



УДК 7.03; 7.042

DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-350-372

EDN: MDQVAM

<https://elibrary.ru/mdqvam>

АКАДЕМИЧЕСКИЕ МУЗЫ ПОД ПОКРОВИТЕЛЬСТВОМ ПРЕСТОЛА: АЛЛЕГОРИЧЕСКИЙ ОБРАЗ ПРАВИТЕЛЯ — ПОКРОВИТЕЛЯ ХУДОЖЕСТВ

Ирина М. Марисина

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных
искусств Российской академии художеств, Москва, Россия,
i.marisina@gmail.com

Аннотация

В статье рассматриваются аллегорические композиции второй половины XVIII — начала XIX века, прославляющие российских и европейских правителей в роли покровителей искусств и наук, а также основателей или реформаторов своих национальных академий художеств. Воплощавшиеся средствами живописи, рисунка, гравюры, скульптуры и опиравшиеся на традицию предшествующих столетий, эти произведения демонстрировали родство содержательных программ вкуче с индивидуальными стилистическими и образными особенностями изобразительного языка. Утверждая непреходящую значимость высочайшего патроната искусства, они раскрывали для современников существенный аспект политики просвещенной власти, равно как и грани феномена академического содружества муз.

Ключевые слова: академия, художества, патронат, правитель, аллегория, музы, Россия, Европа

Для цитирования: Марисина И.М. Академические музы под покровительством престола: аллегорический образ правителя – покровителя художеств // *Academia*. 2026. №2. С. 350–372. DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-350-372

ACADEMIC MUSES UNDER THE AUSPICES OF THE CROWN: ALLEGORICAL IMAGES OF THE RULER AS PATRON OF THE ARTS

Irina M. Marisina

Research Institute of Theory and History of Fine Arts of Russian
Academy of Arts, Moscow, Russia, i.marisina@gmail.com

Abstract

The article examines allegorical compositions of the second half of the 18th and early 19th centuries that honour Russian and European rulers as patrons of the arts and sciences, as well as founders or reformers of their national academies of fine arts. Executed in painting, drawing, engraving, and sculpture, and rooted in the tradition of previous centuries, these works demonstrate the affinity of their thematic programmes alongside individual stylistic and figurative features of visual language. By accentuating the high and enduring value of the patronage of the arts by enlightened rulers, they conveyed to contemporaries valuable insights into the politics of enlightened rule, as well as into the academic community of the Muses.

Keywords: Academy, fine arts, patronage, ruler, allegory, Muses, Russia, Europe

For citation: Marisina, I.M. (2026), “Academic Muses under the auspices of the Crown: allegorical images of the ruler as patron of the arts”, *Academia*, 2026, no 2, pp. 350–372. DOI: 10.37953/3033-7615-2026-2-1-350-372

...dulces ante omnia Musae...

(...музы, что сладостнее всего на свете...)

Вергилий. Георгики

Аллегория должна быть не только
изобретательной, но и ясной

Ф. Альгаротти.

Очерки об Изящных Искусствах (1764)

Аллегория <...> в самом широком смысле —
это <...> выражение концепций посред-
ством образов и, следовательно, общий
язык, в первую очередь, для художников

И.И. Винкельман.

Об аллегории, особенно в искусстве (1766)

Патронат монаршего или, шире, властительского престола отразился во второй половине XVIII — начале XIX века на жизни многих европейских академий художеств, как «северных», так и «южных», даровав целому ряду из них наименование императорских или королевских вместе с гарантией определенной стабильности развития. Высочайшему вниманию предлагались различные проекты создания подобных институций. «Для тех искусств, коими украшаются мануфактуры и совершенствуются науки», основать академию дано только Величеству [Muntau 1913, p. 69]. На протяжении интересующего нас отрезка времени основателями или реформаторами национальных академий художеств становились властители русских, датских, шведских, немецких, нидерландских, австрийских, испанских земель. Нередко при этом они демонстрировали личный глубокий интерес к художествам, отражавший духовные запросы эпохи. Благие последствия такого «сплава знания и власти» [Вульф 2003, с. 40] ощущали академии большие и малые, столичные и провинциальные, сразу создававшиеся во владениях абсолютного монарха, как в Петербурге (1757), Копенгагене (1738) или Стокгольме (1735), или попадавшие под эгиду верховного покровительства на одном из последующих этапов своего существования, как, например, институции Антверпена (1663), Брюсселя (1711), Брюгге (1717) или Гента (1748). Неудивительно, что практически повсеместно наблюдалось желание отобразить, в том числе языком изящных искусств, усилия пекущихся о судьбах муз властителей. Процветание художеств виделось неременным залогом благоденствия тех или иных государств и земель¹, а покровительство им предписывалось негласным кодексом поведения правящей или всходящей на трон просвещенной особы (или «просвещенного деспота»). Об этом свидетельствуют многочисленные изобразительные «апофеозы» второй половины XVIII — начала XIX века, прославляющие либо отдельные свершения конкретного монарха, либо «блаженство его царствования» в целом². Памятуя об этих композициях,

¹ См.: И.А. Ерменев *Благоденствие России. Аллегория*. 1773. Б., бистр, тушь, перо, кисть. 44,8×54. ГРМ; А.К. Гюне *Благоденствие России под управлением Екатерины II*. 1788. Х., м. 199,95×146,69. Ташкентский музей искусств, Ташкент. В последней работе Гюне «знатнейшие художества» представлены в лице самого автора полотна с данной картиной в руках, Э.-М. Фальконе с бюстом Петра I и А.Ф. Кокоринова с планом Академии художеств. Автопортрет Гюне предположительно включен также в его картину *Апофеоз Павла I* (1798–1799. Х., м. 102×119,5. Государственный музей истории религии, Санкт-Петербург [Бахарева 2021, с. 62–63]. Ср. описание художеств в стихотворном апофеозе В.А. Жуковского «Могущество, слава и благоденствие России», написанном, по признанию автора, «около того времени, когда войска российские одерживали победы в Италии под командою Генералиссимуса (Суворова — прим. авт.): «Там в храмах, музам посвященных, Текут для юношей струи премудрости, нравоученья... Там Праксителив ученик Влагает жизнь во хладный мрамор... Там медь являет зрак героя... Там холст под кистью Апеллеса Рождает тысячи красот». Цит. по: <https://ilibrary.ru/text/1567/p.1/index.html> (дата обращения: 09.09.2025).

² См.: Неизв. гравер. *Аллегория с изображением Екатерины II*. Вторая полов. XVIII века. Б., пунктир. 24×15; Ф.Ф. Степанов. *Аллегория на мир в Яссах*. 1790-е? Б., пунктир, гравюра, отпечаток бистром. 43×59 (обе — ГЭ, Санкт-Петербург). Н., х. Восшествие на престол Александра I. Нач. 1800-х. Х., м. 75,5×105. ГРМ. «Блаженство



Ил. 1. Л.-Ж.Ф. Лагрене Старший (?). Екатерина II — покровительница наук и искусств. Втор. пол. XVIII века. Холст, масло. Серпуховский художественный музей. Инв. № 105.

обратимся к аллегориям, посвященным непосредственно теме высочайшего покровительства искусствам.

Круг примеров, подпадающих под данное определение, весьма широк и разнообразен. Создаваемые живописцами, рисовальщиками, скульпторами, граверами, медальерами (при потенциальном участии инвенторов-теоретиков), эти творения объяснимо отличались по прикладному назначению и, соответственно, размеру и технике исполнения. Многие закономерно определялись уровнем дарования и выучки, а также стилевыми предпочтениями авторов произведений. Разнилась и последующая жизнь творений: одни, обретя законченную форму, публично экспонировались или тиражировались; другие, напротив, существовали лишь в качестве единичного, не получившего дальнейшего развития эскиза. При этом их объединял используемый репертуар приемов и прочтений — наглядное следствие свойственного эпохе Просвещения процесса «миграции художественных сил и замыслов» (определение О.С. Евангуловой).

Адресат инвенции обозначался, как правило, сидящей или стоящей фигурой в рост либо живописным или скульптурным изображением: картиной на мольберте, портретным медальоном, бюстом и даже статуей. Его окружение составляли, в разных комбинациях, аллегорические, мифологические и реальные исторические фигуры, знаменовавшие единение усилий «мира земного» и «мира небесного» во славу наук и искусств. Помимо в разной степени портретно узнаваемых исторических личностей, главными героями композиций могли выступать также персонификации Монархии, страны или отдельной территории³. В композиции, предназначенной для оформления Диплома лондонской Академии художеств (1769), изображение Георга III замещала сидящая на троне фигура Королевской Благотворительности (Royal Munificence): именно к ней, предлагающей «протекцию и награждение», аллегорическая дева Британия

царствования» императрицы Елизаветы Петровны раскрывала композиция живописного плафона Большого зала Царскосельского дворца. См.: [Коршунова 2011].

³ См., напр.: Новелли П.-А. *Аллегория Венеции, покровительницы наук и искусств*. Втор. полов. XVIII века. Б., перо, кисть, тушь. 30,2×22,2. ГЭ, Санкт-Петербург. Из исторических лиц наряду с современниками в амплуа покровителей искусств могли представлять и деятели прошлого (в частности, эпохи Возрождения), включая тех, что были облачены властью религиозной, как, например, папа римский Пий II или Святой Карл Борромео, канонизированный вскоре после своей смерти кардинал и архиепископ Милана. См.: Х. фон Мехель по оригиналу И.К. Хейльмана. *Аллегория*. 1760. Б., резец. 55×41. ГЭ, Санкт-Петербург; Рафаэль Хоакин Гутьеррес. *Святой Карл Борромео и Аллегория искусств*. Ок. 1783–1785. Х., м. 191×176. Национальный музей Вице-Королевства, Топоцотлан.



Ил. 2. Маттиас де Виш (1701–1765). Карл Лотарингский как покровитель искусств. 1762. Холст, масло. Музей Грунинге, Брюгге. Инв. №0000. GRO1294. I.

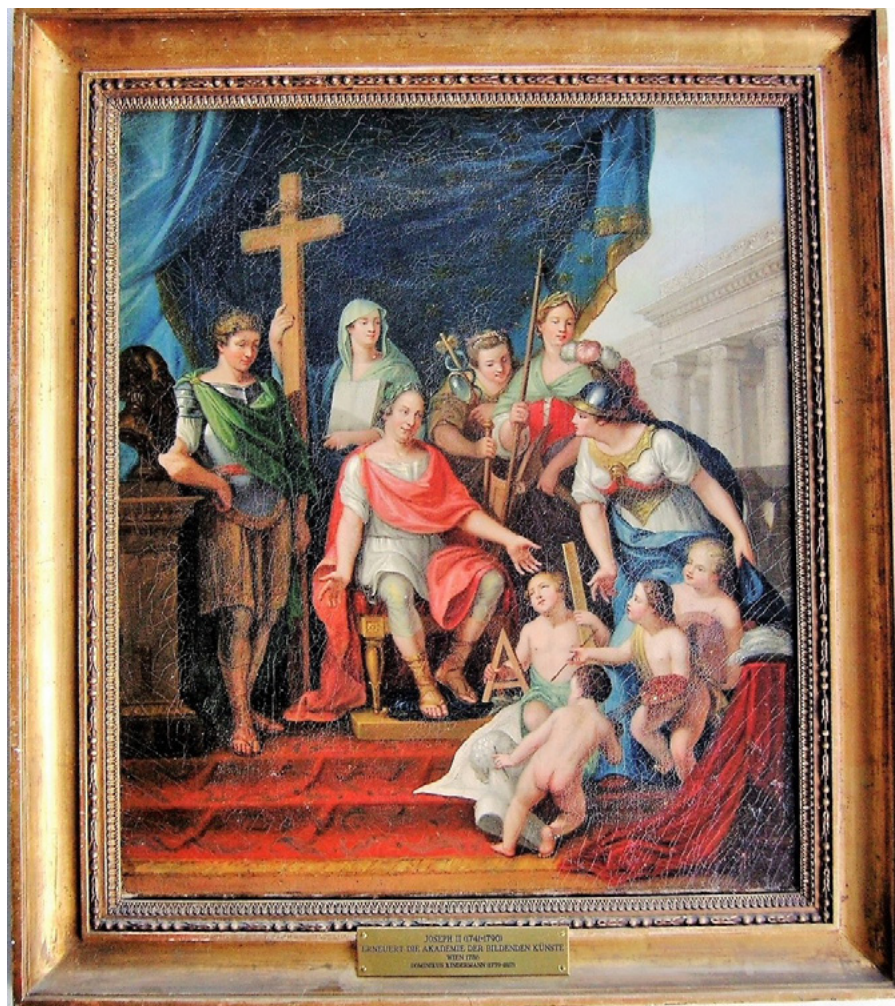
направляла «адресоваться» Живопись, Скульптуру и Архитектуру⁴. При всех возможных вариациях, однако, общей оставалась панегирическая тональность, распространявшаяся не только на персону самого «виновника» триумфа, но и на предмет, который он принимал «в особое свое защищение»⁵. Таким образом, не без помощи европейской традиции предшествующих столетий тема художеств и связанных с ними академических институций поднималась на котурны торжественной одической поэзии.

На гравюре французского мастера Йозефа Фратрела в честь курфюрста Баварии Карла Филиппа Теодора (1777)⁶ портретный бюст правителя представлен в окружении девяти муз, классический состав которых не включал, как известно, представительниц живописи, скульптуры и архитектуры. К началу XVIII столетия, однако, они занимают устойчивое место на творческом Олимпе: их возводят в ранг «богинь искусств и наук» [Gravelot, Cochin 1769, p. 1] или

⁴ Об этом говорила надпись, которой сопровождали композицию при ее публикации в виде отдельной гравюры. См.: Дж.-Б. Чиприани (Киприани). Эскиз титульной виньетки для Диплома Королевской Академии художеств. 1769. Б., верже, перо, тушь, размывка. 63,3×45,2; У. У. Райланд (W. W. Ryland) по оригиналу Дж.-Б. Чиприани. Аллегория Королевской Академии художеств. 1779. Б., гравюра карандашной манерой. 25×22,8. Обе — Королевская Академия художеств, Лондон.

⁵ Формулировка из текста посвящения великому князю Павлу Петровичу в русском издании словаря О. Лакомба де Презеля [Лакомб де Презель 1763, б. п.].

⁶ Й. Фратрел. Искусства и Науки чествуют своего покровителя Карла-Теодора, графа-палатина. 1777. Б., офорт. 45,8×25,9. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. В надписи под гравюрой Карл-Теодор уподоблен римскому императору Титу (39–81 гг. н.э.) как защитник добродетелей, «свиту» которого «спешат составить» науки и искусства. Карл Филипп Теодор (1724–1799) — владетельный князь рода Виттельсбахов, курфюрст и граф-палатин Рейнский, с 1777 г. — курфюрст Баварии как Карл II Теодор. Собиратель и знаток искусства, создавший в Мангейме Академию рисунка и «Античную галерею» скульптуры. Йозеф Фратрел (1730–1783) — французский живописец и гравер, придворный художник Карла Теодора, а также короля Польши Станислава Августа Понятовского.



Ил. 3. Неизвестный художник (Доминик Йозеф Киндерман?). Иосиф II возобновляет Академию художеств в Вене. 1786. Холст, масло. Частное собрание.

называют наиболее достойными примечания божествами «второго степени» [Зрелище 1785, №39]. В этом качестве они либо обеспечивают себе место среди девяти спутниц Аполлона или Минервы⁷, либо составляют собственное собрание. Фигуры Живописи, Скульптуры, Архитектуры, а также Садоводства⁸ легко узнаются в изображении шведского короля Густава III, роли спутников и спутниц которого (в данном случае их восемь, по четыре с каждой стороны) поровну распределены между Науками и Искусствами. В отличие от композиции Фратрела, где музами предводительствует Минерва, здесь среди Искусств помещена статуя сидящего Аполлона с лирой в руках, выполняющая, помимо прочего, роль атрибута Скульптуры.

Облик, возраст и самоощущение персонажей, олицетворявших в подобных инвенциях «вышние», пользуясь выражением В.И. Баженова, художества, варьировались от изображения к изображению. Так, музы по-барочному динамично демонстрировали наглядные свидетельства патроната Станислава Лещиньского, бывшего короля Польши и последнего герцога Лотарингского (1753)⁹; или

⁷ Количество признаваемых муз не совпадало у разных народов [Chompré 1810, с. 286], варьировалось оно и в аллегорических инвенциях.

⁸ Л.-Ж. Депре. *Искусство чествует Густава III*. Не позднее 1804 г. Б., перо, тушь, серая размывка, 17,1 × 51,5. Национальный музей, Стокгольм.

⁹ Ж.-К.Ф. Лота по оригиналу П. (Ж?) Жирарде. *Станислав Лещиньский — покровитель искусств*. Фронтиспис к изданию: Héré de Corny E. *Recueil des plans, élévations et coupes tant géométrales qu'en perspective des châteaux, jardins, et dépendances que le Roi de Pologne occupe en Lorraine*. Paris: Francois, 1750–1753. Première partie.



Ил. 4. И. Г. В. Тишбейн. Аллегория на основание Академии художеств в Касселе. Ок. 1778. Холст, масло. © Новая Галерея, Кассель. Инв. № GK 941.

с лаконичной классицистической грацией отдавали дань уважения Георгу III, учредителю лондонской Королевской Академии художеств (1793)¹⁰.

Среди женских типажей можно было встретить и слегка стеснительных стройных дев, и уверенно презентующих себя пышнотелых дам; прекрасных жриц-весталок перед курящимся алтарем вдохновения и не знающих праздности молодых художниц, порой с натруженными, в особенности у Скульптуры, руками, не прерывающих работу даже в присутствии покровителя. В большей степени были схожи между собой мифологические ангелочки-путти, нередко именуемые «гениями» [Лакомб де Презель 1763, с. 319], или слегка разновозрастные мальчики и девочки, наделенные атрибутами Живописи, Скульптуры и Архитектуры. Обнаженные и одетые, крылатые и бескрылые, они иллюстрировали, помимо прочего, сам процесс освоения творческих профессий.

Аллегорию фламандца Маттиаса де Виша, посвященную наместнику Австрийских Нидерландов герцогу Карлу Александру Лотарингскому (1762)¹¹, в целом весьма схожую с вышеупомянутым французским по духу апофеозом Станислава Лещиньского, отличает от последнего именно присутствие путти. Один из них увлечен рисованием, второй — высеканием рельефа с изображением фамильного герба, третий же как будто на мгновение отвлекся от изучения

¹⁰ Ф. Бартолоцци по оригиналу Г. Трешама. *Чествование Георга III как покровителя искусств*. 1793. Б., пунктир. 10,6×21,5. Королевская Академия художеств, Лондон. Предназначалась как иллюстрация к «Истории Англии» Дэвида Юма (опубл. 1754–1762). Ср.: «Самые обыкновенные признаки, по которым их (муз — прим. авт.) признают, суть долгая их одежды. Оне весьма часто представляются сидящими, вид имеют глубоко-мысленной или задумчивой» // [Зрелище 1785, №39].

¹¹ М. де Виш (1701–1765). *Карл Лотарингский как покровитель искусств*. 1762. Х., м. 189×158. Музей Грунинге, Брюгге. См. также: [Verbanck-Piérand 2020]. Карл Александр Лотарингский (1712–1780) — австрийский фельдмаршал, с 1744 года — наместник Австрийских Нидерландов, коллекционер произведений искусства, «принц-строитель», увлекавшийся архитектурой. Маттиас де Виш (1701–1765) — исторический живописец и портретист, собиратель материалов по истории живописи в Бельгии. Учился в Академии Брюгге (где в 1721 г. получил первый приз). Сыграв ключевую роль в возобновлении деятельности последней, с 1738 г. и до конца жизни являлся ее бессменным директором.



Ил. 5. А. Г. Руис. Аллегория на основание Академии (Королевской академии изящных искусств Сан-Фернандо). 1746. Холст, масло. Королевская Академия изящных искусств Сан-Фернандо, Мадрид. Инв. №0327.

некоей книги или манускрипта (архитектурного трактата?). Композиция посвящена в первую очередь правителю-меценату, который принял активное участие в судьбах Академий художеств Антверпена, Брюсселя и Брюгге, а также создал и реформировал на управляемых им территориях несколько других художественных институций. Между тем осведомленный зритель мог усмотреть здесь напоминание еще об одном покровителе муз: высекимый путто-скульптором герб, по-видимому, указывает на семейство де Вууд (Vooght)¹², представитель которого Пьер Франсуа Винсент де Вууд (1723–1778), верховный судебный пристав Брюгге, любитель искусств и коллекционер, с 1755 по 1762 гг. был главой Попечительского совета городской Академии художеств (ее воспитанником и позднее директором являлся автор полотна Маттиас де Виш).

Изображенные, как на картине де Виша, вместе с музами — раскрывающими тайны наставницами [Hall 1788] — юные путти-ученики подчеркивали идею преемственной связи между разными «возрастами» искусств¹³. Этим объясняется их частое присутствие в композициях, связанных с темой художественных академий. Инвенторы эпохи Просвещения предсказуемо развивали постулировавшийся еще их предшественниками тезис о необходимости огранки природного дарования путем последовательного обучения. В Аллегории на основание императрицей Елизаветой Петровной российской Академии художеств

¹² Благодарим И. Б. Емелина, которому мы обязаны данной информацией.

¹³ В посвященных Екатерине II произведениях С. Торелли это оборачивалось, по замечанию А. А. Карева, указанием на этапы поступательного развития Императорской Академии художеств, реформированной в 1764 году под покровительством монархини [Карев 2022].



Ил. 6. Ж.-К. Ф. Лота по оригиналу П. (Ж?). Жиранде. Станислав Лещинский — покровитель искусств. Фронтиспис к изданию: Héré de Corny E. Recueil des plans, élévations et coupes tant géométrales qu'en perspective des châteaux, jardins, et dépendances que le Roi de Pologne occupe en Lorraine. Paris: Francois, 1750–1753. Première partie.

(вторая половина 1750-х гг.)¹⁴ младенец с огнем во лбу, определяемый как Гений художеств, указывает троим путти с атрибутами живописи, скульптуры и архитектуры на медальон с портретом государыни, открывшей для них «врата учености» или, по выражению Николая Никитича Поповского, двери в «Минервин храм». На полотне 1786 года, знаменующем факт плодотворного «возобновления» венской Академии художеств императором Иосифом II, «младенческие искусства» — группу из трех девочек и мальчика (опять-таки Гения художеств?) — Минерва заботливо представляет сидящему на троне реформатору¹⁵. Обратную сторону отчеканенной в память того же события медали (имевшей на аверсе портрет коронованного покровителя) также украсило изображение крылатых детишек: внимая Гению художеств, здесь уже юноше, они устремляются в храм-ротонду со статуей Минервы, символизируя счастливую будущность высочайше опекаемых академических муз¹⁶.

¹⁴ Неизв. иностранный (?) худ. *Аллегория на основание Академии художеств*. Втор. пол. 1750-х гг. Х., м. 79,5×66,3. ГТГ, Москва. Зеркальное сходство с композицией картины обнаруживает гравированный фронтиспис печатного варианта Привилегий и Устава Императорской Академии художеств (1765), рисующий *Апофеоз Екатерины II*. Эта работа неизвестного (французского?) мастера бытовала и в качестве отдельной гравюры (см. экземпляры из коллекции Эрмитажа, Британского музея, Британского Королевского художественного собрания).

¹⁵ Н. х. (Д. Й. Киндерман?) *Иосиф II возобновляет Академию художеств в Вене*. 1786. Х., м. 70×59. Частное собр. См. также: Д. Й. Киндерман. *Представление муз Бонавентуре*. 1776. Б., перо, чернила, размывка, белила. Частн. собр. Фердинанд Бонавентура Антон II фон Гаррах цу Рорау унд Таннхаузен (1708–1778) — граф, австрийский дипломат и государственный деятель, коллекционер, покровитель Д. Й. Киндермана.

¹⁶ И. Доннер. *Медаль в честь расширения Академии Изящных искусств в Вене*. 1786. Серебро, чеканка. Кабинет медалей, Музей истории искусств, Вена. На деятельность Иосифа II как возродителя искусств указывала и более ранняя гравюра, где силуэтный профиль монарха был дополнен легендарной сценой



Ил. 7. И. Й. К. Хенрици. Апофеоз Иосифа II. 1790. Холст, масло. 107×142. © Музей земли Тироль Фердинандеум, Инсбрук. Инв. № Gem 295.

Иллюстрацией предрекаемого увядания последних в случае утраты монарха-покровителя служит Аллегория на смерть Иосифа II, созданная в 1790 году странствующим немецким мастером Иоганном Хенрици (1790). Она является одной из двух наиболее значимых аллегорических картин, вдохновленных личностью этого императора¹⁷. Храм художеств предстает перед зрителем в состоянии запустения, покинутый осиротевшими обитательницами, а на заднем плане композиции виден саркофаг с надписью *Sepultura artium liberalium* — гробница свободных искусств, угасших вместе с монархом. В группе скорбящих, включающей Аполлона и Минерву, присутствует и сам автор полотна. Он красноречивым жестом указывает на лежащую под ногами оброненную палитру, олицетворяя опечаленное сообщество живописцев Тироля. Отмечавшийся исследователями факт сходства этой картины с более ранним творением Хенрици (1783), посвященным визиту Иосифа II в столицу провинции, Больцано, свидетельствует о гибкости и универсальности сложившегося к XVIII столетию панегирического канона. Это давало художнику возможность менять не только адресата, но и саму тональность инвенции (в данном случае — с жизнеутверждающей на печальную), сохраняя при этом схожий набор мотивов, персонажей и «говорящих» предметов¹⁸.

Среди последних особое место в интересующих нас композициях занимала лира. Символ музыки и элоквенции [Лакомб де Презель 1763, с. 27], в данном контексте она воспринималась, прежде всего, как атрибут Аполлона и Муз, перекликаясь с одним из имен Минервы — *Minerva Musica* [Hall 1788, *Lyre*, s. p.; Chompré 1810, p. 286]. Держащий этот музыкальный инструмент путто нередко

происхождения рисовального художества: в абрисе тени, очерченном на стене дочерью коринфского горшечника Дибутадой, узнаются черты лица венценосного правителя. См.: Й. Э. Нильсон. *Портрет Иосифа II, императора Священной Римской империи*. Б., гравюра пунктиром. Ок. 1775. Австрийская национальная библиотека, Вена. Йоханн Эзайя Нильсон (1721–1788) — «немецкий Ватто», инвентор-орнаменталист, рисовальщик, живописец и издатель, член Академии художеств Аугсбурга (1710).

¹⁷ И. Й. К. Хенрици. *Апофеоз Иосифа II*. 1790. Х., м. 107×142. Музей земли Тироль Фердинандеум, Инсбрук. Иоганн Йозеф Карл Хенрици (1737–1823) — живописец, работавший в разных городах Центральной Европы и Италии и под конец жизни осевший в Больцано, столице Южного Тироля. В надписи на картине он значится художником Герцога Курляндского. Подробнее см.: [Schmitt-Vorster 2006, p. 58, 184–185, kat. 189].

¹⁸ К повторному использованию собственных набросков прибегал и упоминавшийся нами А. К. Гюне. Разным монархам, включая potentатов Франции, России и Испании, переадресовывалась композиция неаполитанца Франческо Солимены *Аллегория царствования*. 1690. Х., м. 102×76. ГЭ, Санкт-Петербург.



Ил. 8. Г.М. Фукс. Кристиан VII как покровитель искусства и науки. Аллегория. 1770. Холст, масло. 77,5×61,5. Национальная галерея Дании, Копенгаген. Инв. №KMS st44.

присоединялся к группе трех малышей, обозначающих живопись, скульптуру и архитектуру. Примечательно, что эмблема в виде аполлоновой лиры, с 1800 года украшавшая основные пуговицы мундира Императорской Академии художеств, после 1821 года была дополнена палитрой с кистями, скульптурным бюстом и «верхнею частию колонны с капителью древнего Дорического ордена». Помещенная на капители лира означала при этом «согласие сих трех искусств» [Попов 2008, с. 24, 26], эмблемой которых служил также лавровый венок — частая принадлежность не только Аполлона, но и Живописи [Лакомб де Презель 1763, с. 65]¹⁹.

Атрибуты самих «знатнейших художеств» могли слегка разниться, но при этом не лишали своих носителей узнаваемости. Живопись обыкновенно наделялась палитрой с кистями и муштабелем или мольбертом со стоящей на нем начатой работой, Скульптуре сопутствовали молоток и резец, а также портретный бюст или скульптура, тогда как Архитектура демонстрировала некий чертеж или план здания вкупе с рабочими инструментами, чаще всего циркулем и линейкой (к ее признакам равно относились книга, кирпич или фрагмент колонны с капителью). Все эти предметы могли быть не слишком заметны, будучи помещенными у ног или за спиной соответствующих муз, но могли и «говорить в полный голос», сразу обращая на себя внимание. В вышеупомянутой аллегории М. де Виша, прославляющей правителя Австрийских Нидерландов (см. примеч. 11), палитра с кистями в руке Живописи почти фронтально развернута на зрителя, тогда как ее вторая рука, также держащая кисть, опущена к лежащим на полу большим рулонам рисунков. С противоположной стороны нижнего переднего края картины мы видим античный бюст и увесистый молоток, помещенные у ног Скульптуры, на коленях у которой находится весьма крупная голова-экорше, попадающая таким образом в самый центр композиции. Архитектура одной рукой указывает на изображение некоего здания, напоминающего здание

¹⁹ См.: Н., х. второй четверти XVIII в. Женская фигура с палитрой в руках. Аллегория живописи. Не ранее 1730х. Б., сангина. 28,3×17,4. ГТГ; Н., х. XVIII в. Аллегория Живописи. Х., м. 62,5×49, ГЭ.



Ил. 9. А. К. Ленс. Геркулес защищает Живопись от Невежества и Зависти. 1763. Холст, масло. Королевский музей изящных искусств, Антверпен. Инв. №1092.

Академии Брюгге, а в другой держит циркуль и угольник. Отчасти благодаря этим аксессуарам задрапированные в яркие одеяния фигуры знатнейших художеств обретают композиционное и колористическое главенство по сравнению с присутствующей в верхней части полотна более монохромной парой небесного и земного покровителей искусств: Минервы и Карла Лотарингского (первая представляет зрителю овальный портрет второго).

Мастера второй половины XVIII века охотно помещали героев своих инвенций (или замещающие их изображения) в ситуацию того или иного взаимодействия с «матерью искусств»²⁰ Минервой. К числу уже рассмотренных нами примеров (где присутствие мудрой путеводительницы осеняло деяния австрийского императора²¹, баварского курфюрста и нидерландского наместника) добавим еще несколько произведений. В созданной Иоганном Генрихом Тишбейном «Аллегории на основание Академии художеств в Касселе» (ок. 1778)²² Минерва указывает собравшимся вокруг нее зрителям, прежде всего персонификациям художеств, на стелу с портретом Фридриха II, ландграфа Гессен-Кассельского²³;

²⁰ «Матерью искусств» величается Минерва в надписи на *Портрете графа А. И. Мусина-Пушкина* работы И. Б. Лампи Старшего (1794. Х., м. 135,5×106. Музей Российской академии художеств, Санкт-Петербург). Эту функцию богини подчеркивает, среди прочего, ее присутствие в композиции рельефа Круглого зала московского Сената *И Север художества рождает* (1784–1787, гипс). Об образе Минервы в символике европейских Академий наук см.: Пчелов Е. В. Минерва как покровительница наук в русской культуре XVIII века (к истории символики печати Академии наук) // Архив истории науки и техники. VII (XVI). М.: Янус-К, 2023, с. 98–116.

²¹ Для иконографии Иосифа II характерно частое присутствие Минервы (Афины), преимущественно как покровительницы искусств и наук. Редким примером является работа неизвестного мастера (До 1764. Смешанная техника. Венский музей, Вена), где овальный портрет будущего императора (пока еще эрцгерцога Австрии) зрителю представляет Аполлон [Schmitt-Vorster 2006, p. 184], URL: https://edoc.ub.uni-muenchen.de/4821/1/Schmitt-Vorster_Angelika.pdf (дата обращения: 23.11.2025). Увенчанный лавровым венком бог характерным жестом указывает на изображение Иосифа, уже в юности отмеченного «красотой и любовью муз», что подтверждается надписью на постаменте под портретом (Iosephus Archid. Austr. Musarum Decus et Amor). Дополняет композицию латинское изречение, заимствованное у римского поэта Марка Валерия Марциала: «О, коль искусство могло б выражать и характер, и душу, Лучшей картины нигде быть не могло б на земле». Цит. по: Марк Валерий Марциал. Эпиграммы. Кн. 10 (32). Пер. Ф. А. Петровского. СПб.: АО «Комплект», 1994.

²² И.-Г. Тишбейн. *Аллегория на основание Академии художеств в Касселе*. Ок. 1778. Х., м. 147×111. Новая Галерея, Кассель. И.-Г. Тишбейн (1722–1789) являлся сооснователем кассельской Академии и преподавал там живопись.

²³ Фридрих II Гессен-Кассельский (1720–1785) — ландграф Гессен-Касселя в 1760–1785 гг. В 1777 году отделил Академию живописи и скульптуры от кассельского Каролинума (Collegium Carolinum), основанного в 1709 г.



Ил. 10. Неизвестный художник. Процветание художеств в России. Аллегория. 1750-е — 1760-е. Бумага, тушь, кисть. 59,6×40,3. Государственная Третьяковская галерея, Москва. Инв. №9784.

на монументальном полотне Луи Жана Франсуа Лагрене Старшего «Императрица Елизавета Петровна — покровительница искусств» (1761)²⁴ склоняется к монархине для общения. Небольшая графическая композиция Карла Густава Пило (не позднее 1792?) показывает, как она, увенчанная неизменным шлемом, но облаченная в мягкое женственное одеяние, подводит шведского монарха Густава III к группе занимающихся живописью, скульптурой и архитектурой путти²⁵. А Георг Матиас Фукс в своей «Аллегии» (1770)²⁶ прибегает к мотиву прогулочного собеседования Минервы с датским королем Кристианом VII. Его

как образовательное заведение университетского типа с уклоном в сторону точных и естественных наук. Создал в Касселе один из первых в мире публичных художественных музеев — музей Фридрицианум (Museum Fridericianum).

²⁴ Л.-Ж. Ф. Лагрене Старший. *Императрица Елизавета Петровна — покровительница искусств*. 1761. Х., м. 390×284. ГРМ, Санкт-Петербург. См. также выполненный Ж.-Ж. Лагрене Младшим гравированный вариант композиции с посвящением И. И. Шувалову (1761. Б., офорт. 55,2×39,1. ГМИИ, Москва). Ср.: статуя Минервы, стоявшая «на самой (...) вершине» триумфальных ворот 1742 г. в честь взошедшей на престол Елизаветы Петровны, показывала «склонность Ея Императорского Величества к честным наукам и художествам, которая была собственная и главная добродетель Петра Великого и яко бы по наследию преселилася к нашей Самодержице». При этом статуя Аполлона символизировала «покров и защиту к наукам». Цит. по: [Тюхменева 2005, с. 260].

²⁵ К. Г. Пило. *Густав III как протектор изящных искусств*. Не позднее 1792 (?). Б., перо, кор. чернила, серая и кор. размывка. 27,2×41,5. Национальный музей, Стокгольм. Карл Густав Пило (1711–1793) с 1777 и до конца жизни возглавлял шведскую Королевскую Академию художеств. Существует мнение, что при изображении Минервы как «изобретательницы художеств» копье и щит необязательны, «да и шлем почитается притом за излишнее» [Лакомб де Презель 1763, с. 182].

²⁶ Г. М. Фукс. *Кристиан VII как покровитель искусства и науки. Аллегория*. 1770. Х., м. 77,5×61,5. Национальная галерея Дании, Копенгаген.

попечению мудрая небожительница вручает «молодые» художества в лице усидчиво-серьезных путти (один из них, как и в композиции с Густавом III, символизирует Садоводство).

Облик Минервы могла принимать и сама венценосная модель²⁷, и персонификация страны, например, фигура Испании, обретшей национальную Академию художеств (1746)²⁸. Вместо антропоморфного изображения богини в композицию нередко помещались ее статуя или крупная статуэтка, с которыми так или иначе взаимодействовали аллегорические персонажи²⁹. В перечень символических значений, ассоциируемых с Минервой, входили также красота и благородство [Gravelot, Cochin 1773, Pl. 4] — качества, переносившиеся на образ правителя или правительницы, «прилагающих попечение» о приращении наук и художеств.

Роль «начальника» муз [Лакомб де Презель 1763, с. 189; Зрелище 1785, №39] в XVIII столетии продолжает сохранять за собой и вдохновитель творческого горения Аполлон [Gravelot, Cochin 1769, Pl. 1], хотя и немного потесненный в этой роли Минервой. С ним по традиции ассоциировали как саму личность мужчины-монарха, покровителя искусств, так и феномен культурного расцвета отдельной страны или территории под эгидой его мудрого царствования. Подобные инвенции входили в излюбленный репертуар тем плафонной росписи; для королевского дворца Фердинанда IV в Мадриде свою версию исполнил в середине XVIII века неаполитанский художник Корадо Джаквинто, первый Королевский художник Испании и директор Академии Сан-Фернандо (1753)³⁰. Напомним также, что именно квадрига Аполлона позднее займет центральное место в росписи потолочного плафона «Торжество на Олимпе по случаю водворения изящных искусств в России» (1833), выполненной В.К. Шебуевым для круглого (Екатерининского) зала Императорской Академии художеств.

Как и Минерва, Аполлон нередко был представлен художниками в виде скульптурного изваяния, знаменовавшего, помимо прочего, приверженность героев инвенций просвещенному, ориентированному на Античность вкусу. Примечательна в этой связи уже упоминавшаяся композиция Тишбейна, прославляющая Фридриха II Гессен-Кассельского (см. примеч. 22–23). Здесь статуэтку бога-Кифареда, напоминающую о классических «оригиналах», демонстрирует облаченный в подобие античной тоги мальчик-ученик, бережно приподнимающий скульптуру с отведенного ей пьедестала. Единственный персонаж, обращенный лицом к зрителю, он размещен на переднем плане картины и призван наглядно обозначить стилевые предпочтения кассельской Академии художеств. При этом свидетельства вкуса «варварского», или «готического», — гротескные рисунки (заимствованные из «Анализа красоты» У. Хогарта) и ярко раскрашенная женская фигура в высокой причудливой короне — помещены Тишбейном в руки «пороков», предсказуемо изгоняемых со сцены вооруженным воином. Его щит, добавим, украшает изображение гессенского льва, вновь отсылающее зрителя к личности основателя и патрона новоучрежденной институции.

²⁷ С. Торелли. *Екатерина II в образе Минервы, покровительницы искусств*. 1770. Х., м. 318×207. ГРМ, Санкт-Петербург. Из этого окончательного варианта композиции, возможно, исполненной по программе президента Императорской Академии художеств И.И. Бецкого, исчезли фигуры Меркурия и воина в доспехах, фигурировавшие в живописном эскизе произведения (С. Торелли. *Екатерина II в образе Минервы, окруженная музами*. К. 1760-х гг. Эскиз. 65×49,2. Х., м. ГТГ, Москва). Изображение данного полотна Торелли включено в картину В.И. Якоби *Инаугурация Императорской Академии художеств 7 июля 1765 года* (1889. Х., м. 169×307. Музей Российской Академии художеств, Санкт-Петербург).

²⁸ А.Г. Руис. *Аллегория на основание Академии (Королевской Академии изящных искусств Сан-Фернандо)*. 1746. Х., м. 260×222. Королевская Академия изящных искусств Сан-Фернандо, Мадрид.

²⁹ См. композицию Чиприани (примеч. 4) или фронтиспис к каталогу художественной коллекции Академии художеств в Глазго (1754–1775): *A catalogue of Pictures, Drawings, Prints, Statues and Busts in Plaster of Paris, done at the Academy in the University of Glasgow*. Glasgow: Robert Foulis, n/d.

³⁰ См.: К. Джаквинто. *Аполлон награждает искусства. Аллегория Испанской монархии, покровительницы искусств в мирной Испании*. Эскиз. Между 1753 и 1761. Х., м. 40,9×69,7. Частное собр., Испания. См. также: Л.Ж. Ф. Лагрене. *Императрица Елизавета — покровительница искусств*. 1762. Эскиз росписи плафона Большой галереи Зимнего дворца. Б., акварель, тушь, кисть, перо. 37,5×126. ГРМ, Санкт-Петербург.

Отнюдь не редки были появления Аполлона в «триумфах» женщин-венценосиц: светозарный бог наблюдает за Скульптурой, высекающей посвященную надпись на постаменте статуи императрицы Елизаветы Петровны³¹, или, например, проносится по небесам на колеснице над опекающей «бессмертные искусства» Екатериной II³². Окруженный музами, он занимает центральное место и в композиции датированного 1750–1760-ми годами рисунка неизвестного автора «Процветание художеств в России»³³. Интересна здесь стоящая фигура Живописи, чей взгляд устремлен вверх, к двум представленным на облаках крылатым Гениям, занятым рассматриванием или поправлением картин. Величественная поза, царственная осанка и пышное платье этой дамы, походящее на дворцовый наряд (особенно в сравнении с условно-античными одеяниями двух ближайших муз-спутниц), подчеркивают ее главенство в группе «знатнейших Художеств». Напоминая об ипостаси Живописи как «царицы искусств», нередко изображавшейся на троне, эта фигура, как представляется, ассоциируется также с образом земной монархини.

Закрепленное традицией предшествующих столетий «двоевластие» Минервы и Аполлона в сфере искусств³⁴ находило отражение в семантике аллегорических программ не только станковых произведений, но и скульптурно-архитектурных ансамблей середины XVIII — первой трети XIX века. В качестве примера укажем на оформление входного двора во дворце Дос Агуас в Валенсии, отразившее тему покровительства владельцев — семьи Рабасса де Переллос, маркизов Агуас — наукам, искусствам и ремеслам. В скульптурных композициях люнет здесь (как и в рельефах лестницы петербургской Императорской Академии художеств) изображены и Аполлон-Кифарет, и Минерва. Первый предстает в обществе персонификаций Живописи, Скульптуры и Архитектуры, тогда как вторую сопровождают «свободные науки» — Литература, Астрономия, География, Математика (в обоих случаях это путти с соответствующими аксессуарами)³⁵. Одновременное присутствие, а также характер поведения обоих богов в сценах триумфов смертных покровителей искусств обогащали образ последних новыми коннотациями.

В числе совместных деяний Аполлона и Минервы — читай, просвещенного правителя — важное место занимало противостояние «марсовым промыслам» во имя мира, необходимого для расцвета искусств, а также искоренение угрожавших музам «пороков»³⁶. В этом контексте создателям аллегорических инвенций оказывался весьма полезен и образ Геркулеса/Геракла — героя, сильного духом

³¹ См.: План столичного города Санкт-Петербурга..., изданный трудами Императорской Академии наук и художеств (1753). Подробнее об изображениях русских императриц как покровительниц искусств см.: [Карев 2022; Карев 2020, с. 222–224; 22].

³² Л.-Ж. Ф. Лагрене Старший (?). *Екатерина II — покровительница наук и искусств*. Втор. пол. XVIII в. Х., м. 56×68. Серпуховский историко-художественный музей, Серпухов. Показательно уподобление экипажа и квадриги коней путешествующей по России Екатерины II изображениям колесницы Аполлона [Зрелище 1785, № 42, ил.]. См.: Ф. де Мейс. *Триумф Екатерины. Аллегория на путешествие императрицы Екатерины II в Крым*. 1790. Б., офорт, резец. 60,3×79,3. ГЭ, Санкт-Петербург.

³³ Н. х. *Процветание художеств в России. Аллегория*. 1750-е – 1760-е. Б., тушь, кисть. 59,6×40,3. ГТГ. Фигура Аполлона с лирой, стоящая в храме Славы, намечена на заднем плане композиции И. П. Прокофьева *Российский гений приносит спокойствие и изобилие наукам и искусствам* (XIX в. Б., перо. 43,3×33. Музей Академии художеств, Санкт-Петербург).

³⁴ См., например, К. Маратта. *Аннибале Караччи представляет Живопись Аполлону и Минерве*. 1669. Б., офорт, резец. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. URL: <https://www.repository.cam.ac.uk/items/22da2df4-21e7-4147-bb1d-05f8faf71ab8> (дата обращения: 01.04.2025).

³⁵ Декор двора, включающий наряду с рельефами круглые статуи Скульптуры и Архитектуры (двух художеств, средствами которых создавался ансамбль), восходит к середине XVIII века. Один из его создателей, скульптор Игнасио Вергара Гимено (Ignacio Vergara Gimeno, 1715–1776), являлся сооснователем и директором валенсийской Академии изящных искусств Санта Барбара (1753, с 1768 — Академия трех благородных искусств Сан Карлос) и почетным членом мадридской Академии Сан-Фернандо. О рельефах из Императорской Академии художеств см.: [Рязанцев 2017, с. 411–413].

³⁶ См., напр.: Н. х. по оригиналу Тинторетто. *Минерва отстраняет Марса от Мира и изобилия*. XVII век. Б., тушь, сепия. 16,2×20,4. Музей Российской академии художеств, Санкт-Петербург. Б. Пикар по рисунку Ж. М. Натье с оригинала П. П. Рубенса. *Аполлон и Минерва, прогоняющие аллегорические фигуры пороков*. До 1733. Б., резец. 51,5×85. ГЭ.

и оружием. В одном из портретов Карла Александра Лотарингского³⁷ он заносит палицу над поверженными фигурами Невежества и Зависти, неоднократно представавшими в искусстве как основные враги Живописи и живописцев³⁸. В «Аллегии на основание императрицей Елизаветой Петровной Академии художеств» (см. примеч. 14) фигура Геркулеса, снабженная неизменной дубиной, излучает созерцательное спокойствие и силу: ее изгибом охранительно охвачен мраморный медальон с портретом государыни, который с другой стороны поддерживает Минерва. Без изображения могучего бойца не остался и окончательный вариант оформления диплома британской королевской Академии: в паре с несущим зажженный факел Гением художеств он обрамляет созданную Чиприани аллегорическую виньетку. Напоминая посвященным о Геркулесе Фарнезском³⁹ — одной из самых известных со времен Ренессанса античных статуй, постоянно штудируемой во всех ее ракурсах, — этот персонаж не только гарантировал спокойствие и безопасность, но и напоминал о «золотом веке» искусства. Неслучайно его мраморную голову поместил среди атрибутов художеств Ж.П. А. Тассарт, создавая камерный скульптурный образ Екатерины II как Минервы, восстанавливающей искусства «на руинах античности» (1774, мрамор, ГЭ, Санкт-Петербург). Напомним также об ипостаси Геркулеса Мусажета, роднившей его с Аполлоном и Минервой как еще одного предводителя муз [Chompré 1810, p. 286]. Наконец, фигура смертного героя, возведенного в ранг небожителей благодаря его многотрудным подвигам, должна была обретать особый программный смысл в инвенциях, помещавших земных правителей в общество бессмертных богов.

Во второй половине XVIII века тема боевой славы неизменно окрашивала иконографию образа правителя — благодетеля искусств. В уже упоминавшихся нами примерах на нее, помимо палицы Геркулеса, указывали и увенчанная горгонейоном кираса Минервы, в которую облачена фигура Королевской Благотворительности в «Аллегии» Чиприани, и меч, частично скрытый за спиной Густава III, распростершего объятия музам, и груды военных доспехов за тронем Екатерины II — покровительницы искусств⁴⁰. Заметная глазу, но не доминирующая в композиции, военная атрибутика несколько не умаляла мирного пафоса инвенций. Напротив, в целом ряде случаев своим присутствием она указывала на несомненную способность главного героя (или героини) утвердить в подвластных им пределах мир, спокойствие и изобилие или, говоря языком петровского времени, «тишину всемирную» и «художеств мирное употребление» [Цит. по: Тюхменева 2005, с. 190].

Когда коронуемый Славой датский монарх Кристиан VII беседует с Минервой не как с воительницей, но как с покровительницей искусств и наук, ее копье оставлено и лежит под ногами общающейся пары. В состоянии полусна-полубодрствования погружен молодой воин, возможно Арес, расположившийся среди предметов вооружения под облаком, на котором восседает реформатор

³⁷ См.: П. Норберт ван Рейсхут (Reysschoot/Reijschoot). *Аллегорический портрет Карла Александра Лотарингского*. 1771. Б., акварель. Фронтиспис к гостевой («Золотой») книге Гентской Академии живописи, скульптуры и архитектуры: *Le Livre d'Or de l'Académie de Peinture, Sculpture et Architecture de Gand* (1771). Гент, городской архив. Воспроизведено: [Verbanck-Piérand 2020, Fig. 4.5].

³⁸ См.: Н. Дориньи по оригиналу К. Маратта. *Аллегория Невежества, завлекающая Живопись и уничтожающая Изящные Искусства*. 1704–1710. Офорт, резец. 46,8×31,9. Британский музей (см. также вариант из собрания Музея Российской академии художеств, Санкт-Петербург); А. К. Ленс. *Геркулес защищает Живопись от Невежества и Зависти*. 1763. Х., м. 73×92. Королевский музей изящных искусств, Антверпен. Андрис Корнелис Ленс (1739–1822), с 1763 г. — профессор антверпенской Академии художеств.

³⁹ Полускрытое обелиском профильное изображение Геркулеса Фарнезского угадывается на заднем плане композиции Й. Фратрела (см. примеч. 6). Подробнее о статуе и ее восприятии см.: Таруашвили Л. И. *Слава и бесславие знаменитых античных статуй: очерки истории восприятия*. М.: БуксМАрт, 2018.

⁴⁰ См. прим. 4, 8, 32. Ср.: И. В. Рязанцев обращал внимание на тот факт, что в статуе М. И. Козловского *Екатерины II в образе Минервы* (1785. Мрамор. 200×100×100. ГРМ, Санкт-Петербург) щит, панцирь и меч прикрыты полой плаща императрицы [Рязанцев 2017, с. 393].

копенгагенской Академии художеств Фредрик V, сопровождаемый, среди прочих, Минервой и Живописью⁴¹.

Орудия войны показаны в бездействии и в упоминавшейся выше композиции из собрания Серпуховского музея (см. примеч. 32). Здесь, однако, обращает на себя внимание мужской персонаж, разворачивающий перед монархиней (Екатериной II?) план некоего протяженного строения с овальным внутренним двором. Его одеяние составляют расстегнутый синий кафтан или куртка с красным прибором (обшлагами, стояче-отложным воротником, нагрудными отворотами), золотой эполет (или погон) с бахромой на левом плече, белый галстук и кружевная манишка, белые же штаны-шаровары, сапоги с короткими голенищами и шпорами, а также зеленая с меховым подбоем накидка (спанча?), из-под которой виден эфес холодного оружия. По покрою и стилистике эти детали костюма отвечают военной офицерской моде конца 1780-х — первой половины 1790-х годов, причем некоторые из них (например, сапоги или гусарские ботинки со шпорами и коротким широким голенищем с фигурным вырезом) изображены с большой точностью. Несмотря на тот факт, что в российской армии при Екатерине II имелись синие мундиры с красным прибором, здесь все же стоит говорить об изображении некоей условной военной формы, которая вкупе с прической персонажа (непудренные длинные волосы) побуждает вспомнить о созданном А. Гро образе молодого Наполеона⁴².

Существующее предположение считать изображенного архитектором с чертежом здания Императорской Академии художеств в руках⁴³ обращает мысли в первую очередь к фигурам А.Ф. Кокоринова и Ж.Б. Валлен-Деламота. Как известно, частью форменного облачения обоих как преподавателей Академии художеств являлась шпага; первый из них имел также офицерский чин сначала «поручика», а затем — «секунд-майора». Напомним, что на картине А.К. Гюне «Благодеяние России» (см. примеч. 1) Архитектуру персонифицировал Деламот, наделенный при этом похожей свободной прической, но штатским платьем.

В последней трети XVIII века золотой эполет с бахромой или синий цвет кафтана могли быть в равной степени свойственны как военным, так и гражданским мундирам — ведомственным, губернским или введенным с 1796 года придворным⁴⁴. Переключки и обоюдные заимствования продолжались и позднее. Аналогии украшенному звериной головой эфесу оружия и, если забыть о шпорах, коротким сапогам загадочного архитектора в военной одежде можно найти, например, в созданном по инициативе А.Н. Оленина проектом рисунка (1821) для «вседневного» и парадного академических мундиров [Попов 2008, с. 26]. Сказанное, однако, оставляет открытым вопрос о причине выбора именно такого костюма для одного из центральных участников аллегорической сцены. Если отталкиваться от смысла надписи, которую в правом нижнем углу композиции вырезает в мраморе путто-скульптор, равно как и от фигуры расположившегося

⁴¹ Николай Абрахам Абильтгор. *Фредрик V как покровитель наук и искусств. Аллегория*. 1787. Х., м. 61 × 37,5. Национальная галерея Дании, Копенгаген.

⁴² А. Гро. *Наполеон на Аркольском мосту*. Кон. 1796 — нач. 1797. Х., м. 134 × 104. ГЭ. С подобным типом войскового облачения, характерным для времен бытования так называемого «потемкинского мундира», начнет неистово бороться император Павел I. Ср.: А.Ф. Ланжерон считал, что «ни в какой службе офицер не подчинен менее точности формы, как в России...» // А.Ф. Ланжерон. *Русская армия в год смерти Екатерины II. Состав и устройство русской армии*. II. Перевел В.Н. М. Сообщил Н. Шильдер // *Русская старина* 1895, № 4. Т. 83, с. 145. URL: https://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/Russ/XVIII/1780-1800/Lanzeron_A_F/text2.htm (дата обращения: 02.07. 2025). Благодарим В.И. Егорова за консультацию относительно военного костюма изображенного и за указание на данную цитату.

⁴³ См.: https://serpuhov-museum.ru/virtualnie_vystavki/ekaterina-ii-pokrovitelnitsa-nauk-i-iskusstv/ (дата обращения: 10.06.2025).

⁴⁴ В Академии художеств мундиры синего сукна были введены только с 1804 г., сменив установленные в 1794 г. малиновые кафтаны с черными отворотами. Однако, по сведениям Б.А. Косолапова, наряду с первым форменным платьем вишневого цвета (сшитым в 1765 г. к церемонии заложения нового академического здания) педагоги носили также введенный с начала 1780-х гг. губернский (дворянский) мундир, который у чиновников петербургской губернии был светло-синим. Подробнее см.: [Косолапов 1976, с. 84–85 (благодарим Б.А. Косолапова за возможность ознакомиться с данной работой); Шепелев 1991, 1993, ч. 1, с. 27, 45; ч. 2, с. 15–16].

по левую руку от императрицы Гения Мира, не становится ли человек с архитектурным планом неким духом (или Гением) войны, обращенным усилиями Екатерины II к мирным занятиям «знатнейшими искусствами», в частности архитектурой⁴⁵?

Лишенный портретного сходства образ коронованной покровительницы, которой, помимо Гения Мира, сопутствуют Сила и Справедливость, может восприниматься здесь и как персонификация Монархии. В этом случае лежащий лев, спутник аллегии Силы, становится указанием на великодушные государя [Лакомб де Презель 1763, с. 186], а подлокотник трона в виде фигуры сфинкса, увенчанной своего рода диадемой, — знаком незыблемости власти и мудрости правящей особы. Заметим, что мифическое существо, согласно греческой традиции, крылато. В аллегорических апофеозах чаще встречаются (иногда представая в царском платке-немесе) его бескрылые египетские собратья, помимо прочего отсылающие нас к теме художественного наследия древности⁴⁶. Обращают на себя внимание также тип короны и фасон одеяния императрицы, выдающие руку иностранного художника. Платье-рубашка, поверх которого надет отороченный по пройме жемчугом корсет (отсылка к кирасе Минервы?), дополнено стоящим кружевным воротником в духе Марии Медичи. Подобная деталь, практически не встречающаяся в портретных работах отечественных мастеров, являлась элементом востребованного среди европейских модниц «русского» наряда, созданного во Франции последней трети XVIII века под именем «robe à la Tsarine», или «платье по царице» [Бордэриу 2016, с. 105–106, ил. 25, 26]⁴⁷.

Данное произведение, в ряду многих, провозглашало мирные или, пользуясь выражением М.В. Ломоносова, «безпагубные» победы во имя художеств не менее значимыми, чем громкие виктории на поле брани. Равнозначность военных и изящных искусств акцентировалась перекличкой изобразительных мотивов (Храм муз и храм Воинской добродетели) и терминов («трофеи оружия» и «трофеи художеств»). За нетленность деяний во славу бессмертных искусств, увековеченных к тому же средствами последних, ручалась крылатая Слава, осенявшая своим присутствием не только военные апофеозы, но и триумфы покровителей художеств: в рассмотренной выше композиции из Серпуховского музея она просто-напросто выпроваживает со сцены Хроноса-Время, или Сатурна.

Этому персонажу, старику с косою в руках, в силу своей природы отвечавшему за полярные состояния забвения и бессмертия, могли отводиться разные роли. Чаще он сопровождал Историю (Клио), которая вела запись выдающихся свершений тех, кому адресовались аллегорические инвенции. Порой он поддерживал книгу или свиток Музы, куда мог также с доброжелательным

⁴⁵ Если учитывать принятый порядок чтения конклюдии (слева снизу вверх по часовой стрелке) или исторической картины (слева направо), текст надписи обретает роль своеобразного итогового тезиса: *Et belli et pacis genius qui Temperat artes immortale Tibi dat Catarina Deus* (Бессмертный дух войны и мира, правящий искусствами, Бог дарует тебе, Екатерина). При этом, как и в конклюдиях, надпись поясняет, но не исчерпывает замысел инвенции.

⁴⁶ Бескрылый сфинкс украшает шлем Минервы и подлокотники кресел моделей В.Л. Боровиковского (Портрет А.Ф. Лабзина в синем кафтане. После 1816. Х., м. 75,5×62; Портрет неизвестной с циркулем в руке и лежащим на столике фрейлинским шифром. Нач. 1800-х. Х., м. 88×69,5. Оба — ГТГ, Москва). См. также диван с ножками в виде фигур сфинксов (Россия. 1800–1810-е. Дерево, красное дерево, ткань, аграмант, фанеровка, резьба, окраска под раскопчную бронзу, золочение. ГМЗ «Петергоф», Санкт-Петербург). Кресло с крылатым сфинксом изображено на картине француза Ж.М. Ланглуа *Александр Великий, Аппеллес и Кампаспа* (1819. Х., м. 287×356,9. Музей Августинцев, Тулуза; подготовительный рисунок — музей Ж.П. Гетти, Лос-Анжелес). Отмечая элегантность и роскошь обстановки студий парижских художников, современник писал, что там «мы чувствуем себя в мастерской Аппеллеса, по крайней мере, в отношении мебели, если не таланта» // *Art in everyday life in the Habsburg monarchy. Count Charles-Joseph de Clary-Aldringen (1777–1831)* // *Opera Historica. Ročník 22. 2021. P. 65.*

⁴⁷ Екатерина II, впрочем, упоминала о такой части своего наряда как «брыжжи из очень белого газу» // Записки императрицы Екатерины Второй. Перевод с подлинника, изданного Императорской Академией наук. С 12 портретами и автографами. СПб.: Издание А.В. Суворина, 1907, с. 315. В платье, отороченном по вырезу лифа жемчугом, представлена Елизавета Петровна на портрете работы Г. Бухгольца (1772. Х., м. 51,7×43,0. ГМЗ «Петергоф»). Ср. одеяние императрицы в аллегии неизвестного (немецкого?) художника на бракосочетании великого князя Павла Петровича (Х., м. 73,5×106,5. Серпуховский историко-художественный музей, Серпухов). Сохраняя значение признака богатства и изобилия, жемчуг в XVIII столетии продолжал ассоциироваться также с мудростью и духовным просвещением.

любопытством заглядывать, порой наблюдал за происходящим в одиночку — например, приоткрывая тяжелый занавес (символ тьмы невежества), чтобы явить «сияющее солнце ново основанной Академии Живописцев и Скульпторов»⁴⁸. В аллегории на смерть императора Иосифа II фигура Хроноса, помещенная на фоне руин и саркофага за спиной художника Хенрици, погружена в меланхолию, напоминая, казалось бы, лишь о неумолимой и разрушительной силе времени. Однако произрастающая из развалин пальма, символ непреходящей пользы [Плюснина 2021, с. 129–130], вводит в контекст прочтения и этой инвенции тему Храма забывения [Лакомб де Презель 1763, с. 131], дорогу к которому открывало покровительство художествам.

В сонме небесных охранителей муз, как домашних, так и странствующих, важную роль играл Меркурий: покровитель торговли и путешествий, вестник богов, он исторически ассоциировался также с аллегориями искусств. Его кадуцей, или Ермиев жезл — знак примирения и премудрости — мог уподобляться присущему Живописи муштабелю или входить (подобно лире или палице Геракла) в состав натюрмортов из атрибутов художеств, украшавших аллегорические композиции и портреты просвещенных правителей⁴⁹. Юноша в крылатых сандалиях воспринимался прежде всего в роли посредника: на фронтисписе к неосуществленному проекту британской Академии художеств (1749), принадлежащему перу архитектора Джона Гвина⁵⁰, он представляет Минерву фигуре Британии под венчающим композицию профильным медальоном с портретом короля Георга II. Хотя и не относимый к категории героев, Меркурий был способен и на более решительные действия: в уже упоминавшейся «Аллегии» А.Г. Руиса на создание мадридской Королевской Академии художеств (1746, см. примеч. 28) он попирает Сатира-Зависть по воле Испании-Минервы⁵¹. Это полотно было призвано отразить начальный этап истории Академии, связанный с получением ею монаршего покровительства и разработкой ее Устава, и прославляло не только самого верховного покровителя, испанского короля Филиппа V, но и одного из его подданных, Себастиана де ла Куадра, маркиза Вильяриса⁵². Первый представлен на завесе трубы в руках парящей над всем происходящим Славы, второй — на поддерживаемом маленьким Гением овальном портрете, помещенном в нижнем углу картины. Последнее изображение, большее из двух по размеру — как, впрочем, и следовало быть предмету, расположенному не высоко «в небе», а «на земле», — знаменует реальный и весьма существенный вклад маркиза в рождение Академии художеств. Примечательно, что в гравированной версии работы Руиса, созданной уже после фактического учреждения институции в 1752 году королем Фердинандом VI, сыном Филиппа V, портрет Вильяриса был заменен на эмблему Академии: рука с тремя лавровыми

⁴⁸ URL: <https://www.altemeister.museum-kassel.de/30081/0/0/147/s1/0/100/objekt.html> (дата обращения: 04.02.2026). См. примеч. 22. В апофеозах петровской эпохи Крылатый Сатурн изгонял «пороки», а также, под именем Часа, составлял окружение Пиктории, наряду с «Безсмертием» и Клио-Историей [Тюхменева 2005, с. 210]. Ему позволялось разделять с последней (как и с малышми-путти) функцию летописца [Лакомб де Презель 1763, с. 131], а также становиться глашатаем возрождения или бессмертия художеств. См.: Н., х. *Аллегория Времени, вводящего в храм славы Науки и Искусства* (Не позднее 1769. Б., перо, бистр, карандаш. 17,8×22); К Лазинию по оригиналу Дж. Фаббрини. *Минерва указывает Гению искусств на Аврору и Хроноса, провозглашающих возрождение искусств* (1791. Б., офорт, акватинта, оттиск сангиной. 53,3×34,5. Обе — ГЭ, Санкт-Петербург).

⁴⁹ Созданием изображения Меркурия занята Живопись в композиции П. Батони *Аллегория трех искусств* (Х., м. 1740-е гг. 175,4×138. Штеделевский художественный институт. Франкфурт-на-Майне. См. также: Х. Гольциус. Меркурий. 1611. Х., м. 214×120. Маурицхёйс, Гаага).

⁵⁰ См.: [Gwynn J.] *An essay on design: including proposals for erecting a public academy to be supported by voluntary subscription (till a royal foundation can be obtain'd) for educating the British youth in drawing, and the several arts depending thereon*. London: Brindley, 1749.

⁵¹ В разных вариантах композиции Стефано Торелли *Екатерина II в образе Минервы-покровительницы искусств* — эскизе (см. примеч. 27) и первоначальном незаконченном варианте композиции (Х., м. Кон. 1760-х гг. (?). 219,5×192. ГРМ, Санкт-Петербург) — подобный персонаж попирается то решительным путти, то львом.

⁵² Себастиан де ла Куадра (Sebastián de la Cuadra, 1st Marquess of Villarias, 1687–1766) — государственный секретарь Испании (1736–1746); при его участии было получено согласие короля на создание Академии художеств (1744/1752) и разработан ее Устав. Учредил в своем доме скульптурную академию (1741).

венками (видимо, по одному для каждого из знатнейших художеств) прости-
ралась из облака над неким строением, несущим на себе атрибуты искусств
и королевской власти⁵³.

Данная живописная аллегория принадлежит к числу весьма многослов-
ных: позади основных персонажей на дальнем пейзажном плане, знаменующем
испанское владычество над миром — небом, морем и сушей, изображены Юпитер
и Марс в облаках, Нептун на своей колеснице и крылатый Пегас на вершине
горы, у подножия которой к нему простирают руки три женские фигуры⁵⁴.
Картина интересна еще и тем, что она должна была стать частью большого
замысла: при утверждении в 1744 году проекта «публичной студии», послужив-
шей в качестве «пробы или модели» для будущей Королевской Академии трех
изящных искусств, живописи, скульптуры и архитектуры, во имя С. Фернандо
[Моисеева 2006, с. 36–37], тринадцати профессорам было поручено создать в своих
видах искусства произведения в честь ее основания. Готовый результат пред-
ставил в итоге только Антонио Гонсалес Руис, глава живописного отделения
институции.

Подобный пример широко задуманного, но, увы, не нашедшего полного
воплощения мадридского начинания — одно из многих свидетельств тому, что
тема муз под покровительством престола (кульминацией чего виделось основа-
ние национальных художественных институций) считалась во второй половине
XVIII — начале XIX столетия достойной воплощения широким содружеством
искусств. Сам же Руис успешно продолжил ее в парадном портрете короля Фер-
динанда VI — монарха, ставшего основателем мадридской Академии художеств⁵⁵.

Заключая наш ни в коей мере не претендующий на полноту обзор изобра-
жений правителей — покровителей искусств, подчеркнем, что над подобными
произведениями довелось поработать весьма значительному числу мастеров
XVIII — первой трети XIX века. Единство ставившихся в данной ситуации
задач побуждало авторов во многом следовать сложившемуся изобразитель-
ному канону, но не исключало, однако, возможности разнообразить послед-
ний индивидуальным нарративом. Многие создатели инвенций преподавали
в академиях художеств или даже руководили последними, обладая при этом
навыками работы в разных видах искусства. В силу сходного характера дея-
тельности их объединяли также общеевропейская осведомленность в обла-
сти аллегорического знания (во многом считываемого с произведений пред-
шественников) и причастность к конкретным реалиям академического бытия.
Отвечая стилистическим предпочтениям времени и обнаруживая переклички
с приемами современной им исторической и портретной живописи, а также
конклюдий конца XVI — начала XVIII века, они оставались в рамках избранного
жанра — аллегорического триумфа-панегирика. Воспринимаемый как «портрет
с аллегорией или аллегория с портретом»⁵⁶, образ облеченного просвещенной
властью «ободрителя» художеств в кругу небесных и земных сподвижников

⁵³ См.: Х. Б. Паломино по оригиналу А. Г. Руиса. *Аллегория на основание Королевской Академии изящных искусств Сан-Фернандо*. 1753. Б., глубокая печать. 42×29,1. Королевская Академия изящных искусств Сан-Фернандо, Мадрид.

⁵⁴ URL: <https://www.academiacoleccion.com/pinturas/mostrar-autores.php?id=gonzalez-ruiz-antonio#&gid=1&pid=0327> (дата обращения: 05.08.2025). Пегас являлся нередким участником подобных сцен, чаще сопровождая Аполлона; в посвященной Густаву III композиции Дебре (см. примеч. 8) изображение крылатого коня стоит на мольберте позади статуи бога.

⁵⁵ А. Г. Руис. *Фердинанд VI, протектор Искусств и Наук*. 1754. Х., м. 260×225. Королевская Академия изящных искусств Сан-Фернандо, Мадрид. В инвентарных описаниях полотна, сделанных на протяжении конца XVIII — первой трети XIX века, портрет определялся как аллегория основания Академии художеств, тогда как главная женская фигура, держащая в одной руке три лавровых венка (см. эмблему Академии), а другой протягивающая монарху кадуцей, — как аллегория Мира или Торговли. В современном пояснении на сайте мадридской Академии эта фигура названа аллегорией Искусства.

⁵⁶ Надпись на подрамнике картины-конклюдии: Н. х. «Надгробов смутнопечальный». Конклюдия с портре-
том царевны Наталии Алексеевны, сестры Петра I, и с портретами Петра I, царицы Екатерины Алексеевны,
царевичей Алексея Петровича, Петра Петровича и Петра Алексеевича. Между 18 июня 1716 и 17 ноября 1717.
Х., м. 235×134. ГРМ. Подобным образом в составленном на рубеже XVIII–XIX веков каталоге картин из собра-
ния мадридской Академии художеств описывалось изображение Фердинанда VI работы А. Г. Руиса: «Портрет

выстраивался в унисон с суждением Винкельмана о том, что чем больше понятие вмещает фигура в аллегории, тем она возвышеннее и тем больше заставляет о себе задуматься⁵⁷. В дальнейшем аллегорический язык произведений будет претерпевать неизбежные метаморфозы, побуждая критика в 1870 году назвать работу предшественника «любопытным экземпляром», представляющим «величие Монархии» с помощью «легкой иллюзии»⁵⁸. Новое, соответствующее духу времени воплощение обретет и сформулированный в век Просвещения тезис о символическом изображении моральных понятий и абстракций при помощи наглядно представленных глазам конкретных событий [Essay on Painting 1783, p. 277]. Однако прием сочетания, словами И.В. Рязанцева, иносказания и жизнеподобия, который широко применялся в аллегорических инвенциях второй половины XVIII–XIX века, останется востребован и в дальнейшем как творческий метод, отвечающий неугасающей потребности прославлять достижения властителей на ниве покровительства искусствам.

Литература

1. Бахарева 2021 — Бахарева Н.Ю. Исторический живописец А.К. Гюне. Новое о биографии и творческом наследии художника // Атрибуция предмета: интуиция, опыт, документ. Сб. статей XXVII Царскосельской научной конференции. СПб.: Русская коллекция, 2021. С. 56–66. URL: <https://search.rads-doi.org/show-file/ru/20573> (дата обращения: 05.09.2025).
2. Бордэриу 2016 — Бордэриу К. Платье императрицы. Екатерина II и европейский костюм в Российской империи. М.: Новое литературное обозрение, 2016.
3. Вульф 2003 — Вульф Л. Изобретая Восточную Европу: карта цивилизации в сознании эпохи Просвещения. М.: Новое Литературное Обозрение, 2003.
4. Зрелище 1785 — Зрелище Природы и Художеств. Часть IV. В Санктпетербурге, Иждивением императорской Академии наук, 1785.
5. Карев 2022 — Карев А.А. Живописец и скульптор в России XVIII века. Проблемы взаимодействия // URL: <https://academiarah.ru/magazines/2022/2/zhipovisets-i-skulptor-v-rossii-xviii-veka-problemy-vzaimodeystviya> (дата обращения: 22.11.2025).
6. Карев 2020 — Карев А.А. На границах русского портрета XVIII века // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 10. Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. М.: МГУ имени М.В. Ломоносова / СПб.: НП-Принт, 2020. С. 220–229.
7. Коршунова 2011 — Коршунова Н.Г. «Аллегория о блаженстве царствования императрицы Елизаветы Петровны». Описание и толкование плафонной живописи Большого зала Царскосельского дворца // Россия — Италия. Общие ценности. Сб. научных статей XVII Царскосельской конференции. СПб.: Серебряный век, 2011. С. 330–343.
8. Косолапов 1976 — Косолапов Б.А. Предметно-исторический метод атрибуции портретов русских художников XVIII — начала XIX вв. Дипломная работа студента пятого курса кафедры истории искусства. Л., 1976.
9. Лакомб де Презель 1763 — [Лакомб де Презель О.] Иконологической Лексикон, или Руководство к познанию живописного и резного художеств, медалей, эстампов и проч., с описанием, взятым из разных древних и новых Стихотворцев. С Французского переведен Академии наук Переводчиком Иваном Акимовым. В Санктпетербурге, при Императорской Академии наук, 1763.
10. Моисеева 2006 — Моисеева С.В. Программы парижской Королевской академии живописи и скульптуры 1756–1773 годов и мадридской Королевской Академии Сан-Фернандо 1753–1763 годов // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы.

короля Фердинанда VI в рост [и Аллегория]». URL: <https://www.academiacolecciones.com/pinturas/inventario.php?id=0683> (дата обращения: 16.02.2026).

⁵⁷ Подробнее см.: Винкельман И.И. Избранные произведения и письма. М. — Л.: Academia, 1935, с. 164. При всем множестве значений, присущих образам Аполлона и Минервы, словарь Холла отдавал пальму первенства в этом отношении Меркурию [Hall 1788].

⁵⁸ Речь шла о композиции А. Г. Гюне *Благоденствие России под управлением Екатерины II* (см. примеч. 4) // Всемирная иллюстрация, 1870, №81, с. 502–503. Как пример аллегории середины XIX в. см., напр.: П. Хервеген по оригиналу А. фон Крелинга. *Король Людвиг как покровитель искусств*. Б., цв. литография. 45,1 × 59,5. Титульный лист «Альбома Его Величества короля Баварии Людвиг I» (опубл.: Мюнхен, 1751–1752). Кунстхалле, Гамбург.

- Сб. статей. Ред.-сост. И.В. Рязанцев. Вып. 10. М.: Памятники исторической мысли, 2006. С. 31–58.
11. Плюснина 2021 — Плюснина Е.А. Краткое изъяснение иконологическим изображениям в рукописном Уставе Императорской Академии трех знатнейших художеств 1764 года // Символы и аллегории в изобразительном искусстве. Сб. материалов Всероссийской научной конференции 24–25 мая 2001 г. Науч. ред.: В.-И. Богдан. СПб.: НИМ РАХ, 2021. С. 125–137.
12. Попов 2008 — Попов С. Живописец в синем фраке. К истории мундира Академии художеств в XIX столетии (I) // Старый Цейхгауз. 2008, №2 (26). С. 24–29.
13. Рязанцев 2017 — Рязанцев И.В. Российская дань классике. Роль московской школы в развитии отечественного зодчества и ваяния второй половины XVIII — начала XIX века. М.: Прогресс-Традиция, 2017.
14. Садков 1995 — Садков В.А. Серпуховский историко-художественный музей. Западно-европейская живопись и скульптура XVI — XIX века. Научный каталог. Т. 2. Текст. Подольск, 1995.
15. Тюхменева 2005 — Тюхменева Е.А. Искусство триумфальных врат в России первой половины XVIII века. Проблемы панегирического направления. М.: Прогресс-Традиция, 2005.
16. Шепелев 1991, 1993 — Шепелев Л.Е. Гражданские мундиры в дореволюционной России в связи с их значением для исторических исследований. Ч. 1–2 // Вспомогательные исторические дисциплины, СПб.: Наука. Т. XXII (1991). С. 25–52; Т. XXIV (1993). С. 6–33.
17. Algarotti 1764 — [Algarotti F.] Opéra del Conte Algarotti, Cavaliere dell'ordine del Merito e Ciambelano di S.M. il Re di Prussia. Tomo II. Saggi sopra le Belle Arti. Livorno: Marco Coltellini, 1764.
18. Essay on Painting 1783 — An Essay on Painting, written originally in Italian by count Algarotti, gentleman of the bed chamber to his Prussian majesty F.R.S. etc. // The Annual Register, or a view of the history, politics and literature, for the year 1764. The third edition. London: J. Dodsley, 1783.
19. Chompré 1810 — [Chompré P.] Dictionnaire abrégé de la Fable, pour L'intelligence des Poètes, des Tableaux et des Statues, don't les Sujets sont tirés de l'Histoire poétique. Par Chompre. Nouvelle édition. A Paris, chez Duprat-Duverger, 1810.
20. Gravelot, Cochin 1769 — Gravelot H.F., Cochin Ch.N. Almanach iconologique pour l'année 1769. Cinquieme suite. Les Muses. Paris: Chez Latré, 1769.
21. Gravelot, Cochin 1773 — Gravelot H.F., Cochin Ch.N. Almanach iconologique pour l'année 1773. Neuvieme Suite. Etres moraux. Paris: Chez Latré, 1773.
22. Medvedkova 2002 — Medvedkova O. Royauté et féminité: l'invention de l'image de l'impératrice en Russie au XVIIIe siècle // Modernités russes 4. La femme dans la modernité. Lyon: Centre d'Études Slaves André Lirondelle Université Jean-Moulin, 2002. P. 21–36.
23. Murray 1913 — Murray D. Robert and Andrew Foulis and the Glasgow Press with some account of the Glasgow Academy of the Fine Arts. Glasgow: J. Maclehose and sons, 1913.
24. Schmitt-Vorster 2006 — Schmitt-Vorster A. Pro Deo et Populo: Die Porträts Josephs II. (1765–1790) Untersuchungen zu Bestand, Ikonographie und Verbreitung des Kaiserbildnisses im Zeitalter der Aufklärung. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität, München. München, 2006. URL: https://edoc.ub.uni-muenchen.de/4821/1/Schmitt-Vorster_Angelika.pdf (дата обращения: 22.11.2025).
25. Hall 1788 — [Hall W.H.] The New Royal Encyclopaedia; or complete modern universal Dictionary of Arts and Sciences on a new improved plan... Par William Henry Hall. Vol. 2. London: C. Cooke, 1788.
26. Verbanck-Piérand 2020 — Verbanck-Piérand A. Prince Charles Alexandre of Lorraine and Hercules: A Political Emblem between Tradition and Innovation // The Exemplary Hercules from the Renaissance to the Enlightenment and Beyond. Ed. by V. Mainz and E. Stafford. Leiden, Boston: Brill, 2020. P. 119–148.
27. Winckelmann 1766 — [Winckelmann J.J.] Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst. Dresden: In der Waltherischen Hof-Buchhabdlung, 1766.

References

1. Bakhareva, N.Yu. (2021), "Istoricheskii zhivopisets A.K. Gyune. Novoe o biografii i tvorchestvom nasledii khudozhnika" ["History painter A.K. Gyune: new findings on the artist's biography and creative legacy"], *Atributsiya predmeta: intuitsiya, opyt, document. Sbornik statei XXVII Tsarskosel'skoi nauchnoi konferentsii* [Attribution of an object: intuition, experience, document. Proceedings of the 27th Tsarskoe Selo academic conference], Russkaya kollektsiya, St Petersburg, Russia,

- pp. 56–66, URL: <https://search.rads-doi.org/show-file/ru/20573> (accessed on 01.05.2025).
2. Borderiu, K. (2016), *Plat'ye imperatritsy. Ekaterina II i evropeiskii kostyum v Rossiiskoi Imperii* [The Empress's dress. Catherine II and the European costume in the Russian Empire], *Novoe literaturnoe obozrenie*, Moscow, Russia.
 3. Wolff, L. (2003), *Izobretaya Vostochnuyu Evropu: karta tsivilizatsii v soznanii epokhi Prosveshcheniya* [Inventing Eastern Europe: map of civilization in the mentality of the Enlightenment], *Novoe literaturnoe Obozrenie*, Moscow, Russia.
 4. Zrelishche Prirody i Khudozhestv (1785), *Zrelishche Prirody i Khudozhestv* [A Spectacle of Nature and Arts], Part 4, *Imperatorskaya Akademiya nauk*, St Petersburg, Russia.
 5. Karev, A.A. (2022), "Zhivopisets i skul'ptor v Rossii XVIII veka. Problemy vzaimodeistviya" ["The painter and the sculptor in 18th century Russia: problems of interaction"], URL: <https://academiaru/magazines/2022/2/zhivopisets-i-skulptor-v-rossii-xviii-veka-problemy-vzaimodeystviya> (accessed on 22.11.2025).
 6. Karev, A.A. (2020), "Na granitsakh russkogo portreta XVIII veka" ["At the boundaries of the 18th century Russian portrait"], *Aktual'nyye problemy teorii i istorii iskusstva: sbornik nauchnykh statei* [Current issues in theory and history of art: collection of articles], vol. 10, ed. by A.V. Zakharova, S.V. Maltseva, and E.Yu. Stanyukovich-Denisova, Lomonosov Moscow State University, Moscow, NP-Print, St Petersburg, Russia, pp. 220–229.
 7. Korshunova, N.G. (2011), "Allegoriya o blazhenstve tsarstvovaniya imperatritsy Elizavety Petrovny'. Opisaniye i tolkovaniye plafonnoi zhivopisi Bol'shogo Zala Tsarskosel'skogo dvortsa" ["The allegory of the bliss of the reign of Empress Elizabeth Petrovna: description and interpretation of the ceiling painting in the Great Hall of the Catherine Palace"], *Rossiya – Italiya. Obshchiye tsennosti. Sbornik statei XVII Tsarskosel'skoi nauchnoi konferentsii* [Russia – Italy: shared values. Proceedings of the 17th Tsarskoe Selo conference], *Serebryanyi Vek*, St Petersburg, Russia, pp. 330–343.
 8. Kosolapov, B.A. (1976), *Predmetno-istoricheskii metod atributsii portretov russkikh khudozhnikov XVIII – nachala XIX vv. Diplomnaya rabota studenta pyatogo kursa kafedry istorii iskusstva* [The object-historical method of attributing portraits by Russian artists of the 18th and early 19th centuries. Diploma thesis, Department of Art History], Leningrad, USSR.
 9. Lacombe de Prezel, O. (1763), *Ikonologicheskii Leksikon, ili Rukovodstvo k poznaniyu zhivopisnago i reznago khudozhestv, medalei, estampov i proch., s opisaniem, vzyatym iz raznykh drevnikh i novykh stikhotvortsev* [Iconological lexicon, or a guide to the understanding of painting, sculpture, medals, prints, etc., with descriptions drawn from various ancient and modern poets, transl from French by Ivan Akimov], Imperial Academy of Sciences, St Petersburg, Russia.
 10. Moiseeva, S.V. (2006), "Programmy parizhskoi Korolevskoi Akademii zhivopisi i skulptury (1756–1773) i madridskoi Korolevskoi Akademii San-Fernando (1753–1763)" ["Programmes of the Paris Royal Academy of Painting and Sculpture (1756–1773) and the Madrid Royal Academy of San Fernando (1753–1763)"], *Russkoye iskusstvo Novogo vremeni. Issledovaniya i materialy. Sbornik statei* [Russian art of the modern era: studies and materials. Collection of articles], vol. 10, ed. by I.V. Ryazantsev, *Pamyatniki istoricheskoi mysli*, Moscow, Russia, pp. 31–58.
 11. Plyusnina, E.A. (2021), "Kratkoye iz'yasneniye ikonologicheskimi izobrazheniyami v rukopisnom Ustave Imperatorskoi Akademii trekh znatneishikh khudozhestv 1764 goda" ["A brief explanation of the iconological illustrations in the manuscript Charter of the Imperial Academy of the Three Noble Arts of 1764"], *Simvoly i allegorii v izobrazitel'nom iskusstve. Sbornik materialov Vserossiiskoi nauchnoi konferentsii, 24–25 maya 2001* [Symbols and allegories in the visual arts: proceedings of the All-Russian Academic Conference, 24–25 May 2001], ed. by V.-I. Bogdan, NIM RAH, St Petersburg, Russia, pp. 125–137.
 12. Popov, S. (2008), "Zhivopisets v sinem frake. K istorii mundira Akademii khudozhestv v XIX stoletii (I)" ["A painter in a blue tailcoat: on the history of the uniform of the Academy of Arts in the 19th century (I)"], *Staryi Tseikhgauz [Old Arsenal]*, no 2 (26), pp. 24–29.
 13. Ryazantsev, I.V. (2017), *Rossiiskaya dan' klassike. Rol' moskovskoi shkoly v razvitiy otechestvennogo zodchestva i vayaniya vtoroi poloviny XVIII – nachala XIX veka* [Russia's tribute to classicism: the role of the Moscow School in the development of Russian architecture and sculpture in the second half of the 18th and early 19th centuries], Progress-Traditsiya, Moscow, Russia.
 14. Sadkov, V.A. (1995), *Serpukhovskii istoriko-khudozhestvennyi muzei. Zapadno-evropeiskaya zhivopis' i skul'ptura XVI – XIX veka* [Serpukhov Museum of History and Art. Western European painting and sculpture of the 16th – 19th centuries], Collection catalogue, vol. 2, Podolsk, Russia.
 15. Tyukhmeneva, E.A. (2005). *Iskusstvo triumfal'nykh vrat v Rossii pervoi poloviny XVIII veka. Problemy panegiricheskogo napravleniya* [The art of triumphal arches in Russia in the first half of the

- 18th century: problems of the panegyric tradition], Progress-Traditsiya, Moscow, Russia.
16. Shepelev, L.E. (1991, 1993), "Grazhdanskiye mundiry v dorevolutsionnoi Rossii v svyazi s ikh znacheniem dlya istoricheskikh issledovaniy" ["Civilian uniforms in pre-revolutionary Russia and their significance for historical research"], parts 1–2, *Vspomogatel'nyye istoricheskiye distsipliny* [Auxiliary historical disciplines], vol. 22 (1991), pp. 25–52, vol. 24 (1993), pp. 6–33, Nauka, St Petersburg, Russia.
17. Algarotti, F. (1764), *Opéra del Conte Algarotti, Cavalière dell'ordine del Merito e Ciambelano di S.M. il Re di Prussia, Tomo II, Saggi sopra le Belle Arti*, Marco Coltellini, Livorno, Italy.
18. An Essay on Painting, written originally in Italian by count Algarotti, gentleman of the bed chamber to his Prussian majesty F.R.S. etc., *The Annual Register, or a view of the history, politics and literature, for the year 1764*, The third edition, J. Dodsley, London, UK, 1783.
19. Chompré, P. (1810), *Dictionnaire abrégé de la Fable, pour l'intelligence des Poètes, des Tableaux et des Statues, don't les Sujets sont tirés de l'Histoire poétique*, Par Chompre, Nouvelle edition, Duprat-Duverger, Paris, France.
20. Gravelot, H.F., Cochin, Ch.N. (1769), *Almanach iconologique pour l'année 1769, Cinquieme suite*, Les Muses, Chez Lattré, Paris, France.
21. Gravelot, H.F., Cochin, Ch.N. (1773), *Almanach iconologique pour l'année 1773, Neuvieme Suite*, Etres moraux, Chez Lattré, Paris, France.
22. Medvedkova, O. (2002), *Royauté et féminité: l'invention de l'image de l'impératrice en Russie au XVIIIe siècle*, Modernités russes 4, La femme dans la modernité, Centre d'Études Slaves André Lironde Université Jean-Moulin, Lyon, France, pp. 21–36.
23. Murray, D. (1913), *Robert and Andrew Foulis and the Glasgow Press with some account of the Glasgow Academy of the Fine Arts*, J. Maclehose and sons, Glasgow, Scotland.
24. Schmitt-Vorster, A. (2006), *Pro Deo et Populo: Die Porträts Josephs II (1765–1790), Untersuchungen zu Bestand, Ikonographie und Verbreitung des Kaiserbildnisses im Zeitalter der Aufklärung*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität, München, Germany. URL: https://edoc.ub.uni-muenchen.de/4821/1/Schmitt-Vorster_Angelika.pdf (accessed on 22.11.2025).
25. Hall, W.H. (1788), *The New Royal Encyclopaedia; or complete modern universal Dictionary of Arts and Sciences on a new improved plan...* Par William Henry Hall, vol. 2, C. Cooke, London, UK.
26. Verbanck-Piérand, A. (2020), *Prince Charles Alexandre of Lorraine and Hercules: A Political Emblem between Tradition and Innovation*, *The Exemplary Hercules from the Renaissance to the Enlightenment and Beyond*, Ed. by V. Mainz and E. Stafford, Brill, Leiden, Boston, Netherlands, pp. 119–148.
27. Winckelmann, J.J. (1766), *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst*. Dresden: In der Waltherischen Hof-Buchhabdlung.

Информация об авторе

Ирина М. Марисина, кандидат искусствоведения, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств, Москва, Россия; 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, 21; i.marisina@gmail.com

Author info

Irina M. Marisina, Cand. of Sci. (Art history), Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia; 21 Prechistenka St, 119034 Moscow, Russia; i.marisina@gmail.com