

Научная статья

УДК 75.041.5 : 7.041.5

doi: 10.17223/22220836/59/15

ДЕТСКИЙ ПОРТРЕТ В ЖИВОПИСНЫХ ШКОЛАХ ИСПАНИИ КОНЦА XVI – XVII ВЕКА

Анна Валентиновна Морозова¹, Валентина Захаровна Федоренко²

^{1,2} Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия,

¹ amorozova64@mail.ru, a.v.morozova@spbu.ru

² junga1989@gmail.com, v.fedorenko@spbu.ru

Аннотация. Детский портрет в Испании традиционно анализируется в рамках репрезентации инфантов. Однако дворянство вслед за королевской семьей стремилось увековечить своих потомков. Больше всего детских дворянских портретов встречается в мадридской живописной школе, следом идут толедская и севильская школы. Художники, создавая портретные изображения детей идальго, использовали композиционные приемы детского королевского портрета, при этом их манера живописи ориентировалась на ведущих мастеров местных живописных школ.

Ключевые слова: портрет, дети, живописная школа, Испания

Благодарности: исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-28-00061, <https://rscf.ru/project/23-28-00061/>

Для цитирования: Морозова А.В., Федоренко В.З. Детский портрет в живописных школах Испании конца XVI – XVII века // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 59. С. 167–180. doi: 10.17223/22220836/59/15

Original article

CHILDREN'S PORTRAIT IN PAINTING SCHOOLS OF SPAIN AT THE END OF THE 16TH–17TH CENTURIES

Anna V. Morozova¹, Valentina Z. Fedorenko²

^{1,2} Saint-Petersburg State University, Saint-Petersburg, Russian Federation,

¹ amorozova64@mail.ru, a.v.morozova@spbu.ru

² junga1989@gmail.com, v.fedorenko@spbu.ru

Abstract. The Spanish Golden Age child portrait is traditionally associated with portraits of royal children of the Habsburg dynasty created by the first court portraitists such as Sánchez Coello, Pantoja de la Cruz, Velázquez, etc. However examples of children's noble portraits have survived and complement the overall picture of the development of the tradition of children portraiture in Spain at the end of the 16th–17th centuries. Representatives of wealthy noble families ordered portraits of their heirs from the leading masters of their city. Most examples of children noble portraits come from the Madrid school of painting. Court artists: Pantoja de la Cruz, Gonzalez, Velazquez, Mazo, Carreño de Miranda, etc., – created portraits of noble children using compositional techniques to represent royal children. Toledo and Seville were also centers for the creation of noble portraits. The artists, on the one hand, took the royal child portrait as a basis, on the other hand, their painting was influenced by the personal style of the leading master of the local painting school. Children portraits created in Madrid were distinguished by a strong increase in the Baroque style throughout the 17th century, while other painting schools maintained a longer connection with the canon of portrai-

ture at the turn of the 16th–17th centuries. The details of children portraits in all painting schools were the same: flowers as a symbol of children purity, decorative dogs and parrots, amulets and talismans for babies, swords and hats for young men, white lace scarves and jewelry for girls. In addition to personal portraits, there were images of children together with their parents as donors in religious compositions. In such works, children were depicted closer to the center of the composition and the holy image, the heir of the family was next to the head of the family or the figure of the patron saint. In most cases, children portraits of the 16th–17th centuries were of a memorial or votive nature, as a result of which the artist was not faced with the task of creating a sentimental image of a childhood that would appear only in the 18th century.

Keywords: portrait, children, painting school, Spain

Acknowledgments: The study was supported by a project from the Russian Science Foundation № 23-28-00061, <https://rscf.ru/project/23-28-00061/>

For citation: Morozova, A.V. & Fedorenko, V.Z. (2025) Children's portrait in painting schools of Spain at the end of the 16th–17th centuries. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 59. pp. 167–180. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/59/15

Портретную живопись Испании традиционно анализируют, в первую очередь, в рамках искусства испанского двора. Начиная с Антониса Мора и Алонсо Санчеса Коэльо, художники, выполнявшие заказы для испанской короны, формируют канон придворного портрета, влияние которого распространяется далеко за пределами Испании и ее колоний вплоть до территорий Восточной Европы [1]. Проблемам развития традиции испанского придворного портретирования посвящено не одно научное исследование [2–4], в то время как портреты, созданные мастерами не придворных живописных школ, до сих пор рассматривались, в основном, в контексте изучения творчества конкретного художника. В области детского испанского портрета исследователи также сталкиваются с тем, что портретные изображения королевских наследников изучаются комплексно [5, 6], а образцы детского дворянского портрета в большинстве своем остаются в рамках стилистических исследований живописной манеры отдельных мастеров. В 2021 г. в Автономном университете Мадрида Х. Кобо Дельгадо защитила диссертацию «Детство и его репрезентация в Испании в XVIII веке» (исп. *La niñez y su representación en la España del siglo XVIII*) [7], в которой были охарактеризованы и систематизированы детские образы как в изобразительных – картины, эстампы, медали и т.д., так и в письменных источниках. Эта работа является фундаментальным исследованием темы визуальной репрезентации детства в испанском искусстве, в то же время хронологически она сконцентрирована на XVIII столетии, периоде, в течение которого испанская национальная живописная школа долгое время находилась на этапе определенной стагнации. Вследствие чего детский портрет Испании золотого века продолжает оставаться важной, но мало изученной темой в истории развития испанской живописи. Детский королевский портрет заложил образные и иконографические особенности репрезентации детей в Испании, однако анализ дворянского портрета и других детских портретных изображений может дополнить картину формирования и трансформации испанской национальной портретной традиции.

Обращаясь к литературе по рассматриваемому вопросу о создании детских портретов в различных живописных школах Испании конца XVI – XVII века, необходимо еще раз подчеркнуть, что на настоящий момент нет

ни одного крупного исследования по данной тематике. Общие суждения о портретировании в Испании сформулированы в исследованиях о портрете как культурном феномене [8]. Информация энциклопедического характера о детских портретных изображениях содержится в персональных монографиях [9] и статьях [10, 11], посвященных испанским художникам. Фактографические сведения также встречаются в главах из общих исследований и в статьях о дворянском портрете [12–14]. С историографической точки зрения интересен французский взгляд на детские испанские изображения «с глубокой меланхолией», высказанный Ш. Моро Вотьё в «Детских портретах» 1901 г. [15. Р. 93–116], однако в его работе много ошибочных и спорных атрибуций, характерных для рубежа XIX–XX вв. Так, большинство портретов кисти Х.Б. Мартинеса дель Масо приписано его учителю Д. Веласкесу. Несмотря на отсутствие теоретических исследований, идея панорамного ретроспективного взгляда на традицию детского испанского портретирования нашла свое отражение в выставочной деятельности. Отдельные детские живописные дворянские портреты были представлены среди 1 600 других экспонатов на Национальной выставке портрета 1902 г. в Мадриде [16]. Эта выставка послужила вдохновением для организации в 1925 г. первой выставки детского портрета в Испании [17], на которой были представлены произведения разных художественных школ и мастеров. После этой выставки за портретными изображениями инфантов кисти А. Санчеса Коэльо и его последователей надолго закрепилось выражение «маленькие взрослые» [17. Р. 15–16]. Впоследствии в Прадо в 1983 г. прошла еще одна крупная выставка, объединившая репрезентацию детских образов разных живописных жанров, школ и стран [18].

Традиция создания детских портретных изображений в Испании золотого века, как было указано выше, теснейшим образом связана с королевским заказом, придворным искусством и с мадридской живописной школой. Особенностью последней является то, что художники, работавшие при дворе в Мадриде, могли начинать свою профессиональную карьеру в родных городах или странах, таким образом привнося в столичную живописную школу отдельные региональные черты. Мастера, занимавшие такие должности, как «личный живописец короля» (исп. Pintor de Cámara) или «королевский живописец» (исп. Pintor del Rey), среди прочего получали заказы от придворной знати на создание портретов, включая детские изображения. По сохранившимся документам известно, что многие гранды были портретированы Х. Пантохой де ла Крусом. К примеру, среди должников художника был Маркиз дель Посо, который не расплатился с живописцем за портрет своих дочерей [12. Р. 394]. В Лобковицком дворце в Праге хранится портрет Марии Луизы Арагонской, седьмой герцогини Вильяэрмоса, работы Х. Пантохи де ла Круса, выполненный в 1593 г. и отправленный ее матерью, Хуаной Пернштейн, бабушке Марии – Манрике де Лара в Прагу [3. Р. 67; 19. Р. 35]. Девочка изображена в возрасте около десяти лет в соответствии со сложившимся к тому моменту канон придворного камерного портрета: темный нейтральный фон; красное кресло, на спинку которого опирается рукой портретируемая; платок в левой руке, деталь, характерная для женских портретных образов. В целом весь наряд и прическа девочки выполнены уже по взрослой моде того времени [20] и только детская припухлость лица и румянец на щеках, переданные художником, указывают на то, что изображен ре-

бенок. Схожие ощущения оставляет работа одного из последователей Х. Пантохи де ла Круса – Андреса Лопеса Поланко, чей портрет юноши, кавалера ордена Сантьяго, находится в Фонде Янник и Бена Якобер [21. Р. 94–95]. Портретируемый написан в парадных доспехах с подвеской ордена Сантьяго. Красный занавес в правой части холста, стол, на котором лежит шлем с богатым плюмажем, шпага – все эти композиционные элементы создают репрезентативный, торжественный образ, повторяя королевские портреты кисти А. Санчеса Козльо и Х. Пантохи де ла Круса, и только черты лица напоминают о том, что портретирован еще молодой юноша. Бартоломе Гонсалес и художники его круга начала XVII в. продолжили использовать композиционные приемы, разработанные для репрезентации королевской семьи, в частности, наследников [5], при создании детского дворянского портрета. Детские портретные изображения наполнены деталями: это собачки, птицы, погремушки, талисманы и амулеты. Изображение последних было обязательным атрибутом для портретов модели в младенчестве, так как родители верили, что тем самым они защищают свои чада от болезней, сглаза и ранней смерти, уровень которой был в то время необычайно высок [22]. Знаменитый личный живописец короля Филиппа IV Диего Веласкес также следовал этой традиции, не перегружая при этом свои композиции чрезмерными деталями. На портрете около 1631–1632 гг. из коллекции Музея Прадо придворная дама из свиты наследника престола Бальтасара Карлоса – донья Антония де Апеньярриета-и-Гальдос изображена вместе со своим сыном Луисом (рис. 1) [18. Р. 34, 177]. Мальчик держит в руке цветок – символ невинности и чистоты,



Рис. 1. Д. Веласкес. «Антония де Апеньярриета-и-Гальдос и ее сын Луис»

Fig. 1. D. Velazquez. “Antonia de Ipeñarrieta y Galdós and her son Luis”

– а на поясе на длинном золотом шнурке висит амулет в виде колокольчика. Ребенок представлен в типичном детском костюме того времени [20. Р. 109], в таких нарядах были две пары рукавов: одни были надеты на руки, вторые свободно висели за плечами. За один из таких рукавов мать придерживает сына, второй сжимает в руке Луис, внимательно и насторожено смотря на зрителя. Через передачу этих незамысловатых жестов художник вдыхает жизнь в застывшие на абстрактном темно-оливковом фоне фигуры.

После смерти Д. Веласкеса в 1660 г. место личного живописца короля занял его ученик и зять Х.Б. Мартинес дель Масо, продолживший исполнять заказы на детские королевские портреты. Его художественный стиль был сформирован под сильнейшим влиянием учителя. В рамках заявленной темы, в первую очередь, интересен «Портрет семьи художника» 1664–1665 гг. из коллекции Музея Истории искусств в Вене. С одной стороны, данное произведение – это манифест Мартинеса дель Масо как придворного художника, вдохновленный «Ме-

нинами» Д. Веласкеса, с другой стороны, это семейный портрет, на котором изображены наследники живописца [23. Р. 140–142; 24]. Фигуры на переднем плане делятся на три композиционные группы: слева расположены взрослые дети мастера от первого брака, по центру – двое сыновей от второго брака в возрасте восьми-десяти лет, справа – младшие дети рядом с сидящей матроной. Сохранились отдельные портретные произведения, которые считаются подготовительными работами для изображения одного из мальчиков из центральной группы и самой младшей девочки, представленной опирающейся на колени сидящей женщины [25], что говорит о внимательном отношении мастера к воплощению детских образов. В Толедском музее в Охайо хранится еще одна работа Мартинеса дель Масо: «Ребенок в одежде церковнослужителя» [10. Р. 265], на которой, по мнению исследователя Э. Гарсия Эрраиса, художник также мог изобразить одного из своих сыновей в момент Первого Причастия [26]. Мальчик шести-восьми лет представлен в полный рост в одеянии, напоминающем кардинальское. Композиция построена на контрастных цветовых пятнах: это левая часть холста с красным занавесом и столом, красный наряд портретируемого, выделяющийся на нейтральном темном фоне, и пейзаж, занимающий правую часть холста. В деталях художник играет на смысловых контрастах: на столе – букет цветов с несколькими опавшими листьями, что может говорить о взрослении мальчика, и небольшая собачка в ногах – традиционный элемент детских портретных образов.

В коллекции Музея Прадо находятся два живописных детских изображения, которые долгое время приписывались Д. Веласкесу, но на настоящий момент их атрибутируют как портреты сестер кисти Х. Антолинеса около 1660 г. [27. Р. 283]. Антолинес был учеником Ф. Риси, одного из ведущих художников мадридской живописной школы второй половины XVII столетия. Девочки изображены по пояс в три четверти оборота на абстрактном темно-оливковом фоне. Единственная дополнительная деталь композиции – это цветы в руках моделей, символизирующие их невинность. Если начиная со второй четверти и до середины XVII в. в Мадриде доминирующей в области портрета была школа Д. Веласкеса (исп. *velazqueña*), то во второй половине столетия художником, определяющим общее направление развития мадридского портрета, становится Х. Карреньо де Миранда. К сожалению, на данный момент авторам статьи не удалось найти детских дворянских портретов, достоверно относящихся к живописи Карреньо де Миранды. В то же время о возможной манере таких работ можно судить по сохранившимся портретам юных девушек: камерному образу Фелисы де ла Серда-и-Арагон, маркизы де Приего, из коллекции дома герцогов Мединасели [27. Р. 216] или парадному – доньи Инесы де Суньига, графини Монтеррей из собрания Музея Ласаро Гальдиано [27. Р. 214]. В отличие от Карреньо де Миранды, среди портретных произведений кисти Клаудио Козльо, яркого представителя мадридской школы живописи последней трети XVII столетия, до наших дней сохранился «Портрет двух девочек» из Королевской коллекции. Исследователь творчества К. Козльо – Д. Гарсия Куэто в своей работе делает интересное замечание о том, что данное изображение напоминает двойные портреты инфант, дочерей Филиппа II работы А. Санчеса Козльо [9. Р. 100–101]. Однако, несмотря на очевидное композиционное заимствование из века предшествующего, в остальном данное портретное произведение отражает характер-

ные барочные черты мадридской школы живописи конца XVII столетия. Фигуры девочек изображены на первом плане, на среднем плане в левом правом углу – приподнятый занавес, открывающий перед зрителем вид сада с зеленью, попугаями и бьющим фонтаном на заднем плане. К этому же времени относится портрет из коллекции Музея Прадо, предположительно Марии Николасы де ла Серда, младшей дочери Восьмого герцога Мединасели, который искусствовед Г. Мартинес Леива приписывает Яну ван Кесселю-младшему, фламандскому художнику, приехавшему в Мадрид в 1679 г. и работавшему при королевском дворе [28. Р. 29–30]. Девочка пяти лет изображена стоящей в полный рост с декоративной собачкой на руках, рядом с ней художник располагает большой вазон с цветами и еще одну собачку, на этот раз в ногах. На заднем плане в левом правом углу холста мастер пишет сад с фонтаном и скульптурами. Это портретное произведение ранее экспонировалось на упомянутой выставке «Ребенок в Музее Прадо» 1983 г. как анонимная работа мадридской живописной школы [18. Р. 180].

Помимо Мадрида, тип дворянского портрета активно развивался в других крупных испанских городах, таких как Толедо и Севилья [13. Р. 342; 14. Р. 278]. Говоря о художниках, создававших портреты в Толедо в конце XVI – XVII в., первое имя, которое необходимо назвать, это Доменикос Теотокопулос, художник, известный под прозвищем Эль Греко. Портретные произведения, написанные живописцем, анализировались в рамках монографий, посвященных творчеству мастера [29, 30], в отдельных исследованиях о созданных им портретах [31] и в каталогах персональных выставок [32]. Большинство специалистов сходятся во мнении, что Эль Греко часто включал портретное изображение своего сына Хорхе Мануэля в композиции религиозных картин. Самый известный пример – это «Похороны графа Оргаса» из толедской церкви Св. Фомы, где на переднем плане представлена фигура мальчика, в которой искусствоведы видят восьмилетнего сына художника [29. С. 156; 30. С. 71; 31. С. 205–206]. В то время как на картине «Св. Людовик» (Лувр, Париж) Хорхе Мануэль написан уже в виде подростка двенадцати лет [31. С. 206; 32. Р. 236]. Оба изображения нельзя назвать портретами в полном смысле этого слова, но они передают особенности живописной манеры художника в трактовке детских образов. В музее Академии Сан-Фернандо в Мадриде хранится работа, созданная около 1604 г. и ранее приписываемая Эль Греко, а ныне Хорхе Мануэлю, как и отец, ставшему живописцем, а также архитектором, – это «Семья Эль Греко» [29. С. 238]. Перед зрителем фигуры четырех женщин разных возрастов, среди которых представлена сидящая за вышивкой первая жена Хорхе Мануэля, а одна из служанок держит мальчика Габриэля, первенца художника. Несмотря на портретные черты изображаемых, в данном случае нельзя говорить о портрете как таковом из-за очевидных параллелей с образами древнегреческих мойр, прядущих нити судьбы. Помимо Эль Греко, своей портретной живописью в Толедо славились Луис де Веласко, Луис де Карвахал и Блас де Прадо [12. Р. 392]. Последний включал в композиции заказанных у него религиозных картин портреты донаторов. На центральной части ретабло начала XVII в. с изображением «Богородицы со святыми Франциском и Антонием и донаторами» [33. Р. 76], ныне находящемся в фонде музея Академии Сан-Фернандо, в нижней части композиции мастер пишет семью донаторов: супружескую

пару и маленького ребенка. Живописец располагает фигуру мальчика по центральной композиционной оси под фигурой Богородицы с младенцем Иисусом, тем самым озаряя наследника рода божественной благодатью. Еще одним интересным примером детского портретного изображения в толедской живописной школе является творчество Антона Писсаро, художника, родившегося в Толедо в начале 1570-х гг., работавшего с Эль Греко в 1585–1595 гг. и в дальнейшем открывшего в Толедо собственную мастерскую [11]. В мадридской частной коллекции хранится портрет мужчины с ребенком (рис. 2), написанный, вероятно, около 1590–1595 гг., в период, когда художник еще должен был находиться в мастерской Эль Греко, при этом по исполнению данный портрет напоминает работы А. Санчеса Коэльо и Х. Пантохи де ла Круса [11. Р. 175–176]. Фигуры отца с сыном изображены на темном абстрактном фоне, в правом верхнем углу помещен герб семейства Солис [34. Р. 141], а в левом – окно с пейзажем. Мужчина положил руку на плечо мальчика, тем самым демонстрируя зрителю свое покровительство и заботу над, по всей видимости, своим старшим наследником. Ребенок одет вслед за отцом по взрослой моде того времени со шпагой на поясе, но в то же время он держит в руке розу – символ чистоты и невинности.



Рис. 2. А. Писарро. «Портрет кавалера ордена с сыном»

Fig. 2. A. Pizarro. "Portrait of gentleman with son"

Одной из главнейших фигур севильской живописной школы XVII в. является Франсиско Сурбаран [34. Р. 188–206], художник, вошедший в историю своими религиозными композициями, сыгравшими значительную роль в развитии не только севильской живописной школы, но и живописи на территории испанских колоний в Америке. Несмотря на подавляющее количество полотен религиозной тематики, среди работ Ф. Сурбарана встречаются и портретные произведения. В коллекции дома герцогов Мединасели хранится портрет подростка, написанный художником около 1650 г. В 1988 г. он вы-

ставлялся на персональной выставке живописца в Музее Прадо как «Портрет юноши» (рис. 3) из-за спорной атрибуции, кто именно портретирован: член семьи маркизов де Малагон или один из сыновей маркиза де Вилльянуэво дель Рио [35. Р. 430–431]. На данный момент считается, что мастер написал старшего сына Хуана Луиса де ла Серда, седьмого герцога Мединасели – Хуана Франсиско де ла Серда Энрикеса де Рибера [36]. Фигура мальчика лет десяти изображена на темном абстрактном фоне, из деталей композиции дан только небольшой фрагмент красного занавеса в правом верхнем углу холста. Все свое внимание художник концентрирует на портретируемом, который изображен в парадном наряде гранда со шпагой на поясе и перчатками в руках. Общий теплый колорит произведения и плавные линии в передаче черт лица, при всей статичности позы, подчеркивают еще юный возраст наследника дома Мединасели. Это отличает данное изображение от трактовки образа наследника рода на портрете дона Алонсо Бердуго де Альборнос из городского музея Берлина, созданном Сурбараном около 1635 г. [37. Р. 24–25]. Подросток двенадцати лет представлен как капитан ордена Алькантара в военных доспехах, со шпагой и жезлом военачальника в правой руке. Глубокий темный фон контрастирует с фигурой портретируемого, в правом верхнем углу светлым пятном выделяется родовой герб семейства. Если портрет представителя дома Мединасели мог создаваться для личных покоев герцогов или для пересылки родственникам, то изображение дона Алонсо должно было быть включено в галерею портретов парадных залов домашней резиденции. По стилистике и композиционному решению к первому портрету близок «Портрет мальчика» из коллекции Банка Бильбао Бискайя Архентария (BBVA), где вместо красного занавеса единственной деталью выступает кресло, на спинку которого опирается юноша. Исследователь Перес Санчес

считает этот портрет работой севильской живописной школы 1680-х гг., но созданной под влиянием портретной живописи Карреньо де Миранды [38].

В коллекции Фонда Янник и Бена Якобер находится интересный образец детского портретного изображения арагонской школы живописи середины XVII столетия. На обратной стороне холста сохранилась надпись о том, что на портрете изображен представитель арагонского рода Палафокс в 1643 г. в возрасте пятнадцати месяцев [39. С. 130–131]. Фигура мальчика выступает из глубокого темного фона, как и в случае с севильской школой живописи, все внимание сконцентрировано на портретируемом, из дополнительных деталей – только красный занавес в верхнем правом углу холста. Ребенок одет в традиционный для своего возраста наряд, где к поясу подвязано множество амулетов, подвесок с изображением креста, распятия и Девы Марии, в том числе и ветка красного коралла, в чьи чудодейственные медицинские свойства верили в XVI–XVII вв. [22.



Рис. 3. Ф. Сурбаран. «Хуан Франсиско де ла Серда Энрикес де Рибера»

Fig. 3. F. Zurbarán. "Juan Francisco de la Cerda Enriquez de Ribera"

Р. 524]. Похожие подвески с кораллом встречаются на портретах грудничков и детей до пяти лет из Габсбургской династии. В одной руке мальчик держит белую розу, в другой – лист бумаги с фрагментом из 24-го псалма, из чего исследователь Янник Ву делает вывод, что это изображение могло быть посмертным портретом [39. С. 130]. Однако, если учитывать количество оберегов, которыми защищен ребенок, и текст псалма (рус. *Призри на меня и помилуй меня, ибо я одинок и угнетен*), можно предположить, что этот портрет мог быть сделан в том числе в качестве votivного в церковь с молитвой или в благодарность за исцеление младенца после болезни.

При характеристике портретов толедской живописной школы были упомянуты произведения, в которых портретные изображения включены в религиозную композицию. Среди фонда Музея изящных искусств в Бильбао есть работа «Богородица с младенцем Иисусом», которая долгое время не была атрибутирована, а на настоящий момент ее относят к произведениям П. Атанасио Боканегры [34. Р. 384; 39]. В разные периоды своей профессиональной карьеры художник жил в Гранаде, Севилье и Мадриде, но на сложение его манеры, как и на всю гранадскую живописную школу второй половины XVII столетия, больше всего повлияло творчество Алонсо Кано [40. Р. 47]. На картине из музея Бильбао по центру представлена фигура Богородицы с младенцем Иисусом на руках, обрамленная красным занавесом. В нижней части композиции по левую и правую стороны от Богородицы мастер пишет троих детей: старшего мальчика, изображенного ближе к центру в ногах Девы Марии, и двух его младших сестер по краям холста. В отличие от ранее рассмотренных портретов, здесь речь идет скорее об идеализированной трактовке детского образа без ярких портретных черт. Изображение младшей девочки с очень короткой стрижкой под мальчика может указывать на то, что это произведение создавалось как votivное, чтобы отблагодарить Богородицу за счастливое исцеление детей после болезни [40. Р. 50]. В здании испанского посольства в Риме находится картина «Богородица с донаторами» (рис. 4) [41], ранее входившая в коллекцию Музея Тринидад, образовавшегося за счет конфискации имущества церкви в период деамортизации 1835–1837 гг. и включившего в свой состав работы мадридской школы живописи XVII столетия [42. Р. 111–112]. В этом произведении композиция также поделена на мир горний и дольний, но по правую и левую стороны от центральной фигуры Богородицы представлены все члены семьи. Рядом с отцом изображены двое старших сыновей, а рядом с матерью – младшие, все портретируемые сложили руки в молитвенном жесте. В фонде Музея национального искусства Каталонии хранится «Поклонение волхвов с семьей Айяла», написанное около 1600–1610 гг. фламандским художником Хуаном Розасом в то время, когда мастер служил при испанском королевском дворе, находившемся тогда достаточно короткий промежуток времени в Вальядолиде [43]. Старший сын – Антонио де Фонсека – в возрасте пяти лет изображен рядом с отцом, первым графом де Айяла. Антонио держит в руках поднос с дарами для младенца Иисуса. Мать придерживает за руки свою двухгодовалую дочь Марию де Фонсека. Девочка протягивает в качестве подношения Мессии украшение с изображением семейного герба. В отличие от предыдущих произведений, в данной композиции фигуры портретируемых представлены как действующие лица христологической истории.



Рис. 4. Мадридская школа. «Богородица с донаторами»

Fig. 4. Madrid school. "Virgin with Donors"

При сравнении образцов детских портретных изображений разных испанских живописных школ в конце XVI – XVII столетии становится очевидно, что развитие традиции дворянского портрета было напрямую связано с желанием дворянства увековечить в истории рода себя и своих наследников. В отличие от испанских Габсбургов с их стремлением запечатлеть каждого королевского младенца кистью лучшего живописца, только представители высокого дворянства, такие как род Мединасели, могли позволить себе заказывать портреты своих детей у придворных художников или ведущих мастеров своего города, вследствие чего больше всего детских портретов было создано в рамках мадридской школы живописи, отражавшей вкусы испанского двора. Пройдя через этап позднего маньеризма, мадридская живописная школа стала выразителем триумфа барочной живописи. К концу XVII в. при создании детских портретных изображений художники усложняют композиционные решения, перенося фигуры портретируемых на открытое пространство садов дворянских резиденций. Другие живописные школы – толедская и севильская – не меняют устоявшийся с течением времени канон, включающий в себя фигуру портретируемого на абстрактном фоне и одну-две композиционные детали, но варьируют иконографические приемы в зависимости от заказа, будь то камерный образ для внутренних дворцовых покоев и пересылки родственнику или изображение для галерей портретов в парадных залах. Также в региональных портретных живописных школах, с одной стороны, сильно влияние главы местной школы, с другой стороны, используются иконографические приемы трактовки детских образов, оформившиеся в столичной школе для портретирования детей династии Габсбургов. Детали композиции, характерные для детских портретов всех школ, остаются неизменными: цветы как символ детской чистоты и безгрешности, декоративные комнатные собачки, амулеты и талисманы для младенцев, шпаги и платки для подростков. Если детские персональные портреты имеют свои иконографические особенности в разных живописных школах, то детские портретные изображения в составе семейных портретов донаторов или молящихся, вклю-

ченные в религиозные композиции, отличаются только стилистически. Иконографически они схожи между собой: по краям холста располагаются родители, дети изображаются ближе к центру композиции и, соответственно, к святому образу, старшие сыновья и наследники рода находятся рядом с главой семейства или с фигурой Богородицы, святого покровителя. Что касается трактовки портретного образа, можно отметить, что художники подходили к решению этого вопроса схоже: «детскость» в первую очередь изображалась за счет передачи портретных черт с румянцем, припухлостью щек и деталями, отвечающими особенностям детского воспитания рассматриваемого времени. Анализ детского портрета в живописных школах Испании золотого века показывает, как кристаллизовалась традиция детского портретирования. В XVI–XVII вв. испанский детский портрет чаще всего носил мемориальный или вотивный характер, но именно эти изображения заложили основу для появления сентиментальных детских портретных образов в Испании XVIII столетия.

Список источников

1. *Тананаева Л.И.* Испанский парадный портрет и развитие польской портретной живописи к. XVI – начала XVII века // О маньеризме и барокко. Очерки искусства Центрально-Восточной Европы и Латинской Америки к. XVI – XVII века. М.: Прогресс-Традиция, 2013. С. 378–434.
2. *Kusche M.* Retratos y retratadores: Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys. Madrid, 2003. 652 p.
3. *Kusche M.* Juan Pantoja de La Cruz y sus seguidores. Bartolomé González, Rodrigo de Villadrando y Antonio López Polanco. Madrid, 2007. 584 p.
4. *Кантерева Т.П.* Веласкес и испанский портрет XVII в. М., 1956. 262 с.
5. *Cobo Delgado G.* Retratos infantiles en el reinado de Felipe III y Margarita de Austria: entre el afecto y la política // Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte. 2013. Vol. 25. P. 23–42.
6. *Moreno Villa J., Sánchez Canton F.J.* Noventa y seita retratos de la familia de Felipe III, por Bartolomé González // Archivo español de arte y arqueología. 1937. Vol. 13, № 38. P. 127–157.
7. *La niñez y su representación en la España del siglo XVIII* // UAM_Biblioteca URL: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/699708> (дата обращения: 04.09.2023).
8. *El retrato en el Museo del Prado.* Madrid: Anaya, 1994. 383 p.
9. *García Cueto D.* Claudio Coello, pintor 1642–1693. Madrid, 2016. 243 p.
10. *Ayala Mallory N.* Juan Bautista Martínez del Mazo: Retratos y paisajes // Goya. 1991. № 221. P. 265–276.
11. *Pérez Velarde L.A.* El pintor toledano Antón Pazarro (ca. 1570–1622) // BSAA arte. 2020. № 86. P. 165–195.
12. *Checa Cremades F.* La imagen del Noble en la España de la Contrareforma 1500–1600 // Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450–1600. Madrid: Catedra, 1988. P. 389–412.
13. *Moreno Vera J.R.* El retrato burgues en la colección de arte de la Regín de Murcia // El Futuro Del Pasado. 2014. № 5. P. 341–353.
14. *Martínez B.* Los retratos de la nobleza: el retrato del conde de Avalos realizado por el pintor Cornelio Schut // El conde de Tendilla y su tiempo / ed. Jesús Bermúdez López. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2018. P. 277–292.
15. *Moreau Vauthier C.* Les portraits de l'enfant. Paris: Hachette, 1901. 399 p.
16. *Catálogo de la Exposición Nacional de retratos.* Madrid, 1902. 253 p.
17. *Exposición de retratos de Niños en España: Catálogo general ilustrado.* Madrid, 1925. 97 p.
18. *El niño en el Museo del Prado: Catálogo exposición.* Madrid: Ministerio de la cultura, 1983. 199 p.
19. *Rodríguez Rebollo A.* A Double Portrait by Antonio Ricci. Geneva: Rob Smeets Old Master Paintings, 2019. 76 p.
20. *Bernis C.* La moda en la España de Felipe II a través del retrato de corte // Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II. Madrid: Mudeo del Prado, 1990. P. 66–111.

21. *Palacio Nacional se Sintra. Retrato de un joven noble, caballero de la ordene Calatrava* / dir. F. Montesinos. Parques de Sintra-Monte da Lua, 2017. 186 p.
22. *Horcajo Palomero N. Amuletos y talismanes en el retrato del príncipe Felipe Próspero de Velazquez* // Archivo español de arte. 1999. Vol. 72, № 288. P. 521–530.
23. *Velázquez: Las Meninas and the Late Royal Portraits* / ed. J. Portus. Madrid : Museo Nacional del Prado, 2013. 172 p.
24. *Novero Plaza R. La familia de Juan Bautista Martínez del Mazo, yerno de Velázquez. Consideraciones sobre los personajes del cuadro La familia del pintor* // BSAA Arte: Boletín del Seminario de Estudios de Arte. 2006. № 72. P. 177–191.
25. *Gutierrez Pastor I. El retrato de ultima hija de Juan Bautista Martínez del Mazo, boceto para el retrato de la familia del Pintor del Kunsthistorisches Museum de Viena* // Archivo español de arte. 2005. № 311. P. 309–313.
26. *García Herraiz E. El niño vestido de eclesiático de Mazo: ¿retrato de primera comunión u obispillo catedralicio?* // Archivo español de arte. 1999. № 288. P. 552–555.
27. *Peréz Sánchez A.E. Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650–1700).* Madrid : Ministerio de Cultura, 1986. 367 p.
28. *Martínez Leiva G. Jan van Kessel II versus Cortilleau: Dos maneras de retratar a la reina Mariana de Neoburgo* // Philostrato. 2019. № 6. P. 24–53.
29. *Мариас Ф. Эль Греко: Жизнь и творчество.* М. : Арт-Волхонка, 2014. 349 с.
30. *Кантерева Т.П. Эль Греко Доменикос Теотокопулос, 1541–1614.* М. : Галарт, 2008. 214 с.
31. *Шелешина-Солодовникова Н.А. Портрет в творчестве Эль Греко* // Проблемы иберо-американского искусства. Вып. 2. М. : Красанд, 2009. С. 183–219.
32. *El Greco de Toledo: Catálogo exposición.* Alíaza Forma, 1983. 275 p.
33. *Pérez Sánchez A.E. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario de las pinturas.* Madrid, 1964. 86 p.
34. *Peréz Sánchez A.E. Pintura barroca en España 1600–1750.* Madrid : Cátedra, 2009. 506 p.
35. *Zurbaran: Catálogo exposición.* Madrid : Museo del Prado, Ministerio de cultura, 1988. 466 p.
36. *Juan Francisco de la Cerda Enríquez de Ribera, Marqués de Cogolludo* // Fundación casa ducal de Medinaceli. URL: <http://www.fundacionmedinaceli.org/coleccion/fichaobra.aspx?id=587> (accessed: 04.09.2023).
37. *Calvo Serraler F. Retrato español: Guía antológica de la exposición “El retrato español”.* Madrid: Museo del Prado, 2004. 76 p.
38. *Anónimo español. Retrato de niño. h. 1680* // Colección BBVA España. URL: <https://www.coleccionbbva.com/es/pintura/463-retrato-de-nino/> (дата обращения: 04.09.2023).
39. *«Золотые дети»: Детский европейский портрет XVI–XIX веков из собрания Фонда Янник и Бена Якобер.* М. : Художник и книга, 2005. 152 с.
40. *Portús J. Virgen con el Niño y retratos. Pedro Atanasio Bocanegra: su contexto creativo* // B'05: Buletina Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao. 2006. № 1. P. 43–66.
41. *La Virgen de la Victoria con donantes* // Museo Nacional del Prado. URL: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-virgen-de-la-victoria-con-donantes/34241461-3900-4f43-9467-2dfde8907b6a> (дата обращения: 04.09.2023).
42. *Cruzada Villaamil G. Catálogo provisional historial y razonado del Museo Nacional de pinturas.* Madrid: Imprenta de M. Galiano, 1865. 346 p.
43. *Los Ayala: una metáfora de la ostentación social* // Blog Museu nacional d'art Catalunya. URL: https://blog.museunacional.cat/es/los-ayala-una-metafora-de-la-ostentacion-social/?_ga=2.76246613.1583368554.1694941460-387136543.1692376457 (accessed: 04.09.2023).

References

1. Tananaeva, L.I. (2013) *O man'erizme i barokko. Ocherki iskusstva Tsentral'no-Vostochnoy Evropy i Latinskoy Ameriki k. XVI–XVII veka* [On Mannerism and Baroque. Essays on the Art of Central-Eastern Europe and Latin America from the Late 16th–17th Centuries]. Moscow: Progress-Traditsiya. pp. 378–434.
2. Kusche, M. (2003) *Retratos y retratadores: Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys.* Madrid: [s.n.].
3. Kusche, M. (2007) *Juan Pantoja de La Cruz y sus seguidores. Bartolomé González, Rodrigo de Villadrando y Antonio López Polanco.* Madrid: [s.n.].

4. Kaptereva, T.P. (1956) *Velaskes i ispanskiy portret XVII v.* [Velázquez and the Spanish Portrait of the 17th Century]. Moscow: Iskusstvo.
5. Cobo Delgado, G. (2013) Retratos infantiles en el reinado de Felipe III y Margarita de Austria: entre el afecto y la política. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. 25. pp. 23–42.
6. Moreno Villa, J. & Sánchez Canton, F.J. (1937) Noventa y seita retratos de la familia de Felipe III, por Bartolomé González. *Archivo español de arte y arqueología*. 13(38). pp. 127–157.
7. UAM_Biblioteca. (n.d.) *La niñez y su representación en la España del siglo XVIII*. [Online] Available from: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/699708> (Accessed: 4th September 2023).
8. Spain. (1994) *El retrato en el Museo del Prado*. Madrid: Anaya.
9. García Cueto, D. (2016) *Claudio Coello, pintor 1642–1693*. Madrid: [s.n.].
10. Ayala Mallory, N. (1991) Juan Bautista Martínez del Mazo: Retratos y paisajes. *Goya*. 221. pp. 265–276.
11. Pérez Velarde, L.A. (2020) El pintor toledano Antón Pazarro (ca. 1570–1622). *BSAA arte*. 86. pp. 165–195.
12. Checa Cremades, F. (1988) *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450–1600*. Madrid: Catedra. pp. 389412.
13. Moreno Vera, J.R. (2014) El retrato burgues en la colección de arte de la Región de Murcia. *El Futuro Del Pasado*. 5. pp. 341–353.
14. Martínez, B. (2018) Los retratos de la nobleza: el retrato del conde de Avalos realizado por el pintor Cornelio Schut. In: Bermúdez López, J. (ed.) *El conde de Tendilla y su tiempo*. Granada: Editorial Universidad de Granada. pp. 277–292.
15. Moreau Vauthier, C. (1901) *Les portraits de l'enfant*. Paris: Hachette.
16. Spain. (1902) *Catálogo de la Exposición Nacional de retratos*. Madrid: [s.n.].
17. Spain. (1925) *Exposición de retratos de Niños en España: Catálogo general ilustrado*. Madrid: [s.n.].
18. Spain, Ministerio de la cultura. (1983) *El niño en el Museo del Prado: Catálogo exposición*. Madrid: Ministerio de la cultura.
19. Rodríguez Rebollo, A. (2019) *A Double Portrait by Antonio Ricci*. Geneva: Rob Smeets Old Master Paintings.
20. Bernis, C. (1990) La moda en la España de Felipe II a través del retrato de corte. In: *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*. Madrid: Mudeo del Prado. pp. 66–111.
21. Montesinos, F. (2017) *Palacio Nacional se Sintra. Retrato de un joven noble, caballero de la orden Calatrava*. Parques de Sintra-Monte da Lua.
22. Horcajo Palomero, N. (1999) Amuletos y talismanes en el retrato del príncipe Felipe Próspero de Velazquez. *Archivo español de arte*. 72(288). pp. 521–530.
23. Portus, J. (ed.) (2013) *Velázquez: Las Meninas and the Late Royal Portraits*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
24. Novero Plaza, R. (2006) La familia de Juan Bautista Martínez del Mazo, yerno de Velázquez. Consideraciones sobre los personajes del cuadro La familia del pintor. *BSAA Arte: Boletín del Seminario de Estudios de Arte*. 72. pp. 177–191.
25. Gutierrez Pastor, I. (2005) El retrato de ultima hija de Juan Bautista Martínez del Mazo, boceto para el retrato de la familia del Pintor del Kunsthistorisches Museum de Viena. *Archivo español de arte*. 311. pp. 309–313.
26. García Herraiz, E. (1999) El niño vestido de eclesiático de Mazo: ¿retrato de primera comunión u obispo catedralicio? *Archivo español de arte*. 288. pp. 552–555.
27. Pérez Sánchez, A.E. (1986) *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650–1700)*. Madrid: Ministerio de Cultura.
28. Martínez Leiva, G. (2019) Jan van Kessel II versus Cortilleau: Dos maneras de retratar a la reina Mariana de Neoburgo. *Philostrato*. 6. pp. 24–53.
29. Marias, F. (2014) *El' Greko: Zhizn' i tvorchestvo* [El Greco: Life and Work]. Moscow: Art-Volkhonka.
30. Kaptereva, T.P. (2008) *El' Greko Domenikos Teotokopulos, 1541–1614* [El Greco Domenikos Theotokopoulos, 1541–1614]. Moscow: Galart.
31. Sheleshneva-Soldovnikova, N.A. (2009) Portret v tvorchestve El' Greko [The Portrait in the Work of El Greco]. In: Siliunas, V.Yu. & Kryazheva, I.A. (eds) *Problemy ibero-amerikanskogo iskusstva* [Problems of Ibero-American Art]. Vol. 2. Moscow: Krasand. pp. 183–219.
32. Spain. (1983) *El Greco de Toledo: Catálogo exposición*. Alianza Forma.
33. Pérez Sánchez, A.E. (1964) *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario de las pinturas*. Madrid: [s.n.].
34. Pérez Sánchez, A.E. (2009) *Pintura barroca en España 1600–1750*. Madrid: Cátedra.

35. Spain. (1988) *Zurbaran: Catálogo exposición*. Madrid: Museo del Prado, Ministerio de cultura.
36. Fundación casa ducal de Medinaceli. (n.d.) *Juan Francisco de la Cerda Enríquez de Ribera, Marqués de Cogolludo*. [Online] Available from: <http://www.fundacionmedinaceli.org/coleccion/fichaobra.aspx?id=587> (Accessed: 4th September 2023).
37. Calvo Serraler, F. (2004) *Retrato español: Guía antológica de la exposición "El retrato español"*. Madrid: Museo del Prado.
38. Anónimo español. (1680) *Retrato de niño. h. 1680*. Colección BBVA España. [Online] Available from: <https://www.coleccionbbva.com/es/pintura/463-retrato-de-nino/> (Accessed: 4th September 2023).
39. Antonova, O.A. (2005) "Zoloty deti": *Detskiy evropeyskiy portret XVI–XIX vekov iz sobraniya Fonda Yannik i Bena Yakober* ["Golden Children": European Children's Portrait of the 16th–19th Centuries from the Collection of the Yannick and Ben Jakober Foundation]. Moscow: Khudozhnik i kniga.
40. Portús, J. (2006) *Virgen con el Niño y retratos. Pedro Atanasio Bocanegra: su contexto creative*. B'05: *Buletina Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao*. 1. pp. 43–66.
41. Museo Nacional del Prado. (n.d.) *La Virgen de la Victoria con donantes*. [Online] Available from: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-virgen-de-la-victoria-con-donantes/34241461-3900-4f43-9467-2dfde8907b6a> (Accessed: 4th September 2023).
42. Cruzada Villamil, G. (1865) *Catálogo provisional historial y razonado del Museo Nacional de pinturas*. Madrid: Imprenta de M. Galiano.
43. Blog Museu nacional d'art Catalunya. (n.d.) *Los Ayala: una metáfora de la ostentación social*. [Online] Available from: https://blog.museunacional.cat/es/los-ayala-una-metaphora-de-la-ostentacion-social/?_ga=2.76246613.1583368554.1694941460-387136543.1692376457 (Accessed: 4th September 2023).

Сведения об авторах:

Морозова А.В. – кандидат искусствоведения, доктор культурологии; доцент кафедры истории западноевропейского искусства Института истории Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: amorozova64@mail.ru, a.v.morozova@spbu.ru

Федоренко В.З. – инженер-исследователь кафедры истории западноевропейского искусства Института истории Санкт-Петербургского государственного университета; главный научный сотрудник, научный руководитель Центра научных учреждений Российской академии художеств, Филиал Российской академии художеств в г. Санкт-Петербурге «Центр научных учреждений Российской академии художеств» (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: junga1989@gmail.com, v.fedorenko@spbu.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

Morozova A.V. – Candidate of Art History, Doctor of Cultural Studies; Associate Professor of the Department of History of Western European Art, Institute of History, Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia). E-mail: amorozova64@mail.ru; a.v.morozova@spbu.ru

Fedorenko V.Z. – research engineer of the Department of History of Western European Art, Institute of History, Saint Petersburg State University; chief researcher, scientific director of the Center of Scientific Institutions of the Russian Academy of Arts, Branch of the Russian Academy of Arts in Saint Petersburg "Center of Scientific Institutions of the Russian Academy of Arts" (Saint Petersburg). E-mail: junga1989@gmail.com, v.fedorenko@spbu.ru

The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 27.11.2023;

одобрена после рецензирования 15.09.2024; принята к публикации 12.08.2025.

The article was submitted 27.11.2023;

approved after reviewing 15.09.2024; accepted for publication 12.08.2025.