

Скульптура и живопись колониального Перу. Универсальное и локальное

© Федосов Д.Г., 2025

Денис Геннадиевич Федосов, научный сотрудник Сектора ибероамериканского искусства Государственного института искусствознания МК РФ.
125009, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID: 0000-0003-4147-6366 E-mail: dennisfedosoff@gmail.com



Аннотация. Исследование ставит целью определить своеобразие андского искусства, сформировавшегося в переплетении автохтонных и привнесенных из Европы элементов. Формирование латиноамериканской культурной идентичности тесно связано с ключевым периодом истории континента — колониальной эпохой. В этом контексте важнейшим элементом понимания национального сознания и культуры Латинской Америки вообще и андского региона, в частности, стала «духовная конкиста» — обширная кампания, организованная испанской короной и католической церковью, целью которой была христианизация коренных жителей Нового Света. Художественной культуре Старого Света — прежде всего самой Испании, но также Нидерландам, Италии и в меньшей степени другим европейским странам принадлежит выдающаяся роль в этом процессе. Церковь вице-королевства Перу нуждалась в максимальном эстетическом великолепии, чтобы служить наиболее эффективным орудием христианизации. В андский регион активно импортировались разнообразные предметы искусства из метрополии, привлекались талантливые художники и скульпторы. Но задачи христианизации вскоре поставили миссионеров перед необходимостью обучать в больших количествах местных мастеров — индейцев и метисов. Их творчество придало колониальному искусству самобытный локальный стиль, в который проникли определенные языческие элементы и где неизбежно отображались образы окружающей флоры и фауны, равно как и традиционный быт коренных жителей. В результате сформировалось искусство глубоко своеобразное, отличное от того, что мы видим в самой Испании, искусство, хотя и выражающее универсальные христианские идеи, но которое латиноамериканцы с полным основанием могут назвать «своим». Выводы автора построены на основе обширного фактологического материала и использования аналитико-синтетического метода на основе принципа историзма, а также формально-стилистической и иконографической интерпретации произведений.

Ключевые слова: Латинская Америка, национальная идентичность, вице-королевство Перу, христианизация, скульптура, живопись, влияние европейского искусства, колониальное искусство, универсальное и локальное

Для цитирования: Федосов Д.Г. (2025) Скульптура и живопись колониального Перу. Универсальное и локальное. *Ибероамериканские тетради*. № 3. С. 155–182. DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-3-155-182

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

Escultura y pintura del Perú colonial. Características universales y locales

© Fedosov D.G., 2025

Dennis G. Fedosov, colaborador científico del Sector del Arte Iberoamericano, Instituto Estatal de Estudios del Arte, Ministerio de Cultura de Rusia.
125009, Rusia, Moscú, callejón Kozitskiy, 5
ORCID: 0000-0003-4147-6366 E-mail: dennisfedosoff@gmail.com

Resumen. El estudio busca explorar la idiosincrasia del arte andino, que se formó a raíz de una combinación de elementos autóctonos y europeos. La formación de la identidad cultural latinoamericana está estrechamente vinculada a un periodo clave de la historia del continente, que es la época colonial. En este contexto, un elemento importante para entender la conciencia nacional, la cultura de América Latina en general y la de la región andina en particular fue la «conquista espiritual». Se trata de una amplia campaña de la corona española y la Iglesia católica cuyo objetivo era cristianizar a los pueblos autóctonos del Nuevo Mundo. La cultura artística del Viejo Mundo —principalmente la de la propia España, pero también de los Países Bajos, Italia y, en menor medida, de otros países europeos— desempeñó un papel clave en este proceso. La iglesia del Virreinato del Perú necesitaba el máximo esplendor estético para ser una herramienta más eficaz de cristianización. Diversas obras de arte se importaron a la región andina desde la metrópoli; asimismo, se contrató a pintores y escultores talentosos. Pero la cristianización exigía también que los misioneros formaran a muchos artesanos de los pueblos originarios y mestizos. Su trabajo dio al arte colonial un estilo local idiosincrático, que incorporaba ciertos elementos paganos y reflejaba inevitablemente las imágenes de la flora y fauna local, así como las de la vida cotidiana de los pueblos autóctonos. Por lo tanto, el arte que nació era profundamente idiosincrático, muy diferente a lo que había en España: aunque reflejaba ideas cristianas universales, los latinoamericanos lo pueden considerar como suyo con todo derecho. Las conclusiones del autor se fundamentan en un material amplio y en el método analítico y sintético basado en el principio del historicismo, así como en la interpretación formal, estilística e iconográfica de las obras.

Palabras clave: América Latina, identidad nacional, Virreinato del Perú, cristianización, escultura, pintura, influencia del arte europeo, arte colonial, universal y local

Para citar: Fedosov D.G. (2025) Escultura y pintura del Perú colonial. Características universales y locales, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 3, pp. 155–182. DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-3-155-182

Declaración de divulgación: El autor declara que no existe ningún potencial conflicto de interés.

Sculpture and Painting of Colonial Peru. Universal and Local Features

© Fedosov D.G., 2025

Dennis G. Fedosov, Research fellow, Sector of Iberoamerican Art, State Institute of Art Studies of the Russian Ministry of Culture.

125009, Russia, Moscow, Kozitskiy lane, 5

ORCID: 0000-0003-4147-6366

E-mail: dennisfedosoff@gmail.com

Abstract. The study aims to explore the uniqueness of Andean art, which is an amalgam of autochthonous and European elements. The formation of Latin American cultural identity is closely linked to the colonial era, an important period in the continent's history. The artistic culture of the Old World — primarily Spanish, but also Dutch, Italian, and to a lesser extent that of other European countries — also had an impact on this process. The church of the Viceroyalty of Peru needed as much aesthetic splendor as possible to serve as an effective tool of Christianization. Various works of art were imported into the Andean region from Spain; talented painters and sculptors were recruited. Nonetheless, Christianization soon required the missionaries to train many local craftsmen, both those from the autochthonous peoples and mestizos. Their work gave colonial art a distinctive local style that incorporated certain pagan elements and inevitably reflected images of the surrounding flora and fauna, as well as the traditional lifestyle of the indigenous peoples. As a result, the art that was born was very idiosyncratic, completely different from what we see in Spain itself; even though that art expressed universal Christian ideas, Latin American people can rightly call it their own. The author's conclusions draw on extensive material using the analytical and synthetic method based on the principle of historicism, as well as formal, stylistic and iconographic interpretation of the works.

Key words: Latin America, national identity, Viceroyalty of Peru, Christianization, sculpture, painting, influence of European art, colonial art, universal and local

For citation: Fedosov D.G. (2025) Sculpture and Painting of Colonial Peru. Universal and Local Features, *Iberoamerican Papers*, no. 3, pp. 155–182. DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-3-155-182

Disclosure statement: No potential conflict of interest was reported by the author.

«Духовная конкиста»

Размышляя о завоевании Америки, мы неизбежно обращаемся к таким понятиям, как «конкистадор» и «конкиста». Образ закованного в латы, хорошо вооруженного испанского солдата, особенно на коне или с аркебузой в руках, разящего полчища индейцев, неизбежно встает перед нашим мысленным взором, а военные предводители, такие как Эрнан Кортес (Hernán Cortés, 1485–1547) или Франсиско Писарро (Francisco Pizarro, 1478–1541), справедливо представляются истинными творцами исторических событий всемирного масштаба, связанных с покорением Нового Света.

Однако если говорить о латиноамериканской культуре в целом и об искусстве интересующего нас региона в частности, то здесь важнейшую роль будет играть понятие «духовной конкисты». Именно она определила облик испанских и португальских колоний на Американском континенте на века вперед, заложив фундамент под процессы их дальнейшего развития и повлияв на формирование неповторимой идентичности континента.

«Духовная конкиста» мыслилась испанскими властями в конечном счете как хорошо организованная кампания с собственной тактикой и стратегией [Федосов, 2006: 34–63]. Она складывалась постепенно, во многом опираясь на все более богатый опыт миссионерской работы, и в целом служила идеологической программой завоевания Америки, представляя собой сложный комплекс идей, связанных с осмыслением этого процесса. Прежде всего, надо было ответить на вопрос «кто такие индейцы?». На этот счет разгорелись жаркие споры. Одни утверждали, что это звероподобные существа, недостойные называться людьми; другие — что это язычники и нехристи, которые не заслуживали никакого снисхождения и должны были быть низведены до уровня рабов, как, например, пленные мусульмане. Однако возобладала иная точка зрения: индейцы — свободные люди, подданные испанской короны, которые способны стать христианами. Для этого нужно приобщить их к европейской культуре и всячески просвещать. Подобный взгляд привел к тому, что власти осуждали любые попытки обратить коренных жителей в рабство, ибо христиане не могут быть рабами. Такая позиция короны и церковных властей имела кардинальные последствия для местного населения, когда было принято множество законов в его защиту, хотя, конечно же, стоит всегда помнить, что мы имеем дело с некоторым идеальным представлением о благополучии индейцев, в то время как в реальной жизни их жестоко притесняли и бесчеловечно эксплуатировали. Таким образом, «духовная конкиста» стала моральным оправданием завоевания Нового Света, во многом маскируя как алчность самих испанцев, непосредственно участвовавших в покорении новых земель, так и корыстные интересы короны, которая, среди прочих выгод, на протяжении многих десятилетий пополняла государственную казну благодаря притоку

драгоценных металлов из «Индий». Все это, однако, совсем не исключало того миссионерского и просветительского пафоса, который отличал многих испанцев, прежде всего представителей духовенства, приезжавших в Новый Свет.

Конечно, осью, фундаментом «духовной конкисты» была христианизация индейцев, желание принести язычникам свет истинной веры, и на это тратились огромные силы и средства. В данном процессе можно выделить две важнейшие стороны. Следовало, во-первых, уничтожить на корню все языческие верования, чтобы начать евангелизацию местных жителей «с чистого листа». Для этого церковь боролась с пережитками традиционной религии и устраивала многочисленные кампании «по искоренению идолопоклонства», которые отличались по своей интенсивности в зависимости от времени и места. Это означало, прежде всего, безжалостное разрушение автохтонных культур. Миссионеры часто сравнивали с землей языческие храмы или превращали их в христианские, уничтожали керамику, ткани, скульптуру и все, что могло напомнить коренному населению о религии предков. Выполнить эту задачу, конечно же, было невозможно, так как традиционные верования питали материальную культуру доколумбовой Америки снизу доверху, проявляясь буквально во всем. В равной степени церковь пыталась ограждать индейцев от того европейского искусства, которое не соответствовало строгим требованиям евангелизации: «Масштабы и степень приобщения индейцев к христианской культуре жестко ограничивались определенными пределами, обусловленными стремлением изолировать мир индейских общин (*república indígena*) от мира испанских городов. Однако на практике возводимые колониальной администрацией барьеры оказались проницаемыми. Изначальная установка на контакт с индейским миром обусловила возможность включения в господствующую культуру определенных элементов автохтонного наследия, прямо не противоречащих католической доктрине» [Шемякин, 2023: 51].

Распространение христианского вероучения шло любыми возможными способами. На этом пути миссионеры сталкивались с непреодолимыми трудностями. Если обратиться к интересующему нас региону, а это андские страны и империя инков, то здесь не было письменности. Индейцы пользовались мнемоническим узелковым письмом «кипу», посредством которого передавали в основном информацию статистического характера. Мифологические и исторические сведения, по-видимому, существовали только в рамках устной традиции. Поэтому невероятно трудно себе представить, как можно было поведать местным жителям о религии, строящейся на текстах Священного Писания, притом что самого понятия книги в Андах не существовало. В таких условиях чрезвычайное значение приобретает устное слово, проповедь, которые играли огромную роль и в Старом Свете. Но появлялось еще одно важнейшее препятствие — языковой барьер. Миссионеры

очень скоро осознали эту трудность и взялись за изучение местных наречий, основным из которых оставался язык кечуа, бывший, собственно, государственным языком империи инков, так что уже в раннюю колониальную эпоху появились специальные учебники и словари. Одновременно коренные жители так или иначе осваивали испанский, что, однако, не решало всех проблем. Христианская теология представляла собой чрезвычайно сложную философскую систему, которую было очень непросто растолковать коренным жителем Анд, склонным к сугубо конкретному мышлению. Такие понятия, как Троица, первородный грех, Непорочное зачатие, Искупление, Распятие и другие были совершенно чужды андской картине мира. Неслучайно миссионеры не пользовались именами местных божеств, а повсеместно употребляли в проповедях именно испанское слово *Dios*.

В этой связи роль искусства в религиозном просвещении становится особенно важной. Еще средневековая идея, состоящая в том, что оно служит «библией для безграмотных», чрезвычайно актуализируется в новооткрытых землях. Она остается значимой и для раннего Нового времени, когда большая часть населения не умела читать, латинским языком владели только самые образованные сословия, а переводы Библии на местные языки на Иберийском полуострове были запрещены.

Значение искусства на своей завершающей, XXV сессии (3–4 декабря 1563 г.) подчеркивал и знаменитый Тридентский собор. Ставшее одним из центральных событий католической Реформации, это собрание прелатов отметило важность произведений религиозной живописи и скульптуры не только в качестве объекта поклонения, но и как средства просвещения паствы: «Если иногда в образах представлены истории, рассказываемые Священным Писанием, это может быть полезно для неграмотных людей, но нужно объяснять народу, что они тем не менее не представляют Божественности так, как если бы можно было видеть ее телесными очами или выражать в цветах и формах» [Федосов, 2020: 37–38]. Об эффективном воздействии искусства на индейцев, превосходящем по своему значению проповедь, неоднократно писали и сами миссионеры.

Подобная, говоря современным языком, «пропагандистская» роль живописи и скульптуры во многом определила и круг сюжетов латиноамериканского искусства. Прежде всего, по сравнению с художественной культурой Старого Света, здесь наблюдается резкое сокращение тем, к которым обращаются местные мастера. Например, совершенно отсутствуют столь распространенные в Европе раннего Нового времени мифологические сюжеты, поскольку они не могли играть никакой роли в христианизации. Достаточно редко встречаются какие-либо сцены, иллюстрирующие события из Ветхого Завета. По-видимому, для миссионеров сверхзадачей было донести до индейцев содержание Евангелия и не погружаться в теологические

тонкости, связанные со священной книгой иудаизма. Но и в том, что касается Нового Завета, количество сюжетов по сравнению с Европой достаточно ограничено и сводится к самым основным.

Искусство Европы в вице-королевстве Перу

Учитывая тот факт, что количество жителей новооткрытых земель превосходило население самой Испании, перед католической церковью стояли поистине грандиозные задачи. Для нужд создаваемой латиноамериканской церкви и христианизации местного населения требовалось огромное количество произведений искусства, и довольно скоро их импорт в «Индии» был поставлен на широкую ногу, о чем свидетельствуют и списки товаров на борту кораблей, отплывающих из Севильи или Кадиса. Причем в них входили не только скульптуры больших размеров (включая и сделанные для участия в религиозных процессиях), но и целые ансамбли алтарей-ретабло [Porres Benavides, 2018: 173]. Иногда имели место работы очень высокого качества, выполненные как ведущими иберийскими мастерами, так и их учениками. Например, Франсиско де Сурбаран (Francisco de Zurbarán, 1598–1664), один из выдающихся художников испанского золотого века, экспортировал множество своих работ в различные районы вице-королевства Перу¹. Также вывозились произведения таких великих испанских мастеров, как Х. Рибера (José de Ribera, 1591–1652) и Мурильо (Bartolomé Esteban Murillo, 1618–1682).

Известно, что испанский скульптор Хуан Мартинес Монтаньес (Juan Martínez Montañés, 1568–1649) выполнил пятьдесят один заказ — дарохранительницы, алтарные украшения и скульптуры — для таких отдалённых друг от друга мест, как о. Санто-Доминго, Гондурас, Эквадор, Перу, Боливия и Чили [Kelemen, 1971: 4]. Столица вице-королевства Лима вообще была переполнена отличной испанской скульптурой,



Франсиско де Сурбаран.
Св. Михаил. 1655

¹ Употребляемое в данной работе понятие «вице-королевство Перу» требует пояснения. Само оно было основано на развалинах империи инков в 1542 г. со столицей в Лиме или, как она официально именовалась, «Городе Волхвов». Данное политическое образование просуществовало до 1717 г., когда из него выделяется Новая Гранада (нынешние Эквадор, Панама, Венесуэла и Колумбия), а в 1776 г. — Рио-де-ла-Плата (Боливия, Парагвай и Аргентина); обе — со статусом вице-королевств. Однако культурное единство всего региона позволяет использовать именно это название. — *Примеч. авт.*

привозными литургическими сосудами и иной богатой церковной утварью. Город Кито, как свидетельствуют документы, широко импортировал испанскую и итальянскую скульптуру для украшения своих храмов, в некоторых случаях это были статуи крупных размеров, заказанные специально для религиозных процессий [Mo Charles, 1992: 26; Федосов, 2017: 141]. Не будем забывать, что, помимо произведений, созданных самими мастерами или их учениками, латиноамериканцы могли созерцать и их различные копии, как привезенные из Испании, так и сделанные в Новом Свете.

Несмотря на нехватку высокопрофессиональных мастеров искусства в заокеанских вице-королевствах, можно назвать имена нескольких талантливых европейских художников, работавших в Южной Америке. В 1571 году в Перу из Рима прибыл молодой иезуит Бернардо Битти (Bernardo Bitti, 1548–1610), творивший в стиле маньеризма, много путешествовавший по различным городам вице-королевства и оставивший здесь свой след и в качестве скульптора. Около 1588 года в Лиме появляется еще один мастер живописи и ваяния из Италии — Матео Перес де Алесио (Matteo Pérez, 1545–1616/1628). В Старом Свете у него было немало важных заказов, в том числе и от Ватикана: «Смерть Моисея», принадлежащая его кисти, до сих пор украшает Сикстинскую капеллу, располагаясь напротив «Страшного суда» Микеланджело. Он исполнил множество работ для монашеских орденов, в частности, для доминиканцев и августинцев, а также для вице-королевского двора. Другим заметным итальянским художником, творившим в Андах, был Анхелино Медоро (Angelino Medoro, 1567–1631). Он работал некоторое время в Боготе и в Кито, а в столице Перу прожил примерно двадцать лет, после чего вернулся в Европу.

Разумеется, все эти мастера имели учеников, что способствовало распространению влияния их творчества по всему андскому региону. Одним из них был, например, уроженец Кито доминиканец Педро Бедон (Pedro Bedón, 1551–1621), работавший в мастерских Битти и Медоро. Этот теолог, знаток языка кечуа и защитник индейцев, прославился на территории диоцеза Кито, принимая участие в архитектурных проектах, создании ретабло и особенно отличившись в станковой живописи, фреске



Бернардо Битти.
Дева Непорочного Зачатия. XVI в.

и книжной миниатюре. Можно назвать имена и других местных художников и скульпторов, в том числе и индейского происхождения, встречающихся в документах колониальной эпохи.

Зарождение местной художественной традиции

Многовековая традиция европейских монастырей, когда братия сама обеспечивала себя всем необходимым, в том числе и предметами убранства храмов, была перенесена и на земли Нового Света.

Одним из примеров зарождения местной художественной традиции в монастырских стенах можно назвать скульптурную школу Кито, столицы нынешнего Эквадора. В 1551 году два францисканских монаха фламандского происхождения Ходоко Рике (Jodoco Ricke, 1498–1575) и Педро Госсеаль (Pedro Gosseal, 1497/1498–1570) основали в этом городе школу искусств и ремесел Св. Иоанна Евангелиста (в дальнейшем переименованную в Св. Андрея), где обучали в том числе и скульптуре.

Пожалуй, наиболее эффективным инструментом распространения европейского искусства на новооткрытых землях стали гравюры, как на отдельных листах, так и в качестве книжных иллюстраций. Они имели колоссальное значение и для Старого Света, где могли выполнять самые разные роли — служить иконографическими образцами, просвещать паству в том, что касается теологических тонкостей или новых сюжетов и идей (часто сопровождалась обширными текстами), отражать памятные исторические события (коронации, празднества, военные победы...), изображать портреты знаменитостей, виды и планы городов, различные новшества и изобретения и т.д. и т.п. Значение гравюр многократно возрастало в условиях Латинской Америки, когда их стали активно использовать в «духовной конкисте» в качестве своеобразных «пропагандистских» листов и, что более важно для развития местного искусства, в виде образцов для подражания, когда творившие здесь художники и скульпторы копировали их целиком или перерисовывали отдельные детали, становившиеся своеобразным «конструктором» для создания новых произведений.

Огромное значение гравюр совершенно очевидно и при этом представляет собой чрезвычайно сложный предмет для исследования. Дело в том, что та или иная иконографическая схема могла иллюстрировать самые разные сюжеты. Гравировальные доски, переходя от издателя к издателю, часто использовались для иллюстрации самых разнообразных по содержанию книг и потом вновь копировались, иногда с довольно значительными изменениями. В результате композиция, созданная в Германии или в Нидерландах, могла быть включена в какую-нибудь испанскую книгу и таким образом попасть в вице-королевство Перу или даже оказаться здесь в своём первом издании. Например, гравюра «Бракосочетание Девы» немецкого мастера Израэля ван Мекенема (Israhel van Meckenem der Jüngere, 1440/1445–1503)

в дальнейшем используется для изображения таких разных персонажей, как Раймондин и Мелузина, Адам и Ева, Сара и Товий², — книги со всеми этими гравюрами были изданы в семидесятых годах XV в. в Аугсбурге. По-видимому, именно какой-то оттиск, восходящий к гравюре ван Мекенема, имел перед глазами в качестве образца известный индейский хронист Фелипе Гуаман Пома де Айала (Felipe Guamán Poma de Ayala, 1534–1615), когда рисовал сцену бракосочетания индейца дона Кристобаля Сайри Тупак Инки и принцессы доньи Беатрис для своей «Первой новой хроники и доброго правления», законченной в 1613 году [Van de Guchte, 1992: 97–98]. В результате проследить путь той или иной гравюры из Старого Света в Новый и, соответственно, указать иконографический источник латиноамериканской картины или скульптуры — задача крайне трудная. В решении ее могут помочь дошедшие до нас инвентари произведений искусства и книг на борту отплывавших в Америку кораблей, притом что, как и во всей трансатлантической торговле, многие товары доставлялись контрабандой.

Развитию художественной культуры андских стран был дан новый стимул, когда в вице-королевстве Перу появилась собственная возможность печатать книги, хотя современные исследователи невысоко оценивают качество этих ранних изданий [Woodbridge, Thompson, 1976: 48]. В 1584 г., согласно решению Третьего лимского собора (1582–1583 гг.), в миссии иезуитов в Лиме был установлен печатный станок, принадлежавший туринцу Антонио Рикардо (Antonio Ricardo, 1532–1605/1606). Показательно, что одной из первых книг, изданных им, была «Христианская доктрина и катехизис для обучения индейцев» («Doctrina Christiana y catecismo para instrucción de los Indios») — фактически учебное пособие для миссионеров. Она содержала и несколько иллюстраций: среди прочих «Троица», «Коронование Девы Марии» и изображение Христа в профиль — гравюры по дереву работы неизвестного нам художника, по всей вероятности, европейца. В начале XVII в. в Перу появились и первые гравюры по металлу.

Распространение гравюр во многом определило круг тем колониального искусства, связанных со скульптурой и живописью. Как уже упоминалось, количество сюжетов, по сравнению с Европой, было довольно ограниченным, притом что предполагалось, что местные мастера будут точно копировать образцы, привезенные из Старого Света, чтобы не допустить появления каких-либо напоминающих о язычестве элементов. Сложнейшие задачи евангелизации огромной массы людей, немногочисленность миссионеров, незыблемость традиционной картины мира, устойчивость языческих представлений — все это напоминало современникам времена апостолов. «Духовная конкиста» происходила в условиях, в чем-то сходных с эпохой

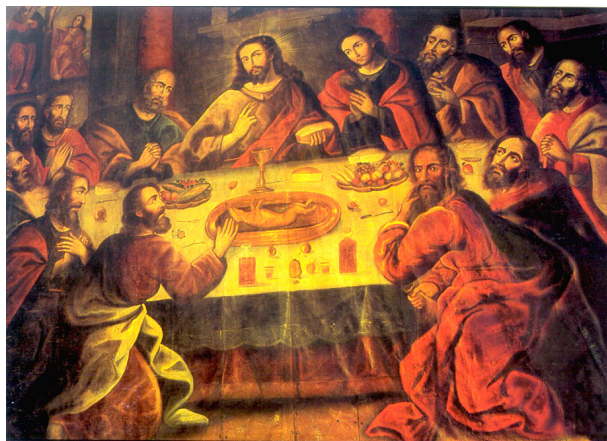
² Раймондин и Мелузина — герои средневековых легенд; Сара и Товий — ветхозаветные персонажи. — Примеч. ред.

раннего христианства. Подобный архаический контекст, особо заметный на фоне Европы раннего Нового времени, во многом приводил и к архаизации искусства.

Исследователи не раз обращали внимание на отличительные черты колониального латиноамериканского искусства, сближающие его с европейским Средневековьем: «Всю Школу Куско <...> можно было бы назвать “модифицированным средневековьем”, притом что отдельные ее черты всегда будут указывать на реальную историческую эпоху, в которую она расцвела, рождая неповторимый дух этого уникального явления. Это имперсональное искусство, сугубо церковное и по своей системе жанров, и по принципам трактовки человеческого образа, как и по живописной системе, стоящей ближе к иконописи, примитивной и ремесленной, чем к монументальным, пространственным и чувственным образцам живописи настоящего барокко» [Тананаева, 2012: 72].

Творчество андских мастеров. Европейские и локальные школы

Имена очень многих скульпторов и художников Нового Света не дошли до нас, а ведь речь идет о более чем двух столетиях, со второй половины XVI до начала XIX в. Некоторые из них все-таки достаточно известны — это, например, живописцы Диего Киспе Тито (Diego Quispe Tito, 1611–1681), Базилио Санта Крус (Basilio Santa Cruz, 1636–1710), Маркос Сапата (Marcos Zapata, 1710–1776) или скульпторы Франсиско Тито Юпанки (Francisco Tito Yupanqui, 1550–1616), Хосе Ольмос, прозванный «Пампите» (José Olmos, 1670–1730), Бальтасар Гавилан (Baltazar Gavilán). Нужно помнить, что многие мастера колониальной эпохи могли с одинаковым успехом заниматься как живописью, так и скульптурой. При этом испанские имена и фамилии не должны вводить нас в заблуждение, так как в индейской и метисной среде они использовались очень часто. Если тот или иной мастер упоминается в документах, то крайне трудно сделать правильную атрибуцию его работ. В колониальную эпоху мы преимущественно имеем дело с искусством анонимным.



Маркос Сапата. Тайная вечеря. Ок. 1750

Художникам Нового Света часто недоступны те технические инновации в области светотени и перспективы, которые нередко отличают творения Ренессанса или Барокко, а скульпторы, как правило, не могут похвастаться

блестящим знанием анатомии или изобразить человеческое тело в процессе головокружительного экспрессивного движения, что характерно для европейского искусства Нового времени. Фигуры Христа и святых обычно представлены фронтально или в трехчетвертном обороте, отличаясь монументальностью пропорций и заполняя собой почти все пространство холста. И в живописи, и особенно в скульптуре абсолютно превалирует религиозная тематика, в то время как светские жанры практически отсутствуют, хотя их роль несколько возрастает с приближением эпохи независимости. Лица персонажей культового искусства не отличаются индивидуальностью, а скорее представляют собой некий условно прекрасный идеал, во многом срисованный с европейских образцов. Вполне в духе средневековой живописи в пределах одной композиции можно увидеть разновременные сцены из жития святого.

В случае колониального искусства особую сложность представляет не только установление авторства, но и датировка произведения, поскольку сами мастера не указывают время его создания. Проблема усложняется еще и тем, что художественная культура вице-королевства Перу крайне консервативна — одни и те же сюжеты могут повторяться на протяжении десятилетий, сохраняя свои стилистические особенности. Здесь сказывались не только принцип приверженности традиции, характерный для Пиренейского полуострова, но и верность по отношению к привычному укладу жизни, присущая индейскому обществу, когда «старина» воспринималась как нечто незыблемое и достойное подражания и люди верили, что нарушение устоявшегося миропорядка может привести к катастрофическим последствиям.

В вице-королевстве Перу одновременно можно было наблюдать параллельное сосуществование разных художественных пластов, более заметное, чем в Старом Свете, где противопоставление «столичного» и «провинциального» искусства также было весьма ярким. Дело в том, что в крупных городах андского побережья, прежде всего в самой Лиме, существовало очень сильное тяготение к искусству метрополии, к тому, чтобы «у нас было не хуже, чем в Испании». В результате здесь можно встретить высококачественные произведения, созданные в метрополии или сделанные руками местных мастеров (хотя понятно, что и в крупных городах развивались свои собственные, низовые фольклорные художественные формы).

На другом полюсе существовали локальные школы, гораздо сильнее тяготеющие к традиционной индейской культуре. Именно в этой ситуации возникали такие яркие явления, как «Школа Куско», связанные с городом, бывшим столицей империи инков. Влияние автохтонной культуры было заметнее, связь с художественными течениями метрополии слабее, а высокая численность индейского и метисного населения обеспечивала большой спрос на скульптуры и картины со своеобразным местным колоритом. В результате разрыв между искусством столицы и провинции становился особенно заметен, хотя эти различия не носили абсолютного характера.

В Латинской Америке можно наблюдать и достаточно интересную ситуацию в том, что касается эволюции художественных стилей. В землях вице-королевства Перу царствует барокко, притом, что ренессанс, маньеризм, рококо и классицизм выражены гораздо слабее. Барокко стало доминирующим в Европе во время широчайшей культурной экспансии Старого Света на земли Нового и оставило здесь глубокий след, который в области религиозного искусства ощущается и поныне. Барокко, с его яркостью, подвижностью, а главное — с его необыкновенной открытостью народным художественным формам, стало тем стилем, который оказался чрезвычайно восприимчивым к реалиям Нового Света. Но и в воплощении этого стиля в Америке мы видим некоторые своеобразные черты. Так, высочайшие технические достижения барокко в области светотеневой моделировки, построения композиции, портретного психологизма оставались недоступны. А что касается образного строя, то он порою отличается большим эклектизмом, поскольку в руки индейского или метисного мастера могла попасть гравюра неизвестного немецкого художника конца XV века, а могла — недавно изданная в Нидерландах композиция Рубенса. В целом надо согласиться с мнением, высказанным Л.И. Тананаевой, о том, что «это не просто мир барокко, а мир колониального барокко, разросшегося не на богатейшем культурном европейско-средиземноморском субстрате, а на развалинах и обломках чужой языческой культуры, как бы насильственно возвращенной в землю и оттуда таинственно подающей свои сигналы» [Тананаева, 2012: 73; Tananaeva, 2023: 60].

Значение религиозной скульптуры

Важной чертой, объединяющей искусство заокеанских колоний и Пиренейского полуострова, было огромное значение скульптуры, прежде всего скульптуры религиозной. В церковных интерьерах она могла играть даже большую роль, чем станковая живопись или фреска. Причем храмы не просто украшались отдельно стоящей круглой скульптурой; скульптура являлась и важнейшим элементом богато декорированных алтарей-ретабло, заполнявших пространство за престолом. Центральным образом подобных «иконостасов» становилась та или иная статуя Девы Марии, святого или архангела, а иногда и Распятие, нередко окруженное другими скульптурами. Наконец, статуи святых играли важнейшую роль в убранстве фасадов храмов, становясь ключевым элементом их экстерьера.

В контексте религиозной жизни скульптура имела гораздо большее значение, чем живопись. Яркое свидетельство тому — популярность чудотворных статуй, чаще всего Девы Марии. Их культ имел различное происхождение. Иногда это мог быть почитаемый на самом Иберийском полуострове образ, как, например, Дева Гвадалупская (Virgen de Guadalupe), слава которой могла прийти в Южную Америку и через Мексику, где она стала самой популярной святыней. Кроме того, отдельные монашеские ордена

имели собственные чтимые образы Богоматери и распространяли их на новооткрытых землях. Такова была Дева Розария (Nuestra Señora del Rosario) у доминиканцев или Дева Милости (Nuestra Señora de la Merced) у мерседариев. Но были и статуи, почитаемые именно в андских странах. Среди самых известных из них можно назвать Деву Копакабанскую (Virgen de Copacabana), созданную в конце семидесятых – начале восьмидесятых годов XVI столетия. Ее святилище и поныне расположено в одноименном селении на берегу озера Титикака, примерно в ста сорока километрах от столицы Боливии Ла-Паса.

Любопытно отметить случаи, когда копии таких скульптур сами становились чудотворными. В качестве примера можно привести Деву Кочаркасскую (Virgen de Cocharcas). Согласно преданию, некий индеец повредил руку и, не имея возможности работать, отправился к храму Девы Копакабанской, желая попросить об исцелении. После многочисленных молитв, даже не добравшись до места паломничества, он увидел, что болезнь чудесным образом прошла. Тогда он решил собрать деньги на копию, которую в результате в 1598 году сделал индейский мастер Франсиско Тито Юпанки, автор оригинала и, как утверждается, прямой потомок инкских правителей. Скульптура была установлена в селении Кочаркас, ныне перуанский департамент Апуримак. Она прославилась многочисленными исцелениями и стала популярным местом паломничества. По мере того как ее слава росла, небольшую часовню в 1623 г. сменило более значительное сооружение, а приблизительно 50 лет спустя появился большой храм. Весь комплекс отчасти сохранился и до наших дней. Дева Кочаркасская, облаченная в великолепные драпировки, держит в правой руке букет цветов и свечу, а в левой — фигуру Младенца с державой, благословляющего верующих. Свеча изначально указывает на связь образа с иконографией Богоматери Сретения (Virgen de la Candelaria). В католической традиции на этот праздник обычно освящали свечи. Любопытно, что со временем связь с данным изводом утрачивается и изображение свечи исчезает, в то время как наряду с традиционными розами в руках Девы Марии появляются цветы «аманкай» (разновидность альстромерии, называемая также «Перуанской лилией» или «Лилией инков»).



Неизвестный скульптор.
Дева Розария Чикинкира
со Св. Антонием Падуанским
и Св. Андреем. 1673

Хотя чудотворные скульптуры Девы Марии являются наиболее распространенными как в Испании, так и в Латинской Америке, можно назвать и другие глубоко почитаемые образы. В случае Перу это Господь Землетрясений (*Señor de los Temblores*) — распятие, хранящееся в главном храме Куско, которое было создано в 1620 г. и считается важнейшей святыней города (его нередко сравнивают со знаменитым Христом на кресте в соборе испанского Бургоса). Эта скульптура особенно прославилась в середине XVII в., когда специально устроенная процессия с ее участием остановила подземные толчки. В дальнейшем этому распятию приписывались многочисленные чудеса, совершенные как во благо города в целом, так и на пользу отдельным прихожанам и паломникам. Любопытно подчеркнуть, что само название чудотворной скульптуры связано с наиболее серьезным стихийным бедствием, угрожающим высокогорным районам Перу.



Неизвестный художник.
Дева Кочаркасская под балдахином.
Ок. 1765

Необыкновенная популярность этих и других образов подчеркивается и широким распространением их живописных изображений. Художники всячески подчеркивают, что перед нами на картине именно та или иная известная статуя — она может быть помещена в центре ретабло, выполненного во всех подробностях; стоять под роскошным балдахином с колоннами, окруженная свечами и цветами; ей поклоняются различные святые; она проносится в процессии или зритель может видеть на заднем плане посвященный ей храм, а также толпы следующих за ней или идущих по своим делам взад-вперед верующих самого различного социального статуса и положения.

Святые Нового Света

Неизбежным следствием «духовной конкисты» стал тот факт, что на землях Нового Света появились собственные святые, ставшие предметом гордости для населения колоний. Среди них в первую очередь надо назвать Св. Росу Лимскую (*Santa Rosa de Lima*, 1586–1617), бывшую членом третьего ордена доминиканцев³ и канонизированную в 1671 г. Особое значение

³ В отличие от монахов и монахинь первых и вторых орденов (первые — мужские, вторые — женские), члены третьего ордена (напр., доминиканцев или францисканцев), или терциарии, — это миряне, как правило, проживающие вне монастырей и освобожденные от некоторых монашеских обетов, но живущие по правилам того или иного духовного ордена, так или иначе приспособленным к светской жизни. — *Примеч. авт.*

этой монахини-метиски состояло в том, что она стала первой святой, родившейся в Америке, и была объявлена небесной покровительницей не только Лимы, но и всего Нового Света, а также Филиппин. Другой очень популярной фигурой стал Мартин де Поррас (Martín de Porras, 1579–1639). Его можно отметить как первого американского мулата, объявленного святым. Хотя он был беатифицирован только в 1837 году, а канонизирован и вовсе в 1962-м, его культ имел огромное значение сразу после смерти праведника, и уже в XVII в. колониальные церковные власти пробовали убедить Рим в необходимости признания его святым. Мартин был доминиканским монахом, хотя много лет из-за своего незаконного происхождения оставался лишь терциарием и прославился как смирением и скромностью, так и регулярно занимаясь врачеванием, своими многочисленными исцелениями. Другой орден, сыгравший важнейшую роль в «духовной конкисте», — францисканцы — также имел своих святых. Среди них особого упоминания заслуживает Св. Франсиско Солано (San Francisco Solano, 1549–1610), беатификация которого состоялась в 1675 г., а канонизация — в 1726-м. Он особенно прославился как миссионер, много лет проповедуя христианство в отдаленных районах на территории нынешних Аргентины, Уругвая и Парагвая. Среди белого духовенства вице-королевства Перу также были люди, возведенные в ранг святых. Одним из них стал Торибио де Могровехо (Toribio de Mogrovejo, 1538–1606), второй по счету архиепископ Лимы, активно занимавшийся устройством новой церкви (беатификация — 1679 г., канонизация — 1726 г.). Родившийся в знатной семье в Майорге (провинция Вальядолид), Могровехо принадлежал к элите испанского общества. Он учился в Саламанкском университете, где в дальнейшем и преподавал, специализируясь в области гражданского и церковного права, получив вдобавок пост генерального инквизитора Гранады. В 1579 году Могровехо указом Папы был назначен архиепископом Лимы. Здесь он прославился щедрой благотворительностью. Он также стал инициатором созыва Третьего лимского собора, принявшего множество важных решений. Могровехо способствовал распространению преподавания местных языков в столичном университете Сан-Маркос и изданию первого катехизиса в Южной Америке, включавшего тексты на кечуа и аймара, а также инициировал множество нововведений, направленных на благо коренных жителей. Он совершал продолжительные визиты в различные районы своего архиепископства, где пытался лично разобраться в возникавших там проблемах.

Образы этих и других местных святых часто находили воплощение в скульптуре и живописи вице-королевства Перу. В житии практически каждого из них говорится о сочувственном отношении к наиболее притесняемым жителям колоний, прежде всего к индейцам (а иногда и к неграм). Постепенно складывается и определенная иконография — подле святых Франсиско или Торибио часто можно увидеть фигуры коренных жителей в характерных костюмах. Св. Роса Лимская предстает в одеянии доминиканской

монахини, с венком или букетом роз, иногда с Младенцем-Христом (напоминая о ее мистическом обручении с Ним) или с якорем (на котором иногда можно увидеть изображение города), отсылая зрителя к эпизоду, когда ее молитвы, согласно легенде, в 1615 г. спасли Лиму от голландских пиратов. Св. Мартин де Поррас обычно облачен в доминиканскую сутану с метлой в руке. Метла — свидетельство его смирения и готовности взяться за самую неблагодарную работу. Любопытным элементом иконографии этого праведного мулата порой являются изображения крысы, собаки и кошки, которые едят из одной миски, — знак его любви к животным и умения смягчать враждебные чувства. Св. Франсиско Солано, в облачении францисканца, обычно держит в руке распятие, а иногда и скрипку (играл он обычно на рабеле — родственном скрипке инструменте), поскольку активно использовал музыку и пение в своей миссионерской деятельности.

Религиозные праздники

Религиозная скульптура играла ключевую роль во время праздников, нередко посвященных именно конкретному образу. В эти дни ее выносили из церкви и в торжественной процессии следовали за ней по улицам. Многие интересующиеся культурой Испании и Латинской Америки наверняка видели невероятно пышно одетую, украшенную цветами, гирляндами и драгоценностями скульптуру Девы Марии (а иногда Христа или святого), которую верующие, посреди длинной вереницы людей, несут на носилках.

В организации любого праздника в Европе огромную роль играли разного рода городские корпорации, в частности братства, объединяющие верующих схожего социального статуса или одинаковой профессии, построенные на принципе совместного почитания того или иного святого или образа Богоматери. Такой культ очень часто выстраивался вокруг какой-нибудь популярной скульптуры. К традиционным европейским корпорациям в Латинской Америке добавились новые объединения, основанные на расовом принципе. Например, Гарсиласо де ла Вега (Inca Garcilaso de la Vega, 1539–1616) пишет о братстве Св. Варфоломея, которое в XVI в. объединяло многих метисов города Куско [Гарсиласо де ла Вега, 1974: 320]. Несомненно, что его члены поклонялись особой статуе апостола, поскольку как считали некоторые миссионеры, он проповедовал христианство и в «Индиях». А к середине XVII в. при одном только монастыре францисканцев в Куско существовало пять братств испанцев, восемь — индейцев и одно — негров [Contreras y Valverde, 1982: 176].

Стоит отдельно упомянуть об активном участии чернокожих жителей вице-королевства Перу в праздничных процессиях. В 1551 г. они играют на барабанах, выкрашенных в любимый инками ярко-красный цвет, наряду с другими музыкантами, нанятыми лимским муниципалитетом, на торжественной встрече вице-короля Антонио де Мендосы (Antonio de Mendoza y Pacheco, 1491/1493–1552). А в 1563 году в том же городе выходит указ,

разрешающий неграм танцевать и играть на барабанах только на двух площадях, так как в прочих местах их сборища мешают уличному движению людей и повозок [Stevenson, 1968: 291].

Если даже негры, бывшие одним из самых бесправных слоев населения в колониях, могли организовать свое братство, то куда большими возможностями обладали знатные индейцы, в частности, наследственная инкская аристократия, получившая определенные привилегии от испанской короны. Ведь принадлежность к богатому и влиятельному братству была делом огромного социального престижа. Недаром эти корпоративные объединения соревновались между собой в величине пожертвований на нужды церкви: на устройство приделов в честь того или иного культа, на украшение статуй и ретабло, на организацию процессий. Характер участия в церковном празднике обязательно оговаривался в уставе любого братства.

Храмовое убранство

Если для убранства фасадов использовался камень, то главным материалом для скульптуры, украшавшей интерьеры храмов, служило дерево. Большую популярность приобрела так называемая техника эстофадо: на одежды Христа, Богородицы и святых наносился тонкий слой золота или серебра, а затем — определенные краски. Потом верхний слой соскабливали, создавая некий узор, в результате чего драпировки начинали словно светиться изнутри [Федосов, 2017: 99]. В целом говоря о полихромной скульптуре XVI–XVIII веков, мы должны помнить о роли живописцев в ее создании. В описываемую эпоху в технике изготовления священных образов происходит важное изменение, служащее для облегчения профессиональной работы художника, — покрытие дерева грунтом (*yeso*). Роспись также делится на энкарнасионес (*encarnaciones*, от исп. *carne* — плоть, имитация кожных покровов) и роспись, передающую фактуру ткани и остальных поверхностей (пояса, кресты, книги и атрибуты святых). Скульптура колониальной эпохи отличается крайним натурализмом в изображении человеческого тела вплоть до того, что мастера могут использовать стекло в качестве материала для глаз или для изображения слез и даже человеческие волосы.

Одной из ярких особенностей как испанской, так и латиноамериканской скульптуры является присутствие настоящей одежды как элемента украшения статуй, особенно Девы Марии с Младенцем, что привело к появлению даже специального термина «*imágenes de vestir*» (образы в одеяниях).



Мануэль Чили Каспикара.
Рождество. XVIII в.

Эти наряды делаются из плотных и очень дорогих тканей и могут меняться на протяжении года. В результате издавна такая скульптура смотрится как два равнобедренных треугольника — большой и маленький. Огромное значение имеют и различные украшения. Так, например, наиболее почитаемые статуи украшены коронами, диадемами или нимбами из серебра, усыянными драгоценными камнями. Также огромную роль играют четки (в их самом распространенном католическом варианте — розария) и ювелирные украшения, которые можно увидеть и в живописных произведениях, когда кольцо или серьгу могли пришивать прямо к холсту.

Стоит отметить также особые материалы, с которыми работают латиноамериканские мастера. В скульптуре часто используется волокно, изготавливаемое из местных сортов агавы. Для украшения применялись самые разные изделия из серебра, поскольку этот металл в огромных количествах добывался в вице-королевстве Перу⁴. Очень популярны стали зеркала в качестве декоративного элемента, в частности, в оформлении ретабло, в церковной утвари и особенно в декоре дарохранительниц. Зеркальными частичками часто сплошным слоем покрывали картинные рамы. Исследователи отмечают, что зеркала в Андах ценились очень высоко, во многом благодаря их магическому значению.

Среди драгоценных камней был особенно популярен изумруд, месторождения которого были открыты на территории Колумбии, откуда его экспортировали с раннеколониальных времен. Так, в церкви иезуитов в Куско до сих пор можно увидеть скульптурное Распятие, где шапки гвоздей на кресте увенчаны изумрудами. Согласно описям, в той же церкви существовало и еще одно распятие, богато украшенное снизу доверху этими драгоценными камнями [Kubiak, 2023: 488].

Наконец, стоит отметить, что статуи, как правило, не находятся все время в одном месте. Их могут перемещать внутри храма в зависимости от литургического календаря или на время переносить в другую церковь. Иногда для большей «мобильности» их делают полыми внутри или руки и ноги скрепляют специальными шарнирами, чтобы можно было изменить позу. Особо почитаемые скульптуры обязательно предстают в определенном антураже. Это, прежде всего, обилие цветов, которые придают всей сцене неповторимый местный колорит. Важны и свечи в подсвечниках, иногда специально раскрашенные. В случае если скульптура особенно популярна, то подле нее можно увидеть многочисленные votive дары, представляющие собой причудливое сочетание разнообразных чеканных на металле (часто — серебре) религиозных символов, сценок чудес и необыкновенных

⁴ Известны случаи, когда в честь приезда нового вице-короля в Лиме целую улицу, ведущую от городских ворот до резиденции нового правителя, мостили серебром, им обивали каблуки сапог гвардейцев и даже делали из него подковы для лошадей. — *Примеч. авт.*

исцелений, часто включающих изображения пораженных болезнью конечностей и органов человеческого тела (рук, ног, глаз и т.д.). Разумеется, нужно помнить, что упомянутые выше особенности религиозного культа встречаются не только в Латинской Америке, но и в Испании, а также в других районах католической Европы.

Важная роль именно скульптуры в религиозной жизни Иберийского полуострова и заокеанских колоний представляется отнюдь не случайной. Если мы говорим о чудотворных образах, то как в Испании, так и в Латинской Америке это почти всегда статуи. В Новом Свете, возможно, это объясняется и некоторыми особенностями традиционного культа индейских идолов, которые, часто имея антропоморфный характер, были трехмерны, поэтому замена их круглой скульптурой, изображающей уже персонажей христианского пантеона, могла происходить более или менее органично.

Рождение нового искусства

Если говорить о неповторимом своеобразии южноамериканского колониального искусства, то, прежде всего, бросается в глаза присутствие местных особенностей, взятых из андской природы и доколумбового быта. Можно увидеть отдельные элементы традиционного костюма — особой формы сандалии на ребенке-Христе, прядущую девочку Марию в индейском одеянии и с характерной повязкой-диадемой на голове, типичной формы булавку тупу для женского платья. Хотя пейзаж на заднем плане может выглядеть вполне по-европейски, в него включаются и образы, взятые из местной флоры и фауны. Особой популярностью пользуются изображения птиц с яркими перьями и длинными хвостами, характерными для некоторых районов Анд. Иногда можно встретить и совсем экзотические для Старого Света элементы — например, на столе Тайной вечери, помимо хлеба и сосудов для питья, лежит приготовленная морская свинка, столь популярная у индейцев побережья.

Коренные жители Анд становятся персонажами живописных и скульптурных композиций, когда, например, местные мастера изображают сцены поклонения той или иной святыне. В серии из пятнадцати картин, посвященных празднику Тела Христова, созданных в XVII в. и ныне хранящихся в музее архиепископства Куско, можно увидеть величаво шествующих в процессии индейцев-аристократов в своих традиционных костюмах и с геральдическими эмблемами, свидетельствующими о принадлежности к определенной «панаке», то есть к клану, восходящему к одному из инкских правителей. От их образов веет осознанием своей



*Неизвестный художник.
Дева-прядильщица. XVIII в.*

высокой социальной значимости, характерной для моделей испанского парадного портрета. Исследователи утверждают, что знатные индейцы и были главными заказчиками этих полотен [Burga, 1990: 83]. Кроме того, известно, что в жилах некоторых знатных жителей Нового Света действительно текла кровь инков, поскольку конкистадоры охотно сближались с местными женщинами⁵. Одна из картин, созданных неизвестным художником XVIII в., украсившая интерьер иезуитской церкви Ла Компания в Куско, изображает двух знатных инкских девушек, вступающих в брак с представителями влиятельных испанских родов де Лойола и де Борха (обе фамилии имели особое значения для иезуитов). Хотя невесты и одеты по европейской моде (у одной из них, правда, накидка заколота характерной индейской булавкой тупу), в верхнем левом углу холста на происходящее взирает группа инкских мужчин и женщин в традиционных костюмах на фоне условного архитектурного пейзажа. Предки (или родичи) девушек словно благословляют их союз с родовитыми европейцами. Значимость происходящего в глазах современников и потомков подтверждается тем фактом, что существуют и другие композиции, посвященные этому сюжету.

Своеобразие латиноамериканского колониального искусства не ограничивалось довольно многочисленными образами местных реалий, нашедшими свое отображение в скульптуре и живописи. Оно проявлялось, как кажется, и на более глубоком уровне. Прежде всего это видно на примере популярности золотого орнамента.

В отличие от Европы, золото в андских странах не имело отрицательных коннотаций. В империи инков не существовало денег, разветвлённых торговых отношений, поэтому не было и таких понятий, как «сребролюбие» или «корысть». Драгоценные металлы служили лишь атрибутами божественного — золото ассоциировалось с богом-солнцем, а серебро — с его сестрой и/или женой-луной. Инки, окружая себя золотыми изделиями, будь это целые сады, ювелирные украшения, ритуальные сосуды, сельскохозяйственные орудия или военное снаряжение, лишь подчеркивали свою близость к богам, к высшим силам. Соответственно, не было и культа бедности. Поэтому обилие и разнообразие золотого орнамента в колониальной скульптуре и живописи может свидетельствовать о том, что индейские и метисные мастера вносили в христианскую образность собственное представление о божественном, украшая свои холсты драгоценным орнаментом, значение которого подчеркивается еще и тем, что в живописи он не повторяет складок одежды и носит крайне плоскостной характер, как будто бы его нанесли по трафарету. Это позволяет воспринимать орнамент в рамках всей композиции как некий «отдельный» элемент, словно подчеркивая его роль в качестве самостоятельного «персонажа» в системе образов.

⁵ Другое дело, что многие метисы были незаконнорожденными. Например, отец Гарсиласо де ла Веги так и не женился на его матери, инкской принцессе, а предпочел вступить в брак с женщиной из Испании. — *Примеч. авт.*

Рисунок орнамента во многом взят из искусства Старого Света — это цветочные, растительные или геометрические узоры. В Европе орнамент всегда играл огромную роль, и особенно в Испании, отчасти благодаря мусульманскому влиянию. Но еще большее значение он имел в доколумбовом искусстве. Керамика, ткани, архитектурные элементы, различные изделия из камня и дерева — во многом их декор сводился исключительно к орнаменту, смысл которого малопонятен современному зрителю. В колониальную эпоху он крайне разнообразен, и на примере одной работы можно встретить дюжину разных вариантов, часто гораздо большее количество, чем в испанской скульптуре или живописи того же времени. Не является ли, таким образом, любовь к орнаменту коренных жителей Анд неким связующим звеном между доколумбовым и колониальным искусством, свидетельствующим о преемственности местных традиций? Следует согласиться с мнением В.Б. Земскова: «Разумеется, все “языческое”, концептуально-символическое, сущностное, автохтонное, было подавлено, но на самом деле оно продолжало жить в сознании крещаемых и искало компромисса с новыми образами, символами, концептами по сходству или подобию, а миссионеры совершенно сознательно использовали местную мифологию для растолкования новых догматов» [Земсков, 2002: 9].

Любопытным образом своеобразие колониального искусства вице-королевства Перу выявляется не только в ходе его сравнения с художественной культурой метрополии, но и при взгляде на доколумбовое наследие региона. Его образная система отличается такими чертами, как крайняя условность, геометризм рисунка, строгость и иератизм⁶, жесткая линейность. Антропоморфные и зооморфные персонажи в керамике, на тканях, в архитектурном декоре нередко представляют собой холодно непроницаемых или свирепых жутковатых существ с разинутыми клыкастыми и зубастыми ртами, звериным оскалом, выпученными глазами, с когтистыми руками-лапами, готовых броситься на жертву, в орнаменте же можно увидеть отрубленные конечности, черепа или отрезанные головы. При взгляде на эти изображения невольно приходят в голову рассказы о человеческих жертвоприношениях во времена инков, о том, как из черепов противников делали сосуды для чичи, или о случаях, когда содранной человеческой кожей обтягивали барабаны.

Совсем другой мир встречает нас в колониальном искусстве — это, если можно так сказать, царство народной утопии. Если исключить сцены Распятия и связанные с ним сюжеты, то мы видим умиротворенные, прекрасные лица Девы Марии и святых, часто в роскошных одеяниях, украшенных

⁶ Иератизм — особенность канонических выразительно-стилевых приемов, для которых характерны торжественная застылость изображений и симметричность композиции, иерархическая разномасштабность фигур, фронтальность поз, неподвижность фигур и взглядов. — *Примеч. ред.*

богатым орнаментом. Действие разворачивается на фоне буколического пейзажа, нередко созданного по образцам из европейской живописи, при этом индейские и метисные мастера с удовольствием изображают и прелести местной флоры и фауны: экзотические деревья, цветы, пестро окрашенных птиц. Это светлый, играющий яркими красками, почти сказочный мир, скорее выступающий выразительным контрастом по отношению к далекой от идеала повседневной реальности вице-королевства Перу, с ее жестокостью и несправедливостью.

Ангелы в землях Перу

Трансформацию художественных образцов из Старого Света в андском регионе можно проследить на примере отдельных сюжетов и тем. Например, ангелы в латиноамериканском искусстве имеют явное европейское происхождение, поскольку в Америке никак не был распространен столь важный для христианской скульптуры и живописи образ крылатого посланника небес, хотя, например, существовали разнообразные зооморфные божества с крыльями или клювами, и, в частности, здешние индейцы поклонялись кондору. В Испании раннего Нового времени получают распространение целые серии ангелов и архангелов — явление, редкое для Средних веков. Их изображения встречаются не только в многочисленных гравюрах, но и в живописи. В этом свете большое влияние на местных мастеров оказали работы Франсиско де Сурбарана и его мастерской, которые в большом количестве экспортировались именно в Южную Америку. Помимо других художников, важно отметить и серию ангелов Бартоломе Романа (Bartolomé Román, ок. 1587–1647), которые украшали иезуитскую церковь Св. Петра в Лиме. Подобные живописные «ансамбли» встречались в самых разных районах вице-королевства Перу, хотя в настоящее время многие из этих полотен утрачены, другие же попали в разные музейные и частные коллекции.

Одна из наиболее полно сохранившихся ангельских серий находится в городе Каламарка, в шестидесяти километрах к югу от Ла-Паса. Согласно описи имущества местной церкви (1728 г.), здесь можно было увидеть тридцать шесть полотен, изображающих архангелов и ангелов. Как и в случае подобных картин из других районов вице-королевства Перу, их имена написаны на холсте и, помимо самых известных архангелов, здесь встречаются



*Неизвестный художник.
Св. Михаил. XVIII в.*

весьма экзотические персонажи, взятые из достаточно малоизвестных книг Ветхого Завета (в частности, из Книги Еноха). Некоторые из этих небесных посланников имеют свои атрибуты — серафимы предстают с огненными мечами, другие ангелы держат пшеничные колосья или цветы, третьи — выступают с орудиями Страстей Христовых (например, с колонной), четвертые — с символами власти (так называемый чин Господства), т.е. с жезлом, скипетром, посохом или короной и т.д.

В русле традиционной христианской иконографии в вице-королевстве Перу часто изображали музицирующих ангелов с самыми различными инструментами — с барабаном, с тарелками, с рогом, с флейтой, со скрипкой... И конечно, будучи представителями небесного воинства, они были хорошо вооружены — доспехи, шлемы, щиты, пики, шпаги. Особенно же поражают воображение ангелы с огнестрельным оружием — с аркебузами и мушкетами. Подобная иконография является уникальной для христианского искусства как Старого, так и Нового Света [Donahue-Wallace, 2008: 160]. Эти воины небесного пантеона в шляпах с пышными перьями одеты в чрезвычайно роскошные платья с обилием кружев, гармонично сочетающихся с пестро окрашенными крыльями, их лица возвышенно прекрасны, а их образ в целом оставляет впечатление чего-то среднего между сказочным принцем и гвардейцем вице-королевской свиты в парадной одежде, в то время как позы вполне могли бы быть позаимствованы из какого-нибудь напечатанного в Нидерландах руководства по военному делу.

Образы ангелов в Латинской Америке могли иметь и некоторое дополнительное, не очень заметное на современный взгляд значение. Дело в том, что, начиная с некоторых библейских текстов (Третья книга Ездры, Книга Еноха), ангелы нередко ассоциировались и со стихиями (огнем, градом), и с небесными светилами. Эта традиция продолжилась в апокрифических и других христианских текстах, как официально принятых, так и не признанных церковью. Те же идеи звучали в Средние века как в исламе, так и в иудейских учениях, например, в каббале (что может быть важно, учитывая присутствие этих религий на Пиренейском полуострове). Связь крылатых обитателей неба с явлениями природы становилась тем более очевидной, что именно им, как верили в христианской Европе, было поручено управлять мироустройством. Таким образом, на взгляд церкви, поклонение силам природы и небесным светилам должно было уступить место почитанию ангелов,



Неизвестный художник.
Архангел с аркебузой. XVIII в.

и данный процесс представлялся вполне естественным. Об этом прямо писал лимский иезуит Антонио Руис де Монтойа (Antonio Ruiz de Montoya, 1585–1652)⁷. Общество Иисуса вообще уделяло этой теме особое внимание: каждому дню недели, согласно некоторым сочинениям, соответствовала определенная планета. Поминание одного из семи архангелов сопровождалось определенной молитвой, так что даже существовал термин «неделя ангелов» (*semana angélica*) [Mujica Pinilla, 1996: 154–155].

Как и в Старом Свете, в вице-королевстве Перу наиболее популярным персонажем небесного воинства был Св. Михаил, представленный в самых разнообразных вариантах. Его скульптура занимает одно из центральных мест в латиноамериканских ретабло или венчает их, причем речь часто идет о статуях очень больших размеров. Такие скульптуры богато украшаются позолотой или покрываются серебряным листом, а шлем или нимб, меч, щит или крылья вообще могут быть сделаны целиком из серебра. Образ Михаила Архангела варьируется от самых архаичных форм, в духе искусства «примитива», до вполне европейских по духу произведений или предстает в сказочно-идеализированной манере, типичной для школы Куско, приобретая фольклорное звучание. Иногда связь с доколумбовым прошлым выступает достаточно наглядно. Е.И. Кириченко, например, анализируя убранство храма Сан-Лоренсо в Потоси (фасад перестроен в 1728–1744 гг.), его совершенно плоский, со срезанными краями рельеф, пишет, что такая техника резьбы уходит кор-

нями в культуру Тиауанако (II в. до н.э. — X/XII в. н.э.): «Помещенная в нише над входом статуя архангела Михаила с огненной шпагой сугубо фронтальна. Воинские доспехи святого напоминают наряд индейских военачальников, характер исполнения — откровенное пренебрежение правилами анатомии, укороченные пропорции, иератическая неподвижность стилизованной неуклюжей фигуры сродни особенностям скульптуры Тиауанако» [Кириченко, 1972: 98]. Хотя в данном случае речь идет скорее о скульптуре как о форме декоративного убранства фасада, а не как о самостоятельном произведении.



Св. Михаил. Фасад церкви Сан-Лоренсо в Потоси. XVIII в.

⁷ Gisbert T., Mesa J. de. Angeles y Arcángeles. Introducción. Bolivian.com. URL: <https://www.bolivian.com/angeles/angarcg.html#menu> (accessed: 16.06.2025).

Особый культ ангелов в Латинской Америке объясняется во многом своеобразными условиями христианизации. Дело в том, что огромную роль в распространении и укреплении новой религии на континенте сыграл орден иезуитов, появившийся в Перу в 1568 году и быстро составивший конкуренцию более старым монашеским объединениям. Поскольку Общество Иисуса не имело вначале разветвленной системы собственных культовых предпочтений (хотя можно назвать, например, святых Петра и Павла или Деву Лоретскую), оно нередко выбирало ангелов в качестве небесных патронов для своих религиозных учреждений, например, орденский храм в Сантьяго (Чили) был посвящен Св. Михаилу. Иезуиты во многих районах вице-королевства основывали братства Ангела-Хранителя — первое из них появилось в 1587 г. В него входили только индейцы, и их главным праздником был день Св. Михаила Архангела. Пожалуй, в том, что касается коренных жителей андских стран, можно без преувеличения сказать, что после Девы Марии Михаил Архангел был их любимым святым. Его особо почитали как победоносного предводителя небесного воинства, взвешивавшего на своих весах человеческие души, как покровителя томящихся в чистилище, а иезуиты обращали особое внимание на его роль в качестве защитника католической веры против ее врагов [Contreras Guerero, 2017: 190].

* * *

В трансформации образа ангелов на землях Южной Америки можно четко увидеть те процессы притяжения-отталкивания, ассимиляции и появления некой новой целостности, единства, которые легли в основу неповторимой художественной идентичности андского региона не только в колониальную, но и в последующие эпохи.

В вице-королевство Перу в ходе «духовной конкисты» активно импортировались разнообразные предметы искусства из метрополии, привлекались талантливые художники и скульпторы. Но задачи христианизации ставили миссионеров перед необходимостью обучать в больших количествах местных мастеров — индейцев и метисов. Их творчество привело к созданию самобытного локального стиля, в который проникли определенные языческие элементы и где неизбежно отображались образы окружающей флоры и фауны, равно как и традиционный быт коренных жителей. В результате сформировалось искусство глубоко своеобразное, отличное от того, что мы видим в самой Испании, искусство хотя и выражающее универсальные христианские идеи, но которое латиноамериканцы с полным основанием могут назвать «своим».

Список литературы / References

- Гарсиласо де ла Вера И. (1974) *История государства инков*, Ленинград, Наука, 747 с.
 Garcilaso de la Vega I. (1974) *Istoria gosudarstva inkov*. [History of the Inca State], Lenin-grad, Nauka, 747 p. (In Russian)
- Земсков В.Б. (2002) Введение. Праздник в устойчивой и формирующейся цивилизациях, *Iberica Americans. Праздник в ибероамериканской культуре*, под ред. В.Б. Земскова, Москва, ИМЛИ РАН, с. 5–17.
- Zemskov V.B. (2002) Vvedenie. Prazdnik v ustoichivoi i formiruyusheisia tsivilizatsiyakh [Introduction. Feast day in stable and forming civilizations], in V.B. Zemskov (ed.) *Iberica Americans. Prazdnik v iberoamericanskoi kul'ture* [Iberica Americans. Feast day in Iberoamerican culture], Moscow, IMLI RAN, pp. 5–17. (In Russian)
- Кириченко Е.И. (1972) *Три века искусства Латинской Америки. Конец XV – первая четверть XIX века*, Москва, Искусство, 144 с.
- Kirichenko E.I. (1972) *Tri veka iskusstva Latinskoi Ameriki. Konets XV – pervaya chetvert' XIX veka*. [Three Centuries of Latin-American Art. Late 15th – first quarter of the 19th Century], Moscow, Iskustvo, 144 p. (In Russian)
- Тананаева Л.И. (2012) О понятии стиля в колониальном искусстве Латинской Америки XVI–XVIII веков, *Искусствознание*, № 1–2, с. 56–91.
- Tananaeva L.I. (2012) O poniatii stilia v kolonial'nom iskusstve Latinskoi Ameriki XVI–XVIII vekov [On the concept of style in colonial Latin-American Art of the 16th–18th centuries], *Iskusstvovznaniye*, no. 1–2, pp. 56–91. (In Russian)
- Федосов Д.Г. (2006) *Андские страны в колониальную эпоху: Религиозная и художественная картина мира*, Москва, КомКнига, 248 с.
- Fedosov D.G. (2006) *Andskiye strany v kolonial'nuyu epokhu: religioznaya i khudozhestvennaya kartina mira* [Andean countries in the colonial era: religious and artistic worldview], Moscow, KomKniga, Russia, 248 p. (In Russian)
- Федосов Д.Г. (2017) Художник в контексте испанской духовной культуры XVI–XVII веков, *Проблемы ибероамериканского искусства. Выпуск 4*, под ред. Е.А. Козловой, Москва, ГИИ, с. 98–150.
- Fedosov D.G. (2017) Khudozhnik v kontekste ispanskoi dukhovnoi kul'tury XVI–XVII vekov [The artist in the context of the Spanish spiritual culture of the XVI–XVII centuries], in E.A. Kozlova (ed.) *Problemy iberoamerikanskogo iskusstva. Vypusk 4* [Problems of Ibero-American art. Issue 4], Moscow, GII, pp. 98–150. (In Russian)
- Федосов Д.Г. (2020) *Образ и вера. Церковное искусство и народная религиозность Испании XVI–XVII веков*, Москва, Государственный институт искусствознания, 250 с.
- Fedosov D.G. (2020) *Obraz i vera. Cerkovnoe iskusstvo i narodnaya religioznost' Ispanii XVI–XVII vekov* [Image and faith. Ecclesiastical art and folk religiosity of Spain of the XVI–XVII centuries], Moscow, Gosudarstvennyj institut iskusstvovznaniya, 250 p. (In Russian)
- Шемякин Я.Г. (2023) «Великие географические открытия»: смысл и историческое содержание термина в свете опыта взаимодействия цивилизаций в Новом Свете, *Ибероамериканские тетради*, № 1, с. 41–67. DOI: <https://doi.org/10.46272/2409-3416-2023-11-1-41-67>
- Shemyakin Ya.G. (2023) «Velikie geograficheskie otkrytiya»: smysl i istoricheskoe sodержание termina v svete opyta vzaimodejstvija civilizacij v Novom Svete [“Great geographical discoveries”: the meaning and historical content of the term in the light of the experience of interaction of civilizations in the New World], *Iberoamerican Papers*, no. 1, pp. 41–67. DOI: <https://doi.org/10.46272/2409-3416-2023-11-1-41-67> (In Russian)

Burga M. (1990) La Emergencia de lo Andino como Utopia (siglo XVII) [The Emergence of the Andean as Utopia (17th century)], in H. Bonilla et al. *Los Andes: El Camino del Retorno* [The Andes: The Way of Return], Quito, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Sede Ecuador, pp. 71–86. (In Spanish)

Contreras Guerrero A. (2017) *In Ligno Facta: Artes Escultóricas de los Siglos XVII y XVIII en Colombia* [In Ligno Facta: Sculptural Arts of the Seventeenth and Eighteenth Centuries in Colombia], Tesis doctoral, Granada, 624 p. (In Spanish)

Contreras y Valverde V. (1982) *Relación de la Ciudad de Cuzco* [Relationship of the City of Cuzco], Cuzco, Talleres Gráficos de la Imprenta Amauta, 205 p. (In Spanish)

Donahue-Wallace K. (2008) *Art and Architecture of Viceregal Latin America, 1521–1821*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 304 p.

Kelemen P. (1971) *Peruvian Colonial Painting*, New York, Meriden Gravure Company, 112 p.

Kubiak E. (2023) *Mirando al Arte Colonial. Arquitectura y Arte Jesuita en el Virreinato del Perú. Un Estudio de Problemas Específicos* [Looking at Colonial art. Jesuit Architecture and Art in the Viceroyalty of Peru. A Study of Specific Problems], Warsaw, Centro de Estudios Andinos de la Universidad de Varsovia, 609 p. (In Spanish)

Mo Charles L. (1992) *Splendors of the New World. Spanish Colonial Masterworks from the Viceroyalty of Peru*, Charlotte, Mint Museum of Art, 104 p.

Mujica Pinilla R. (1996) *Ángeles apócrifos en la América virreinal* [Apocryphal angels in the Viceregal America], Lima, Fondo de Cultura Económica, 410 p. (In Spanish)

Porres Benavides J. (2018) Escultores y esculturas en el Virreinato de Perú a comienzos del Barroco [Sculptors and sculptures in the Viceroyalty of Peru at the beginning of the Baroque period], *Revista del Instituto Riva-Agüero*, vol. 3, no. 2, pp. 171–202. (In Spanish)

Stevenson R.M. (1968) *Music in Aztec and Inca Territory*, Los Angeles, University of California Press, 378 p.

Tananaeva L.I. (2023) Reflexiones sobre el concepto del estilo en el arte colonial de América Latina en los siglos XVI–XVIII [Reflections on the Concept of Style in the Colonial Art of Latin America From the XVIth Through the XVIIIth Century], *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 2, pp. 49–74. DOI: <https://doi.org/10.46272/2409-3416-2023-11-2-49-74> (In Spanish)

Van de Guchte M. (1992) Invention & Assimilation in *Guaman Poma de Ayala. The Colonial Art of an Andean Author*, New York, Americas Society, pp. 92–109.

Woodbridge H.C., Thompson L.S. (1976) *Printing in Colonial Spanish America*, New York, Whitston Pub Co, 180 p.

Иллюстрации к аналитическому эссе Д.Г. Федосова
«Скульптура и живопись колониального Перу.
Универсальное и локальное»



Школа Куско. Аллегория Св. Росы Лимской. Ок. 1730–1760



Школа Куско. Бракосочетание Мартина де Лойолы с Беатрис Нюста и Хуана де Борхи с Лоренсой Нюста де Лойолой. Конец XVII в.



Школа Куско. Сан Себастьян. Из серии картин о Празднике Тела и Крови Христовых. XVII в.



Школа Куско. Дева Лоретанская. XVIII в.



Школа Куско. Святое семейство с младенцем Иоанном Крестителем поклоняются спящему Младенцу Христу. XVIII в.