

Тест 8-3

Искусство Возрождения,
барокко, классицизм, малые
голландцы

1.



- **Аполлон и Дафна»** — мраморная скульптура в стиле барокко работы итальянского мастера Бернини, выполненная в 1622-1625 годах, находится в Галерее Боргезе в Риме. Сюжет основывается на одном из рассказов, включенных в «Метаморфозы» Овидия.

- Скульптор запечатлел итог мифологической погони бога солнца Аполлона за прекрасной нимфой Дафной. Настигаемая Аполлоном, Дафна просит помощи у богов — и начинает превращаться в лавр. Мы видим героев в тот самый миг, когда Аполлон практически настиг беглянку, но пальцы рук Дафны уже превращаются в ветви, а ноги — в корни лавра.

- Бернини начал работать над «Аполлоном и Дафной» в 1622 году по заказу кардинала Боргезе, но отложил работу для создания скульптуры Давида. Композиция была завершена только в 1625 году. Кардинал Маффео Барберини, будущий папа *Урбан VIII* написал двустишие: «Каждый, кто будет искать наслаждения исчезающей красотой, очнётся с руками, полными листвы и горьких ягод». Эти назидательные строки должны были служить оправданием присутствия скульптуры на языческую тематику в коллекции кардинала. Изначально скульптура располагалась возле стены, но Антонио Аспруччи в конце XVIII века переместил её в центр зала, сделав её тематическим центром помещения. Сюжет «Аполлона и Дафны» отразил художник Пьетро Анджелетти в росписи на потолке третьего зала галереи Боргезе.

***Аполлон
и Дафна,***

1622—25

Каррарский
мрамор. Высота:
243 см

Галерея Боргезе,
Рим



2



- **Одиссей в пещере Полифема**
1630
Барокко
- **2536 x 2030**
Йорданс, Якоб

- Высадившись на земле циклопов, Одиссей заметил близ моря пещеру. Вместе с двенадцатью своими спутниками он вошел в пещеру, неся большой мех с вином. В пещере жил циклоп Полифем — великан, дикарь и людоед. Придя домой, Полифем загнал свое стадо в пещеру и завалил выход большим камнем. Увидев незваных гостей, он сразу же сожрал несколько человек. Одиссей предложил циклопу вина. Напившись вина, Полифем спросил Одиссея, как его зовут. Тот сказал, что его имя «Никто». Полифем пообещал, что съест его в последнюю очередь, добавив, что это подарок, который он дарит Одиссею как гостю. За сим циклоп улегся спать. Одиссей же, отыскав в пещере кол, заострил его, обжег на костре и ослепил Полифема. Последний стал громко кричать, призывая на помощь живущих поблизости циклопов. Те стали спрашивать Полифема, кто его обидел. Тот ответил: «Никто». Циклопы успокоились и разошлись. Когда же стадо Полифема стало рваться из пещеры на пастбище, циклоп открыл вход в пещеру и, став там, широко раскинутыми руками ощупывал выходящих животных. Одиссей же стал связывать баранов по трое и сам уцепился снизу за самого большого барана, спрятавшись у него под брюхом. Так он выбрался из пещеры вместе со стадом.

3.



- Клод Лоррен. «Похищение Европы» 1655г.
- **Клод Лоррен. Основоположник жанра**
Основоположник этого жанра и автор картины
- Клод Желле, прозванный Лоррен
(1600-1682), француз по происхождению, но
сформировавшийся как художник и
творивший в Италии, в Риме, всю свою жизнь,
за вычетом нескольких лет.

- **Информация:** Находилась во владении потомков папы Александра VII, в 1798 году была приобретена князем Н.Б.Юсуповым. В 1924 году из Юсуповского дворца-музея (Ленинград) была передана в Эрмитаж. В ГМИИ с 1927 года.

Лоррен, крупнейший пейзажист эпохи классицизма, уроженец Лотарингии, почти всю свою жизнь прожил в Риме, вдохновляясь впечатлениями итальянской природы. Однако не только природа, но прежде всего традиции античного искусства и великих мастеров Возрождения были той почвой, на которую опирались французские классицисты. В „Похищении Европы” Лоррен обращается к знаменитым „Метаморфозам” Овидия.

- В одном из эпизодов книги рассказывается греческий миф о чудесном превращении Зевса, принявшего облик белого быка, чтобы похитить приглянувшуюся ему прекрасную дочь финикийского царя Агенора - Европу. Этот сюжет позволил Лоррену изобразить один из его любимых мотивов - отправление в путь. Подруги Европы сплели венки, украсили ими быка, готового увезти девушку на остров Крит.

- Обращаясь к событиям древней легенды, Лоррен не придает, однако, особого значения фигурам. Недаром в его пейзажах их писали обычно другие художники. Главное в картине - природа, для Лоррена она была образцом возвышенного, совершенного мироздания, в котором царят покой и ясная соразмерность. Пейзажам художника свойственны широкий пространственный охват, обилие воздуха и света. Пространственные планы плавно переходят один в другой. Первый план отмечен „кулисами" - деревом или зданием, обычно окрашенным в коричневые тона. Второй - это зеленая зона равнины, гористой местности, чаще всего в сочетании с водной поверхностью залива или бухты. И наконец - голубоватые дали, в которых небо сливается с горами.

-

4.



- Рембрандт *Ночной дозор*, 1642
- Холст, масло. 363×437 см
- Государственный музей, Амстердам

- Картина была написана по заказу Стрелкового общества — отряда гражданского ополчения Нидерландов, пожелавшего украсить свое новое здание групповыми портретами шести рот. Рембрандту портрет заказала стрелковая рота капитана Франса Баннинга Кока и заплатила 1600 флоринов.
- В XVIII веке полотно обрезали со всех сторон, чтобы картина поместилась в новом зале. Больше всего пострадала левая часть картины, где исчезли два стрелка. Сохранилась копия XVII века (Геррита Люнденса, хранится в Лондонской Национальной галерее), по которой можно судить об утраченной части картины [\[1\]](#).
- Сейчас картина хранится в Государственном музее (*Rijksmuseum*) в Амстердаме. Несмотря на то, что часть полотна утрачена, это одна из самых больших картин музея (363 на 437 см). Как и большинство работ Рембрандта, её лучше всего рассматривать издали.
- Картина три раза подвергалась попыткам порчи или уничтожения. Первый раз был вырезан кусок холста, во второй раз картине было нанесено более 10 ударов ножом, в третий раз картина была облита серной кислотой.

- Рембрандт нашёл очень удачную композицию: мушкетёры выходят из тёмного дворика через арку на залитую солнцем площадь. Очевидна мастерская игра света и тени, характерная для стиля великого художника.
- Рембрандт отступил от канона, согласно которому изображение должно было представлять собой статичный **парадный портрет**. Он изобразил тот момент, когда капитан Кок отдал приказание о выступлении лейтенанту Рёйтенбюргу, и всё пришло в движение. Прапорщик разворачивает знамя, барабанщик выбивает дробь, на него лает собака, мальчик убегает. На картине движутся даже детали одежды стрелков.

- Второй новаторский прием Рембрандта заключался в том, что он наполнил картину помимо 18 заказчиков другими персонажами, их 16. Легко объяснимо только появление барабанщика, который не числился в роте, его нанимали для участия в параде. Появление и предназначение других персонажей, символы, связанные с ними, породили десятки вопросов у исследователей, точные ответы на которые знал только сам Рембрандт.

- Наибольшее число загадок связано с **появлением девочки в золотистом платье** (в художественном плане она, размещённая в месте золотого сечения, в левой части картины, призвана, по-видимому, компенсировать яркий камзол Рёйтенбюрга в правой). Она окружена символами, традиционно относящимися к мушкетерам.



- На поясе у нее прикреплены пистолет и курица (или петух), в левой руке рог для вина. У ближайшего мушкетера на шлеме дубовые листья. Поэтому многие исследователи считают её талисманом отряда. Но загадки остаются.

- Так как в нидерландском языке слово **кловенир** (от **кловен** — разновидность мушкета) созвучно слову, обозначающему **птичий коготь**, то эмблемами стрелков обычно были лапки хищных птиц: соколов, ястребов, но не куриц. Не понятно, почему капитан в правой руке в перчатке держит ещё одну правую перчатку, и многое другое...
- Рентгенограмма картины показывает, что наибольшее число переделок в ходе создания полотна коснулось фигуры Рёйтенбюрга и его копья, задающего направление движения.
- Возможно, Рембрандт изобразил на картине себя за правым плечом Яна Оккерсена, стрелка в цилиндре.

5.



Менины

1656-1657. Музей Прадо, Мадрид.

- Картина "Менины" всеми признанный шедевр художника. При описании работ Веласкеса в 1666г она называлась "Королевская семья", "Семья Фелиппа IV ". Современное название "Las Meninas" она получила в девятнадцатом столетии. Слово — менина (фрейлина) имеет португальское происхождение.

- Работая над полотном "Менины", художник как бы вспоминал весь свой путь придворного портретиста, и создавал картину о том, как пишут картину.
Мы видим, судя по отражению в зеркале, как король и королева, в напряженных позах позируют художнику, который внимательно всматривается в них, стоя перед мольбертом.

Пространственная структура и расположение фигур - таковы, что как зрители мы можем находиться со стороны группы менин (фрейлин) вокруг Инфанта, вглядываясь в королевскую чету. Мы можем стоять и напротив, со стороны Филиппа IV и его жены, рассматривая изящную, как куколку, инфанту и склонившихся к ней двух фрейлин.
В картине живут еще и карлица-уродка, и с ожесточением наступающий на собаку карлик.

- Композиционным центром картины является хрупкая маленькая фигура инфанты Маргариты в светлом красивом платье. Девочка стоит, слегка повернув голову, и как бы выжидающе смотрит на зрителя. Молодая фрейлина Мария Сармиенто опустилась перед ней на одно колено, согласно требованиям этикета, и подает сосуд с напитком. Фрейлина Изабелла де Веласко застыла в реверансе с другой стороны. Справа у стены расположились постоянные члены свиты инфанты Маргариты - её шуты: карлица Мария Барбола и юный Николас Пертусато. Первая – прижимает к груди игрушку, второй – толкает ногой лежащую большую собаку.

- На среднем плане мы видим выступающую из полумрака женщину в монашеском одеянии – наставницу принцессы Марселу де Уллоа, и гвардадамаса – постоянного охранника и сопровождающего инфанты. В проеме открытой двери на заднем плане по ступеням поднимается Хосе Нието - придворный вельможа. А с левой стороны полотна, возле натянутого на подрамнике огромного холста, художник изобразил самого себя. Он держит в одной руке длинную кисть, а в другой – палитру. Взоры живописца, принцессы, присевшей в реверансе фрейлины, и карлицы устремлены на зрителя. Точнее, на отражающуюся в зеркале на противоположной стене пару людей, которая как бы стоит по эту сторону картины - королевскую чету Филиппа IV и его супругу Марианну Австрийскую.

- На среднем плане мы видим выступающую из полумрака женщину в монашеском одеянии – наставницу принцессы Марселу де Уллоа, и гвардадамаса – постоянного охранника и сопровождающего инфанты. В проеме открытой двери на заднем плане по ступеням поднимается Хосе Нието - придворный вельможа. А с левой стороны полотна, возле натянутого на подрамнике огромного холста, художник изобразил самого себя. Он держит в одной руке длинную кисть, а в другой – палитру. Взоры живописца, принцессы, присевшей в реверансе фрейлины, и карлицы устремлены на зрителя. Точнее, на отражающуюся в зеркале на противоположной стене пару людей, которая как бы стоит по эту сторону картины - королевскую чету Филиппа IV и его супругу Марианну Австрийскую.

6.



Рембрандт *Возвращение блудного сына*, ок. 1666, холст, масло. 260×203 см Эрмитаж, Санкт-Петербург

- На картине изображён финальный эпизод притчи, когда блудный сын возвращается домой, «и когда он был ещё далеко, увидел его отец его и сжалился; и, побежав, пал ему на шею и целовал его», а его старший праведный брат, остававшийся с отцом, осердился и не хотел войти.
- Сюжет привлекал внимание знаменитых предшественников Рембрандта: *Дюрера*, *Босха*, *Луку Лейденского*, *Рубенса*.

- Это самое большое полотно Рембрандта на религиозную тему.
- На небольшой площадке перед домом собрались несколько человек. В левой части картины изображён спиной ко зрителю коленопреклонённый блудный сын. Его лица не видно, голова написана в *profil perdu*. Отец нежно касается плеч сына, приобнимая его. Картина — классический пример композиции, где главное сильно сдвинуто от центральной оси картины для наиболее точного раскрытия основной идеи произведения. «Главное в картине Рембрандт выделяет светом, сосредотачивая на нём наше внимание. Композиционный центр находится почти у края картины. Художник уравнивает композицию фигурой старшего сына, стоящего справа. Размещение главного смыслового центра на одной трети расстояния по высоте соответствует закону золотого сечения, который с древних времен использовали художники, чтобы добиться наибольшей выразительности своих творений»

- Бритая, будто у каторжника, голова блудного сына и его потрёпанная одежда свидетельствуют о падении. Воротник хранит намёк на былую роскошь. Туфли изношены, причем трогательная деталь — одна упала, когда сын становился на колени. В глубине угадывается крыльцо и за ним отцовский дом. Мастер поместил главные фигуры на стыке живописного и реального пространств (позднее холст был надставлен внизу, но по замыслу автора его нижний край проходил на уровне пальцев ног коленопреклонённого сына). «Глубина пространства передаётся последовательным ослаблением светотеневых и цветовых контрастов, начиная от первого плана. Фактически она строится фигурами свидетелей сцены прощения, растворяющимися постепенно в полумраке» «Перед нами децентрализованная композиция с главной группой (узлом события) слева и цезурой, отделяющей её от группы свидетелей события справа. Событие заставляет по-разному реагировать участников сцены. Сюжет строится по композиционной

7.



Даная

1636. Эрмитаж, Санкт-Петербург.

- Картина голландского художника Рембрандта ван Рейна «Даная». Размер картины 185 x 203 см, холст, масло. Эта историческая картина переработана живописцем в 1646-1647 годах. Даная, дочь аргосского царя Акрисия, согласно мифу, после губительного предсказания оракула, была заключена отцом в недоступное подземелье, но владыка Олимпа Зевс, воспылав к ней любовью, проник к Данае через световое отверстие в виде золотого дождя. Эта тема воплощалась художниками Ренессанса и голландскими маньеристами в двух различных иконографических вариантах; Рембрандт продолжает в этой работе линию так называемого «типа куртизанки».

- Но что сделал Рембрандт в этой картине? Во-первых, художник опустил здесь изображение золотых монет, этого мотива продажной любви. Лишь чудесный блеск света освещает переливающееся тонами слоновой кости тело. Мотив становится таким образом интимнее, он лишается гласности и приобретает скрытую и доверчивую человечность. Даже тело женщины не обладает общепринятыми чертами. Оно очень индивидуально, его положение - случайно, с его отвисшим животом, прижатой грудью, с прикрытыми покрывалом ногами оно сильно отличается от античного идеала красоты. Кроме того - это мгновенное, неповторимое воздействие света, который гладит тело, окутывает его теплыми прозрачными тенями и создает свое собственное пространство. Оно охраняет тело, не скрывая его. Картина становится таким образом более, чем когда-либо, сценой, диалогом.

- Каждый жест, каждое выражение лица, каждое движение тела Данаи предполагают невидимого партнера, женщина на ложе предназначена ему, только ему» (Рихард Гаманн). Вместо дождя - золотой свет, олицетворение счастья, любви, избавления. «Подобное символическое толкование света полностью соответствовало общим художественным устремлениям Рембрандта» (Якоб Розенберг). Новейшие рентгенологические исследования доказали, что такое глубокое одухотворение образа и всей сцены является следствием более поздней переработки. Выяснилось, что, наряду с другими существенными изменениями (например, усиление неприкрытой чувственности), лицо и волосы в первоначальном варианте принадлежали другой модели. Первый, записанный вариант был создан под явным впечатлением лица Саскии, окончательное изображение передает, вероятно, черты Геертъе Диркс.

- Поэтому не исключено, что эта глубоко внутренняя и чувственная картина, с ее приветствующим и манящим жестом Данаи, обладает собственной тайной: «Таким образом в этой картине тесно переплетаются судьбы Саскии, Геертъе и Рембрандта». Собственно, Саския умирает от болезни в 1642 году, она оставляет Рембрандту сына Титуса, единственного оставшегося в живых ребёнка. В конце того же года Рембрандт берёт в дом молодую вдову трубача Геертъе Диркс, легко перенявшей вскоре обязанности домохозяйки (в этой роли Диркс упоминается у биографа Рембрандта Хубракена) и соответственно гражданской жены художника. Семь лет спустя Геертъе Диркс покидает дом, освобождая место рядом с художником юной Хендрикье Стоффельс, которая была моложе её на десять лет.

- Впоследствии разыгрался спор вокруг жалобы Геертъе о нарушении обещания Рембрандта жениться на ней и об украшениях из наследства Саскии, которые Рембрандт вначале подарил Геертъе и позже забрал. Рембрандт очень быстро прекращает этот спор: в 1650 году он с соглашения брата Геертъе и одобрения амстердамских бургомистров за свой счёт заключает Геертъе Диркс на двенадцать лет в тюрьму города Гауды. Но уже в мае 1655 года она, больная, благодаря стараниям её эдамской подруги и вопреки ожесточённому сопротивлению Рембрандта, оказывается на свободе. Год спустя Рембрандт заключает в долговую тюрьму её брата из-за невозвращения денежных средств.

Тест 812

Иван Никитич Никитин

около 1680 – не ранее 1742

- русский живописец-портретист,
основатель русской портретной школы
XVIII века

Биография

- Родился в Москве, сын священника Никиты Никитина, служившего в Измайлове, брат священника Иродиона Никитина, позднее протопопа Архангельского собора в Кремле, и живописца Романа Никитина.

- Учился в Москве, по всей видимости, при Оружейной Палате, возможно, под руководством голландца *Шхонебека* в гравировальной мастерской. В 1711 году переведен в Петербург, учился у Иоганна *Таннауэра*, немецкого художника, который одним из первых принял приглашение *Петра Первого* переехать в Петербург учить перспективной живописи русских художников.

- Быстро завоевывает авторитет при дворе. В *1716—1720* на государственную пенсию, вместе со своим братом Романом послан, в числе двадцати человек, учиться в Италии, в Венеции и Флоренции. Он учился у таких мастеров, как Томмазо Реди и И. Г. Дангауера. После возвращения становится придворным художником. Так, Никитину принадлежит портрет умирающего Петра Первого.

- В 1732 году вместе с братом Романом, также художником, был арестован по делу о распространении пасквилей на Феофана Прокоповича. После пяти лет предварительного заключения в Петропавловской Крепости был бит плетьюми и сослан в Тобольск пожизненно. В 1741 году, после смерти Анны Иоанновны, получил разрешение вернуться в Петербург. Выехал в 1742 году и скончался по дороге.

Работы

- Прасковья Ивановна (1694—1731) — царица, младшая дочь царя Ивана V Алексеевича и царицы Прасковьи Федоровны (урожденной Салтыковой), племянница Петра I. Жила при матери в Измайлове под Москвой.
- Петр выдавал своих племянниц замуж за иностранных герцогов, преследуя при этом политические цели. Но это удавалось не всегда: «...младшая — Прасковья Иоанновна, „хроменькая“, болезненная и слабенькая, „тихая и скромная“, как отмечали современники, долго противостояла железной воле царя и в итоге тайно обвенчалась с любимым человеком, сенатором И. И. Дмитриевым-Мамоновым.
- На [портрете](#) Ивана Никитина Прасковье Иоанновне 19 лет, ее замужество еще впереди. Она облачена в синее с золотом парчевое платье, на плечах красная с горностаем мантия. Фон портрета нейтральный, темный. Как написан художником этот портрет?... В портрете Никитина нарушены многие из общепринятых (в европейском понимании, в понимании нового искусства) смысловых и композиционных особенностей станковой картины. Это прежде всего сказывается в отходе от анатомической правильности, прямой перспективы, иллюзии глубины пространства, светотеневой моделировки формы. Очевидно лишь тонкое чувство фактуры — мягкость бархата, тяжесть парчи, изысканность шелковистого горностаея, — которое, не забудем, хорошо знакомо живописцам и прошлого столетия. В живописной манере ощущаются старые приемы высветления („вохрение по санкирю“) от темного к светлому, поза статична, объем не имеет энергичной живописной лепки, насыщенный колорит построен на сочетании мажорных локальных пятен: красного, черного, белого, коричневого, изысканно мерцающего золота парчи. Лицо и шея написаны в два тона: теплым, одинаковым везде в освещенных местах, и холодновато-оливковым — в тенях.

- В портрете Прасковьи Иоанновны читается свой внутренний мир, определенный характер, чувство собственного достоинства. Центром композиции является лицо с печально смотрящими на зрителя большими глазами. Про такие глаза народная поговорка гласит, что они — „зеркало души“. Плотны сжаты губы, ни тени кокетства, ничего показного нет в этом лице, а есть погружение в себя, что внешне выражено в ощущении покоя, тишины, статики. „Прекрасное должно быть величаво“». Ильина Т.В. Русское искусство XVIII века.

Портрет
Прасковьи
Ивановны
1714



- 1673—1716) — дочь царя Алексея Михайловича и его второй жены, Натальи Кирилловны Нарышкиной, любимая сестра Петра I.
- Наталья Алексеевна была сторонницей петровских реформ, слыла одной из образованнейших русских женщин своего времени. С ее именем связано развитие русского театра. Она сочиняла пьесы, в основном на агиографические сюжеты, устраивала при своем дворе театральные представления. Граф Бассевич, министр бывшего при петербургском дворе голштинского герцога, писал в своих Записках: «Принцесса Наталия, меньшая сестра Императора, очень им любимая, сочинила, говорят, при конце своей жизни две-три пьесы, довольно хорошо обдуманые и не лишенные некоторых красот в подробностях; но за недостатком актеров они не были поставлены на сцену» (Записки Голштинского министра графа Бассевича, служащие к пояснению некоторых событий из времени царствования Петра Великого (1713—1725) // Русский Архив. 1885. Вып. 64. Часть 5—6. С. 601).
- Не случайно на [портрете](#) она одета уже по новому образцу: фасон платья, парик, поза — весь внешний облик говорит о ее принадлежности к новому времени, к эпохе преобразования России.
- Вместе с тем среди изобразительных средств живописца имеются такие, которые еще относятся к иконному письму: однотонный фон, некоторая плоскостность фигуры; изгибы и складки платья условны и слишком жестки. Однако лицо царевны написано вполне объемно.
- Художник портретировал Наталью Алексеевну незадолго до ее смерти. Она долго болела и умерла в том же 1716 году — ей было чуть больше сорока лет. Возможно, из-за этого в ее портрете читается некоторая грусть. Лицо выписано чуть отекившим, с болезненной желтизной, что делает честь зоркому глазу художника.

Портрет
Натальи
Алексеевны
1716



Портрет
канцлера
Гавриила
Ивановича
Головкина
1720-е



Портрет Петра I



Портрет
напольного
гетмана
1720-е



Портрет
цесаревны
Анны
Петровны
1720-е



Петр I на
смертном ложе
1725г.



Тест 815 Матвеев

Андрей (Матвеевич?) Матвеев (1702 - 1739)



Биография

- Матвеев Андрей (Матвеевич?) — знаменитый русский художник-портретист, один из основоположников русской светской живописи, мастер монументально-декоративного искусства, первый русский заграничный пенсионер, получивший полное академическое образование, первый руководитель Живописной команды в Петербургской Канцелярии от строений (1731-1739 г.).

Всего тридцать семь лет жизни было отпущено Андрею Матвееву — художнику, чье живописное мастерство «определило яркое самобытное лицо русского искусства XVIII столетия» и стало значительной вехой в его развитии.

- По исповедальным книгам удалось установить только год рождения Матвеева и определить, что по происхождению он был из разночинцев. Но ни место рождения, ни имя отца, а значит, и его отчество, до сих пор неизвестно.
- В «Художественной газете» в середине XIX в. неизвестный автор без ссылок на какие-либо источники подробно рассказал о легендарной встрече в новгородском Софиевском соборе пятнадцатилетнего Андрея с Петром I, который уговорил его ехать с собой в Петербург и обучаться живописному ремеслу.

- В 1716 первые живописные петровские пенсионеры выехали в разные страны и города. Братья Никитины были отправлены во Флоренцию, четверо зодчих — в Рим.

Матвеев обучался в излюбленной Петром 1 Голландии, в амстердамской мастерской известного портретиста Арнольда Схалкена. Наблюдавший за пенсионерами агент Фанденбург сообщил, что только один ученик не доставляет ему никаких хлопот. Андрей не пил, не бесчинствовал, а упорно работал и проявлял незаурядные способности и прилежание. И уже на четвертом году обучения он отчитывается в письме перед Екатериной I о результатах учебы и отправляет в Петербург две свои картины. «А именно партреть Вашего Величества, который я нижеименованный раб Ваш списывал от мастера моего. При сем партреть господина агента Фанденбурха».

- Два года спустя Матвеев вновь отправляет свои работы в Россию (не сохранились), и, по всей видимости, они были исполнены с достаточным мастерством, чтобы подающему надежды ученику разрешили продолжить свое образование.

6 декабря 1723 г. Андрей был зачислен в Антверпенскую академию художеств (Бельгия), где его педагогом стал неизвестный в наше время художник Спервер. Учителя прославленной академии, согретой лучами рубенсовской славы, дали Матвееву хорошую профессиональную подготовку. От пенсионерских лет, составивших половину его сознательной жизни, сохранилось много счетов на оплату и всего четыре картины: одна аллегорическая, две мифологических и портрет.

Выражая свои соболезнования по поводу смерти Петра I, Матвеев преподносит Екатерине 1 «Аллегорию живописи» (1725 г.), исполненную акварельной техникой на дубовой доске.

Аллегория
живописи
1725г.



Портрет
Петра
Великого



- В Россию Матвеев вернулся в 1727 г. опытным мастером европейского уровня, уверенным в своих силах, и сразу сумел занять положение, равное «первому придворному маляру» Л. Караваку. Обстановка в стране в конце 1720-х-начале 1730-х гг. мало располагала к творчеству. Царствующие особы, часто сменявшиеся на престоле, не интересовались русским искусством, а тем более судьбой молодого художника. Воцарившаяся Анна Иоанновна искореняла все талантливое русское. Это было время арестов, ссылок (братья Никитины), казней (П. Еропкин, А. Волынский), непрекращающихся празднеств и засилья иноземных временщиков. Так, место начальника Петербургской Канцелярии от строений занял бывший парикмахер А. Кармедон.

- Именно под руководством такого «таланта» пришлось работать Матвееву. Спасала только нехватка «живописных мастеров», и он был завален многочисленными художественными работами. Каких только заданий не исполнял получивший академическое образование Андрей! Его мастерство было многогранным и универсальным: иконы, росписи плафонов и триумфальных ворот, орнаменты, портреты, непрекращающиеся починки и реставрация монументально-декоративных произведений...

- С приходом Матвеева в Живописную команду Канцелярии от строений (1727г.), а тем более после того, как он стал ее руководителем (1731г.), опытные художники, подмастерья и ученики стали по-настоящему единой командой. Он сумел направить талант каждого и построить систему обучения так, что она легла потом в основу преподавания, в Петербургской академии художеств. Матвеев обрастал учениками, которые стремились под его начало, так как он был замечательным педагогом и внимательным, заботливым и мягким человеком.

Многому можно было у него поучиться, ведь художник был первым русским мастером-универсалом: портретист, исторический живописец и, несомненно, талантливейший монументалист-декоратор.

Он трудился в тесном контакте со специалистами разных профессий, но особенно часто — с выдающимися архитекторами Трезини и Земцовым. Именно с ними художник начал свою творческую деятельность в Летнем саду (доме), исполняя «сухопутные и морские баталии» (1727-1730 гг.) для Залы славных торжеств.

- год Матвеев приступил к живописным работам в Петропавловском соборе (1728-1733 гг.). Впервые своды и стены его были украшены не фресками, а огромными станковыми картинами, написанными маслом на холстах («Вознесение Господне», «Фомино уверение» — уничтожены пожаром в 1756 г., образа «Моление о чаше», «Петр и Павел», «Тайная вечеря»). Одновременно Матвеев руководит всеми работами и «сочиняет модели» для других живописцев.

А когда его «перебросили» на оформление Триумфальных ворот (Аничковские, Адмиралтейские, Троицкие, 1731 г.) по случаю въезда императрицы в столицу (большой портрет Анны Иоанновны «в рост» и эскизы для картин, выполненных учениками), архитектор Трезини срочно потребовал возвращения Матвеева для работ в соборе, настолько он был незаменим.

- С середины 30-х гг. Матвеев уже занят росписями Сенатского зала Двенадцати коллегий (ныне Петровский зал Петербургского университета). Здесь он был автором всех эскизов и частично исполнителем больших панно для огромного подвесного плафона. Его аллегорические картины на темы Добродетелей из-за протекания потолка постоянно «освежались» до такой степени, что были до неузнаваемости «замазаны». Только в 1966 г. реставраторы частично сумели восстановить богатство матвеевских красок и лаков. Наряду с масштабными работами, проводимыми в «Новом летнем доме», Царском Селе, в Новом Зимнем дворце и Петергофе, живописцу повелевали расписывать экипажи царской конюшни, украшать императорские галереи или, того лучше, обновлять росписи в царской голубятне.

- Огромные творческие и физические нагрузки подтачивали и без того слабое здоровье Матвеева, но его живописное искусство было настолько востребовано, что, вопреки всем предписаниям, ему разрешили работать не в «казенных мастерских или на улице у места постройки, для которой назначались его произведения», а в домашних условиях. Так, большинство икон для церкви Симеона и Анны (1733-1739 гг.) художник писал дома, где после его смерти еще остались десятки неоконченных образов. В тех немногих сохранившихся религиозных композициях есть душевная теплота, сдержанность и реальность изображения.

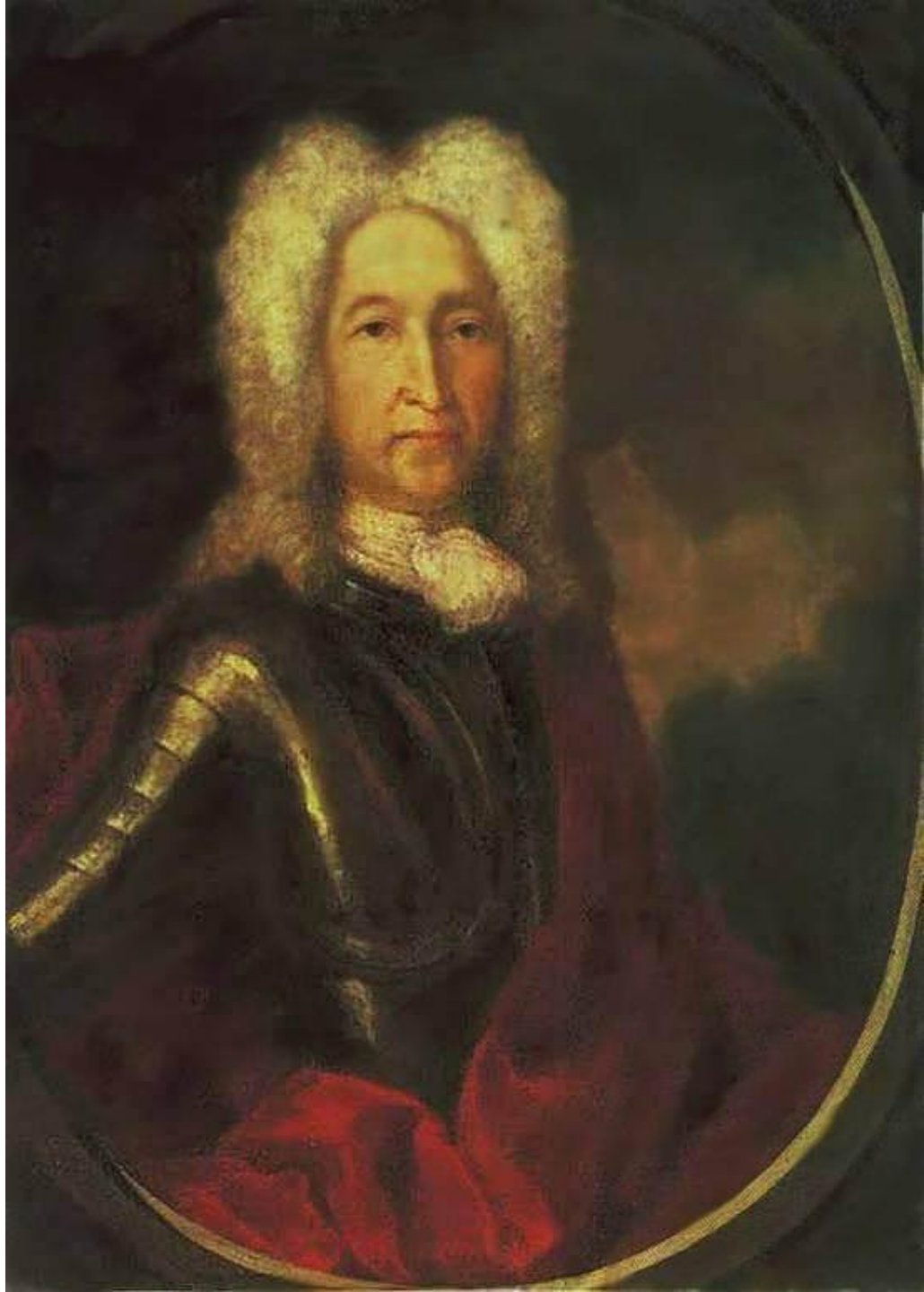
- Особенно это характерно для портретов, для которых Матвеев еще сумел изыскать время в первые годы после возвращения в Россию. Парные портреты супругов Голицыных (1728 г.) отличны даже по характеру письма и как бы подчеркивают разницу их темпераментов.

— Мягкое, доброжелательное отношение к людям, бывшее одним из лучших человеческих качеств Матвеева, проступает и в портрете итальянского доктора И. А. Ацаретти, написанном между 1728-732 гг. На зрителя смотрят внимательные глаза умного и доброго человека. Легкая живописная манера открывает проникновенный, без тени сановности, живой образ врача.

Портрет
А. П. Голицыной
1728г.



Портрет князя
Ивана
Алексеевича
Голицына 1728



Портрет И. А.
Ацаретти
1728-1732 г.



- Вся силу живописного дарования, задушевность, открытость, чистоту чувств Андрей Матвеев вложил в «Автопортрет с женой». Он был написан в год женитьбы (1729 г.) художника на юной Ирине Степановне Антроповой, дочери кузнечного мастера и двоюродной сестры известного живописца.



**Автопортрет
с женой
1729?**

- «Смело и открыто, впервые в русской живописи, прославлял он женщину. Как верную спутницу мужчины, достойную любви и уважения. Свободно и радостно заявлял он о своих чувствах к любимой. Взволнованно и вместе с тем предельно деликатно рассказывал о том глубоком сокровенном, о чем никогда не решалось поведать средневековое, старомосковское искусство. Сколько затаенного любования и нежности ощущается в том жесте, которым он подводит свою подругу к краю картины. С каким удовольствием он отмечает певучую линию ее шеи, гибкие музыкальные руки, чуть приметную улыбку на губах, слегка приглушенный блеск глаз. Трепетный жест соединившихся рук, легкое касание плеч, еле уловимый поворот навстречу друг другу — земная человеческая радость, — так проникновенно говорит о картине искусствовед В.Г.Андреева.

- Остается только сожалеть о том, как мало Матвееву было отпущено таких счастливых мгновений. Его короткая, но плодотворная жизнь оборвалась 23 апреля 1739 г. Творчество Андрея Матвеева и его работа по созданию национальной школы живописи имели огромное влияние на развитие русского искусства, на подготовку таких живописцев, как **И. Я. Вишняков** и **А. П. Антропов**, которые стали «своеобразным мостом расцвету художеств второй половины столетия».