

На правах рукописи

Черняк Елена Александровна

Детский портрет в европейской живописи XV – XVI веков

Специальность 07.00.04

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва – 2013

Работа выполнена на кафедре всеобщей истории искусства исторического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова.

Научный руководитель: Тучков Иван Иванович
доктор искусствоведения, профессор

Официальные:
оппоненты Федотова Елена Дмитриевна
доктор искусствоведения, заведующая Отделом зарубежного искусства Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств

Кочеткова Екатерина Сергеевна
кандидат искусствоведения, исполнительный директор
Всероссийского конкурса в области современного
визуального искусства «Инновация»

Ведущая организация: Российский государственный гуманитарный университет

Защита диссертации состоится «___» октября 2013 года в 16.00 часов на заседании диссертационного совета Д 501.001.81 при Московском государственном университете имени М.В. Ломоносова по адресу: 119992, г. Москва, Ломоносовский проспект, д. 27, корп. 4, Исторический факультет МГУ, ауд. _____

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале Научной библиотеки МГУ имени М.В. Ломоносова по адресу: г. Москва, Ломоносовский проспект, д. 27.

Автореферат разослан «___» сентября 2013 года.

Ученый секретарь диссертационного совета,
кандидат искусствоведения, доцент

Е.А. Ефимова

Предмет исследования. Диссертационное исследование посвящено детскому портрету в европейской живописи XV – XVI веков. Одной из основных особенностей ренессансной культуры стало новое отношение к личности, ее месту в обществе и окружающем мире, внимание к индивидуальному облику отдельного человека. Под влиянием гуманистических идеалов в искусстве эпохи Возрождения, впервые со времен античности, портрет приобретает автономный характер светского жанра, одного из главных жанров в изобразительном искусстве этого времени. На раннем этапе своего развития, прежде чем обрести автономность в форме станковой картины, портрет долгое время оставался частью многофигурной религиозной композиции (будь то алтарный образ или фресковая роспись), сохраняя связь со средневековой традицией донаторского изображения. По мере обособления портретного жанра и поиска новых изобразительных средств происходит переход от профильного изображения (характерного для донаторских и медальерных портретов) к трехчетвертному повороту, от погрудного портрета к поясному, а затем к изображению в полный рост; композиция портрета начинает дополняться различными атрибутами. Все это позволяло расширить портретную характеристику. Разумеется, процесс становления и развития ренессансного портрета в европейском искусстве XV – XVI веков был неоднородным. В Италии и к северу от Альп он имел свои особенности, которые определялись разницей в историко-культурных и мировоззренческих предпосылках, разницей в подходе к трактовке образа человека. Однако, опережение одной культуры другой на разных этапах в результате оказало плодотворное влияние на развитие портретного искусства. Несмотря на то, что каждая из национальных школ обладала своей спецификой, взаимные влияния, тесные культурные контакты между ними позволяли сформировать ту особую атмосферу культурного обмена, в которой развивался ренессансный портрет. Среди многочисленных форм и типов портретного искусства эпохи Возрождения одним из наиболее ярких художественных явлений стало сложение традиции детского портрета с разнообразием его типологий и спецификой трактовки образа ребенка в каждой из них. Тем не менее, эта проблема, несмотря на свою выразительную индивидуальность, очевидную типологическую самостоятельность и остро характерный формально-образный строй, не была изучена в должной степени до настоящего времени.

Актуальность темы исследования. Актуальность темы обусловлена тем, что до настоящего времени специфика ренессансного детского портрета никогда не становилась предметом разностороннего и комплексного исследования. На фоне возрастающего в

последнее время общего интереса к гендерным проблемам и к проблеме детства в таких дисциплинах как история, антропология, этнография и психология, искусствоведческие работы, затрагивающие область детского портрета, весьма немногочисленны. Анализ отдельных детских портретов XV – XVI веков, происходил, главным образом, в контексте развития ренессансного портретного искусства в целом, либо в контексте анализа творчества отдельных мастеров. В каталогах наиболее значимых выставок, посвященных европейскому детскому портрету, состоявшихся в недавнем прошлом («Гордость и радость. Детские портреты в Нидерландах 1500 – 1700 годов» в Антверпене и Харлеме (2000), «Маленькие принцы. Детский портрет XVI – XIX веков из собрания Янника и Бена Якобер» в Бонне (2003), памятники интересующего нас периода рассматриваются, как правило, лишь в качестве своеобразной «предыстории» к расцвету детского портрета в XVII – XVIII веках.

Однако, проблематика детского ренессансного портрета заслуживает особого внимания, поскольку именно в эпоху Возрождения складываются основные иконографические принципы и типология детского портрета в том виде, в котором этот жанр затем получит развитие в искусстве последующих столетий.

Степень научной разработанности темы исследования. Среди многочисленных исследований по ренессансному портретному искусству, как в отечественной, так и в зарубежной историографии, нет ни одной обобщающей работы, непосредственно посвященной европейскому детскому портрету XV – XVI веков. Работы, напрямую касающиеся проблематики ренессансного детского портрета составляют немногочисленную группу и лишены комплексного подхода. Как правило, это статьи, посвященные отдельным картинам или отдельным портретным сериям, или же специфике развития детского портрета в рамках национальных художественных школ.

К сожалению, в течение долгого времени интерес к особенностям детского портрета был лишь частью более общего интереса к детству как отдельной проблеме у этнографов, историков и социологов¹. Пожалуй, первым наиболее значимым междисциплинарным исследованием, в котором памятники портретного искусства были привлечены в качестве одного из основных источников для реконструкции восприятия специфики детства на протяжении различных исторических эпох, стала книга Ф. Арьеса,

¹ Boas J. The Cult of Childhood. London, 1966; Gavitt P. Charity and Children in Renaissance Florence: The Ospedale degli Innocenti, 1410 – 1536. Michigan, 1990; H. Cunningham Children and Childhood in Western Society since 1500. London, 1995; Storia dell'infanzia. Dall'antichità al seicento. Bari, 1996; Haas L. The Renaissance Man and His Children. Childbirth and Early Childhood in Florence 1300 – 1600. N.Y., 1998.

«Ребенок и семейная жизнь при Старом порядке» (1960)². К той же группе публикаций, в которых историко-культурный анализ восприятия детства соединен с художественно-иконографическим анализом изображений ребенка, можно отнести также работы Ж. Делюмо, Ж. Мусаккьо, П. Бирал, С. Вайс³.

Среди обширного круга собственно искусствоведческой научной литературы, посвященной ренессансному портретному искусству, можно выделить несколько групп исследований, использованных при работе над диссертацией. Перечислим лишь основные публикации, имевшие для нас наиболее существенное значение. Прежде всего, это монографии, суммирующие главные проблемы европейского портретного искусства XV-XVI веков: «Портрет эпохи Возрождения» (1963) Д. Поупа-Хеннесси и «Портреты эпохи Возрождения. Европейская портретная живопись XIV, XV и XVI веков» Л. Кэмпбелла (1990)⁴. В них авторы систематизируют обширнейший материал ренессансной портретной живописи в соответствии с определенной проблемой, прибегая к идейно – типологическому подходу, позволяющему сопоставить особенности решения той или иной художественной проблемы мастерами различных национальных школ. В обеих монографиях проблема детского портрета не выделена в качестве самостоятельной темы для исследования. Однако, Д. Поупп – Хеннесси в главе «Донатор и участник» особо выделяет мастерство Тициана в области детского портрета, называя художника «первым великим детским портретистом»⁵. В исследовании Л. Кэмпбелла чрезвычайно важен разносторонний формально – стилистический, иконографический, культурно – исторический анализ отдельных детских портретов, собранных в его труде, в соответствии с проблематикой каждой из глав. Среди публикаций по европейскому ренессансному портрету стоит отметить также статью Д. Флэтчер в каталоге выставки «Лица эпохи Возрождения: от Ван Эйка до Тициана» (2008)⁶, в которой собран ряд важных документальных свидетельств, указывающих на социальные функции детских портретов в повседневной жизни того времени. В отечественной историографии наиболее значимым для нашей темы трудом является монография В. Н. Гращенко «Портрет в итальянской

² Aries Ph. L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Regime. Paris, 1960.

³ Делюмо Ж. Ребенок и образование // Делюмо Ж. Цивилизация Возрождения [1967]. Екатеринбург, 2006. С. 423 – 445; Musacchio J.M. The Art and Ritual of Childbirth in Renaissance Italy. New Heaven and London, 1999; Musacchio J.M. Art, Marriage and Family in the Florentine Renaissance Palace. New Heaven and London, 2008; Biral P. Puer ludens: giochi infantili nell'iconografia dal XIV al XVI secolo. Venice, 2005; Weiss S. Zur Herrschaft geboren: Kindheit und Jugend im Haus Habsburg von Kaiser Maximilian bis Kronprinz Rudolf. Innsbruck, 2008.

⁴ Pope-Hennessy J. The Portrait in the Renaissance. Washington, London, 1963; Campbell L. Renaissance portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries. New Heaven and London, 1990.

⁵ Pope-Hennessy J. The Portrait in the Renaissance. Washington, London, 1963. Pp. 279 – 280.

⁶ Fletcher J. The Renaissance Portrait: Functions, Uses and Display // Renaissance Faces: Van Eyck to Titian. Ex. cat., eds. Campbell L., Falomir M., Fletcher J., Syson L., National Gallery, London, 2008.

живописи Раннего Возрождения» (1996)⁷, ставшая результатом многолетних исследований ученого и представившая всесторонний анализ развития портретного искусства в контексте широкого спектра историко-художественных явлений.

Следующую, и наиболее значимую группу публикаций, составляют работы, посвященные непосредственно детскому портрету. В нее входят как обзорные труды, охватывающие развитие этого жанра на протяжении нескольких столетий, в которых картинам XV – XVI веков уделено очень скромное внимание (они, скорее, предваряют переход к «золотому веку» детского портрета в XVII столетии), так и публикации по отдельным детским портретам Ренессанса, представляющие для нас наибольший интерес. Для раннего этапа изучения этой области были характерны следующие принципы: детский портрет не выделяется авторами в отдельную проблему и рассматривается в одном ряду с изображениями детей в религиозной живописи, мифологических и жанровых сценах. Монографии первой трети XX столетия (Ш. Моро – Вотье, Л. Макконе)⁸ носили обзорный характер и представляли собой попытки систематизации сведений об изображениях детей, начиная с древности и до начала XX столетия в различных европейских странах.

Одной из наиболее ранних работ, выделяющих детские портреты в особую группу, стала статья Г. Глюка «Детские портреты из коллекции Маргариты Австрийской» (1905)⁹. Большая часть статьи отведена истории коллекции в целом. Однако, затем, переходя к разговору о детских портретах в коллекции, автор, хотя и в сжатой форме, перечисляет несколько габсбургских детских портретов, упоминая также некоторые другие современные портретные изображения детей, принадлежащие мастерам из других национальных школ. Еще одна портретная серия становится предметом интереса Д. Хайкампа в его статье «Детские портреты, написанные Аньоло Бронзино в 1551 году» (1955)¹⁰. Итальянские детские портреты наиболее часто привлекали внимание исследователей. Первые попытки осмысления особенностей специфики и развития этого жанра в итальянской живописи принадлежат Ф.М. Годфрею, который в статье «Апофеоз детства в эпоху Возрождения» (1959)¹¹ исследует образцы портретной живописи, созданные в разных областях страны, а также приводит отрывки из гуманистической

⁷ Гращенков В.Н. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения Т. I – II. М., 1996.

⁸ Moreau – Vautier Ch. Les Portraits de l'Enfant. Paris, 1913; Maccone L. Il bambino nell'arte attraverso i secoli. Bergamo, 1924.

⁹ Glück G. Kinderbildnisse aus der Sammlung Margaretens von Osterreich // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 25 (1905). S. 227 – 237.

¹⁰ Heikamp D. Agnolo Bronzinos Kinderbildnisse aus dem Jahre 1551 // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, no. 2 (August 1955). S. 133 – 138.

¹¹ Godfrey F.M. The Apotheosis of Childhood in the Renaissance // Connoisseur 128 (1959) Pp. 152 – 159.

переписки, в которых тонко подмечены особенности отношения к детям со стороны взрослых. На основании этого Годфрей справедливо подчеркивает особую ценность ребенка и интерес к детству, получивший развитие в Италии второй половины XV века. Вместе с тем, автор обращается, главным образом, к семейным портретам с изображением детей и ограничивается рамками XV и первого десятилетия XVI века, оставляя без внимания обширнейший материал портретного искусства XVI столетия, времени подлинного апофеоза ренессансного детского портрета во всем разнообразии его типов и художественных характеристик.

Наиболее последовательное проявление интереса к детскому портрету заметно только на протяжении последних двадцати лет. Большинство исследований в этой области продолжает публиковаться в виде отдельных статей, многие из которых посвящены анализу специфики развития детского портрета в рамках определенных художественных традиций той или иной итальянской области. К числу последних относятся «Заметки по иконографии детства в искусстве Паданской области в XVI веке» (1993 – 1994) А. Гирарди, «Мальчик, полностью подчиненный старшим: образ подростка в искусстве Флоренции эпохи Возрождения» (1997) К. Фултона, «Изображения детей и детские портреты в XVI – XX веках в Венеции и Венето» (1999) С. Кортрезе¹². По форме они напоминают беглые монографические очерки первой половины прошлого столетия, но содержат богатый фактический материал и ценные замечания относительно социально – идейных основ и иконографических истоков изображений детей в портретной живописи одного из выбранных регионов. К публикациям, посвященным отдельным картинам, принадлежат статьи Л. Фридман и Л. Рида¹³ о портрете Клариче Строцци, написанном Тицианом (1542; Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея). Являясь одной из ключевых работ в области не только итальянского, но и европейского детского портрета, эта картина была одна из немногих, ставших предметом специального анализа.

К изучению детских портретов, написанных художниками Северного Возрождения, как к объектам специального исследования, историки искусства обращались значительно реже. Статья А. Бейера (2008)¹⁴ содержит разнородное собрание фактов о нидерландских, немецких и английских семейных и детских портретах, и потому

¹² Ghirardi A. “Exempla per l’ iconografia dell’ infanzia nel secolo cinquecento padano” // Il Carrobbio 19-20 (1993-1994). Pp. 123 – 139; Fulton C. The Boy Stripped Bare by His Elders: Art and Adolescence in Renaissance Florence // Art Journal 56 (Summer 1997). Pp. 31 – 40; Cortese C. Immagini e ritratti infantili dal XVI al XX secolo a Venezia e nel Veneto // La scoperta dell’ infanzia: cura, educazione e rappresentazione. Venezia 1750 – 1930 Eds. Filippini N.M., Plebani T.. Venice, 1999. Pp. 235-47.

¹³ Friedman L. Tizian’s Portrait of Clarissa Strozzi: The State Portrait of a Child // Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. 31 (1989). Pp. 165-180; Reed L. Art, Life, Charm and Titian’s *Portrait of Clarissa Strozzi* // Classen A. Childhood in the Middle Ages and the Renaissance. Berlin, 2005. Pp. 355 – 371.

¹⁴ Beyer A. Holbeins Kinder. Zur Wahrnehmung und Konstruktion kindlicher Wirklichkeit in der Malerei der Renaissance // Bergold K., Hamm B., Tönnemann A. Das Kind in der Renaissance. Wiesbaden, 2008. S. 239 – 266.

не позволяет составить сколь бы то ни было полного представления о развитии детского портрета в искусстве этих стран. Проблеме придворного детского портрета посвящена одна из глав в монографии Э. Лангмур (2006)¹⁵, однако, при этом детским портретам эпохи Возрождения уделено значительно меньше внимания, чем анализу портретов XVII столетия. К более узкой теме, габсбургским детским портретам из коллекции Маргариты Австрийской, через столетие после Г. Глюка обращается П. Лоренц в статье «Детские портреты: между политикой и семейной памятью» (2005)¹⁶. В отличие от Г. Глюка, Лоренц проводит значительно более углубленный анализ, рассматривая памятники портретного искусства в контексте социально – идейных предпосылок, продиктованных особенностями брачной политики семьи Габсбургов, и соединяя, таким образом, социологический, исторический и художественный анализ.

К числу работ, тесно связанных с проблематикой детского портрета в станковой живописи принадлежит также ряд статей, посвященных семейному портрету с изображением детей¹⁷. Наиболее ценные для нашего исследования сведения представлены в статьях Д. Кёпплина «Два княжеских портрета Кранаха 1509 года» (1974), «Мартин ван Хемскерк и Семейный портрет из Касселя: Ян Питер Фопсен и его семья» (1983) Д. Брейна и М.Т. Доллеман де Бай и «Дети на портретах Изеппо и Ливии да Порто, написанных Веронезе» Х.Ф. Саломона (2009).

Детский скульптурный портрет эпохи Возрождения является самостоятельной художественной проблемой со своей особой спецификой, но нельзя не отметить его тесной связи с детским живописным портретом, как в идейном плане, так и в плане формального решения. В связи с этим нельзя оставить без упоминания две работы по детскому скульптурному портрету, сыгравшие важную роль при анализе нашей темы: очерк В. Бодде «Портреты сыновей флорентийской знати в скульптурных образах Младенца Христа и юного Иоанна Крестителя в XV столетии» (1902) и статью А. Кунина «Портретные бюсты детей во Флоренции XV века» (1995)¹⁸. Каждый из авторов по-своему

¹⁵ Langmuir E. Children's dynastic portraits // Langmuir E. *Imagining Childhood*. New Heaven and London, 2006. 187 – 213.

¹⁶ Lorentz P. Children's portraits: between politics and family memories // *Women of Distinction: Margaret of York, Margaret of Austria*. Ed. D. Eichberger D. Turnhout, 2005. Pp. 114 – 123.

¹⁷ Mayer L.A. Bernard Strigel als Porträtmaler // *Pantheon*, Januar 1929. S. 1 – 10; Koepplin D. Zwei Fürstenbildnisse Chranachs von 1509 // *Pantheon* XXXII 1974. S. 25 – 43; Bruyn J., Dölleman de Bye M.T. Maerten van Heemskercks *Familiegroep* te Kassel: Pieter Jan Foppesz. en zijn gezin // *Oud Holland*, Vol. 97 – 1983, Nr. 1. S. 13 – 24; Hughes D.O. Representing the Family: Portraits and Purposes in Early Modern Italy // *Art and History: images and their meaning*. Eds Rabb K. T., Brown J. Cambridge, 1988. Pp. 7 – 15; Salomon Xavier F. The Children in Veronese's Portraits of Iseppo and Livia da Porto // *The Burlington Magazine*. CLI. December 2009. P. 816 – 818; Garton J. Parents et enfants // *Titian, Tintoret, Véronèse. Rivalités à Venice. Exh. catalogue*. Paris, 2009. Pp. 274 – 281.

¹⁸ Bode W. Porträts von Knaben aus vornehmen Florentiner Familien in Quattrocento Büsten des Jungen Christus und Johannes // *Florentiner Bildhauer der Renaissance* [1902]. Berlin, 1921. S. 214 – 226. См. также перевод на английский язык: Bode W. Portraits of the Sons of the Florentine Nobility of the Quattrocento in Busts of the Boy

видит причины прекращения традиции портретирования детей в виде Младенца Христа и Иоанна Крестителя в конце столетия. В. Бодэ связывает конец традиции с изменением трактовки религиозных произведений в целом. Если раньше моделью для бюста святого мог служить ребенок из семьи, которая заказала работу, то к концу века к созданию религиозного произведения начинают относиться с большей строгостью под влиянием проповедей Савонаролы, выступавшего против портретности фигур в религиозных композициях¹⁹. А. Кунин называет главной причиной угасание республиканских идеалов, залог воплощения которых видели в юных наследниках²⁰.

К следующей важной категории работ принадлежат научные статьи, опубликованные в каталогах выставок, непосредственно посвященных детскому портрету в европейском искусстве и содержащих как ценный фактический материал, так и подробный художественный анализ отдельных портретов. Они освещают широкий спектр вопросов, связанных с восприятием ребенка, культурой детства и традицией изображения детей в искусстве. Однако стоит подчеркнуть, что согласно концепции таких выставок, находящей отражение и в самих каталогах, эпоха Возрождения интересует организаторов, скорее, как время зарождения детского портрета, тогда как основное внимание уделено детским портретам XVII – XVIII веков.

Первой в этом ряду стала выставка в Палаццо Питти во Флоренции, «Венценосные дети. Одежда и детство в XVII веке» (1985)²¹, представившая портреты детей из семьи Медичи конца XVI и XVII веков. В первом десятилетии XXI века было проведено несколько выставок, ознаменовавших возрастание интереса к детскому портрету. Значимым событием в этой области стали выставки в Харлеме и Антверпене, открытие которых сопровождалось выходом одноименного каталога «Гордость и радость. Детские портреты в Нидерландах 1500 – 1700 годов» (2000)²². Также необходимо упомянуть каталоги выставок детских портретов из собрания Фонда Янника и Бена Якобер в Бонне (2003) и Москве (2005)²³, позволившие сопоставить развитие детского портрета сразу в нескольких европейских странах (Германии, Нидерландах, Италии, Франции, Испании и

Christ and the Youthful St. John // Bode W. Florentine Sculptors of the Renaissance. N.Y., 1909. Pp. 141 – 148; Coonin Arnold V. Portrait Busts of Children in Quattrocento Florence // Metropolitan Museum Journal. New York, vol. 30/1995. Pp. 61 – 71.

¹⁹ Bode W. Portraits of the Sons of the Florentine Nobility of the Quattrocento in Busts of the Boy Christ and the Youthful St. John // Bode W. Florentine Sculptors of the Renaissance. N.Y., 1909. P. 148.

²⁰ Coonin Arnold V. Portrait Busts of Children in Quattrocento Florence // Metropolitan Museum Journal. New York, vol. 30/1995. P. 58.

²¹ I principi bambini. Abbigliamento e infanzia nel Seicento. Firenze, 1985.

²² Pride and Joy. Children's Portraits in the Netherlands, 1500 – 1700. Exh. cat., eds Bedaux J.-B., Ekkart R. Frans Hals Museum, Haarlem; Koninklijk Museum von Schone Kunsten, Antwerpen. Amsterdam, 2000.

²³ Kleine Prinzen: Kinderbildnisse vom 16. bis 19. Jahrhundert aus der Fundación Yannick y Ben Jakober. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn. Ostfildern-Ruit, 2003; Золотые дети: Детский европейский портрет XVI-XIX веков из собрания Фонда Я. и Б. Якобер (Мальорка, Испания). Каталог выставки в Государственном Историческом музее. М., 2005.

Англии). Множество габсбургских детских портретов было представлено на выставке 2007 года «Роль принцев: детство в XVI – XVIII веках», прошедшей в замке Амбрас в Инсбруке²⁴. Ценные фактические сведения об отдельных работах можно найти также в каталогах недавних выставок, посвященных творчеству мастеров, работавших в области детского и семейного портрета²⁵.

Анализ современного состояния историографии проблемы ясно показывает недостаточную степень изученности предмета и разрозненность сведений, представленных в трудах зарубежных ученых, также как и отсутствие в отечественной науке работ по обозначенному вопросу, что подтверждает актуальность исследования.

Основные цели и задачи исследования. Принимая во внимание итоги историографического обзора, становится очевидна необходимость систематизировать обширный круг различных частных вопросов и наблюдений, связанных с европейским детским портретом эпохи Возрождения и провести более углубленный и разносторонний анализ всех тех различных аспектов этого художественного явления, которые были затронуты в других исследованиях лишь по отдельности.

Целью данного диссертационного исследования является анализ и систематизация основных типологических и иконографических решений детского портрета в европейской живописи XV – XVI веков, а также теоретическое осмысление данной проблемы. В ходе работы над исследованием нас интересовали следующие основные историко-художественные задачи, связанные с нашей темой:

- анализ историко-культурных предпосылок возникновения ренессансного детского портрета
- выявление типологических и идейных особенностей семейного портрета с изображением детей в эпоху Возрождения, определивших в дальнейшем сложение основных художественных принципов индивидуального детского портрета
- определение и характеристика основных наиболее распространенных типологий и иконографических форм детского портрета в европейской живописи XV – XVI веков,

²⁴ Prinzenrolle. Kindheit vom 16. bis 18. Jahrhundert. Ausstellungskat., red. Rauch M. Kunsthistorisches Museum Wien. Schloss Ambras, Innsbruck. Wien. 2007.

²⁵ Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II. Exh. cat., Museo Nacional del Prado, Madrid 1990; Fortunati V. P. Lavinia Fontana. 1552 – 1614. Exh. cat., Museo Civico Archeologico, Bologna. Milano, 1994; Sofonisba Anguissola. (La prima donna pittrice) Die Malerin der Renaissance (um 1535 – 1625). Wien, 1995; Pontorno, Bronzino, and the Medici: The Transformation of the Renaissance Portrait in Florence. Exh. cat. Strehlke C.B. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 2004; Man, Myth and Sensual Pleasures. Jan Gossaert's Renaissance. Ed. by Ainsworth M. W. New Heaven and London, 2010; Bronzino. Artist and Poet at the Court of Medici. Ex. cat, eds. Falciani C., Natali A. Palazzo Strozzi, Firenze, 2010; Cranach. L'altro rinascimento. Exh. cat. edited by Aikema B. A cura di Coliva A. Galleria Borghese, Roma, 2010.

объяснение выбора той или иной типологии и иконографии на определенной территории в определенный период

- на основе документальных источников и литературных сочинений эпохи Возрождения выделение социально – идейных факторов, повлиявших на сложение той или иной типологии и иконографии
- определение специфики выбора тех или иных художественных средств при трактовке образа ребенка в рамках определенной типологии (выявление общих принципов и различий в зависимости от национальной художественной традиции).

Методика исследования основана на сочетании стилистического, формально – образного, иконографического и историко–культурного анализа, что позволило наиболее полно раскрыть круг проблем, связанных с предметом исследования. Комплексный анализ разнообразного художественного материала, использование литературных сочинений эпохи, документальных источников и свидетельств современников позволил выявить взаимосвязь исторических, социологических и эстетико-художественных аспектов, повлиявших на сложение основных типов и иконографических схем детского портрета на протяжении XV – XVI веков. Наряду с памятниками монументальной живописи и станкового искусства в контекст исследования был введен также скульптурный и графический материал.

Процесс развития портретного искусства в различных европейских странах имел неоднородный характер, однако происходил в атмосфере активного взаимного влияния между национальными художественными школами, что определило общность социальных и идейных основ и типов детского портрета в изобразительном искусстве Италии, Нидерландов, Германии, Франции, Испании и Англии. В то же время влияние идейных факторов и национальной художественной специфики не могло не отразиться на предпочтении той или иной типологии и иконографии детского портрета и особенностях ее развития в каждой из этих стран. С одной стороны, это определило необходимость обращения к широкому кругу памятников портретного искусства, с другой стороны освещение их с разной степенью подробности, в зависимости от того, насколько полно были представлены интересующие нас образцы иконографии и типологии детского портрета на той или иной территории.

Научная новизна. Данная диссертация является первым комплексным исследованием основных типологических и иконографических проблем европейского детского портрета XV – XVI веков. До настоящего времени среди работ как зарубежных,

так и отечественных ученых не существовало ни одной обобщающей работы, посвященной детскому портрету в европейской живописи Возрождения.

В работе впервые проведен разносторонний типологический и иконографический анализ и характеристика детского портрета в европейской живописи XV – XVI веков, а также семейного портрета с изображением детей. При этом много внимания уделено объяснению особенностей выбранной трактовки той или иной типологии и иконографии на определенной территории в зависимости от национальной художественной традиции.

Важным аспектом является также то, что специфика влияния гуманистических текстов, посвященных вопросам образования и воспитания, на иконографию детского портрета Возрождения выделена в исследовании как отдельная проблема.

Привлечение обширного круга памятников и использование разнообразных документальных и художественных источников позволило выявить историко-культурные предпосылки, определившие возникновение и развитие детского портрета, проследить их эволюцию на протяжении нескольких столетий и подчеркнуть особенности их влияния на специфику изображения ребенка в рамках национальных художественных традиций.

Практическая значимость работы заключается в возможности дальнейшего использования научных положений и выводов, представленных в диссертации, при составлении трудов по истории европейского портретного искусства XV – XVI веков, а также более широкого круга работ по историко-культурным и художественным проблемам эпохи Возрождения. В то же время положения диссертации будут полезны и при работе над исследованиями более узкой направленности, посвященными творчеству отдельных мастеров, работавших в портретном жанре на территории Италии, Нидерландов, Испании, Франции, Германии и Англии в эпоху Возрождения.

Некоторые аспекты диссертации могут быть применены в научной и преподавательской деятельности, и представляют ценность для специалистов, занимающихся историей семьи и детства, а также вопросами методики и практики гуманистического образования и воспитания. Отдельные положения диссертации могут быть привлечены при составлении лекционных курсов и семинарских занятий по культуре и истории искусства эпохи Возрождения.

Апробация исследования. Наиболее существенные положения и выводы диссертации получили отражения в ряде публикаций (список которых можно найти на последней странице автореферата). Отдельные тезисы исследования были изложены в докладах, прочитанных на отчетной сессии ГМИИ имени А.С.Пушкина (2011) и круглом

столе в рамках научного семинара «Культура детства: нормы, ценности, практики» (Москва, ГМИИ имени А.С.Пушкина, РГГУ, Российская академия образования, Институт теории и истории педагогики, 2011). Некоторые положения диссертации также легли в основу лекции, прочитанной в Саратовском государственном художественном музее имени А.Н. Радищева и приуроченной к открытию выставки «Детство. Отрочество. Юность» (совместно с ГМИИ имени А.С.Пушкина, 2011). Текст диссертации был подготовлен, прошел обсуждение и был рекомендован к защите на заседании кафедры всеобщей истории искусства Исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова.

Структура работы. Диссертационное исследование состоит из *Введения*, включающего теоретическую часть и историографический обзор, *трех глав*, *Заключения*, суммирующего основные выводы и подводящего итоги исследования, и *Библиографии*, в которой приведен основной список использованной литературы. Текст *Введения*, *трех глав* и *Заключения* сопровождается примечаниями. В *Приложении* к основному тексту также содержатся иллюстрации.

Содержание диссертации. Во **Введении** обозначена основная проблематика выбранной темы, ее актуальность, научная новизна, формулируются основные цели и задачи, методика исследования, определяются временные и территориальные границы, структура работы. В теоретической части введения рассматриваются как основные художественные аспекты ренессансного портретного искусства в целом, так и основные особенности развития этого жанра в Италии, Нидерландах, Германии, Испании, Франции и Англии в XV – XVI веках. В занимающей значительную часть введения историографической части представлен обзор научной литературы.

Глава I. Образы детей на семейных портретах эпохи Возрождения

Первая глава диссертации посвящена ренессансным семейным портретам с изображением детей, поскольку большинство наиболее ранних изображений детей в европейской живописи эпохи Возрождения появляются в композиции семейного портрета, и лишь спустя некоторое время детский портрет приобретает обособленный характер в формате отдельной станковой картины. Именно поэтому многие принципы, впоследствии определившие специфику индивидуального детского портрета, впервые были обозначены на семейных портретах с изображением детей. Кроме того, семейный портрет с изображением детей продолжал сохранять большое значение на протяжении

всей эпохи Возрождения, развиваясь в рамках различных типологий, в каждой из которых превалировала своя специфика трактовки образа ребенка. Совокупность этих факторов указывает на необходимость начать анализ ренессансного детского портрета с образов детей на семейных портретах, уделив особое внимание разнообразным аспектам этой проблемы.

1.1. Историко-культурные предпосылки возникновения семейного портрета с изображением детей и детского портрета в европейской живописи эпохи Возрождения. Первый раздел первой главы посвящен историко-культурным предпосылкам, определившим возникновение семейного портрета с детьми, а в дальнейшем – индивидуального детского портрета. Исторический обзор основных этапов эволюции самого понятия семьи и роли ребенка в семье и обществе на протяжении нескольких столетий от античности до начала эпохи Возрождения показал, что на протяжении многих веков целью законного брака было появление детей, главным образом, сыновей. Но при этом сам период детства еще не имел собственной ценности в глазах современников. С принятием христианства, утверждается мнение о том, что физический аспект брака позволяет не только избежать порока, но и отвечает необходимости продолжения жизни через зачатие. Целью супружеских отношений в христианской брачной этике также являлось деторождение, и это положение, сохраняясь на протяжении всего Средневековья, будет впоследствии унаследовано Возрождением. Кроме того, распространение христианства влияет на развитие духовной и эмоциональной стороны семейных отношений, что отражается и на изменении отношения к ребенку: его ценность в глазах родителей возрастает. Таким образом, к началу эпохи Возрождения формируется новое восприятие семьи и ребенка внутри нее. В XV – XVI веках этот процесс получает дальнейшее развитие. Постепенная приватизация семейной жизни, развитие «чувства семьи», особое внимание к детям становится отличительной чертой социальной и художественной жизни Ренессанса. Согласно многим гуманистическим сочинениям (наиболее показателен в этом отношении трактат Леона Баттиста Альберти «Книги о семье», 1432 – 1434), утверждается восприятие семьи как залога развития процветающего и благополучного государства, основополагающего социального института, внутри которого происходит воспитание и формирование личности будущего гражданина. Альберти помещает детей в центр домашней жизни, называя их источником всех отеческих надежд и желаний²⁶. Возникает потребность вести диалог с потомками, а

²⁶ Альберти Л.Б. Книги о семье. М., 2008. С. 100.

ребенок воспринимается как звено в цепи поколений. Не случайно большое значение в это время приобретает жанр домашних хроник и «памятных записок».

Но наиболее важная роль в визуализации семейной истории и сохранении исторической и семейной памяти принадлежала портретному жанру. Семейные портретные галереи, составленные из идеализированных и «воображаемых» портретов предков и дополнявшиеся портретными изображениями ныне живущих членов семьи, получили широкое распространение в различных странах Европы. Вместе с «чувством семьи» в европейскую живопись приходит семейный портрет, а изображение семьи в интерьере фамильного палаццо или на фоне его фасада, включение в композицию семейных гербов, даты написания картины, возраста моделей сближало картину с семейным документом. Необходимость подробно фиксировать личную историю была неразрывно связана со стремлением запечатлеть индивидуальные черты молодого поколения посредством визуальных образов. Мастера эпохи Возрождения обращаются к теме детства сначала в религиозной, а затем и в светской живописи этого времени. Но вскоре на смену изображению «ребенка вообще» приходит детский портрет, который на первых порах был частью донаторского портрета или светского семейного портрета в монументальных фресковых росписях.

I. 2. Детский портрет как часть донаторского портрета в религиозной живописи и вотивные детские портреты. Именно на семейном донаторском портрете во фресковой живописи или алтарной картине появляются первые ренессансные детские портреты. В Италии их распространение начинается с монументальных фресковых композиций, к северу от Альп, в таких странах как Нидерланды или Германия, – с донаторских портретов в алтарной живописи. Традиционным и наиболее распространенным композиционным решением алтарного образа с донаторами было изображение сыновей на одной створке вместе с отцом, а дочерей – на другой створке вместе с матерью. Для итальянской религиозной живописи более характерно было расположение святых покровителей семьи и заказчиков в одной композиции (в таком случае портреты членов семьи женского пола были представлены на одной половине композиции, членов семьи мужского пола – на другой). Несмотря на то, что сам характер донаторского портрета предполагал строгость, каноничность в построении композиции и передаче облика членов семьи заказчиков в связи с торжественным характером предстояния донаторов перед святыми покровителями, детские образы часто трактовались с большей свободой и индивидуальностью, чем образы взрослых моделей (в особенности, у нидерландских живописцев с их вниманием не только к внешности, но и к настроению детей на

донаторских портретах, как это было в работах Ганса Мемлинга, Гуго ван дер Гуса). В XVI столетии наиболее благоприятные условия для развития детского портрета в композиции с донаторами складываются в венецианском искусстве в рамках традиции донаторского портрета, предназначенного для семейного палатца. Если в репрезентативных донаторских композициях Тициана ребенок был представлен как член древнего и славного аристократического рода, то смешение сакрального и светского в многофигурных донаторских портретах Паоло Веронезе и Джованни Антонио Фазоло, их камерная, почти бытовая трактовка, позволяет показать большее разнообразие эмоциональных типажей и характеров в многочисленных детских образах на этих портретах.

Связь детского портрета с сакральным искусством не ограничивалась изображениями младших членов семьи в группах донаторов. Другим характерным художественным феноменом стали вотивные детские изображения. Произведения типа *ex voto* заказывались в исполнение обета в благодарность за дарованную свыше милость, будь то рождение наследника, победа в битве или выздоровление после тяжелой болезни. Поскольку на протяжении XV и XVI веков детская смертность оставалась достаточно высокой, а жизнь подвергалась множеству опасностей, создание вотивных детских портретов получило широкое распространение. Множество вотивных фигурок запеленутых младенцев из серебра или воска, заказанных в знак благодарности за удачно прошедшие роды или как символ надежды на благополучный исход беременности хранилось в храмах (например, в церкви Сантиссима-Аннунциата во Флоренции). Вотивный характер носили также многие детские скульптурные бюсты, представляющие сыновей той или иной флорентийской семьи в образах Младенца Христа и святого Иоанна Крестителя. Большинство вотивных детских портретов в живописи были «скрытыми» портретами, и потому лишь некоторые из них мы можем связать с историей конкретной семьи и жизнью конкретного ребенка (один из таких примеров – сцена «Чудо с ребенком из семьи римского нотариуса» (1483 – 1485 гг.) Доменико Гирландайо в капелле Сассетти в церкви Санта Тринита во Флоренции). Хотя практически все вотивные изображения детей были идеализированными образами, сама традиция их создания указывает на важность места ребенка в семейной истории, что нашло отражение в «истории» живописной, а вскоре – в развитии станкового детского портрета.

I. 3. Детские портреты в монументальной живописи. В искусстве кватроченто, до того как семейный портрет обретает самостоятельный статус в формате станкового произведения, наиболее ранние детские портреты в итальянской светской живописи появляются в монументальных фресковых циклах. Первые светские семейные портреты Возрождения были созданы в придворно-аристократических кругах, связанные с потребностью подчеркнуть преемственность власти. В подобных композициях правитель предстает не только как глава республики или герцогства, но и как глава семьи, а его сыновьям и внукам уделяется особое внимание как наследникам. Семейная история, таким образом, неотделима от истории государства, а младшие представители рода являются ее непосредственными участниками.

Наиболее последовательное воплощение обозначенные принципы получили в двух композициях этого времени: в сцене «Утверждение папой Ганорием III устава францисканского ордена» (1483 – 1485) в капелле Сассетти в церкви Санта Тринита во Флоренции (Доменико Гирландайо) и сцене «Встречи маркиза Лодовико Гонзага с сыном Франческо» в Камере дельи Спозы (1465 – 1474) в герцогском дворце в Мантуе (Андреа Мантенья). В обеих сценах детские образы занимают центральное место в композициях. Портреты Джулиано, Пьетро и Джованни, сыновей и наследников Лоренцо Медичи, написаны с большим вниманием к индивидуальному облику мальчиков. Настроение торжественности удивительным образом соединено с нежностью и трепетом юности, скользкими на детских лицах. Семейный портрет в Камере дельи Спозы явился откликом на возрастающую в это время ценность семейной жизни, восприятие семьи как маленького государства и соединения в фигуре правителя главы семейства и «отца отечества» (в данном случае, воплощенную в образе маркиза Лодовико Гонзага). Присутствие на обеих стенах изображений младших членов семьи Гонзага, прямых наследников правящего маркиза, имело государственное значение. Портретные образы маленьких Джанфранческо, Лодовико и Сиджисмондо в сцене встречи маркиза Лодовико с сыном отражают сдержанность и величественность, характерные для всех представителей герцогской семьи. Общим для монументальных семейных портретов с изображением детей из семей Медичи и Гонзага было то, что в них отражено восприятие ребенка как продолжателя рода, воплощавшего надежду на преемственность власти как для Лодовико Гонзага, так и для Лоренцо Медичи. Изображения наследников, занимающие центральное место в композиции семейного портрета, становятся визуальным воплощением этой надежды.

1.4. Портрет одного из родителей с ребенком или детьми. В обществе эпохи Возрождения сыновья имели большое значение как наследники и продолжатели рода, способные обеспечить процветание семьи и государства. Именно поэтому двойные портреты отцов с сыновьями впервые появляются в придворной среде, где они носили «династический» характер и отвечали как гуманистическим, так и придворным идеалам. Носившие официальный характер, портреты такого типа подчеркивали статус моделей как правителя и его наследника. Но уже начиная с первых десятилетий XVI века вместе с осознанием ценности личной, семейной жизни, потребность в портретах, изображающих отца с ребенком или несколькими детьми, распространяется не только в придворно-аристократических кругах, но и в городской среде и среди представителей провинциального дворянства, где тон семейных портретов приобретает бытовое, камерное звучание, а главными героями таких портретов становятся обыкновенные современники, образы которых трактуются в лирическом (Лоренцо Лотто) или бытовом ключе (Джованни Баттиста Морони, Софонисба Ангишола).

Большинство портретов данного типа имело сходное формальное решение. Оно было направлено на визуализацию принципа главенства отца над детьми. Звучавшее в гуманистических сочинениях сравнение отца с учителем, а сына с учеником, определяло композиционное решение семейных портретов и подчеркивалось благодаря выбору определенных художественных приемов. Для большинства портретов такого типа использовалась пирамидальная композиция, в которой фигура отца занимала центральное положение, являясь «осью» в группе из двух (если ребенок стоял с одной стороны) или трех (если два ребенка изображались с обеих сторон) фигур, в то время как детям отводилась второстепенная роль. Подчиненное положение ребенка выражалось также в повороте его головы в сторону отца, во взгляде поднятых на отца глаз, и в таком случае профильное изображение мальчика делало его похожим на донатора, обращенного к Господу или святым, изображение которых помещались в центральной части религиозной композиции. И тогда то, что мы видим на ренессансных семейных портретах, заставляет вспомнить слова Марсилио Фичино о том, что в глазах детей родитель подобен Господу, «поскольку он дает им жизнь, пропитание и законы»²⁷.

Изображения матерей с детьми встречались значительно реже по сравнению с аналогичными портретами отцов. В придворном искусстве двойной портрет матери и ребенка также имел «династическую» окраску (как это было с портретами Элеоноры Толедской с сыновьями Джованни и Франческо, написанными Аньоло Бронзино).

²⁷ Цит. по: С. Fulton. The Boy Stripped Bare by His Elders: Art and Adolescence in Renaissance in Renaissance Florence // Art Journal 56 (Summer 1997). P. 34.

Композиционная схема, использованная Бронзино при написании портретов герцогини с сыновьями, окажет влияние на другие портреты женщин с детьми, написанные в это время во Флоренции. Также как для портретов отцов, для портретов матерей с детьми была характерна пирамидальная композиция, в которой главенствующее положение занимала фигура матери. Однако, в большинстве случаев, как в придворных кругах, так и вне их, двойные портреты матерей с детьми являлись, как правило, изображениями вдов. В этом случае картины были отмечены особой строгостью настроения (портреты Якопо Пантормо, Лавинии Фонтана).

I. 5. Парные портреты родителей с детьми. Парные семейные портреты с детьми в светской живописи эпохи Возрождения ведут происхождение от алтарных створок с портретами донаторов. Поэтому для них будет характерен тот же композиционный принцип, что и для донаторских портретов в религиозной живописи: изображение сыновей с отцом на одном портрете, дочерей с матерью – на другом.

Наиболее часто парные супружеские портреты встречаются к северу от Альп, в Нидерландах и Германии, где связь реалистического портрета и религиозной картины на протяжении XV – XVI веков остается наиболее тесной (семейные портреты Бортоломеуса Брейна Старшего и Бартеля Бехама в Германии, Бернара де Рикера в Нидерландах). Портретные изображения детей на немецких и нидерландских парных картинах сохраняют большую скованность, связанную с памятью о наличии центрального образа. В Италии, где алтарные композиции со створками не были широко распространены, такой тип семейного портрета можно встретить, главным образом, в северных областях (парные семейные портреты Паоло Веронезе и Джованни Антонио Фазоло).

Модели на парных семейных портретах, как правило, представлены обращенными в сторону центра, но, несмотря на формальное сходство со створками алтарей, отсутствие центральной части с сакральным изображением, определяет более свободную и живую трактовку портретных образов. Особенно показательны в этом отношении образы детей на парных портретах Изеппе да Порто с сыном (Флоренция, Галерея Уффици) и Ливии Тьене с дочерью (Балтимор, Художественная галерея Уолтерс), написанные Паоло Веронезе около 1552 года. В этих парных портретах в рост патрицианские представления о благородстве и достоинстве соединены с непринужденностью облика героев.

I. 6. Групповой семейный портрет с детьми. Наряду с парными и двойными семейными портретами в европейской портретной живописи эпохи Возрождения получает развитие тип группового семейного портрета, объединяющего изображения родителей и детей в одной композиции. Наиболее полное развитие этот тип семейного портрета получил в Нидерландах (работы Мартина ван Хемскерка, Мартина де Воса, Франса Флориса) и Италии (портреты Лоренцо Лотто, Джованни Антонио Фазоло и др.). Среди факторов, определивших популярность группового семейного портрета в живописи именно этих стран был интерес к сценам повседневной жизни, развитие элементов бытового жанра, осознание ценности приватной, семейной жизни, укрепление позиций мелкого дворянства и зажиточных горожан, которые и стали главными заказчиками таких портретов. Тесная связь семьи с личным пространством, занимаемым ею, нашла отражение в мотиве изображения портретируемых в камерном интерьере. Члены семьи могли быть изображены за столом или представлены в рост в одной из комнат фамильного дома или дворца.

В Германии и Австрии большей популярностью пользовались индивидуальные портреты детей и родителей, входившие в фамильные портретные серии или же парные портреты-диптихи родителей с детьми. В английском искусстве этого времени примеры группового семейного портрета также были крайне редки и связаны, главным образом, с влиянием нидерландских портретистов. В испанской живописи в рамках габсбургских традиций придворного портрета, предпочтение отдавалось портретным сериям с одной, реже двумя фигурами, однако, в 1570-е гг. при дворе Филиппа II можно обнаружить попытки объединения семейного портрета и аллегорической картины (в творчестве Тициана и находившегося под его влиянием Микеле Парризо).

На многих групповых семейных портретах, несмотря на их официальный характер, можно найти стремление подчеркнуть искренность и доверительность отношений между моделями. Внешнее сходство детей и родителей ценилось и подчеркивалось. Через жесты (прикосновение, объятие, соединение рук) и взгляды, которыми обменивались модели на портретах, художники стремились передать не только внешнее родство, но и внутреннюю родственность.

I.7. Семейный портрет как воплощение темы «возрастов жизни». Появление семейного портрета, объединяющего представителей нескольких поколений в единой композиции, было связано как со средневековой традицией изображения возрастов жизни через поколения одной семьи, так и с возрождением интереса к культуре предков, уходящего корнями в древнеримские времена. Групповой портрет с изображением как

умерших, так и живых членов семьи также являлся своеобразным аналогом портретной галереи, в которой были собраны портреты предков и потомков, а также визуальным выражением неразрывного единства поколений. К середине XVI века как в Италии, так и в Нидерландах широкое распространение получает тип многофигурного семейного портрета, для которого были характерны два следующих основных варианта композиционного решения: поясное изображение нескольких членов семьи, стоящих в ряд (портреты Бартоломео Пассеротти, Лавинии Фонтана) и объединение многофигурной группы вокруг стола (портреты Чезаре Вечеллио, Леандро Бассано в Италии; Корнелиса де Зейва, Франса Флориса в Нидерландах).

Такие картины, соединяли прошлое и будущее одного рода, и изображения на них самых младших представителей семьи играли важную роль, будучи представленными в центре или на первом плане. Характерным приемом многофигурных семейных портретов было помещение в композиции изображений старшего члена рода и самого маленького ребенка того же пола рядом друг с другом. Нередко групповые семейные портреты предполагали изображение общего действия, способного объединить персонажей (например, совместного музицирования). Необходимость объединения многофигурной группы единством настроения и единством действия создает предпосылки для сближения в конце XVI века группового семейного портрета с жанровой живописью. Именно эти условия становятся наиболее благоприятными для раскрытия индивидуальных характеристик в портретном образе ребенка и стремлении передать разнообразие эмоциональных реакций.

Таким образом, особая ценность, которую обретает ребенок в глазах современников в эпоху Возрождения, обусловила не только его важное место в композиции семейного портрета, но и потребность выделить детский портрет в индивидуальное изображение со своей собственной спецификой типологических и иконографических решений.

Глава II. Типология и иконография детского портрета эпохи Возрождения

Вторая глава диссертационного исследования посвящена анализу основных типологий и иконографических форм индивидуального детского портрета в европейской живописи XV – первой половины XVI века (как времени сложения традиционных типологий детского портрета), их истокам и специфике их художественной трактовки в соответствии с национальной художественной традицией в различных европейских странах. Важная роль при решении поставленных проблем отведена выявлению идейных предпосылок возникновения и развития детского портрета на основе документальных источников, в

первую очередь, гуманистических сочинений, касающихся различных аспектов восприятия ребенка современниками.

II.1. Детский скульптурный портрет второй половины XV века во Флоренции и станковые портреты детей в живописи кватроченто. Распространение автономного детского портрета эпохи Возрождения, не входящего в композицию семейного портрета, первоначально происходит в виде скульптурного бюста, и лишь потом этот процесс получает продолжение в формате живописного станкового портрета. В свою очередь, типология детского портретного бюста XV века складывается на основе вотивных скульптурных образов Младенца Христа и маленького Иоанна Крестителя, предназначенных для церквей и частных интерьеров. В этой области работали многие ведущие флорентийские скульпторы второй половины столетия, среди которых были Дезидерио да Сеттиньяно, Антонио Росселлино, Андреа Верроккьо, Джованни делла Роббиа. Несмотря на то, что скульптурные головки Младенца Христа и Иоанна Крестителя носили, главным образом, идеализированный характер, многие из них были наделены портретными чертами. Другим важным фактором, повлиявшим на детский скульптурный портрет кватроченто, был интерес скульпторов к древнеримским детским бюстам, тщательно изучавшимся в тех же мастерских, где были созданы ренессансные детские бюсты. Но последние отличались от античных, во-первых, композиционно (поскольку вместо полукруглого завершения и базы-подставки они имели горизонтальный срез, унаследованный от средневекового бюста – реликвария), и, во-вторых, по трактовке образа ребенка (строгость и холодность античного детского портрета была обусловлена его мемориальным характером, в то время как детские образы кватроченто отражали восхищение нежностью и изяществом черт детской внешности). Формальное решение скульптурного детского портрета оказало влияние на композицию первых живописных детских портретов XV века: именно под воздействием скульптурного бюста начиная с 1470-х гг. модель в живописи будет повсеместно изображаться в трехчетвертном повороте вместо плоской «медальерной» композиции, а погрудная композиция, сходная с погрудным горизонтальным срезом в скульптуре, будет характерна для живописных детских портретов 1470-1490-х гг. Наиболее значительными работами в этом жанре стали портреты мальчиков Бьяджо д'Антонио да Фиренце и Бернардино Пинтуриккьо, Джованни Беллини и Джакометто Венециано. В то же время, живописные портреты детей носят менее идеализированный характер, чем детские скульптурные бюсты. Во Флоренции и соседних городах портреты мальчиков рассматривались как образцы физической красоты и моральных добродетелей, воплощение надежд на процветание Отечества. В северных областях Италии портреты детей были, главным образом,

изображениями наследников правителей княжеств и воплощением придворных идеалов. Под влиянием профильного медальерного портрета (а не скульптурного бюста, как это было во Флоренции) они долгое время также оставались профильными.

II. 2. «Наследники доблести и добродетели»: детский портрет в придворном искусстве. В придворной среде ребенок воспринимался, прежде всего, как продолжатель правящей династии и символизировал стабильность и преемственность власти. Для того, чтобы лучше понять важность портрета наследника в представлении современников стоит вспомнить слова Эразма Роттердамского, утверждавшего, что лучший портрет правителя – это его наследник, и никакие деяния и никакие памятники не прославят государя больше, чем достойный наследник²⁸. Если сын был живым портретом своего отца, то о портретировании наследника заботились не меньше, чем о портретировании самого правителя.

В идейном плане портрет наследника сохранял наиболее непосредственную связь с семейным портретом, в частности, типом двойного династического портрета отца и сына. Существование непосредственной идейной связи между портретами сына и отца в придворном искусстве, определило связь иконографических схем при их изображении. Поэтому после обособления от двойного портрета в формат отдельной картины портрет наследника в большинстве случаев сохранял иконографическую связь с портретом государя. Это проявлялось в копировании того канона, в соответствии с которым изображался сам правитель, в стремлении подчеркнуть физиономическое сходство ребенка с отцом. Следующим важным условием было стремление к идеализации облика ребенка. Как и другие портреты, созданные в придворной среде и предназначенные для прославления государя и его семьи, портретные образы венценосных детей должны были выражать величие и достоинство, не характерные для маленьких моделей в действительности, чтобы показать в образе ребенка будущего правителя. Это впечатление создавалось благодаря выбору определенных художественных приемов, которые должны были придать фигуре монументальность: укрупненному масштабу изображения, иератичности позы, слегка заниженной точке зрения, подбору соответствующих атрибутов. Стоит также отметить, что важное династическое значение имели не только портреты непосредственного наследника, часто создававшиеся один за другим по мере того, как он рос, но и портреты других детей, принадлежащих к правящей семье, которые также рассматривались как визуальное свидетельство продолжения рода и являлись частью европейских фамильных портретных галерей.

²⁸ Эразм Роттердамский. Воспитание христианского государя. М., 2001. С. 15.

Перечислив основные характеристики, которые определяли особенности трактовки образа ребенка в данном типе изображения, обратимся к специфике его развития в различных европейских странах. В Италии изображения наследников впервые появляются в последней трети XV века как часть семейного портрета (созданный около 1477 года Йосом ван Гентом двойной портрет Федерико да Монтефельтре с сыном Гвидобальдо во дворце в Урбино и групповые портреты семьи Гонзага, написанные Андреа Мантенья на стенах Камеры дельи Спози; 1465 – 1474), потом обретают формат отдельной станковой картины в североитальянских княжествах. На этом этапе важно было обозначить статус ребенка как наследника, поэтому главное внимание было направлено на придание облику ребенка значимости и строгости («Портрет Франческо Гонзага» Бальдассаре д'Эсте, 1476 – 1478 гг., Вашингтон, Национальная галерея; «Портрет Франческо Сфорца» Бернардо Конти, 1496, Рим, Ватиканская пинакотека). В середине XVI столетия после установления во Флоренции монархического порядка во главе с Козимо I Медичи, в итальянское искусство приходит традиция создания портретных серий детей правителя. Так происходит появление портретной серии 1551 года, заказанной герцогом придворному портретисту семьи Аньоло Бронзино, а также портретов детей герцогской четы, написанных тем же мастером в разные годы. Во Флоренции рубежа XVI – XVII веков традицию придворного детского портрета продолжают Алессандро Аллори и Тиберио Тити.

В Нидерландах развитие и становление детского портрета долгое время происходило, главным образом, в русле придворной традиции и было связано с семьей Габсбургов. Особенностью габсбургского придворного детского портрета стало предпочтение портретных серий, а также парных или групповых портретов изображениям одной фигуры. На них были представлены все дети монарха, а не только непосредственный наследник. Впервые эта особенность была обозначена на территории Нидерландов на рубеже XV – XVI веков, а затем, вместе с установлением власти разных ветвей семьи на территории Германии и Испании, получила развитие в портретном искусстве этих стран.

Нидерландская традиция детского портрета оказала большую роль на развитии этого жанра на территории Германии. У истоков немецкого детского портрета стоял Лукас Кранах Старший, совершивший поездку в Нидерланды в 1508 году и познакомившийся в Мехелене с детскими портретами из коллекции Маргариты Австрийской, а также в ходе этого визита написавший портрет эрцгерцога Карла, будущего Карла V в возрасте восьми лет (не сохранившийся до наших дней). После возвращения в Германию Кранах положил начало традиции портретирования наследников у себя на родине, написав парные портреты саксонского курфюрста Иоанна Постоянного

и его сына, Иоанна Фридриха (1509; Лондон, Национальная галерея), а затем создав целый ряд портретов немецких принцев и принцесс, при изображении детей из одной семьи, отдавая предпочтение парным портретам, в которых композиционные вариации были минимальны (изображение детей в одной и той же позе, детей одинакового пола – в одинаковой одежде), но внутри этой схемы сохраняя стремление подчеркнуть физиономическое различие между ними, и через него – разницу в их характерах.

В Испании зарождение и развитие детского портрета происходит вместе с утверждением традиций габсбургского портретного искусства во второй половине XVI века, в работах придворного художника Алонсо Санчеса Коэльо. С одной стороны, они находились в русле традиции придворного детского портрета и представляли собой изображения в рост в соответствии с канонам, принятым при изображении взрослых моделей. В то же время, в созданных им портретах детей императора Филиппа II проявилось своеобразие испанской традиции детского портрета, развитой впоследствии в творчестве таких мастеров как Хуан Пантоха де ла Крус, Бартоломео Гонзалес уже на рубеже XVI – XVII веков. Во-первых, это предпочтение двойных или тройных детских портретов картинам с одной фигурой. Во-вторых, выбор квадратного формата, а не вертикального (как это было в других странах). В-третьих, особенности композиционного решения: для объединения двух (а впоследствии трех фигур) художник использует характерный прием – соединение их рук в центральной части картины. Детский портрет в испанском придворном искусстве в большей степени, чем в других странах будет подвержен влиянию канона, определяющего диссонанс между своеобразием внешности маленького ребенка и застылостью, отстраненностью и внутренней значительностью, которыми должны были обладать представители правящей семьи. Несмотря на стремление Алонсо Санчеса Коэльо подчеркнуть индивидуальность черт своих маленьких моделей, в полной мере это противоречие будет разрешено только в следующем столетии в детских портретах Веласкеса.

В английском придворном искусстве XVI века также можно отметить большое значение сложившегося канона при изображении правителя. Тот же принцип фронтального изображения, копирование позы, который можно было видеть в портретах Генриха VIII, получил распространение и в портретах его сына и наследника, принца Эдварда, выполненных Гансом Гольбейном Младшим. Во Франции развитие детского портрета было начато в конце XV века в придворной среде в творчестве Мастера из Мулена и продолжено в следующем столетии Жаном и Франсуа Клуэ. Многие наиболее значительные завоевания ренессансного портретного искусства во Франции принадлежали области карандашного портрета, что относилось и к детским образам. Если

сравнивать детский живописный портрет с предшествующим ему карандашным подготовительным рисунком (или самостоятельными «карандашами»), то последний обнаруживает больше живости и непосредственности в трактовке облика ребенка. Однако даже в более идеализированном живописном портрете французские художники стремились подчеркнуть характерные черты внешности маленького ребенка, например, спонтанное движение его рук.

Вопрос следования определенному канону в придворном детском портрете был связан также с важным фактором внешней политики: планированием будущих брачных союзов между представителями правящих династий.

II. 3. Портреты детей в контексте брачной политики. В условиях, когда заключение брачного союза было частью государственной политики, семьи нередко планировали будущий союз заранее, когда жених и невеста были еще совсем маленькими детьми. Этот фактор, несомненно, сыграл значительную стимулирующую роль в развитии детского придворного портрета, поскольку многие портреты создавались именно в преддверии планируемых помолвок.

Такие портреты должны были отражать важную информацию относительно внешности и здоровья, поскольку от того впечатления, которое мог произвести такой портрет, нередко зависело решение второй стороны о заключении союза или расторжении договоренностей. Прежде всего, ребенок должен был выглядеть здоровым и крепким, что гарантировало бы надежность заключенного союза. Следовательно, портреты, написанные в связи с помолвками, носили, главным образом, идеализированный характер, при котором характерные черты детской внешности нивелировались, а особое внимание уделялось деталям, подчеркивающим статус будущего жениха или невесты (костюм, фамильные драгоценности и другие атрибуты, имеющие то же значение). Важной особенностью таких портретов также являлось включение гербов в композицию, что давало представление о территориях, входящих в «приданое». На портретах девочек присутствие гербов обозначало готовность семьи к переговорам о будущем союзе, поскольку левая сторона герба оставлялась пустой, ее должен был занять герб будущего супруга.

Обмен детскими портретами в ходе планирования брачных союзов между собой вели все европейские государства. Однако, наибольшее число детских портретов, написанных по этому поводу, было создано по заказам семьи Габсбургов, для которых заключение брачных союзов, позволяющих сохранить и укрепить свое влияние в Европе, было одним из главных столпов внешней политики. Характерные особенности указанной

нами иконографии, предполагающей включение гербов в композицию портрета, можно видеть на габсбургских детских портретах рубежа XV – XVI веков.

II. 4. Портреты младенцев. Поскольку появление ребенка считалось очень значимым событием семейной и общественной жизни эпохи, следующий важный тип представляют портреты младенцев. Однако, в то время как изображения младенцев в живописи и скульптуре XV – XVI веков (в сакральных сценах), а также в росписях деревянных и керамических блюд и подносов, предназначенных для рожениц, встречались достаточно часто, портреты новорожденных детей оставались редкостью. Такие портреты имели двойное значение: как свидетельство продолжения рода, в чем состояла их социальная значимость и, в то же время, они носили характер «визуального» семейного документа, благодаря которому родственники, находившиеся далеко и лишенные возможности увидеть ребенка вживую, могли получить информацию о его внешности, здоровье, степени семейного сходства. Именно поэтому часто такие портреты сопровождались письмами со словесными описаниями внешности малышей, которые должны были дополнить впечатление от портрета, или, наоборот, с призывами не доверять портрету полностью, поскольку ребенок уже подрос со времени написания картины или получился не столь удачно, в то время как в жизни он намного красивее.

Портреты младенцев можно разделить на две группы. Первую группу составляют парадные портреты, представляющие собой изображения ребенка в натуральную величину, запеленутого в дорогостоящую материю и лежащего в роскошной кроватке (портрет такого типа мог представлять новорожденного в том виде, в котором был во время таинства крещения и праздничной церемонии, последовавшей за ним). Портреты из первой группы создавались в честь торжественного события и имели, прежде всего, социальное значение. Ко второй группе можно отнести приватные изображения на нейтральном фоне, чаще всего – погрудно, без каких-либо дополнительных атрибутов. Эта группа в большей мере сохраняла связь с вотивными изображениями Младенца Христа, несмотря на то, что внешность ребенка трактовалась, как правило, в реалистическом ключе.

В Италии получили большее распространение изображения запеленутого младенца, напоминающие новорожденных детей из религиозных композиций и вотивные фигурки в церквях, облик которых, в связи с вотивным характером их прототипов, носил более идеализированный характер. В Нидерландах и Германии более привычной была традиция изображения обнаженного ребенка, нагота которого напоминала о сакральном характере наготы Младенца Христа. Однако, несмотря на связь с образами религиозного

искусства, внешность младенцев на таких портретах была трактована в более индивидуальном ключе, в духе традиций североевропейской живописи. В каждом случае создание портрета новорожденного знаменовало появление на свет нового члена семьи, христианского сообщества, нового гражданина государства.

II. 5. Детский портрет и гуманистические идеи образования и воспитания.

Следующим важным разделом в данной главе, стал вопрос влияния гуманистических идей, связанных с образованием и воспитанием, на детский портрет эпохи Возрождения. Идея о формировании личности через соответствующее гуманистическим идеалам образование и воспитание являлась одной из важнейших составляющих гуманистического мировоззрения. Начиная с XV века, в Италии создается множество трактатов, посвященных вопросам воспитания. Наиболее известными из них станут: «О благородных нравах и свободных науках» (около 1402 – 1403) Паоло Верджерио, «О научных и литературных занятиях» (1422 – 1424) Леонардо Бруни Аретино, «Трактат о свободном воспитании» (1450) Энео Сильвио Пикколомини, «О порядке обучения и изучения» (1459) Баттисто Гуарино. Начинать процесс воспитания следовало с раннего детства, поскольку в детском возрасте формируются нравственные основы человека²⁹.

Влияние гуманистических идей, направленных на формирование разносторонне образованной личности, развитой нравственно, интеллектуально и физически, стремящейся к добродетели как к высшему благу, распространяется как в придворной, так и в городской среде. Эта универсальность найдет непосредственное отражение и в области детского портрета, при изображении детей, принадлежащих к различным слоям общества. Связь гуманизма с портретным искусством в целом была основана, прежде всего, на дидактической роли, которую играл портрет, как изображений личности, заслужившей своими земными подвигами бессмертия в памяти потомков. Дети должны были иметь перед глазами не только портреты «знаменитых мужей» и изображения маленьких святых в качестве примеров для подражания, но также сами были представлены на семейных или индивидуальных портретах, изображавших их в соответствии с теми или иными гуманистическими идеалами.

В придворной среде, где господствовали сформированные гуманистами представления о мудром правителе, изображения наследников должны были отвечать этому идеалу. Они могли обрести воплощение как в виде придворной сцены, так и аллегорического портрета. Первому варианту соответствовал двойной портрет Йоса ван

²⁹ Верджерио П.-П. «Трактат о благородных нравах и свободных науках» // Итальянский гуманизм эпохи Возрождения. Сборник текстов. Саратов, 1988. Т. II. С. 72.

Гента, изображающий маленького Гвидобальдо, наследника Урбинского герцогства, слушающего вместе с отцом выступление оратора при дворе (1480 – 1482, Хэмптон Корт). Второй вариант был воплощен на картине Юстуса Тиля, в иносказательной форме показывающей воспитание испанского инфанта Филиппа (1590; Мадрид, Прадо). В каждой из этих картин акцентировалось внимание на одном из двух наиболее важных качеств, которыми должен был обладать правитель в глазах современников. Первая картина свидетельствовала о его образованности, вторая – о стремлении к добродетели. Гуманистическая идея о добродетели как основе будущего жизненного благополучия будет последовательно повторяться в картинах с изображением детей, написанных по обе стороны от Альп. Эта идея могла быть выражена в иносказательной форме, как своеобразная иллюстрация нравственного выбора, стоящего перед мальчиком, помещенным между Добродетелью и Пороком (Паоло Веронезе, около 1580 – 1582; Мадрид, Прадо), или же в форме морализирующей надписи на парапете («Портрет двенадцатилетнего ученика» Мартина ван Хемскерка из роттердамского музея Бойманс - ван Бёнинген, 1531). Сам тип портрета ученика, как и многочисленные изображения детей, стоящих или сидящих у письменного стола, отражали предпочтительные занятия для детей как из городской, так и из дворянской среды. Вместе с осознанием важности образования, которое ребенок должен получить как можно раньше, в детский портрет приходят такие атрибуты как книги, письма, чернильница с пером, музыкальные инструменты. Поскольку воспитание ребенка нередко ассоциировалось с преодолением дикой природы с помощью строгой дисциплины (а воплощением образа этой природы стали прирученные домашние животные, главным образом, собаки), комнатные собачки включались в композицию множества детских портретов этого времени.

Для ренессансного педагога–гуманиста детство еще не имело собственной ценности. Потому и выбор определенной иконографии при изображении ребенка был зачастую продиктован восприятием его как будущего взрослого в той роли, к которой его начинали готовить с детства, реализуя в портрете попытку заглянуть в будущее.

Глава III. Репрезентативный и приватный детский портрет второй половины XVI столетия: особенности трактовки образа ребенка

Во второй половине XVI века растет количество частных заказов на детские портреты, и типология репрезентативного изображения, изначально сложившаяся в придворном искусстве, в этот период заимствуется как представителями мелкого дворянства, так и состоятельными заказчиками, не принадлежащими к аристократическим кругам. В это же время получает распространение противоположная линия развития

портретного искусства, связанная с частным детским портретом. Многие художники, работающие в этой области, стремятся к передаче индивидуального характера и настроения своих моделей, к поиску художественных средств, помогающих выразить на портрете эмоциональное состояние ребенка.

III. 1. Репрезентативный детский портрет. В первой трети XVI столетия в творчестве североитальянских художников (Моретто, Морони, а затем Тициана) происходит утверждение репрезентативного портрета в полный рост. После того, как Якобом Зайзенеггером и Тицианом в 30 – х годах XVI века были написаны два портрета Карла V с собакой, такой формат стал безоговорочно ассоциироваться с придворными портретами. Творчество Тициана окажет значительное влияние на фламандца Антониса Мора, работавшего при дворе Филиппа II, ставшего центром притяжения фламандских, итальянских и французских портретистов. При Карле V и Филиппе II этот тип придворного портрета, отвечавший требованиям правителей по всей Европе, приобретает интернациональный характер.

В европейском портретном искусстве второй половины XVI столетия репрезентативные детские портреты в рост приобретают большую популярность. При этом формат парадного портрета в рост будет более традиционен для изображения принцев к северу от Альп, в Италии же (за исключением северных областей) такая форма портрета не получила широкого распространения. Наиболее значимые примеры парадного детского портрета в итальянской живописи были созданы Тицианом, Ангишолой Софонисбой, Лавинией Фонтана, Джироламо Маццолой Бедоли. Большинство итальянских детских портретов в рост отражали пристрастие заказчиков к интернациональной моде на придворные портреты. В связи с этим, образ ребенка на картине должен был выражать светскую сдержанность и отстраненность. Композиционное решение таких портретов с определенным набором определенных атрибутов (колонна на высоком постаменте, занавес, скульптура, несущая символическое значение, шпаги и перчатки на портретах мальчиков, фамильные украшения на портретах девочек) подчеркивало статус изображенного. Исключением являются детские портреты Тициана, в которых каноны парадного портрета не препятствовали раскрытию индивидуальности характеров юных моделей («Портрет Клариче Строцци» из Картинной галереи Берлина и «Портрет Рануччо Фарнезе» из Национальной галереи Вашингтона; оба 1542 года).

В таких странах как Германия, Англия и Испания детский парадный портрет утверждается в рамках тех же традиций репрезентативного изображения, которые были приняты для изображения взрослых моделей. Исключение представляет живопись

Фрисландской и Западно – Фрисландской провинций Нидерландов, где складывается собственная традиция парадного детского портрета, для которой будет характерно изображение ребенка в полный рост в условном домашнем интерьере с устоявшимся набором атрибутов (корзины с фруктами и ягодами, деревянные раскрашенные куклы). Создание детских портретов такого рода становится одной из главных тем творчества таких художников как Ян Класс, Изаак Клас ван Сваненбюрг, Якоб Виллемс Дельф Старший. Благодаря укрупненному изображению, делающему детскую фигуру более монументальной, иератической торжественности поз, влиянию взрослой моды на детский костюм образы маленьких детей полны значительности, а индивидуальные особенности их возраста проявлялись исключительно во внешней описательности.

Отдельного внимания в ряду репрезентативных детских портретов заслуживают посмертные изображения детей, носившие мемориальный характер. В связи с высокой детской смертностью такие портреты не были редкостью. От портретов живых детей многие из них можно было отличить лишь по надписи, сообщавшей о смерти ребенка. Если уже умерший ребенок был представлен на картине рядом с живыми, об этом также могла свидетельствовать надпись, фиксирующая годы жизни и возраст детей. В то же время он мог быть отделен от своих братьев композиционно (как это было на тройном портрете сыновей императора Фердинанда I, написанном Якобом Зайзенеггером, 1539; Вена, Музей истории искусства).

III. 2. Приватный детский портрет. Важным фактором, определившим интерес к приватному портрету, стало возрастание ценности частной жизни, выделение личной сферы в мировоззрении человека эпохи Возрождения. Постепенная смена героических идеалов идеалами приватной жизни найдет выражение в стремлении представить портретируемого как выразителя определенных эмоций, передать на портрете «неповторимо личное начало»³⁰. В XV столетии на сложение типа приватного портрета значительное влияние оказали воззрения гуманистов, связанные с представлениями о ценности и добродетелях свободной человеческой личности, идеале uomo universale Леона Баттиста Альберти. Для приватного типа портрета будут характерны подчеркнутая простота и демократичность, воплощенные в строго индивидуализированных формах, когда живописец в изображении своей модели исходит из ее личных качеств, а не из сословных представлений. Характерным приверженцем этого типа портрета в живописи раннего Возрождения, работавшим в соответствии с обозначенными принципами, был

³⁰ Подробнее об этом см.: Zöllner F. The Motions of the Mind in Renaissance Portraits: The Spiritual Dimension of Portraiture // Zeitschrift für Kunstgeschichte, 68 (2005). Pp. 23 – 40.

Антонелло да Мессина. Созданный им тип портрета в значительной степени повлиял на ранние изображения детей, появившиеся в последней трети XV века в венецианской живописи (портреты мальчиков, написанные Джованни Беллини, Джакомо Венециано).

Приватные детские портреты XVI столетия, созданные по частным заказам (в том числе членов правящих фамилий) или изображающие членов семьи самих художников, предполагали большую непосредственность в трактовке образа ребенка и отражали стремление выразить индивидуальность внутреннего мира юных моделей. Композиция погрудных или поясных портретов на нейтральном фоне, предназначенных для семейного круга, с минимумом атрибутов, позволяла поместить в центр внимания лицо ребенка. Настроение лиричности и задумчивости, скользящее на лицах юных моделей, ощущение переходного состояния между детством и юностью, переживаемое ими, становится главным сюжетом этих картин.

Интерес к детскому портрету получает наиболее последовательное развитие в тех же областях Италии, где получили широкое распространение портреты семейные. Те же самые мастера (Джованни Баттиста Морони, Джованни Антонио Фазоло, Паоло Веронезе), которые работали над детскими образами в семейных портретах, специализировались также на создании индивидуальных детских портретов. Тем не менее, наибольшее число детских портретов было создано Софонисбой Ангишолой и Лавинией Фонтана. Моделями Лавинии Фонтана были дети представителей болонской аристократии. Софонисба Ангишолоа портретировала детей из среды дворянства ее родной Кремоны, а также соседних областей. Важной особенностью творчества Ангишолой был тот факт, что начиная с первых художественных опытов и вплоть до ее отъезда в Испанию уже сформировавшейся художницей, моделями для портретов художницы также служили члены ее семьи: младшие сестры и брат.

Для камерных портретов Лавинии Фонтана 1580 – х гг. характерны строгое и лаконичное построение композиции, повторяющийся от портрета к портрету нейтральный темный фон, приглушенная цветовая гамма. И в то же время в них ощутимы неопределенность настроения, трепетность, одухотворенность и меланхоличность образов. Лавинии Фонтана принадлежит также большое число графических детских портретов. Однако, живость и непосредственность, заметные в рисунках художницы, теряются в окончательном варианте самих живописных портретов.

В то же время, большинство рисунков Ангишолой Софонисбы носят самостоятельный характер, и изначально разработанные в них принципы (изображение портретируемых во время определенного действия и передача их эмоций) художница

затем переносит в живописные портреты. Наиболее показательны в этом отношении две работы: рисунок художницы «Асдрубаль, укушенный речным раком» (1554; Неаполь, музей Каподимонте), дающий возможность показать рядом две фигуры, выражающие две различные экспрессии – плачущего брата художницы и улыбающуюся младшую сестру, которая его успокаивает, и групповой портрет сестер Ангишоло «Игра в шахматы» (1555; Познань, Народный музей). На этой картине индивидуальные образы объединены единым действием, при этом выхвачен кульминационный момент, что дает художнице возможность передать разницу эмоциональных реакций. Таким образом, в этой картине Ангишоло отходит от традиционного формального «соприсутствия» фигур на групповых портретах XVI столетия. Схожие задачи в области передачи эмоций ребенка, изображенного на портрете, ставил перед собой и другой североитальянский живописец, Джованни Франческо Карото в «Портрете смеющегося мальчика» (Верона, Кастельвеккьо).

Истоки интереса к передаче различных эмоциональных состояний портретируемых, для обоих художников, безусловно, были связаны с традициями ломбардского позднеготического искусства, а также влиянием Леонардо да Винчи, призывающего живописцев изображать «движения души» (*monti mentali*), передавать психологическое настроение своих моделей: «Хороший живописец должен писать две главные вещи – человека и представление его души»³¹. Похожие поиски осуществлялись и художниками из других стран, о чем свидетельствует «Портрет девочки с мертвой птицей» (Брюссель, Королевский музей изящных искусств) неизвестного нидерландского мастера.

Приватный детский портрет, моделями для которого служили члены семьи художника или ближайшего окружения, стал областью реализации художественных поисков, не ограниченных рамками официального заказа. При этом можно выделить два основных типа трактовки образа ребенка: «лирический», передающий трепетность и одухотворенность модели, переходность состояния между детством и юностью (портреты Лавинии Фонтана, Агостино Караччи, Кристофано Аллори) и «характерный», в котором образ получает яркую эмоциональную окраску (портреты Джованни Франческо Карото, Софонисбы Ангишолы).

³¹ Цит. по: Леонардо да Винчи. Избранные произведения. Т. II. М., 1935. С. 189.

III.3. Атрибуты на детских портретах эпохи Возрождения. В последнем разделе третьей главы подробно проанализирован вопрос выбора атрибутов, традиционно присутствовавших в композиции детских портретов эпохи Возрождения, независимо от их принадлежности к той или иной типологии.

Также как костюм, гербы и надписи в композиции портретов, различные предметы и атрибуты помогали зрителю больше узнать о моделях. Выбор тех или иных атрибутов позволял получить информацию о возрасте, благосостоянии и социальном положении семьи, к которой принадлежал ребенок. На придворных детских портретах атрибуты подчеркивали статус ребенка как наследника. Нередко именно атрибуты позволяют определить пол ребенка, представленного на портрете, поскольку в первые годы жизни детей обоих полов принято было одевать одинаково. Можно выделить несколько групп предметов, наиболее часто встречающихся на детских портретах: это элементы костюма и украшения (эта группа позволяла подчеркнуть статус семьи, из которой происходил ребенок), цветы и фрукты (ассоциировавшиеся с детством в целом), книги и музыкальные инструменты (которые свидетельствовали об образовании и интеллектуальных занятиях детей), игрушки (выбранные в соответствии с возрастом и полом модели).

Каждому возрасту соответствовал свой набор определенных предметов. Наиболее распространенным атрибутом на портретах детей, изображенных в первые годы жизни, были погремушки, а также предметы, связанные с религиозной сферой, которым приписывались оберегающие функции. Это было связано с высокой детской смертностью и надеждой защитить здоровье ребенка с помощью таких атрибутов как медальоны с изображением Спасителя, крестики, четки, коралловые ожерелья и браслеты (пожалуй, наибольшее количество разнообразных атрибутов – оберегов можно увидеть на портретах испанских инфантов, написанных Алонсо Санчесом Коэльо). Другими излюбленными атрибутами на детских портретах были цветы, фрукты и ягоды. В бутонах цветов заключался намек на юность и будущее «цветение» моделей, но также и напоминание о быстро проходящей красоте и молодости. Наиболее часто как на портретах мальчиков, так и девочек, встречались цветы гвоздики, ягоды вишни. Присутствие плодов и фруктов на детских и семейных портретах позволяло провести параллель между земными плодами и детьми как «плодами» брака. Здесь уместно сделать еще одно сравнение, которое заключалось в сопоставлении правильно выращенного фрукта с хорошо воспитанным ребенком. Эта идея происходила из широко известного в гуманистических кругах трактата Плутарха, посвященного образованию (*De liberis educandis*).

Для портретов детей старшего возраста был характерен свой набор атрибутов, соответственно полу модели. Девочки на портретах были представлены с куклами,

венками из цветов, шелковыми платками. Мальчики изображались с игрушечными лошадками, копьями, шпагами и перчатками. Если последние свидетельствовали о принадлежности к дворянской культуре, то есть о благородстве по рождению, то предметы для занятий, такие как книги, письменные принадлежности, чернильницы, были признаком благородства, воспитанного личными заслугами.

В **Заключении** сформулированы основные выводы и подведены итоги всего исследования.

Под влиянием гуманистических сочинений, посвященных вопросам образования и воспитания, приходит понимание особой ценности ребенка в общественной и семейной жизни этого времени, его восприятие как наследника и продолжателя рода. Поскольку в глазах современников все чаще благополучие отдельно взятого рода и целого государства напрямую было связано с наличием наследников мужского пола, уже во второй половине XV столетия появляется потребность в создании их портретных изображений. На раннем этапе этот процесс происходил, главным образом, в форме семейного портрета, получившего наиболее широкое распространение в аристократической и придворной среде и имевшего ярко выраженную династическую окраску. Однако вскоре детский портрет приобретает обособленный и самостоятельный характер. Раньше всего это происходит в искусстве итальянского Возрождения, в частности во флорентийском искусстве, где выделению детского портрета из многофигурной композиции семейного предшествовала традиция создания портретных бюстов мальчиков из семей знатных горожан, опиравшаяся на республиканские ценности. Вскоре индивидуальные портреты наследников мужского пола появляются и в других областях Италии, получая распространение не только в придворном искусстве, но и в частных домах уже к началу 1470-х годов³². Чуть позднее, но уже к началу 1480-х годов, начинается распространение детского портрета к северу от Альп, где наиболее ранними сохранившимися примерами были портреты, созданные в преддверии заключения брачных союзов с наследниками других европейских государств. Важным отличием североевропейского детского портрета от итальянского было то, что если в Италии этот тип портрета получил распространение в придворной и городской среде практически одновременно, то детский портрет Северного Возрождения долгое время будет оставаться преимущественно придворным и именно в придворных кругах будут созданы наиболее яркие его образцы. Но в целом развитие

³² Marcantonio Michiel. *Notizie di opere di disegno nella prima meta del secolo XVI, esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia*. Bassano, 1888. Pp. 18 – 19.

детского портрета в различных европейских странах осуществлялось сходными путями. Это было обусловлено общностью нескольких основных типологий и иконографических форм, получивших распространение в разных странах в связи с общностью культурно – исторических предпосылок, определявших выделение этих типологий. В свою очередь, специфика национальной художественной традиции определяла предпочтение той или иной типологии и ее трактовку.

Еще одним важным фактором было влияние гуманистических идеалов на иконографию детского портрета. В придворной среде под влиянием идей Платона, развитых гуманистами, формируется идеал мудрого, просвещенного и разносторонне образованного правителя. Одной из главных задач такого правителя было воспитание наследника, достойного своего отца. Эта тенденция не могла не найти отражение в портрете наследника, когда картина представляла его как преемника образованного государя, принимающего участие в интеллектуальной жизни двора или подчеркивала в иносказательной форме его добродетели. Вне придворных кругов влияние гуманистических идеалов нашло воплощение в портрете ученика или ребенка, представленного с характерными атрибутами для занятий (книгами, письменными принадлежностями, предметами для математических вычислений и т.д.).

Отметим также несколько общих принципов, определяющих трактовку образа ребенка в портретном искусстве XV – XVI веков. В большой степени особенности трактовки зависели от парадного или частного характера того или иного портрета. Частный вариант детского портрета, имеющего, главным образом, ценность семейного «документа», позволял подчеркнуть индивидуальные особенности детской внешности, с большей свободой и непосредственностью передать в манере держаться признаки формирующегося характера. В соответствии с парадной концепцией внешность ребенка трактовалась в идеализированном ключе, что являлось необходимым условием придворного портретного искусства. Носившие официальный характер и зачастую выполняющие функцию дипломатических подарков изображения наследника престола должно было вселять уверенность в будущее монархии, представлять ребенка как здорового и сильного потенциального правителя, в связи с чем, детские черты внешности нивелировались. Этот же принцип распространялся на большинство парадных портретов, созданных вне придворных кругов. Наиболее ярким исключением из этого общего правила являются парадные детские портреты Тициана, в которых индивидуальность и непосредственность его юных моделей, их манера держаться, не оказываются скованными схемой парадного портрета. При этом стоит отметить, что в работах наиболее выдающихся мастеров, работавших в области репрезентативного детского портрета в

других странах (Лукас Кранах Старший в Германии, Жан и Франсуа Клуэ во Франции, Алонсо Санчес Козьмо и Хуан Пантоха де ла Крус в Испании) если и сохранялся неизбежный контраст, возникавший между нежностью, трепетной одухотворенностью ребенка и строгостью канона парадного портрета, то в большинстве случаев им все же удавалось подчеркнуть характерные черты внешности своих маленьких моделей: небольшую диспропорциональность детских фигур, округлость контуров их лиц, пухлые щеки и нежность карнации, ямочки на пальцах. В целом можно выделить несколько основных художественных приемов, использовавшихся при изображении детей и распространявшихся как на парадный, так и на приватный варианты детского портрета. Жан Клуэ с большой наблюдательностью изображает пухлые ручки детей в спонтанном движении, что вносит в портреты впечатление непосредственности (например, утраченное изображение Мадлен Французской, дочери Франциска I, написанное около 1524), живость их лиц, по которым словно скользит затаенная улыбка. Тот же прием передачи спонтанного движения рук, как отличительной особенности моторики маленького ребенка, можно увидеть на «Портрете донна Гарсия Медичи» (1551; Лукка, Городская пинакотека) Аньоло Бронзино, «Портрете обнаженного ребенка» неизвестного северо-нидерландского художника (1580-е гг.; фонд Якобер) и других портретах. Эффект резкого, словно спонтанного движения как особенности детского поведения передан в контрапосте фигуры Клариче Строцци (1542; Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея) у Тициана, в резком повороте головы мальчика с рисунком и его широкой улыбке (около 1515; Верона, Кастельвеккьо) у Джованни Франческо Карото. Кроме того, на портретах некоторых нидерландских (Мартин ван Хемскерк, Франс Флорис) и североитальянских живописцев (Ангишоло Софонисба, Джованни Франческо Карото) с их интересом к передаче эмоционального состояния портретируемых, смеющиеся дети предстают как единственные модели в групповых портретах, обладающие ярко-выраженной эмоциональной экспрессией.

В композицию множества детских портретов традиционно включали изображение комнатных собачек, позволявших не только оживить ее, но и внести назидательный оттенок, поскольку правильное воспитание ребенка ассоциировалось с преодолением первозданной природы, которую олицетворяла собака. Важное значение в композиции детских портретов имел также определенный набор атрибутов, свидетельствующих о поле, возрасте модели, социальном положении семьи. Это игрушки (погремушки, куклы, деревянные лошадки, с которыми изображались маленькие дети), книги, музыкальные инструменты, перчатки (для детей постарше), а также цветы, плоды, фрукты и ягоды, ассоциировавшиеся с детством и имевшие символическое значение (например, ягоды

вишни, цветы гвоздики). На многих придворных портретах атрибуты были призваны подчеркнуть статус ребенка как наследника и члена правящей семьи. Привычный круг предметов, традиционно ассоциировавшийся с детством, приобретал иную смысловую нагрузку: массивная погремушка в руке принца Эдварда на портрете Ганса Гольбейна Младшего (1538; Вашингтон, Национальная галерея) больше напоминает скипетр будущего государя, ходунки, оббитые роскошной тканью, с которыми в возрасте нескольких месяцев изображались дети Филиппа II на портретах Алонсо Санчеса Коэльо, похожи на трон.

Со времени зарождения детского портрета в живописи последней трети XV столетия и до конца XVI века количество детских портретов неуклонно растет, растет и разнообразие композиционных вариаций и иконографических решений в рамках традиционных типологий. Для многих мастеров детский портрет и семейный портрет с изображением детей становится одной из главных тем творчества. Сложившиеся на протяжении XV – XVI веков традиции детского портрета послужат той основой, которая подготовила расцвет этого жанра в европейском искусстве XVII – XVIII веков. Важность детского портрета в глазах людей эпохи Возрождения во многом была обусловлена важностью задачи сохранения памяти. Портретное изображение рассматривалось как один из главных способов сохранения памяти о человеке. Удачно написанный портрет должен был казаться живым подобием изображенного на нем человека. Ребенок, в свою очередь, воспринимался как живой портрет своих родителей, гарантирующий для них не только память, но и продолжение в нем их жизнью: «Не умирает тот, кто оставляет свое живое подобие»³³. Таким образом, эпоха Возрождения наделяет портрет ребенка символическим смыслом, подчеркивая его роль как связующего звена между прошлым и будущим. И если ребенок «в любом изображающем человека искусстве... характеризует длительность в смене явлений и бесконечность жизни»³⁴, то в эпоху Возрождения этот тезис был реализован наиболее полно, чем когда-либо ранее.

³³ Эразм Роттердамский. Воспитание христианского государя. М., 2001. С. 15.

³⁴ Шпенглер О. Закат Европы. М., 1993. С. 441.

Основные положения диссертации изложены в следующих публикациях:

- 1. Детский портрет в европейской живописи XV - XVI веков // Вестник Московского университета. Серия 8. История. Москва, 2010. Выпуск 3. С. 96 – 108.**
 - 2. Детский скульптурный портрет во Флоренции второй половины XV века // Декоративное искусство и предметно – пространственная среда. Вестник МГХПА/Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. Москва, 2011. Выпуск 4. Часть 2. С. 29 – 37.**
 - 3. «Вечные младенцы»: изображения новорожденных детей в итальянском искусстве эпохи Возрождения // Вестник Московского университета. Серия 8. История. Москва, 2012. Выпуск 3. С. 83 – 96.**
 4. Этапы истории детского портрета // Каталог выставки «Детство. Отрочество. Юность». ГМИИ имени А.С. Пушкина (07.12.2010 – 13.02. 2011). Москва, 2010. С. 20 – 29.
 5. Детские образы в итальянских семейных портретах эпохи Возрождения // Итальянский сборник. Quaderni Italiani. Выпуск VI. Москва, 2011. С. 191 – 211.
 6. Символика атрибутов в нидерландских детских портретах второй половины XVI столетия на примере «Портрета девочки» (1584), приписываемого Изаку Класу ван Сваненбюргу, из собрания ГМИИ имени А.С. Пушкина // Труды Международного научного семинара «Культура детства: нормы, ценности, практики». Москва, 2011. Выпуск 8. С. 186 – 192.
-

