

Научная статья

УДК 75.041.5/7.041.5

doi: 10.17223/22220836/57/14

ДЕТСКИЙ ПОРТРЕТ В ЖИВОПИСИ ИСПАНСКИХ КОЛОНИЙ XVII–XVIII СТОЛЕТИЙ

Анна Валентиновна Морозова¹, Валентина Захаровна Федоренко²

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

² Российская академия художеств, Санкт-Петербург, Россия

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

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

Аннотация. Традиция создания детского портрета и его иконографические типы приходят в живопись испанских колоний из метрополии. В колониях были распространены семейные портреты, групповые и персональные детские изображения. К отдельным группам относят посмертные и погребальные портреты и вотивные изображения, созданные в честь исцеления ребенка от смертельной болезни. Художники новоиспанской живописной школы, в сравнении с другими испанскими колониями, создали больше всего детских портретов и сильнее всего были зависимы от испанского портрета.

Ключевые слова: портрет, дети, колониальная живопись, 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 живописи испанских колоний XVII–XVIII столетий // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 57. С. 168–183. doi: 10.17223/22220836/57/14

Original article

CHILDREN PORTRAIT IN THE 16TH–18TH CENTURIES SPANISH COLONIES PAINTING

Anna V. Morozova¹, Valentina Z. Fedorenko²

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

² Russian Academy of Arts, Saint-Petersburg, Russian Federation

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

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

Abstract. The tradition of children portraits creating is formed in the New World under the influence of Spanish court portraiture. The colonial elites, led by viceroys, following the Madrid court, seek to perpetuate the memory of their family members. The first children portrait images appeared in the viceroyalties in the 17th century in religious compositions, in the 18th century, along with the flourishing of local portrait schools, the number of children images also grew. The colonial children portrait repeated the types of European, primarily Spanish portraits: family portraits with parents and children, group and personal children portraits, post-mortem and funeral portraits and votive images made in gratitude for the

miraculous healing of a child from a fatal illness. Just as in the art of the metropolis in the Spanish colonies, in creating group family portraits the iconographic model “a lo divino” was widely used – the image of a person was portrayed at the moment of prayer, the veneration of saints. The colonial portrait of the 17th–18th century in the field of composition repeated Spanish works, while the colonial masters, when were creating a portrait of the 18th century, could use the schemes of the Spanish court portrait of the late 16th–17th centuries. Colonial portrait schools were formed primarily in the capitals of the colonies – Mexico City, Lima and later Bogota, but also portraits were created in other major art centers such as Cusco or Quito. Most of the children portraits were created by artists from the capitals, who were more dependent on European models than the regional schools masters. In the New Spain children portraits in the 18th century, the influence of the Spanish court portrait and changing metropolis artistic tastes were most pronounced. Characteristic features of the children portraits national tradition in the Spanish colonies painting were the inclusion in the portraits of details related to the life of the colony, the bright color of the works and greater freedom in choosing a composition in comparison with Spain.

Keywords: portrait, children, colonial painting, Spain

Acknowledgements: 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 portrait in the 16th–18th centuries Spanish colonies painting. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 57. pp. 168–183. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/57/14

Открытие Нового Света и последовавшее за ним основание колоний превратили Испанию в «империю, над которой никогда не садится Солнце». Вице-королевства Новая Испания (1535), Перу (1542), Новая Гранада (1717) и Рио де ла Плата (1776) вплоть до завоевания своей независимости в первой четверти XIX столетия управлялись наместниками, вице-королями из метрополии и являлись одним из основных источников дохода испанской короны. После завершения конкисты практически одновременно начинаются два процесса: колонизации новых территорий и христианизации местного населения [1. С. 520]. Помимо миссионерских миссий, важную роль в распространении христианской веры играло изобразительное искусство. На местах бывших языческих капищ строились церкви, из метрополии привозились предметы религиозного искусства, по живописным образцам и гравюрам еще не умеющие читать индейцы учили Священное Писание. Художественные произведения прибывали в колонии на торговых судах из Севильи и Антверпена [2. Р. 104], но только ввозимых предметов искусства было недостаточно. Первые европейские мастера появились в Новом Свете уже со второй половины 1530-х гг. Они открывали свои мастерские и основывали гильдии, где обучали коренных жителей азам своего ремесла. Первая гильдия живописцев в вице-королевстве Новая Испания была открыта в Мехико в 1557 г. [2. Р. 81–84]. В отличие от Новой Испании, куда приезжали преимущественно испанские художники, в вице-королевстве Перу все первые прибывшие из Европы живописцы были итальянцами [3. Р. 74]. На протяжении всего испанского колониального периода религиозное искусство в странах Латинской Америки так и останется наиболее востребованным и широко распространенным, но вместе со становлением наций и появлением местных элит и буржуазии происходило утверждение светского жанра, в первую очередь портрета [4. С. 93–94]. Расцвет портретного искусства испанских колоний приходится на XVIII столетие, когда основными центрами художественного производства

выступали крупные города: Мехико, Лима, Гавана, Богота, Кито [5. Р. 53]. Основными заказчиками выступали двор вице-короля, стремившийся во всем соответствовать метрополии, высшее духовенство и университеты. В национальных музеях современных Мексики, Перу, Колумбии, Венесуэлы и других иберо-американских стран хранятся целые галереи портретов вице-королей, ранее украшавшие дворцы наместников и здания государственных институтов колоний. Эти художественные произведения нередко становились предметом исследований, среди которых необходимо выделить работы И. Родригес Мойя, обращавшейся к данной теме в разных контекстах [6, 7], в то время как детские колониальные портретные изображения XVII–XVIII столетий до сих пор остаются в тени портретов взрослых, несмотря на их иконографическое, композиционное и живописное разнообразие. Обобщение истории детского портретирования в испанских колониях, являющееся целью статьи, может не только дополнить картину развития портретного жанра в странах Латинской Америки, но и продемонстрировать специфику осмысления традиции испанского детского портрета другими живописными школами.

Анализируемая проблема остается малоизученной как в зарубежной, так и в отечественной историографии. Начиная с Филиппа Арьеса [8] и вслед за ним Ллойда Демоса [9], многие иностранные труды, посвященные детской тематике, концентрируются на месте ребенка в социуме, в них анализируются исторические, медицинские и психологические аспекты концепции «детства». В этом контексте для данного исследования интересны работы А.Д. Барригу Куэвас о восприятии детей в Мексике в пред-испанский и колониальный периоды [10]. Отдельные фактографические сведения об образах детских колониальных портретов встречаются в работах, посвященных искусству того времени [2, 3, 11], в монографиях и статьях о художниках [12], о типологии портретов [13] и школах портретирования [14]. Иконографические [15, 16], хрестоматийные [17] и тематические исследования [18] дают общее представление о развитии портрета в Испании и Новом Свете. В случае с русскоязычными исследованиями речь идет об обобщающих работах об искусстве стран Латинской Америки [19, 20], в которых встречаются имена крупных портретистов, и об исследованиях отдельных художественных школ [4, 21, 22], выполненных в разные годы сотрудниками сектора иберо-американского искусства Государственного института искусствознания, в которых большое внимание уделено религиозной живописи и архитектуре, а колониальный портрет рассматривается лишь в общих чертах. Вследствие этого данное исследование является первой попыткой комплексного анализа традиции создания детского портрета в испанских колониальных живописных школах XVII–XVIII вв., включающего в себя культурно-исторический подход и формально-стилистический анализ живописных образцов.

Изображение детских фигур в испанской колониальной живописи, как и в искусстве Испании, впервые появляется в картинах на религиозную тематику. Это были «святые дети», раннехристианские мученики Юстус и Пастор и пользовавшиеся особой популярностью в колониях иконографические типы «Ребенок-Иисус» и «Богородица с прялкой», в презентации которых детские фигуры могли изображаться в окружении местной флоры и в народных одеждах [2. Р. 60, 66–67]. В XVI в. живописные школы колоний еще только формировались, выполняя в основном клерикальный заказ. Ранние колони-

альные детские портретные изображения относятся к первой половине XVII столетия и также связаны с религиозной живописью. Портреты включены в такие произведения, как «Ангел-хранитель» из Музея национального искусства в Мехико (картина Луиса Хуареса (ок. 1585–1639), работавшего в Мехико между 1609 и 1639 гг.), в котором правую часть холста занимает фигура одетого по моде того времени мальчика с ярко выраженными портретными чертами [11. Р. 60]. Образцы детского колониального портрета встречаются в религиозных композициях, где детские фигуры трактуются в соответствии с так называемой иконографической моделью «*a lo divino*», использовавшейся для изображения донаторов, в которой портретируемый представлен в каком-либо божественном образе, обычно в момент молитвы. Интересным примером такого появления детского портретного изображения является «Поклонение волхвов» работы художника Николаса Энрикеса де Баргаса (1704–1790). По мнению исследователей, в центре композиции изображены фигуры двух коленопреклоненных мальчиков, сыновей вице-короля Новой Испании Педро де Кастро Фигероа-и-Саласара [2. Р. 166]. Новоиспанский художник Басилио де Саласара (первая половина XVII в.) также добавляет в композицию своей картины «Месса Святого Григория» 1645 г. (Оратория Святого Филиппа Нери, Гуанахуато) портретные изображения четырех детей [2. Р. 128; 12. Р. 55]. Фигуры двух мальчиков в нарядах служек включены в общую композицию на втором плане, в то время как фигуры девочек в левом нижнем углу приближены к краю холста. Взгляды всех детей обращены на зрителя. Судя по дорогим платьям и украшениям девочек, художник мог изобразить семейный портрет младшего поколения семьи заказчика.

Из религиозной живописи и изображений «*a lo divino*» развивается тип группового портрета с включением детских портретных изображений: семьи изображены в момент молитвы поклонения (исп. *devoción*) святым образам. Главы семейства в окружении разных поколений своей фамилии предстают коленопреклоненными перед живописным или скульптурным образом Девы Марии, Распятия или местно-почитаемого святого. Особую популярность эти композиции в вице-королевствах приобрели в XVIII столетии. Портрет семьи Фагоага-и-Ароскуэта (частная коллекция Консепсьон Обрегон Сальдивар де Валадес, Мехико) (рис. 1), написанный анонимным художником новоиспанской школы в 1730–1740-х гг., демонстрирует зрителю все благочестивое семейство перед образом, который был широко почитаем в Новой Испании – Богородицы Арансасу [13. Р. 121–122; 14. Р. 35; 23]. Младшие представители семьи Мария Исабела и Хуан Баутиста Теодоро написаны так же сдержанно и строго, как и взрослые, но их фигуры расположены рядом с их родителями, что может говорить о стремлении заказчика показать родительскую опеку. На парных портретах первого маркиза де Сельва Алегре, Хуана Пио де Монтуфар-и-Фрассо и его жены Росы де Ларреа-Сурбано (частная коллекция, Кито) новогранадской школы 1760-х гг. семейная пара изображена со своими детьми. Глава семейства представлен коленопреклоненным перед образом Непорочного зачатия с сыновьями Хуаном Пио и Педро [24], а супруга вместе с младшими Игнасио и Хоакином предстоят молящимися образу Девы Марии Розарии [25; 26. Р. 58]. Старшие дети изображены уже одетыми по мужской моде того времени, в то время как самый младший, Хоакин, – еще в детском

наряде с цветком в руках, что подчеркивает его невинность и чистоту. Авторство этих живописных произведений не установлено, но их композиционный строй говорит о том, что мастер повторил схемы, присущие испанскому придворному портрету, включив в композицию изображение картуша с именами портретируемых и датами их жизни. Появление в композициях картушей было характерно для дворянского портрета метрополии второй половины XVII столетия. Картуши и пояснительные надписи стали важным композиционным и смысловым элементом колониального портрета, который придавал образам не только мемориальный, но и дидактический характер. Святые образы, перед которыми изображены семейства, выбраны также неслучайно. Культ Богородицы Непорочного зачатия и местных богороднических типов был широко распространен и глубоко почитался колониальным обществом. В качестве еще одного примера семейного портрета «в момент молитвы» почитания святых образов можно привести картину перуанской школы 1767 г. «Молитва дона Мануэля де Салсеса и доньи Франсиски Инфанты» (Национальный музей изящных искусств, Сантьяго, Чили) с изображением по центральной композиционной оси скульптуры Богородицы Розарии из Помата и Ребенка-Иисуса [27. Р. 8–9; 28. Р. 45]. По правую руку от доньи Франсиски художник пишет дочь семейства Игнасию. Фигура дочери отличается от фигуры взрослой женщины лишь размером, в остальном, включая и портретные черты, она в точности повторяет модель матери.

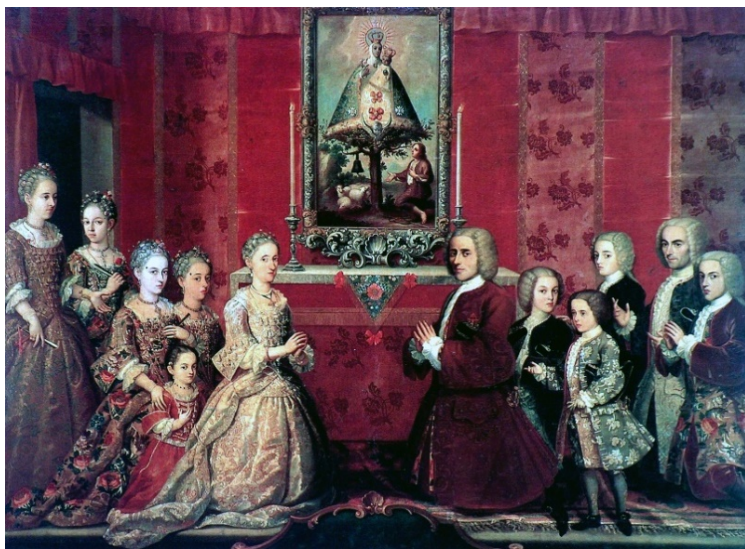


Рис. 1. Неизвестный художник. Портрет семьи Фагоага-и-Ароскуэта

Fig. 1. Unknown artist. Portrait of family Fagoaga Arozqueta

Групповые семейные портреты с изображением детей вместе с родителями относятся не только к иконографии «a lo divino» и поклонения святым образам. Новоиспанский художник Хосе де Пазс (1720–1790), ученик Николаса Энрикеса де Баргаса, пишет в 1774 г. портрет губернатора Оахака – Франсиско Антонио де Ларреа-и-Виторика с двумя сыновьями (Музей Америки, Мадрид) [29. Р. 151–152], в котором также отчетливо видна композиционная схема испанского придворного портрета XVII в.: отдельно стоящие

фигуры на переднем плане, на заднем – красный занавес и стол с золотыми часами, соседствующая с современной модой того времени. Из элементов, характерных для колониального портрета: по нижнему краю холста под изображением каждого портретируемого добавлена надпись с полным именем, титулом и датой рождения, из которых следует, что юношам должно было быть на момент создания портрета по пятнадцать-шестнадцать лет. Таким образом, художник запечатлел их совершеннолетие, которое наступало после достижения четырнадцати лет [30. Р. 24]. К концу XVIII столетия относится портрет Рамоны Антонии Муситу и ее двух дочерей работы также новоиспанского художника Хуана де Сазнса [2. Р. 234] (частная коллекция Энрике Конкуэра, Мехико), в котором уже чувствуется изменение вкуса заказчиков и влияние рококо и сентиментализма на трактовку портретных образов девочек. В то же время частично была сохранена архаичная композиционная схема – темный глухой фон с красным занавесом с правой стороны холста, контрастирующая со световоздушным пейзажем семейного сада с фонтанами.

Помимо семейных портретов с родителями в испанской колониальной живописи встречаются примеры детского группового портрета, относящиеся к иконографии «a lo divino». В монастыре клариссинок в Монфорте де Лемос хранится картина, созданная около 1672–1673 гг., «Богородица с пятью детьми Педро Антонио Фернандеса де Кастро» (рис. 2) [13. Р. 120–121; 31. Р. 147], написанная в Лиме неизвестным художником во время нахождения главы семейства в качестве вице-короля в Перу. Композицию произведения можно разделить по горизонтали на мир горний, с изображением Богородицы Непорочного зачатия, и мир дольний – групповой портрет детей вице-короля, которых осеняет божественное благословение и покровительство Девы Марии. По центральной оси на одной линии с фигурой Богородицы изображен младенец в люльке, младший сын Фернандеса де Кастро, его одежда украшена цветами – символом чистоты и амулетами, защищающими от болезней. С правой стороны представлены его старшие братья, в руках наследника жезл военачальника и пальмовая ветвь, с левой стороны изображены сестры с цветами в руках: лилией – символом невинности, и розой, отсылающей к местной перуанской святой Розе Лимской. Групповой детский портрет также мог быть выполнен в полностью светском жанре. В Музее национальной истории в Мехико хранится работа анонимного новоиспанского художника середины XVIII в. «Портрет детей семьи Мало» [3. Р. 415]. В соответствии с надписью в нижней части холста, в центре композиции на красной танкетке изображена донья Мариана Мичада Жозефа с характерными предметами времени – платьем с цветочным узором из тканей Манилы и веером в руках. По сторонам от нее расположены фигуры ее братьев Мигеля и Мануэля Анхела, которые положили руки на плечи девочки в родственном интимном жесте, сохраняя при этом строгую осанку взрослых. Один из братьев изображен в черном костюме кардинала, второй – в придворном светском наряде. Возможно, таким образом художником были переданы надежды родителей на будущее предназначение их отпрысков. Тканевые обои с узором на заднем фоне и натюрморт в правой части холста дополняют композицию, делая живописный образ более камерным.



Рис. 2. Неизвестный художник. Богородица с пятью детьми Педро Антонио Фернандеса де Кастро

Fig. 2. Unknown artist. Our Lady with five children by Pedro Antonio Fernandez de Castro

Начиная рассмотрение персональных детских портретов в испанской колониальной живописи, необходимо отметить, что сохранилось очень мало образцов XVII в., в основном речь идет о произведениях, относящихся к XVIII столетию. Из ранних образцов в частной коллекции хранится портрет Мануэлы Молины Москеира-и-де ла Баррера [32], при создании которого анонимный новоиспанский художник XVII в. использовал схему испанского придворного портретирования XVI – первой половины XVII столетия, схему, встречающуюся на детских королевских портретах кисти Алонсо Санчеса Коэльо, Пантохи де ла Круса и др. Девочка изображена в полный рост на темном глухом фоне, правой рукой она держится за спинку красного кресла, в левой у нее веер, таким образом, перед зрителем предстает маленькая серьезная дама. В коллекцию Бруклинского музея входит портрет трехлетней доньи Марии де ла Лус Падилья-и-Гомес де Сервантес [33], приписываемый Николасу Энрикесу де Баргасу. Произведение датируют около 1735 г. Оно также повторяет более ранние испанские композиционные схемы XVII в., однако деталей композиции становится больше: цветы в руках, небольшой столик с детской погремушкой и коралловой соской в серебряной оправе. В то же время девочка, как и Москеира-и-де ла Баррера, изображена как взрослая модница в платье на французский манер, с веером в руке и в дорогих украшениях. Одним из примеров портретных изображений мальчиков в XVII в. является работа 1695 г. кисти одного из главных портретистов Новой Испании того времени Николаса Родригеса Хуареса (1667–1734) – портрет Хоакина Мануэля Фернандеса де Санта Крус в возрасте четырех лет (Музей национального искусства, Мехико) (рис. 3). Анализируя композицию, можно сделать вывод, что художник был знаком с оригинальными образцами придворного портрета метрополии и, в частности, с портретами испанского короля Карлоса II периода регентства. Перспективно сокращающийся в глубину композиции шашечный пол, закрывающий один из углов холста занавес, стол с золотыми часами, шпага, депеша в руках – все это композиционные элементы изображения наследника престола, продолжателя

знатного рода. Во второй половине XVIII столетия в портретных композициях новоиспанских мастеров все заметнее становится влияние французской портретной школы, которое ранее коснулось испанского придворного портретирования в первой половине века. На портрете дочери графа дона Мигеля де Беррио – Марианны – из коллекции Национального банка Мексики явно видны особенности портретных работ французского мастера Жана Ранка (1674–1735), придворного портретиста испанского короля Филиппа V с 1723 по 1734 г. В отличие от Новой Испании, художники вице-королевства Перу более ярко демонстрировали в своих работах национальный колорит, притом они также использовали уже знакомые им схемы придворного испанского портрета, воспринятые, в первую очередь, через европейские гравированные изображения. Написанные ими детские портретные произведения за счет своей насыщенной палитры и любви к орнаментам больше соответствовали возрасту и характеру портретируемых, в отличие от степенных и гордых образов новоиспанцев. В фонде Национального музея Боготы находится интересный образец новогранадской портретной школы – портрет Хосе де Бергара-и-Аскарате в возрасте семи-восьми лет [34], который был написан, вероятнее всего, около 1694 г., но в дальнейшем живопись была обновлена по распоряжению его внука Фелипе де Бергара, о чем свидетельствует надпись на картуше, оформленном в виде листа бумаги. Фигура мальчика изображена на темном оливковом фоне, левую часть холста занимают занавес и стол с письменными принадлежностями, с края стола свисает раскрытый лист бумаги-картуша. Повторяя традиционные для Испании XVI – первой половины XVII в. композиции, новогранадские художники, как и новоиспанские и перуанские живописцы, использовали композиционные схемы портрета метрополии с отставанием в полвека – век.



Рис. 3. Н. Родригес Хуарес. Портрет мальчика Хоакина Мануэля Фернандеса де Санта Крус
Fig. 3. N. Rodríguez Juárez. Portrait of the Child Joaquin Manuel Fernandez de Santa Cruz

Колониальные художники, вслед за мастерами метрополии, могли получить заказ на создание детского портретного изображения в благодарность святым за чудесное исцеление ребенка от смертельной болезни. Эти небольшие votivные изображения (исп. *exvotos*), представлявшие божественное чудо, украшали домашние капеллы или передавались в церковь прихода заказчика [35. Р. 91–95]. В композицию таких изображений включали фигуру святого, которому воздавали молитву за исцеление, и картуши с описанием чуда. В трактовке портретируемых художники следовали испанским образцам XVI–XVII столетий.

Еще одним типом детских портретов в живописи испанских колоний, композиционно близким к детским votivным изображениям, является посмертный портрет. Данный тип портрета был распространен как в Испании, так и в ее вице-королевствах. Детская смертность была такой высокой, что зачастую единственной памятью о рождении и существовании ребенка выступали такого рода портретные изображения [36. Р. 158], особенно это касалось инфантов и детей потомственных дворян, которым была важна история своего рода. Распространенной традицией при создании посмертных детских портретов было представление портретируемого в одеяниях церковных орденов, подчеркивающих невинность и безгрешность ребенка и указывающих на наступление для него лучшей горней жизни. В частной коллекции антиквара, декоратора и писателя Даниэля Либсона в Мехико находится новоиспанский портрет XVIII столетия с изображением Хосе Хоакина де ла Энкарнасьон Пиментель-и-Биемпика в одеянии ордена кармелитов [37. Р. 95–96]. Дополнительные композиционные детали: плод граната в руках мальчика как символ надежды на Воскрешение, императорская цветочная корона, цветок – все эти элементы *vanitas* подчеркивают, что перед нами посмертный образ. К посмертным портретам некоторые ученые относят изображение новогранадской школы второй половины XVIII столетия Мануэля Бенансио Сиерральта-и-Мендиета в одежде монаха доминиканца (рис. 4) [38. Р. 40]. В данной работе композиционная схема испанского придворного портрета второй половины XVI – первой половины XVII столетия с отдельно стоящей фигурой на нейтральном фоне рядом с красным занавесом и столом также дополнена символами *vanitas*. Подростки на посмертных портретах могли быть изображены в светских костюмах, как при жизни. Художник-монах-августинец Мигель де Эррера создает в 1746 г. портретное изображение четырнадцатилетней Марии Жозефы Альдако-и-Фагоага спустя небольшой промежуток времени после ее смерти [7. Р. 70; 11. Р. 107]. Мастер изображает девочку в нарядном красном платье с цветком в руках в обстановке дворцовой комнаты, только надпись по нижнему краю холста дает понять зрителю, что перед ним усопшая. Помимо посмертных портретов были портреты погребальные, где детские фигуры были изображены на смертном одре. Погребальный портрет Мариано де Кардоно 1768 г. (Художественный музей в Сан-Антонио, Техас) (рис. 5) [3. Р. 400] демонстрирует композиционные и образные особенности таких произведений. По верхнему краю холста с правой стороны новоиспанский художник оставляет надпись о том, что Мариано умер в 1768 г. в возрасте десяти месяцев. Мальчик изображен лежащим в гробу в саване доминиканского ордена, окаймленном цветами, в цветочном венке и с бутоном в руках. Все эти детали должны были символизировать невинность

и чистоту ребенка. Общий драматический образ строится на контрастной игре черного и красного цвета. Детские погребальные изображения были распространены во всех испанских колониях, и в зависимости от статуса семьи композиции таких портретов могли как усложняться, так и быть более скромными, чем выше рассмотренный пример анонимного мастера вице-королевства Новая Испания.



Рис. 4. Неизвестный художник. Портрет Мануэля Бенансио Сьерральта-и-Мендиета

Fig. 4. Unknown artist. Portrait of Manuel Venancio Sierralta y Mendieta



Рис. 5. Неизвестный художник. Мариано де Кардони

Fig. 5. Unknown artist. Mariano de Cardono

В контексте истории развития традиции детского портрета в живописи испанских колоний необходимо отметить такое явление, как кастовая живопись: серии картин с изображением семейных пар из разных социальных групп с их потомством. Кастовая живопись стала особенно популярна в XVIII столетии, когда художники создавали серии из шестнадцати-восемнадцати жанровых картин, которые представляют не только художественную, но и этнографическую ценность, передавая быт колоний [2. Р. 373; 3. Р. 334; 11. Р. 19-20]. Трактовка детских образов на таких произведениях, в отличие от портретных изображений, была наиболее соответствующей возрасту детей и их характерному поведению. О популярности такого рода композиций говорит тот факт, что сохранились как такие блестящие образцы живописи, как работы Мигеля Кабреры (1695–1768) [39] или Кристобала Лосано (1705–1776) [2. Р. 372], одних из главных портретистов новоиспанской и перуанской живописной школы XVIII в.), так и произведения анонимных художников второго-третьего круга.

Рассматривая основные иконографические типы детских колониальных портретных изображений, можно констатировать, что их образные и композиционные особенности были восприняты от традиционных схем мадридской школы придворного портретирования. В первую очередь, образцы портретной школы метрополии входили в живописные коллекции назначенных из Испании вице-королей или представителей высшего духовенства. Известно, что в коллекции архиепископа Куско Мануэля де Мольинедо-и-Ангуло находился портрет испанского короля Карлоса II кисти личного королевского живописца Себастьяна Эрреры де Барнуэво [2. Р. 322]. Вместе с галереями исторических портретов в различных государственных институтах эти собрания выступали источником для освоения местными художниками основ испанского придворного портретирования. Помимо живописных портретных произведений, на территории колоний был распространен гравированный портрет, ввозимый из Фландрии и создаваемый в вице-королевствах [40. Р. 161–179], который также использовался мастерами для изучения его иконографии и заимствования композиционных приемов.

Подытоживая анализ детского портрета в живописи испанских колоний XVII–XVIII столетий, необходимо отметить, что иконографически он повторял все типы репрезентации детских образов в испанской живописи. Детские портретные изображения, выполненные по модели «a lo divino», включались как в религиозные композиции, так и были представлены на семейных групповых портретах, где все члены семьи были изображены в момент молитвы святым или в религиозной церемонии почитания святых образов. Портреты сыновей вместе с отцом транслировали идею продолжения рода и зачастую были сделаны в момент достижения подростками совершеннолетия, в то время как изображения матери с детьми носили более интимный, сентиментальный характер и выражали материнскую любовь и опеку над детьми. Создавались групповые и персональные портреты, на которых дети могли быть представлены под божественным покровительством, и портреты, на которых художники, изображая детей в одеяниях священнослужителей или придворных, выражали чаяния родителей касательно будущего своих отпрысков. Отдельные группы составляли вотивные изображения, запечатлевшие момент чудесного исцеления детей после смертельной болезни, и посмертные и по-

гребальные портреты, связанные с высокой детской смертностью и носившие не только мемориальный, но и сакральный характер. Говоря о формировании местных колониальных школ портретирования, в первую очередь нужно назвать столицы вице-королевств XVIII столетия, где был повышенный спрос на портреты со стороны двора вице-королей и городской элиты. Так, в Новой Испании это было Мехико, в Перу – Лима, в Новой Гранаде – Богота. В других колониальных городах, таких как перуанское Куско или новогранадское Кито, создавались детские портреты, более архаичные по композиционным решениям, но более свободные от испанских образцов в живописном и колористическом плане. До середины XVIII в. колониальные художники при создании своих произведений использовали испанские композиционные схемы XVI–XVII столетий. Однако начиная со второй половины XVIII столетия, особенно в новоиспанских образцах, становятся видны черты французской портретной школы, сильно повлиявшей на придворное портретирование метрополии с приходом на испанский престол династии французских Бурбонов. Постепенно абстрактные темные или оливковые фоны, на которых были представлены детские фигуры, сменяются на изображение помещений дворцов, появляется больше различных композиционных деталей. Мальчики и девочки на портретах одеты по последней взрослой моде, дочери из знатных домов всегда изображаются с украшениями и с веером в руках. Из деталей репрезентации конкретно детских портретных образов в композициях встречались погремушки, коралловые соски и амулеты. Характерной чертой колониального портрета, в том числе и детского, было включение в его композицию большого количества надписей с именами и историями жизни портретируемых, которые могли быть оформлены в виде картушей и листов бумаги, быть написанными по нижнему краю картины по белой полосе или на другом свободном месте на холсте. Детские портреты вице-королевства Новая Испания отличались тем, что на них можно было встретить предметы декоративно-прикладного искусства, включая ткани для нарядов, доставляемые в Мехико на манильских галеонах и пользовавшиеся популярностью у местного дворянства благодаря тому, что подчеркивали достаток своих владельцев. В живописном отношении ближе всего к испанской школе портретирования были новоиспанские мастера, в то время как перуанские и новогранадские художники, особенно школ Куско и Кито, приносили в свои произведения больше местного колорита и красок. В свете вышесказанного можно сделать заключение, что во всех колониях в равной степени были распространены все основные типы детских портретных изображений, пришедшие из Испании. Однако детские портреты, выполненные художниками из столиц испанских колоний, были больше зависимы от испанских портретных схем и в XVII – первой половине XVIII столетия местами дословно копировали мадридскую портретную школу. Можно предположить, что это было связано в том числе с фигурой самого заказчика. Среди двора вице-короля и городской элиты было много испанцев или потомков испанцев, которые стремились во всем следовать метрополии. Таким образом, художники столичных колониальных школ в течение XVIII столетия доводили свою технику до совершенства, но вынуждены были ориентироваться на живописные портретные образцы, ввозимые из Испании, в то время как для детских портретных изображений региональных колониальных школ, основанных также

на испанских образцах, среди мастеров и заказчиков которых, однако, были представители коренных народов, характерна большая свобода в выборе живописной манеры и композиционного решения.

Список источников

1. Ведюшкин В.А., Попова Г.А. История Испании. Т. 1: С древнейших времен до конца XVII в. М. : Индрик, 2012. 696 с.
2. *Painting in Latin America 1550–1820* / ed. by L.E. Alcalá, J. Brown. New Haven, London : Yale University Press, 2014. 479 p.
3. *Revelaciones: Las artes en América Latina 1492–1820* / compl. J.J. Rishel, S. Stratton-Pruitt. México : Fondo de Cultura Económica, 2007. 576 p.
4. Федосов Д.Г. Андские страны в колониальную эпоху. Религиозная и художественная картина мира. М. : КомКнига, 2006. 248 с.
5. Engel E.A. Artistic invention as tradition in the portrait painting of Late-Colonial Lima // *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. 2018. Vol. 40, № 113. P. 41–79.
6. Rodríguez Moya I. El retrato de la élite en Iberoamérica siglos XVI a XVIII // *Tiempos de América: Revista de historia, cultura y territorio*. 2001. № 8. P. 79–92.
7. Rodríguez Moya I. La mirada del virrey iconografía del poder en la Nueva España. Castellón : Universitat Jaume I, 2003. 203 p.
8. Арьес Ф. Ребенок и семейная жизнь при Старом порядке. Екатеринбург : Изд-во Уральского университета, 1999. 415 с.
9. De Mause L. Historia de la Infancia. Madrid : Alianza, 1982. 471 p.
10. Díaz Barriga Cuevas A. La representación social de la infancia mexicana a principios del siglo XVI // *Nuevas miradas a la historia de la infancia en América Latina. Entre prácticas y representaciones* / coord. S. Sosenski, E. Jackson Albarrán. México, Instituto de Investigaciones Históricas : Universidad Nacional Autónoma de México, 2012. P. 23–62.
11. *Historia del Arte en Iberoamérica y Filipinas. Materiales Didácticos III: Artes Plásticas* / coord. R. Gutiérrez Viñuales, M.L. Bellido Gant. Granada : Universidad, 2005. 387 p.
12. Moyssén L.X. Basilio de Salazar: un pintor del siglo XVII // *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. 1976. № 46. P. 49–57.
13. Rodríguez Moya I. Devoción y nación. El retrato de donante en los virreinos americanos // *Norba: Revista de arte*. 2018. № 38. P. 109–131.
14. Rodríguez Moya I. La evolución de un género: el retrato en el barroco novohispano y el primer México independiente // *De novohispanos a mexicanos: retratos e identidad colectiva en una sociedad en transición* / T. Pérez Vejo, M.Ya. Quezada. Mexico : Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009. P. 26–47.
15. Estabridis Cárdenas R. Iconografía del poder en el Reino del Perú de 1750 al epílogo colonial: el retrato y la fiesta // *Arte, poder e identidad en Iberoamérica: de los virreinos a la construcción nacional* / ed. I. Rodríguez Moya. Castellón : Universitat Jaume I, 2008. P. 117–144.
16. Rodríguez Moya I. Iconografía del Virrey Marqués de las Amarillas: retratos oficiales y alegóricos // *Arte, poder e identidad en Iberoamérica: de los virreinos a la construcción nacional* / ed. I. Rodríguez Moya. Castellón : Universitat Jaume I, 2008. P. 145–172.
17. Checa Cremades F. Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450–1600. Madrid : Catedra, 1988. 486 p.
18. Vargas Lugo E. Una aproximación al estudio del retrato en la pintura novohispana // *Anuario de estudios americanos*. 1981. № 38. P. 671–692.
19. Полевой В.М. Искусство стран Латинской Америки. М. : Искусство, 1967. 324 с.
20. Кириченко Е.И. Три века искусства Латинской Америки: конец XV – первая четверть XIX в. М. : Искусство, 1972. 143 с.
21. Тананаева Л.И. Между Андами и Европой. М. : «Дмитрий Буланин», 2003. 308 с.
22. Тананаева Л.И. Очерки кубинского искусства XVI–XX веков. СПб. : Алетея, 2001. 301 с.
23. Curiel G. Retrato de la familia Fagoaga-Arozqueta // *Revista electronica «Imágenes» del Instituto de Investigaciones estéticas*. URL: https://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/imageno/ima_curiel03.html (дата обращения: 29.06.2023).
24. Marqués de Selva Alegre e hijos // ARCA. Arte colonial. URL: <https://arca.uniandes.edu.co/obras/13537> (дата обращения: 29.06.2023).
25. Marquesa de Selva alegre e Hijos // ARCA. Arte colonial. URL: <https://arca.uniandes.edu.co/obras/15270> (дата обращения: 29.06.2023).

26. Yépez Suárez S.P. Entre lo criollo y lo neoincásico: la vestimenta mujeril quiteña durante el Siglo de las Luces // Revista Sarance. 2021. № 46. P. 34–66.
27. Méndez Gómez S. Identidades afrodescendientes en el retrato familiar: un recorrido por la cultura visual transatlántica del s. XVII–XVIII // XXIII Coloquio de Historia Canario-Americana. (2018), XXIII-102. URL: <http://coloquioscanariasamerica.casadecolon.com/index.php/CHCA/article/view/10498> (дата обращения: 29.06.2023).
28. Farriol R., Martínez J.M.. Arte en Chile: 3 miradas. Santiago : Andros Impresores, 2014. 105 p.
29. Arbeteta Mira L. Precisiones iconográficas sobre algunas pinturas de la colección del Museo de América, basadas en el estudio de la joyería representada // Anales del Museo de América. 2007. № 15. P. 141–171.
30. 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.
31. Saez Gonzalez M. Los condes de Lemos y Peru: el virrey don Pedro Antonio Fernandez de Castro X cobde de Lemos // Anales del Museo de America. 2017. № 25. P. 140–152.
32. Manuela Molina Mosqueira y de la Barrera // ARCA. Arte colonial. URL: <https://arca.uniandes.edu.co/obras/2572> (дата обращения: 29.06.2023).
33. Doña María de la Luz Padilla y Gómez de Cervantes // Brooklyn Museum. Open collection. URL: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/2826> (дата обращения: 29.06.2023).
34. José de Vergara y Azcarate // ARCA. Arte colonial. URL: <https://arca.uniandes.edu.co/obras/16581> (дата обращения: 29.06.2023).
35. Cobo Delgado G. Una imagen por gratitud: exvotos de niños en la España del siglo XVIII // Meditaciones en torno a la devoción popular / coord. J.A. Peinado Guzmán, M. del Amor Rodríguez Miranda. Córdoba : Asociación «Hurtado Izquierdo», 2016. P. 89–113.
36. Rodríguez Moya I. Ritual y representación de la muerte del rey en la monarquía hispánica // Potestas: Religión, poder y monarquía. 2012. № 5. P. 155–191.
37. Cruz Lazcano V. Mortaja bendita: un hábito para la eternidad. Carmelitas descalzos y prácticas funerarias en Nueva España Borbónica // Prolija Memoria. Segunda época. 2018. № 2. P. 79–102.
38. Justo Estobaranz A. El clero se retrata: imágenes de eclesiásticos quiteños durante el Barroco // Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio / coord. C. López Calderón, M. de los Ángeles Fernández Valle, I/ Rodríguez Moya. 2013. Vol. 1. P. 31–50.
39. Navarro S. La pintura de castas más allá del afán clasificatorio: la serie de castas de Miguel Cabrera (1763) // Encrucijada de la palabra y la imagen simbólicas. Estudios de emblemática / ed. José J. de Olañeta. Barcelona, 2017. P. 541–552.
40. Estabridis Cárdenas R. El grabado en Lima virreinal: documento histórico y artístico (siglo XVI al XIX). Fondo Editorial UNMSM, 2002. 343 p. URL: <http://fondoeditorial.unmsm.edu.pe/index.php/fondoeditorial/catalog/book/38>. (дата обращения: 29.06.2023).

References

1. Vedyushkin, V.A. & Popova, G.A. (2012) *Istoriya Ispanii* [History of Spain]. Vol. 1. Moscow: Indrik.
2. Alcalá, L.E. & Brown, J. (eds) (2014) *Painting in Latin America 1550–1820*. New Haven, London: Yale University Press.
3. Rishel, J.J. & Stratton-Pruitt, S. (eds) (2007) *Revelaciones: Las artes en América Latina 1492–1820*. México: Fondo de Cultura Económica.
4. Fedosov, D.G. (2006) *Andskie strany v kolonial'nyu epokhu. Religioznaya i khudozhestvennaya kartina mira* [Andean Countries in the Colonial Era. Religious and Artistic Picture of the World]. Moscow: KomKniga.
5. Engel, E.A. (2018) Artistic invention as tradition in the portrait painting of Late-Colonial Lima. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. 40(113). pp. 41–79.
6. Rodríguez Moya, I. (2001) El retrato de la élite en Iberoamérica siglos XVI a XVIII. *Tiempos de América: Revista de historia, cultura y territorio*. 8. pp. 79–92.
7. Rodríguez Moya, I. (2003) *La mirada del virrey iconografía del poder en la Nueva España*. Castellón: Universitat Jaume I.
8. Aries, F. (1999) *Rebenok i semeynaya zhizn' pri Starom poryadke* [Child and Family Life Under the Old Order]. Translated from French. Ekaterinburg: Ural University.
9. De Mause, L. (1982) *Historia de la Infancia*. Madrid: Alianza.

10. Díaz Barriga Cuevas, A. (2012) La representación social de la infancia mexicana a principios del siglo XVI. In: Sosenski, S. & Jackson Albarrán, E. (eds) *Nuevas miradas a la historia de la infancia en América Latina. Entre prácticas y representaciones*. México, Instituto de Investigaciones Históricas: Universidad Nacional Autónoma de México. pp. 23–62.
11. Gutiérrez Viñuales, R. & Bellido Gant, M.L. (eds) (2005) *Historia del Arte en Iberoamérica y Filipinas. Materiales Didácticos III: Artes Plásticas*. Granada: Universidad.
12. Moyssén, L.X. (1976) Basilio de Salazar: un pintor del siglo XVII. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. 46. pp. 49–57.
13. Rodríguez Moya, I. (2018) Devoción y nación. El retrato de donante en los virreinos americanos. *Norba: Revista de arte*. 38. pp. 109–131.
14. Rodríguez Moya, I. (2009) La evolución de un género: el retrato en el barroco novohispano y el primer México independiente. In: Pérez Vejo, T. & Quezada, M.Ya. (eds) *De novohispanos a mexicanos: retratos e identidad colectiva en una sociedad en transición*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia. pp. 26–47.
15. Estabridis Cárdenas, R. (2008) Iconografía del poder en el Reino del Perú de 1750 al epílogo colonial: el retrato y la fiesta. In: Rodríguez Moya, I. (ed.) *Arte, poder e identidad en Iberoamérica: de los virreinos a la construcción nacional*. Castellón: Universitat Jaume I. pp. 117–144.
16. Rodríguez Moya, I. (2008) Iconografía del Virrey Marqués de las Amarillas: retratos oficiales y alegóricos. In: Rodríguez Moya, I. (ed.) *Arte, poder e identidad en Iberoamérica: de los virreinos a la construcción nacional*. Castellón: Universitat Jaume I. pp. 145–172.
17. Checa Cremades, F. (1988) *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450–1600*. Madrid: Catedra.
18. Vargas Lugo, E. (1981) Una aproximación al estudio del retrato en la pintura novohispana. *Anuario de estudios americanos*. 38. pp. 671–692.
19. Polevoy, V.M. (1967) *Iskusstvo stran Latinskoy Ameriki* [Art of Latin American Countries]. Moscow: Iskusstvo.
20. Kirichenko, E.I. (1972) *Tri veka iskusstva Latinskoy Ameriki: konets XV – pervaya chetvert' XIX v.* [Three Centuries of Latin American Art: Late 15th – First Quarter of the 19th Century]. Moscow: Iskusstvo.
21. Tananaeva, L.I. (2003) *Mezhdru Andami i Evropoy* [Between the Andes and Europe]. Moscow: Dmitriy Bulanin.
22. Tananaeva, L.I. (2001) *Ocherki kubinskogo iskusstva XVI–XX vekov* [Essays on Cuban Art of the 16th–20th Centuries]. St. Petersburg: Aletyia.
23. Curiel, G. (n.d.) *Retrato de la familia Fagoaga-Arozqueta*. [Online] Available from: https://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/ima-go/ima_curiel03.html (Accessed: 29th June 2023).
24. ARCA. Arte colonial. (n.d.) *Marqués de Selva Alegre e hijos*. [Online] Available from: <https://arca.uniandes.edu.co/obras/13537> (Accessed: 29th June 2023).
25. ARCA. Arte colonial. (n.d.) *Marquesa de Selva Alegre e Hijos*. [Online] Available from: <https://arca.uniandes.edu.co/obras/15270> (Accessed: 29th June 2023).
26. Yépez Suárez, S.P. (2021) Entre lo criollo y lo neoincásico: la vestimenta mujeril quitense durante el Siglo de las Luces. *Revista Sarance*. 46. pp. 34–66.
27. Méndez Gómez, S. (2018) Identidades afrodescendientes en el retrato familiar: un recorrido por la cultura visual transatlántica del s. XVII–XVIII. *XXIII Coloquio de Historia Canario-Americana*. XXIII-102. [Online] Available from: <http://coloquioscanariasamerica.casadelcolon.com/index.php/CHCA/article/view/10498> (Accessed: 29th June 2023).
28. Farriol, R. & Martínez, J.M. (2014) *Arte en Chile: 3 miradas*. Santiago: Andros Impresores.
29. Arbeteta Mira, L. (2007) Precisiones iconográficas sobre algunas pinturas de la colección del Museo de América, basadas en el estudio de la joyería representada. *Anales del Museo de América*. 15. pp. 141–171.
30. 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.
31. Saez Gonzalez, M. (2017) Los condes de Lemos y Perú: el virrey don Pedro Antonio Fernández de Castro X conde de Lemos. *Anales del Museo de América*. 25. pp. 140–152.
32. ARCA. Arte colonial. (n.d.) *Manuela Molina Mosqueira y de la Barrera*. [Online] Available from: <https://arca.unian-des.edu.co/obras/2572> (Accessed: 29th June 2023).
33. Brooklyn Museum. Open Collection. (n.d.) *Doña María de la Luz Padilla y Gómez de Cervantes*. [Online] Available from: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/2826> (Accessed: 29th June 2023).

34. ARCA. Arte colonial. (n.d.) *José de Vergara y Azcarate*. [Online] Available from: <https://arca.uniandes.edu.co/ob-ras/16581> (Accessed: 29th June 2023).
35. Cobo Delgado, G. (2016) Una imagen por gratitud: exvotos de niños en la España del siglo XVIII. In: Peinado Guzmán, J.A. & del Amor Rodríguez Miranda, M. (eds) *Meditaciones en torno a la devoción popular*. Córdoba: Asociación “Hurtado Izquierdo.” pp. 89–113.
36. Rodríguez Moya, I. (2012) Ritual y representación de la muerte del rey en la monarquía hispánica. *Potestas: Religión, poder y monarquía*. 5. pp. 155–191.
37. Cruz Lazcano, V. (2018) Mortaja bendita: un hábito para la eternidad. Carmelitas descalzos y prácticas funerarias en Nueva España Borbónica. *Prolija Memoria. Segunda época*. 2. pp. 79–102.
38. Justo Estobaranz, A. (2013) El clero se retrata: imágenes de eclesiásticos quiteños durante el Barroco. In: López Calderón, C., de los Ángeles Fernández Valle, M. & Rodríguez Moya, I. (eds) *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio*. Vol. 1. Andavira Editora Santiago de Compostela. pp. 31–50.
39. Navarro, S. (2017) La pintura de castas más allá del afán clasificatorio: la serie de castas de Miguel Cabrera (1763). In: de Olañeta, J.J. (ed.) *Encrucijada de la palabra y la imagen simbólicas. Estudios de embleática*. Barcelona: [s.n.]. pp. 541–552.
40. Estabridis Cárdenas, R. (2002) *El grabado en Lima virreinal: documento histórico y artístico (siglo XVI al XIX)*. Fondo Editorial UNMSM. [Online] Available from: <http://fondoeditorial.unmsm.edu.pe/index.php/fondoeditorial/catalog/book/38> (Accessed: 29th June 2023).

Сведения об авторах:

Морозова А.В. – доктор культурологии, кандидат искусствоведения, доцент, 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 (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: junga1989@gmail.com, v.fedorenko@spbu.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about authors:

Morozova A.V. – Saint-Petersburg State University (Saint-Petersburg, Russian Federation). E-mail: kazakovagm@mail.ru

Fedorenko V.Z. – Saint-Petersburg State University, Russian Academy of Arts (Saint-Petersburg, Russian Federation). E-mail: junga1989@gmail.com, v.fedorenko@spbu.ru

The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 18.07.2023;
одобрена после рецензирования 15.09.2024; принята к публикации 15.02.2025.
The article was submitted 18.07.2023;
approved after reviewing 15.09.2024; accepted for publication 15.02.2025.