

М.А. Прикладова
кандидат искусствоведения,
старший преподаватель кафедры истории западноевропейского искусства
Санкт-Петербургского государственного университета
mprikladova@gmail.com

ЖИВОПИСЬ НОВОЙ ИСПАНИИ ЭПОХИ БАРОККО: ТВОРЧЕСТВО КРИСТОБАЛЯ ДЕ ВИЛЬЯЛЬПАНДО

В статье рассматривается деятельность мексиканского мастера эпохи барокко Кристобалья де Вильяльпандо (ок. 1649-1714). Созданные им работы анализируются в историко-культурном и социальном контексте. Большое внимание уделено связям между искусством Европы и вице-королевства Новая Испания. К. де Вильяльпандо работал, в основном, в религиозном жанре. Значительное влияние на живописца оказали работы художников испанской и фламандской школ. Произведения мексиканского мастера демонстрируют его тяготение к повествовательности, монументальности и включению в композицию большого количества действующих лиц и деталей. В то же время К. де Вильяльпандо выступает как самобытный живописец, оригинально трактующий библейские сюжеты и называющий себя в некоторых произведениях «inventor». Актуальность статьи обусловлена недостаточной изученностью творчества колониальных художников эпохи барокко.

Ключевые слова: барокко, К. де Вильяльпандо, вице-королевство Новая Испания, живопись, гравюра

The author of the paper investigates the work of Cristóbal de Villalpando (c.1649-1714). His paintings are analyzed in historical, cultural and social context. The author pays attention to the links and relationships between the art world of Europe and the Viceroyalty of New Spain. A significant part of his paintings belongs to the religious genre. Villalpando had been strongly influenced by works of Spanish and Flemish artists. Villalpando's paintings demonstrate his penchant for narrative, monumentality and incorporation of many figures and details in his compositions. At the same time Villalpando acts as a distinctive painter, originally interpreting biblical scenes and signing himself as "inventor". The relevance of the article is due to the lack of knowledge of the Baroque colonial artists' heritage.

Keywords: the Baroque, Cristóbal de Villalpando, the Viceroyalty of New Spain, painting, engraving

Искусство вице-королевства Новая Испания представляет собой сложное явление, как зеркало отразившее культурные, религиозные и политические процессы, происходившие как непосредственно на её землях, так и в самой Испании. Оно также один из значимых источников, демонстрирующих характер взаимоотношений между метрополией и её зависимыми территориями, находящимися по другую сторону океана. Наиболее значительным в XVII-XVIII вв. являлось мексиканское искусство. При этом в исследованиях, посвящённых его изучению, можно видеть двойственность в оценке его художественных и эстетических качеств. Во многом это связано с тем, что живописцы Новой Испании в своей творческой практике активно копировали произведения европейских художников, иногда практически полностью повторяя оригинал. Высокая степень влияния мастеров из Европы, преимущественно из собственно Испании, а также Фландрии, чьи произведения были известны на североамериканском континенте, в первую очередь, по гравюрам, активно его наводнявшим, и воспринимались как некий образец, способствовала тому, что колониальное искусство зачастую рассматривалось и рассматривается как нечто вторичное по отношению к европейскому. Так, Р. Руис Гомар [Ruíz Gomar, 2004, p. 50] пишет о том, что в творчестве колониальных мастеров можно видеть приспособляемость и «ловкость рук» в использовании гравюр и очень редко обнаружить стремление к каким-либо интеллектуальным поискам. Двойственность восприятия колониального искусства в научных исследованиях отмечает А.М. Хьюман. В частности, он приводит в качестве примера цитату, принадлежащую Франсиско де ла Маса из его монографии, посвящённой Кристобалью де Вильяльпандо: «Нужно признать,

М.А. Прикладова *Живопись Новой Испании эпохи барокко:
творчество Кристобала де Вильяльпандо*

что латиноамериканская живопись колониального периода ...маргинальна и вторична... Мы очень мало творили и много копировали» [Нуман, 2017, pp. 103-104]. Подобный взгляд и попытки объяснить причины такого неравенства сочетаются в исследованиях со стремлением выявить наиболее характерные черты колониального искусства и рассмотреть творчество его выдающихся представителей и их достижения.

Во второй половине XVII – самом начале XVIII вв. одним из ведущих и наиболее самобытных мексиканских мастеров был Кристобаль де Вильяльпандо (ок. 1649-1714). На протяжении творческой деятельности он обращается преимущественно к религиозному жанру. При этом работы демонстрируют тяготение мастера к повествовательности. Оно проявляется не только в стремлении передать с помощью живописных средств большое количество подробностей, связанных с тем или иным сакральным событием и описываемых в религиозной литературе, но и в дополнениях самого мастера, обогащающих сюжет и продлевающих представленное во времени и пространстве. Тем самым К. де Вильяльпандо приближает изображённое к зрителю и способствует обращению помыслов последнего к Богу, выполняя дидактическую функцию искусства.

В «Деве Марии Арансасу» (ок. 1690 г.; Баскская Коллегия святого Игнатия Лойолы, Мехико) художник изображает как момент видения святой пастуху Родриго де Бальцатеги в 1469 г., так и современную художнику действительность. Возникшее на территории Испании, в Оньяте, во второй половине XVI в., почитание Девы Марии Арансасу затем распространилось и в Новой Испании. В 1671 г. в Мехико было основано братство, посвящённое Деве Марии Арансасу и расположившееся в церкви Сан Франсиско [Pescador, 2004, p. 115]. На протяжении всего своего существования, длившегося вплоть до XIX в., оно служило в качестве инструмента объединения басков, проживавших на территории североамериканского континента. Особая важность национальной самоидентификации нашла отражение и в «Paranympho celeste. Historia de la mystica zarza, milagrosa imagen, y prodigioso santuario de Aranzazu», работе, посвящённой образу Девы Марии Арансасу, которая была написана францисканским монахом Хуаном де Лусурьягой и опубликована в Мехико в 1686 г. Как отмечает Х.Х. Пескадор [Ibid], демонстративный акцент автора на то, что Богородица разговаривала с пастухом на языке басков, был одним из главных способов продемонстрировать избранность этого народа. Подчёркивает последнее и аналогия между Моисеем и пастухом, неоднократно проводимая францисканцем. К. де Вильяльпандо вслед за Х. де Лусурьягой представляет сцену видения Р. де Бальцатеги Богородицы с младенцем Христом, а не их скульптурного образа, как об этом писал Эстебан де Гарибай-и-Самайоа во второй половине XVI в. в «Compendio historial de las chrónicas y universal historia de todos los Reynos d'España». Изображение Девы Марии с младенцем Иисусом представляет вольную живописную копию, созданную К. де Вильяльпандо с гравюры Гаспара Боуттатса (ок. 1640-1695/1696), фламандского мастера, размещённую в издании Х. де Лусурьяги. Как уже говорилось выше, мексиканский художник в рамках созданного им изображения совмещает несколько сюжетов, которые оказываются объединены идеей почитания и соединения в рамках земного существования мирского и небесного, повседневного и чудесного. Отсюда он представляет монахов-францисканцев и мирян, занимающихся как повседневным трудом, так и обращающихся с молитвой к святым и совершающих паломничество. Вследствие этого большое значение приобретает изображённая К. де Вильяльпандо разнообразная церковная архитектура.

Чуть ранее, ещё при создании религиозной композиции «Моисей и медный змей и Преображение Господне» (1683 г.; городской собор, Пуэбла), К. де Вильяльпандо выступает как самобытный мастер, оригинально трактующий библейские сюжеты. Ввиду даты на полотне её относят к 1683 г. При этом существует точка зрения о том, что произведение было создано позднее. В частности, Н.Е. Лейва-Гутьеррес [Leyva-Gutierrez, 2012, p. 185] говорит о том, что датировка спорна, так как подпись художника была написана поверх даты. Более того, она указывает [Ibid] на то, что, согласно Кларе Барджеллини, работа, возможно, была создана в 1685, 1688 или даже 1689 г.

Однако сомнения во времени исполнения заказа кажутся необоснованными. Важным является тот факт, что художник в подписи называет себя «inventor». То же определение можно видеть и в заказе для сакристии городского собора в Мехико, который был исполнен несколько лет спустя. Возможно, тем самым художник стремился подчеркнуть оригинальность выполненных для соборов Мехико и Пуэбла произведений. Особенно важным это было в связи с уже упоминавшейся практикой копирования художественных работ, распространённой на территории Новой Испании. Тем более что в том же соборе Пуэбла находилось, в частности, полотно Бальтасара де Эчаве Риохи (1632-1682) «Триумф Церкви» (1675 г.; городской собор, Пуэбла), являющееся копией одноимённого произведения П.П. Рубенса (ок. 1625 г.; Прадо, Мадрид). В результате, заимствуя термин «inventor», который в XVII в. можно было видеть, как правило, в гравюрах и обозначавших автора, с чьего произведения была создана та или иная графическая работа, К. де Вильяльпандо, возможно, стремится подчеркнуть своё первенство и оригинальность. Вероятно, это также было особенно важным вследствие того, что соборы Мехико и Пуэбла считались одними из наиболее значимых, будучи расположены в двух важнейших и соперничавших между собой городах Новой Испании. К. де Вильяльпандо соединяет несколько событий, тем самым отсылая к словам, сказанным в Евангелие от Иоанна¹. Кроме того, совмещение нескольких сюжетов и проводимая в рамках одного произведения параллель между событиями из Ветхого и Нового заветов имели свою традицию и в европейском искусстве. Х. Гутьеррес-Асес [Gutiérrez Naces, 1997, p. 194] высказала предположение, что именно Мануэль Фернандес де ла Санта Крус-и-Саагун, епископ Пуэблы, являлся автором иконографической программы. Это утверждение находит косвенное подтверждение в политике, проводимой епископами на территории Новой Испании. Её импульсом послужил третий мексиканский собор, проходивший в 1585 г., и постановления которого были опубликованы в 1622 г. Вслед за Тридентским собором (1545-1563) он пристальное внимание уделял вопросам, связанным с религиозным искусством. Согласно принятым решениям, епископы должны были проверять религиозную грамотность художников, прежде чем поручать им заказы на сакральные темы [Leyva-Gutiérrez, 2012, p. 50]. Изобразительное искусство как инструмент активного воздействия на верующего и привлечения последнего в лоно католической церкви, помощь ему в нахождении пути к Богу являлось важной составляющей второй половины XVI-XVII столетий. Особенно значимым оно становилось для территорий, которые к тому моменту недавно оказались в сфере внимания христианского мира. Процесс христианизации населения территорий Новой Испании начинается с деятельностью представителей францисканского ордена. Как пишет Н.Е. Лейва-Гутьеррес [Ibid, p. 12], спустя около пяти лет после основания Кортесом и его людьми поселения Вилья-Рика-де-ла-Вера-Крус прибывают первые «отцы мексиканской церкви» в виде двенадцати францисканских миссионеров, и начинается процесс христианизации местного населения. В 1526 г. к ним присоединяются доминиканцы, а ещё спустя некоторое время, в 1533 г., – августинцы. Важная роль в распространении католицизма на территории Новой Испании отводилась религиозному искусству, рассматривавшемуся как активное средство для приобщения жителей колонии к христианской вере, а также как демонстрация и напоминание о могуществе церкви. Ввиду того, что произведение К. де Вильяльпандо воплощает идею торжества веры, которая является единственным путём к истинному спасению, оно одновременно становится и демонстрацией торжества христианской церкви. Отсюда Иисус указывает на ветхозаветного пророка Илию, являвшегося ревностным защитником веры. Вероятно, данное религиозное полотно, созданное К. де Вильяльпандо, является результатом деятельности епископа Пуэблы как заказчика и автора религиозной программы, с одной стороны, и с другой – мастера как исполнителя и человека, отвечающего за художественное выражение замысла. Отсюда и появление слова «inventor» в подписи живописца.

¹ Никто не восходил на небо, как только спешивший с небес Сын Человеческий, сущий на небесах; И как Моисей вознёс змию в пустыне, так должно вознесена быть Сыну Человеческому, дабы всякий, верующий в Него, не погиб, но имел жизнь вечную (Евангелие от Иоанна: гл.3-13-15).

М.А. Прикладова *Живопись Новой Испании эпохи барокко:
творчество Кристофала де Вильяльпандо*

В работе «Адам и Ева в раю» (ок. 1688 г.; городской собор, Пуэбла) К. де Вильяльпандо вновь использует данное определение, размещая свою подпись не просто на первом плане, но непосредственно под изображением сцены сотворения Евы. Как отмечает И. Катцеу [Katzew, 2011, р. 51], развивая, в свою очередь, мысль К. Барджеллини, благодаря подобному местоположению, художник проводит параллель между двумя актами творения: Божественным и художественным. Соглашаясь с данным предположением, следует уточнить, что К. де Вильяльпандо размещает подпись строго под фигурами Адама и Евы. Вероятно, тем самым, продолжая ренессансную традицию восприятия мастера как некоего демиурга, мексиканский живописец в то же время признаёт ограниченность и несовершенство, ввиду человеческой природы исполнителя, своего действия по сравнению с божественным деянием. Кроме того, местоположение подписи является своеобразным знаком связи между К. де Вильяльпандо и Адамом и Евой как прародителями. Употреблённое живописцем слово «inventor» подчёркивает то значение, которое он придаёт исполненной им работе, и оригинальность своего творческого замысла, как и в случае с произведением «Моисей и медный змей и Преображение Господне». В этой связи кажется ошибочным предположение А. Вильявисенсио [Villavicencio, 2009, р. 378] о том, что при её создании К. Вильяльпандо опирался на некую европейскую гравюру. Вместе с тем художник, возможно, в качестве визуальных источников вдохновения использует работы других мастеров, творчески их перерабатывая. Так, несколько раз живописец изображает коленопреклонёнными Адама и Еву. Схожий мотив можно видеть в работе современника К. де Вильяльпандо Хуана Корреа (1646-1716) «Изгнание из рая» (ок. 1680 г.; Национальный музей Вице-королевства, Тепоцотлан), а также в гравюре «Адам, Ева и Бог-Отец» (Национальная галерея Виктории, Мельбурн), изданной Рафаэлем Саделером (1560/61-1628/32), который зачастую выступал также как гравёр и создавал гравюры с работ Мартина де Воса (1532-1603), чьё творчество пользовалось широкой известностью в Новой Испании.

В характерной для К. де Вильяльпандо манере он сосредотачивает внимание на многочисленных деталях и выступает, прежде всего, в качестве рассказчика, демонстрируя события, касающиеся пребывания первых людей в раю: с момента их сотворения до изгнания. Большое количество изображённых элементов, с одной стороны, способствует визуальному обогащению рассказа, с другой – отражает сложную религиозную программу. Многочисленные животные и птицы, представленные К. де Вильяльпандо в райском саду, имеют важное символическое значение. Так, рядом с фигурой Бога-Отца художник изображает пару собак, являющихся символом верности. Его можно трактовать как верность по отношению к Богу со стороны людей, так и как супружескую, отсылая к словам о нерушимости супружеских уз из Книги Бытия². В то же время в сцене изгнания из рая, неподалёку от прародителей, живописец размещает пару кроликов или зайцев, которые являются символом страсти и отсылают, в данном контексте, к греху, совершённом Адамом под влиянием Евы. Именно женское начало представляет собой разрушительную силу в композиции, созданной К. Вильяльпандо. Отсюда змей-искуситель в трактовке художника обладает женоподобным лицом. Растительный мир также имеет символическое значение. В частности, в сцене сотворения Евы можно видеть ирисы. Данный цветок является символом страданий Богоматери. Размещая его рядом с фигурой Евы, К. де Вильяльпандо, тем самым, отсылает к будущей искупительной жертве Христа.

Обилие деталей, драматизм, многофигурность, размещение действия на нескольких планах характерны и для другого произведения, предназначенного для капеллы дель Очаво и созданного К. де Вильяльпандо. В работе «Всемирный потоп» (1689 г.; городской собор, Пуэбла) художник стремится передать ощущение хаоса и агонии во время гибели людей и привычного им мира. Фигуры потомков Адама и Евы, заполняющие пространство, сливаются в некую единую массу,

² И сказал человек: вот, это кость от костей моих и плоть от плоти моей; она будет называться женою, ибо взята от мужа [своего]. Потому оставит человек отца своего и мать свою и прилепится к жене своей; и будут [два] одна плоть (Книга Бытия, 2:23-24)

подчёркивая грядущую смерть почти всего человечества. В то же время художник нарочито крупно изображает несколько человек разного возраста на первом плане. Благодаря подобному приёму К. де Вильяльпандо, с одной стороны, демонстрирует всемирную трагедию, с другой, максимально приближая часть изображённых к зрителю, раскрывая перед последним их горе и отчаяние, живописец стремится передать страдание каждого из обречённых.

При создании композиции мастер вдохновлялся произведениями на эту тему, связанными с М. де Восом. Кроме того, возможно, в качестве источников он использовал гравюры, исполненные с работ Мартена ван Хемскерка (1498-1574). Косвенным доказательством последнего является активное включение К. де Вильяльпандо архитектуры в разворачивающуюся перед зрителем сцену всемирного потопа, как это характерно и для нидерландского художника XVI в. При этом мексиканский живописец делает схожими наверхия изображённых им храмов и Ноева ковчега. Богато декорированные, большие каменные здания церквей противопоставлены неприязательному деревянному судну, верхняя часть которого по своим очертаниям напоминает скромный храм. Тем самым К. де Вильяльпандо проводит параллель между мнимым служением Богу, имеющим лишь внешние проявления, в частности, выраженные только в украшательстве сакральных построек, и истинной верой. Отсюда изображение гибели церковных зданий вместе с людьми. Показательной является пара, представленная К. де Вильяльпандо на первом плане, справа. Коленопреклонённые, с молитвенно сложенными руками они ищут заступничества у Бога, но при этом мужчина не столько обращается к Всевышнему и искренне кается, сколько испуганно смотрит по сторонам, в ужасе наблюдая за происходящим.

Идея триумфа церкви воплощается в творчестве К. де Вильяльпандо в «Церкви воинствующей и церкви торжествующей» (1685 г.; городской собор, Мехико). При её создании художник открыто цитирует «Мадонну с младенцем» («Мадонну Сантьяго») (ок. 1670-1672 гг.; Метрополитен, Нью-Йорк) Б.Э. Мурильо (1617-1682). Также мексиканский мастер поступит и несколько лет спустя при создании ещё одного варианта «Церкви воинствующей и церкви торжествующей» (ок. 1700 г.; кафедральный собор, Гвадалахара). При этом К. де Вильяльпандо вольно обращается с источником и в исполненной им работе представляет изображённое как аллегорию Милосердия. Как в «Триумфе католической веры» (1686 г.; кафедральный собор, Мехико) К. де Вильяльпандо черты лица папы римского, сидящего на колеснице, схожи с теми, что можно видеть в творчестве мексиканского художника при изображении им святого Петра³, так и в «Церкви воинствующей и церкви торжествующей» мастер представляет апостола облачённым в одежды, подобные одеянию главы католической церкви. Тем самым живописец отсылает к словам, сказанным Христом Петру⁴, и демонстрирует значимость и истинность католической церкви.

В наименьшей степени в искусстве Новой Испании в целом и в творчестве К. де Вильяльпандо в частности был развит портретный жанр. Его во многом консервативный характер привёл к тому, что он также оказался на периферии научных исследований, особенно по сравнению с историческим. Некоторая шаблонность, свойственная парадному портрету Новой Испании, связана с требованиями заказчиков и их желанием продемонстрировать не только своё высокое положение, но и его прочность, а также подчеркнуть идею преемственности. В условиях соперничества за власть, существовавшего между светскими и духовными лицами, это было особенно важным. По мнению М.А. Брауна [Brown, 2011, p. 200], шаткий баланс в расстановке сил, характерный для политической жизни и общества, способствовал намеренной консервативности в изображении вице-королей Новой Испании. Если до середины XVII в. преобладали репрезентативные портреты, воспроизводившие облик наместников и высших представителей церковной иерархии, то затем круг портретируемых расширяется. Пример последнему можно видеть в творчестве К. де Вильяльпандо.

³ Сходство при изображении ликов папы и святого Петра, в частности, отмечала Н.Е. Лейва-Гутьеррес [Leyva-Gutierrez, 2012, p.95].

⁴ И я говорю тебе: ты – Пётр, и на сем камне Я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют её; И дам тебе ключи Царства Небесного; и что свяжешь на земле, то будет связано на небесах; и что разрешишь на земле, то будет разрешено на небесах (Евангелие от Матфея: гл.16:18-19).

М.А. Прикладова *Живопись Новой Испании эпохи барокко:
творчество Кристобала де Вильяльпандо*

Ему принадлежит «Портрет Хосе де Ретес-и-Ларгача-Салазар» (конец 17 в.; коллекция Банамекс, Мехико), созданный в рамках обновления монастыря Сан Бернардо в Мехико, одним из спонсоров которого была семья де Ретес-и-Ларгача [González, Mues Orts, 2006, p. 189]. На портрете представлен один из основных торговцев серебром на протяжении почти всей второй половины XVII в. [Valle Pavón, 2011, p. 568], предпочитавший вести дело, как и другие его коллеги, опираясь, в первую очередь, на семейные связи для того, чтобы сохранять преумножающиеся капиталы внутри рода. Так, к своей деятельности Х. де Ретас-и-Ларгача активно привлекал племянников. Известно, что, после того как в 1685 г. рухнуло здание, принадлежащее монастырю [Sedano Ruíz, 2006, p. 127], купец пожертвовал 170 тысяч песо на строительство. Художник подчёркивает меценатскую деятельность представленного, изображая книгу, на обращённом к зрителю корешке которой можно видеть надпись «Nombre de Maria». Портрет был создан К. де Вильяльпандо уже после смерти одного из богатейших людей Новой Испании. Отсюда, несмотря на традиционную композицию, которой придерживается мастер, он включает в неё довольно редко встречающийся у испаноязычных художников в портретном жанре элемент – череп. Размещённый мастером на заднем плане, данный предмет не только отсылает к распространённому в эпоху барокко размышлению о скоротечности земной жизни и важности покаяния для спасения своей души, но и в данном случае напоминает также о том, что земной путь самого изображённого подошёл к концу. Среди других примеров изображения черепа испаноязычными мастерами в этом жанре – «Портрет Николаса Омасура» (1672 г.; Прадо, Мадрид) Б.Э. Мурильо. Вместе с тем данный предмет, связанный, прежде всего, с ванитас, получил значительную популярность в творчестве художников, принадлежащих фламандской и голландской школам. В частности, портретист Франс Хальс (1582/1583-1666) неоднократно представляет свои модели с черепом в руках (например, в «Портрете мужчины, держащем череп» (ок. 1611 г.; Институт изящных искусств Барбера, Бирмингем)). Примечателен также «Памятный портрет Мозеса Терборха» (1667-1669 гг.; Рейксмузеум, Амстердам), созданный Герардом (1617-1681) и Гезиной (1633-1690) Терборх вскоре после гибели их брата на войне, в котором, как и в произведении К. де Вильяльпандо, сочетаются темы памяти, жизни и смерти. Более того, появление в произведении Б.Э. Мурильо черепа может объясняться в значительной степени происхождением Н. Омасура⁵, крупнейшего коллекционера произведений севильского мастера, из Антверпена и отсылкой к традиции, характерной для искусства родины модели. Вероятно, присутствие черепа в портрете, исполненном К. де Вильяльпандо, связано и с влиянием на него фламандского и голландского искусства. В его произведении также можно видеть усиление декоративного и репрезентативного начала – тенденция, характерная и для барочного европейского искусства конца XVII в., в том числе для произведений, создававшихся при дворе испанского короля Карлоса II (1661-1700), например, такими мастерами, как Хуан Карреньо де Миранда (1614-1685) и Клаудио Коэльо (1642-1693). В частности, ножка стола, на который опирается Х. де Ретес-и-Ларгача, имеет зооморфную форму в виде львиной лапы, покоящейся на шаре, являющемся символом власти.

На примере творчества К. де Вильяльпандо можно видеть, что мексиканское искусство второй половины XVII – начала XVIII вв. не находилось в подчинённом положении по отношению к европейскому и, как следствие, не являлось чем-то второстепенным. Использование при создании произведений в качестве некоего ориентира или источника вдохновения работ других мастеров, иногда их вольное копирование или цитирование было практикой, распространённой и среди европейских художников. Достаточно вспомнить творчество Франсиско Сурбарана (1598-1664) и его цикл, посвящённый святому Бонавентуре, при создании которого он использовал работу Теодора Галле (1571-1633). Подобная практика существовала также и в области европейской скульптуры. В частности, Пьетро Такка (1577-1640) при создании конного памятника Филиппу IV (1634-1640, Пласа ди Ориенте, Мадрид), вероятно, в качестве одного из изобразительных источников использовал гравюры, созданные Яном ван дер Стратом (Страданусом) (1523-1605) в серии «Двенадцать цезарей» (1590), а также учеником последнего, Антонио Темпестой (1555-1630) в аналогичной серии [Прикладова, 2015, с. 51].

⁵ Коллекция Н. Омасура насчитывала 31 полотно Б.Э. Мурильо [Kinkead, 1986, p. 132].

M.A. Prikladova *New Spain's Baroque painting:
the work of Cristóbal de Villalpando*

К. де Вильяльпандо, работавший в стиле барокко, являлся ведущим мексиканским художником во второй половине XVII-самом начале XVIII вв. Он получил известность прежде всего благодаря созданным им религиозным произведениям. На протяжении своей творческой деятельности К. де Вильяльпандо тяготеет к монументальным формам, включению в композицию большого количества действующих лиц, использованию ярких, насыщенных цветов. Стремясь к наибольшему воздействию на зрителя, обращению всех его помыслов к Богу, художник превращает созданное им религиозное изображение в эмоциональный и назидательный рассказ, тем самым отражая миссионерскую функцию искусства. Значительное внимание живописец уделяет изображению пейзажного фона, зачастую образованного с помощью изломанных, извилистых линий, которые подчёркивают экспрессивный характер созданных им образов. Произведения, исполненные К. Вильяльпандо, демонстрируют тесную культурную связь, существовавшую между Испанией и её колониями. Он активно применяет на практике свои знания творчества художников центра. Кроме того, К. де Вильяльпандо испытывает влияние работ мастеров, принадлежащих фламандской школе и, в первую очередь, П.П. Рубенса, М. де Воса. Произведения последних были известны мексиканскому художнику, прежде всего, благодаря гравюрам, ввозимым в Новый свет, и живописным копиям. Это воздействие можно видеть как в творчестве мексиканского мастера в целом, с его тяготением к широкому мазку, героическому характеру представленных образов, повышенному динамизму, так и в отдельных живописных работах, при создании которых художник вдохновлялся произведениями своих европейских коллег. При этом К. Вильяльпандо выступает как самобытный мастер, оригинально трактующий библейские сюжеты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пrikладова М.А. Образ испанского правителя в искусстве XVI-XVII веков // Классика в искусстве сквозь века. Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета. 2015. № 22. С. 48-54.
2. Brown M.A. *Portraiture in New Spain, 1600-1800: Painters, Patrons and Politics in Viceregal Mexico* // A dissertation for the degree of Doctor of Philosophy. – New York, 2011.
3. González I.E., Mues Orts P. Espacio real, espacio pictórico y poder: vista de la plaza mayor de Mexico de Cristóbal de Villalpando // *La imagen política*. – México, 2006.
4. Gutiérrez Haces J., Ángeles P., Bargellini C., Ruíz Gomar R. Cristóbal de Villalpando, ca.1649-1714. –México, 1997.
5. Hyman A.M. *Inventing Painting: Cristóbal de Villalpando, Juan Correa, and New Spain's Transatlantic Canon* // *The Art Bulletin*. 2017. Vol. 99, №2. Pp. 102-135.
6. Katzew I. La saga de los orígenes : una reinterpretación americanista de dos cuadros de Cristóbal de Vilallpando // *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. 2011. Vol. 33, № 99. Pp. 33-70.
7. Kinkead D. The picture collection of don Nicolas Omazur // *The Burlington Magazine*. 1986. Vol. 128, № 995. Pp. 134-144.
8. Leyva-Gutierrez N.E. *Painting Power: Images of Ecclesiastical Authority in Seventeenth-Century New Spain* // A dissertation for the degree of Doctor of Philosophy. – New York, 2012.
9. Pescador J.J. *The New World Inside a Basque Village: The Oiartzun Valley and Its Atlantic Emigrants, 1550-1800*. – Reno, 2004.
10. Ruíz Gomar R. Unique expressions. *Painting in New Spain* // *Painting a New World: Mexican Art and Life, 1521-1821*. – Denver, 2004.
11. Sedano Ruíz M. Á. Situación financiera del convento de San Bernardo y su Inversión en el otorgamiento de depósitos: siglo XVII // *Signos históricos*. 2006. № 15. Pp. 124-158.
12. Valle Pavón G. Bases del poder de los mercaderes de plata de la ciudad de México. Redes, control del Consulado y de la Casa de Moneda a fines del siglo XVII // *Anuario de Estudios Americanos*. 2011. Vol.68, №2. Pp. 565-598.
13. Villavicencio A. Imágenes paraíso en la obra de Cristóbal de Vilalpando // *Muerte y vida en el más allá España y América, siglos XVI-XVIII*. – México, 2009.

REFERENCES

1. Brown M.A. *Portraiture in New Spain, 1600-1800: Painters, Patrons and Politics in Viceregal Mexico*. New York, 2011.

М.А. Прикладова *Живопись Новой Испании эпохи барокко:
творчество Кристобаля де Вильяльпандо*

2. González I.E., Mues O.P. *Espacio real, espacio pictórico y poder: vista de la plaza mayor de Mexico de Cristóbal de Villalpando* in *La imagen política*. México, 2006.
3. Gutiérrez H.J/, Ángeles P., Bargellini C., Ruíz G.R. *Cristóbal de Villalpando, ca.1649-1714*. México, 1997.
4. Hyman A.M. *Inventing Painting: Cristóbal de Villalpando, Juan Correa, and New Spain's Transatlantic Canon*. In *The Art Bulletin*, 2017, Vol. 99, №2. Pp. 102-135.
5. Katzew I. *La saga de los orígenes: una reinterpretación americanista de dos cuadros de Cristóbal de Vilalpando* in *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 2011, Vol. 33, # 99. Pp. 33-70.
6. Kinkead D. *The picture collection of don Nicolas Omazur*. In *The Burlington Magazine*, 1986, Vol. 128, # 995. Pp. 134-144.
7. Leyva-Gutierrez N.E. *Painting Power: Images of Ecclesiastical Authority in Seventeenth-Century New Spain*. New York, 2012.
8. Pescador J.J. *The New World Inside a Basque Village: The Oiartzun Valley and Its Atlantic Emigrants, 1550-1800*. Reno, 2004.
9. Prikladova M.A. *Obraz ispanskogo pravatelya v iskusstve XVI-XVII vekov* [Image of Spanish King in the Art of the 16th – 17th Centuries]. In *Klassika v iskusstve skvoz' veka. Trudy Istoricheskogo fakul'teta Sankt-Peterburgskogo universiteta* [Classic in the Art through the Ages. The papers of the Faculty of History of Saint-Petersburg State University]. 2015, # 22. Pp. 48-54.
10. Ruíz G.R. *Unique expressions. Painting in New Spain*. In *Painting a New World: Mexican Art and Life, 1521-1821*. Denver, 2004.
11. Sedano R.M.Á. *Situación financiera del convento de San Bernardo y su Inversión en el otorgamiento de depósitos: siglo XVII*. In *Signos históricos*, 2006, # 15. Pp. 124-158.
12. Valle P.G. *Bases del poder de los mercaderes de plata de la ciudad de México. Redes, control del Consulado y de la Casa de Moneda a fines del siglo XVII*. In *Anuario de Estudios Americanos*, 2011, Vol.68, # 2. Pp. 565-598.
13. Villavicencio A. *Imágenes paraíso en la obra de Cristóbal de Vilalpando*. In *Muerte y vida en el más allá España y América, siglos XVI-XVIII*, México, 2009.