

**St. Petersburg State University
Lomonosov Moscow State University**

Actual Problems of Theory and History of Art

I

Collection of articles

**St. Petersburg
2011**

Санкт-Петербургский государственный университет
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

Актуальные проблемы теории и истории искусства

I

Сборник научных статей

Санкт-Петербург
2011

УДК 7:061.3
ББК 85.03
А43

Редакционная коллегия:

В. Г. Власов, И. И. Тучков, А. П. Салиенко, С. В. Мальцева,
Е. Ю. Станюкович-Денисова, И. Стевович

Editorial board:

Victor Vlasov, Ivan Tuchkov, Alexandra Salienko, Svetlana Maltseva,
Ekaterina Stanyukovich-Denisova, Ivan Stevović

Рецензенты:

д. иск. проф. Т. В. Ильина (СПбГУ);
к. иск. А. В. Захарова (МГУ имени М. В. Ломоносова)

Reviewers:

Tatyana Ilyina (St. Petersburg State University);
Anna Zakharova (Lomonosov Moscow State University)

*Печатается по постановлению Ученого совета исторического факультета
Санкт-Петербургского государственного университета и Ученого совета Московского
государственного университета имени М. В. Ломоносова*

А43 Актуальные проблемы теории и истории искусства : сб. науч. статей. Вып. 1 / СПбГУ ; под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. — СПб. : Профессия, 2011. — 432 с.

Actual Problems of Theory and History of Art : Collection of articles. Vol. 1 / SpbSU; Svetlana Maltseva, Ekaterina Stanyukovich-Denisova eds. — St. Petersburg: Profession. 2011. — 432 p.

ISBN 978-5-288-05174-6

Сборник научных статей содержит материалы Международной конференции молодых специалистов, проходившей на историческом факультете СПбГУ 1–5 декабря 2010 г. и посвященной актуальным вопросам искусства и культуры от античности до современности. В статьях отечественных и иностранных авторов (на русском и английском языках) представлены результаты исследований преимущественно в области изучения восточнохристианского и западноевропейского искусства от древности до нашего времени, а также в области археологии, реставрации, теории и методологии искусства.

Издание предназначено в первую очередь для специалистов. Может быть использовано в учебной, научно-практической деятельности, а также интересно широкому кругу любителей искусства.

The collection of articles consists of the materials of the International Conference of Young Specialists, held at the Faculty of History of St. Petersburg State University in December, 1–5, 2010. It deals with the actual problems of art theory and history from Antiquity to the 20th c. The articles by Russian and foreign researchers (in English and in Russian) mainly examine the problems of Eastern Christian and Western art, as well as of archeology, restoration, theory and methodology of art.

For art historians, historians, students and art lovers.

УДК 7:061.3
ББК 85.03

ISBN 978-5-288-05174-6

© Авторы статей, 2010
© Исторический факультет Санкт-Петербургского государственного университета
© Исторический факультет Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова

На обложке использована картина О. Лягачева – Хельги «Солнце», 2010. Частное собрание. Париж, Франция.
On the cover: Oleg Liagatchev-Helgi. Soleil, 2010. Private collection. Paris. France.

СОДЕРЖАНИЕ CONTENTS

<i>Т. В. Ильина, А. В. Захарова.</i> Предисловие. <i>Tatyana V. Ilyina, Anna V. Zakharova.</i> Foreword.....	10
---	----

<i>Олег Лягачев-Хельги.</i> По поводу «Солнца». <i>Oleg Liagatchev-Helgi.</i> Apropos of «The Sun»	14
---	----

Средневековое искусство восточнохристианского мира. Medieval Art of the Eastern Christian World

<i>Д. Д. Ёлшин.</i> Некоторые материалы к реконструкции Десятинной церкви в Киеве. <i>Denis D. Jolshin.</i> Some Evidence for the Remodelling of the Desjatinnaya (Tithe) Church in Kiev	19
--	----

<i>Tatjana Koprivica.</i> Sacral Topography of Late Antique and Early Christian Doclea (Montenegro): the First Modern Preliminary Investigation. <i>Татьяна Копривица.</i> Сакральная топография позднеантичной и раннехристианской Дуклии (Черногория): первое современное предварительное исследование	25
---	----

<i>Valentina Cantone.</i> The Problem of the Eastern Influences on Byzantine Art during the Macedonian Renaissance: Some Illuminated Manuscripts from the National Library of Greece and the National Library of Venice. <i>Валентина Кантоне.</i> Проблема восточных влияний на византийское искусство в эпоху Македонского ренессанса: некоторые иллюстрированные рукописи из Национальной библиотеки Греции и Национальной библиотеки Венеции	33
---	----

<i>Lorenzo Riccardi.</i> Observations on Basil II as Patron of the Arts. <i>Лоренцо Риккарди.</i> Византийский император Василий II как покровитель искусств.....	39
--	----

<i>А. Л. Макарова.</i> Фрески церкви Св. Георгия в Бочорме (Грузия). <i>Anna L. Makarova.</i> Frescoes of St. George Church in Bochorma (Georgia).....	46
---	----

<i>Е. И. Морозова.</i> Эпистили со сценами праздников в системе декорации византийской алтарной преграды (XII в.). <i>Ekaterina I. Morozova.</i> Epistyles with the Scenes of Feasts in Byzantine Altar Screen Decoration of the 12th Century.....	56
---	----

<i>С. В. Мальцева.</i> Значение приделов в формировании региональной традиции в сербской средневековой архитектуре. <i>Svetlana V. Maltseva.</i> Significance of Chapels in Forming the Regional Tradition of Serbian Medieval Architecture.....	63
---	----

<i>Jasmina S. Ćirić.</i> The Art of Exterior Wall 'Decoration' in Late Byzantine Architecture <i>Ясмина Чирич.</i> Искусство украшения внешних стен в поздневизантийской архитектуре	69
---	----

<i>Branka Vranešević. Problems in Studying the Heritage of Antiquity in the Middle Ages. The Case of Personifications of Divine Wisdom in the Leningrad Gospel.</i> <i>Бранка Вранешевич. Проблемы изучения наследия античности в Средние века: персонафикации Божественной Премудрости в Ленинградском Евангелии</i>	77
<i>Miloš Živković. The Legendary Ruler in Medieval Guise: Few Observations on the Iconography of Belgrade Alexanderide.</i> <i>Милош Живкович. Легендарный правитель в средневековых одеждах: об иконографии белградской Александрии</i>	79
<i>Silvia Pedone. A Critical Approach to the Byzantine Art in the First Half of 19th Century. The Case of C. M. Texier.</i> <i>Сильвия Педоне. Критический подход к византийскому искусству в первой половине XIX в. Шарль М. Тексье</i>	92
<i>Giovanni Gasbarri. Bridges between Russia and Italy: Studies in Byzantine Art at the Beginning of 20th Century.</i> <i>Джованни Газбарри. Мосты между Россией и Италией. Изучение византийского искусства в начале XX в.</i>	101
<i>Е. А. Немыкина. О проблеме южнославянских влияний на монументальную живопись Новгорода XIV в.</i> <i>Elena A. Nemykina. On the Problem of "Southern Slavic Influence" on Novgorod Monumental Painting in the Second Half of the 14th Century</i>	109
<i>А. Н. Шаповалова. Новгородская монументальная живопись и религиозно-философские течения восточнохристианского мира второй половины XIV в.</i> <i>Alexandra N. Shapovalova. The Novgorod Mural Paintings and Religious Theories of the East Christian World in the Second Half of the 14th Century</i>	115
<i>А. В. Трушниковая. Древнерусские храмы с пристенными угловыми опорами (кон. XIV — нач. XV в.). Происхождение типа в контексте византийской и балканской архитектуры.</i> <i>Alexandra V. Trushnikova. Old Russian Cross-domed Churches with Corner Piers in the Late 14th — Early 15th Centuries. On the Origins of the Architectural Type in the Context of Byzantine and Balkan Architecture</i>	124
<i>А. А. Фрезе. Исихастские мотивы в иконографической программе росписи церкви Успения Богородицы в с. Мелётово.</i> <i>Anna A. Freze. Hesychast Concept in the Iconographic Programme of the Frescoes in the Church of Assumption in Melyotovo</i>	133
<i>И. Л. Федотова. К вопросу о псковских зодчих в Москве в последней четверти XV в. Историкографический аспект.</i> <i>Irina L. Fedotova. Some Observations and Historiography on Pskovian Architects in Moscow in the Last Quarter of the 15th Century</i>	140
<i>Н. М. Абраменко. Образы святых князей Владимира, Бориса и Глеба в храмовых росписях времени Ивана IV.</i> <i>Natalia M. Abramenko. Images of the First Russian Saint Princes Vladimir, Boris and Gleb in the Wall Painting during the Reign of the Tsar Ivan IV</i>	149
<i>А. И. Долгова. Об истоках и символике иконографии «Лабиринт духовный».</i> <i>Anastasia I. Dolgova. On the Origins and Symbolism of the Iconography of "Spiritual Labyrinth"</i>	156

**Русское искусство XVIII–XX вв.
Russian Art in the 18–20th Centuries**

- А. М. Васильева.* Русское и европейское в творчестве
гравера петровского времени Ивана Зубова.
Alexandra M. Vasilyeva. Russian and European Tendencies
in the Work of Ivan Zubov, Russian Engraver of the Early 18th Century 167
- Е. Ю. Станюкович-Денисова.* Образцовые проекты в жилом строительстве
Петербурга 1730–1760-х гг.: проблема типологии и модификации.
Ekaterina Yu. Stanyukovich-Denisova. Exemplary Projects in House Building
of the 1730s–1760s in St. Petersburg: Typology and Modifications 174
- А. А. Сурова.* Росписи часовни в д. Васильева Гора Торжокского района
Тверской области: к вопросу западноевропейского влияния в культовой
монументальной живописи кон. XVIII в.
Anna A. Surova. Murals of the Chapel in the Village of Vasileva Gora
in Torzhoksky District of Tver Region: the Problem of European Influence
on Church Monumental Painting of the Late 18th Century 180
- Ю. И. Чезжина.* Портреты-двойники кисти Ж.-Л. Монье и А. Е. Егорова: к проблеме
заимствования в живописи.
Julia I. Chezhdina. The Twin-Portraits by Jean-Laurent Mosnier and Alexey Egorov:
to the Problem of Adoption in Painting..... 186
- А. Е. Кустова.* Русская тема в живописи Дж. А. Аткинсона.
Anna E. Kustova. Russian Subjects in the Paintings by J. A. Atkinson 196
- Е. А. Скворцова.* Роль Дж. А. Аткинсона в развитии жанра панорамы в русском искусстве.
Ekaterina A. Skvortsova. The Role of J. A. Atkinson in the Development
of Panoramas in Russian Art 204
- Т. В. Белякова.* Особенности графики Козловского и Прокофьева
в контексте предромантизма.
Tatyana V. Beliakova. Peculiarities of Graphic Works by Kozlovsky and Prokofiev
in the Context of Pre-Romanticism 214
- А. А. Варламова.* Источники композиции
и декоративного оформления Погодинской избы.
Alexandra A. Varlamova. The Sources of Composition and Decoration
of the Pogodin Izba in Moscow 222
- А. В. Ганган.* Русская бронзовая пластика малых форм
рубежа XIX–XX вв.: к вопросу о творческом методе.
Andrey V. Gangan. Russian Small-Scale Bronze Sculpture
in the Late 19th – Early 20th Century: the Problem of Creative Method 227
- А. А. Ларионов.* Конструктивизм и неоклассика на архитектурном
факультете Академии Художеств в 1920-е гг. Учебные работы.
Andrey A. Larionov. Constructivism and Neoclassicism at the Department
of Architecture of the Russian Academy of Arts in the 1920s. Student Projects..... 234
- М. Ю. Евсеев.* «Я что-то должен сказать... в будущее».
Н. Н. Пунин и Петербургский университет.
Mikhail Yu. Evseyev. “I Am to Say Something... for the Future”.
Nikolay N. Punin at the St. Petersburg University..... 242

Г. Э. Аббасова. Восток и Запад. Проблема традиции в творчестве художников Узбекистана 1920–1930-х гг.
Galina E. Abbasova. The East and the West. The Problem of Tradition in the Works of Uzbekistan’s Artists in the 1920s–1930s.....250

К. В. Смирнова. Памятники героям и жертвам Великой Отечественной войны. Мемориальные комплексы 1960–1970-х гг. Проблема исторической и художественной ценности.
Ksenia V. Smirnova. Monuments to the Heroes and Victims of the World War II. Memorial Complexes of the 1960s–1970s and the Problem of Historic and Artistic Value.....256

Восток и Запад, от античности до современности. The East and the West, from Antiquity to the 20th Century

М. А. Семина. Оригинал или римейк. Проблема сохранности и реставрации произведений античной скульптуры.
M. A. Semina. Genuine or Remade Item. Condition and Restoration of Ancient Sculpture.....265

А. А. Краснова. К проблеме оценки достоверности реставрируемой скульптуры из раскопок античных городов Северного Причерноморья.
Anastasia A. Krasnova. The Problem of Authenticity of Restored Sculpture Excavated in Ancient Greek Towns of the North Pontic Area275

А. С. Винокурова. Храмы династии Хойсала. Синтез архитектуры и скульптуры.
Anastasia S. Vinokurova. Hoysala temples. A Synthesis of Architecture and Sculpture285

А. А. Янковская. Сообщения арабского путешественника XIV в. Ибн Баттуты о Малайском архипелаге: проблема интерпретации источника.
Aglaya A. Yankovskaya. Accounts of the 14th Century Arab Traveller Ibn Battuta on the Malay Archipelago: the Problem of Interpretation of the Source292

О. Д. Белова. Карта «Смерть» из колоды тарокки Пирпонт Морган-Бергамо и макабрические сюжеты в искусстве Италии XIV–XV вв.
Olga D. Belova. The “Death” Card from the Tarot Pack Pierpont Morgan – Bergamo and Macabre Themes in Italian Art of the 14th and 15th Centuries.....298

М. А. Лопухова. Классические мотивы в поздней алтарной живописи Филиппино Липпи.
Marina A. Lopukhova. Classical Tradition in the Later Altarpieces by Filippino Lippi.....307

Е. А. Титова. Проблемы церковной архитектуры Возрождения в трактатах Антонио Филарете и Франческо ди Джорджио: развитие базиликального и центрического планов.
Elizaveta A. Titova. The Problems of the Renaissance Church Architecture in the Treatises by Antonio Filarete and Francesco di Giorgio: the Development of Basilical and Central Plan.....314

Л. А. Чечик. «Свой–чужой» в «дипломатической» живописи Венеции эпохи Возрождения.
Liya A. Chechik. ‘Friend-or-foe’ in the ‘Diplomatic’ Painting of the Renaissance Venice.....322

Е. А. Павленская. Эволюция жанра детского портрета в творчестве испанских придворных художников XVI–XVII вв.
Elizaveta A. Pavlenskaya. The Evolution of Children’s Portraiture in the Works of Spanish Court Painters of the 16th–17th Centuries329

<i>А. Е. Челован.</i> Испанский ориентализм XIX в. Мариано Фортуну. <i>Anastasia E. Chelovan.</i> Spanish Orientalism of the 19th Century. Mariano Fortuny	335
<i>Е. Г. Гойхман.</i> Традиция в творчестве Эжена Делакруа. Романтическая живопись 1820-х гг. и искусство старых мастеров. <i>Elena G. Goikhman.</i> Tradition in the Work of Eugène Delacroix. Romantic Painting of the 1820s and the Art of the Old Masters	341
<i>Vladimir Dimovski.</i> An Approach to Avant-Garde Manifestoes. <i>Владимир Димовски.</i> Манифесты авангарда: попытка осмысления	353
<i>Lora Mitić.</i> The Achievements of the Rochester School in the Field of the Critical Art History. <i>Лора Митич.</i> Достижения Рочестерской школы в области теории и истории искусств	359
<i>А. В. Григораш.</i> Выставка «Документ немецкого искусства» (1901 г.) в контексте открытия Дармштадской колонии: гезамткунстверк или синтез искусств? <i>Alyona V. Grigorash.</i> The “Document of German Art” Exhibition (1901) in the Context of the Opening of the Darmstadt Colony: Gesamtkunstwerk or Synthesis of Arts?.....	368
<i>Н. Л. Данилова.</i> Архитектура Йозефа Хоффмана в зарубежной историографии 1990–2010 гг. <i>Nina L. Danilova.</i> Architecture of Josef Hoffman in Foreign Historiography of the 1990–2000s.....	376
<i>В. О. ван дер Вестэйзен.</i> Авторские права и проблема интерпретации современной живописи аборигенов Австралии. <i>Valeria O. van der Westhuizen.</i> The Problem of Copyright and the Interpretation of Australian Contemporary Aboriginal Painting	383
<i>Е. И. Станиславская.</i> Хэппенинг как действенно-зрелищная форма искусства XX в. <i>Katerina I. Stanislavska.</i> Happening as Action-Show Art Form of the 20th Century.....	387
<i>Е. В. Барышникова.</i> О студенческой фотовыставке «Мир глазами искусствоведов». <i>Elizaveta V. Baryshnikova.</i> The Students’ Photo Exhibition “World Seen by Art Historians”	395
Аннотации	398
Abstracts.....	412
Сведения об авторах	424
About authors	427

Е. А. Павленская
(СПбГУ)

ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРА ДЕТСКОГО ПОРТРЕТА В ТВОРЧЕСТВЕ ИСПАНСКИХ ПРИДВОРНЫХ ХУДОЖНИКОВ XVI–XVII вв.

Статья посвящена детским образам в творчестве трех крупнейших придворных портретистов Испании XVI–XVII вв. — Алонсо Санчеса Коэльо, Хуана Пантохи де ла Крус и Диего Веласкеса. Для анализа выбраны наиболее, по мнению автора, яркие работы, некоторые из них описываются и анализируются впервые.

Темы детских образов в испанском придворном портрете XVI–XVII вв. касались многие авторы в контексте более широких исследований по испанскому искусству. Однако работ, непосредственно посвященных этой теме, очень мало¹. Это обстоятельство и обусловило появление данной статьи.

Приблизительно ко второй половине XVI в. сформировалась испанская национальная школа придворного портрета. Основоположником этой школы был нидерландский живописец Антонис Мор, который после итальянца Тициана, работавшего при Карле V, занял пост придворного портретиста при короле Филиппе II. Испанские портретисты еще долго будут следовать иконографическим схемам Мора. Характеризуя стилистику испанского портрета вообще и детского портрета в частности, следует отметить отсутствие идеализации модели, дотошность в изображении физиогномических подробностей. Оценивая испанский портрет как социохудожественное явление, можно предположить, что он был достоверным документом.

Все, что сказано, вполне относится к выдающемуся испанскому портретисту второй половины XVI в. **Алонсо Санчесу Коэльо** (1531/32–1588), среди работ которого мы видим немало детских портретов — инфант и инфантов (детей Филиппа II). Рассмотрим некоторые из них. На парном портрете Изабеллы Клары Евгении и Каталины Микаэлы (1575 г., Прадо, Мадрид) инфанты изображены в соответствии с придворным канонам. В их позах — торжественность и статичность. Лица тоже вполне укладываются в рамки канона — это серьезные, почти бесстрастные лица королевских особ. Характер и настроение инфант не определены художником. Лишь благодаря особой нежности лиц, едва уловимой пухлости щек мы понимаем, что перед нами дети. Более глубокое проникновение в характер модели чувствуется в портрете Изабеллы Клары Евгении (1579 г., Прадо, Мадрид). Однако и здесь художник ищет взрослое в облике тринадцатилетней девочки-подростка — это, как пишет Т. П. Каптерева, «сильный характер будущей правительницы Нидерландов»². Таков же и портрет старшего сына короля Филиппа II Дона Карлоса (1577 г., Прадо, Мадрид). Это портрет скорее молодого человека, нежели двенадцатилетнего ребенка. Вероятно, более достоверен, по сравнению с другими парадными изображениями, облик Дона Карлоса на портрете из Национального Музея Суарэш душ Рэйеш (точная дата отсутствует, Порто). Здесь угадывается некоторая мрачность характера

принца. Значительно более живой и трогательный образ создан Санчесом Коэльо в портрете маленького инфанта Филиппа, младшего сына Филиппа II, будущего короля Испании и Португалии Филиппа III (1580 г., Музей искусства, Сан Диего). Инфант Филипп изображен двухлетним ребенком. У него нежное лицо с большими глазами и маленькие по-детски пухлые руки. Инфант смотрит на зрителя внимательно и серьезно, однако это взгляд гораздо более непосредственный и живой, чем взгляд его старших сестер и брата на других портретах Санчеса Коэльо.

Как и на портретах взрослых, лица детей на портретах Санчеса Коэльо написаны достаточно реалистично, и можно предполагать в них сходство с живыми прототипами. Оставаясь в рамках канона парадного портрета, Санчес Коэльо делает первые шаги к передаче детского в облике своих моделей. Пока эти черты выражены лишь в деталях и не формируют в совокупности реалистического образа ребенка. Под влиянием живописи Тициана, с которой Санчес Коэльо познакомился в Испании, его манера становится более свободной, менее скованной в сравнении с некоторой сухостью и, может быть, даже архаичностью стиля Антониса Мора. В своих работах Санчес Коэльо достаточно органично разрешает противоречие между собственным стремлением к реализму и требованиями парадного портрета с его условностью как жанра. Как художественное целое образы детей Филиппа II, созданные художником, содержат в себе социальную характеристику, позволяющую понять их место в общественной иерархии. В первую очередь это портреты членов правящей династии, и детский возраст здесь не должен быть доминантой восприятия зрителя. Каждое такое изображение — документ времени, и передача признаков социальной принадлежности в нем имеет первостепенное значение. Личность модели, ее внутренний мир и характер отходят на второй план.

Младший современник и ученик Санчеса Коэльо **Хуан Пантоха де ла Крус** (1533–1608 гг.) стал официальным живописцем двора после вступления на трон Филиппа III в 1598 г. Характеризуя его стиль, следует отметить достоверность изображения одежды, драгоценностей и прочих мелких подробностей, что, пожалуй, в духе скорее фламандской традиции. Трактовка лиц, однако, говорит об изучении им венецианской портретной живописи, в частности, Тициана.

На портрете Аны Маурисии (1602 г., Мадрид, Дескальсас Реалес) инфанта, будущая Королева Франции и мать Людовика XIV, изображена в совсем еще младенческом возрасте. Очень живое, естественное лицо контрастирует с несколько принужденной позой, возможно, инфанту поддерживали сзади, т. к. долго сидеть в силу возраста она не могла. Это, видимо, один из первых портретов, на которых изображены столь юные инфанты, совсем младенцы. В последующие годы таких портретов будет создано множество, и примеры подобных изображений встречаются не только в Испании. На портрете инфанты Аны в возрасте 9 месяцев (1602 г., Иннсбрук, Замок Амбрас) девочка написана, очевидно, в момент, когда она только-только научилась ходить. Она изображена как дама, с каноническими атрибутами парадного портрета: бархатной темно-красной драпировкой, письменным столом, на фоне окна, из которого открывается вид на горный пейзаж. Оживляют эту строгую обстановку абрикосы, которые она берет со стола, и щегол в ее левой руке. Трогательно выглядит голова с младенческим пухом вместо волос, обрамленная в пышное кружевное жабо. Композиционное расположение в пространстве картины, поза и пропорции инфанты напоминают Изабеллу Клару Евгению на ее двойном портрете с сестрой работы Санчеса Коэльо из монастыря Дескальсас Реалес в Мадриде (1568 г.). В работе Коэльо также присутствует

и изображение щегла (в руках Каталины Микаэлы), столь частого атрибута детских портретов в европейской живописи и едва ли не первое подобное изображение в работах испанских портретистов, символа чистой христианской души, а также детской души и непорочности. Присутствует также и изображение ходунков — атрибута детства. Однако в работе Пантохи, несмотря на более строгий антураж и торжественный колорит, образ ребенка оказывается более живым, подвижным и эмоциональным.

В 1604 г. был создан официальный портрет инфанты Аны Мауриси (Иннсбрук, Замок Амбрас). В нем Пантохе вполне удается выразить обаяние ребенка в его парадном портрете. Возможно, следуя примеру своего учителя Санчеса Коэльо, Пантоха вводит в композицию изображение животного — обезьянки, чем смягчается и оживляется строгость парадного канона. Но даже если этого атрибута не было бы, живой мягкий взгляд инфанты, ее легкая улыбка (едва ли не впервые появляющаяся на парадном портрете этого периода в Испании) говорят о том, что перед нами живопись уже новой эпохи.

У нас есть возможность сопоставить две работы — парный портрет инфант Изабеллы Клары Евгении и Каталины Микаэлы кисти Санчеса Коэльо (1568 г., Дескальсас Реалес, Мадрид) и парный же портрет инфантов Аны Мауриси и Фелипе (IV) кисти Пантохи (1607 г., Иннсбрук, Замок Амбрас). Эти два портрета, на первый взгляд столь похожие, дают возможность увидеть разницу между двумя мастерами и двумя поколениями. Санчес Коэльо детально воспроизводит обстановку комнаты, в которой находятся дети, включая мельчайшие детали пейзажа за окном с людьми и конными повозками. Однако передача «детскости», как существенной составляющей характера модели, оставляет желать лучшего. Пантоха, напротив, концентрируется на изображении детей и уделяет значительно меньше внимания достоверной передаче среды их обитания, сводя к минимуму антураж и условно обозначая пейзаж за окном. С другой стороны, в версии Коэльо, несмотря на скованность и застылость образов, ощущается стремление запечатлеть мгновение в его сиюминутной неповторимости. В то время как сами по себе более живые и приветливые дети на портрете Пантохи, внимательно и с легкой улыбкой смотрящие на зрителя, кажется, вполне осознают себя как портретируемых.

В дальнейшем, в промежутке времени приблизительно от начала XVII в. и до прихода **Веласкеса** (1599–1660 гг.) парадный портрет в испанской живописи не представляет собою столь яркого явления, каким он был при дворе Филиппа II и Филиппа III. Первенство в развитии искусства принадлежит религиозной и, пожалуй, жанровой живописи. Новый этап в развитии испанского придворного портрета, безусловно, связан с творчеством именно Диего Веласкеса. В художественном наследии Веласкеса детские образы занимают значительное место. Они появляются уже в произведениях раннего — севильского — периода творчества художника (до 1623 г.), когда он, в русле общего увлечения натуралистичностью и караваджизмом, пишет свои замечательные бодегоны в манере тенебриско. После 1623 г. Веласкес переезжает в Мадрид и становится придворным живописцем. Постоянно находясь при дворе, художник наблюдал рост и взросление королевских детей, и это было задокументировано его кистью. Так, в 1630-е гг. он часто пишет принца Бальгасара Карлоса — наследника престола, единственного сына короля Филиппа IV и его первой жены Изабеллы Бурбонской. Уже в 1631 г., когда Бальгасару Карлосу всего два года, Веласкес создает его парадный портрет, изображая принца рядом с придворным карликом (Музей изящных искусств Бостона, Массачусетс). Контрастное сопоставление обликов принца

и карлика подчеркивает, как мастерски художник передает детское во внешности наследника престола. У принца еще совсем младенческое лицо: нежная, полупрозрачная кожа, едва намеченные брови, маленький нос, редкие и мягкие волосы. Напротив, облик карлика значительно грубее, лицо одутловатое, скорее отечное, нежели по-детски пухлое, волосы пышные и густые, как у взрослого. Однако это тоже ребенок, и этого нельзя не видеть: здесь очевидны как признаки физической аномалии, так и признаки детского возраста. Вероятно, маленький карлик чуть старше своего венценосного наперсника и призван разделять с ним детские игры и утехы, что преподносится зрителю все же без излишней непосредственности, в рамках парадного канона. Удивительно точно повторяется композиция фигуры Бальгасара Карлоса в написанном двумя годами позже портрете из лондонской коллекции Уоллес (1632–1633 гг.). Здесь тот же жест чуть приподнятой левой руки, та же общая устремленность фигуры вперед, то же направление взгляда чуть мимо зрителя, даже костюм кажется почти скопированным с раннего портрета. Ребенок и в этот раз опирается на полководческий жезл, который так же держит в правой руке (на раннем портрете жезл почти закрыт фигурой карлика, но все же виден). Внешний облик наследника сохраняет в этом портрете младенческую нежность и очарование, хотя и видно, что ребенок повзрослел. В 1634–1635 гг. Веласкес пишет серию парадных конных портретов короля Филиппа IV, графа Оливареса и маленького наследного принца (все портреты хранятся в Прадо). В задачу художника в данном случае входило сохранение некой общности этих трех портретов, включая и портрет Бальгасара Карлоса. И это ему удалось — мастерство Веласкеса, тонкий психологизм его искусства позволяют совместить «взрослость» жанра и «детскость» модели. Годом позже Веласкес создает серию охотничьих портретов с теми же персонажами, образы которых уже трактованы более интимно, по-домашнему (1635–1636 гг., Прадо, Мадрид). В наиболее позднем портрете Бальгасара Карлоса (1638–1641 гг., Музей истории искусств, Вена) мы видим все ту же статичную позу (с левой рукой на эфесе шпаги), которая уже стала своего рода штампом. Очевидно, что жанр парадного портрета не предполагает большого композиционного разнообразия, что навязывает художнику стереотипные решения, и мы в очередной раз видим фигуру, поза которой по живости не превосходит позу манекена. Жест правой руки принца, опирающейся на кресло, также производит впечатление штампа, хотя, вероятно, и вынужденного. Лицо Бальгасара Карлоса маловыразительно и о каких-либо психологических характеристиках рассуждать сложно. В такой же позе и с таким же выражением мог бы стоять и взрослый человек. При этом следует отметить высочайшее мастерство художника в объективной передаче видимого: внешности принца, фактуры тканей и предметов.

Яркой иллюстрацией подхода Веласкеса к канону парадного портрета может служить серия полотен, героиней которых стала инфанта Мария Маргарита, дочь Филиппа IV и его второй жены Марианны Австрийской. Веласкес пишет инфанту Маргариту почти ежегодно. Кисть Веласкеса с безупречной точностью фиксирует роскошь наряда, фактуру тканей, изысканность причесок и антуража. Разумеется, художник не обходит вниманием и возрастные изменения модели. Однако общая композиция полотен, поза инфанты и избранный ракурс остаются практически неизменны во всех портретах. Эмоциональное состояние ребенка никак не выражено, вряд ли что-либо определенное можно сказать и об ее характере. Это — своего рода «вещь в себе». Репрезентативная составляющая преобладает здесь над личностно-психологической характеристикой модели. По словам В. С. Кеменова, «в детях Филиппа IV, пока они были маленькими, детское начало выражено сильнее, чем

их родовая габсбургская принадлежность», и это детское начало ярко передано Веласкесом в портретах инфанты Маргариты³. И все же этот милый детский образ не существует здесь самостоятельно, как таковой — так, Е. И. Ротенберг трактует парадные детские портреты Веласкеса (в том числе и портреты инфанты) как «... живописный ансамбль, в котором семантически, структурно и колористически важна каждая часть и где, например, тот же костюм оказывается носителем не только собственно живописной, но и содержательной нагрузки»⁴. В. С. Кеменов отмечает чрезмерную до нелепости ширину юбки «тонтильо» на портрете инфанты из Прадо: длина ее горизонтали превосходит длину роста инфанты, руки девочки не дотягиваются до краев верхнего откоса юбки, «...который образует своего рода заколдованный круг и в котором обречена пребывать беспомощно-парадная маленькая инфанта»⁵. Е. И. Ротенберг же сообщает, что мотив силуэта в широком кринолине в европейском официальном портрете XVII–XVIII вв. являл собой «...четкий знаковый образ, некую пластически выраженную общественно-иерархическую формулу...»⁶. Доведенная до нелепости, до абсурда гипертрофированность различных деталей костюма как принцип предназначена была для декларации сословного отличия. В этом смысле многозначность придворного портрета как жанра должна быть понята так: придворный портрет — это, в первую очередь, придворный, и во вторую — портрет, что, безусловно, ограничивало Веласкеса, как и любого другого художника, также и в создании детских образов на придворных портретах рамками этого жанра.

Охватывая взглядом развитие жанра детского портрета в творчестве трех крупнейших придворных художников Испании XVI–XVII вв., мы можем сделать некоторые выводы. Образы инфантов Алонсо Санчеса Коэльо еще весьма статичны, что, впрочем, сочетается у него с детальной и тщательной проработкой внешности. В то же время отсутствие твердости рисунка, пластической точности в объемах несколько смягчает реалистическую суровость и физиологическую правильность его детских образов. Достигнув большего успеха в исполнении мягких и нежных лиц детей, Хуан Пантоха де ла Крус использует более строгую придворную схему изображения, при этом успешно сочетая одно и другое. Идя по стопам своего учителя и заимствуя у него формальные приемы, он использует их и при написании детских портретов. Отталкиваясь от концепции Санчеса Коэльо, Пантоха развивает парадный портрет в сторону большей репрезентативности, что сказывается и в изображениях инфант и инфантов. В то же время ему удается органично сочетать эту тенденцию с более свободной, динамичной манерой изображения ребенка, успешно выражая в лицах детей их живость и очарование. Веласкес продолжает детскую тему в жанре парадного портрета. Детские образы в ранней жанровой живописи Веласкеса (севильский период) написаны свободнее и реалистичнее, чем на его придворных портретах. На последних образы детей реалистичны и психологически проработаны настолько, насколько это позволяло жанровые ограничения. Придворный канон, требования репрезентативности сковывали Веласкеса в выборе композиционных схем. При этом отметим попытку избежать композиционного шаблона, но они немногочисленны. Что касается живописной трактовки, то кисть мастера, как всегда, тщательна и точна.

Таким образом, мы наблюдаем развитие жанра детского придворного портрета в направлении преодоления условностей канона, движения в сторону более глубокого проникновения в характер модели, ее эмоциональное состояние. При этом нужно понимать, что требования репрезентативности и ограничения жанра в известной мере сдерживают потенциал такого развития.

Elizaveta A. Pavlenskaya
(St. Petersburg State University, Russia)

THE EVOLUTION OF CHILDREN'S PORTRAITURE IN THE WORKS OF SPANISH COURT PAINTERS OF THE 16th–17th CENTURIES

The article is dedicated to the children's images in the work of the three most prominent court portrait painters of Spain in the 16th and 17th centuries – Alonso Sanchez Coello, Juan Pantoja de la Cruz and Diego Velazquez. The most striking works, in the author's opinion, have been chosen for the analysis; some of them are described and analyzed for the first time.

Примечания

¹ Exposición de retratos de niño en España. Madrid, 1925; *Gonzalez de Zarate*. El niño en el Museo del Prado // Goya. 1985. № 187–188. P. 265–270; *Horcajo Palomero N.* Amuletos y talismanes en el retrato del príncipe Felipe Próspero de Velázquez // Archivo español de arte. 1999. № 288. P. 521–530; Золотые дети: Детский европейский портрет XVI–XIX веков из собрания Фонда Я. и Б. Якобер (Майорка, Испания). Выставка в Государственном Историческом музее, 15 декабря 2005 – 15 марта 2006. М., 2005.

² *Каптерева Т. П.* Испания: История искусства. М., 2003. С. 277.

³ *Кеменов В. С.* Веласкес в музеях СССР: Анализ картин и их место в творчестве художника. Л., 1977. С. 165.

⁴ История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века / Отв. ред. Е. И. Ротенберг, М. И. Свицерская. М., 1988. С. 226.

⁵ *Кеменов В. С.* Веласкес... С. 137.

⁶ История искусств стран Западной Европы... С. 226.