscow, USSR, pp. 141–157.
2. Benois, A.N. (1995), *Istoriya russkoy zhivopisi v XIX veke* [History of Russian painting in the 19th century], ed. by V.M. Volodarsky, Respublika, Moscow, Russia.
3. Demidova, M.A. (2023), *Skrytye smysly: stanovlenie simvolicheskikh sistem Renessansa i zapadnoevropeyskoe izobrazitelnoe iskusstvo XV — XVII vekov* [Hidden meanings: The formation of Renaissance symbolic systems in the context of Western European visual art of the 15th to 17th centuries], Lingva-F, Moscow, Russia.
4. Il'ina, T.V. (2001), *Russkoe iskusstvo XVIII veka* [Russian art of the 18th century], Vysshaya shkola, Moscow, Russia.
5. Il'ina, T.V., Rimskaya-Korsakova, S.V. (1984), *Andrei Matveev, Iskusstvo*, Moscow, USSR.
6. Kovalenskaya, N.N. (1962), *Istoria russkogo iskusstva XVIII veka* [History of Russian art of the 18th century]. Moscow University Press, Moscow, USSR.

7. Moleva, N., Beliutin, E. (1965), *Zhivopisnykh del mastera. Kanzeliaria ot stroeniy i russkaya zhivopis' pervoi poloviny XVIII veka* [Masters of painting: The Office of Buildings and Russian painting of the first half of the 18th century], Iskusstvo, Moscow, USSR.
8. Bok, Martin Jan and Jos, de Meyere (1985), "Schilderes aan haar esel: nieuwe gegevens over het schilderij van Garard van Honthorst", *Maandblad Oud-Utrecht*, jg. 58, № 12, pp. 298–303.
9. Daley, Jason (2018), "400-year-old painting by Dutch master found in Iowa storage room", *Smithsonian magazine*, April 5.
10. Samu, Margaret (2023), "Andrei Matveev. Painting allegory from Antwerp to Russia", *Вивлювика: E-journal of Eighteenth Century Russian Studies*, vol. 11, pp. 5–36.

Информация об авторе

Сергей С. Акимов, Школа искусств и ремесел имени А.С. Пушкина «Изограф», Нижний Новгород, Россия; 603000, Россия, Нижний Новгород, ул. Большая Печерская, д. 16Б; ss.akimov@mail.ru

Author Info

Sergey S. Akimov, The Alexander Pushkin School of Arts and Crafts "Izograph", Nizhny Novgorod, Russia; 16B Bolshaya Pecherskaya St, 603000 Nizhny Novgorod, Russia; ss.akimov@mail.ru