



Надежда Сим

АРХИТЕКТУРА
ЮЖНОЙ ИСПАНИИ
ЭПОХИ
БАРОККО

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ М.В. ЛОМОНОСОВА
ИСТОРИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ



Надежда Сим

АРХИТЕКТУРА ЮЖНОЙ ИСПАНИИ ЭПОХИ БАРОККО

формирование национального стиля

Прогресс-Традиция

Москва 2018

ББК 85.113(3)

УДК 67.01.09

С 37



Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского фонда фундаментальных исследований
по проекту № 17-04-16139

Рецензенты:

Тучков Иван Иванович, доктор искусствоведения, профессор, декан исторического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова

Ефимов Андрей Владимирович, доктор архитектуры, профессор, заведующий кафедрой «Дизайн архитектурной среды» Московского архитектурного института (Государственная академия).

Сим Н.М.

С 37

Архитектура Южной Испании эпохи барокко.

Формирование национального стиля. М.: Прогресс-Традиция, 2018. 408 с., ил.

ISBN 978-5-89826-507-6

В монографии впервые в отечественном искусствознании предпринимается попытка составить целостное представление об архитектуре Южной Испании эпохи барокко. Ее основу составляет подробный исторический и искусствоведческий анализ архитектуры Андалусии Нового времени. Автором разработана новая система классификации памятников зодчества как единой исторической картины формирования стиля барокко от ее истоков королевского двора Мадрида до расцвета «пышного» андалузского барокко.

Противопоставление архитектуры Западной и Восточной Андалусии с их культурными центрами в Гранаде и Севилье рассматриваются как две линии стилового развития, где наиболее рельефно проявилось своеобразие провинциального искусства, единство пластического языка и его многообразие художественного выражения в сложившемся культурно-историческом пространстве.

Книга рассчитана как на специалистов в области искусства Испании, так и на широкий круг читателей, интересующихся историей испанской культуры.

УДК 67.01.09

ББК 85.113(3)

ISBN 978-5-89826-507-6

© Н.М. Сим, 2017

© Прогресс-Традиция, 2017

*Светлой памяти
Дажинной Веры Дмитриевны
посвящается*

Содержание

ВВЕДЕНИЕ

Формирование концепции барокко
в архитектуре 17

Историография архитектуры
испанского барокко 29

ИСПАНИЯ ЭПОХИ БАРОККО

Исторические противоречия
«Великой» империи 43

Теория и поэтика испанского барокко 56

СТИЛЕВЫЕ ИСТОКИ АРХИТЕКТУРЫ

Южной Испании на рубеже XVI–XVII веков

Архитектура королевского двора
Филиппа II 81

Архитектура Андалусии начала XVII века 99

СЛОЖЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО СТИЛЯ БАРОККО

в архитектуре Андалусии второй половины XVII века

Протобарочные фасады
Кафедральных соборов в Гранаде и Хаэне
как два направления в развитии
барочного стиля Восточной Андалусии 141

Художественная программа
Госпиталья де ла Каридад в Севилье и Картезианского
монастыря в Херес де ла Фронтера в контексте развития
«живописного» стиля Западной Андалусии 159

РАСЦВЕТ АНДАЛУЗСКОГО БАРОККО
НА РУБЕЖЕ XVII–XVIII ВЕКОВ

Леонардо де Фигероа
и формирование стиля барокко «севильяно» 185

Творческий метод Франсиско Уртадо де Изкиердо
и Хосе де Бада в формировании стиля барокко
«гранадино» 197

Многообразие в единстве и единство многообразия
архитектурного декора 214

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проблема стиля и логика южно-испанского
барокко 231

Две линии развития архитектуры Андалусии 242

ПРИЛОЖЕНИЯ 251

ПРИМЕЧАНИЯ 359

БИБЛИОГРАФИЯ 381

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ 400

Предисловие

В последнее время культура и искусство Испании привлекают все большее внимание отечественных исследователей. Возможно, это связано с большей доступностью в изучении архитектуры и искусства этой страны, а возможно, что на наш взгляд имеет более веские побудительные причины, искусство и архитектура Испании, обладая ярко выраженным национальным своеобразием, дают возможность понять происхождение специфически национальных форм и их вариативность внутри большого общеевропейского стиля, каким был стиль барокко, форм, возникших в результате взаимодействия разных культур внутри одной школы.

В этой связи наиболее показательно развитие барокко на почве Южной Испании, в частности в Андалусии. Взаимодействие разных традиций – привнесенных извне «итальянизмов» и местных традиций стиля «мудехар», активное переосмысление восточных орнаментальных форм в начале восемнадцатого столетия как своеобразный вариант «арабизации» барокко, использование языка классического барокко и его композиционных приемов приводят в итоге к стилевой оригинальности архитектуры зрелого андалузского барокко. Не случайно процесс формирования стиля и его региональных особенностей в разных национальных школах относится к числу наиболее обсуждаемых в истории архитектуры проблем. В связи с этим выбор темы отражает современное состояние научной мысли, а для нашей истории искусства, в которой практически нет сколько-нибудь последовательного анализа проблем стилеобразования в барочной архитектуре Южной Испании, заявленная тема относится к числу наиболее приоритетных в области изучения провинциальных вариантов общеевропейского стиля барокко, часто не поддающихся однозначному определению.

В процессе работы Надежда Михайловна Сим изучила весьма обширный объем научной литературы, включая национальную; неоднократно бывая в Испании, она внимательнейшим образом по-

знакомясь с архитектурными памятниками андалузского барокко в таких главных центрах региона, как Гранада и Севилья, что стало основанием для ее исследовательской работы. На наш взгляд, ей удалось не только собрать и изучить большой материал, но и найти адекватный способ анализа сложных процессов формирования, эволюции и расцвета стиля андалузского барокко.

Поставив во главу угла анализ стилеобразующих факторов в архитектуре двух региональных центров – Гранады и Севильи, автор сумела показать разные пути развития и разные основания для формирования специфического архитектурного языка этих двух ведущих центров. Она приложила немалые усилия для систематизации огромного и многоликого материала, стремясь к максимальной терминологической точности формальных характеристик, что довольно сложно, когда имеешь дело не с классическими вариантами большого стиля, а его периферийными модификациями.

Дажина Вера Дмитриевна

доктор искусствоведения, профессор кафедры
всеобщей истории искусства
исторического факультета
Московского государственного университета
имени М.В.Ломоносова.

Введение

*Наука – первая ступень на пути
разрешения проблемы человека;
мораль – вторая ступень.
Искусство – это попытка добраться
до самого сокровенного, тайного.*

Хосе Ортега – и – Гассет¹

На юге Испании к концу XVI века сложилось два культурных центра: Гранада и Севилья. Распределение зон влияния этих городов во многом зависило от территориального и юридического устройства области, которая сегодня называется Андалусия, в то время бывшая всего лишь географическим образованием. До 1833 года, когда окончательно сложилось территориальное деление Испании, отменявшее разделение по королевствам, юг Кастильской короны образовывали королевства Андалусии. Под этим общим определением были известны четыре древних королевства, расположенные на юге от Сьерра Морена, которые, следуя порядку их захвата, получили названия: Королевство Кордовы (1236), королевство Хаэна (1246), королевство Севильи (1248) и королевство Гранады мусульманской – (1236), католических королей – (1442)². Наиболее ярко региональный стиль архитектуры андалузского барокко проявился в Гранаде и Севилье, который сами испанцы назовут барокко «гранадино» и барокко «севильяно»³.

Следует отметить, что в истории искусства архитектура Испании Нового времени традиционно определяется как единый стиль «чурригереско». Под этим термином подразумевается вся архитектура испанского барокко и непосредственно творческая деятельность семьи Чурригера. Немецкий историк искусства Отто Шуберт был одним из первых, кто использовал термин «чурригереско» в научной литературе, описывая историю архитектуры Испании эпохи барокко⁴. Четвертую главу своего сочинения он озаглавил как «Триумф барокко», куда включил историю архитектуры от работ мадридского королевского архитектора Хуана Гомеса де Мора до севильского этапа в развитии архитектуры середины XVII века. В пятую главу под за-

головком «Чурригереско» Шуберт относит всю последующую архитектуру, начиная с творчества Алонсо Кано до ее кульминационного этапа в работах гранадских мастеров Уртадо де Изкиерда и Хосе де Бада. Таким образом, линия архитектурного развития проходит, по Шуберту, как общий и неразрывный процесс формирования стиля «чурригереско». В дальнейшем такое стилевое определение, с подачи немецкого исследователя, повторялось многократно и закрепились в последующих академических трудах как общеевропейских, так и в научной литературе самих испанских историков искусства. В отечественной литературе мы находим аналогичный подход в вопросах определения стиля испанского барокко⁵. Как известно, деятельность архитекторов, но в большей степени скульпторов, семьи Чурригера относится, во первых: к началу XVIII века, а во вторых, что особенно важно – Хосе Бенито Чурригера (1665–1725), как самый известный мастер Кастилии, и в дальнейшем его братья Хоакин и Альберто работали в основном в Мадриде и Саламанке.

Архитектура Испании эпохи барокко в силу сложившихся исторических условий многолика и не имеет единого стилевого определения. Испанский вариант архитектуры барокко, называемый «чурригереско», характерен для определенного региона, в определенный исторический период. В равной степени свой индивидуальный художественный облик в архитектуре XVII – начала XVIII века имели и другие провинции Испании. Одним из таких центров развития архитектуры, выработавшим собственный художественный язык независимо от влияния придворной культуры, была южная провинция Андалусия.

Специфика проблемы стиля южно – испанского барокко традиционно рассматривается в академической науке как отражение «низкого стиля» или в лучшем случае, по выражению Георга Кублера, «итальянизацией юга». Такая позиция взгляда со стороны, основанная на методе восприятия художественной формы по Г. Вёльфлину, приводит к поверхностному осмыслению и определению особенностей региональной архитектуры. Испанским исследователям ближе понимание истории искусства как развития духовного мира, а эволюцию стиля в архитектуре барокко они понимают скорее через отражение христианского мироощущения, продиктованного Новым

временем. Безусловно, южно-испанская архитектура представляла собой не главное магистральное направление в европейской истории искусств, а стилевое развитие сравнительно узкого характера как уникального художественного явления провинциального искусства, где было достигнуто единство пластического языка, отвечающее понятию стиля.

Настоящая работа всесторонне рассматривает проблему сложения архитектурного стиля в отдельно взятом регионе Южной Испании – Андалусии в эпоху барокко на примере дворцовой, гражданской и культовой архитектуры Гранады, Севильи, Хаэна, Херес де ла Фронтеры, Малаги, Ронды, Убеды, Баэсы, Осуны, Эсихи, Кордовы, Приего, Кадиса, а также архитектуры эпохи Филиппа II в Мадриде, Лиссабоне и Толедо⁶. Хронологические границы барокко условно можно разделить на три этапа: первый – маньеризм как навязанное засилье пуристов, с одной стороны, и в то же время, параллельное развитие через платереско – другой народной традиции от середины XVI столетия до первой трети XVII века. Второй этап – так называемое время «протобарокко», период формирования начального этапа стиля, оставивший отпечаток на всем искусстве южной провинции Испании. На этом этапе (40–80-е годы XVII века) создаются такие архитектурные формы, которые, достигнув своего полного развития, представляют южно-испанское барокко во всем его богатстве и разнообразии. Трудно, по мнению испанских ученых, установить рамки, временные границы, где заканчивается один стиль и начинается другой, так как эволюция протекала ровно без разрыва, без излома. Третий этап, собственно барокко как высшее проявление стиля формируется с 80-х годов XVII века до середины XVIII века, когда начинают свою работу такие мастера, как Леонардо де Фигероа в Севилье, Франсиско Уртадо де Изкиердо и Хосе де Бада в Гранаде. Таким образом, хронологические границы барокко устанавливаются между концом Возрождения и маньеризма, и неоклассицизмом XVIII века, занимая в целом более ста лет.

Актуальность темы определяется, прежде всего, недостаточной изученностью искусства Испании эпохи барокко и особенно отдельных ее художественных центров в отечественном искусствознании. Исследования отражают в большей части темы и проблемы

изобразительного искусства. Архитектура Испании эпохи барокко рассматривалась фрагментарно в ряде научных статей последнего десятилетия. До настоящего времени в отечественном искусствознании специфика региональной архитектуры в Южной Испании никогда не становилась предметом разностороннего и комплексного исследования. В то же время единственной, наиболее полно обобщающей архитектуру барокко Андалусии, испанские искусствоведы называют монографию Антонио Бонет Коррео, изданную в 1978 году⁷. Многочисленные современные публикации продолжают изучать более узкие и локальные темы, не рассматривая вопросы архитектуры барокко Южной Испании и проблему стилеобразования как единого целостного, исторически сложившегося явления. Однако проблематика сложения национального стиля Южной Испании эпохи барокко заслуживает особого внимания, поскольку именно в Андалусии эпохи барокко складываются основные художественные принципы, эстетическая ценность и размах которых позволили создать «наиболее точный эквивалент национальному восприятию формы»⁸. Отсутствие обобщающих материалов по этой теме дает основание представить данную работу как первый опыт в отечественном искусствознании анализа и систематизации архитектуры Андалусии, выявляя ее особенности формально – стилистического характера в сложении регионального стиля барокко как единство образно-содержательных признаков пластического языка.

В ходе исследования предлагается также новый подход к решению вопроса о специфике сложения стиля, который строится на противопоставлении архитектуры Западной и Восточной Андалусии с их культурными центрами в Гранаде и Севилье как две линии стилового развития зодчества Южной Испании в силу сложившихся исторических условий, государственных задач и культурных взаимовлияний.

Монография строится на обобщении и систематизации разнообразного материала отечественной, зарубежной и испанской историографии, имеющей свои специфические методологические особенности, связанные с проблематикой стиля испанского барокко. Анализируются процессы развития архитектуры Андалусии как единой эволюции в формировании стиля южно-испанской архи-

тектуры второй половины XVI – первой трети XVIII столетия, от его истоков до расцвета «пышного» андалузского барокко. Выявляются основные этапы в развитии стиля с учетом многообразия архитектурного языка, основанного на синтезе исторически сложившихся культур Востока и Запада. В научный обиход широко включаются малоизвестные памятники архитектуры, неизвестные за пределами Испании имена мастеров, анализируется их творческий метод и вклад в развитие искусства Андалусии. Особое внимание уделяется анализу художественного языка и выразительных особенностей материала декоративно-прикладного характера, активно трансформирующего восточные и западные традиции, приемам достижения художественных эффектов благодаря использованию новых архитектурных и декоративных форм, строительных материалов, активным колористическим решениям.

Исходя из специфики региональной архитектуры Андалусии, в процессе исследования основной акцент ставится на развитии ее декоративной линии как основной составляющей ее стилистической вариативности. Важнейшую часть работы составило рассмотрение архитектуры сохранившихся памятников, которые представляют наиболее полный и достоверный материал при изучении закономерностей эволюции архитектурной формы и архитектурного декора.

Формирование концепции барокко в архитектуре

Архитектура Испании Нового времени в отечественной и зарубежной историографии в большинстве случаев изучалась исключительно с точки зрения ее рассмотрения в русле итальянского и европейского барокко. Несмотря на то, что в последние годы уже стали появляться альтернативные точки зрения, понимание нами основных взглядов на архитектуру испанского барокко и его места в мировой истории искусства требует обращения к истории формирования концепции стиля в европейской архитектуре в целом. Общий обзор литературы по наиболее сложным проблемам барокко и их решения, в той или иной мере, способствуют более глубокому погружению в стилевую проблематику в контексте нашего исследования.

Барокко было главным стилем европейского искусства и архитектуры Нового времени, стилем, давшим название отдельной культурно-исторической эпохе, аналогичной, например, эпохе Возрождения и развивавшейся в пределах конца XVI–XVIII века. Будучи общим явлением культуры, барокко как стиль охватило практически все области пластических искусств. Наиболее последовательно оно проявилось в монументальных и декоративных формах архитектуры, живописи, скульптуры и прикладного искусства. Барокко способствовало рождению новых музыкальных и театральных форм, как тип мышления, основанный на риторике, проявилось в философии и характере изложения научных идей, оказало влияние на быт и вкусы разных социальных слоев от аристократии до простолюдина. Литература и искусство барокко поражают вычурностью формального языка, пристрастием к антитезам и преувеличениям, сложным метафорам и аллегориям. Современное понимание барокко прошло долгий путь развития от непризнания барокко как самоценного явления искусства до стремления найти в нем общее основание для европейской культуры XVII века. Стало общепризнанным понимание барокко как особого культурно-исторического феномена, затронув-

шего разные области культуры и искусства. Как один из самых ярких и выразительных стилей, барокко считается наиболее проблемным и спорным в истории искусства⁹.

Осмысление барокко как «большого стиля» имеет свою историю. Хронологически, следуя за эпохой Возрождения, XVII век образует новую крупную художественную эпоху, которая по праву может рассматриваться как одна из важнейших ступеней в общем мировом процессе эволюции искусства и архитектуры.

Эпоха Возрождения в истории архитектуры является последней, освещение которой в научной литературе, при всем многообразии точек зрения в частных вопросах, относительно едино в понимании общего процесса развития. Иное положение мы видим в научном осмыслении истории архитектуры семнадцатого и начала восемнадцатого столетия с ее принципиально различными, зачастую противоположными научными концепциями. Довольно противоречиво и понимание общего процесса архитектурного развития, его стилевая терминология, классификация и историческая периодизация архитектуры. Говоря о барокко, одни исследователи подразумевают художественный стиль определенного исторического времени (В. Вейсбах, Е. Кауфман), другие оперируют понятием «эпоха барокко», имея в виду период в истории развития духовной культуры (Г. Зедльмайр, Ф. Кроче, З. Гидион, Р. Виттковер)¹⁰.

Блистательный подъем новой гуманитарной дисциплины, которую эстетики называли «наукой об искусстве», выдвинул в конце XIX века целую плеяду исследователей и знатоков искусства. Так, в книге «История и истории искусства» В.Н. Гращенко пишет: «Было нечто провиденциальное в том, что все они появились на свет в одно и то же время, на протяжении лишь одного десятилетия, для того, чтобы впоследствии определить своей деятельностью различные методологические аспекты учения и интерпретации искусства. Алоиз Ригль родился в 1858 году, Эмиль Маль – 1862, Генрих Вельфлин – 1864, Бернард Бернсон в 1865, Юлиус Шлоссер, Аби Варбург и Роджер Фрай – 1866, Макс Фридлендер – в 1867»¹¹.

Искусствознание этого периода было скорее всесторонним инструментом познания, которое апеллировало к законам оптики и психологии, социологии и философии. Европейские гуманитарные

науки начинают теоретически осваивать историю искусства и архитектуры как самостоятельную дисциплину, то есть формулировать законы смены стилей, причины и факторы сложения и развития готики и Возрождения, барокко и романтизма. Их теоретические исследования представляли собой искусствознание с усиленной философской интерпретацией с целью установления неких вечных и незыблемых законов искусства. Август Шмарзов одним из первых заговорил о возможности сформулировать основные понятия науки об искусстве. История искусства в его понимании была в лучшем случае верной и умной служанкой философских школ XIX века – кантианской, гегельянской и позитивистской; в худшем – иллюстрацией к постулатам этих философских школ¹². В последние десятилетия XIX века в связи с развитием стиля историзма и эклектики, с распространением модерна в Европе происходил процесс отхода от строгих классических форм и понятий архитектурной тектоники. Фасады обильно украшаются колоннами и декоративным орнаментом, атлантами и кариатидами, картушами и волютами, консолями и фестонами. Интерьеры заполняются многочисленными предметами прикладного искусства с выпуклыми формами, навеянными эстетикой барокко. Но одновременно в кругах искусствоведов традиционно продолжает господствовать презрительное отношение к барокко как упадническому искусству, которое развивал историк культуры Якоб Буркхардт. В 1843 году он высказал мысль о том, что на поздних стадиях развития художественных стилей утрачивается истинное значение форм, которыми продолжают пользоваться лишь ради эффекта, без понимания сути стиля. В силу этого он не видел в стиле барокко позитивного начала, но с другой стороны, именно Буркхардт сыграл важную роль в формировании методологии изучения барочной архитектуры. Работа Буркхардта «История Ренессанса в Италии» (1878) была целиком посвящена архитектуре. Он разделил свою книгу по типологическому принципу на две части: архитектура и декор. То, что сделал Буркхардт, было важно, прежде всего с точки зрения систематизации материала, приведенными сведениями, документальными источниками и стимулировало дальнейшее изучение памятников за пределами Возрождения¹³.

В 1887 году немецкий исследователь Корнелис Гурлит выпускает серию исследований по искусству XVII–XVIII веков, обратив-

шись сначала к Италии. Затем он распространил свои изыскания на Францию и Германию. К числу работ, в которых был собран большой конкретный материал, относится книга К. Гурлитта «Развитие барокко в Италии, Германии, Бельгии, Голландии, Франции и Англии». Широко поставленная задача не позволила автору внести ясность в оценку явлений искусства или найти взаимосвязи внутри общеевропейской традиции, но собранный вместе такой обширный материал давал повод для дальнейшего его исследования¹⁴.

Через год выходит знаменитая книга немецкоязычного швейцарца Генриха Вёльфлина «Ренессанс и барокко», занявшая особое место своей стройной и ясной системой закономерностей исторического развития искусства и разработкой метода анализа языка художественных произведений¹⁵. Вёльфлин прокладывал свой собственный путь. Его не удовлетворяла описательная история искусства с ее чередованием стилей и школ, ставшая одной из привычных университетских дисциплин. Ему было чуждо все, что касалось содержательной стороны художественного творчества, разного рода социологических теорий в объяснении искусства. Все симпатии Вёльфлина были на стороне того предмета, который он называл «систематической теорией искусства». Метод формального анализа и научная система Вёльфлина явились итогом длительного развития исторического и теоретического осмысления искусства¹⁶.

Вёльфлин вернул архитектуре барокко значение большого стиля, сделав решающий шаг в научном обосновании такого понятия как «эпоха барокко»¹⁷. Исходя из развития художественного видения, он различал три последовательные ступени развития стиля во всякой художественной культуре: архаика, классика, барокко. Эта схема стилиевой эволюции была им детально разработана в сопоставлении искусства Ренессанса и барокко. Как отмечает Якимович, описывать историю искусства как историю смены и борьбы двух противоположных принципов было чем-то обязательным для немецкого искусствознания, которое развивалось под знаком гегелевской диалектики¹⁸.

Вёльфлин радикально преобразовал эту ментальную традицию. Он выработал таблицу из пяти пар понятий: 1) линейность – живописность; 2) плоскостность – глубина; 3) замкнутая форма – открытая форма; 4) тектоническое начало – атектоническое начало;

5) безусловная ясность – неполная ясность. Материалом для своего исследования Вёльфлин избрал римскую архитектуру конца XVI – начала XVII века. В своей работе он провел детальный анализ архитектурных типов и форм на примере конкретных построек, но главной задачей была не история двух стилей, а проблема стиля в ее новой исторической и формально – психологической интерпретации.

Вёльфлин пишет: «...духу барокко ничто не могло заменить архитектуру как способ выражения. Она обладала исключительным свойством – способностью передавать *величественное*. Здесь мы касаемся самого нерва барокко. Его замыслы могут быть воплощены лишь в огромном. Церковная архитектура – то единственное место, где оно чувствует себя полностью удовлетворенным: *восхождение в Бесконечное, растворение в ощущении высшего могущества и непостижимости* – таков пафос постклассического времени. Отречение от понятного. Потребность в захватывающем»¹⁹. Научные исследования Вёльфлина, став основополагающими в истории искусства, дали почву для новых широких обобщений в области стилевой периодизации европейского искусства²⁰.

Понятие «эпоха барокко», равноправное понятиям «эпоха готики» и Возрождения, получило достойное место в науке. Но по мере углубления научных исследований выявилась невозможность уложить в рамки разработанных Вёльфлином стилевых критериев барокко все многообразие несходных между собой явлений и форм искусства XVII–XVIII веков в различных европейских странах. Основанный на реальных наблюдениях барочного Рима, целостный комплекс объективных признаков стиля у Вёльфлина уступал место субъективности определений общего стилевого начала. Понятие «барокко» все более становилось некоей абстрактной стилевой категорией искусства, которая охватывала все, что рождал художественный гений века: от экзальтированной эмоциональности Борромини до спокойной гармонии Франсуа Мансара. Появилось новое понятие «барочный классицизм». «Формализм» школы Вёльфлина стал казаться излишне узким и надуманным.

Большое значение в процессе формирования концепции барокко на рубеже XIX–XX веков. имели работы Алоиза Ригля – одного из основателей Венской школы. В 1894 и 1902 годы он читал курс лек-

ций об итальянском искусстве XVI–XVII веков. в Историческом институте в Вене. Конспекты его лекций были собраны в книгу «Возникновение барочного искусства в Риме». С высоты его теоретической системы детали и подробности были не так важны. Барокко и Микеланджело интересны автору как подтверждение его концепции – «эволюции стиля от тактильного к оптическому», согласно которой искусство XVI–XVII веков относится к оптической фазе развития, воплощающей субъективное начало. Микеланджело в его понимании – это столкновение объективного и субъективного, тактильного и оптического. Алоиз Ригль не был склонен определять барокко по контрасту с Ренессансом. Он великолепно уловил принцип единства этого стиля, в котором видели воплощение художественного произвола, вычурность и отсутствие порядка. Чтобы оценить по достоинству вклад Ригля в историю искусства, следует исходить из контекста эпохи, в которой он работал. Система Алоиза Ригля была ценна попыткой связать все стили общей исторической тенденцией. Главным для него было воплощение художественной воли, которая и определяет развитие искусства²¹.

Венская школа, как одна из ведущих в молодой истории искусства, выдвигает из своих рядов Макса Дворжака и введенную им концепцию «истории искусства как истории духа». Дворжак высказывает мысль о доминирующем значении духовности для развития искусства²². Затем он противопоставляет духовность готики и маньеризма материализму Ренессанса и барокко. Смена стиля, по Дворжаку, объясняется эволюцией духовного мира, как «искусство небес и искусство земли». Барокко он относит к «искусству земли». Г.Зедльмайр, следуя той же методике, напротив, выводит барокко вместе с готикой в духовную небесную сферу²³. Но наиболее интересным и содержательным в кругу современных теоретиков искусства следует отметить Эрвина Панофского, одного из наиболее ярких представителей иконологии²⁴. Панофский подошел к вопросу о стиле во всеоружии зрелого и развитого комплексного искусствознания середины XX века. Он учитывал не только формальный язык произведений искусства, но и те скрытые «послания», которые расшифровываются иконологическими способами. Эрвин Панофский пришел к выводу, что искусство барокко противостоит не Ренессансу, как ду-

мал Вельфлин, а напротив, барокко оказалось ответом на маньеризм. В искусстве барокко многое было как раз созвучно Ренессансу: жизнелюбие и интерес к реальной натуре, сочная пластичность, витальная энергетика. «Барокко и Возрождение, как утверждал Панофский, находились в одном лагере в то время, когда разворачивалась борьба умно-изоощренной искусственности, с одной стороны, и буйно-телесного «искусства жизни» – с другой»²⁵.

Современная концепция барокко сложилась в период между двумя войнами и получила дальнейшее развитие в 1950–1960-х годах. Трудami нескольких поколений исследователей были определены регионы распространения стиля и его временные границы, выявлены национальные особенности различных школ. Все отчетливее проявляется стремление найти общее основание для европейской культуры XVII века в области социологии и политики, истории и культуры, в религиозной и философской мысли эпохи. Стало общепризнанным понимание барокко как особого культурно-исторического феномена, затронувшего разные области европейской культуры и искусства. Перед исследователями встает ряд методологических сложностей, связанных с большим разбросом форм проявления искусства барокко: от пышного декоративизма и градостроительных ансамблей до строгой архитектуры французского классицизма. В литературе XX века исследования разбиваются по нескольким основным направлениям: анализ исторической и религиозной ситуации, анализ этимологии слова и характер его употребления, позволяющие оценить специфику художественного явления и концептуальную интерпретацию барокко. В поле внимания исследователей попадают и проблемы взаимодействия культуры, литературы и искусства с этой сферой человеческой деятельности. Большой вклад в дело реабилитации барокко внес Эмиль Маль, который с 1927 года возглавлял французскую школу в Риме. На основе изучения папских архивов он написал фундаментальное исследование «Религиозное искусство после Тридентского собора» (Париж, 1932)²⁶. Фрэнсис Амелия Йейтс исследует проблемы знания в контексте ренессансной культуры и раннего нового времени²⁷. Проблемы, связанные с этимологией слова «барокко» и попыткой связать содержание термина с концепцией барокко как самостоятельного стиля исследует К. Калькатерра²⁸. Бене-

детто Кроче одним из первых заявил о барокко как самостоятельной эпохе²⁹. Понимание основных процессов, происходящих в искусстве и архитектуре барокко, освещены в исследовании Рудольфа Виттковера³⁰. Итогом многолетних обсуждений стала большая выставка по архитектуре барокко (Турин, 1999), к участию в которой были привлечены практически все европейские страны, включая Россию, что стало своеобразным подведением итогов научных дискуссий по проблемам барокко. Сама архитектура барокко доказала общность тенденций развития, схожую природу художественного языка и общие для большинства стран основания культуры³¹.

В истории отечественного искусствознания советского периода, в первую очередь, необходимо выделить фундаментальное многотомное издание Академии наук – Всеобщую историю архитектуры (1969). Архитектуре XVII–XVIII веков посвящен отдельный том, охватывающий все основные регионы Западной и Центральной Европы. Последовательному анализу памятников архитектуры с его богатым иллюстративным материалом предшествует подробный и содержательный вводный текст, освещающий важнейшие вопросы периодизации, истории и общей проблематики стиля барокко.

Два представителя отечественного искусствознания – Б.Р. Виппер и Е.И. Ротенберг внесли наибольший вклад в изучении искусства XVII столетия. Работы Б.Р. Виппера посвящены, главным образом, анализу стиля итальянской живописи этого времени. Вопросы архитектуры он уделил внимание в книге «Борьба течений в итальянском искусстве XVI века», рассматривая развитие маньеристических и протобарочных тенденций в творчестве Микеланджело, Перуцци, Амманати и Дж. Вазари³². Согласно Випперу, суть маньеристической архитектуры состояла в противоречивом сочетании классики и произвола, «как контраст между верностью традициям классического стиля, между «чистотой» исторического стиля и тягой к оригинальности, к субъективному произволу»³³.

Если Виппер большую часть своих работ посвятил живописи XVII века, то историк архитектуры Н.И. Брунов в 1937 году выпустил книгу «Рим. Архитектура эпохи барокко»³⁴. Ее можно рассматривать как основополагающую работу за ясный и выразительный язык анализа архитектуры, прекрасный иллюстративный материал (схемы,

планы, фотографии), формально-стилистический метод исследования памятников зодчества «классического» барокко. Сравнительный анализ двух великих архитекторов римского барокко Бернини и Борромини будет в дальнейшем неоднократно повторяться и цитироваться в отечественном искусствоведении. Н. Брунов отмечает две основные тенденции, которые тесно переплетаются друг с другом в архитектуре итальянского барокко: тенденция к движению архитектурных форм, к их вычурности, выразительности и тенденция к уравновешенным ордерным построениям. Оба направления, подчеркивает он, не только существовали исторически одновременно, но проявлялись в творчестве одного и того же мастера. Формально – стилистический анализ этих двух архитекторов, как двух полюсов архитектуры римского барокко, выявляет отличительные особенности художественной выразительности в их творчестве. Бернини «классичен» в построении своей колоннады, хотя в композиции всего ансамбля площади перед собором Св. Петра легко усмотреть барочные композиционные приемы, но общее впечатление отличается спокойствием и гармонической уравновешенностью, напоминая архитектурные образы Палладио, – пишет Брунов. Борромини является сторонником патетических архитектурных форм и представляет собой полную противоположность Бернини. Движение форм и линий достигает величайшего напряжения и насыщенности. Антаблемента изгибаются то внутрь, то наружу. Вогнуто-выпуклая поверхность фасада сплошь заполнена глубокими нишами, в которых стоят статуи в патетических позах, выражающих сильнейшее движение, соответствующее выразительности архитектурных форм³⁵. Подобному методу сравнительного анализа архитектуры Бернини и Борромини будут придерживаться в дальнейшем современные историки искусства М.И. Сви́дерская, А.К. Якимович, В.И. Локтев.

В 1971 году выходит в свет очередной том из серии «Памятники мирового искусства», посвященный западноевропейскому искусству XVII века, автором которого был Е.И. Ротенберг, один из наиболее авторитетных советских специалистов в области изучения пространственных искусств (архитектуры, скульптуры, живописи). Помимо глубоких характеристик больших художников или крупных явлений многостороннего художественного и социально-исто-

рического значения, помимо скрупулезного выделения и точного обозначения всего сложного состава разнообразных особенностей культуры и тенденций духовной жизни эпохи, этот труд, как отмечает М.И. Свидерская, отличает принципиальная новизна основной историко-художественной концепции. Ротенберг утверждает смысловое значение проблемы стиля для искусства XVII века, этой основополагающей характеристики самого способа существования пространственных искусств, и в свою очередь, особое – «ключевое» – положение этой эпохи в мировой эволюции стиля. Зерно стиля, – по Ротенбергу – в его синтетичности, поскольку как единая форма художественного мышления, определяющая собой какую-либо культуру, стиль охватывает все виды пространственных искусств. «Стилевая форма тяготеет поэтому не к созданию разрозненных произведений в отдельных видах искусств, а к их синтезу в целостных художественных комплексах и ансамблях»³⁶. Ведущее положение в этом стиле-вом целом Ротенберг отводит архитектуре, поскольку она не только образует необходимую среду для всех остальных видов пространственных искусств, но и олицетворяет собой организующую функцию в их сложном ансамблевом единстве.

Синтез в барочном художественном ансамбле строится по принципу субординации, на основе подчинения элементов живописи, скульптуры и декоративного искусства единой композиционно-ритмической структуре, подчиненной архитектуре, как наиболее ярко выраженной ритмико-динамической доминанте. В готике такая доминанта настолько сильна, что можно говорить о своеобразном монизме, выраженном в устремляющихся вверх архитектурных формах. Ритмическая структура барокко допускает большую поливариантность. Она разнообразнее, но и ее доминирующая роль выражена не менее очевидно. Этими качествами барочный синтез в корне отличается от синтеза в искусстве Ренессанса, который строится по принципу координации, то есть своеобразного равноправия всех видов искусства в рамках единого художественного комплекса, где архитектура играет организующую, но не господствующую роль³⁷.

Проблему синтеза искусств в эпоху барокко рассматривает и М.В. Алпатов в работе «Этюды по истории западноевропейского искусства». Система синтеза искусств в эпоху барокко понимается

им не как выражение порядка, а как нечто соразмерное сознанию человека. Синтетические замыслы не так умозрительно отвлечены, как средневековые, насыщены чувственными полнокровными образами. Глубокое отличие между пониманием синтеза искусств в эпоху Возрождения и барокко определяется у Алпатова стремлением к активному взаимодействию. «Силы экспансии, заложенные в каждом произведении барокко, настолько значительны, что художественное произведение как бы вторгается в реальную жизнь, втягивает зрителя в свой собственный мир и обнаруживает в этом такую силу воздействия, которая была глубоко чужда спокойной созерцательности и рассудочной ясности образов Возрождения. Вторжение искусства в реальную действительность, вторжение, в котором стираются границы между отдельными видами искусств, проходит красной нитью через все художественное творчество эпохи»³⁸.

Общие мировоззренческие основы барокко и духовной культуры XVII века исследовал А.К. Якимович на материале теоретических школ и философских течений этой эпохи³⁹. М.И. Сви́дерская выпустила книгу «Искусство Италии XVII века» (1999), где проблеме барокко отводится глава «Барокко: система художественного видения и стиль»⁴⁰. Она исследует структуру образа, элементы барочной теории и барочный синтез искусств в основном на материале живописи и скульптуры.

В ряду последних публикаций в отечественном искусствознании надо особо выделить одну из наиболее содержательных монографий В.И. Локтева «Барокко от Микеланджело до Гварини» (2004)⁴¹. Как архитектор и исследователь истории архитектуры автор предлагает свой метод анализа стиля на материале итальянского искусства XVI–XVII веков. Проанализировав основные научные течения в истории искусств, раскрыв особенности художественного языка наиболее известных памятников архитектуры в их исторической последовательности, Локтев вводит понятие полифонического принципа как композиционного нерва стиля.

Как это ни парадоксально, – пишет Локтев в своем теоретическом постскрипуме, – в архитектурной и искусствоведческой науке применительно к изобразительным и пространственным искусствам проблемы полифонизма никогда не исследовались. Более того, не

допускалась даже сама возможность его существования в этой сфере. «Вместе с тем, – заключает автор, – при непредвзятом и полифонически настроенном взгляде на историю стилей, выясняется, что этому принципу периодически принадлежит исключительно важная роль в композиционном мышлении архитектора, живописца, скульптора, театрального декоратора. В музыкальном творчестве полифонизм – хрестоматийное понятие, находящееся в постоянной работе и в поле зрения музыковедов. В литературе он открыт сравнительно недавно (М. Бахтиным). В изобразительных и пространственных искусствах – традиционно не замечается»⁴². Изобразительный полифонизм вскрывает в искусствоведении обширный пробел, который теперь предстоит наполнить неучтенным историческим и теоретическим содержанием – заключает В.И. Локтев, призывая к диалогу в этом непростом вопросе – проблеме стиля барокко.

Историография архитектуры испанского барокко

Архитектура испанского барокко традиционно подвергалась историками искусства резкой критике, которая была направлена на чрезмерно пышную и атектоническую декорацию, присущую испанской архитектуре XVII–XVIII веков. Объектами критики стали произведения семейства Чурригера, Педро де Рибера и Франсиско Уртадо Изкиердо. Подобного рода критика базируется на классической системе эстетических ценностей, где за эталон берется архитектура итальянского барокко. Специфика испанского представления стиля в архитектуре несколько отлична от привычных категорий. Эта особенность проявилась уже на рубеже XV–XVI столетий, когда наблюдается терминологическая путаница понятий: «позднегоготический» стиль, «исабелино», «платереско». В конце XVI века прочно утвердился стиль «дезорнаментадо» или стиль «эррериано», «римский стиль». В XVII веке – «пышное андалузское барокко», стиль «севильяно» и «гранадино» и, наконец, XVIII век открывает стиль «чурригереско». Каждый из этих терминов является описанием, передающим определенный аспект стиля, его главное свойство или политико-экономические критерии эпохи. «Исабелино», например, процветало в Испании в первые годы XVI века и получило название по времени правления королевы Изабеллы⁴³. Своеобразие стиля заключалось в сочетании позднегоготических традиций и «мудехар», как синтетического явления, сочетающего элементы мавританского, романского, готического искусства. Основной композиционный прием заключался в контрастности противопоставления живописно-пластических элементов декора и гладких плоскостей стен. Если стиль «мудехар» развивался спонтанно как вариант народного искусства, то «исабелино» и далее «платереско» представляли уже эстетические ценности и идеалы крепнущего абсолютизма. «Платереско»⁴⁴ как художественный стиль испанского Возрождения процветало до начала семнадцатого столетия. По сравнению с «исабелино», отличается

широким использованием ренессансных ордерных элементов с их организующей ролью в композиции⁴⁵.

Начало серьезного изучения истории архитектуры Пиренейского полуострова было положено монографией немецкого историка Отто Шуберта «История барокко в Испании» (1908), переведенной в 1924 году на испанский язык⁴⁶. Работа Шуберта рассматривается испанскими историками искусств как основополагающая. Он один из первых, подобно Вёльфлину, исследовавшему архитектурные памятники Италии, анализировал, описывал архитектуру барокко в Испании. Эволюцию стиля Шуберт видит в разрыве с художественным центром Мадрида как переход от классической строгости Эрреры к барочной свободе, как компромисс между маньеристическими итальянизмами и стилем «дезорнаментадо». С его точки зрения вся последующая архитектура по своему масштабу и выразительности не смогла достичь уровня королевской архитектуры Эрреры.

Камон Азнар в своем труде «Испанская архитектура во времена Лопе де Веги» (1935) делает первую попытку систематизировать историю архитектуры первой трети XVII века. Другие его исследования охватывают более узкий круг проблем: архитектура Эскориала, творческий путь Алонсо Кано⁴⁷. После окончания гражданской войны публикуется пятый том «Истории испанского искусства» Маркеза Лозойя, в котором автор придерживается традиционно негативного взгляда на барокко. Следующий серьезный шаг в изучении архитектуры этой эпохи был сделан немецким ученым Георгом Кублером в 1957 году. Участвуя в многотомном издании «Искусство Испании», он предлагает новое видение стилистического развития и анализа архитектуры XVII века, вводя более широкий круг памятников архитектуры Кастилии, Галисии и Андалусии. В своей работе он ссылается на таких исследователей, как Хименес Плазер, Тайо Нуньо, Ангуло Азкарате, Мартин Гонсалес и других. Шуберт, а вслед за ним и Кублер, делают основной акцент на переходный период от классической строгости Эрреры к барочной свободе Хуана Гомес де Моро. В стиле Моро Кублер отмечает развитие свободного и живописного чувства формы.

Одним из наиболее авторитетных историков архитектуры испанцы считают Андреса Кальсадо, написавшим в 1933 году «Историю испанской архитектуры»⁴⁸. Красной нитью автор проводит мысль

о сохранении преемственности центров при дворе Филиппа II, которые наследует Филипп III, и новых центров в Вальядолиде, Галисии и Андалусии. Кальсадо включает архитектуру Хуана де Моро в течение Эрреры как его лучшего ученика и далее, от Моро к новой школе, в которой особенно выделяются монахи Баутиста и Педро Санчес, работающие в Андалусии в начале XVII века⁴⁹. Андалусия рассматривается им как крупный художественный центр, обладающий своей спецификой, как единственный регион, который поддерживал автономию перед «лавиной архитектуры королевского двора».

Более глубокий анализ архитектуры отдельных регионов, в пределах одной провинции или же отдельно взятого архитектурного памятника предлагают: Чамосо Ламас и Мартин Гонсалес о Вальядолиде, Вирджиния Мовар о Мадриде, Гайэго Бурин писал о Гранаде, Галер Андрес – о Хаэне⁵⁰. Большой вклад в исследование этой темы внесли современные работы Морено Мендоса, Пареха Лопеса, Родригес де Себайоса, Санчо Корбачо, Рене Тейлора и другие⁵¹. Хосе Фернандес Диас особое внимание уделяет социально-политической обстановке, на фоне которой архитектура отвечала требованиям, желаниям и необходимости своей эпохи, характер которой обладал ярко выраженным региональным своеобразием, зависящим от многих сложившихся обстоятельств⁵². В случае с Испанией, отмечает Диас, мы видим определенный парадокс: экономический кризис не останавливает, а напротив, стимулирует показное величие построек. Искусство питается мотовством, – говорит он, – редко когда пускались на ветер такие состояния, как в последние десятилетия XVII и первые XVIII века. Самые экзальтированные формы барокко согласуются с образом жизни испанцев, господствующим в городах, с большими красочными церемониями религиозного характера, с увлечением театром с его сложным, запутанным сценарием и пестрыми декорациями. Наблюдая «спектакль архитектуры», по выражению Хосе Эрнандеса Диаса, необходимо различать в общем стилистическом развитии четко прорисованный местный характер каждой отдельно взятой области, продиктованный географическими, социальными и экономическими условиями⁵³.

Альфонсо Родригес де Себайос и Виржиния Мовар Мартин наряду с общими теоретическими вопросами рассматривают проблему

непрофессионального подхода к архитектуре, которая часто во второй половине XVII и начале XVIII века была делом мастеров ретабло и декораторов⁵⁴. Более детально эти вопросы Себайос раскрывает в монографии «Восемнадцатый век между традицией и академизмом»⁵⁵.

В 1996 году выходит в свет фундаментальный труд Катрин Уилкинсон-Зернер «Хуан де Эррера. Архитектор Филиппа II»⁵⁶. Работа принципиально отличается от исследований испанских специалистов. Автор вводит в научный оборот широкий круг вопросов теоретического характера, архивные материалы, связанные с жизнеописанием и творческой деятельностью Хуана де Эрреры. Монография включает в анализ работ Эрреры новые, не исследованные ранее памятники за пределами Мадрида (Лиссабон, Толедо, Севилья, Гранада, Вальядолид), выстраивая в итоге убедительную концепцию развития стиля «дезорнаментадо» и его всепроникающее влияние на испанскую архитектуру на рубеже XVI–XVII веков.

Основополагающим трудом по истории архитектуры Андалусии стала работа Антонио Галлего и Бурин, посвященная проблемам барокко и ее особенностям в архитектуре Гранады⁵⁷. Автор впервые использует термин «барокко гранадино» и выводит единую непрерывную линию развития архитектуры от ренессансного стиля Диего де Силоэ к протобарочной архитектуре Алонсо Кано, которая найдет свое оригинальное выражение в первую половину XVIII века в работах Изкиердо и Хосе де Бада. Тему архитектуры барокко Гранады в дальнейшем разовьет английский исследователь Рене Тэйлор, который будет рассматривать более узкие проблемы: художественный метод архитекторов круга Изкиердо (Хосе де Бада, Санчес де Руэда) как последующее развитие декоративного стиля. Истоки стиля он находит в традициях художественной школы Кордовы, последовательно сравнивая декоративно-орнаментальные композиции Сакристии Картезианского монастыря Гранады, Саггарио Картухи эль Паулар в окрестностях Мадрида и архитектурные элементы декора в Приего, провинции Кордовы⁵⁸.

Вышедшая в 1978 году монография Бонет Кореа «Барокко Андалусии», как уже было отмечено, считается в Испании единственным глубоким исследованием истории архитектуры этого региона на сегодняшний день⁵⁹. Анализируя архитектуру Андалусии

в ее историческом развитии, Кореа приходит к выводу, что с точки зрения классического понимания стиля барокко, никакого барокко в XVII веке в Андалусии не было. Архитектура этого периода представляет собой особый южный вариант декоративного искусства как выражение эклектики, основанной на мавританской и маньеристической традициях⁶⁰.

Помимо общего стилистического анализа архитектурных школ Бонет Кореа уделяет внимание развитию отдельных типологий зданий и элементов архитектуры. Последние главы подробно рассматривают садово-парковые ансамбли Андалусии, композиции башен, лестниц, куполов, эфемерную архитектуру религиозных праздников, выстраивая таким образом многоплановую картину художественного выражения стиля барокко на местной почве.

Архитектуру барокко в Севилье достаточно глубоко исследовал Антонио Санчо Корбачо. Среди его трудов особое внимание заслуживают две работы: «Архитектурные рисунки XVII века» (1947) и «Архитектура севильского барокко XVIII века»⁶¹. Данные работы способствовали не только переоценке художественных особенностей архитектуры этой эпохи, но и одновременно побуждали к дальнейшему исследованию искусства Севильи и ее провинции. Впоследствии стали появляться многочисленные публикации, посвященные истории искусства Севильи XVIII века⁶². Названные работы носят скорее описательный характер с подробным погружением в иконологию того или иного фрагмента композиций многочисленных капелл.

Значительно меньше внимания уделялось архитектуре XVII столетия, хотя следует признать, что в последнее время выходят в свет различные монографии, посвященные конкретным памятникам архитектуры и архитекторам второй половины XVII века. Наиболее содержательными и глубокими по анализу художественного образа архитектуры Севильи эпохи барокко остаются вышеназванные монографии Санчо Корбачо. Так, в книге Санчо Корбачо «Архитектура барокко XVIII в.» автор придерживается концепции развития классической архитектуры Севильи как постоянной доминанты в архитектуре XVII века, при которой архитекторы обновляли главным образом орнаментальный язык, медленно продвигаясь к стилю барокко. В зданиях XVII века, построенных заново или перестроен-

ных старых, будут постепенно вводиться небольшие структурные и орнаментальные варианты, что приведет к значительным сооружениям второй половины века.

Фундаментальным источником для Санчо Корбачо являются рукописи (анналы) Диего Ортиса де Сунига – непосредственного участника построек XVII века, сочинения Понза и Ллагуну, в которых представлены важные сведения о постройках и севильских мастерах XVII столетия⁶³. За основу документального источника по градостроительству этой исторической эпохи Корбачо берет «Новости художественные, исторические и любопытные всех общественных зданий этого очень благородного города Севильи». Феликс Гонсалес де Леон, автор «Новостей», исследовал город, делая подробные заметки о самых важных, с его точки зрения, гражданских и культовых сооружениях, не сохранившихся до наших дней⁶⁴. К важным историческим источникам по архитектуре Севильи следует добавить также публикации Селестино Лопес Мартинеса, где собраны редкие биографические материалы из архивов Севильи о Мартинесе Монтаньесе, Педро Ролдане, Диего Лопес Буэно, Хуане де Овьедо, Эрнанде Руисе, Педро Санчес Фальконете, Хуане де Сегарра и Педро Лопес де Валле. Заслуживает особого внимания его исследование «Братство ла Санта Каридад и Венераблес Маньяра»⁶⁵, в котором используется единственный архитектурный рисунок фасада церкви Госпиталя де ла Каридад, предположительно выполненный архитектором Педро Санчес Фальконете, позволяющий на примере одного фасада по рисунку и оригиналу более детально проследить стилевое развитие архитектуры от маньеризма к барокко. Несомненное значение для истории архитектурного рисунка Севильи имеет публикация Санчо Корбачо «Архитектурный рисунок XVII века»⁶⁶, в которой содержится обширное собрание рисунков и их формально-стилевой анализ как результат исследования автора. Любопытна и статья Баена Галле «Архитектурные рисунки XVII века. Атрибуции», в которой идет речь об атрибуциях и проблеме авторства рисунков коллекции «D Z»⁶⁷.

Следует также отметить рост публикаций по отдельным памятникам, среди которых: Кафедральный собор и церковь Сагра-рио (Теодоро Фалькон)⁶⁸, Госпиталь Каридад (Энрике Вальдивьесо)⁶⁹ и церковь Сан Сальвадор (Гомес Пиньол)⁷⁰. Помимо отдельных памят-

ников публикуются исследования по творчеству тех или иных мастеров, например: архитекторов Хуана де Овьедо (Перес Эсколано)⁷¹, Алонсо Кано (Альфонсо Родригес Себайос)⁷², Педро Санчес Фальконете и Алонсо де Вандельвира (Крус Исидоро)⁷³, Диего Лопес Буэно (Плегуэсуэло Эрнандес)⁷⁴. Благодаря этим исследованиям собран большой материал, помогающий понять эволюцию формирования облика того или иного здания, процесс сложения местного варианта стиля и, наконец, документально уточнить жизнь и творчество этих мастеров, наиболее значительных для понимания архитектуры Андалусии XVII века.

Несмотря на обилие публикаций, существуют значительные пробелы в исследовании таких построек Севильи, как монастырь де Нуэстра Сеньора дель Кармен, монастырь де Нуэстра Сеньора де Консоласьон де Падрес Терсерос и де Сан Хосе, церковь Санта Мария де ла Бланка. Ряд архитекторов оставались практически неизвестными, такие как: Кристобаль Ортис, Диего Гомес, Педро Лопес дель Вале и Себастьян де Руэста.

Существующая национальная историография во многом позволяет понять логику общих процессов развития архитектуры Севильи, однако первостепенное значение имеют исторические и прочие документы, хранящиеся в местных архивах и детально исследованные Хуаном Антонио Аренийасом⁷⁵. Опубликованные Аренийасом материалы муниципальных архивов Севильи позволяют проследить за строительством, которое осуществлялось в городской среде на протяжении XVII века. Основными документами оказались материалы фонда Архива Истории Провинции из отделения Нотариальных протоколов, откуда были взяты данные о самых значительных конструктивных изменениях этого века и важные сведения, которые позволили описать жизненный и профессиональный путь главных архитекторов города. Также Аренийас использовал архивы Кафедрального собора и Дворца Архиепископа для изучения построек, особенно, что касалось Саграрио. И, наконец, были проведены исследования фондов библиотек, хранящие важные для исследования печатные и рукописные труды. Среди них следует отметить относящиеся к Колумбу университетские библиотеки Севильи и Гранады, а также Национальные библиотеки.

По мнению историка искусства Альфредо Моралеса, почти 50-летний период истории архитектуры Севильи первой половины XVII столетия остается практически неизученным, поэтому, изданная в 2005 году монография Хуана Антонио Аренийас «От классицизма к барокко»⁷⁶ приобретает научную новизну и значимость в испанской историографии. Особая ценность данного научного исследования заключается в том, что автор использует новые неизвестные источники севильских архивов: рисунки, чертежи, письменные документы первой трети XVII века, наиболее сложного периода истории города, переживающего на тот момент экономический кризис и в дальнейшем разрушительную эпидемию чумы. Именно в это непростое для города время строятся монастыри многочисленных монашеских орденов, вкладываются большие средства севильской знати на духовные нужды.

Не случайно большая часть архитектурных памятников этого времени связана с монастырским строительством, хотя к этому времени относятся и другие культовые и светские здания: возводятся новые части Кафедрального собора с Саграрио, Госпиталь Каридад, Дворец Епископа, Дворец Графов Святого Колома и др.

В книге Хуана Антонио Аренийаса анализу архитектуры города предшествует общий обзор градостроительства Севильи, формирования ее исторического и художественного облика. Во второй главе автор рассматривает типологию и архитектурный язык севильских построек, разбирает чертежи, рисунки и проекты, хранящиеся в архиве Епископского дворца. Помимо этого Аренийас привлекает документы из архива, в котором собраны рукописи и рисунки D.Z – кабальеро Диего Ортис де Суньига. Основное достоинство книги Аренийаса заключается в том, что на основании изучения архивов он наряду с известными архитекторами, приводит ранее неизвестные имена мастеров, расширяя круг их построек.

В последние годы было предпринято немало усилий по исследованию и популяризации культурного наследия Андалусии эпохи барокко. Культурные программы совпали с 400-летней годовщиной со дня рождения Алонсо Кано – гранадского художника, скульптора и архитектора эпохи барокко. В честь этой знаменательной даты были организованы многочисленные выставки в Гранаде и других горо-

дах Испании⁷⁷. Комитет по культуре правительства Андалусии объявил 2007 год тематическим годом «Андалусия эпохи барокко». В связи с этими событиями в Антекере проходил международный конгресс «Барокко Андалусии», материалы конгресса были опубликованы в одноименном сборнике⁷⁸. Сборник материалов конгресса представляет широкий круг исследований в большей степени историко-культурного плана и носит скорее популярно-просветительский характер. В силу этого этот сборник нельзя отнести к глубоким научным исследованиям. Его значимость заключается в самой сути подхода историков искусства, историков, филологов и культурологов к теме андалузского барокко, явлению неоднозначном, противоречивом, но бесспорно одном из самых ярких в истории искусства Южной Испании.

В отечественной науке сложилась достаточно обширная историография, посвященная проблемам изучения испанской литературы, театра, музыки и пластических искусств. Особое внимание традиционно уделялось крупнейшим представителям испанского реализма XVII века: Диего Веласкесу, Франсиско Сурбарану, Хусепе де Рибера и др. Весомый вклад в отечественную историю искусства Испании внесли А. А. Смирнов, К. Е. Малицкая, И. М. Левина, Т. П. Каптерева⁷⁹.

Исследования Каптеревой Т. П. посвящены художественной культуре Испании в рамках единого исторического процесса от древних времен до современности, раскрывая уникальность пути испанского искусства, насыщенного резкими поворотами истории, в которой, «маятник художественного творчества, начиная с древности, колеблется в ту или иную сторону, то с преобладанием местного начала, осложненного восточной традицией, то классического средиземноморского наследия»⁸⁰.

В ряду многочисленных работ по истории искусства Испании эпохи барокко, в отечественной литературе практически отсутствуют научные исследования по архитектуре, за исключением отдельной главы в многотомном издании «Всеобщая история архитектуры»⁸¹. Материал Савицкого Ю. Ю. ценен прежде всего тем, что это была первая публикация по истории архитектуры Испании в отечественном искусствознании. Наиболее последовательные стилистические тенденции автор наблюдает в архитектуре Кастилии и подчеркивает особую роль Хуана Гомеса де Мора как одного из зачинателей ново-

го художественного направления. Но полнее и выразительнее художественные идеалы расцвета барокко как могучего стиля, значение которого выходит за пределы Пиренейского полуострова, воплотились, по его оценке, в работах Чурригера. Тем самым автор закрепляет положения Отто Шуберта, выдвинутые еще в начале двадцатого столетия, исключая тем самым стилевую вариативность региональной архитектуры⁸².

В числе последних публикаций следует обратить внимание на работы, не имеющие прямого обращения к архитектуре Андалусии, но затрагивающие интересующие нас проблемы общего характера. В этом ключе можно отметить исследования по проблеме стилиобразования в латиноамериканском искусстве Л.И. Тананаевой, где архитектура Испании колониального периода рассматривается автором как источник большинства художественных импульсов для искусства заокеанского континента⁸³. Нельзя обойти молчанием ряд статей О.А. Ногтевой⁸⁴, обратившей внимание на испанские архитектурные трактаты эпохи Ренессанса. Морозова А.В., исследуя образы античных персонажей в аспекте героической темы в испанском искусстве XVI века, обращается к архитектуре Гранады и Севильи эпохи Карла V и Филиппа II, выявляя характерные особенности архитектурного декора имперского характера⁸⁵.

Итак, многие проблемы истории искусства симптоматично фокусируются на барокко: его происхождении, художественном языке, персонификации, эстетике, самобытном вкладе и роли в общем историческом процессе. Проблемы барокко вобрали в себя всю философскую и теоретическую проблематику искусствознания, столкнули позиции научных школ, заронили сомнения в надежности привычных представлений о стилях. Количество вопросов, возникающих у исследователей этого стиля, значительно превышает число найденных ответов. Обобщая и систематизируя известные современные теории развития искусства, Локтев В.И., ссылаясь на положения немецкого историка искусства Христиана Тёве, свел все многообразные объяснения стилевой эволюции искусства в две концептуальные группы⁸⁶. Одну, отмечает он, объединяет идея «имманентного развития» стилевой формы (А.Ригль, К. Фидлер, Г. Вёльфлин), другую объединяет общее убеждение в том, что источник

развития стиля находится вне искусства и стилевая форма производна от взаимодействия многих внешних факторов – социального устройства, политической истории, религии, уклада жизни (М. Дворжак, Э. Панофский, Э. Кассирер). В первом случае в деталях изучается все, что происходит с формой в пределах конкретного стиля, осмысливаются ее закономерности и затем ими же измеряется художественная ценность произведения. Во втором случае дается не менее обстоятельная характеристика эпохи, дух времени. В русле этой концепции по «теории выразительности» Тёве впервые были найдены конкретные и объективные признаки барочной формы. Научные исследования историков искусства «эпохи» барокко или «стиля» барокко продолжают открывать новые грани понимания и видения искусства семнадцатого столетия⁸⁷.

Следовательно, осмысливая многие неординарные и противоречивые теоретические позиции, можно вывести целый ряд следующих проблем стиля барокко. Особое внимание уделяется проблемам истоков стиля барокко, идейным предпосылкам его возникновения, уяснению границ стиля от Возрождения до позднего барокко конца XVIII века, анализу исторической и религиозной ситуации, анализу этимологии слова и характеру его употребления, позволяющие оценить специфику художественного явления, концептуальную его интерпретацию. В круг дискуссионных вопросов включаются проблемы организации художественной композиции того или иного произведения как слаженного организма, основанного на синтезе искусств, эмоциональном соучастии зрителя; проблема света как важнейшего фактора выразительности и эмоциональности, проблемы оптики и жизненной достоверности изображения через взаимодействие света и атмосферы. Проблема взаимодействия искусства и поэзии, искусства и театра, искусства и музыки, проблема полифонии. Обозначенные дискуссионные вопросы не менее актуальны и для Испании эпохи барокко.

Как показал общий обзор испанской литературы, архитектура Андалусии исследована историками искусства широко, на большом количестве памятников, с разных точек зрения, преимущественно используя иконологический и иконографический метод исследования, повествовательный характер историко-культурологического

анализа. В меньшей степени их интересует формально-стилистический подход, принятый в раннем европейском искусствознании. Многочисленные публикации узкой направленности о провинциальной архитектуре малых городов Андалусии представляют богатый фактологический материал в вопросах формирования стиля. Как уже было отмечено, Бонет Коррео был первым, кто поставил задачу выстроить единую эволюцию стиля барокко в Андалусии. Материал строится в основном на архитектуре XVIII века, хотя, безусловно, им были расставлены основные акценты от периода испанского маньеризма до расцвета «пышного» андалузского барокко. Тем не менее в монографии, как нам представляется, вопросы истории архитектуры XVII века освящены поверхностно и требуют своего дальнейшего развития.

В целом, историография отражает специфику сложения национальной художественной культуры и национальных форм стиля в архитектуре, сложный характер ее развития в отдельно взятой провинции Испании – Андалусии конца XVI – начала XVIII века как результат развития культурных связей и взаимовлияний. Помимо общих черт типологии и конструктивных приемов, составляющих архитектурных язык и формы его художественного выражения, как поэтической окраски образов, особое внимание и интерес исследователей направлен на национальный склад эстетической составляющей испанской традиции и понимание барокко как особого культурно-исторического феномена на срезе данного исторического периода.

ИСПАНИЯ ЭПОХИ БАРОККО



Исторические противоречия «Великой» империи»

Художественная жизнь Испании была тесно связана с ее исторической и общекультурной ситуацией. Золотой век испанской цивилизации был результатом долгого развития, подготовленного XV столетием. Первые католические короли покровительствовали ученым, содействовали развитию науки и книгопечатания. В истории Испании, сполна испытавшей все последствия Контрреформации, трагизм эпохи усугубился контрастами самой действительности и противоречиями исторического процесса.

Завоеванием Гранады (1492) завершилась Реконкиста. На всем Иберийском полуострове произошло возвращение к христианскому вероисповеданию. В том же году Колумб открыл Америку, присоединив ее к владениям испанской короны. По Тордесильянскому договору (1494) были раз и навсегда определены сферы испанского и португальского влияния в Новом Свете. Представители различных орденов – францисканцы, доминиканцы и особенно иезуиты донесли католическую веру до самых отдаленных уголков мира.

Периодом наивысшего подъема Испанской монархии были 1479–1598 годы – время правления Изабеллы Кастильской и Фердинанда Арагонского, Карла V и Филиппа II. Этого времени было достаточно, чтобы Испания добилась такого успеха, который едва ли знала мировая история. В 1556 году Карл V оставил в наследство своему сыну Филиппу II западную часть владений Габсбургов: испанские королевства – Кастилию, Арагон и Наварру, Балеарские острова, Сардинию, Сицилию, Неаполь и Милан, Голландию, Нидерланды, Люксембург и Франш-Конте, Мехико, Флориду и Центральную Америку. Это была Испанская империя с центром в Мадриде, с абсолютной властью монарха, политически независимая, насквозь пропитанная католицизмом, защищаемая непобедимой армией и подпитываемая бесконечной поддержкой поступающих из Америки драгоценных слитков.



*Никколоа да Корте. Битва при Павии. Дворец Карла V. Гранада.
Барельеф на пьедестале колонн. 1552*

Аннексия Португалии (1580) стала кульминационным моментом в истории испанской монархии. С поглощением Португалии власть Филиппа II теперь простиралась на Индию, Индонезию и Китай. Империя, чья протяженность поражала воображение, была величайшей в обозримой истории. Кастильский хронист XVII века Педро Саласар де Мендоса не без гордости писал: «Монархия испанская покрывает треть земного шара, Америка одна в три раза величиной Европу превосходит. Империя испанская в двадцать раз более римской»⁸⁸. Кастильцы чувствовали, что им принадлежит весь мир. Когда король въезжал в Лиссабон (1581), на одной из воздвигнутых в его честь триумфальных арок была помещена весьма красноречивая надпись: «Ныне исполнилось пророчество мудрого, что ты единственным царем и единственным пастырем на земле будешь»⁸⁹.

Природа испанской империи, образовавшейся при Филиппе II, была по-своему уникальна. В отличие от монархии Карла V, она стала истинно испанской державой с административным центром в Мадриде. Отныне решения политического и военного характера будут исходить от правителя, постоянно живущего в Испании и готового глубоко и серьезно заниматься государственными делами.

Новый миропорядок, который немедленно стал вводиться здесь вслед за объединением страны, был смоделирован по образцу «идеального государства рыцарей», все силы которых отдаются борьбе за христианскую веру. В Испании, при раздирающих ее религиозных и социально-экономических противоречиях, только такая программа была способна сохранить единство страны. Христианская идеология становится цементирующей силой государственного управления. Но церковь, подчиняя все слои общества, сама попадает в прямую зависимость от власти католических королей. Все в обществе становится поднадзорным

церкви в лице инквизиции и служит величию монархии. Испания видит себя страной военных крестоносцев, которые несут чистоту веры и свет христианства всем другим народам. В течение XVI века, когда в Европе разворачивается борьба за реформирование католической церкви, Испания находится в авангарде сил Контрреформации. Повсюду, где начинают колебаться устои католицизма, появляются испанские войска, а политические неудачи рассматриваются как следствие отступничества от истинной веры. Доказательством правоты своей идеологии служило изгнание евреев начиная с 1492 года, далее гонимыми становятся мудехары, крещенные мусульмане – мориски, вплоть до их поголовного изгнания в 1609 году⁹⁰.

Роль сверхдержавы мобилизует все людские ресурсы, которые распределяются между основными сферами деятельности: управление, военное дело, служение богу. В этих сферах оттачиваются грани этического идеала того времени. Все остальные виды деятельности отходят на второй план.

В 1590 году Томмазо Кампанелла напишет книгу-памфлет «Монархия испанская», где он прославляет величественную и могущественную Испанию, которая благодаря рассудительной политике



*Никколоа да Корте.
Андрес де Окампо. Барельеф
в медальоне. Дворец Карла V.
Гранада. 1550–1622*



Антонис Мор. Портрет Филиппа II. Будапешт. Музей изобразительного искусства. 1554

мудрого правителя может распространиться на всю землю и принести всеобщий мир и процветание. На смену бездействующим государствам придет новая, очищенная мировая монархия, благодаря воле свыше, благодаря божественному решению. Испанская империя, по мнению Кампанеллы, более других основана на таинственном промысле Божьем, а не на благоразумии и силе человеческой⁹¹.

Королю Испании Филиппу II было двадцать восемь лет, когда он сменил на троне своего отца Карла V. Будучи регентом, он много путешествовал по странам Европы, успев накопить значительный опыт в управлении страной. Поездка по Европе открыла перед ним богатства итальянского Возрождения, превосходство Италии в судостроении, архитектуре, фортификации, печатном деле. Учиться предстояло многому. Вернувшись из Нидерландов, он привез с собой живопись, моду, книги, художников, специалистов в технике. Особый интерес он проявил к картографии. В 1559 году король велел своим картографам посетить, обмерить и описать города своего государства⁹².

В 1570 году португальский космограф Франсиско Домингеш выполнил по его заказу географическую карту Нового света. Король остро чувствовал недостаток информации о географии и истории своих королевств. Спустя пять лет Совет по делам Индии составляет обширное исследование земель Нового Света. Король подготовил «Вопросник» для чиновников в Америке, в котором затрагивались все темы: от ботаники и географии, до экономики и религии. «Географические ссылки» - ответы поступали Филиппу II в течение 10 лет. Ни один другой монарх того времени в такой степени не поощрял развитие истории, географии, архитектуры, картографии⁹³.

Огромный океан, который омывал берега Новой Испании и Перу с одной стороны и Молуккские острова и Филиппины, названные в честь короля, с другой, был объявлен «Испанским морем». Королевским декретом устанавливались правила корабельного пе-



*Алонсо Санчес Коэльо. Вид на Севилью.
Мадрид. Музей Америки. 1570–1600*

ресечения Атлантики. Суда должны были следовать только в составе официальных торговых флотилий, которые имели единственным пунктом отправления Севилью – портом и воротами трансатлантической торговли до 1680 года, когда ей пришлось разделить этот статус с Кадисом. Для управления поставками колониального груза из Америки была создана торговая палата (Каса де Контратасьон), которая осуществляла контроль над экспортом и импортом всех товаров. Галеоны, спускавшиеся по Гвадалквивиру к океану, были наполнены европейским товаром, а навстречу им поднимались суда с колониальным грузом⁹⁴.

К началу XVII века Севилья становится крупнейшим городом Европы после Парижа. Атлантический путь был главной линией жизни империи, а жители Севильи знали, что их торговля стала самой солидной в мире. Империя контролировала производство серебра в Новом свете, ее атлантические солеварни производили большую часть морской соли, потребляемой на Западе, через Бразилию поставляли сахар. Америка принесла огромные богатства, которые обеспечивали господство Кастилии в Европе и за ее пределами на сто лет вперед. Средиземноморская торговля, серебро Нового света превратили Севилью в столицу Запада, стимулировали экономический рост, ко-

раблестроение и коммерцию. Это великое совместное предприятие собрало вместе всех испанцев и поставило перед ними общие цели⁹⁵. Знаменитый испанский философ и социолог Хосе Ортега-и-Гасет в своем эссе «Бесхребетная Испания», рассматривая проблемы и противоречия современной ему эпохи, отсылает читателя в историческое прошлое страны, что, по его словам, послужит своего рода дозорной башней, с которой на огромном временном расстоянии позволяет ему рассмотреть современность Испании. Подлинную реальность, дающую смысл человеческому бытию, автор видит в истории, истолковывая ее в духе экзистенциализма как духовный опыт непосредственного переживания. «...до сих пор вызывает удивление тот факт, – пишет он, – с какой скоростью (за пятьдесят лет) Испания вышла из того жалкого состояния, в котором она пребывала вплоть до середины XV столетия, и достигла невиданного могущества, сопоставимого лишь с мировым господством Римской Империи. Но как это случилось? Быть может страна пережила вдруг небывалый культурный подъем? Или в кратчайшие сроки у нас вдруг сложилась новая цивилизация, характеризовавшаяся высоким техническим уровнем? Ничего подобного... произошло лишь одно, но весьма существенное событие: территориальное объединение земель... Испании выпала честь стать первой страной, которая собрала всю свою мощь в один кулак, иными словами, объединилась под властью одного монарха. Само по себе единство – средство столь эффективное, что позволяет приступить к великим свершениям, даже когда объединены изначально слабые силы. В эпоху, когда феодальная раздробленность Франции, Англии, Германии препятствовала сплочению могучих национальных сил, а независимость итальянских городов воспрепятствовала созданию единой государственной структуры в Италии, Испания внезапно обрела необходимые компактность и эластичность»⁹⁶.

Испанские дворяне чувствовали справедливую гордость за события, дарованные им мерой мирового превосходства. Но именно широта международного сотрудничества и подрывала способность страны к технологическим инновациям. Реальная возможность объединенной Испании существовать как имперская сила в значительной степени зависела от вкладов ее союзников. Португалия давала навигационный опыт, Италия – корабли и оружие, немцы и нидер-

ландцы обеспечивали солдатами и технологиями, генуэзцы, фламандцы – финансовым опытом. Достижения испанцев шли скорее на уровне заимствования. Они во многом зависели от импорта во всем, что касалось артиллерии, доспехов, пороха, пушечных ядер. Производство вооружения оставалось большой проблемой из-за отсутствия своих специалистов. Французский аристократ, историк Брантом Пьер де Бурей (ок. 1538–1614) в своих записках путешественника рассуждает о судьбе испанской империи, как величайшей в истории, замечая, однако, что испанская держава никогда не основывалась исключительно на собственных ресурсах или на собственном вкладе, она никогда не обладала «инновационным преимуществом», их успехи были полностью зависимы от сотрудничества других. Без помощи союзников испанцы не получили бы ни солдат, ни кораблей, ни денег, заключает автор⁹⁷.

Одна из проблем империи заключалась в непреодолимом барьере языкового контакта с внешним миром. Держава оказалась неспособна адекватно общаться с другими европейскими народами. Выдающийся испанский теоретик литературы Бальтасар Грасиан (1601–1658) утверждал, что существуют два мировых языка: латинский и испанский, которые ныне суть от мира всего. Советник Филиппа II Вильявисенсио предупреждал короля, что у испанцев нет будущего в Нидерландах, ибо они языка не знают, ни законов, ни обычаев не разумеют⁹⁸. Европа жадно училась у Испании и охотно переводила ее литературу, испанцы, в большей массе, не были склонны интересоваться другим миром.

Английский путешественник Фрэнсис Вилоби сделал вывод, что во всех родах учения испанцы находятся позади остальной Европы. Испания стойко противилась большей части того, что предлагал внешний мир, и как господствующая нация проявляла мало интереса к культуре других народов. «Весь мир служит Испании, – гордо провозглашает мадридский хронист в 1658 году. – Она же – никому»⁹⁹. Европейцы знали кастильские сочинения: произведения изящной словесности, справочники по мореплаванию, литературу по истории Америки. В Кастилии, напротив, выбор переводной литературы был не велик. Ввозимые книги были чаще на латыни: о богословии, врачевании, древней истории.

В то время, когда испанцы пользовались почти безграничными политическими горизонтами, они сужали культурный кругозор, предельно ограничивая свое понимание того, что значит быть испанцем. Выходцы из Испании никогда не были просто испанцами. Они были, прежде всего, народом Хаэна, Севильи, Мадрида. Родная «Tierra» – земля, была главным источником их национальной составляющей. Особенностью Испании является регионализм, чисто средневековое восприятие себя частью единой державы только через собственное отношение к центральной власти, к королю. Место рождения было Родиной, Испания вокруг, обычно, только территория, где говорят на родном языке. Понятия Родины и Испании никогда не смешивались. Развивая эту тему, историк искусства, испанист Е.О. Ваганова приходит к следующему выводу: для развития художественной структуры в стране такая дихотомия в сознании оборачивалась определенной свободой в выражениях чувств, настроения, мыслей. Возможность существования множества истин (одной для всей Испании, другой для Андалусии, третьей для Севильи, четвертой для монастыря францисканцев в городе и так далее) законсервированная характером испанской истории, позволяла художнику не поступаться своей искренностью. Сколь бы сильно ни угнетали его, принуждая к повиновению, художник находил возможность к сохранению собственной личности¹⁰⁰.

До 1640 года Испания безраздельно владела всем Иберийским полуостровом, всеми открытыми к тому времени областями Южной Америки и некоторыми территориями в Азии и Африке. Однако метрополия столкнулась с почти непреодолимыми организационными и идеологическими трудностями в установлении действенной системы управления, использовании открытых в колониях полезных ископаемых, в международных отношениях. События развивались так стремительно, что этот успех не мог быть прочным. Вслед за взлетом в стране наступил глубокий упадок. Сократилось население, промышленность, животноводство, торговая монополия Кастилии лежала в руинах. Этикет, коррупция, интриги снижали эффективность государственной власти. К началу XVII столетия страну раздирали внутривнутриполитические конфликты¹⁰¹.

За пределами Иберийского полуострова происходили необратимые изменения. Союз с Австрией, направленный против Ри-

шелье и Мазарини, терпит поражение. Мирные договоры 1658 года знаменуют независимость Голландской республики, потерю Артуа и фламандских территорий. Испания передает Франции Сердань и Луссильон. Франш-Конте и другие земли Фландрии потеряны в борьбе против Людовика XIV. Наконец, когда права на испанский трон переходят к внуку «Короля Солнца», Испания теряет католическую часть Нидерландов, Люксембург, свои итальянские владения, Менорку, Гибралтар, морские привилегии. 1713 год отмечает низшую точку испанской истории. Какое падение, особенно в сравнении с триумфом 1580 года, когда была утверждена абсолютная власть Филиппа II и территориальное единство на всей Иберии. Это падение поразило мир. Монтескье сравнивал его с падением Римской империи¹⁰².

В 1598 году на трон вступил наследный принц Филипп III, получивший от своего отца Филиппа II наказ: «свято блюсти католическую веру и справедливо управлять подданными». О Филиппе III собственный отец говорил: «Господь Бог, который дал мне столько владений, отказал в сыне, способном управлять ими. Боюсь, что им самим будут управлять другие»¹⁰³. Так и случилось. Новый король всецело предоставил управление страной своему фавориту Маркизу де Дения, герцогу Лерме, который превратился во всемогущего временщика, управляющего государством по собственному усмотрению, не считавшегося ни с королем, ни с королевским советом. Филипп IV вступил на престол в 16 лет. Его интеллектуальные способности, бесхарактерность, склонность к веселой жизни так же не подходили для занятий политической деятельностью. Новый король всецело попал под влияние своих министров, что настроило против него испанское дворянство. Герцога Лерму сменил граф Оливарес, ставший всемогущим фаворитом и фактически руководителем испанской политики. Он принадлежал к тем людям, которые много понимают, предвидят и планируют, но вследствие отсутствия практических навыков, стоящих на уровне требований эпохи, и неумения преодолевать препятствия неспособны выполнить поставленные задачи и часто усугубляют создавшееся положение¹⁰⁴.

Дворянство постепенно покидало свои исконные земли и обосновывалось при дворе или поселялось в городах. Часть дворян оставалась в своих замках и была обречена на постепенное оскуде-

ние и забвение. Для достижения успеха необходимо было либо пользоваться расположением короля, либо получить высокую и почетную должность, что давало право, наряду с представителями высшего духовенства, назначать на посты правителей, вице-королей в королевский свет. Но основным занятием знати по-прежнему, оставалась «служба оружием»¹⁰⁵. Для дворянства был официально установлен иерархический порядок звания гранда, кабальеро и идальго. Разбогатевшие внезапно стремились стать идальго, приукрасить свое богатство знатным происхождением, желая пользоваться привилегиями знати и признанием со стороны короля. Тщеславная страсть к знатности и гербам превратилась в национальную болезнь. Никто не хотел быть плебеем и принадлежать к простому сословию. Стремление к превосходству над массами сочеталось с отсутствием материальных средств, а тщеславие идальго не разрешало ему заниматься теми видами труда, которые могли бы облегчить его положение. Так возник тип голодного и праздного идальго, обивающего пороги министров и фаворитов, тип, изображенный и высмеянный литературой того времени. Кортесы пытались противодействовать этому вредоносному направлению умов, просили короля отменить пожалования, которые он даровал без оснований. Так, например, была упразднена категория рыцарей по праву завоевания в Андалусии при католических королях, ставшая бесполезной, так как исчезли причины, вызвавшие ее к жизни. Или отменено звание кабальеро пардо, введенное кардиналом Сиснеросом для представителей плебейских слоев по соображениям военного характера¹⁰⁶.

Развитие ремесел и торговли создавало внутри плебейского сословия богатую крупную буржуазию, которая превратилась в подлинную денежную аристократию. К этой группе принадлежали ремесленники, выдвинувшиеся благодаря замкнутой, основанной на привилегиях цеховой организации (ювелиры, ретаблисты, строители и так далее). Богатые горожане притязали на звание идальго и стремились походить на сеньоров хотя бы в мелочах, например в праве на приставку «дон» перед именем или на ношение шпаги.

Основной задачей государства оставалось религиозное единство страны. Попытки организовать католическое воспитание морисков (крещенных мавров) с тем, чтоб сделать из них истинных

христиан и подготовить их к слиянию с католическим населением, потерпели неудачу. Традиция насильственного крещения, религиозный фанатизм, страх перед инквизицией вызывали ненависть к католицизму. Все эти причины, включая опасность заговоров, восстаний, поддержку мусульманских пиратов привели к решению об изгнании морисков¹⁰⁷. С 1609 по 1611 годы были изгнаны тысячи морисков и евреев. Эти действия обернулись большими материальными потерями для страны и стали одной из причин экономического упадка.

В тяжелые дни, когда шел спор о наследовании испанской короны после Филиппа IV, маркиз Мансера напишет, что неизбежная гибель монархии независимо от того, попадет ли она под власть Франции или будет унаследована сыновьями курфюрста Баварского недалека и не является тайной. «Общее бессилие органов власти и учреждений государства проявляется во всем: в отсутствии руководителей, в уменьшении населения, в истощении королевских и частных богатств, в страшной нехватке оружия, снаряжения, боевых припасов, обозов, отсутствии дисциплины в армии, во флоте и среди граждан – в общем унынии, вялости и постыдной трусости; за наши грехи наказана нация, позабывшая о былом своем мужестве и благородстве»¹⁰⁸.

Чисто экономический фактор – феномен инфляции – вначале способствующий экономической активности, в дальнейшем будет разрушать производительную деятельность. На повышении цен скапливаются состояния. Монеты с малым содержанием драгоценных металлов вытесняют прежнюю полновесную монету, создаются все условия для контрабанды, производство катастрофически падает. Монополия на торговлю с Новым светом превратила колонизацию в достояние идалго Эстремандуры, животноводов Месеты, представителей севильской администрации. Прибыль не «инвестировалась», как это происходит при капитализме. Эмигранты, надеявшиеся на милость фортуны, мечтали о сокровищах, о покупке земель и строительстве замков, а страна безнадежно работала на праздный Мадрид и королевский двор.

С падением численности населения тесно связан рост нищеты, а вместе с тем праздности и бродяжничества. С середины XVII века нищета была повсеместной¹⁰⁹. И лишь Севилья, преимуще-

ственное положение которой определялось привилегией торговли с Америкой, все ещё оставалась активным экономическим и культурным центром. Несмотря на упадок местной промышленности она существовала главным образом за счет сделок с иностранными торговцами, что, в свою очередь, привлекало в этот многоликий город толпы бродяг и авантюристов. В 1665 году дон Андрес де Эррера заявляет на заседании совета города: «Следует обратить внимание на то нищенское состояние, в каком находится все королевство Андалусия, где даже высшие классы не имеют достаточных средств к жизни. Средние слои очень бедны...занимаются бродяжничеством, просят милостыню, переходя от одной церковной паперти к другой»¹¹⁰.

Хлынувшие в страну из колоний громадные богатства не принесли пользу ни государству, ни его подданным, а управление мировой империей было безнадежно неэффективным. В XVII столетии государство объявлялось банкротом четыре раза. Мир вокруг менялся, а Испания, низвергнутая с вершины триумфа в бездну, не смогла приспособиться к переменам. Хосе Ортега-и-Гассет видит в этих исторических коллизиях народный характер страны: с той же стремительностью, с какой шел процесс, приведший к невиданному подъему в 1500-х годах, начиная с 1600-х, Испания пошла под уклон. Пресловутое объединение явилось лишь искусственным стимулятором роста, а никак не симптомом развития естественных жизненных сил. «Мы пришли к единству со столь изумительной быстротой именно по причине собственной слабости, – заявляет Ортега. – В Испании так и не сложилась могучая атомарная структура, которая опиралась бы на крепкую личную власть феодалов». Автор эссе приходит к следующему заключению: «Без особого преувеличения можно утверждать, что существуют народы-землепашцы: феллахи, мужики... я вовсе не хочу сказать, что Испания омужичилась. Как бы там ни было, нам довелось сыграть далеко не последнюю роль в истории, тем самым поставив себя наравне с ведущими нациями Европы. Некогда мы даже заправляли судьбами мира. И, тем не менее, нельзя не напомнить о горестной участи несчастных феллахов, ибо все дело в том, что закоренелые расовые дефекты все время склоняют нас к тому, чтобы взять за образец их унылую, нудную, безысходную участь. Спору нет, где-то в конце XV века наш народ напрягся как

стальная пружина и совершил свой скачок к мировому господству. Однако, как и все остальные, подвластный закону инерции, он вновь впал в летаргию, как только два активных поколения сошли с исторической арены. Короче говоря, в испанских жилах вновь заструилась неповоротливая крестьянская кровь... Если отдельные европейские страны (к примеру, Франция, Англия) процветали в Новое время, то, вне всяких сомнений, лишь потому, что характер наций отлично согласовывался с задачами эпохи. И в самом деле, рационализм, демократия, механистический подход к жизни, индустриализация, капитализм кажутся, на первый взгляд, универсальными тенденциями определенного исторического периода. И все-таки мы вполне можем считать их теми же ценностями, предпочтениями той же Англии, Франции, отчасти Германии. А Испания стояла и стоит в стороне. Однако ныне указанные идеологические и практические начала малопомалу теряют силу, поскольку уже дали все, что могли»¹¹¹.

Итак, страна, которая могла занять первое место в мировой экономике благодаря открытию Америки, упустила свой шанс, что во многом объясняется религиозной и, как выразился испанский философ Ортега-и-Гассет, народной психологией, унаследованной от Средневековья периода его заката. Однако вплоть до начала XVII века этому упадку противостояла испанская культура и искусство с её национальной энергией и народным творчеством.

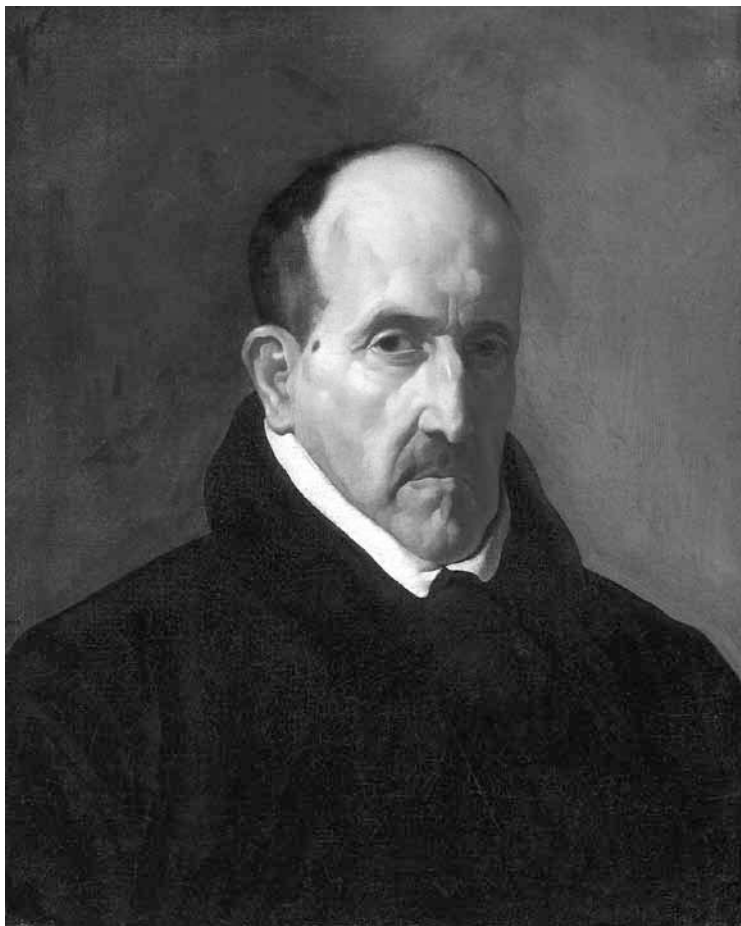
Теория и поэтика испанского барокко

Небывалый для Испании подъем культуры в крайне неблагоприятных условиях кризиса и упадка государства, порожденный широким комплексом различных исторических, социальных и художественных обстоятельств, представляет собой сложнейшую научную проблему. В мировой истории известны и другие схожие примеры, но испанский феномен, – как считает Т.П. Каптерева, – самый впечатляющий¹¹². Одним из вариантов решения поставленной проблемы можно считать научные исследования историка искусства А.К. Якимовича¹¹³. Рассматривая специфику своеобразия испанской культуры в общих рамках западной культуры Нового времени, Якимович считает, что все большие государства Европы прошли через процессы ренессансного типа. Так было во Франции, Италии, Германии, Нидерландах, Англии. Испания не имела перед собой ни знаменитого опыта ренессансного гуманизма, ни знаменитых движений религиозной Реформации. Новое время требовало нового мышления и нового образа жизни. Крупные страны вступили в семнадцатом столетии на путь модернизации общества и культуры. «В Испании сохранились иллюзии “священной нетронутости” старых добрых порядков»¹¹⁴. Если римское барокко – абсолютный стандарт барочного искусства, так как оно, по выражению автора, «здравомысленно и профессионально, мистично и рационально», то вторая большая школа средиземноморья дает разительно иную картину¹¹⁵. Испанскую школу он рассматривает как самую нестандартную и странную из школ эпохи барокко. «Такого своеобразного склада ума и души, – пишет автор, – мы не найдем в иных местах Европы... Испания – это своего рода тест, пробный камень, трудное испытание»¹¹⁶. Исследователь тонко подмечает, что в Испании живут самые экзотические ритуалы монаршего двора, самые мистические стихи. В искусстве и литературе присутствует такое своеобразное соединение фантастического визионерства с неподкупной документальной точностью,

такой сплав правдивого с парадоксом и сновидением, такие переплетения иронии с суровой серьезностью, каких нет в итальянском барокко¹¹⁷. Специфика испанской культуры, с точки зрения Якимовича, заключается в том, что там не было сильного и исторически значимого Ренессанса¹¹⁸. Явления искусства барокко были очень специфичными и своеобразными. Это искусство соединяет пафос и величавую риторику высших ценностей с остроумным натурализмом, с ироническим гротеском и живописанием бытовых и физиономических подробностей. В этом он видит печать испанского гения: «Острое, насмешливое, не поддающееся никаким мифологиям, наблюдательное здравомыслие, с одной стороны, и пылкая вера в мифы и фантазии великой империи и святой веры – с другой»¹¹⁹.

В том же ключе проблема и специфика испанского барокко освящается в научно-философских исследованиях последних лет¹²⁰. Так, Б.В. Горлов развивает мысли немецкого историка литературы Августа Шлегеля¹²¹ о стиле барокко и М.М. Бахтина о хронотопах в литературе¹²², куда они включают и чувство жизни барокко, и мироощущение человека барокко как систему художественного видения и общекультурную обусловленность. Более того, Горлов объединяет великих мастеров «золотого века» в общий хронотоп культуры, как продукт обще-эстетического сознания, сложившегося исторически суперэтноса с его синкретичной культурой, сформировавшейся под влиянием греков, римлян, вестготов, арабов и специфики испанского католицизма. В результате выстраивается художественное мировоззрение, как системообразующее понятие «предельного эстетизма», выраженное в основных чертах испанского менталитета: «формопоклонство» (термин Хосе Ортега-и-Гассета), как стремление самой формы к предельному совершенству, «сопряжение крайностей», как парадоксальность эмоциональных переживаний, «бесцельная отвага» (термин И.Г. Фихте) в категориях возвышенно-героического и «эстетизация смерти» как трагически прекрасного акта королевы трагедии¹²³.

Развитие испанской эстетики эпохи перехода от Ренессанса к барокко характеризуется не обращением к большим общетеоретическим проблемам, а стремлением теоретически обосновать то новое, что создавали писатели, художники, архитекторы. В качестве теоретиков испанского искусства выступают не философы, а прежде всего



*Диего Веласкес. Луис де Гонгора. 1622.
Музей искусств. Бостон*

сами его творцы в своих теоретических трактатах, например: Франсиско Пачеко, Хусепе Мартинес – в живописи и рисунке, Лопе де Вега, Тирсо де Молина – в драме, Бальтасар Грасиан и Луис де Гонгора – в искусстве изящной словесности, Антонио Поломино и Еухенио Ллагуна – в создании литературы по жизнеописаниям известных и малоизвестных мастеров живописи и зодчества.

Наиболее влиятельным направлением эстетики был поздний неоплатонизм, возникший в Испании не без влияния итальянских гуманистов. «Трактат о красоте Бога» иезуита Хуана Эусебио Ниеремберга (1641), рассматривающий тему бесконечного совершенствования божьего творения, считается одной из вершин неоплатонической эстетики XVII века¹²⁴. Совершенство Бога столь велико, что наш разум не способен понять его, «ибо его непостижимый свет и красота побеждают разум». Но эта своеобразная «слабость разума» перед лицом Бога не только контрастирует, но и сочетается с рационализмом. Источником красоты является также разум. «Надо объяснить, почему так любят прекрасное... утверждают, что причина, по которой телесная красота приятна, заключается в том, что она – тень, и подражание разуму, потому что мы видим в человеческом теле след и знак интеллектуального и духовного»¹²⁵. Этот контраст между слабостью разума перед лицом Бога и одновременно его силы делают философа одним из типичных представителей художественной теории века барокко.

Теория и поэтика испанского барокко отражена в знаменитом трактате профессора иезуитской коллегии Бальтасара Грасиана «Остроумие или искусство изощренного ума» (1648)¹²⁶. Автор трактата последовательно излагает разные виды и типы остроумия, их сочетания и взаимопереходы, где, по его словам, разум без остроумия, без острых мыслей, – «это солнце без света, без лучей, но все лучи, исходящие от небесных светочей, грубо материальны по сравнению с лучами изощренного ума»¹²⁷. Познавая мир, устанавливая связь между объектами, изощренный ум не может удовлетворяться одной лишь истиной. Он стремится к красоте. Остроумие и есть это проявление красоты; это пища для ума, тонкая игра, дающая наслаждение уму. Грасиан отмечал четыре элемента, из которых складывается остроумие: изощренный ум как духовное, идеальное начало, объективный мир, талант и искусство.

«Всякая способность души – я разумею те, что воспринимают объекты действительности, – получает наслаждение от какого-либо вида мастерства в них; соразмерность частей в предметах зримых – это красота; соразмерность в звуках – благозвучие... Разум же, как первая и главная среди духовных сил завоевывает лучшим видом мастерства, высшей красотой во всевозможных предметах. Назначение

искусства – вырабатывать мастерство, ради того и были они изобретены, непрестанно развивались и совершенствовались»¹²⁸.

Эстетика барокко ставит в центр проблему остроумия. Говоря о барочном характере испанской комедии, Грасиан сопоставляет ее интригу с барочной архитектурой, в которой нет элемента изобразительности и стиль выступает в чистом виде. Он несколько раз проводит аналогию между остроумием и архитектурой. Это искусственное творение изощренного ума, воздвигающее великолепное здание, не с колоннами и архитравами, а с сюжетами и остроумными мыслями. К числу основных особенностей архитектуры барокко, с точки зрения Грасиана, относится стремление сделать линии подвижными, отказ от чистых пропорций, диссонанс в созвучии форм. Сознательный диссонанс сохраняет самую суть этой архитектуры. Грасиан ставит деятельность ума выше творений архитектуры, так как числом и красотой искусные создания ума превосходят материальные создания рук человеческих. Аналогия между архитектурой и остроумием несомненна. Ведь и в основе остроумия лежит диссонанс: противоречие, контраст, нечто неожиданное, удивляющее. Само построение книги вполне отвечает архитектурным признакам барокко. В архитектуре барокко существует антимония частей и целого. Целое создается в результате сочетания контрастных, противостоящих друг другу элементов. Поэтику Грасиана А.Л. Штейн причисляет к типичному порождению XVII века, к своеобразной квинтэссенции эстетических устремлений барокко¹²⁹. Теоретики барокко ценили сложность образного смысла: чем труднее, считал Грасиан, открыть этот смысл, тем больше радость от его открытия. Тот, кто открывал его, ощущал себя посвященным, приобщенным к таинству. Таким образом, акт художественного восприятия, по Грасиану, перекликается с актом веры.¹³⁰

Отдельное направление многочисленных эстетических трактатов рубежа XVI–XVII столетий было посвящено театральному искусству, занявшему исключительное место в культуре XVII века. Классцистической теории драмы противопоставляются труды теоретиков национального испанского театра. Торес Нааро, Хуан де ла Куэва, Тирсо де Молина, Лопе де Вега, Педро Кальдерон де ла Барка выстраивают иное теоретическое обоснование и собственную эстетику театрального искусства. В поэме «Новое искусство сочинять комедии в наше

время» Лопе де Вега отказывается от стесняющих воображение правил классицизма в интересах правдоподобия, более гибкого, широко и глубокого отражения жизни.¹³¹ Тирсо де Молина создает комедию барокко, ее разнообразные и противоречивые элементы: высокое и низкое, трагическое и комическое; принципы комедии интриги, приводящей в действие и раскрывающей разные планы жизни. В искусстве драмы восторжествовал принцип иллюзорности, когда стирались границы между истинным и ложным. Созданное творческим воображением подобие реальности своим правдоподобием обманывало зрителя. Искусство барокко, каждый раз по-новому комбинируя хорошо известные вещи, балансировало между реальностью и вымыслом, между природной сущностью вещей и их иллюзорным подобием. Зрителя надо было ошеломить и удивить, заставить волноваться, страдать и сочувствовать страданию. В мире происходит непрерывное движение, находящее выражение в интриге, столь же причудливой и замысловатой, как формы барочной архитектуры. Зритель комедии увлекается новыми и неожиданными ситуациями, возникающими из пересечений интриг, сложной игры совпадений и случайностей, подобно тому, как при созерцании архитектуры барокко мы получаем наслаждение от игры перетекающих форм и все новых их сочетаний. Комедия барокко стала комедией интриг, в которой царствует случайность. В отличие от Франции XVII века, где победила идея подражания античным классикам, в Испании этой эпохи преобладает теория, утверждающая самобытное народное искусство¹³².

В отечественной литературе театральная эстетика «Золотого века» наиболее полно освещена в работах В.Ю. Силюнаса, который фактически подвел определенный итог многолетним спорам о феномене «народности» испанского театра¹³³. Особого внимания заслуживает тема театрализованных религиозных празднеств «*auto sacramental*», как особого жанра испанского театра, посвященного таинству причастия, получившего широкое развитие в семнадцатом веке. Его темой являлось грехопадение и искупление человека. «Ауто сакраменталь» обычно разыгрывались на городских улицах и площадях. В основу действия были положены разнообразные сюжеты – библейские, мифологические, исторические. Улицы и площади, на которых ставились импровизированные алтари, по которым проносили священные образы



*Диего Веласкес.
Портрет Франсиско Пачеко.
Мадрид. Прадо. 1619–1622*

и скульптуры, превращались в грандиозное театрализованное зрелище, декорацией которому служил преобразованный город¹³⁴.

Если в драме художественная система была теоретически обоснована, то в области пластических искусств между теорией и практикой существовал весьма существенный разрыв. Художники руководствовались не теорией, а скорее инстинктом гения.

Самой значительной и фундаментальной книгой по теории живописи была работа учителя и тестя Веласкеса Франсиско Пачеко – «Искусство живописи» вышедшая в 1649 году¹³⁵. Она состоит из трех книг с приложением. Первая часть посвящена античности и значению живописи как са-

мому важному из искусств, с помощью которого христианская вера приумножается и защищается. Во второй книге подводится итог теории Ренессанса, в том числе положениям Альберти и Леонардо да Винчи. В третьей книге Пачеко пишет о практике правильной живописи на примере изучения природы и творчества великих художников. Приложение к книге составляет набор иконографических формул и теоретических трактатов его предшественников. Важнейшей характеристикой выдающихся художников Пачеко считает талант колориста, называя в ряду первых Рафаэля, Леонардо да Винчи, Антонио Корреджо и Тициана. «Они с таким умением воспроизводили цвета, что их изображения кажутся скорее природой, чем искусством, передавая при изображении тела различные пятна и оттенки, которые несведущий не умеет передать»¹³⁶.

Как известно, во второй половине XVI века в Италии создаются художественные академии, ставшие принципиально новым феноменом позднеренессансной культуры. В этом сказалось возросшее значение науки и научной мысли. Художественные академии Италии, в отличие от прежних частных школ отдельных мастеров, были крупными профессиональными объединениями, как, например,

Академия рисунка во Флоренции, созданная Вазари в 1562 году¹³⁷. Предметом научного интереса Академии, в частности в области архитектуры, были, прежде всего, достижения великих мастеров «золотого века» Италии: Браманте, Рафаэля, Микеланджело. Подобную задачу ставили и испанские теоретики искусства Хусепе Мартинес и Франциско Пачеко. Мартинес вошел в историю искусства Испании как автор трактата «Практические рассуждения о благороднейшем искусстве живописи, о его начале, середине и конце, которые обогащают опыт с помощью примеров превосходных произведений выдающихся мастеров»¹³⁸.

Пачеко, создавший Академию живописи в Севилье, где он пытался собрать просветительский круг единомышленников, впервые в Андалусии организовать образовательную систему и теоретически обосновать свою художественную позицию¹³⁹. Отдавая предпочтение живописи перед скульптурой, Пачеко пишет, что скульптура имеет над живописью то превосходство, какое правда имеет над вымыслом. Но задача искусства казаться, а не быть, и живопись обладает в этом смысле преимуществом перед скульптурой, которая мертва¹⁴⁰. Искусство барокко разрушает задний план. Ему свойственно интегральное пространство, устремленное в глубину. Принципы живописи позволяют выразить иллюзию глубины и бесконечности, стирают ограничивающую фигуру линию контура. В этом контексте теория живописи Пачеко была созвучна эстетическим принципам испанской драмы. Так, например, Тирсо де Молина называл поэзию драмы живым искусством, которая подражает живописи и на малом пространстве холста в каких-нибудь полторы вары изображает дали и расстояния, нарушает границу театрального задника и создает иллюзию глубины и бесконечности мира. Театральное барокко использовало приемы живописи, на которые указывал теоретик и художник Севильи Пачеко: контраст светотени, новое осмысление пространственных категорий. Другой пример: на сцене, где шли комедии Кальдерона, свет и живопись являлись доминирующей формой выразительных средств театрального искусства. Кальдерон нарушает плоскостность и одномерность. Светотень – главная его помощница не только зрительно увеличивает глубину сцены, но и придает действию должную остроту и эффектность¹⁴¹. Исто-

рик испанского театра В.Ю. Силюнас обращает внимание на то, что в 1677 году Кальдерон написал «Декларацию в пользу искусства живописи»¹⁴², где роли живописи отводится господствующее положение. «Я нахожу, что живопись – это чуть ли не подражание творений Божьих и соперничество с природой, потому что не создала божественная власть ни одной такой вещи, которую живопись не смогла бы скопировать, и не породило Проведение вещи, которую она не смогла бы изобразить... ее мастерство достигло такого уровня, что она может копировать душу...»¹⁴³. Средствами изобразительного языка и приемами светотеневых эффектов Кальдерон добивался яркой экспрессии сценического языка, оптической иллюзии глубины и ширины сцены, смещения планов, предельного напряжения коллизии драмы и ее религиозно-философского пафоса.

Ориентация на классическую традицию, как на новый национальный художественный язык архитектуры, трактовалась испанскими теоретиками архитектуры как воплощение идей христианского зодчества, источником которого стало теоретическое наследие итальянского Ренессанса. Как известно, эпоха барокко не породила достойной ее эстетической теории. После развитых теоретических представлений Ренессанса в его ранние и классические времена, после изоцирковой догматики маньеризма, – как пишет историк искусства Е.И. Ротенберг, – странно видеть, как стилевая система такого масштаба и такой значимости не имеет соответствующей опоры в теоретических положениях. Несмотря на достаточную определенность своих средств и приемов, на четко выраженные стилевые стереотипы, эта система долгое время вообще не имела ясно зафиксированных наставлений по этим вопросам. Интуиция и практика – вот преимущественное достояние мастеров барокко. «Что касается теоретических установок, связываемых обычно с барочным искусством, то это, скорее, отраженный свет теории классицизма, из которых теоретики барокко заимствовали ряд положений общего характера, частично их переакцентировав»¹⁴⁴.

Теоретическими и практическими знаниями в области архитектуры на рубеже XVI и XVII веков для испанских архитекторов являлись общепризнанные трактаты эпохи Возрождения, ставшие для них практически единственным «проводником» в классическую

европейскую архитектуру, о чем свидетельствуют многочисленные описи частных библиотек в завещаниях известных и малоизвестных испанских архитекторов.

Широкое распространение в Испании конца шестнадцатого столетия получили трактаты Витрувия, Альберти, фра Джокондо, Виньолы. В Андалусии особенно популярным был трактат Серлио¹⁴⁵. Предметом научного интереса были также достижения великих мастеров «золотого века» Италии: Браманте, Рафаэля, Микеланджело. Теоретические трактаты по архитектуре XV–XVI веков дошедшие до самых отдаленных уголков Испании, были основаны на широком, универсальном понимании архитектуры и наряду с вопросами архитектурной эстетики (ордер, пропорции, оптическое восприятие) охватывали такие отрасли, как строительная технология и материалы, проблемы градостроительства, включая сюда и утопические проекты идеального города, и реальные проекты новых крепостей и городов. Трактаты были одновременно обобщением накопленного опыта и программой для будущего¹⁴⁶. К концу XVI века характер теоретической литературы меняется. Она теряет свой энциклопедизм и сосредотачивается на более узких проблемах архитектурной композиции и теории ордера¹⁴⁷. Все усилия теоретиков были направлены на то, чтобы канонизировать ордерную рецептуру и обосновать своим опытом и опытом античности ее использование в архитектуре культовых и светских зданий. Популярный в Испании трактат Виньолы, виднейшего представителя наиболее строгого течения архитектуры его времени «Правила пяти ордеров архитектуры» (1562), предлагал абстрактные схемы, не учитывающие реальные условия, где теория архитектурных ордеров была сведена к канонизации¹⁴⁸. Не менее интересна для испанцев была и теория ордеров, описанная в трактате Палладио «Четыре книги об архитектуре» (1570)¹⁴⁹. Другим трактатом, еще связанным с ренессансной теорией архитектуры, был труд Винченцо Скамоцци «Идея универсальной архитектуры» (1615)¹⁵⁰, который можно рассматривать не только как определенное подведение итогов предшествующего развития архитектурной теории и художественного языка зодчества, но и как теоретическую и практическую основу развития архитектурной мысли следующего поколения¹⁵¹.

Трактаты, как правило, иллюстрировались архитектурной графикой и чертежами с цифровыми пояснениями пропорциональных отношений, с графическими изображениями архитектурных планов, проекций и общего вида. С развитием печати функции архитектурной графики расширились.

В Испании появляются гравюры и книги по архитектуре, которые не только способствовали распространению архитектурных знаний, но также повлияли на характер творческого процесса архитекторов и, в конце концов, оказали влияние на формирование культуры Нового времени. Вершиной этого процесса обновления не только архитектурной теории, но и характера изображения архитектурных планов, общего вида здания и его проекции можно назвать трактат Палладио. Выработанная система условного языка архитектурных изображений позволяла экспериментировать с архитектурными формами и моделировать объемы в их отношении к пространству на бумаге, а также способствовала развитию теории архитектуры как научного знания, обладающего более высокой степенью систематизации¹⁵².

Теоретическое наследие итальянского Возрождения продолжает сохранять свое ведущее место по степени влияния на общее развитие европейской архитектуры. Рим в первой половине XVII века становится общепризнанным центром архитектурной теории, образования и практики, не утрачивает своего значения для значительной части Европы до конца столетия. Профессиональная зрелость архитектора определялась мерой его римской выучки. Художественные принципы римского барокко становятся исходными в дальнейшем формировании архитектурной традиции Испании. Важную роль в этом играла католическая церковь, с большим размахом осуществлявшая обширную строительную программу, закрепляя в пышности и блеске огромных монастырских и храмовых комплексов свои идеологические и политические позиции. Постановления Тридентского собора, завершившегося в 1563 году, требовали превратить искусство в оружие католической ортодоксии. Католическое барокко переживает блистательный расцвет под эгидой Рима – центра европейской художественной жизни в первой половине XVII века. Благодаря деятельности многочисленных французских, немецких, фламандских, голландских и испанских художников, работавших в Риме, стиль

барокко приобретает общеевропейское значение. Основой церковного искусства барокко была идея «триумфирующей церкви», то есть церкви торжествующей и взявшей на себя вселенскую миссию укрепления и пропаганды веры, борьбы за ее чистоту, которая проходила под знаменем Контрреформации. Возросло идеологическое давление церкви на культуру и искусство, инструментом которого стали регламентация и торжество общепринятых норм над индивидуальным религиозным опытом, что не могло не отразиться на испанском искусстве. Полного выражения новая художественная система достигла в римских храмах XVII века, созданных Лоренцо Бернини (1598–1680), Франческо Борромини (1599–1667) и Пьетро да Кортона (1596–1669), и, безусловно, опосредованно нашла свое отражение в архитектуре позднего андалузского барокко начала XVIII века. Но основные структурные и композиционные качества барочной культовой архитектуры были намечены в постройке XVI века иезуитского ордена церкви Иль ДJesus в Риме, где доминирующую смысловую роль играл символ крестного пути и небесного восхождения¹⁵³.

Семнадцатое столетие – знаменательная веха в истории научного знания, время рождения современной науки в полном соответствии со значением этого слова. Это время великих научных открытий Галилео Галилея, Иоганна Кеплера, Исаака Ньютона, Готфрида Вильгельма Лейбница и др. Каждое научное открытие не только приносит новые знания – оно решительно меняет сложившиеся до этого представления о мире. Это время предстает перед нами, как эпоха великих мыслителей (Френсис Бэкон, Рене Декарт, Бенедикт Спиноза, Томас Гоббс и др.). Если в эпоху Возрождения философия была неотделима от поэзии, литературы, религии и искусства, то теперь она охотнее избирает себе спутницей точную науку, критерием истины – математику, инструментом и эталоном гармонии – геометрию и нередко соединяет в одном лице мыслителя-теоретика и исследователя-практика. Наука отделяется от художественного творчества, а каждое из этих двух основных составляющих духовной культуры, в свою очередь, дробится на множество областей, которые в большей мере, чем прежде, обретают свою самостоятельную специфику. Развитие точных наук вносит новое и в область архитектуры. Принципиальным шагом вперед было зарождение и практическое при-

менение новой строительной механики. Определяющими в архитектурном развитии стали новые типы зданий, что неизбежно приводит к смене основных принципов профессионального метода архитектуры. Понятие «европейская архитектура» расширилось до значения мировой архитектуры, что напрямую было связано с колониальной экспансией Испании и Португалии.

Со второй половины XVII века значение центра архитектурной науки постепенно переходит от Рима к Парижу. Зодчество французского классицизма получает широкое международное признание, а стиль придворной художественной культуры Франции эпохи Людовика XIV становится предметом подражания и сильного творческого освоения. Здесь язык архитектуры барокко нашел новую почву и вылился в национальные формы классики, проникнутой духом ясной логики и чувством меры, совершенной в своих ордерных композициях, что также повлияет на смену художественных вкусов в Испании, когда в ходе борьбы за испанское наследство власть над страной и всеми ее владениями в Европе и в Новом Свете получит внук Людовика XIV Филипп Анжуйский и в Испании наступит время династии Бурбонов. И все же европейская архитектура XVII века при всем многообразии художественного выражения сложившихся к этому периоду двух стилевых систем: барокко и классицизма, оставалась в рамках преемственного развития длительной профессиональной традиции, базирующейся на опыте ренессансной архитектуры. В своей новой профессиональной оснащенности широким арсеналом научных сведений об античности архитекторы свободно выбирали из многообразия подлинной античной классики то, что больше отвечало их творческим устремлениям, создавая новую архитектуру, где важной становится роль личности архитектора. Таким образом, формировалась архитектура, которую можно было назвать «архитектурой выбора»¹⁵⁴.

Теоретическая литература об архитектуре в XVII веке ввела в обращение новые идеи и факты, но по глубине и разносторонности мысли, сопоставимых с теоретическим наследием Леонардо или масштабным сочинением Вазари, она, в силу внезапно возникающих и быстро формирующихся новых художественных явлений, была не готова к осмыслению разностороннего и разнохарактерного материала. Чаще всего она содержит определенную сумму теоретиче-

ских положений, практических советов, биографические сведения о знаменитых мастерах, описание и оценку их произведений. К сочинениям такого типа могут быть отнесены книги Пьетро Беллори в Италии, Самуэля ван Хоогстратена в Голландии, Франсиско Пачеко и Антонио Паломино в Испании¹⁵⁵. Наряду с объемными трудами выходят сочинения отдельных крупных мастеров, из которых наиболее интересны взгляды Дж.Л.Бернини, Франческо Борромини, Гварино Гварини, суть которых сводится к требованиям свободного самовыражения и сознательного отступления от правил¹⁵⁶. Так, например, «Опус об архитектуре» Франческо Борромини строится на подробном изложении замысла и осуществлении им на практике здания Оратория Филиппо Нери в Риме, в котором автор описывает функциональный характер сооружения, его эстетическое и символическое значение. Монах Гварино Гварини, создатель наиболее характерных для стиля барокко архитектурных памятников, ратует за абсолютное новаторство в архитектуре, так как, по его мнению, нет никаких оснований подчинять себя правилам, поскольку и мастера готики возводили не менее прекрасные сооружения, чем представители классического искусства. Чтобы защитить право на творческую свободу, Гварини вводит понятие относительности вкуса, замечая: что нравится одним, не нравится другим¹⁵⁷.

В 1768 году знаток и теоретик искусства Франческо Милиция в «Жизнеописании знаменитых зодчих» и в книге «Памятки о древних и новых зодчих», обобщая свой исследовательский опыт, видит в архитектуре Борромини воплощение дурного вкуса в архитектуре. Ко всем причудам и неточностям Микеланджело, – пишет он, – коим была заражена римская архитектура XVI века, в последующем столетии добавились сумасбродства Борромини. Милиция считает, что причудливость архитектуры таким образом дошла до крайней степени безрассудства¹⁵⁸. Он провозглашает себя сторонником классицизма и архитектуры, совершенной во всех ее частях. Противореча сам себе, Милиция утверждает, что инструментом для архитектора служит не математика с ее пропорциями, а зрение. И в этом он оказывается близок эстетике барокко. Новейшей архитектуре с XV по XVIII век посвящен третий том его фундаментального сочинения «Памятки древних и новых архитекторов». Позднее, в 1787 году он издал «Рим

в изящных искусствах» и «Словарь изящных искусств». В своих книгах Милиция одним из первых уделяет серьезное внимание анализу формы. Те архитекторы, которые в наибольшей степени отражали в своем творчестве новаторство архитектуры барокко, подвергались последовательной критике в среде представителей классической теории. Его кумиром был Палладио, которого он считал крупнейшим архитектором со времени императора Августа¹⁵⁹. Именно такого рода литература станет теоретической базой для сочинений испанского теоретика искусства Эухенио Ллагуно. Труды итальянских теоретиков и особенно сочинения Милиция, на которые он неоднократно ссылается в своих рассуждениях, дают ему основание негативно оценивать испанскую архитектуру семнадцатого столетия, особенно что касалось Южной Испании.

Как никогда до этого была обильна в XVII веке литература, рассчитанная на более широкие слои читателей: описания путешествий, художественные топографии, работы, посвященные отдельным знаменитым памятникам¹⁶⁰. Наконец, помимо печатных изданий немалое значение в формировании художественных взглядов имела личная переписка, служившая одним из важнейших средств научного общения, как, например, письма Пуссена, Рубенса, испанцев: А. Понза, Хусепе Мартиниса, Антонио Поломино, Еугенио Ллагуно и др.¹⁶¹.

Интерес к художественной теории в XVII веке выходит за пределы компетенции одних лишь профессионалов – архитекторов, скульпторов, живописцев и знатоков искусства. Вопросами современного искусства с его актуальными и животрепещущими проблемами заняты теперь представители творческой и научной интеллигенции более широкого круга. Их переписка и печатные труды предвещают в известной мере формы будущей художественной критики. Знаток и коллекционер Джулио Манчини, автор рукописных «Размышлений о живописи» (1617–1621) и «Путешествий по Риму» (1624–1627) в своих сочинениях впервые рассматривает методологические вопросы изучения истории искусства¹⁶². Его внимание направлено на поиски истинных критериев для оценки явлений современного ему искусства. Своими трудами Манчини намечает путь к самоопределению науки об искусстве, которое произойдет уже в следующем столетии.

Хусепе Мартинес (1602–1680), испанский живописец, гравер был современником Манчини. Жил и работал в Риме, был знаком с Хусепе Риберой. Вернувшись в Мадрид, вращался в обществе придворных живописцев, близко сойдясь с Алонсо Кано, Веласкесом, по ходатайству которого был назначен придворным живописцем сводного брата короля. Наибольший интерес, чем живописное творчество Мартинеса, представляют его литературные работы. Так, например, трактат «Практические рассуждения о благороднейшем искусстве живописи, о его начале, середине и конце, которые обогащают опыт с помощью примеров превосходных произведений выдающихся мастеров»¹⁶³, состоящий из 21 части, обращен к широкому кругу художников Испании. Мартинес описывает эпизоды из художественной жизни страны, частью которых он был очевидцем, высказывает свое отношение к памятникам искусства и художественным направлениям. Как художник, скептически относится к теории, считая, что она отрывает художника от живой действительности¹⁶⁴.

Другой испанский теоретик, Антонио Паломино, также оставивший заметный след в истории испанского искусства, был тесно связан с художниками и архитекторами Восточной Андалусии. Получив хорошее образование в области теологии и философии в Кордове, он переезжает в Мадрид, где основательно занимается живописью. Под влиянием Клаудио Коэльо изучает техники живописи фреской, принимает участие в росписи Эскориала как помощник Луки Джордано. Именно в этой области как живописец фрески, Паломино получит большую известность в Испании и, особенно, в Андалусии. Как теоретик и историк искусства он изложил свои взгляды в монументальном труде: «Музей живописи и школа оптики»¹⁶⁵. Его дидактические философские экскурсии во многом связаны с общими взглядами итальянских и испанских теоретиков (Альберти, Леонарда да Винчи, Цуккарро, Ломатто, Хуана де Альфаро, Пабло Сеспедиса, Франсиско Пачеко). У Паломино нет такого безоговорочного преклонения перед итальянским искусством, как это представлено в ранних испанских трактатах. Он высоко ценит работу испанских мастеров.

Как художник – практик и теоретик эпохи барокко, призывает к безукоризненному знанию рисунка, анатомии человеческого тела. Но главную роль в достижении совершенства передачи объемности



Диего де Сагредо. Титульный лист трактата «Измерения римлян». Толедо. 1526

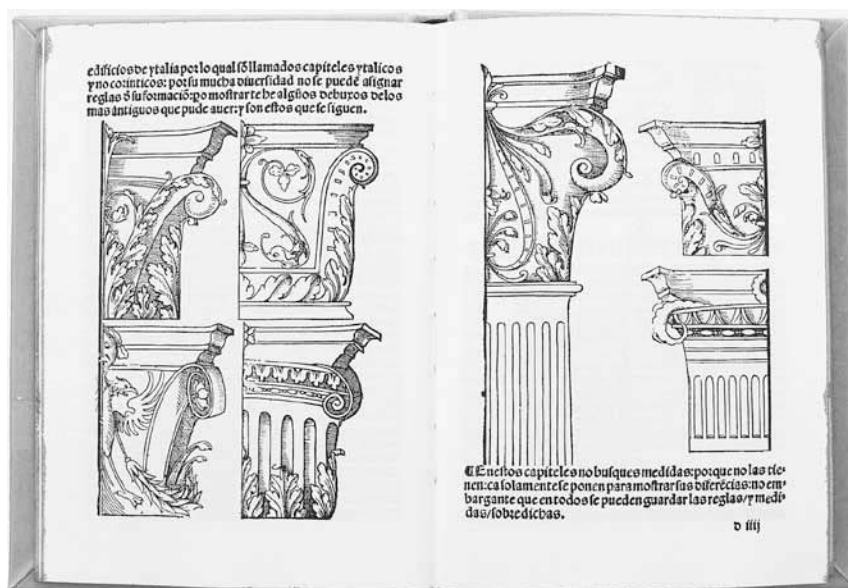
предмета Антонио Паломино отводит искусству колорита и светотени. Помимо техники живописи (маслом, гуашью, фреской) он подробно говорит о технике скульптуры из мрамора, дерева, бронзы, о технике энкаустики, о технике художественных тканей, о технике рисования на фарфоре и стекле, о технике эмали¹⁶⁶. Третью часть трактата, получившую название «Парнас испанских живописцев, увенчанных лаврами», можно рассматривать как одну из первых книг по истории испанского искусства, в которой живым и выразительным языком, с характерной испанской эмоциональной окраской, излагается художественная деятельность живописцев, скульпторов и архитекторов, дается оценка их работ. Он подробно освещает творчество Алонсо Кано, Сурбарана, Мурильо и др.¹⁶⁷

Труды выше названных теоретиков искусства (Джулио Манчини, Франсиско Пачеко, Хусепе Мартиниса, Антонио Паломино

и др.) входили в круг интересов просветителя испанского искусства Еухенио Ллагуно, который пытался не только осветить, но и теоретически осмыслить роль и место испанского искусства, где архитектуре он отводит четыре тома своего трактата¹⁶⁸.

Выбор «римского стиля» как выражение силы и величия абсолютизма в архитектуре знаменовал для Испании отказ от позднеготических приемов «платереско». Обращение к античности как сокровищницы общегуманистических ценностей было характерной чертой испанской культуры XVI столетия. Одним из первых испанских трактатов по архитектуре был трактат «Измерение римлян» Диего де Сагредо (1526).

Автор трактата говорит о пользе мастеров изучать и использовать строительный и художественный опыт древних. Переход от теории к практике начался сооружением королевского Эскориала. Решение объединить королевский двор и усыпальницу Габсбургов



Диего де Сагрето. Иллюстрации к трактату «Измерения римлян». Толедо. 1526

с монастырем и коллегией иеронимов означало для Филиппа II соединение духовной и светской власти. В комплекс входили также и административные постройки, здания научных учреждений, которые вместе создавали самостоятельную независимую среду – государство в государстве, микрокосм, образ высшего порядка.

Строительство Эскориала было начато в год завершения Триденского собора (1563), на котором король предстал как защитник и объединитель католической церкви. Филипп II понимал, что обращение к архитектуре «в римском духе» символизирует наступление новой политической эпохи. Идея возрождения «золотого века» Августа казалась особенно уместной в этом контексте. Благодаря активному использованию при строительстве Эскориала архитектурных правил он стал самой классической постройкой в истории испанского Ренессанса. Хуан де Арфе, автор трактата «О различном соизмерении скульптуры и архитектуры», пишет: «...великий король испанский Филипп захотел основать главный храм...Хуан Баутиста Толедский создал такой проект, в котором он учел все основные правила, прев-

зойдя в этом греков и римлян»¹⁶⁹. Хуан де Эррера (1530–1597) – архитектор, ученый, наперсник короля, продолжил и развил идею Хуана Баутиста де Толедо. Он являл собой новый тип архитектора, отличавшегося от средневекового мастера, характер работы которого основывался на ремесленном труде. С этого момента, в течение всей эпохи барокко главную роль играл искусный мастер, ответственный за разработку конструкции здания. Архитектор занимал высокое общественное положение, играл роль художественного руководителя и работал в тесной связи с заказчиком.

Новый тип профессиональной подготовки зодчих этой эпохи основывался на теоретических выкладках Витрувия и Альберти. Хуан де Эррера владел 750 специальными изданиями, среди которых были важнейшие иностранные и испанские трактаты по теории и практическому руководству архитектуры¹⁷⁰. В 1603 году выходит в свет трактат иезуита Хуана Баутиста де Вильяльпандо и Иеронима де Пардо, в котором авторы, ссылаясь на Витрувия, излагают версию реконструкции храма Соломона. Они пересматривают саму концепцию возникновения ордера в системе архитектурного оформления храма Соломона, создав свой «соломонов» ордер, представляющий собой соединение элементов коринфского, композитного и дорического ордеров. Иллюстрации, включенные в текст трактата, были одобрены Филиппом II и Хуаном де Эррера, хотя, как замечает О.А. Ногтева, эти композиции скорее напоминали отдельные гравюры из трактата Серлио¹⁷¹. В Мадриде выходят труды фра Лоренсо де Сан Николаса и Доминго де Андрадо «Искусство и использование архитектуры» и «Превосходство в архитектуре» (1633)¹⁷². В них авторы представляют дидактический обзор крупнейших теоретических работ от античности до своего времени, дополняя его практическими советами для каждого из уровней владения профессиональными навыками. В целом, витрувианский стиль как структурная основа классицизма станет очень популярен в Испании, а его элементы будут ценились на каждом этапе развития барокко. Внешние, поверхностные изменения, возникающие из собственной динамики, практически всегда будут оставаться в классической структурной системе.

Не менее интересными были теоретические сочинения в виде «архитектурных манускриптов», на которые обращает особое внима-

ние О.А. Ногтева¹⁷³. «Анонимный трактат об архитектуре, посвященный принцу Дону Филиппу» представляет собой служебную записку с рекомендациями будущему монарху по организации строительства на территории Испании. Большое внимание в этой системе ценностей автор отводит архитектурному образованию и изучению опыта древних, отсылая к трактатам Витрувия и Альберти. В манускрипте излагаются правила ордерного декора и вопросы градостроительства.

Одним из авторитетов для испанцев в теории архитектуры помимо итальянских трактатов стал трактат французского архитектора Филибера Делорма. Можно предположить, что именно отсюда были взяты положения об образованности и качествах профессиональной деятельности архитектора, изложенные в докладе Филиппу II. Его основные положения гласят: архитектор должен быть мудрым ученым, с детства приучен к своему ремеслу, знать науки, необходимые для архитектуры: арифметику и геометрию как в теории, так и на практике, астрологию, философию, теорию музыки и другие дисциплины. Особенно важно, чтобы он понимал правила симметрии, чтобы придавать меры и пропорции всем вещам как фасадам, так и другим частям. Архитектор должен владеть универсальными правилами пропорций, которые составляют основы всякого знания, должен уметь их применять в решении специальных проблем: при использовании ордеров и изучении основ искусства древних, которые должны согласовываться с «истинными мерами» в правилах фортификации и инженерных науках, а также во множестве смежных художественных дисциплин¹⁷⁴.

Себастьяно Серлио, как справедливо отмечает Ефимова Е.А., также считался одним из «главных учителей классической грамоты»¹⁷⁵. Значение книг Серлио было тем велико, пишет автор, что они открыли для архитекторов новую сферу деятельности. Ефимова исследует проблему влияния теоретика, главным образом, на французскую архитектуру. Но в равной степени это можно соотнести и к архитектуре Испании, о чем свидетельствуют многочисленные архитектурные трактаты испанских теоретиков. Автор статьи указывает на два важных фактора, на которых основывалось влияние трудов Серлио. Во-первых, как первая книга образцов нового типа, которые обрели конкретную пластическую форму и были воплощены в про-

работанных во всех деталях проектах. Эти проекты были понятны и заказчикам, и исполнителям. «Для заказчика предназначался краткий текст с описанием устройства и назначения помещений, помеченных для удобства литерками на плане. А для исполнителей Серлио внедрил строгую и последовательную систему представления проекта в форме трех взаимосвязанных ортогональных видов: планов, фасадов и разрезов, – соотнесенных между собой в масштабе и дополненных проекциями отдельных узлов и деталей по мере надобности»¹⁷⁶. По мнению Ефимовой, вклад Серлио в развитие архитектурного проектирования стал его вторым важнейшим достижением. Метод Серлио обладал большой технической точностью и был более пригоден для прямого непосредственного воплощения в материале, чем любые теоретические описания или графические фантазии его предшественников, а модели, хотя и обладали известной степенью теоретической идеализации, тем не менее выглядели как реальные проекты конкретных построек, которыми могли пользоваться в целом или в отдельных частях заказчики и простые строители¹⁷⁷. Как показала строительная практика, вплоть до конца XVII столетия архитектурные проекты Серлио, но чаще элементы архитектурного декора, будут иметь существенное влияние на Андалусию и, особенно, Севилью.

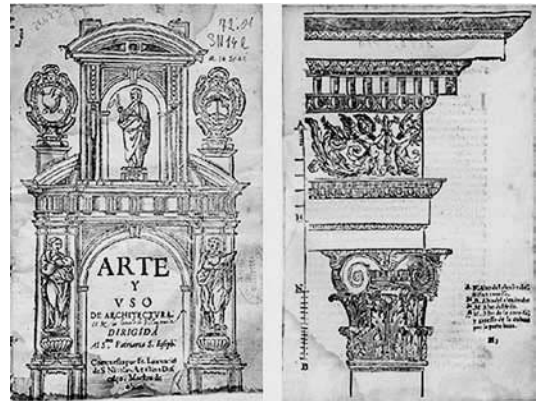
Названные теоретические трактаты были связаны, в первую очередь, с придворной архитектурной школой, где выстраивалась и регламентировалась деятельность зодчих королевского двора. Цели и характер придворного искусства оказывали сильное влияние на культуру страны. Богатства знати расходовались на вклады и дары при строительстве капелл, монастырей, церквей как стремление обеспечить себе христианское спасение в мире ином. Гражданское строительство оставалось на очень низком уровне, за исключением временных сооружений – триумфальных арок, катафалков, декораций для праздничного оформления городов в Страстную неделю.

Испанская архитектура раннего барокко сводилась практически к церковным постройкам. Помимо двора, наиболее значительные заказы поступали от религиозных орденов.

Августинец Лоренсо де сан Николас (1596–1679) отмечает, что в его время непропорционально большое число архитекторов были членами религиозных орденов. В то время, когда в большинстве ев-

ропейских стран ремесло архитектора классифицировалось как интеллектуальное искусство, в Испании все еще преобладало представление о зодчем как о члене религиозного братства, получившем духовное наставление и практические профессиональные навыки в родной обители.

Концепция здания должна была соответствовать особым духовным требованиям. Монашеские братства приглашали для работы мастеров из своего круга. Эти архитекторы и строители передавали накопленные знания и опыт членам ордена. Их считали высоко-квалифицированными и всесторонне образованными. Архитекторы религиозных орденов (францисканцы, доминиканцы, иезуиты и другие) принимали участие в миссионерской строительной деятельности в Новом свете, так как церковное строительство было важнейшим элементом культурного и идеологического экспорта и олицетворением ценностей испанской цивилизации¹⁷⁸. Архитекторы-монахи впервые появились среди иезуитов. Как показал в своих исследованиях Альфонсо Родригес Г. де Себайос, созданные ими произведения служили образцами для подражания, как некогда постройки Эрреры¹⁷⁹. В этот период сложилась структура иезуитской евангелической церкви с зальным нефом, боковыми капеллами, галереями, трансептом и купольным средокрестием. Тенденция к упрощению пространства стала следствием выступлений св. Карло Борромео в годы Контрреформации. Он подчеркивал, что кульминацией мессы является проповедь и открытое взорам всех верующих совершение таинства Евхаристии. Изменение принципов организации интерьера храма было предназначено для того, чтобы повысить степень вовлеченности мирян в литургию, в отличие от прежнего положения, когда за совершением Евхаристии могли наблюдать в основном одни только представители духовенства.



Лоренсо де Сан Николас.
Титульный лист трактата «Искусство
и применение в архитектуре».
Мадрид. 1639

Новая храмовая архитектура придерживалась своего главного образца – римской церкви Иль Джезу. Строительство иезуитских церквей подвергалось строгому контролю. Все проекты должны были утверждаться в Риме. За соблюдением инструкций и обязательным включением необходимых элементов наблюдали особые цензоры, регулярно посещавшие провинции. Таким архитектором иезуитского ордена был, например, Педро Санчес (1569–1633), работавший в Андалусии, где он экспериментировал с овальными в плане сооружениями (церковь Сан Эрменгильдо) в Севилье. Большинство создателей архитектурных теорий тоже являлись членами религиозных орденов. Бенедиктинский монах Хуан Риччи (1600–1681) в своих теоретических сочинениях продолжает развивать и углублять тему архитектурных ордеров. Каждый ордер, как указывал еще Серлио, соответствовал определенному святому. Классическую группу ордера – дорический, тосканский, ионический, коринфский и композитный он дополнил «соломоновым» – ордером с витыми колоннами, какие, как уже предполагалось, были в храме Соломона¹⁸⁰. Риччи добавил к витому стволу колонны базу и капитель, подобные киворию Бернини в соборе Св. Петра. «Открытие» соломонова ордера вызвало огромный интерес, особенно в Андалусии. Цистерианский монах Хуан Карамюэль де Лобковиц (1606–1682) разработал новые типы ордеров, так называемые антропоморфные «атлантические» и «паранимфические».

Таким образом, рассматривая общую картину теории барокко Испании, мы приходим к следующему заключению: архитектура андалузского барокко, находясь в русле общего эволюционного развития, не ставила перед собой задач по созданию идеальных произведений, следовательно, не пыталась загнать себя в жесткие рамки поклонения только Витрувию или Альберти. Теоретическая школа итальянской архитектуры и практическая деятельность зодчих Южной Испании с ярко выраженным направлением творческой свободы, основанной на традициях народного искусства, позволят в дальнейшем создать более декоративную альтернативу как общеевропейскому, так и мадридскому придворному стилю. Это будет способствовать быстрому преодолению кризиса зодчества в начале семнадцатого столетия и сделает андалузскую архитектуру одной из ведущих в испанском барокко.

**СТИЛЕВЫЕ ИСТОКИ
АРХИТЕКТУРЫ
ЮЖНОЙ ИСПАНИИ
НА РУБЕЖЕ XVI–XVII ВЕКОВ**



Архитектура королевского двора Филиппа II

К концу шестнадцатого столетия по всей Испании распространился единый стиль империи «эрререск». Андалусии, как уже было отмечено, отводилась особая роль, и первые сооружения государственного значения, начиная с эпохи Карла V, возводились именно здесь. Архитектура королевского двора, соответственно, рассматривается нами как необходимая составляющая в контексте стилевых истоков архитектуры Южной Испании на рубеже XVI–XVII веков.

Итак, воплощением великолепия испанской империи в правление Филиппа II был Эскориал, а его суровый классицизм – исходным образцом стиля¹⁸¹. Создание единственного в своем роде архитектурного комплекса, которое стало делом всей жизни Филиппа II, было не только королевской прихотью, но и проявлением столь свойственной испанскому монарху маниакальной приверженности идее. Он сам интересовался архитектурой и пытался найти новые средства выражения для передачи представления о роли Испании как мировой державы, освобождающей мир от устаревших средневековых традиций. Для реализации своих честолюбивых замыслов он приобрел для своей библиотеки важнейшие теоретические трактаты¹⁸². В молодые годы, путешествуя по Европе, он постоянно интересовался архитектурой. Филипп был в курсе всех строительных программ своего отца Карла V в Толедо, Севилье, Гранаде. По документам известно, что король изучал итальянские трактаты, чертежи, планы¹⁸³. Его покои были завалены литературой и иллюстративным материалом по зодчеству. Филипп II прекрасно знал современную ему итальянскую архитектуру. Длительные путешествия в период регенства по Италии, Фландрии, Германии и Нидерландам вскоре дали свои положительные результаты. Точка зрения Филиппа II на архитектуру выражена в рукописи, предположительно написанной придворным архитектором Хуаном де Эррерой¹⁸⁴. Рукопись имеет стиль доклада и написана лично для короля. В концепции будущей резиденции его

волнует исключительно моральный аспект и духовная составляющая. Автор записки предлагает классицизм как полезную основу для государства и ставит две задачи. Первая – архитектурные сооружения должны соответствовать моделям Альберти. Вторая – архитектор должен иметь профессиональный статус, отличный от мастерового ремесленника. Великой архитектуре надо обучаться. Опыт и навык архитектора, как указывал еще Витрувий, не имеет ничего общего с мастерами строительной практики, которые не владеют знаниями правильной архитектуры.

Сооружение Эскориала, начатое в 1563 году, велось под его неустанным личным наблюдением. Ни один чертеж не проходил без утверждения короля. Первым исполнителем замысла и автором проекта стал архитектор, философ, математик Хуан Бутиста де Толедо, учившийся в Риме и Неаполе у прославленных мастеров итальянского Возрождения и участвовавший в постройке собора Св. Петра в Риме под руководством Микеланджело¹⁸⁵. Спустя три года после закладки первого камня Эскориала, архитектор умер. Его преемником был назначен Хуан де Эррера, молодой талантливый помощник, который возглавил строительство, став впоследствии общепризнанным создателем Эскориала и выразителем стиля архитектуры королевского двора.

Хуан де Эррера родился в Астурии, селении Мобильян, принадлежал к богатому дворянскому роду, однако фамильные титулы и земли унаследовал старший сын от первого брака отца Педро Гутьерес. Люди в селении Мобильян, где рос Эррера, были дикие, невежественные, впоследствии, когда архитектор станет знаменитым, он пожертвует крупную сумму денег на создание школы в родной деревне. Выбор пути обедневшего идалъго был традиционным. Ему предстояло избрать либо церковную, либо военную карьеру¹⁸⁶. В 17 лет, по рекомендации дальнего родственника, он поступает на службу принцу Филиппу (1547) и как молодой придворный путешествует с будущим королем по Италии и Нидерландам. С двадцати лет он служит в гвардии Гонзага. В годы служения в королевской гвардии Эррера часто составлял фортификационные карты, владея природными навыками рисунка, оформлял серию иллюстраций по астрономии для инфанта дона Карлоса. Именно благодаря этим рисункам Филипп II обнаружил в нем способности рисовальщика и чертежника,



Эскориал. 1563–1584

отправив его вскоре в качестве помощника к Хуану Баутисто де Толедо. Нигде в документальной литературе нет указаний, какое образование получил Эррера. В своем завещании он сам заявляет о себе как об архитекторе-самоучке, но, возможно, как утверждает Т.П. Каптерева, «он получил прекрасное гуманитарное и философское образование в Вальядолидском университете»¹⁸⁷. Первые самостоятельные чертежи Эрреры в Эскориале, связанные с оформлением кровли, сразу же были одобрены королем и стали отправной точкой в его карьере архитектора. Конструктивное решение высоких шиферных крыш с прорезанными чердачными окнами, как отзвук французских строительных приемов, сэкономило королю 2000 дукатов, о чем Эррера не без гордости напишет в завещании. Более тридцати лет продолжалось тесное сотрудничество короля и архитектора. Эррера обладал интуитивным чутьем в деле строительной техники, но всегда и во всем следовал желаниям и рекомендациям короля. Он носил два титула: архитектор его величества и главный мастер королевских строительных работ. Эррера регулировал все вопросы строительства в Испании. Ни один проект не возводился без одобрения и попра-



*Якопо да Треццо.
Хуан де Эррера. Медаль.
Бронза. 1578*

вок королевского архитектора, наделенного в этом вопросе абсолютной властью, особенно, что касалось имперских дворцовых сооружений: дворец Карла V в Гранаде, здание биржи в Севилье, дворец в Аранхуэсе, Алькасар в Толедо и дворец в Лиссабоне.

В плане дворец-монастырь Эскориал представлял собой гигантский прямоугольник, рассеченный главной осью, которая акцентирует вход с запада на восток. Расположение зданий и внутренних дворов подчинено основному принципу деления плана на геометрически правильные прямоугольные ячейки. На главной оси помещен большой, увен-

чанный куполом собор Сан Лоренцо, позади которого выступает за черту основного прямоугольника корпус королевских покоев. Храм является центром всей объемно-пространственной композиции. Его ориентация с запада на восток определяет положение главного входа всего ансамбля. Поперечная ось с севера на юг членит весь план на отдельные части, где расположены апартаменты королевской свиты, монастырские помещения и семинария. Крестообразные в плане корпуса объединены небольшими квадратными двориками. К северному фасаду собора примыкает большой внутренний двор Евангелистов, окруженный галереей, объединяющей помещения сакристии и зала капитула. В центре двора стоит маленький храмик, увенчанный куполом и световым фонарем, с четырьмя сквозными выходами, с фигурами евангелистов в нишах работы Хуана Баутисты Манегро. В архитектурном образе храма и его масштабности сказалось влияние Темпьето Браманте¹⁸⁸. Главный вход всего ансамбля ведет в открытый центральный двор королей – патио де лос Рейес. План Эскориала – прямоугольник с четырьмя башнями по углам, обнаруживает близость к планам старых испанских Алькасаров¹⁸⁹. Такие дворцы-крепости, воздвигаемые в древних городах Испании, составляют наследие национальной архитектуры, восходящее к далеким истокам. Хуан де Эррера достиг редкой соразмерности четкого силуэта и объемно-пространственной композиции всего комплекса. Он верно на-

шел пропорциональное соотношение между куполом собора, угловыми башнями и горизонталями сильно протяженных фасадов¹⁹⁰.

Многочисленные постройки Эскориала, выдержанные в одном монументальном стиле, включены в четкую геометрическую систему архитектурного комплекса. Дух ясной математической логики пронизывает его образ, определяет пропорции, ритмический строй, детали и формы, сведенные к простым геометрическим объемам – кубу и шару. Основной образной и идейной доминантой в ансамбле является собор, возвышающийся над гранями каменного прямоугольника.

Главный западный вход, подражающий фасаду церкви, задает тон всему сооружению, подчеркивая его культовый характер. Все сооружение сложено из прямоугольных гранитных блоков, которые тесались в местных каменоломнях. Гранит составляет в ансамбле основной мотив, скелет и плоть здания. Принцип движения лежит в основе пространственной концепции. Дворцовые и монастырские помещения строятся по центральным осям, а связь между ними осуществляется по длинным непрерывным переходам клаустро. Таким образом ритм архитектурной композиции развивается в горизонтальном направлении.

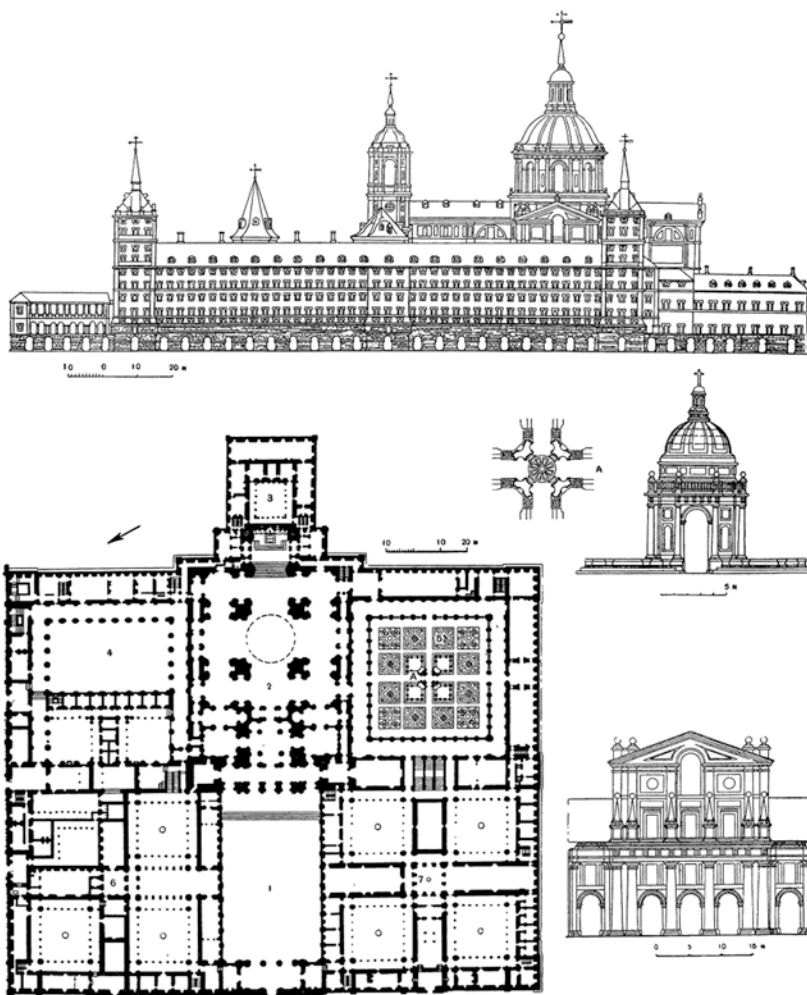
Одно из лучших созданий Хуана де Эрреры, по общему мнению исследователей, был входной западный фасад. Отто Шуберт считал, что главный портал, напоминая портал римской церкви Иль Джезу, предвосхищает испанское барокко. Он приставлен к стене подобно ретаблo, как это имело место в архитектуре раннего и зрелого платереско. Однако фасад главного портала при общем сходстве имеет свои отличительные особенности. Если фасад Иль Джезу полон пластической силы и мощной энергии, то в портале Эскориала Эрреро обесценивает мотив внутреннего напряжения архитектурных форм, их пластическую игру, целиком подчиняя всю архитектурную структуру портала принципу плоскостности. Портал наложен на плоскость фасада, по своей природе он графичен, напоминает декорацию, не обладая пластикой и не взаимодействуя с пространством. Исконно испанский контраст декоративного пластически богатого портала или обрамления окна и гладкой стены существенно переосмыслен зодчим. Тяжелая горизонталь карниза держит плоскость



Эскориал. Гравюра. Национальная библиотека Испании. XVII век

фасада. Строго по вертикали над входом, в верхнем ярусе, находится ниша со статуей святого Лаврентия. Увенчанный шарами фронтоном слегка выступает над линией высоких шиферных крыш. Отдельные архитектурные части обретают масштабность и силу выразительности в единстве целого, в системе всего ансамбля, в соотношении с окружающим грандиозным пространством. Западный фасад включает в себе почти все, что получает дальнейшее развитие во внутренней структуре здания. Главный вход ведет в центральный открытый двор, который акцентирован входом в церковь с тремя арочными проемами и дорическими полуколоннами. Колонны завершаются высокими постаментами с фигурами ветхозаветных царей.

Королевская церковь имеет план в виде греческого равноконечного креста. Три нефа перекрыты цилиндрическими сводами. На



Эскориал. План



Эскориал. Западный фасад

оси среднего нефа расположена главная капелла. Четыре столба средокрестия несут барабан купола. Переход от квадрата к кругу выполнен при помощи парусов. Сферический купол, со слегка повышенной стрелой подъема, увенчан фонарем. Узкая обходная галерея опоясывает храм по периметру наружных стен. Она примыкает к главной капелле и непосредственно связана с помещениями дворца. Все архитектурные элементы приведены в строгое единство. Господствует дорический ордер, строгий и торжественный, где преобладает один цвет светлого гранита. Композиция Эскориала свободна от примеси готических и мавританских архитектурных форм. Эррера свободно и уверенно оперирует ордером и классическими профилями, вводит цилиндрические своды в перекрытиях.

Многие элементы в композиции Эскориала предвосхищают, по мнению Ю.Ю. Савицкого, эпоху барокко¹⁹¹. Несмотря на аскетизм архитектуры, названной «desornamentado» (безорнаментальный), ее все же роднит с произведениями барокко динамичность силуэта с нарастанием масс к центру и резким смещением главного композиционного ядра – большого собора – что противоречит спокойствию и ясности собственных классической архитектуре Возрождения. Этой же точке зрения придерживается и Каптерева, но вопрос о стилевой категории этого ансамбля она оставляет открытым: «...стиль Эскориала не нуждается в точной дефиниции, – пишет она, – он отличается особыми переходными формами искусства, возникающими на рубеже двух великих эпох, когда на смену традициям Возрождения приходят первые провозвестия нового художественного этапа – искусства XVII века. В образе Эскориала скрещиваются традиции Возрождения, черты маньеризма, элементы классицизма и барокко»¹⁹². Таким образом, Эскориал можно рассматривать как первый ансамбль государственной



Эскориал. Северный фасад

резиденции нового типа в Европе, который стал отправной точкой и примером подражания для других монархов¹⁹³.

Реконструкция дворца – крепости в Лиссабоне стала последним проектом короля и архитектора¹⁹⁴. Это был самый амбициозный замысел Эрреры для королевской резиденции, хотя первоначально идея принадлежала итальянскому архитектору Филиппо Терци (1520–1597). Таким образом, концепция дворца в Лиссабоне, так же как и проект Хуана де Толедо в Эскориале, в целом была уже сформирована. Строительство дворца длилось с 1580 по 1598 год¹⁹⁵. Дворец имел вид четырёхъярусной башни-крепости, обращенной фасадом в сторону океана, с характерной повышенной шиферной крышей, с куполом и венчающим всю композицию световым фонарем. Увенчанный величественным фронтоном, фасад был оформлен монументальными парными пилястрами дорического ордера. Башня построена из белого, тщательно обработанного камня, что было характерно для строительной традиции Лиссабона (Башня Белен, мо-

настырь Жеронимуш, Кафедральный собор Се)¹⁹⁶. На первом этаже башни размещалась королевская гвардия, на втором – покои короля и свиты, библиотека и зал приемов. На третьем этаже – богато украшенный салон для приема послов. У подножия башни располагалась длинная крытая галерея с лестницей, ведущей в зал послов, по типу королевского дворца в Брюсселе. В общей композиции ансамбля преобладала тема испанской крепости, подобно Алькасару в Мадриде и Толедо. Дворец уже существенно отличался от испанских построек Эрреры. Башня-дворец была слишком широкой, чтобы выглядеть просто башней, и достаточно высокой и узкой, чтобы напоминать традиционный облик городского дворца. Тем не менее королевская резиденция выделялась среди других построек белизной каменного фасада, большими оконными проемами и открытой балюстрадой верхнего яруса. Историк архитектуры Уилкинсон-Зернер считает, что некоторые идеи этого дворца-крепости найдут продолжение в проекте Бернини для восточного фасада Лувра¹⁹⁷.

Дворцовую и культовую архитектуру Эрреры в Мадриде, Толедо, Севилье, Гранаде, Вальядолиде и Лиссабоне объединяет общая идея выражения холодного помпезного стиля времени Филиппа II средствами математически выверенной, строго продуманной в пространственных и пластических отношениях архитектуры¹⁹⁸. Вдохновленный классической архитектурой ренессансной Италии, Эррера попытался проникнуться ее античным «духом», но во многом был ограничен своими архитектурными традициями и навыками. Простота, математическая ясность и ритмические повторы придают его монументальным сооружениям определенную монотонность. Дворцы Эрреры выражали порядок, власть, суровую строгость, которые ассоциировались у короля и архитектора с классикой таких мастеров Возрождения, как Альберти и Браманте. Но «классицизм» Филиппа II был исключительно его «классицизмом». Архитектура Эрреры демонстрировала торжество математической логики, навыки стереометрии и мастерство строительной техники, хотя, возможно, ей не хватало творческого претворения полученного опыта.

Молодой солдат, дворянин, волей случая и собственным природным данным освоивший технические и практические навыки строительного дела, осторожный и опытный царедворец, терпели-

вый ученик – Эррера был человеком ренессансного склада. Он сумел подчинить обстоятельства жизни неумной тяге к знаниям и универсализму интересов. К концу жизни Эррера подготовил теоретическую программу по истории техники в академии математики в Мадриде¹⁹⁹. Технические вопросы, связанные с системой перекрытия зданий, были ему особенно близки. Он разрабатывал геометрические чертежи каменных сводов, новые формы лестниц, используя геометрию Эвклида, практику французской архитектуры, теорию стереометрии Филибера Де л'Орма²⁰⁰. В дальнейшем этот опыт будет иметь продолжение в архитектурном трактате Алонсо де Вандельвира и в строительной практике в Хаэне, Убеде и Баэсе.

Историки искусства дают неоднозначную оценку архитектурному творчеству Эрреры от безудержного восхваления, называя Эскориал восьмым чудом света, до почти полного отрицания его художественной значимости²⁰¹. Трудно определить профессиональный статус Эрреры как архитектора, в силу того, что в истории архитектуры Испании у него нет ни одного самостоятельного проекта. Все его проекты были связаны с переработкой первоначальных замыслов других архитекторов, его предшественников. Но, с другой стороны, именно ему выпала честь выразить образ и стиль имперской эпохи Габсбургов²⁰².

Проблему стиля «дезорнаментато» Уилкинсон-Зернер видит, с ее точки зрения, в отсутствии художественности в архитектуре Эрреры. В ней нет творческого начала, все подчинено математическому расчету, а абстрактная манера использования классических форм лишает подчерк архитектора индивидуальности. Значение творчества Эрреры состояло в том, что он один из первых сознательно приблизился к культуре европейской архитектуры, разорвав «путы» средневековой традиции, введя на территории Испании и Португалии универсальный стиль классицизма. Хосе Сигуенсе видел в архитектуре Эрреры последователя классического римского стиля Браманте²⁰³. Его табернабль в алтаре Эскориала и часовня во дворе евангелистов подобны Темпъето Браманте. Фасад королевской библиотеки Эскориала восходит к архитектурным мотивам двора Бельведер в Ватикане, перефразируя язык Браманте на свой лад. Уилкинсон-Зернер отмечает, что Эррера не был самостоятельной

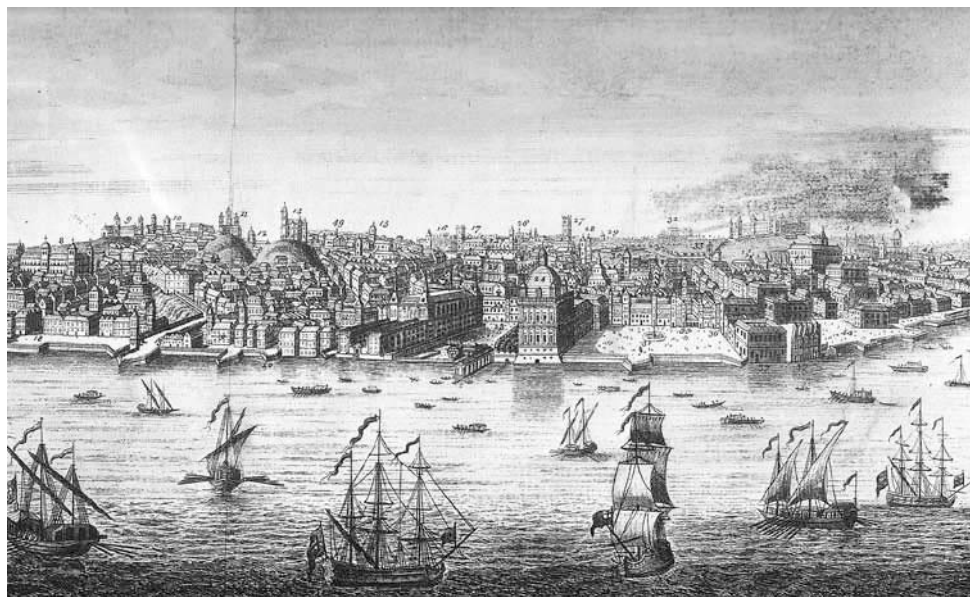


Лиссабон. Дворец Филиппа II. Вид на галерею

творческой личностью. Он не сумел, с позиции автора, творчески переосмыслить достижения Альберти, Браманте, Микеланджело и Виньолы. Уилкинсон-Зернер проводит любопытную аналогию художественного метода в архитектуре Эрреры и французского архитектора Пьера Леско, как каждый, по-своему, восприняли идеи Браманте. Оба архитектора работают в классическом стиле, но их творческий метод отличен друг от друга. Эррера со свойственным ему стремлением к математической ясности упрощает архитектурную композицию. Пьер Леско и Жан Гужон используют ордер как пластический элемент, преобразуют фасад Лувра, дают ему творческое осмысление. Несмотря на то, что многие черты луврского фасада заимствованы из Италии, в целом это произведение французского Возрождения²⁰⁴. Ордерный декор фасада находится в тесном соответствии с его объемным строением, этажностью, распределением наружных проемов. Первый и второй парадные этажи украшены нарядными ордерами: коринфским и композитным. Аттиковый этаж обработан укороченными пилястрами и упрощенным антаблементом. Отвесная линия кровли составляет неотъемлемую часть общей композиции фасада.



*Лиссабон. Дворец Филиппа II. Гравюра.
Париж. Национальная библиотека*

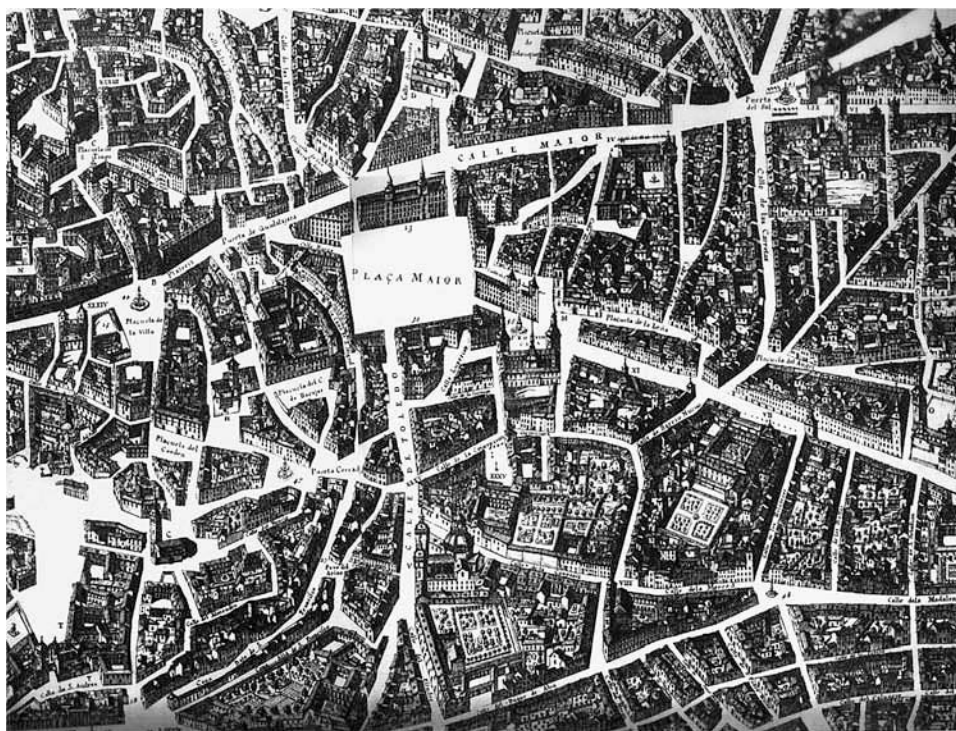


*Лиссабон. Вид на дворец Филиппа II. Гравюра.
Париж. Национальная библиотека*

Эррера, напротив, в поисках большей универсальности архитектурного языка нивелирует проявление индивидуальности. Не стоит забывать и тот немаловажный факт, что архитектор строго следовал указаниям своего патрона. Известно, что у короля были непростые отношения с предшественником Эрреры в строительстве Эскориала. Хуан Баутиста де Толедо сформировался под влиянием классического итальянского Возрождения. Он следовал традициям Якопо Сансовино и Андреа Палладио²⁰⁵. Строительство Эскориала принесло ему немало огорчений. Королю нужен был «свой» архитектор, чтобы воплощать в жизнь «свою» идею. Эскориал стал творением Филиппа II, как Версаль станет воплощением идеи Людовика XIV, как Петербург – Петра I. Каждый из них создавал символ своей абсолютной власти и увековечивал его в камне. Король «вырастил» своего архи-

Мадрид. План города.

Муниципальный музей Мадрида. 1658





Хуан де ла Корте. Пласа Майор в Мадриде. Торжества по случаю соглашения о браке принца Уэльского и Марии Австрийской. 1623. Муниципальный музей Мадрида. Ок. 1630

тектора, сделал ему карьеру, имя, дал уникальную возможность построить самые значительные здания Испании конца XVI века. Но и архитектор «создал» короля, оставив потомкам наглядную память великих событий эпохи. Филипп II и Эррера желали быть современными в средневековой Испании, уйти от груза прошлого и создать идеальную архитектурную «модель» мировой империи²⁰⁶.

Дело Эрреры продолжили его ученики: Педро дель Эрно, племянник архитектора, ставший главным мастером по строительству, и Франсиско де Мора, назначенный впоследствии главным архитектором нового короля Филиппа III. Но истинным новатором в архитектурной практике начала XVII века будет его племянник Хуан Гомес де Мора²⁰⁷. Наследственность в династиях архитекторов, художников и особенно мастеров ретабло было характерным явлением в художественной жизни Испании.

Пышный придворный церемониал, блестящие праздники и театральные представления, которыми теперь была насыщена придворная европейская жизнь, требовали соответствующего архитектурного оформления²⁰⁸. Тщательно изгоняемый архитектурный орнамент начинает проникать в дворцовые сооружения, постепенно меняя их внутренний облик. Та же тенденция к обогащению архи-



Хуан Гомес де Мора. Ратуша. Мадрид

тектурных форм стала проявляться в церковном зодчестве. Нужно было изыскивать новые приемы воздействия на верующих. Противопоставляя тяготам реальной жизни сладость духовного общения, церковь начинает стремиться в оформлении храмов к праздничности и «великолепию», используя для этой цели все виды искусств и в первую очередь архитектуру²⁰⁹.

В 1611 году на должность королевского архитектора и строителя города Мадрида был назначен Хуан Гомес де Мора (1586–1648). Его влияние на архитектуру Иберийского полуострова ощущалось более четырех десятилетий. Главной задачей Мора станет расширение и застройка Мадрида, в котором еще не было необходимых для столичного города общественных учреждений, как, например, королевской резиденции испанских Габсбургов, так как двор Филиппа III до 1606 находился в Вальядолиде.

В сооружениях Хуана де Мора: Плаза Майор (1617), Карсельдель Корте (1629–1634), Пантеон Эскориала (1617), Айунтаменьто (1640), дворец Буэн Ретиро (1632) и др.) – строгие классические

принципы школы Эрреры сочетаются с изящной декоративной трактовкой поверхности стены. Пластическое выделение отдельных элементов постройки: входного портала дворца, церковного фасада, рельефного декора и применение различных контрастирующих друг с другом материалов (камня и кирпича) показывают, как далеко ушла испанская архитектура от стилистики Эскориала ко второй четверти XVII века.

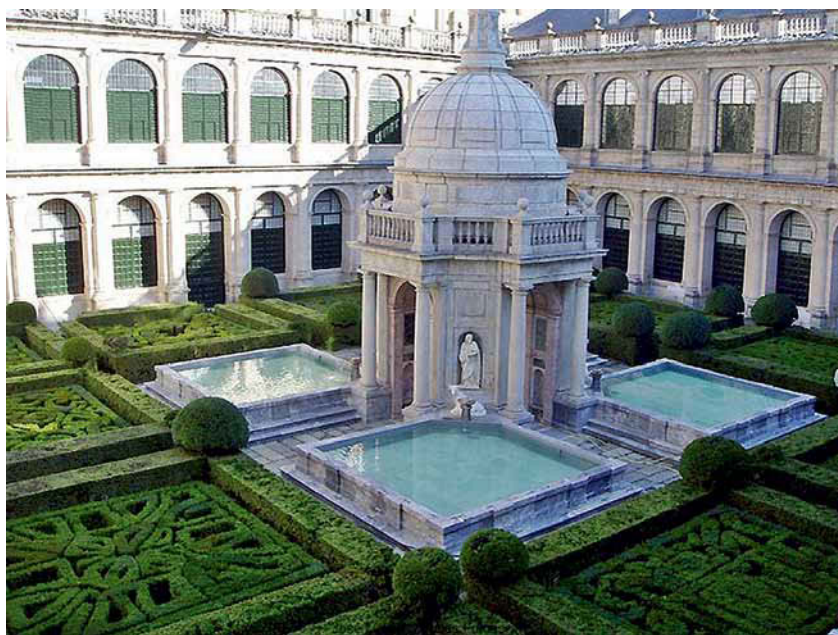
Особой заслугой Хуана де Мора стали разработанные им концепции дворцовой резиденции короля и градостроительной идеи столицы Испании, соответствующие требованиям придворного церемониала эпохи барокко. Мадрид, «город и двор», служил архитектурным обрамлением для прославления короля, являлся центром как светской, так и религиозной жизни. Пласа Майор как главная площадь города и целостный архитектурный ансамбль, спроектированная архитектором в 1617 году, представляла один из первых образцов регулярного градостроительства Испании. По своей структуре этот прямоугольный в плане комплекс, окруженный аркадами и многоэтажными зданиями одинаковой высоты, восходит к французским или нидерландским образцам, как, например, площадь Вогезов в Париже или Гран-плас в Брюсселе. Площадь выглядит как большой парадный зал, вход в который обозначен высокими сводчатыми арками на углах.

В отличие от Эскориала, воплощающего государственную идеологию Филиппа II, дворец Филиппа IV Буен Ретиро (прекрасное уединение), в создании которого участвовали флорентинец Косме Лотти, Хуан Гомес де Мора и Алонсо Карбонель, представлял собой сцену, на которой правители и их подданные разыгрывали свои роли. Загородный дворцовый ансамбль предназначался для отдыха и развлечений королевской семьи и придворной знати. Он представлял собой скопление вытянутых по горизонтали невысоких построек, не связанных единством замысла. Обширные внутренние дворы и площади служили для празднеств и зрелищ²¹⁰. Сады, разбитые итальянскими мастерами, гроты, водопады и фонтаны – все было организовано для отдыха и досуга как контраст между официальной стороной придворной жизни и потребностями аристократии в развлечениях.

Алькасар и тюрьма Карсель де Корте, здание Ратуши, Плаза Майор и церковные постройки – иезуитская коллегия в Саламанке (1617), церковь монастыря ла Энкарнасьон (1616) несут уже иные стилистические особенности. В пластическом декоре архитектора просматриваются черты, противоречащие стилю «дезорнаментado» Эрреры. Классические приемы Эрреры усложняются декоративной трактовкой поверхности стены. Новые выразительные акценты отдельных элементов строений: входные павильоны дворца и церковного фасада, пластичность рельефного декора, применение камня и кирпича как контрастирующих друг с другом материалов демонстрируют, как далеко ушла испанская архитектура от стилистики Эскориала.



1. Эскориал. Общий вид



1.а. Эскориал. Дворик Евангелистов



2. Эскориал. Двор
Королей



2.а. Помпео Леони. Фигу-
ры Филиппа II
с семейством.
Эскориал.
Церковь Сан Лоренцо.
Бронза. 1598



3. Эскориал.
Зал библиотеки



4. Лиссабон.
Башия Белен



5. Мадрид. Пласа
Майор



5.а. Мадрид.
Пласа Майор.
Вид на Каса де ла
Панадериа



6. Гранада. Вид с Альбасина на Альгамбру



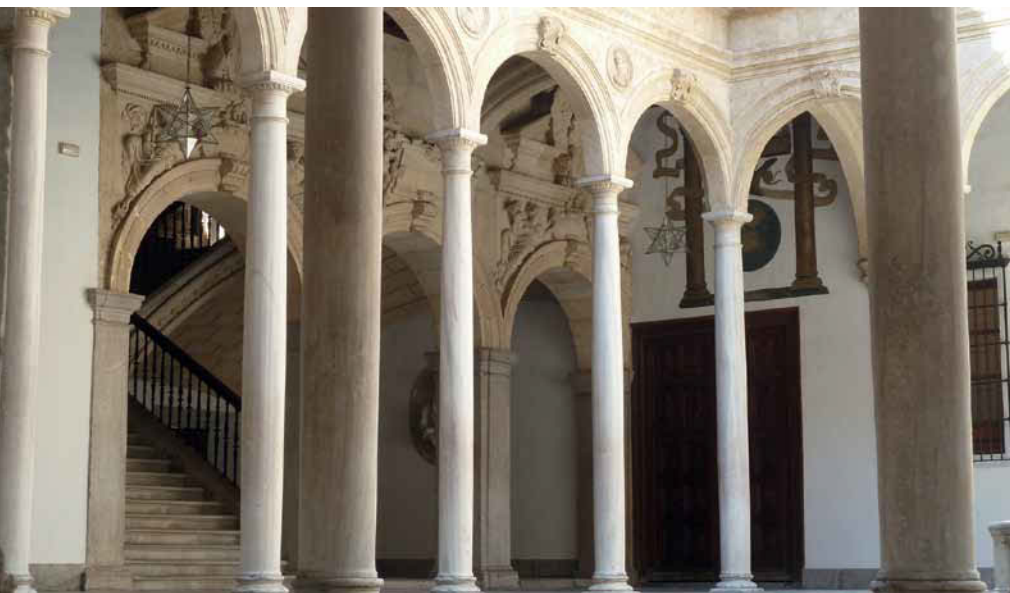
7. Гранада. Дворец Карла
V. Общий вид



7.а. Гранада. Дворец Карла V. Вид на круглый дворик



7.б. Гранада. Дворец Карла V. Лестница



8. Гранада. Чансилерия. Патио



*8.а. Гранада. Чансилерия.
Фрагмент декора. Мрамор*

9. Хуан де Эррера.
Каса Лонха (Биржа).
Севилья



10. Севилья. Каса Лонха.
Интерьер

11. Севилья. Кафедральный собор



12. Севилья. Кафедральный собор.
Вид на центральный неф





13. Севилья. Сагарио. Вид на восточный фасад

13.а. Севилья.
Кафедральный собор.
Зал капитула.
Вид на купол



14. Севилья. Кафедральный собор.
Световой фонарь Сакристии





*16.а. Севилья.
Аламеда де Геркулес.
Вид на колонны*

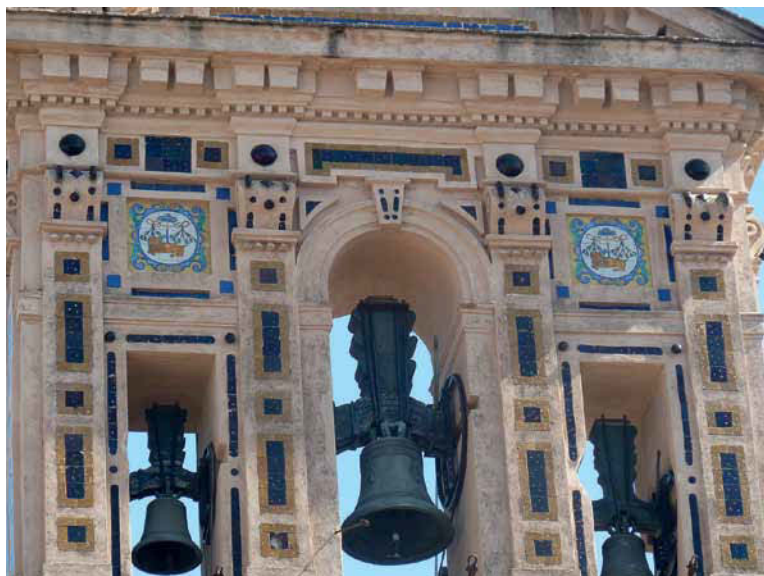
16. Аламеда де Геркулес. Нижняя галерея патио монастыря де ла Энкорнасьон. Осуна. Фрагмент цоколя. 1770



*15. Севилья.
Сагарио.
Интерьер*



17. Доминго Мартинес (1688–1749). Из цикла картин Парад Аллегорий.
Севилья. Музей изящных искусств



20. Севилья. Монастырь Санта Паула.
Эспаданья



19. Севилья. Колокольня
ц. Сан Бартоломе

18. Севилья. Фрагмент
проходных галерей



21. Севилья.
Церковь Санта Крус.
Эспаданья



22. Севилья. Церковь Сан Сальвадор. Элемент декора эспаданьи.

23.а. Севилья.
Монастырь Нуэстра
Сеньора дель Кармен. Клаустро



23. Севилья. Монастырь
Нуэстра Сеньора дель
Кармен. Вид из галереи
клаустро на лестницу
второго яруса

24. Севилья. Картезианский
монастырь де лас Куэвас





*25. Севилья. Монастырь де ла Мерсед.
Портал*



*25.а. Севилья. Монастырь де ла Мерсед
(музей изящных искусств)*



*25.б. Севилья.
Монастырь де ла
Мерсед. Дворик*

*26. Севилья. Монастырь де
Сан Клементе*





28. Севилья. Монастырь
де Санта Анна. Внутренний
дворик



29. Севилья.
Монастырь Сан Лоренсо



27. Севилья. Монастырь
де Сан Леонардо



*30. Севилья. Дом Пилата.
Галерея Большого сада*



*31.а. Севилья. Дом Пилата. Фрагмент
декоративной росписи по штукатурке
на фасаде*



*31. Севилья. Дом Пилата. Второй ярус галереи.
Патио Принсипаль*



32. Севилья.
Дом Маньяры



32.а. Севилья. Дом Маньяры.
Внутренний дворик



33. Севилья. Вид на фасад жилого дома в
Еврейском квартале



33.а. Севилья. Паласио дель Инфантадо

Архитектура Андалусии начала XVII века

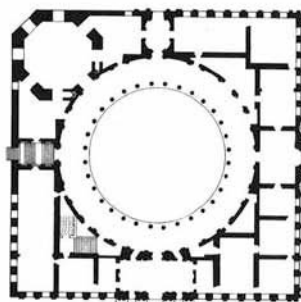
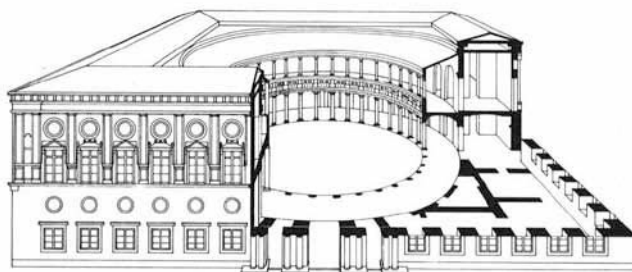
В истории архитектуры Испании XVII века, как правило, выделяют три основных художественных центра: Кастилию с ее королевским двором, Галисию и Андалусию, представляющих свой особый региональный путь стилистического развития. Андалусия, по мнению Агустина Баутиста Гарсиа, была единственным районом, который поддерживал автономию перед лавиной влияния тяготеющего к классике королевского двора²¹¹. Архитектура «удерживалась» внутри собственных традиций, обогащенных пышностью решений итальянских маньеристов и глубоко укоренившимся художественным языком «мудехар», хотя элементы «дезорнаментадо» Эрреры еще имели ведущее направление в основных художественных центрах Андалусии: Севильи и Гранады.

Наряду с общими формальными и художественными характеристиками в образе архитектуры этих городов явно прослеживается стилевое разнообразие, которое объясняется целым рядом причин и, в первую очередь, сложившимися историческими условиями к концу шестнадцатого столетия. Оба города хотели идти в ногу с Европой, освобождаясь от средневековых художественных традиций: Севилья как всемирный центр торговли с Вест-Индией, Гранада как город – символ победы над арабским миром.

Севилья, рано освободившаяся от арабского влияния²¹², в полной мере прошла период развития христианской средневековой культуры и к XVI столетию осознала себя великим городом мира, богатым и самодостаточным культурным центром старой и новой (латиноамериканской) «Андалусии». В 1492 году было завоевано мусульманское королевство Гранада²¹³. Именно здесь католические короли Изабелла Кастильская и Фердинанд Арагонский увидели свою будущую столицу объединенной Испании. Победенный город стал стремительно вживаться в другую, несвойственную его духу и традициям культуру. На протяжении всего шестнадцатого столетия



Гранада. Дворец Карла V. Вид на парадный портал



Гранада. Дворец Карла V. Аксонометрический разрез. План

Гранада играла роль своеобразного символа освобождения христианской веры и триумфа католических королей величайшей державы Европы и Нового света.

Исторические события и государственная политика Карла V и далее Филиппа II отразились на архитектурном облике Гранады, где на рубеже XVI и XVII веков будет господствовать имперская архитектура, заказчиком которой являлся королевский двор. К концу шестнадцатого столетия в Гранаде прочно утвердился классический стиль монументальной архитектуры, у истоков которого стоял дворец Карла V, спроектированный мастером итальянской выучки Педро Мачука²¹⁴ (1485–1550). Из скудных биографических сведений о нем известно, что он был родом из Толедо, из семьи идалго, как один из первых представителей маньеризма в Испании учился во Флоренции. Между 1515–1517 годами был тесно связан с мастерской Рафаэля, где воспринял приемы светотеневой лепки человеческих фигур и построения композиции. В архитектуре выступал ярким приверженцем витрувианской системы и строгих классических форм²¹⁵. По возвращению из Италии в 1520 году выполняет работы в Королевской капелле в Гранаде, которая находится под пристальным наблюдением Карла V. Но главная его работа как архитектора начинается

Гранада. Дворец Карла V. Дворик



в 1528 году, когда по поручению Карла V он создает проект его дворца, в котором отразилось влияние Рафаэля, Бальдассаре Перуцци и Джулио Романо. Придворная служба в качестве оруженосца у маркиза де Мондехар – коменданта гарнизона Гранады позволяла ему быть свободным и независимым в выборе художественных приоритетов от цеха ремесленников этого города, в работах которых на этом этапе процветал стиль «платереско». Работающий одновременно с этим мастером Диего де Силоэ, также получивший серьезное итальянское влияние, пойдет по другому пути, глубоко погружаясь в традиции народной архитектуры, ориентированной на стиль «платереско». Постройкой дворца Мачука руководил до самой смерти²¹⁶. После него работу продолжал его сын Луис до 1572 года Хуан де Ареа как преемник последнего присылает для утверждения проекта новые рисунки и чертежи Хуану де Эррере. Поправки Эрреры служили основанием для строительства дворца вплоть до 1635 года²¹⁷. Проекты Педро Мачука и Хуана де Ареа с поправками Эрреры отвечали новейшим веяниям классического Ренессанса.

Императорский дворец был пристроен к мавританскому комплексу Насридов в Альгамбре и должен был восприниматься современниками как символ величия победоносного христианства. Свободной и живописной планировке арабской резиденции была противопоставлена строгая геометричность плана нового дворца. Монументальное сооружение представляет собой квадратное в плане здание, внутри которого расположен круглый двор диаметром около 30 метров. На северо-восточном углу дворца находится восьмиугольная в плане часовня, служившая семейным склепом королевской династии. По периметру здания анфиладой расположены дворцовые помещения. Основным композиционным ядром дворца является открытый парадный круглый двор, окруженный двухъярусной колонной галерей.

Архитектор, работавший в Италии, по-видимому, был вдохновлен аналогичными решениями Рафаэля на вилле Мадама в Риме или Виньолы на вилле Фарнезе в Капрароле, возможно, в еще большей степени – проектами Серлио из VI книги. В нижнем ярусе галереи использован тосканский ордер, особенно популярный в Риме в кругу Джулиано и Антонио да Сангалло Старшего, а в верхнем –

ионический. На галерею, перекрытие которой было завершено только в середине XX века, ведет парадная лестница.

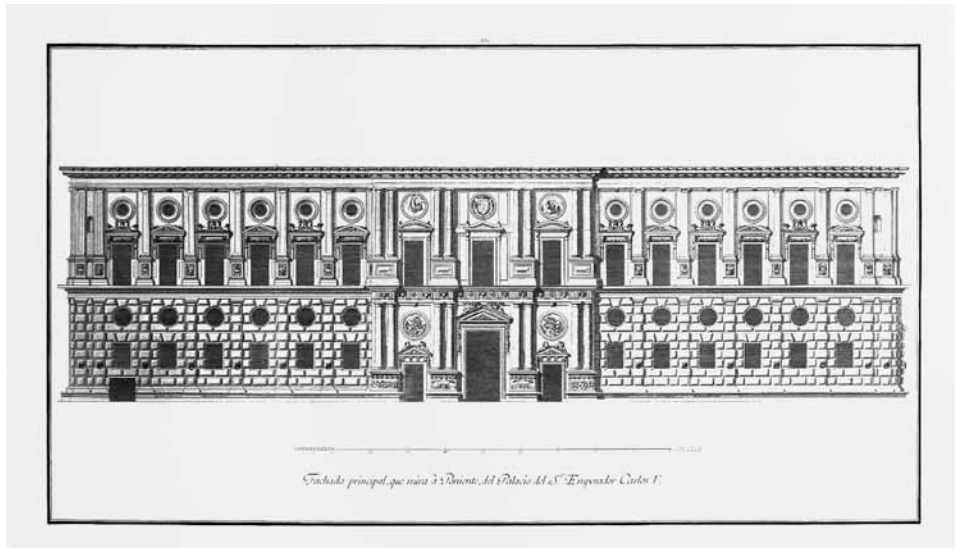
Строгой структурности плана соответствует ясность и единство композиции двухъярусных ордерных фасадов с западной и южной стороны. Мощные квадры камня нижнего яруса подчеркнуты рустовкой. Входы во дворец, расположенные ровно по центру фасадной плоскости, выделены раскреповкой горизонтальных карнизов и их более богатой пластикой. Главный западный фасад с входным порталом, увенчанным фронтоном, решен в виде двухъярусного колонного портика с использованием спаренных полуколонн соответственно тосканского и ионического ордера. Между поставленными на пьедесталы ионическими полуколоннами верхнего яруса размещены большие прямоугольные окна простого рисунка, также увенчанные двумя лучковыми и одним треугольным фронтоном, которые, как у Микеланджело, опираются на консоли. Над ними – круглые барельефы, красиво читающиеся на светлом фоне. Обрамленные серым гранитом, они соотносятся с гранитными полуколоннами. В скульптурных барельефах нижнего и верхнего ярусов главного портала использованы мотивы триумфа и мифологизации власти Карла V как Геркулеса, что было общепринято в политической риторике Испании. На цоколях колонн нижнего яруса размещены рельефы с батальными композициями, отсылающими к победам императора. На цокольном и парадном этажах дворца использовано обогащающее плоскость фасада сочетание больших прямоугольных окон с круглыми окнами над ними. Часть окон увенчана фронтонами, на итальянский манер обрамленными полулежащими фигурами. Легкие ионические пилястры парадного этажа, поставленные на пьедесталы, цоколи которых украшены барельефами. Они способствуют восприятию здания в вертикальной перспективе, уравнивая мощную рустовку цокольного этажа, придающую ему тяжеловесность. В основе архитектурной композиции как внутреннего пространства, так и организации фасадной плоскости, лежит ордерная система Возрождения.

В вариациях ордера, то слитого рустовкой со стеной, то выделенного в центральных ризалитах сдвоенными полуколоннами, в трактовке всех тектонических элементов заметно зрелое понима-

ние возможностей и особенностей ордерной системы. Единый характер носит разработка декоративных деталей фасада, украшенного аллегорическими барельефами и архитектурным декором. Вся скульптурная декорация выражает идеи триумфа и прославления военных подвигов императора. На скатах фронтона южного фасада помещены аллегии победы – фигуры Викторий с пальмовыми и лавровыми венками. Цоколи колонн нижнего яруса украшают рельефы на мифологические сюжеты с изображением битв Нептуна и морских чудовищ. Над аркой второго яруса южного портала размещены аллегии славы и истории. В целом декор южного фасада относится к первому этапу строительства дворца и прославляет морские победы заказчика Карла V. Декор главного западного фасада прославляет его военные подвиги.

Аллегорические женские фигуры с геркулесовыми столбами и сферой символизируют обширность владений империи. В центре второго яруса главного портала помещен геральдический герб и медальоны с подвигами Геракла-победителя. По сравнению с античными сюжетами южного фасада барельефы западного гораздо крупнее. Совершенная по пропорциям фигура Геракла вписана в пространство медальона и соответствует общепринятому изображению античного героя, как это сложилось к концу XVI века²¹⁸.

Эррера внес незначительные поправки в композицию дворца, практически не изменив общий вид его фасадов. Он планировал увеличить высоту часовни, подняв ее над линией кровли. Стиль Эрреры заметен в западном вестибюле, где все выступающие элементы были утоплены в стену и исчезли фрагменты архитектурного декора. К счастью, отмечает Розенталь, не все поправки Эрреры были выполнены²¹⁹. Например, повышенные пропорции часовни нарушили бы чистые линии и пропорции первоначального проекта. Желание короля и Эрреры придать общий единый стиль всем дворцовым сооружениям Испании лишило бы дворец Карла V оригинального образа и превратило бы его в бледную копию Эскориала. Архитектура дворца вобрала в себя лучшие идеи ренессансного зодчества со времен Альберти, нечто похожее на Темпьето Сан Пьетро ин Монторио по чертежам Серлио, круглый двор Виллы Мадама, замыслы и проекты дворцовых резиденций Леонардо. Но при всей своей архитектурной классично-



Хуан Барселон. Главный фасад дворца императора Карлоса V. Гравюра по рисунку Хуана Педро Арнала. 1769

сти в ее римском варианте дворец выглядит чрезмерно помпезным и театральным, воспринимается несколько тяжеловесно рядом с дворцовым комплексом Альгамбры. Розенталь определил его как символ уходящей эпохи, когда многое начиналось с большим воодушевлением, но мало что доводилось до логического конца²²⁰. В последующие годы Филипп потерял интерес к этому дворцу, все больше погружаясь в творческий процесс строительства своего детища Эскориала.

Одновременно с дворцом Карла V завершается масштабное для Гранады строительство Королевской канцелярии (чансилерия), и Королевского госпиталя, выполненных уже в иных художественных традициях²²¹. Если здание чансилерии, выполнявшее функцию Дворца юстиции, еще строго следует архитектурным идеям дворца Карла V, то в госпитале, строительство которого длилось до 1635, прослеживаются другие художественные задачи, знаменующие начальный этап формирования стиля «гранадино» в архитектуре.

Дворец Чансилерии с пристроенным к нему корпусом тюрьмы строился по приказу Карла V как завещание католических коро-



Гранада. Дворец Карла V.

Фрагмент декора на пьедестале колонн портала

лей с 1531 до его завершения при Филиппе II в 1587, о чем гласит таблица на портале дворца. В ряду многочисленных авторов проекта и его исполнения названы: архитектор Франциско дель Кастильо Младший, каменщик Мартин Диас де Наваретте, скульптор Алонсо Эрнандес, скульптор и архитектор Диего де Силоэ, мастер Педро Мартинес. Франциско де Кастильо Младшему (1528–1586), главному герою ренессансной архитектуры провинции Хаэн, принадлежит первоначальная идея проекта. Он был родом из Хаэна, первые профессиональные навыки получил от своего отца, Франциско де Кастильо Старшего, который отправил сына учиться в Италию в возрасте семнадцати лет, где он пробыл девять лет²²². Историк искусства Морено Мендоса утверждает, что Франциско изучал творчество Виньолы, Вазари, Амманати и непосредственно работал с Виньолой на вилле Джулия²²³. Он не только практикуется в строительном деле, но и пытается осмыслить его теоретические законы, чему свидетельствуют выдержки из его рукописи: «...относительно теории и ее реализации у меня было 9 лет практики в Италии, где процветает это искусство, чтобы наблюдать, исследовать, сравнивать древние предметы,



Гранада. Чансилерия (Королевская канцелярия)

занимаясь с опытнейшими мастерами этой и своей страны, изучая старинные книги, рассказывающие об искусстве, при том, что все это написано на итальянском языке, таком родственном нашему языку. Таким образом, современные здания знаменитых мастеров нашего времени, я видел их множество, все это влияние книг, которые пробуждают и указывают на ошибки, глядя на вещи хорошие, достойные похвалы и зная и имея представление об ошибках и вещах отвергнутых ...»²²⁴.

Здание Чансилерии организовано вокруг квадратного в плане двора, окруженного двухъярусной колонной галереей, легкая аркада первого яруса украшена бюстами в медальонах по типу Воспитательного дома Брунеллески, с той лишь разницей, что аркада имеет высокую стрелу подъема и чуть зауженный шаг колонн. Двор с изящным по форме фонтанчиком выполнен Диего де Силоэ в 1540 году. К северо-западной стороне двора примыкает мраморная лестница, мастера Педро Мартинеса. Все линии ансамбля двора чистые, ясные, мрамор светлых пастельных оттенков, как основной материал, придает внутреннему убранству легкость и прозрачность. Двор Чанси-

лерии как одно из достойных произведений архитектуры середины шестнадцатого столетия станет образцом стиля Гранады, который неоднократно будет повторяться во дворцах знатных горожан в последующее столетие.

Фасад выполнен в позднеренессансных традициях с четко артикулированным входным порталом, решенным в микеланджеловском духе: высокий арочный вход фланкируют спаренные полуколонны, поставленные на пьедесталы и поддерживающие раскрепованный антаблемент, увенчанный разорванным в центре фронтоном. Парадный балкон верхнего яруса также увенчан разорванным фронтоном с королевским гербом в центре. Боковые ризалиты выделены дробным ритмом руста. В наличниках окон можно видеть использование «итальянизмов» – лучковых и треугольных фронтонов на окнах парадного этажа и более прихотливых по рисунку завершений оконных наличников во втором и цокольном этажах. Именно в архитектурных деталях, их неклассическом рисунке просматриваются маньеристические черты, своеобразно трактующие ренессансные формы. Особую привлекательность композиции фасада придает легкое цветовое разнообразие. Стена выполнена блоками гладко вытесанного камня из охристо-золотистого травертина. Выступающие от стены элементы архитектуры подчеркнуты серым известняком из Сьерра Эльвиры. Белый мрамор используется как декоративный элемент на портале. И последним цветовым акцентом станет архитектурный орнамент из выпуклых и овальных по форме плит темно-зеленого мрамора (змеевика), помещенные в поле фронтонов фасадных окон. Резные рамы из белого мрамора по типу эллипсовидных медальонов, в которые помещены камни змеевика, подчеркивают насыщенный цвет зеленого мрамора с живописным рисунком черных прожилок. Такой декоративный прием с использованием комбинации разных материалов местного камня, как его отличительная особенность, будет характерен и в дальнейших строениях Гранады как гражданского, так и культового назначения.

Без сомнения, – считает Бонет Корреа, – из всех произведений архитектуры конца XVI века, которые определяли систему тяжеловесного рисунка маньеризма, используемого во многих зданиях андалузского барокко, самым определяющим был фасад Чансилье-

рии в Гранаде. Это было уже градостроительное произведение. Чанселерия стала грандиозным воплощением, демонстрирующим ту же идею, что и Лонха в Севилье Хуана де Эрреры. Это была идея воплощения символа власти государства, все еще мощного в конце XVI века, стремившегося внедрить официальную архитектуру, но которой так и не удалось распространиться в Испании, в стране, где всегда господствовала церковь²²⁵.

Начало строительства Королевского госпиталя относится ко времени короля Фердинанда Красивого, когда на месте мусульманского кладбища в 1511 году начали строить госпиталь по проекту архитектора Энрике де Эгас²²⁶, где должен был разместиться приют для душевнобольных. После смерти Фердинанда Карл V продолжил строительство, завершенное в 1526 архитекторами Педро Мачука и Диего де Силоэ²²⁷. Отделка продолжалась вплоть до XVIII века, когда по проекту Алонсо де Мена были закончены скульптурные работы на портале. Наибольший вклад в строительство был сделан Диего де Силоэ, архитектором кафедрального собора Гранады, работавшего в традициях итальянского искусства²²⁸. Он принадлежал к поколению тех талантливых молодых испанских мастеров, которые, пройдя серьезную школу ученичества в Италии, испытав влияние римской школы и, прежде всего, Донато Браманте и Микеланджело, внесли свой вклад в сокровищницу национальной культуры. В Италии Диего де Силоэ совместно с другим известным испанским скульптором Бартоломе Ордоньесом создал алтарь Карачоло в одной из капелл церкви Сан Джованни Карбоната в Неаполе (1514–1519). Вернувшись в Испанию, Силоэ работал во многих городах страны, но его имя было особенно тесно связано с Гранадой²²⁹.

Здание Королевского госпиталя несет черты смешения стилей: готики, Ренессанса, мудехар и элементов раннего барокко. На раннем этапе оно выполнялось по проекту Энрике де Эгас (1455–1534) и повторяет его первоначальную работу в толедском госпитале Санта Крус (1484–1511), построенным, в свою очередь, с оглядкой на чертежи Главного госпиталя в Милане, архитектора Антонио Филарете²³⁰.

В плане Королевский госпиталь представляет собой греческий крест, вписанный в квадрат, по углам которого размещены четыре патио. Своеобразно решено внутреннее пространство средокре-

ствия, разделенное на два нефа и увенчанное деревянным куполом. После пожара 1548 года купол перестраивался по проекту Мельхиора де Аррайо при консультации Диего де Силоэ. В двух этажах каждого отрезка креста помещались залы для больных. Нижний этаж оформлен деревянными перекрытиями с кессонами, верхний – сетчатыми нервюрами в стиле «мудехар». В отличие от госпиталя в Толедо, декор которого следовал стилю «платереско», госпиталь Гранады, несмотря на общие пространственные решения, выглядит иначе, возможно, благодаря вмешательству идей Диего де Силоэ в композиции внутренних двориков, повторяющих тот же прием, что уже был отмечен в архитектуре Чансилерии.

Внутренний двор, напоминающий легкий по пропорциям двор Королевской канцелярии, повторяет мотивы ренессансных дворов Италии. Фасад здания оформлен в два этажа, за исключением юго-западного угла, с надстроенным третьим ярусом. Карниз делит монотонно вытянутый фасад на два яруса, расчлененный по горизонтали слегка выступающей его линией. Лишь четыре больших окна, богато украшенные скульптурным орнаментом в стиле «платереско», и портал как основная образная доминанта на главном фасаде придают ему некое оживление на фоне глухих крепостных стен. Отделка госпиталя продолжалась очень долго. В XVII веке в центре главного фасада был возведен гранитный портал работы скульптора Алонсо де Мена (1635), украшенный символами католических королей – ярмом и стрелами, статуей Богоматери с младенцем в центре и фланкирующими ее фигурами королей. Портал интересен с точки зрения развития художественных поисков в архитектуре раннего испанского барокко, так как именно в композициях порталов гражданского и культового зодчества наиболее выразительно прослеживается линия стилового развития в сторону барочного насыщения объема, пластики и архитектурно-скульптурного декора. В данном случае скульптор Алонсо де Мена, мастер ретабло, использовал классический мотив украшенного полуколоннами ионического ордера высокого табернакля, увенчанного разорванным фронтоном с мотивами боковых волют и включенными в него скульптурами.

Севиля так же, как и Гранада, концентрирует в себе всю многовековую историю страны, ее традиции, уклад и обычаи, ее миро-



*Гранада. Королевский госпиталь.
Вид на внутренний дворик*



Гранада. Королевский госпиталь. Вид на портал

ощущение и темперамент. И в то же время она отличается от всех других городов Испании особым обликом и образом жизни. Здесь мирно уживаются вещи и понятия, которые в другом месте трудно представить рядом. Ее история уходит в глубь веков. Самый древний пласт – античная Севилья, город римлян²³¹. Традиция гласит, что здесь родились императоры: Траян, Адриан, Марк Аврелий. После падения римского господства Севилья становится столицей вестготов. С 712 года на протяжении пяти столетий она является центром мусульманской культуры и крупнейшим торгово-ремесленным городом Средиземноморья. В период завоевания Севильи Фернандом III в 1248 году город переживает эпоху второго христианского крещения и с начала XVI века вступает в свой «золотой век», связанный с открытием Нового света и монополией на колониальную торговлю.

Рассматривая в хронологической последовательности стилевую эволюцию средневекового города, протекающую, скорее, в русле реконструкции и подновления архитектуры и градостроительства в новую историческую эпоху, мы наблюдаем самобытное развитие провинциального города, его особенный стиль и художественный колорит. Своеобразие Севильи XVII века складывалось из многих составляющих. Пласт культуры этого периода естественным образом связан с мусульманской образной выразительностью, стирая тем самым границу, которую старалась установить католическая Испания. Смешение черт античного, средневекового, мусульманского и ренессансного определило неповторимость облика города к началу семнадцатого столетия.

Первая треть XVII века – наиболее сложный период в истории города, переживающего на тот момент экономический кризис и в дальнейшем разрушительную эпидемию чумы (1649), унесшую треть населения²³². Одной из проблем в изучении истории градостроительства и архитектуры города является отсутствие его топографического плана. Первый известный план, выполненный Пабло де Олавиде, датируется 1771 годом²³³. Несмотря на эту позднюю дату, он единственный дает представление о городском пространстве, его площадях и улицах. Отсутствие плана заменяют различные виды города в гравюрах и рисунках художников XVII века, на которых изображена Севилья с окружающими город крепостными стенами, как

это представлено в рисунках и гравюрах Антона ван Вунгаерде и Георга Хофнагеля²³⁴.

В отличие от этих гравюр, серия акварелей Пьера Марии Балди под названием «Путешествие Козимо Медичи» (1668)²³⁵, отличается достоверностью в изображении конкретных зданий и дает возможность разглядеть башни, купола многочисленных религиозных построек. Акварели Балди приближены к истинному облику города с его историческим центром и кафедральным собором. Особенно выразительны виды с моста Трианы. Рисунки Кристоаль Вела и Хуана Кантилья интересны с точки зрения передачи атмосферы жизни города с подробным изображением бытовых сцен и деталей жилой архитектуры²³⁶.

Средневековая планировка города с лабиринтом узеньких улочек внутри городской стены практически остается неизменной, за исключением небольших преобразований второй половины века. Почти две трети города занимали монастыри. В XVII веке их насчитывалось более сорока, 28 из которых были женскими²³⁷. Монастыри составляли целые города внутри средневекового городского пространства. Монастырскому городу противостоял город торговый, ремесленный со своей градостроительной структурой и гражданскими постройками.

Одним из первых королевских заказов Филиппа II стала Биржа в Севилье (1583–1598)²³⁸. Идея ее создания связана с необходимостью выбора места, где должна была разместиться Каса Лонха или Биржа как объединение купцов Севильи, созданное для защиты городской торговли против приезжих, занимающихся торговлей с Индиями. Сначала сделки заключались на паперти Кафедрального собора или в Апельсиновом дворе. Этому воспротивился архиепископ Севильи, который обратился к Филиппу II с просьбой запретить заниматься коммерцией во дворе собора. Находясь в Севилье в 1570 году, король принял решение о строительстве для Биржи отдельного здания, место которому было отведено рядом с собором.

Первоначальный план был выполнен Хуаном де Эррера. По сложившейся традиции центральным ядром квадратного в плане здания биржи является открытый внутренний двор. Его аркады имеют два яруса полуколонн – дорических внизу, ионических сверху.



Пьер Мария Балди. Иллюстрация к Путешествию Козимо Медичи. 1668

Гармоничные пропорции двора и членений галереи, тонко прорисованные профили ордеров и арок делают двор Биржи образцом классического, ренессансного по духу стиля, практически повторяя композицию двора Евангелистов в Эскориале. Строгость и суровость, отсутствие скульптуры и орнаментальных украшений напрямую отсылают к архитектурному стилю столичной традиции «дезорнаментад», характерным для мадридского круга.

Последним монументальным сооружением наступающего века стала ризница Кафедрального собора – Саграрио (1617)²³⁹. Строительство длилось до 1662 года, и в процессе выполнения работ менялся первоначальный проект Мигеля Суммарага, постепенно наполняясь архитектурным барочным декором. Сын камнетеса, Суммарага (1556–1630) пришел в профессию архитектора в качестве инженера-строителя²⁴⁰. Он выполняет проектные работы в монастыре Сан Иеронимо (1590), делает чертежи для торговой Биржи в Севилье, проектирует церковь Сан Мигель в Херес де ля Фронтера. Ему доверяют перестройку старого здания – церкви Саграрио, которое находилось на территории апельсинового дворика кафедрального собора Севильи.

Кафедральный собор Севильи занимает особое место среди архитектурных памятников Юга Испании, поражая своими размерами и богатством пространственно-пластических решений.



Севилья. Биржа. Дворик

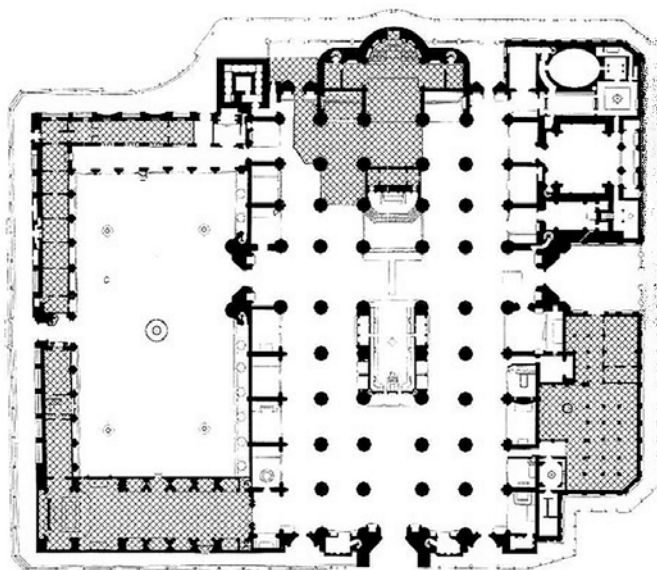
Строительство собора было начато в готическом стиле в первые годы XV века на месте древней мечети Альмохадов. От мечети сохранился дворик для омовений Патио де лос Наранхос и минарет, перестроенный в колокольню при строительстве собора, краса и гордость Севильи – знаменитая Хиральда. Грандиозный по масштабам храм с широким центральным нефом представляет в плане прямоугольник с множеством пристроек. Собор в плане не имеет выделенного трансепта, его

пространство, поделенное на пять продольных нефов и один поперечный, не считая боковых капелл, занимает всю площадь молитвенного зала бывшей мечети. В перекрытиях нефов использованы позднеготические нервюрные и сложно организованные звездчатые своды. Сооружение собора было в основном завершено к концу XVI века. К этому времени относится большинство пристроек собора, исполненных в лучших традициях испанского Возрождения: Королевская капелла, расположенная в апсидной части (1551–1575), главная сакристия, зал капитула, сакристия де лос Калисес работы таких мастеров, как Диего де Рианьо, Диего де Силоэ и др.

В центральном нефе расположена главная капелла и самый большой по размерам в Европе ретабло, в пересечении продольного и поперечного нефов, расположен хор. В отличие от соборов других европейских стран хор вынесен из восточной абсиды в середину главного нефа, заняв почти половину его пространства²⁴¹. Обнесенные внутренними перегородками хор и главная капелла превращаются как бы в небольшую церковь внутри собора; пространство предназначенное только для священников. Верующие, по позднеготической испанской традиции, располагались за хором. Отделенный от остального пространства храма, новый хор классического стиля с алтарной преградой был выстроен в 1619 году Мигелем Суммарага из цветного мрамора и яшмы, с использованием белогокаменных релье-



Севилья. Кафедральный собор. Вид на Хиральду



Севилья. Кафедральный собор. План

ефов и золоченых бюстов, вместе с полуколоннами организующими фасадную плоскость преграды хора.

В композиции фасадной стены траскоро (*trascoro*) используются все элементы и модули стиля «романо гранде»: триглифы, метопы, прямоугольные и лучковые фронтоны, ордерные мотивы, вазоны, скульптура. Этот ансамбль представляет собой образец испанского маньеризма с объемной игрой пластических форм и цветовой роскошью дорогого материала. Все элементы здесь строго классические и пропорционально согласованные, хотя способ понимания классицизма уже иной. В целом преобладает классическая ордерная система, андалузская традиция пока еще органично вписывается в столичный классицизм.

Четыре фасада собора расположены по сторонам света, но ни один из них не выполняет функцию парадного, главного фасада подобно готическим соборам. Они акцентируют лишь входы в каменное здание, что отдаленно напоминает восточные прототипы. На западном фасаде расположены три портала: Пуэрто дель Баптистерио, Пуэрто Принсипаль, Пуэрто Сан Мигель. Все выполнено в конце девятнадцатого века в стиле неоготики. В южном крыле поперечного нефа – портал Сан Кристоаль (1895–1917), с северной – Пуэрто дель Пердон, выходящий в апельсиновый дворик (начало XVI в.), единственный уцелевший вход от мечети, о чем говорит подковообразная арка и двери с куфическими надписями. Половину западного фасада занимает пристроенное к началу XVII здание Саграрио. Можно сказать, что во многом его пространственные задачи были ограничены местоположением на одной из сторон Апельсинового двора, примыкающего к южной стене собора и ориентированного по продольной оси с юга на север. Высота здания задана стоящим рядом кафедральным собором, а его мощный объем органично вписывается в общий ансамбль собора²⁴².

Трехъярусный ордерный фасад Саграрио, как со стороны апельсинового дворика, так и со стороны улицы организован ордерными членениями на всех трех ярусах, верхний ярус – с окнами, два нижних – глухие. По периметру кровли идет ажурная балюстрада, единообразно опоясывающая всю сложную композицию кафедрального собора. Ордера состоят из пилястр, каждый ряд ко-

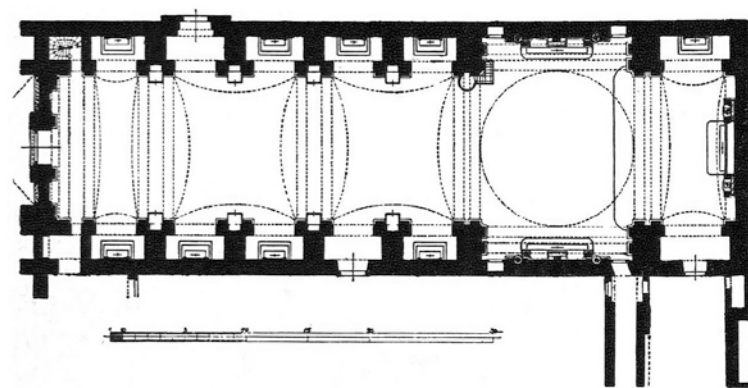
торых завершается общим антаблементом. Поэтажное размещение убывающих по высоте классических ордеров с их ритмично сгруппированными плоскими пилястрами, по подобию палаццо делла Канчеллерия архитектора Браманте в Риме или палаццо Ручеллаи архитектора Альберти во Флоренции, несколько измельчает фасад. Портал как доминирующий акцент на монотонном и сухом фасаде вписывается в пространственное поле первого яруса. Он оформлен парными тонкими колоннами и небольшим фронтоном. Его плоскостное решение несколько оживляет композицию фасада, но, тем не менее, намного проигрывает грандиозным, пластичным и выразительным формам ранее исполненных фасадов самого собора, как, например, слабо выступающая абсида Королевской капеллы эпохи Карла V.

В оформлении интерьера Сагарио сказывается стремление создать более архитектурный эффект в разнообразии форм. Достаточно строгий интерьер однонефного зального пространства принципиально отличается от архитектуры кафедрального собора; от готики остается дробность отдельных архитектурных элементов. Так, в куполе и парусных перекрытиях главного нефа есть дробность архитектурных деталей. Подкупольное пространство усилено глубиной купольной чаши за счет декоративных кессон классического рисунка. Купол представляет абсолютно классическое решение его перекрытия, при котором конструкция опирается на широкие подпружные арки, как это было в церкви Сан Лоренцо в Эскориале. Стены вытянутого по продольной оси нефа членятся двумя ярусами – внизу широкие аркады с капеллами, открывающимися в центральное пространство, верхний ярус опоясывает галерея с арками и световыми проемами. Таким образом, членение стены внутреннего пространства не соответствует их членению на фасадах. В арочных пролетах верхней галереи поставлены статуи апостолов, выполненные скульптором Хосе де Арфе (1656).

Интерьер Сагарио, ориентированный на столичный образец Эскориала, своими классическими корнями отсылает к итальянской архитектуре с ориентацией на Иль Джезу с его доминантой купола перед алтарем и широким средокрестием, с расположением капелл по сторонам, за исключением открытой галереи второго яруса Саг-



Севилья. Вид на Сагарио со стороны Апельсинового дворика кафедрального собора



Севилья. Сагарио. План

рарио. Такое решение объемно-пространственной композиции культовой архитектуры было принципиально новым для Севильи. Но именно отсюда начинается осмысление иных художественных задач в архитектуре, когда мастера будут не только копировать образцы из теоретических трактатов, но и привносить свое внутреннее чувство формы и свою динамику.

Важным градостроительным проектом в конце XVI века станет строительство аллеи Геркулеса, приуроченное к приезду короля Филиппа II²⁴³. Мэр города граф де Барахос приказал осушить и засыпать большой участок заболоченной земли. Открытое пространство прямоугольной формы было засажено деревьями и служило местом для прогулок и общественных встреч. Перед входом поместили две античные колонны, увенчанные статуями Геркулеса и Юлия Цезаря, которые были установлены как символ древности испанского города. Геркулес считался основателем Испании, а Юлий Цезарь воплощал связь испанской короны с римскими корнями.



Севилья. Саггарио. Фасад



Севилья. Саграрио. Фрагмент интерьера.

Вид на скульптурную группу работы Хосе де Арфе. Апостолы. 1656

Статуи на колоннах ассоциировались с римской античностью и были призваны демонстрировать достоинства испанских правителей: император Карл V сравнивался с Геркулесом, а Филипп II – с императором Юлием Цезарем²⁴⁴. Подобного рода политическая риторика была характерна для правящих домов Европы, и Испания здесь не была исключением. Скульптуры были выполнены в 1574 году скульптором Диего де Пескора. Риторическая составляющая заметна и в надписях на пьедесталах, напоминающих поэтические панегирики правителям. На базе статуи Геркулеса было написано: «Геркулесу Августу, императору Цезарю Карлу V..., который распространил свою славу на Новый свет, что намного дальше геркулесовых столбов», а на базе статуи Юлия Цезаря можно прочесть: «...великодушные Августа Филиппа II ...как лучший правитель и [может считаться] благороднейшим реставратором этой римской колонии...»²⁴⁵. Статуи Геркулеса и Юлия Цезаря не случайно были поставлены на колонны, которые ассоциировались с мифическими столбами, поставленными Геркулесом, для того чтобы отметить место основания Севильи. Они являлись политическими аллегориями, не были отмечены портретными чертами императоров и воплощали собой героический идеал античности.

Экономические проблемы, постоянные наводнения, страшная чума 1649 года и землетрясение 1680 года осложняли работы по благоустройству города²⁴⁶. Но в целом градостроительные проекты в стиле европейского барокко постепенно включались в средневековую городскую среду. В 1620 году, после наводнения, архитектор Хуан де Овьедо осуществил проект по мощению набережной реки Гвадалквивир²⁴⁷. Им же был спроектирован двухуровневый бульвар вдоль городской стены и набережной, образовавший широкий проспект между воротами Баркета и Святого Хуана. Одним из нововведений в градостроительстве Севильи стала реконструкция уличной системы. Две оси по улице Реаль, Мессонес и Корео Вьехо связывали ворота де ла Макарены с центром города. Во время визита короля и в дни религиозных праздников по этим нарядным улицам проходили торжественные шествия. Улицы украшались временными декорациями в виде триумфальных арок, символизирующих Благоразумие, Мужество, Милосердие, Согласие, Справедливость, Веру и Славу²⁴⁸. Важное место в системе праздника занимали главные площади города: Сан Франсиско, Генова и Градас.

Система площадей различной конфигурации станет основным барочным элементом в градостроительстве Севильи²⁴⁹. К 1625 году в городе насчитывалось до 30 площадей различных конфигураций, что было связано с новым менталитетом горожан, открытым для социальной и общественной жизни. Создание этих публичных пространств заканчивалось в большинстве случаев строительством новых дворцов и монастырей. Так, площадь Сан Франсиско становится центром и местом встреч севильского общества. На этой площади располагались главные гражданские здания: дом капитула, дом королевской аудиенции. Другим общественным местом



Севилья. Колонна на аллее Геркулес. Статуя Юлия Цезаря

станет пьяцца Сальвадор с госпиталем Нуэстра Сеньора де ла Пас и церковью Коллегии дель Сальвадор.

Облик города формировался и за счет активного строительства крытых проходных галерей. Градостроительная политика севильского капитула уделяла большое внимание сохранности и реконструкции зданий и галерей города. В архивах городского совета сохранились многочисленные документы, относящиеся к периоду 1625–1675 годов, с разного рода просьбами, петициями граждан, желающих обновить или реконструировать то или иное здание, галерею или заменить кирпичные колонны на мраморные. Кабильдо выдавал соответствующую лицензию, оговорив при этом условия реконструкции, которые должны были проводиться в строгом соответствии с ранними постройками. Ни одна колонна или портал, ни один балкон или другой элемент здания не возводились без лицензии и особо оговоренных условий²⁵⁰.

Население Севильи, особенно во вторую половину века, переполняло религиозное чувство. Религиозность жителей города выражалась в установке на улицах и площадях города многочисленных часовен, алтарей, капелл и крестов. В архивах сохранились многочисленные просьбы горожан по установлению крестов, поставленных в память того или иного события²⁵¹. Были и частные просьбы, так, например, некий Франсиско Гарсия предлагал установить каменный крест напротив Епископского дворца, где скапливалось много мусора, решив таким образом воспитательную задачу и санитарную проблему. Или другой случай: некая Мария де ла О оставила прошение об установке креста на постаменте в квартале Ореналь на том месте, где был убит ее муж. Подобные прошения, хранящиеся в архиве севильского муниципалитета, были характерны и многочисленны²⁵². Такого рода мемориальный крест особой ажурнойковки, выполненный севильскими мастерами, был установлен на площади Санта Круз.

Севилья славилась большими религиозными праздниками²⁵³. Во время праздничных дней забывалась реальная жизнь города, украшались улицы, возводилась богато декорированная эфемерная архитектура. Система зрелищного религиозного праздника, театрализация пространства города имели большое значение для формирования «триумфирующего» стиля барокко, богатого декоративными

решениями в области архитектуры и градостроения. Не менее яркими были и светские праздники, в частности празднование апрельской ярмарки, начало которому было положено после голодного хлебного бунта 1652 года и продолжает отмечаться в наше время²⁵⁴.

Теоретической базой для архитекторов Севильи начала XVII столетия являлись, в первую очередь, трактаты Витрувия, Палладио, Виньолы, но наиболее часто зодчие используют и цитируют трактат Серлио, особенно его четвертую книгу «Общие правила по архитектуре», как основной источник использования декоративных мотивов архитектурного орнамента²⁵⁵. Архитектурный язык Серлио часто использовали при строительстве эспаданья – звонницы. Не случайно горожане называли их «vano serliano». Такие эспаданья украсили многие севильские монастыри – Сан Изабель, Сан Пауло, Сан Клименте и др. Влияние «серлиано» было отражено также и на фасадах Коллехио дель Сан Сальвадор и церкви монастыря де Сан Томас²⁵⁶.

Теоретические труды Андреа Палладио стали еще одним источником знаний классической архитектуры. Исторический архив Севильи хранит документы, касающиеся завещаний, переписи личных библиотек известных и малоизвестных архитекторов Севильи²⁵⁷. Так архитектор Андрес де Овьедо использовал отдельные архитектурные формы из четвертой книги Палладио в интерьере церкви монастыря Санта Клара. В клаустро монастыря Сан Хосе дель Кармен наиболее последовательно восприняты идеи Виньолы о применении ордеров: в строгой архитектуре двора ордер использован как в нижнем, так и в верхнем ярусе. Общее решение дополняет рустованный портал и архитектурный декор²⁵⁸. Другим примером может служить дом на улице Бустос Тавера, архитектура которого отдаленно напоминает виллу Фарнезе в Капрароле.

В 1947 году Санчо Корбачо опубликовал книгу под названием «Архитектурный рисунок XVII века», где он собрал и проанализиро-



Севилья. Санта Крус



*Доминго Мартинес. Из цикла картин Парад аллегорий.
Севилья. Музей изящных искусств. 1748–1749*

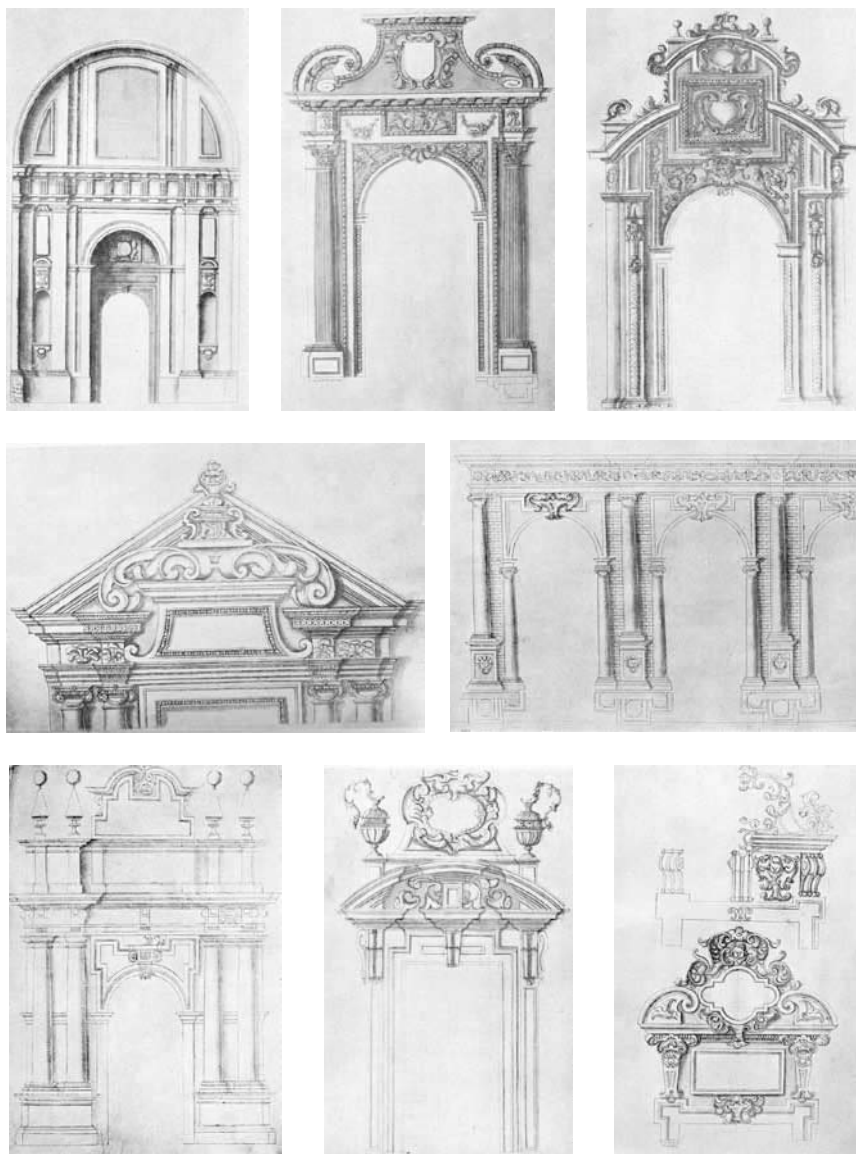
вал рисунки из монастыря Сан Антонио дель Падуа, чертежи Хуана де Овьедо, Вермондо Реста, Диего Лопес Буено – архитекторов первой трети XVII века²⁵⁹.

Рисунки в большинстве случаев не имеют конкретного назначения, ни на одном из них нет зарисовок декоративного орнамента, что свидетельствует о классическом стиле, характерном для архитектуры Севильи начала XVII века. Другая коллекция рисунков и чертежей относится к собранию некоего Диего де Сунига под инициалами D.Z. кабальера ордена Сантьяго²⁶⁰. Эти рисунки имели уже практическое назначение. Стилистически рисунки отражают различные тенденции времени от классических и маньеристических до барочных. Рисунки 6, 25 относятся к монастырю де ла Мерсед (ныне Музей изящных искусств), построенному по проекту архитектора Хуана де Овьедо²⁶¹. Рисунки 28, 43, 63, 68 соответствуют portalу монастыря Святого Клименте²⁶². В них много орнаментальных и декоративных мотивов, в чем можно видеть предвестие нового стиля в архитектуре 2-й половины века. Примером может служить фасад на рис. 53, сходный с тем, который позднее использует Леонардо де Фигероа в церкви госпиталя Венераблес и в Сан Луис²⁶³. В коллекции рисунков представлены примеры композиций проходных галерей, в основе своей повторяющие сегменты триумфальной арки, так например ри-

сунки 20 и 21. Здесь представлены фигуры с двумя разными по стилю галереями с прямым влиянием работ эпохи Возрождения. Фигура 20 изображает фрагмент двухъярусной галереи. Первый ярус арок стоит на столбах, обработанных рустом. Русты, окружающие проем, сквозь покрывают стержень столба, по мере приближения к замковому камню увеличиваются. Второй ярус в виде колонн тосканского ордера заканчивается классическим по пропорциям антаблементом. Балюстрада, соединяющая два яруса, придает рисунку стройность и изящество пропорций. Второй рисунок изображает галерею в один ярус с колоннами ионического ордера одной высоты. Колоннам в проеме арки противопоставлены колонны в простенках. В недостающую до антаблемента высоту колонны добавляется высокая база – постамент со скульптурным декором маскаронов. Замковый камень выделен фигурным картушем, а фриз антаблемента непрерывной линией растительного орнамента. Стенная поверхность покрыта мелким рисунком кирпичной кладки.

На протяжении первой трети XVII века профессия главного мастера или архитектора подразумевала целый ряд определенных специальных навыков: умение составлять архитектурные чертежи, владение плотницким и каменным делом. Мастера: Овьеда, Реста, Суммарага будут работать как над гражданскими, так и над религиозными заказами²⁶⁴. Значительные перемены произойдут после 1630 года, когда начинается строительство новых монастырей архитекторами-монахами (Мигель де Пиналоса, Франсиско де ла Серна, Хуан де Санта Мария и др.)²⁶⁵. Искусство и мастерство зодчих усложняется и совершенствуется. Не всегда можно точно установить автора проекта храма или главного ретабло, часто это мог быть один и тот же мастер, а в другом случае функции архитектора и мастера ретабло разделялись, аналогично дело обстоит со скульптурным ансамблем той или иной монастырской церкви, не говоря уже о фрагментарной достройке или перестройке здания²⁶⁶.

Планы севильских зданий XVII века представляют собой типологическое разнообразие. В области религиозной архитектуры существует несколько устойчивых вариантов. К одним из самых распространенных относятся прямоугольные в плане церкви с односторонним зальным пространством без боковых капелл, без апсиды



18. Коллекция DZ, фигура 28. Фасад. 18.а. Рисунок из коллекции DZ, фигура 57. Портал. 18.в. Рисунок коллекции DZ, фигура 53, фрагмент портала. 18.ё. Рисунок коллекции DZ, фигура 63. Портал. 18.з. Рисунок коллекции DZ, фигура 21. Галерея. 18.д. Рисунок коллекции DZ, фигура 43. Портал в виде триумфальной арки. 18.е. Рисунок коллекции DZ, фигура 68. Портал. 18.ж. Рисунок коллекции DZ, фигура 86. Элементы фронтона портала.

как самостоятельного пространственно-пластического элемента, ее заменяет слегка выступающая вперед прямоугольная в плане часть восточной стены. К этому типу относятся: церковь монастыря Санта Анна, приходская церковь Санта Мария ла Реаль и церковь Госпиталя Каридад²⁶⁷. Сюда же можно причислить упомянутую нами церковь Саграрио, с той лишь разницей, что в центральное пространство главного нефа выступают неглубокие боковые капеллы.

К другому, более традиционному типу храмовой архитектуры Севильи относятся трехнефные базилики с слегка выделенным в плане трансептом и широким средокрестием. Такая типология применена, например, в церквях: Сан Хосе, Санта Крус, де лос Терсерос, Сан Педро де Алькантара, Коллехио де Сан Буеновентура и Санта Мария Бланка. История строительства этого последнего небольшого храма, наполненного шедеврами испанской живописи и скульптуры, начинается с конца XVI века²⁶⁸. Миланский архитектор Вермондо Песта (1560–1625) проектирует церковь в романских традициях итальянского зодчества, что довольно ясно демонстрирует зальное трехнефное пространство с пониженными боковыми нефами. Строгий фасад оформлен высоким фронтоном и боковой башней; такого типа церкви были характерны для Генуи, в частности, постройки Галеаццо Алесси²⁶⁹. В исключительных случаях встречаются центрические или овальные в плане постройки. За исключением монастыря Каса Гранде дель Кармен и францисканской церкви Сан Антонио де Падуа не было проектов по организации пространства подобным образом в Севилье этого времени²⁷⁰.

Ансамбли монастырских построек не нарушали сложившихся традиций. Центром пространственной композиции обычно являлся монастырский двор, вокруг которого располагались церковь, зал капитула, трапезная и другие помещения. Практически все выше названные монастыри имели названный перечень архитектурных строений, но особенно в этом ряду можно выделить монастыри Нуэстра Сеньора дель Кармен, Санта Паула и де ла Мерсед²⁷¹.

В дворцовой архитектуре города довольно долго удерживаются сложившиеся традиции стиля «мудехар», которые постепенно претерпевают ряд существенных изменений. Классическим примером такой архитектуры был Дом Пилата – дворец герцога де Алкала.



Севилья. Монастырь Санта Паула

Он строился с конца XV века. Дом был задуман по типу римской претории. По легенде, название дома связано с реликвиями, полученными доном Фабриком де Рибера от папы Пия VI. Одной из таких реликвий считался столб, у которого бичевали Христа. Также в этот период в Севилье возникает традиция в организации городских пространств для проведения религиозных шествий, повторяющих Крестный путь Христа. Дон Фабрике Энрикес де Рибера привез из путешествия по Святой земле обмеры пути Христа к Голгофе. Точкой отсчета этого пути и стал дом Фабрике, который тогда получил название Каса дель Пилатос²⁷². Ансамбль соединял две концепции: идеологическую программу через передачу дворцу стилистических черт римского здания и традиционного представления частного дворца, по типу дворца лас Дуэньяс, принадлежащих герцогам Альбы или Королевского Алькасара, в которых мавританский стиль архитектуры сочетался с готическими элементами. Ансамбль дома Пилата включает в себя: вестибюль, основной двор, зал претории, малый сад, зал отдыха судей, капеллу, кабинет Пилата, большой сад, итальянские лоджии.

Центром многостилевой композиции является большой двор, окруженный лоджиями в виде аркад, украшенный изразцами с геометрическим декором. В середине двора размещен фонтан работы генуэзских мастеров. Внутренние стены лоджий украшены медальонами с бюстами римских императоров. По угловым точкам двора стоят статуи, подаренные папой Пием VI вице-королю Неаполя дону Педро де Рибера²⁷³. В композиции двора были использованы и классические мотивы и мотивы Алькасара. Полукруглые арки опираются на тонкие колонны, вертикали которых находят продолжение в изящной двухчастной полосе орнамента, отделяющего арки друг от друга. Колонны второго яруса с ажурной балюстрадой точно соответствуют колоннам нижнего яруса.

Несмотря на преобладание мавританских декоративных элементов, такое сочетание, невероятное для чисто мавританского здания, оказывается возможным благодаря иному пониманию пространства и соотношения архитектурных форм, близких Возрождению.

Активным элементом внутреннего пространства гражданской архитектуры становятся парадные лестницы, соединяющие отдельные помещения с прямоугольным в плане вестибюлем-прихожей перед внутренним двориком, по традиции окруженным проходными галереями, по сторонам которых располагались жилые покои²⁷⁴. Фасады зданий украшали порталы как главный декоративный элемент дворцовой архитектуры, придающий индивидуальный облик тому или иному зданию²⁷⁵. Традиционно фасады и дворики были оформлены орнаментом из плиток асулехос²⁷⁶. Основным строительным материалом был кирпич, либо использовалась комбинация кирпича и известняка светлого охристого цвета, придающая постройкам прихотливую игру света и цвета. Фасады зданий приобретают большую регулярность. Обычно дома Севильи были двух- или трехэтажными с высоким



*Севилья. Портал монастыря
Санта Паула*



Севилья. Дом Пилата. Дворик

входным порталом на главном фасаде. Часто портал фланкировали небольшие окна, а над порталом размещался балкон. Окна соответствуют этажности здания, а верхний этаж завершает карниз. В зависимости от общего решения фасада и плана здания вводится аттиковый этаж и мансарда, иногда увенчанная фронтоном. По восточной традиции на кровлях размещались открытые террасы, как например, во дворце де лос Букарелли²⁷⁷. Внутренние дворики также видоизменяются. Проходные галереи последних этажей все чаще переходят в жилую зону и открытые ранее аркады закрываются. Использование светло-розовой и охристой по цвету кирпичной кладки, навесы, покрытые полихромной черепицей, облицовка фундамента тесаным камнем будут широко внедряться в новых и поновленных дворцовых зданиях.

В интерьерах церковных зданий появляются проповеднические трибуны, часто богато украшенные скульптурным или архитектурным декором. Декоративное убранство стен постепенно насыщается стукковым орнаментом и своей кульминации достигает в церкви Санта Мария Бланка и церкви Госпиталя де ла Каридад²⁷⁸. Орнамент с его декоративными и архитектурными мотивами, то плоский ков-

ровый, то высокий, с дробным геометрическим или пластически выразительным рисунком растительного происхождения, являлся неременным условием убранства интерьера до третьей четверти XVII века, когда на смену придут другие приемы украшения средствами настенной живописи²⁷⁹.

В большинстве храмов в качестве опор для полуциркульных арок главного нефа служили колонны или столбы с пилястрами тосканского и коринфского ордера, чаще всего применяли плоские деревянные перекрытия, как в церкви Нуэстра Сеньора де ла Пас. В монастырских дворах все чаще становится нормой строить полуциркульные арочные галереи на мраморных колоннах тосканского ордера, схожие решения можно видеть и во внутренних дворах жилых домов. В люнетах появляются окна верхнего света обычно круглой или овальной формы. По арабской традиции, перекрытия храмовой и жилой архитектуры выполняли из дерева, однако все чаще в новых постройках стали использовать цилиндрические своды с распалубками, как в церкви Госпиталя де ла Каридад.

В первой четверти XVII века при монастырях Севильи возводят большое количество звонниц с проемами в виде сквозных арок²⁸⁰. Характерной чертой для них было широкое использование цветных изразцов, как например, наблюдается на композиции двухъярусной звонницы-эспаданьи в монастыре Сан Антонио де Падуа, которая возвышается над центральным фасадом храма. Три проема под колокола первого и второго ярусов здесь фланкируют пилястры, их вертикали подчеркнуты геометрическим рисунком из цветной плитки, который повторяется в горизонтали разорванного антаблемента.

Последующие постройки как церковные, так и монастырские будут широко применять в своих ансамблях многоярусные композиции эспаданья, все более усложняя форму за счет наложения ярусов и насыщенным цветовым орнаментом. Архитектурные элементы перегружаются дробными формами: сандриками, выделенными цветом карнизами, геометрическим рисунком в пилястрах, пинаклями, лучковыми или разорванными треугольными фронтонами.

Башни-колокольни, как правило, строили многогранные со сложной ярусной композицией, при этом они не всегда согласовывались с архитектурой основного здания, часто колокольни надстра-



Севилья. Эспаданья. Базилика ла Макарена

ивались над существующими раннее минаретами, что определяло характер их архитектуры. Ярким примером такого рода башен является Хиральда, знаменитая колокольня кафедрального собора.

Почти все колокольни или башни прорезаны арочными проемами, которые фланкируют пилястры. Позднее стали появляться соломоновы колонны как излюбленная архитектурная форма севильской архитектуры второй половины века. Завершались башни по-разному: конусовидным или шатровым верхом, богато украшенным материалом асулехос и венчающим крестом ажурной севильскойковки²⁸¹.

Новая волна архитектурного декоративного изобилия, которое получит широкое распространение сначала в Севилье, а потом в несколько ином художественном решении – в Гранаде, связана с непрерывающимися традициями народного ремесленного зодчества. Истоки этого «нового» направления можно проследить в соборной мечети Кордовы. Мечеть с ее уникальным колонным залом была настолько совершенна, что испанцы-христиане, овладевшие городом (1296), не решились ее разрушить, подобно тому, как были разрушены мечети Севильи, Толедо, Гранады и Малаги. Вестготские

колонны базилики Сан Висенте, на месте который была возведена мечеть в 785 году, стоят в одном ряду с другими колоннами из голубого и розового мрамора, яшмы и порфира, доставленные в эпоху Омейядов с разных мест Беатики. Мечеть была освящена как собор Вознесения Марии, а в 1523 году было решено воздвигнуть внутри мечети католический храм.

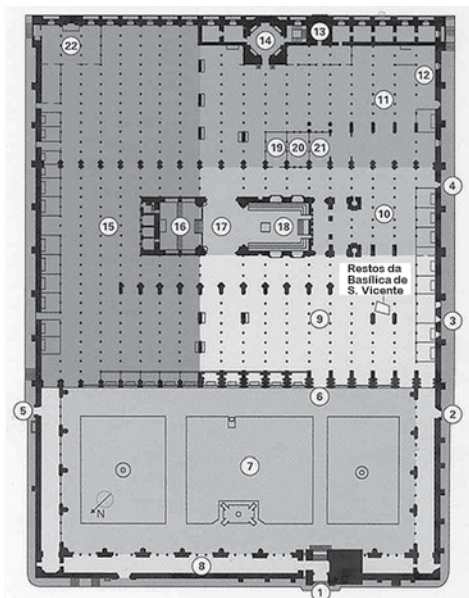
Важнейшие исторические события средневековой Испании отражены в этом памятнике. Архитектурные формы и орнаментальная декорация разных культур перекликаются, отражаются один в другом на стенах второго яруса хора собора и на своде капеллы Святой Терезы. Когда сквозь теплые охристые контуры арабских веерных арок просматривается белоснежное кружево стукowego орнамента в виде переплетающихся линий (*curvas* и *contracurvas*), то невольно возникает ощущение единства и гармонии, сочетаемого в несочетаемом.

Преимственность такого рода декоративного оформления простого и ясного одно- или трехнефного зального пространства получит широкое распространение в маленьких приходских церквях Севильи. Торжество сложного переплетения орнаментальных линий и форм, «*curvas* и *contracurvas*» как самобытное выражение архитектурных эмоций можно наблюдать в севильской церкви Санта Мария Бланка. Этот «итальянский» храм будет одет в совершенно новый растительный орнамент из стука кордовских «*curvas* и *contracurvas*», где его сложные переплетения в своей сверкающей белизне разбегаются по своду, спускаются на стены, отсвечивают в блеске золота ретабло, придают подвижность стенной поверхности. Встав на этот путь выразительной свободы цветового звучания и тонкого узора орнаментики, глубоко укоренившихся в традициях народного андалузского творчества, испанские зодчие будут развивать эту линию как наиболее отвечающую их художественному вкусу.

В области монастырского строительства ведущую роль продолжали играть канонические требования, установленные религи-



Севилья. Хиральда



1. Porta do Perdão
2. Porta dos Decanos
3. Porta de S. Estevão
4. Porta de S. Miguel
5. Porta de Sta Catalina
6. Porta das Palmas
7. Pátio das Laranjeiras
8. Claustro
9. Naves de Abderramán I
10. Ampliação de Abderramán II
11. Ampliação de Alhakém II
12. Museu de S. Vicente
13. Mihrab
14. Capela de Sta. Teresa e Tesouro
15. Naves de Almanzor
16. Capela Maior
17. Cruzeiro
18. Coro
19. Capela de S Paulo
20. Capela Real
21. Capela de Villaviciosa
22. Paróquia do Sacrário

Кордова.
Собор - Мечеть.
План

Кордова.
Кафедральный собор.
Общий вид



озными орденами. Среди известных архитекторов-монахов иезуитского ордена, работавших в Андалусии, был Педро Санчес (1569–1633). По немногочисленным биографическим данным известно, что он был родом из Куэнки. В 1591 году, будучи камнетесом, вступил в орден Иезуитов в Кордове. В 1593 году выполняет строительные работы в Коллехио де Сан Эрменехильдо в Севилье, потом переезжает в Баэсу, где вместе с Хуаном Баутисто Вильяпландо проектирует Коллехио Компания, далее выполняют работы в Каса Професа де Севилья и коллехио де ла Пурисимо Косепсьон. С 1603 года его приглашают как главного мастера в Кадис (церковь Сантьяго), Малагу (ц. Сан Себастьян), Гранаду (ц. Сантос Хусто и Пастор, Абадиа дель Сакромонте де Гранада), Толедо (Каса Професа де Толедо). Кульминацией профессиональной карьеры архитектора стало приглашение в столицу Мадрид, где он руководит строительством культовой архитектуры ордена Иезуитов Коллехио Империяль и Сан Антонио де лос Португесес²⁸².



*Кордова. Мечеть-собор.
Капелла Св. Терезы*

Заслуга Педро Санчеса состояла в том, что он один из первых экспериментировал с овальными в плане церковными зданиями²⁸³. Его новаторское решение в конструкции купола, описанное в теоретическом трактате монаха Лоренсо де Сан Николаса «Искусство и применение архитектуры», имело широкое распространение из-за практичности и легкости конструкции²⁸⁴. Педро Санчес впервые в Андалусии использовал деревянный каркас как основу купольного свода, облицованного снаружи кирпичом. Подобная каркасная конструкция позволяла перекрывать большие пространства без утяжеления опор, а сам купол зрительно воспринимался более массивным, чем был на самом деле.

Плодотворная деятельность Педро Санчеса сыграла важную роль в формировании нового архитектурного стиля не только в Андалусии, но и за ее пределами – в Толедо и Мадриде, где он выполнял заказы королевского двора. Один из первых примеров нового,

овального в плане здания был зал Капитула Кафедрального собора в Севилье, расположенный внутри собора, в его юго-восточном углу и исполненный по заказу церковного Совета около 1592 года.

В основе объема зала лежит овал, перекрытый куполом со световым овальным фонарем, гармонично вписывающийся в его геометрическое единообразие. Взгляд зрителя движется по периметру стен, описывая овал, и устремляется в пространство ввысь, к единственному в зале источнику света, фонарю. Стены расчленены на два яруса пилястрами тосканского и коринфского ордера. Легкий пластический декор стен, состоящий из растительных гирлянд, лавровых венков и скульптурных рельефов на библейские сюжеты предлагает новые художественные решения, восходящие к римскому барокко²⁸⁵. В зале капитула севильского собора Педро Санчес стремится к синтезу, используя возможности живописи, скульптуры и архитектуры. Выразительная пластика стены, обогащенная нишами и стукowym орнаментом, свидетельствует о нарастании барочных тенденций в андалузской архитектуре. Овальная в плане севильская церковь Сан Эрменехильдо станет прообразом такой же церкви в Мадриде – Сан Антонио де лос Португесес (1624).

По мнению Родригеса Гутьерас де Себайоса, исследователя творчества Педро Санчеса, с появлением мастера в Мадриде (1619) архитектура королевского двора испытывает мощное влияние андалузского динамизма, противостоящего все еще господствующему при дворе стилю «эррериано»²⁸⁶. Благодаря новым конструктивным и декоративным приемам Педро Санчеса, опробованным им в городах Андалусии, столичный стиль обновляется за счет орнаментального обогащения поверхности стен и усложнения планов построек. В этом смысле архитектор-монах представляет в своем творчестве более целостную концепцию осмысления культовой архитектуры. Следуя общепринятым римским образцам, он вносил живую струю местных традиций Андалусии, перенеся свой богатый опыт строительной практики в королевский Мадрид как обратную связь взаимовлияний стилевых решений.



34. Севилья. Фрагмент фасада
жилого дома



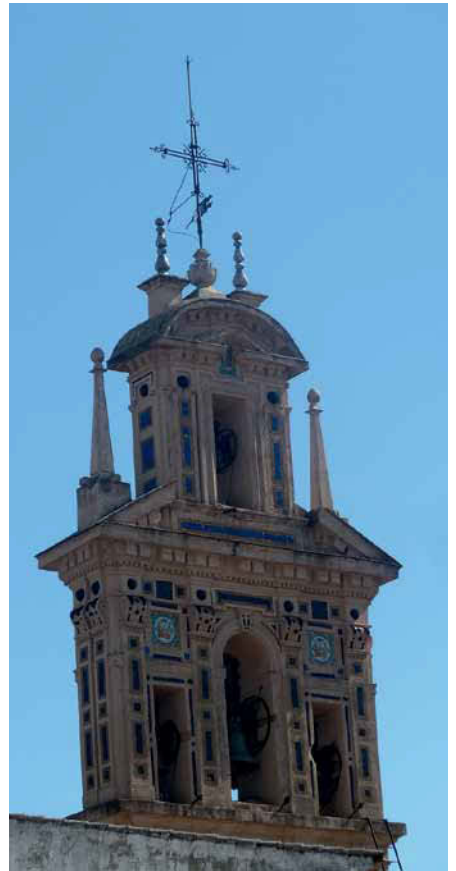
35. Севилья. Конvento
де Санта Анна



35.а. Севилья.
Эспаданья церкви
Сан Хосинто



*36. Севилья. Вид на башню церкви
де Санта Каталина*



*36.а. Севилья. Монастырь
Санта Паула. Эспаданья*



*36.б. Севилья. Фрагмент башни
церкви Нуэстра Сеньора дела О*



37. Кордова. Вид с моста на Кафедральный собор



*37.а. Кордова.
Кафедральный собор.
Вид на купол*



*37.в. Кордова. Мечеть-собор.
Вид на малый купол придела
Святого Павла*



*37.б. Кордова. Собор.
Фрагмент интерьера*



*37.г. Кордова. Мечеть-собор.
Колонный зал*



39. Гранада.
Кафедральный собор.
Восточный фасад



38. Диего де Силоэ. Гранада. Кафедральный собор.
Пуэрто дель Пердон



39.б. Гранада. Кафедральный собор.
Фрагмент интерьера

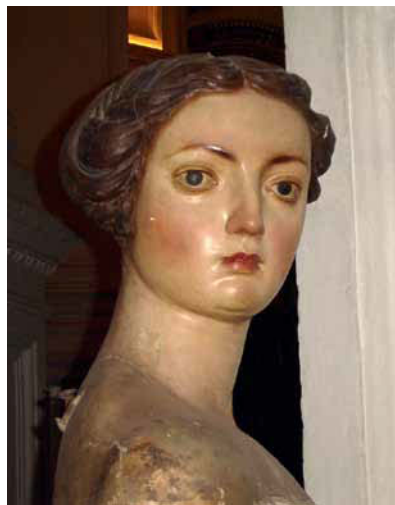


39.в. Алонсо Кано. Свят^{ой} Иоанн Евангелист. Будапешт. Музей изобразительных искусств. Собрание Эстерхази. 1646–1650

40. Алонсо Кано. Адам. Дерево. Кафедральный собор. Гранада



40.а. Алонсо Кано. Ева. Дерево. Кафедральный собор. Гранада





40.в. Алонсо Кано. Гранада. Кафедральный собор. Западный фасад



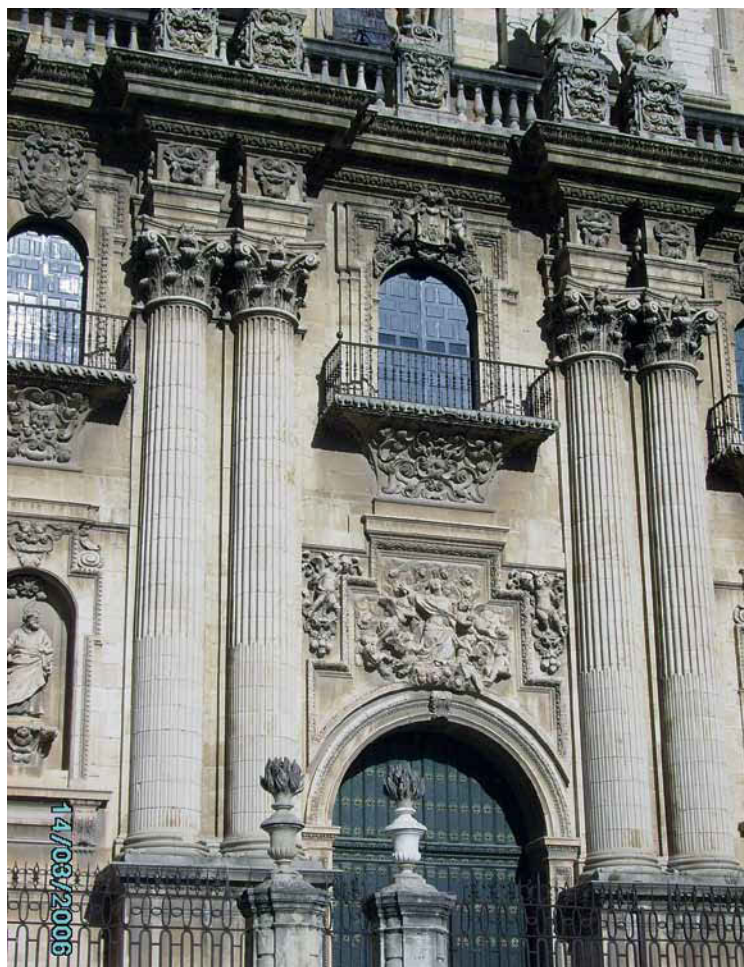
40.г. Алонсо Кано. Гранада. Кафедральный собор. Фрагмент фасада



40.б. Алонсо Кано. Непорочное зачатие (Чикита). Кафедральный собор. Гранада



41. Хаэн.
Кафедральный
собор. Вид на
боковой неф



41.б. Хаэн
Кафедральный собор.
Портал

41.а. Эуфрасио де Рохас. Хаэн. Кафедральный собор.
Фасад



41.в. Хаэн.
Кафедральный собор.
Фрагмент фасада.
Вид на балкон

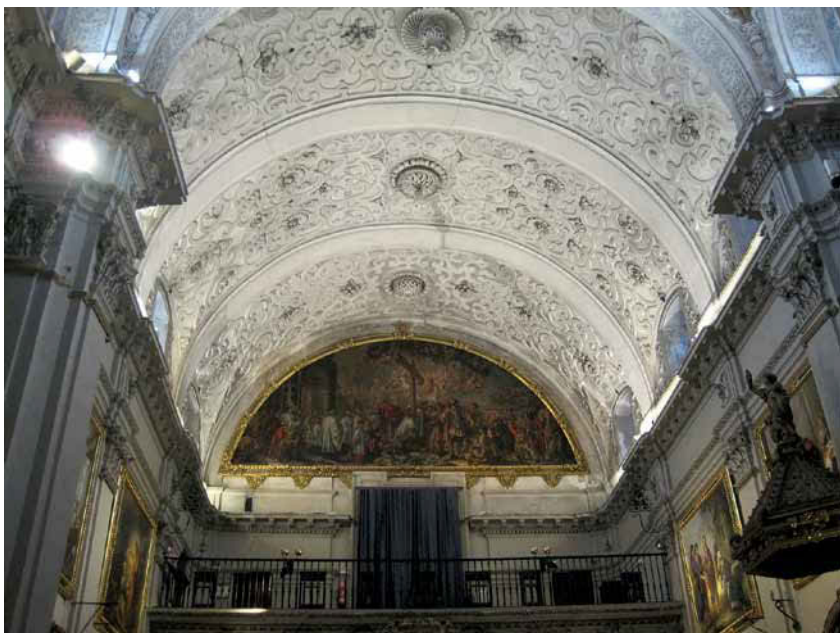
41.г. Хаэн.
Кафедральный собор.
Вид на башню





.42. Севилья.
Госпиталь
Карidad. Ретабло

42.б. Севилья.
Церковь
госпиталя
Карidad. Вид
на своды



42.а. Педро
Ролдан. Севилья.
Госпиталь
Каридад.
Фрагмент
ретабло



42.в. Севилья. Вид
на купол церкви
Каридад



42.д. Севилья. Каридад.
Фрагмент интерьера церкви

42.г. Вальдес Леаль. Фрагмент
росписи на парусах церкви
госпиталя Каридад



43. Церковь Санта
Мария Бланка.
Севилья. Вид на свод

43.а. Севилья.
Санта Мария
Бланка. Резьба по
стучу. Фрагмент



43.б. Леонардо де
Фигероа. Дворик
Госпиталя Каридад.
Севилья



44.а. Севилья. Фасад церкви Гоститалья де ла Каридад



44.б. Севилья. Фрагмент фасада
Госпиталя Каридад



44. Эстебан
Мурильо.
Возвращение
блудного
сына. Севилья.
Госпиталь
Каридад.
1667–1670



45. Португалия. Порто. Декор фасада капеллы Дас Алмас



46. Севилья. Портал церкви Санта Крус



46.а. Баэса. Портал Кафедрального собора



45.а. Португалия. Барселуш. Церковь Носа-Сеньора-ду-Терсу. Декор интерьера



47. Парадные ворота. Картуха. Херес де ла Фронтера



*47.б. Херес де ла Фронтера. Картуха.
Фрагмент декора церкви*



*47.а. Херес де ла Фронтера.
Церковь картезианского монастыря*

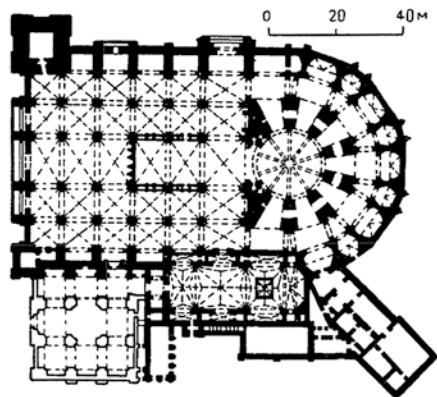
**СЛОЖЕНИЕ
НАЦИОНАЛЬНОГО СТИЛЯ
БАРОККО
В АРХИТЕКТУРЕ АНДАЛУСИИ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ
XVII ВЕКА**



Протобарочные фасады Кафедральных соборов в Гранаде и Хаэне как два направления в развитии барочного стиля Восточной Андалусии

Главной задачей городов Андалусии Гранады, Севильи, Хаэна было завершение храмового строительства, начатого в конце XVI века. 1667 год в Андалусии отмечен началом активного строительства культовой архитектуры. Именно в этот год одновременно Алонсо Кано в Гранаде и Эуфрасио де Рохас в Хаэне создают знаменитые в Испании проекты фасадов Кафедральных соборов, позволяющих критикам говорить о новом прорыве в развитии андалузской архитектуры. В Севилье известный архитектор Педро Санчес Фальконете построил жемчужину раннего севильского барокко – церковь в госпитале де ля Каридад. А на юго-западной окраине провинции в Хересе де ля Фронтера достроят храм картезианского монастыря с его пластически выразительным фасадом и ковровым орнаментальным декором, который найдет широкое применение в Новом Свете²⁸⁷. Характерные для этих памятников черты будут принципиально отличаться друг от друга, демонстрируя многообразие творческих поисков в андалузской архитектуре. Сравнительный анализ соборов в Гранаде и Хаэне, оригинальное художественное решение их монументальных фасадов позволяют говорить о новых стилистических тенденциях в развитии архитектурной мысли 2-ой половины XVII века. История создания этих соборов имеет много общего. Они строились на месте мечетей в лучших традициях поздней готики и высокого Ренессанса²⁸⁸.

Строительство Кафедрального собора в Гранаде было начато в 1523 году Энрике де Эгасом, построившим ранее Королевскую капеллу по заказу Изабеллы Арагонской²⁸⁹. Собор возводился по чертежам готической церкви в Толедо. После закладки фундамента архитектурные работы по строительству собора с 1528 года были



*Гранада. Кафедральный собор.
План*

продолжены приехавшим в Гранаду Диего де Силоэ, сумевшим приспособить уже начатую готическую постройку под новый ренессансный стиль, который в дальнейшем получил распространение в Малаге, Хаэне, Гуадиксе.

Первоначальный план собора, созданный по проекту архитектора Энрике де Эгаса, представлял собой пятинефный храм с трансептом и алтарем, окруженным двойным деамбулаторием, как то было принято в готических соборах. Диего де Силоэ принципиально изменил архитектурное решение двойных хор, увенчав десятигранник стен сомкнутым

граненым сводом, получившим большое распространение в архитектуре Возрождения и затем – в барокко. Колоссальное пространство пятинефного собора с просторным трансептом организовано рядами опорных столбов, несущих высокие нервюрные своды с полуциркульными арками. Стремясь максимально смягчить готический вертикализм и придать большую зальность и гармоническую ясность интерьеру, Силоэ вносит ордерные элементы в тело опор, скрывая их тяжесть полуколоннами коринфского ордера, поставленными на пьедесталы и увенчанными капителями, поддерживающими раскрепованный антаблемент. Аналогичные «классические» профили получили все тектонические и конструктивные членения в интерьере, принципиально изменив его характер. Широкая и высокая подпружная арка средокрестия открывает вид на центрический деамбулаторий, создавая эффект открытого и светлого сакрального пространства алтаря. Силоэ удалось преодолеть изначально заложенный конфликт между готическим пятинефным планом и центрическим, увенчанным куполом пространством двойных хор. Соединение этих компонентов представляло самую деликатную задачу, с блеском решенную Силоэ посредством двусторонней арки, служащей своего рода звеном, соединяющим центральный неф с главной капеллой²⁹⁰. Десятигранная ротонда имеет сложную архитектурно-

пространственную конфигурацию: в главный неф открывается глубокая, соединенная переходами аркада первого яруса, ведущая во вторую галерею деамбулатория; между мерным ритмом классического профиля арок, софиты которых украшены кессонами, полуколонны гигантского коринфского ордера поддерживают антаблемент с орнаментальным фризом и раскрепованным карнизом. Над ним Силоэ ввел аттиковый этаж с балюстрадой, подчеркнув тем самым ритмическую паузу между нижним и двумя верхними ярусами многогранника хора. Второй ярус стен, также расчлененных полуколоннами коринфского ордера, украшен монументальными, классического рисунка табернаклями, в которых были размещены картины библейского цикла из жития Девы Марии работы Алонсо Кано²⁹¹. Два следующих яруса образованы рядом спаренных арочных окон хора и арочными окнами граненого барабана, на который

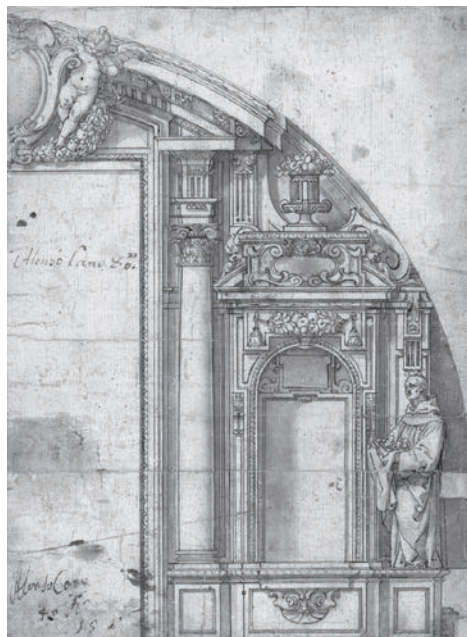
опирается сомкнутый свод, разделенный на десять ребер, соответствующих десяти граням стен деамбулатория. Окна верхних ярусов хор украшены многоцветными витражами, выполненными Дирку Веллерту на евангельские сюжеты. Богатством пластики, ритмом арок и полуколонн, золотом табернаклей и орнаментальных фризов достигается насыщенное декоративными эффектами впечатление великолепия. Это впечатление не исчезает в просторном и высоком интерьере собора, белый цвет стен и сводов которого обогащен барочной формы трибунами, резными ретабло, включающими живопись и скульптурные рельефы традиционной для Испании деревянной раскрашенной скульптурой. Общее торжественное впечатление



Диего де Силоэ. Кафедральный собор. Гранада. Пуэрто дель Пердон

от собора усилено тем, что он построен из белого камня, а все декоративные элементы и архитектурные профили украшены позолотой. Многое в убранстве светлого и эффектного интерьера Кафедрального собора Гранады относится к XVII веку и было выполнено архитектором Алонсо Кано и его учениками. Однако главная заслуга Алонсо Кано связана с созданием фасада собора, сделавшего его знаменитым во всей Испании²⁹². В 1667 году архитектор, художник и скульптор Алонсо Кано создал проект главного фасада, определивший новое направление в архитектуре, не случайно Кано современники называли андалузским Микеланджело.

Жизненный и творческий путь Алонсо Кано овеян тайнами и легендами. Сын мастера ретабло, он получил от отца первые навыки резьбы по дереву, затем чуть меньше года учился живописи в Севилье вместе с Веласкесом у Франсиско Пачеко, а скульптуре у известного севильского мастера Мартинеса Монтаньеса. По рекомендации Веласкеса и Пачеко приехал в Мадрид, где получил место художника. Граф-герцог Оливарес, в свою очередь, рекомендует Кано королю Филиппу IV для реставрации произведений из его коллекции и преподавания рисунка инфанту Бальтасару Карлосу. В Мадриде Кано освобождается от влияния Пачеко. Знакомство с произведениями венецианских мастеров из королевской коллекции способствовало изменению его стиля, который стал значительно мягче и живописней. В 1638 году он получил титул придворного художника. Разбогатев, Кано ведет светский образ жизни, скупает книги, антиквариат, картины. Трагические события 1644 года перевернули его жизнь: по одной из версий, он убил свою жену, по другой – участвовал в дуэли²⁹³. Алонсо Кано был посажен в тюрьму, и лишь ходатайство Веласкеса и личная милость короля сохранили ему жизнь. Но Кано так и не нашел душевного успокоения. После 1652 года он работает в основном в Гранаде и в 1658 принимает священнический сан, что было одним из условий его работы над проектом фасада Кафедрального собора. Помимо архитектурной деятельности Кано будет много работать как художник, скульптор и мастер ретабло. К сожалению, из его архитектурных работ только последнее произведение – фасад Кафедрального собора в Гранаде, дает представление о Кано как архитекторе.



Алонсо Кано. Рисунок алтаря
Сан-Диего де Алкала. 1630–1635



Алонсо Кано. Алтарь Святой
Екатерины Александрийской.
Гамбург. Художественный музей
(Kunstballe). 1648–1652

Первые архитектурные опыты Алонсо Кано относятся ко времени его пребывания в Мадриде, когда в 1649 году он спроектировал Триумфальную арку в честь приезда второй жены Филиппа IV Доньи Марианны де Необурго Австрийской²⁹⁴. Триумфальная арка была выполнена в сложившихся традициях эфемерной архитектуры праздника и соответствовала королевскому вкусу, основанному на ренессансной эстетике. Один из первых биографов Кано, его современник Лазаро Диаз дель Валле (1606–1669) писал, что создание праздничных «аппарати» подтолкнуло Кано к занятиям архитектурой, а мотив триумфальной арки будет часто использоваться в его проектах ретабло и архитектурных работах, определив подчерк мастера²⁹⁵. Однако, по мнению исследователя Родригеса де Себайоса, не так просто проследить процесс развития архитектурного творчества Кано.

Сохранились его архитектурные наброски, он проектирует и исполняет ретабло, используя в них классические архитектурные формы. Но в прямом смысле слова Кано никогда не был архитектором. Современники говорят о нем как о тонком, изящном, чувственном и плодотворном рисовальщике²⁹⁶. Так, Альфонсо Эмилио Перес Санчес называет Алонсо Кано самым лучшим рисовальщиком испанского барокко, мастерски владевшим пером и карандашом²⁹⁷.

Художник использовал многие техники, выполняя рисунки в самых различных манерах. Его приемы разнообразны, от плотного пятна в манере Каксеса до тончайшего штриха, который едва намечает подсказанные линией очертания тел, придавая им необыкновенную живописность. Особенно красивыми считает Перес Санчес исполненные в этой технике его архитектурные наброски. «Такие нововведения, как изобилие листвы с резвящимися над ней детьми [имеются в виду «путти» – *H.C.*], колонны без капителей или же пышные гирлянды, входят в его рисунки, отмеченные особой утонченностью»²⁹⁸.

Рисунки мягким черным мелом исполнены в живописной манере, «вылепив с необыкновенным богатством светотени красивейшие обнаженные тела, что является почти исключением в испанском искусстве»²⁹⁹. В архитектурных чертежах и рисунках Кано добивался точности формы в деталях и орнаментах. Благодаря этому, по мнению Пачеко, такой художник, рисовальщик и орнаменталист имеет преимущество перед архитектором, мастером по строительству. Вокруг Алонсо шли бесконечные споры в художественных кругах Севильи и Гранады, где сталкивались две позиции в отношении значимости Кано как архитектора и как художника-орнаменталиста в вопросах профессионального подхода в архитектуре. Известно, что в 1643 году Алонсо Кано претендовал на должность главного мастера по строительству Алькасара в Толедо, на что королевский архитектор Хуан Гомес де Мора ответил ему отказом. «Алонсо Кано великий художник в своем деле, – заметил он, – создает чертежи любого жанра для ретабло и других работ, упражняется в этом с большим мастерством, но речь не идет о работах такого качества, которые проводятся в Алькасаре»³⁰⁰. Кано упорно продолжает заниматься самообразованием, приобретает теоретическую литературу по архитектуре и вспомогательным дисциплинам. В 1995 году в Валенсии была найдена библио-

тека Алонсо Кано, в состав которой входили труды Витрувия, Серлио, Виньола, Палладио, Антонио Лабацко, фра Лоренсо де Сан Николоса, материалы по военной архитектуре, как например, работы капитана Христофора де Рохаса, материалы по геометрии, морскому делу, космографии³⁰¹. Как свидетельствует биограф Диас де Валле, возможно, именно тогда Кано решил серьезно заняться архитектурой, так и не сумев сделать карьеру придворного художника, подобно Веласкесу.

Его амбициозность, жажда славы способствовали постоянному поиску в творчестве. В работах над ретабло художник оттачивал архитектурное чувство формы, видоизменяя ордерные пропорции, вырабатывая свой изящный рисунок резных деревянных капителей с растительным орнаментом, обладающим сложной S-образной линией контура. Постепенно эта орнаментальная тема будет совершенствоваться, формируя свой особый подчерк³⁰². Подобные композиции ретабло и архитектурного декора, которые условно называли «стиль канеско», получают широкое распространение в Мадриде, как например, в церквях Сан Буэна Вентура и Сан Эрменехильдо. Особенности этого стиля станет соединение точности геометрического рисунка Эрреры с мягкой линией орнаментальных мотивов Алонсо Кано. Таким образом достигалось гармоничное равновесие между архитектурой и декором, не перегружающее общего композиционного решения. Антонио Паломино – художник, теоретик и биограф испанских художников в духе Джорджо Вазари, в третьей части своего сочинения о теории живописи под названием «Парнас испанских живописцев, увенчанных лаврами» (1724) со свойственным испанцам восхвалением посвящает отдельную главу описанию творчества Алонсо Кано³⁰³. Паломино использует неизданную рукопись Ласаро Диас дель Валье и Пуэрта. Спустя почти 50 лет, работая в Мадриде и Гранаде, он напишет, что Кано учил по-новому декорировать архитектуру. Он сумел нарушить эстетический критерий «теории ограничения» в искусстве, смешивая все в поисках неожиданных эффектов, заменяя колонны на пилястры с оригинальным рисунком растительного орнамента³⁰⁴.

В 1562 Алонсо Кано приехал в Гранаду, чтобы занять место эконома в Кафедральном соборе. Этот последний период его жизни был самым плодотворным и насыщенным как в живописи и скульп-



*Алонсо Кано. Лежащая обнаженная женщина.
Предварительный рисунок. Карандаш, перо.
Мадрид, Прадо. 1645–1650*

пторе, так и в архитектуре³⁰⁵. Мастер смело выступает против всего рутинного, против существующих канонов и прямого следования классическим формам, свободно обращаясь с ними, придавая архитектуре широкие перспективы, полнозвучную глубину. Однако всегда, даже при свободе использования классических форм, он будет оставаться в определенных границах, заменяя строго классические архитектурные элементы на равнозначные им соломоновы колонны или пилястры в виде усеченной пирамиды. Из того, что было создано Кано-архитектором, до нас дошло ничтожно мало. Его ретабло севильского и мадридского периодов практически не сохранились. Францисканский монастырь Эл Анхель Кустодио, в строительстве которого принимал участие Кано, был разрушен 1810 году³⁰⁶.

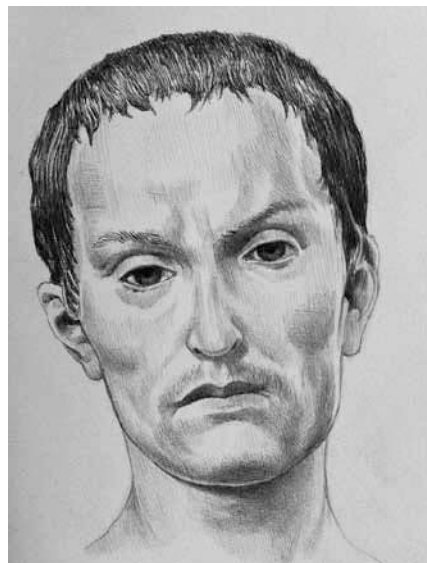
Испанский просветитель восемнадцатого века Эугенио Льягуно в своем описании творчества Кано признавал, что не знает его

архитектуру, но, ссылаясь на сочинения Диего де Валье, замечает, что Кано нарушил классические пропорции, что стало «первой попыткой своеволия и бескультурия, которую он внедрил в нашу архитектуру»³⁰⁷. При этом Льягуно не устает повторять, что мало разбирается в архитектуре испанских мастеров барокко, считая ее испорченной архитектурой. «Я не хочу делать из Кано автора всего того безобразия, что разрушает архитектуру, всего лишь подражая Борромини. Школа Борромини, охватив Испанию, достигла больших последствий и распространила это направление на резчиков по дереву в духе барочной экспрессии. Кано был первым, кто подготовил им почву особенно в том, что касается архитектуры»³⁰⁸.

Несмотря на отсутствие архитектурных работ, остались архитектурные рисунки Алонсо Кано мадридского периода, в которых можно видеть его поиски, несмотря на то, что большую часть рисунков составляют наброски орнаментальных композиций, которые Кано использовал в церкви монастыря августинцев, выполненные мастером Хуан Луис Ортега.

Созданные по рисункам Кано орнаментальные композиции на фасаде Кафедрального собора Гранады обобщают его поиски. Все архитектурные профили и обрамления решены с оригинальной простотой, в величественной триумфальной арке преобладает игра света и тени. Необычное использование классических элементов в новом уже барочном духе, это нечто большее, чем холодный классический мир «дезорнаментадо» Эрреры.

Гомес Морено отмечает черты этого стиля как архитектурный язык нового ордера Кано, когда он к дорическим капителям добавлял листья аканта из коринфского ордера, подобно тому, как это сделал Эрмано Франциско Баутиста в церкви Сан Исидоро в Мадриде³⁰⁹.



Алонсо Кано. Св. Иоанн Божий (Сан Хуан де Дьос). Гранада. Рисунок. Музей изящных искусств. 1660–1665



*Алонсо Кано. Кафедральный собор. Гранада.
Фасад. 1667*

Алонсо Кано членит фасад пилястрами без капителей, заменяя их обильным растительным орнаментом, тот же прием будет использован и в церкви Де лас Агустинас как наиболее характерный пример его почерка. В архитектурных набросках Кано есть зарисовки арок, иногда без импоста, подчиненных декоративной цели и не перегружающих фасад. Кано демонстрирует здесь независимость и свободу от итальянских влияний, несмотря на его классическую выучку.

Усовершенствованная первоначальная идея триумфальной арки была воплощена на фасаде собора в Гранаде, хотя сам автор так и не увидел своего творения завершенным. Первоначально на церковном совете в Гранаде было представлено два проекта – Алонсо Кано и Эуфрасио де Рохас³¹⁰. Выбор пал на проект архитектора из Хаэна, однако спустя месяц де Рохас, по неизвестным причинам, покинул Гранаду, и Алонсо Кано приступил к реализации своего проекта. Но спустя четыре месяца его не стало. Тем не менее фасад выполнялся точно по проекту Кано мастерами его школы, за исключением небольших изменений конца XVIII века, когда ввели на фасаде готическую розу и скульптуру второго яруса.

В композиции фасада Кано использовал крупный масштаб, который должен был соответствовать размерам собора, найти такой

образ и такое общее архитектурное решение, которое не утяжеляло и без того массивный объем здания, а динамизировало пластичную выразительность его архитектурных форм. Созданный фасад представляет как бы приставленную к стене колоссальную трехпролетную триумфальную арку – классический мотив, возможно, связанный помимо античной итальянской традиции с первоначальным замыслом Диего де Силоэ³¹¹. В разработке мотива триумфальной арки Кано использовал ордер, разделенный на два яруса, но применяет его не для выражения тектоники здания, а в качестве основного декоративного мотива, усиливающего пластическую выразительность архитектурных форм. Кано изменяет канонические ордерные соотношения, пропорции пилястр и антаблементов, отказывается от капителей и помещает на пилястры, обработанные филенкой, медальоны с рельефами.

Общая композиция фасада решена с безупречным мастерством, все его элементы взаимосвязаны, вертикальная устремленность основных членений подхвачена движением пилястр, плав-

Диего де Силоэ.

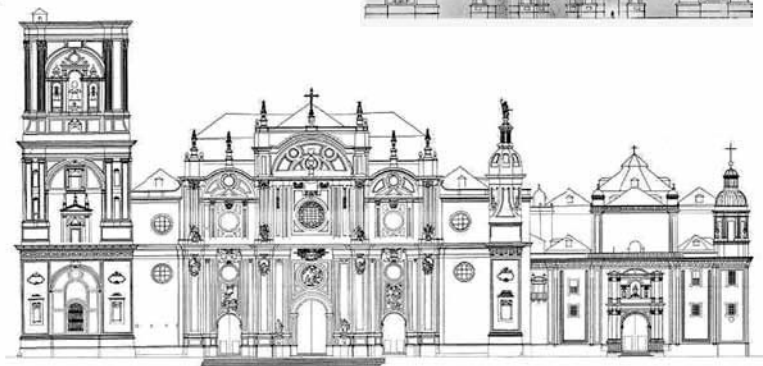
Фасад Кафедрального собора в Гранаде.

Реконструкция Лазаро де Веласко. 1577



Алонсо Кано?

*Рисунок фасада
Кафедрального
собора в Гранаде.
Ок. 1664*





*Алонсо Кано. Кафедральный собор. Гранада.
Фрагмент фасада. 1667*

ные очертания аркады находят созвучие во входах, круглых арках, медальонах с барельефами. Спокойная уравновешенность фасада оживлена выступающим карнизом, который не только разделяет стену на два яруса, но и вносит в архитектурное решение новые ритмические акценты. Верхний парапет завершается обелисками, тонко прорисованные детали которых отличаются почти графическим характером. Выразительность фасаду придает ритм его членений, проработка рельефа, деликатная прорисовка декоративных деталей. Преобладание вертикальных элементов делает фасад монументальным и стройным. Пластическое богатство форм, игра светотени, динамика соотношений плоскости стены и пластики выступающих элементов свидетельствуют о формировании новых тенденций в архитектуре Андалусии. Фасад-экран скрывает внутреннее пространство собора, создает его новый образ. Он подобен гиганту с выступающими мускулами тела, отмечает Отто Шуберт. Композиционная нестандартность объединяет растущее напряжение, толчок сильной

пластической массы, подобный тому, что наблюдается в сооружениях Борромини по своей выразительной тектонике материи, декорации и атмосфере³¹².

Архитектурное решение фасада собора в Гранаде обычно причисляют к типично барочным постройкам. Пластический язык Кано не имеет аналогий в архитектуре барокко Испании и в других странах. Нет здесь и прямой связи с национальными традициями прошлого. Так, Каптерева видит в нем «плод холодноватой игры воображения талантливого мастера»³¹³. Отто Шуберт считает, что Кано сделал скачок от Возрождения к барокко и сумел реализовать на фасаде собственный свободный стиль³¹⁴. Аналогичной точки зрения придерживается Гомес Морено. По его мнению, он мыслил не столько конструктивно, сколько художественно. Его фасад – это не плод раздумий ученого, а работа творца. Кано сделал решительный шаг в сторону барокко, являясь ярким и выразительным мастером, потому что его произведение основано на художественном воображении, а не на строительных привычках инженера-ученого³¹⁵.

Характерное для Андалусии сочетание мечеть-собор появилось в Хаэне в результате продвижения Реконкисты и стремления наиболее экономно и быстро приспособить конструкцию мавританской мечети к нуждам христианского культа. Собор в Хаэне до его перестройки в XVII веке представлял собой пятинефную базилику, разделенную крещатыми опорными пилонами и перекрытую деревянным сводом. Апсида, как и в мечети, была прямоугольной в плане и сохранилась без изменений, несмотря на расширение собора и его переделки. Когда в 1523 обрушился барабан купола собора, в Хаэн пригласили консультантов-каменщиков из Толедо, которые рекомендовали снести старое здание. Новый проект выполнил Андрес де Вандельвира, до этого построивший Кафедральный собор и Капилью дель Сальвадор в Баэсе, церковь Сан Николас и паласио Де Вела в Убеде и др.³¹⁶.

Согласно его проекту собор представлял собой прямоугольную в плане трехнефную базилику с капеллами по сторонам и в алтарной части. Пресбитерий хора был ограничен поперечным крылом трансепта, над средокрестием возвышался невысокий купол на барабане с высоким световым фонарем. Структура собора в Хаэне



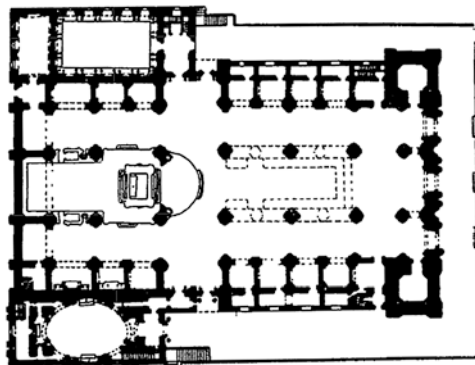
*Диего де Силоэ,
Андрес де Вандельвира.
Сакра Капилля дель Сальвадор.
Убеда. 1535–1559*

обусловлена опытом Диего де Силоэ при строительстве собора в Гранаде. Однако в Хаэне Вандельвира добился согласованности всех архитектурных элементов, которой нет в Гранаде, например, в высоких опорных пилонах нет дополнительных импостов, служащих опорами для пят арок свода, вернее они есть, но не столь активно артикулированы, как у Силоэ, так как здесь все нефы равновелики по высоте и свет свободно попадал в пространство главного нефа³¹⁷.

Интерьер собора в Хаэне производит вполне ренессансное впечатление за счет просторной зальности, высоты сводов и ширины шага опор, за счет использования полного ордера в коринфских полуколоннах, украшающих пилоны, благодаря классическому рисунку раскре-

пованного антамблемента, наконец, парусным сводам с широкими подпружными арками и чаши кессонированного купола. Сакристия и зал Капитула были построены в XVIII веке, оставив от проекта Вандельвиры овальный план, коринфский ордер, купол со световым фонарем, хор и небольшие балкончики, придающие залу капитула вид дворцовой капеллы. В этих частях храма уже в полной мере проявляется стилистика классического римского барокко. Хоры максимально сдвинуты к западной стене центрального нефа, что позволило увеличить пространство между рядами сидений и пресбитерием.

Главным мастером, достроившим в XVII веке собор, был Эуфрасио Лопес де Рохас, назначенный на эту должность в 1667 году³¹⁸. Ему предстояло не только продолжить затянувшееся строительство, но и спроектировать главный фасад собора. Эуфрасио Лопес де Рохас был уроженцем Хаэна, сыном каменотеса. Первые уроки резьбы по камню он получил у местного мастера Хуана де Орандо. Молодой и энергичный, он успешно сделал карьеру, женившись на благородной девице из рода де лос Кастельо. Вместе с Алонсо Кано участвовал



Хаэн. Кафедральный собор. План

*Андрес де Вандельвира.
Кафедральный собор. Хаэн.
Южные ворота. Ок. 1570*

в конкурсе на строительство фасада в Гранаде. На конкурс Лопес де Рохас представил церковному совету чертежи и рисунки будущего фасада и был назначен главным мастером с оплатой 600 дукатов, однако спустя месяц он неожиданно возвращается в Хаэн. По архивным данным, он получил титул губернатора, что, возможно, было определяющим в его решении вернуться в родной город³¹⁹. Если бы Рохас не уехал из Гранады, фасад собора имел бы совершенно другой вид. Два фасада в Хаэне и Гранаде, выполненные практически в одно время: осень 1667, но в разных стилевых решениях – любопытное явление в истории архитектуры Андалусии.

Для задуманного Лопес де Рохасом парадного фасада не хватало места на площади Санта Мария. Тогда капитул собора обратился в Мадрид за разрешением на снос административных зданий. В то же время папа Александр VII издал буллу с утверждением проекта непривычного для Испании «дворцового» типа фасада собора. Первоначальная концепция фасада, предложенная Вандельвирой (1509–1575) нашла отражение на южном фасаде собора. Видимо,



*Эуфрасио де Рохас.
Кафедральный собор.
Хаэн. 1667*

желая соединить две идеи фасада в единую концепцию, капитул пригласил для консультации мастера из Толедо Сумбиго, знатока и комментатора рукописи Вандельвиры «Книга о планах, чертежах, проектах каменных дворцов»³²⁰. В докладе архиепископу Сумбиго дал высокую оценку чертежам Рохаса³²¹.

Мощный фасад собора фланкируют две высокие башни с купольными завершениями более позднего времени. Полуколонны гигантского коринфского ордера членят фасад по вертикали в соответствии с пятинефной структурой собора. Четкая горизонталь раскрепованного карниза делит фасад на две неравные части: высокий нижний ярус, включающий три арочных портала, расположенные над ними пять арочных окон и меньший по высоте аттиковый этаж, увенчанный низким раскрепованным фронтоном, расчлененный по вертикали пилястрами. Два его боковых окна завершены треугольными фронтонами.

В архитектурных деталях аттикового этажа заметно влияние Алонсо Кано, в частности в пилонах, лишенных капителей и украшенных растительным орнаментом. На границе нижнего и верхнего ярусов по сложившейся в Эскориале традиции поставлены статуи королей. Характерные для барокко пинакли в виде факелов венчают кромку фасада по всему периметру здания, верхних ярусов башен и их куполов. Мощь лаконичных объемов огромного тела собора на фасаде дробится пластикой рельефов, статуями в нишах, орнаментальным декором стен и окон. Ясная структурность архитектурных объемов башен сочетается с тонкой проработкой двух верхних ярусов, что было характерно для Андалусии в целом³²². Декоративные детали в виде изящной кружевной резьбы на консолях балконов, барельефы над порталами, картуши по центральной оси фасада придают его архитектуре живописный характер за счет сложной игры света



*Эуфрасио де Рохас. Кафедральный собор. Хаэн.
Фрагмент фасада второго яруса*

и тени. Ритм тектоники приближается по формальным признакам к архитектурному языку Карло Модерны и Карло Райнальди. Кублер видит в фасаде собора в Хаэне много общего с палаццо Марискотти и с фасадом собора Святого Петра в Риме³²³. Сравнивая фасады соборов в Хаэне и Гранаде, он приходит к следующим выводам: Кано – главный предвестник барокко в архитектуре Андалусии. Он сумел обновить пропорции и сформулировать новые законы классики. С этой точки зрения, Кано, по мнению Кублера, бросает вызов ренессансному классицизму³²⁴. Он создает совершенно новую структуру с множеством пластических элементов, покрывающих огромную триумфальную арку. Фасад приобретает мощь, объем благодаря своей пластичности, ставшей его главным выразительным факто-

ром. Кано, по словам Кублера, определяет новый стиль в андалузской архитектуре. Фасад собора в Хаэне еще более смелый, его неповторимый образ создается благодаря соединению орнаментального декора и архитектурной пластики. Оба фасада автономны по отношению к внутреннему пространству соборов, имея самостоятельное образное и пластическое решение³²⁵.

Фасад Кафедрального собора в Хаэне останется в тени своего соседа. Именно гранадскому фасаду и его создателю критики отводят роль «первопроходца» барокко. Безупречный по композиции фасад в Хаэне, ориентированный на итальянские образцы и созданный по замыслу талантливого мастера, является скорее хорошим повторением уже созданного итальянскими мастерами, чем самостоятельным произведением. Умело используя классические формы на «дворцовом» фасаде собора, Рохас привносит в них декоративный орнамент и скульптуру с тонким чувством меры и богатством выразительных возможностей пластики.

Культовые постройки такого масштаба, как соборы в Гранаде, Хаэне или Малаге, стали в Андалусии XVII века последними. Все последующие: приходские храмы, госпитали, монастыри – уже не будут иметь такого монументального размаха. Но как раз именно в них формируется собственно андалузский стиль барокко, его основные особенности, в большей степени отразившие традиции Юга Испании.

Художественная программа Госпиталя де ла Каридад в Севилье и Картезианского монастыря в Херес де ла Фронтера в контексте развития «живописного» стиля Западной Андалусии

Уже на раннем этапе развития севильское барокко было самым жизнерадостным и гармоничным благодаря использованию глазурованного цветного кирпича и плитки, полихромной черепицы, ажурному декору из стука. Все вместе создавало пластически насыщенную структуру поверхности стены и динамичную композицию.

Севилья принадлежала к особому типу городов, где преобладало ярко выраженное зрелищное начало. Здесь, как нигде, любили отмечать торжественные события роскошными празднествами, где экзальтированная вера тесно переплеталась с языческой жизнерадостностью, давая выход эмоциональности и расточительности чувств, страсти андалузцев к зрелищным эффектам. В дни праздников по Гвадалквивиру плыли обвитые зеленью и цветами флотилии огромных белых лодок, всюду звучали музыка и песни. В честь посещения города коронованными особами улицы и площади украшались пышными триумфальными арками, которые создавались самыми знаменитыми художниками. Так, например, большой праздник, связанный с пасхальными событиями и открытием в 1665 году обновленной церкви Санта Мария Бланка, оформлял Бартоломео Эстебан Мурильо³²⁶.

Невиданным размахом отличались уличные процессии во время Святой недели. Именно в XVII веке широкое распространение получили религиозные процессии с платформой – пасос, на которую помещали статуи и скульптурные группы, воспроизводившие евангельские сцены, выполненные известными в Севилье скульпторами, такими как Хуан де Месса, Мартинес Монтаньес, Хуан Баутиста,



Хуан Вальдес Леаль. Портрет Дона Мигеля де Маньяры. Севилья. Гоститаль де Каридад. 1667–1670

Педро де Мена, Алонсо Кано и др. Собор и приходские церкви становились центрами торжеств и церемоний. Во время страстной недели здесь собирались корпорации и братства, изображавшие римских легионеров, иудеев, толпу кающихся. Город превращался в колоссальный театр, а улицы, площади и здания представляли собой сцену, где разыгрывался незабываемый спектакль, в котором сочетались и переплетались искусство и религиозность народа³²⁷.

Праздники как религиозные, так и светские были радостные, солнечные, музыкальные. Улицы утопали в ярком цвете нарядов, театральных костюмов и декораций временной архитектуры. Возможно, эти тенденции декоративного украшения эфемерной архитектуры и, конечно же, влияние традиций мудехар наложили отпечаток на особое чувство цвета, свойственное севильскому зодчеству, в отличие от господства монохромной архитектуры в Гранаде, Хаэне, Баэсе и Убеде, где преобладал светло-серый гранит и известняк в оформлении зданий и фасадов.

К концу пятидесятих годов XVII века в Севилье наступает тяжелое время экономического кризиса и духовного упадка, чему способствовали пережитки Средневековья, эпидемии чумы и природные катастрофы. Кризис в Севилье начался с 1640 года, со времени неудачной попытки обрести политическую независимость провинции Андалусии графом Медина Седонья, которая закончилась полным поражением городской власти³²⁸. Город все больше попадал под влияние религиозного управления. Именно религиозные ордена выступали главными заказчиками произведений искусства и тем самым способствовали расцвету скульптуры, живописи и архитектуры во второй половине века. Это было время таких больших мастеров, как Эстебан Мурильо, Франсиско Сурбаран, Вальдес Леаль, Мартинес Монтаньес; время активного развития религиозных процессий аутодафе, время запрета на театральные постановки комедийного жанра. Считалось, что эпидемии чумы были посланы городу как божествен-

ное наказание за его праздные грехи³²⁹. Театральная стихия барокко не исчезнет и будет реализована на «сцене» алтарей и на улицах города, а религиозные церемонии и процессии по своим грандиозным масштабам заменят уличный публичный театр.

Севиля все больше становилась городом веры и ее повседневность приобретала ярко выраженную религиозную окраску. Слушая проповеди и участвуя в церковных праздниках, горожане верили, что обретут спасение, а религиозное благочестие станет для них убежищем, помогающим противостоять действительности³³⁰. По словам Бонет Корреа, не было ничего более визуально-драматичного и религиозно-театрального, чем ансамбль живописи, скульптуры и архитектуры Госпиталя Кариадад, так же как драматична и судьба самого заказчика ансамбля, автора его художественной и духовной программы Мигеля де Маньяры (1623–1679), имя которого было овеяно славой и легендами, вышедшими далеко за пределы родного города³³¹.

Согласно легенде, Маньяра стал наследником огромного состояния, приобретенного отцом в Америке. Как типичный представитель своего времени и своего города, он провел бурную молодость, раскаялся, увидев во сне собственные похороны. На свои средства Мигель де Маньяра основал Госпиталь Милосердия для погребения казненных преступников и ухода за неизлечимо больными представителями низших слоев общества. Маньяра разработал для братства милосердия систему заслуг, дающих право на спасение души после смерти. В уставе Братства Кариадад и специально написанном Маньярой трактате «Правдивая речь» излагаются духовные правила основанного еще в XI веке ордена Калатравы как теологическое обоснование пути к блаженной жизни после смерти через прижизненные дела милосердия. Стержневой идеей теологии братства милосердия была идея неминуемого торжества смерти, что являлось характерной эмоциональной окраской для барокко, но особенно для испанского мистицизма второй половины XVII века: поэтизация смерти и раскрытие ей своих объятий.

В общих чертах иконография церкви Госпиталя Кариадад соотносится с высказываниями текста самого трактата «Правдивая речь». Святое пространство храма согласно теории Маньяры всего лишь наглядно демонстрирует один из двух путей, который дается



*Церковь Госпиталя Каридад.
Фрагмент интерьера*

на выбор читателю. Один путь ведет на небесный восток к Богу. Кто следует дорогой мирской суеты, должен покинуть мир праведников, как это символизируется в мифологическом тексте о Вавилоне. Выбравший грешную дорогу жизни останется в этом мире в рядах Люцифера – падшего ангела, дьявола, невозвратно поднимаясь на гору Вавилона, ведущую в лоно ада. Человек, внимающий божественному провидению, постепенно возвышается на Святую гору.

Структура программы «Правдивой речи» делится на три части. В первой повествуется о храмовом пространстве перед хором, что в свою очередь соответствует содержанию первых 13 глав трактата, где Маньяра погружает посетителя в визуальный цикл ада и рая, куда он попадет после страшного суда. Во второй части развивается тема спасения через дела милосердия и сострадания, которая отражена в 14

и 15 главах трактата. В третьей части Маньяра указывает на путь восхождения к Богу-Отцу, описываемый с 16 по 26 главу трактата. И наконец, в 27 главе кающийся Маньяра повествует о своих грешных деяниях посетителю, входящему и выходящему из храма и попирающему ногами его надгробную плиту.

Если редакция «Правдивой речи» сложна для восприятия, то ее визуальный ряд доступен пониманию. Посредством символического языка скрыта суть назидательного мотива и духовного воспитания. Об этом непосредственно говорят сами живописные полотна в интерьере церкви. Концентрируясь на иконографическом анализе, следует указать, что его толкование начинается с видения самого здания, размещение которого в городском контексте представлено как первый призыв к тому, чтоб покинуть этот суетный мир, который символизирует в трактате Маньяры мифологический Вавилон. Он противопоставляет гору Вавилон и Святую гору, призывая читателя

оставить первую и обратиться ко второй. Именно этот выбор и определяется между храмом и городом. Посетитель должен отказаться от мирской суеты хотя бы на время, когда входит в храм. Независимо от других возможных символических ценностей здание осознается как храм милосердия, что вытекает из преамбулы «Правил братства». Красной линией проходит здесь мысль о том, что храм Господа, а именно церковь братства Каридад, основан на двух столпах: на безграничной любви Бога и на заповеди «возлюби ближнего своего, как самого себя». Значимость церкви заключается в ее роли милосердия и приюта для немощных и престарелых, о чем свидетельствует надпись на портале: «без любви божией, к нашему ближнему, без милосердия никто из родившихся не поднимется на Святую гору вечности».

Значительная роль в трактате Маньяры отводилась искусству, что можно видеть в системе декораций из «шести иероглифов» (определение самого Маньяры), которые должны были объяснить смысл семи основных дел милосердия³³². Доминирующую роль в программе Маньяра отводит визуальной системе: «*mira, observa, ve*» – смотри, наблюдай, зри. Братьям ордена он советует рисовать то, что они проповедуют³³³. Таким образом, идейная программа ансамбля реализуется через духовное слово и зримый образ. Сочетание образа и слова легло в основание смыслового взаимодействия архитектуры, скульптуры и живописи как единого целостного восприятия ансамбля госпитальной церкви³³⁴. Программа начинается с прочтения эпитафии, которую Маньяра составил для своего надгробия, расположенного изначально в атриуме церкви: «Здесь покоятся останки самого плохого человека, когда то жившего на земле. Просите Бога за меня». Таким образом, посетителю навязывается мысль, которая полностью передается через картины Вальдеса Леала, о том, что смерть – это факт неотвратимый, который коснется каждого и сделает равными всех после своего прихода.

Находясь в центре хора и следуя методу традиционного чтения слева направо, наше внимание в первую очередь обращается к картине, тема которой содержит мысль, так прочно укоренившуюся в душе Маньяра, основанную на собственном опыте, которая напоминает, что смерть нас застанет, когда мы ее меньше всего ожидаем, и настигнет нас в мгновение ока. Внезапный и неожиданный ее при-

ход представлен в виде скелета, держащего в левой руке косу, гроб и саван, правая рука гасит свечу. Аллегория смерти, к которой прибегает Вальдес Леаль в этом символе, была широко известна в то время. Именно так Маньяра приглашает зрителя поразмышлять о своем дальнейшем поведении в жизни. Поведение порочное и греховное изменит баланс весов, приведя душу к наказанию, в то время как исполнение добрых дел и особенно милосердных склонит чашу весов к блаженному спасению.

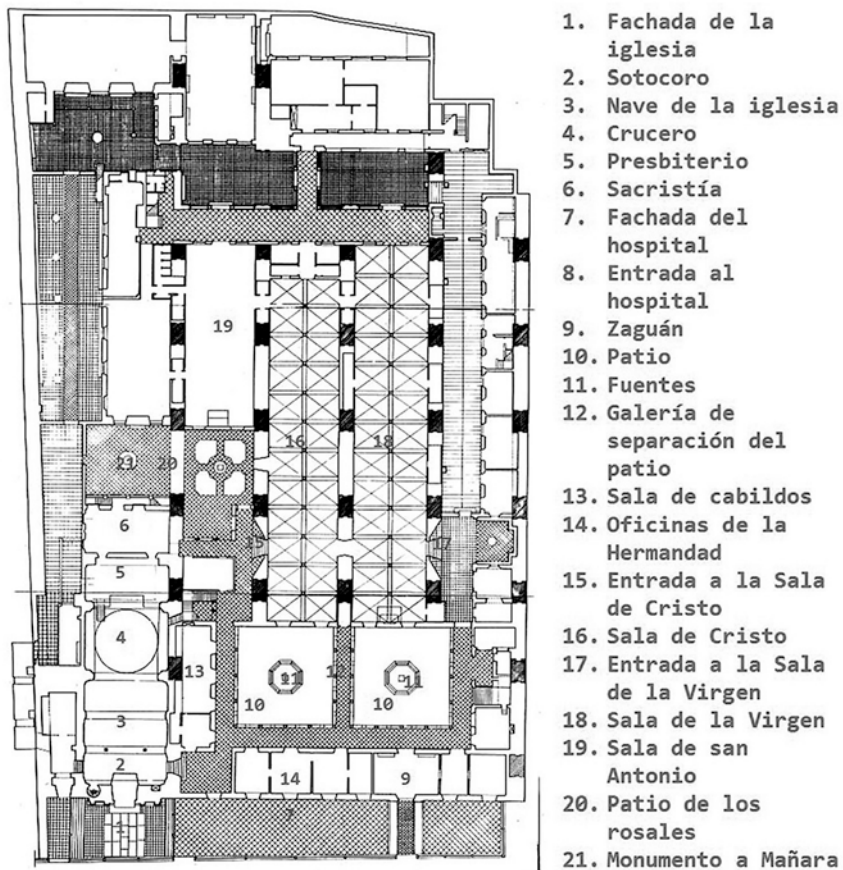
Аллегория Страшного Суда, которая окаймляет верхнюю часть хора и завершает программу данного пространства, визуально воспроизводит стих 34 главы 25 Евангелия от Святого Матфея: «Тогда скажет Царь тем, которые по правую сторону Его: «приидите, благословенные Отца Моего, наследуйте Царство, уготованное вам от создания мира: ибо алкал Я, и вы дали Мне есть; жаждал, и вы напоили Меня; был странником, и вы приняли Меня; был наг, и вы одели Меня; был болен, и вы посетили Меня; в темнице был, и вы пришли ко Мне». Через эту как ключевую идею того, что высшей мерой Страшного Суда станет Милосердие к нашим братьям, Маньяра формирует художественную программу интерьера церкви.

Для реализации художественной программы Госпиталя Маньяра окружил себя лучшими художниками севильской школы, среди которых были такие мастера, как Эстебан Мурильо, Вальдес Леаль, Симон де Пинеда, Педро Рольдан. В живописных полотнах Вальдеса Леаля «Аллегория смерти» и «Аллегория бренности» наиболее последовательно выражены основные идеи Маньяры и созданного им братства о поэтизации смерти. Скульптурная группа Пинеда и Рольдана «Положение во гроб» носит помимо буквального и аллегорический смысл, воплощая божественное милосердие в делах спасения. Композиция ретабло «Снятие с креста» указывает на первоначальную миссию Братства Святого Милосердия, которая состояла главным образом в захоронении казненных и утопленников, а потому логично, что она доминирует на главном ретабло церкви и совпадает с описанием Правил в 15 главе трактата. Смысл сакрального изображения этой сцены подчеркивается присутствием группы ангелочков, сидящих под балдахином, которые не только сбрасывают цветы, но и в соответствии с театральной концепцией должны в нашем воо-

бражении расточать библейские похвалы. Довершают иконографию главного ретабло образы Сан Хорхе и Сан Роке, защищающих город от болезней, особенно от чумы.

Мурильо создал живописный цикл из сюжетов, воплощающих семь дел милосердия, творимых при жизни: «Милосердие Елизаветы Венгерской», «Исцеление паралитика», «Чудо Моисея с источником», «Освобождение апостола Петра из темницы», «Насыщение пяти тысяч», «Возвращение блудного сына», «Сан Хуан де Дьос и ангел». Если символы милосердия указывают братьям на образцы милосердия, которые надо выполнять для достижения спасения, то полотна «Святой Изабеллы Венгерской» и «Святого Иоанна Божьего», которые позднее напишет Мурильо, должны будут приумножать те деяния, которые следует выполнять братьям церкви Милосердия. Святая Изабель Венгерская очищает раны от язв у больных и в главе XVI Правил пишется, что так должен поступать каждый брат лично с бедняками, которых принимает Братство в свой приют. Через другую картину Маньяра предлагает братьям следовать примеру Сан Хуана де Дьос, который носил на своих плечах неизлечимо больных, найденных на улицах города, в госпиталь Гранады.

Третья часть программы посвящена поклонению Животворящему Кресту, на котором Господь перенес величайшие страдания, изображенному в картине Вальдеса Леаля. Полотно находится в верхней части хора, доступно вниманию зрителя только после обхода нефа. Таким образом прочитывается весь визуальный ряд его иконографической программы, посредством которой Маньяра указывает на конец одной из дорог как правду об истине, ведущую нас на восток, а потому на Священную гору к Богу. Трактат заканчивается обобщением программы, обращаясь к истории императора Ираклия, который, возвратив Иерусалиму Крест Господний и желая войти с ним в город, не смог этого сделать до тех пор, пока по совету патриарха Захария не снял с себя свои императорские одежды. Эта отсылка к библейскому сюжету, взятому из псалма 115, стих 1, сопровождается надписью, расположенной напротив хора, которая гласит: «Не нам, а имени твоему слава». Мотив, заимствованный из ретабло, стал доминирующим смысловым акцентом на фасаде церкви. Не случайно он также повторяется и над главным порталом, и во втором ярусе в хорах.



Госпиталь Карidad. План



Больничные покои Госпиталя Каридад. Вид на арки бывшей Королевской Верфи, на месте которой был построен Госпиталь

Согласно рукописи Диего Ортиз де Сунига, на месте бывшей королевской верфи в середине XV века первоначально была построена маленькая часовня Сан Хорхе³³⁵. В 1645 году по королевскому указу братство получает дополнительный участок земли и приступает к масштабному строительству Госпиталя. Первоначальный проект был выполнен Педро Санчес Фальконете (1587–1666), известного сначала как подмастерье-каменщик церкви Сан Висенте (1612), каменщик в церкви де Альмоден де ля Плата (1633), однако уже в Каса Лонха (1635), а потом в Саграрио Кафедрального собора (1656) его называют главным мастером. Архитектурная и административная деятельность Фальконете была тесно связана с главными постройками Севильи середины века. Сын мастера-каменщика, ученик и помощник Мигеля Суммараги и Хуана де Овьедо, Фальконете владел теоретическими и практическими навыками, работая в лучших традициях севильского классицизма³³⁶.

В 1659 году на основании фундамента часовни де Сан Хорхе, посвященной святому покровителю Севильи, начинается строитель-



*Севилья. Госпиталь де ла Каридад.
Вид на фасад*

ство церкви госпиталя для священнослужителей братства Эрманидад и Кофрадия де ла Сантисимо Каридад. Основные работы по строительству и украшению церкви были завершены в 1667 году Бернандо Синомом Пинеда и Мурильо³³⁷. Ансамбль госпиталя включал в себя целый комплекс построек культового и административно-хозяйственного назначения: церковь, сакристию, больничные палаты и двухчастный внутренний дворик, который приобрел законченный вид в конце XVII века в исполнении Леонардо де Фигероа.

Церковь госпиталя с маленьким прямоугольным в плане зальным пространством выглядит просто и ясно. Ее венчает овальный купол на парусах. На западной стене на балконе размещены хоры. Их поддерживает трехпролетная арка с тонкими колоннами коринфского ордера и антаблементом с изящной прорисов-

кой резьбы из стука. Аналогичные орнаменты повторяются в цилиндрическом своде на парусах. Стены не перегружены архитектурными формами. Большие интервалы между пилястрами коринфского ордера, члениющими стены по вертикали, становятся идеальным фоном для шедевров Мурильо и Вальдеса Леаля. Все в интерьере – картины в барочных рамах, церковная утварь, скульптура в ретабло и капеллах – оформлено с высоким художественным вкусом. Здесь нет барочной вычурности. Гармоничное сочетание простых архитектурных линий, филигранный декор в умеренных пропорциях, единство духовного образа живописи и скульптуры, нежный пастельный колорит фресок на парусах и в куполе – отражает влияние лучшего представителя севильского академизма Золотого века – Мурильо, мастера цвета, света и формы.

Если в интерьере отсутствует членение на этажи и все пространство воспринимается едино, то фасад никак не связан с инте-

рьером церкви. Этот новый тип фасада, соединяющий сдержанность архитектурно-скульптурного декора с большими керамическими панно, был впервые применен в Севилье в таком художественном решении.

Фасад делится на два яруса. Центр первого яруса занимает высокий портал, расчлененный неглубокими горизонтальными филленками. Ниши со скульптурами по его сторонам завершены небольшими лучковыми фронтонами, их обрамляют колонны тосканского ордера. Большую роль в художественном решении фасада играет цвет – это не только гризайльные керамические панно второго яруса, но и основные архитектурные детали, выделенные терракотой: цоколи и капители тосканских колонн, горизонталь раскрепованного карниза, антаблемент над порталом с терракотовыми триглифами и белыми метопами и, наконец, лучковые и треугольные фронтоны над нишами и панно. Барочное «своеволие» в использовании архитектурных форм бросается в глаза в странных «разорванных» фронтонах с закрученными внутрь волютами. Мотив, заимствованный из ретабло, стал доминирующим пластическим и цветовым акцентом фасада, не случайно он повторяется и над главным порталом, и над панно второго яруса.

Однако основную роль образного и художественного решения фасада берут на себя керамические панно асухелос, размещенные на верхнем ярусе. Такое оформление стало новым для Андалусии, но было давно и широко распространено в архитектуре Португалии, где декоративные полихромные и монохромные керамические панно использовались как на фасадах, так и во внутреннем пространстве зданий. В данном случае образы керамических панно, цвет которых ограничен серо-голубыми и белыми оттенками кьяроскуро, выявляют основную идейную программу госпитальной церкви: в главной арке фасада помещен образ Марии-милосердия, по сторонам от которого – две аллегии – Веры и Надежды, наконец, под ними – два образа христианских воинов – Святого Георгия и Святого Иакова³³⁸. Оба яруса имеют определенные стилистические отличия. В нижнем заметны маньеристические черты, а верхнем – черты раннего барокко в использовании более сложных и сложно организованных архитектурных и декоративных форм. Не случайно в научной литера-

туре существует проблема авторства этого фасада³³⁹. Нет ни одного документа, указывающего на какого-то одного архитектора. Известно, что Фальконете не только выполнял проекты и руководил строительным процессом, но как главный мастер города и Кафедрального собора наблюдал за состоянием всего строительного дела Севильи. Нет у исследователей и ясного понимания разделения функций в строительных работах города³⁴⁰. Архивные материалы переполнены подробнейшими сведениями процесса строительных или реставрационных работ. Обилие договорных актов, имен, финансовых документов и одновременность выполнения работ в нескольких местах города вносит большую проблему при определении авторства того или иного проекта. Так, например, если говорить о церкви Санта Мария Бланка, то в ней мастер-каменщик Хуан Гонсалес в 1662 году делает своды без орнамента, каменотес Габриель де Мена выполняет колонны из яшмы, а братья Борха украшают храм стуковым орнаментом в 1663 году³⁴¹. Аналогичные декоративные орнаментальные ансамбли выполняются в это же время в церкви госпиталя Каридад и в Саграрио. Наброски для орнаментального декора названных зданий связывают с именем зодчего Педро Санчес Фальконете или скульптора Педро Рольдано, известного мастера по стуку. Стилистический анализ его стуковых работ в сакристии Картухи де Санта Мария де лас Куэвас и в капелле Нуэстра Сеньера дель Росарио подтверждает руку мастера. С другой стороны, автором мог быть и зодчий Хуан Гонсалес, работающий в такой же манере, но документальных подтверждений авторства его рисунков и чертежей не сохранилось.

В архивных документах хранится рисунок фасада церкви Каридад, датируемый 1654 годом и имеющий отличный от законченного фасада вид. Также существует контракт, по которому мастер-каменщик Хуан Гонсалес, работавший ранее вместе с Фальконете, обязуется придать фасаду более строгий облик³⁴². В композиционном наброске для фасада он включал в себя двухъярусную звонницу с тремя проемами на первом ярусе, боковые поля которого обрамлялись волютами и пинаклями пирамидальной формы. Композицию фасада завершал лучковый фронтон второго яруса и пилястры на консолях, что придавало фасаду громоздкий и тяжеловесный облик. Окончательный вариант венчающей фасад центральной арки с рас-

крепованным фронтоном и обрамляющими арку полуколоннами был выполнен уже в 90-е годы Леонардо де Фигероа.

Санчо Корбачо, впервые обратившийся к проблеме архитектуры Севильи семнадцатого столетия, характеризует этот период как время «поиска наибольшего бароккизма»³⁴³. Эволюция строится по двум направлениям: одно шло по пути развития в сторону протобарокко, используя наиболее сложные конструктивные решения внутреннего пространства с центрическим или эллипсическим планом, с глубокой и широко развернутой абсидой, высоким куполом, расположенным в центре зального пространства, как, например: церковь монастыря де ля Пас, церковь Монтесьон или церковь Компании де Хесус.

Параллельно развивалось другое направление с присущей ему опорой на местную традицию стиля «мудехар», трехнефным по типу монастырского планом, когда видоизменяются лишь элементы декоративного наполнения внутреннего пространства лепным растительным или фигуративным орнаментом из стука, обильно заполняющим стены и своды интерьера. Известный мастер строительных дел и архитектурного декора Бернардо Симон де Пинеда, которого привлек Маньяра в 1667 году, выполнил протобарочный по стилю фасад церкви Каридад и насытил внутреннее пространство храма резным декором, который в это же время можно было видеть и в Сагарио Кафедрального собора, и в Санта Мария Бланка, где на средневековую конструкцию накладывались барочные формы декора. В этом направлении Санчо Корбачо видит особенный, характерный для Севильи путь развития барочного стиля и его севильское своеобразие³⁴⁴.

В этой связи уместно вновь обратиться к выше названной коллекции рисунков D.Z., так как эволюция орнаментального и архитектурного декора исследуется Корбачо на основе этой коллекции, датируемой 1662 годом. Собрание рисунков и чертежей состоит из 106 пронумерованных листов, выполненных тушью с теневой растушевкой. Наряду с прямыми повторениями композиций Серлио, здесь присутствуют образцы орнамента, выполненного в Сагарио Санта Мария Бланка и Каридад, что указывает на прямую связь с мастерами этого круга. Так, в рисунке 111 есть прямое ука-

зание на мастера Пинеда, который должен был исполнить ретабло в церкви Мизерикордиа согласно данному образцу. Вопрос об авторе коллекции сеvilьские исследователи оставляют открытым³⁴⁵. По версии Санчо Корбачо, это мог быть сын архитектора Мигеля де Суммарага, собравший большую коллекцию рисунков своего отца и дополнивший ее своими работами³⁴⁶. По версии Баенна Галле и Антонио Аренийаса, рисунки могли принадлежать Диего де Сунига³⁴⁷. Рукописи Сунига они возводят в ранг трактата на том основании, что здесь прослеживается теоретическая база в том смысле, что рисунки и чертежи были предназначены как образцы и рекомендации для работы архитекторов и мастеров-каменщиков. На принадлежность рисунков Суниге указывает тот факт, что он принимал участие в конкурсе чертежей для строительства усыпальницы Филиппа IV, который проводил городской совет в 1665 году. Педро Санчес Фальконете представил два проекта, но был выбран проект Сунига за его новаторские пропорциональные решения³⁴⁸. Имя Сунига упоминается на торгах скульптора Хосе де Арсе (24 января 1666) в числе таких выдающихся художников, как Хуан де Вальдес Леаль, Бернандо Симон де Пинеда, Педро де Менесес и Андрес Кансино. Исходя из хронологического совпадения выполненных рисунков и чертежей с инициалами D.Z., участие с ними в конкурсе и появление имени Диего де Сунига в числе ведущих художников и скульпторов того времени, исследователь Баенна Галле полагает, что Диего де Сунига и D.Z. одно и то же лицо, с чем полностью согласен Хуан Антонио Аренийас³⁴⁹.

Известно, что в муниципальном совете, который проходил 12 августа 1661, Дон Диего де Сунига участвует как член совета, но нет никаких указаний на его профессиональное отношение к архитектуре. Любопытны и другие факты биографии Диего Орти де Сунига. Он родился в Севилье 22 января 1633 года, стал кавалером ордена Сантьяго в возрасте 24 лет. В 1657 женился на Донье Анне Марии Кабальеро де Кабрера. Написал «Летопись» и роман «Аврора» мифологического содержания, где, с нашей точки зрения, встречаются любопытные детали его архитектурных описаний. Умер Сунига в возрасте 47 лет в 1680 году. Санчо Карбачо обратил особое внимание на тексты, сопровождающие рисунки, на перевод греческих

текстов на испанский язык, на зарисовки эмблемы ордена Сантьяго де Компостела³⁵⁰. В перечне коллекции де Суниги есть список принадлежащих ему книг. Из 1139 книг – 262 книги на латыни и других языках посвящены истории, 203 о жизни святых, некоторые относятся к искусству. Возможно, Суниги принадлежала книга Альберти 1585 года, сейчас хранящаяся в библиотеке университета Севильи. Все рисунки коллекции имели скорее всего практическое предназначение. Стилистически они эволюционируют от маньеризма к барокко, пройдя через влияние ренессансного классицизма, воспринятого из трактатов позднего Ренессанса и из построек, существовавших в городе, хотя в некоторых из рисунков Сунига опережал свое время. Так, рисунки 6 и 25 относятся к монастырю де ла Мерсед (ныне – Музей Изящных Искусств) архитектора Хуана де Овьеды. Некоторые рисунки напоминают порталы дома по улице Бустос Тавера, 10 и монастыря Святого Клименте (рис. 28, 43, 63, 68). В рисунках для ретабло используются модели Алонсо Кано (рис. 26, 94). Наброски орнаментальных композиций свидетельствуют о знании классической теории, особенно трактатов Виньолы и Серлио. Так, с Виньолой связаны зарисовки ордеров (рис. 34, 58, 61), с Серлио – различные варианты фасадов (рис. 33, 35, 42). Вне сомнения, рисунки D.Z. явились предвестником нового стиля в архитектуре Севильи последней трети XVII века, о чем свидетельствует рисунок фасада (рис. 53), который позднее использует Леонардо де Фигероа в церкви Госпиталя Венер-блес и Сан Луис. Отдельные элементы этих архитектурных рисунков как свидетельство их влияния на развитие севильской архитектуры будут использованы на фасадах дворца Архиепископа, церкви Сан Сальвадор, дворца Святого Тельмана и др.

Данная коллекция рисунков имеет прямое отношение к художественной программе Маньяры и его проекту госпиталя, исполненного ведущими мастерами Севильи. Живописное решение нового по форме и композиции фасада станет в дальнейшем образцом для севильской архитектуры. В гражданских и культовых постройках Севильи образ этой маленькой и скромной церкви будет неоднократно повторяться, видоизменяя стиль, цвет и форму, соединяя в композицию чисто орнаментальные идеи с изобразительным тематическим рядом. Наиболее ярко и выразительно такое направление можно на-

блюдать к концу семнадцатого столетия в работах мастера севильского барокко Леонардо де Фигероа, который выполнит для церкви госпиталя де ла Каридад свои первые архитектурные работы, но в уже иной интерпретации. Более сложная по форме венчающая центральную часть фасада арка с фронтоном, высокие пинакли, башня с ковровым цветным узором деликатно вторгаются в общее решение фасада, не нарушая при этом его целостности восприятия.

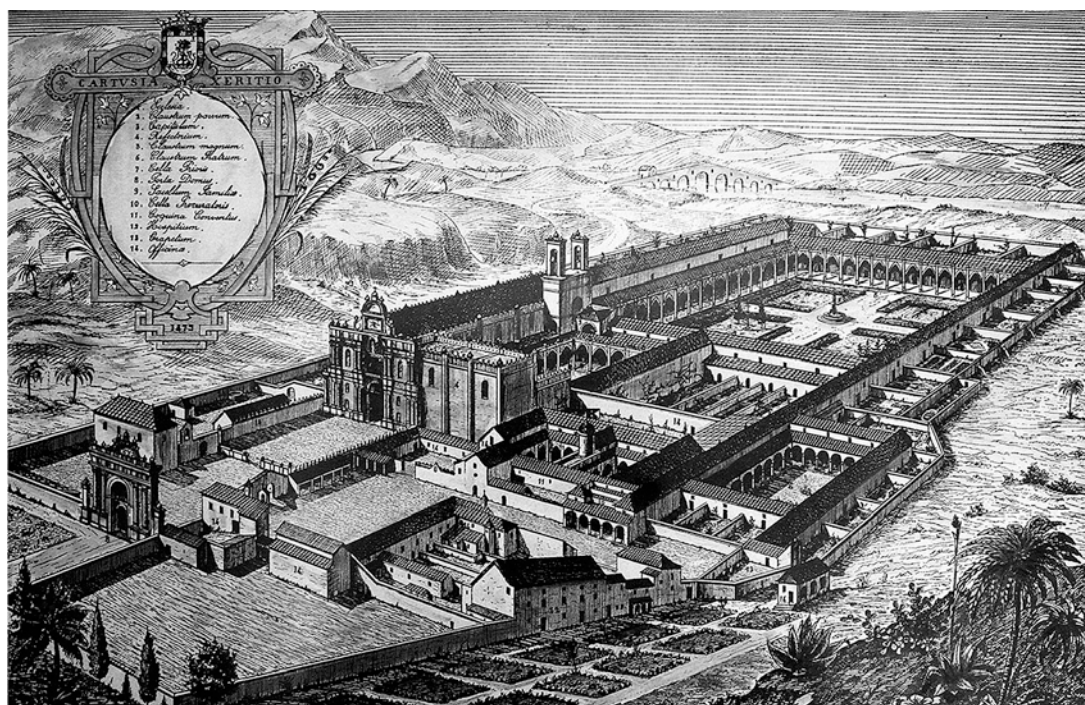
Андалузские фасады церквей как богатых, так и скромных, но не менее выразительных за счет своих пышных порталов, украшали улицы города и одновременно выполняли роль декорации, на фоне которой проходили торжественные процессии, зачитывались указы, встречались королевские выезды. На фасаде, в нише портала, обычно помещали скульптуру святого, которому был посвящен храм. Исторически сложилось два типа фасадов. Первые – простые, двухмерные, с плоскими пилястрами-рамами по сторонам входного портала, плотно прилегающие к плоскости стены, выполненной из местного тесаного камня или же гладко оштукатуренные. Над строгим фасадом довлел объемный купол на барабане. Оконные проемы были либо маленькими по форме, либо вовсе отсутствовали.

К другому типу фасада, который получит наибольшее распространение, относятся фасады, богато украшенные скульптурой и архитектурным декором. Благодаря пластической выразительности колонн, фронтонов, раскрепованному антаблементу и расставленной в нишах скульптуре возникает впечатление трехмерности фасадной плоскости. Обычно использовался классический ордер, колонны все больше отступали от стены, приобретая пластическую самоценность, портал становился доминирующим архитектурным элементом фасада, все более усложняясь за счет орнаментальной выразительности пластических форм. Именно в этом направлении будет активно развиваться архитектура частных дворцов начала XVIII века.

Ярким примером нового образа живописного фасада может служить фасад церкви картезианского монастыря Нуэстра Сеньора де ля Дефенсьон в Херес де ля Фронтера, выполненный по неточным данным монахом Педро де Пиньяр предположительно все в том же 1667 году³⁵¹. Монастырь был основан в 1463 году рыцарем из Херес де



Картезианский монастырь. Херес де ла Фронтера. 1667



*Херес де ла Фронтера. Картезианский монастырь.
Рисунок неизвестного художника. Архив J.L. Jimenez. 1473*

ля Фронтера Альваро Обертосом де Валетта и Морла в благодарность за выигранное сражение с маврами. Как гласит легенда, на месте битвы было явление девы Марии Заступницы. В память об этих событиях рыцарь пожертвовал свое состояние на богоугодное дело. На месте явления Богоматери забил святой источник, у которого и была построена первая капелла Эрмита³⁵². Строительство монастыря началось в 1484, когда туда прибыли первые братья из севильского картезианского монастыря де лас Куэвас. Все основные работы проводились в два этапа, своеобразно отразившиеся на стилистике монастыря, объединившей элементы готики, маньеризма и барокко. Архитектура времени Филиппа II нашла отражение в монументальной триумфальной арке ворот, ведущих в первый внутренний двор перед закрытой территорией монастыря. К концу XVI века была завершена основная часть построек монастырского ансамбля, включавшего в себя дом ордена святого Бруно, церковь, сакристию, монастырский двор, трапезную, зал капитула, монашеские кельи, хозяйственные мастерские³⁵³.

Все помещения традиционно организованы вокруг внутреннего двора, определяя характер движения в замкнутом пространстве галереи с разными, но повторяющимися впечатлениями. Арочные галереи (1525–1529) первого большого двора работы мастера Диего де Рианьо, ритм которых определялся чередованием опорных столбов, и второго, меньшего по размерам двора (1609–1620), выполненного мастером фра Мартином Галиндесом, с чередованием тонких высоких колонн из белого мрамора, обрамляли пространство клаустро. В сюжетах скульптурных капителей столбов смешивались античные, христианские, готские и восточные влияния наравне с сюжетами, заимствованными из иллюминированных манускриптов. Все образное решение дворов было подчинено христианской символике. Семантику монастырского двора-сада, предназначенного для созерцательных прогулок, духовных раздумий и благочестивых бесед, составлял древнейший образ идеального мира, потерянного и обретенного рая, благословенного Иисусом, Божественным Садовником. Центром образа рая всегда был источник, вытекающий из под Древа жизни, дающий начало четырем рекам, которые текут в разные стороны света и дарят Вселенной божественную энергию³⁵⁴. Подобная семантика монастырских двориков особенно характерна

для андалузской архитектуры как культового, так и гражданского назначения. Крестообразное пространство клаустро, рассеченное прямыми и диагональными линиями замощенных узких дорожек, организовано вокруг источника или фонтана. Общепринятая символика квадрата, круга и прямоугольника связана с небесной сферой. Многоплановые космические метафоры монастырского сада сливаются с образом Девы Марии как олицетворением девственного целомудрия Небесной Царицы. Сад наполнен цветами, чаще розами, самшитом и вечнозелеными деревьями; в Андалусии это будут апельсиновые, мандариновые, лимонные и кипарисовые деревья.

На развитие монастырской архитектуры значительное воздействие оказывали те художественные принципы, которые являлись программными в деятельности французских монашеских орденов. Ансамбль картезианского монастыря в Херес де ла Фронтера в большей степени выполнен в стиле европейской поздней готики, что отражало личный вкус самого заказчика Альваро Обертоса де Валетта и Морла³⁵⁵. В целом, своеобразие ансамбля монастыря заключалось в сочетании позднеготической традиции, искусства мудехар и барочного архитектурного декора³⁵⁶.

Вход в монастырь был выполнен в позднеманьеристическом стиле Андресом де Рибера и представляет собой монументальные ворота в виде триумфальной арки с колоннами дорического ордера (1571). На вершине арки помещен герб Филиппа II, над ним расположена глубокая ниша в форме раковины с изображением Бога-Отца. Раковину поддерживают фигурные консоли, между которыми расположен маленький герб заказчика. Тимпан полуциркульной арки занимают три полуциркульные ниши со скульптурами Святого Бруно, Марии Заступницы и Св. Иоанна Крестителя. Особую декоративную выразительность плоскости стены придают небольшие по размеру выпуклые, круглой формы плиты из зеленого мрамора, словно драгоценные камни, разбросанные на архивольте арки, на пилястрах, в простенках между колоннами. Схожий прием, как было уже отмечено, был характерен для королевских построек в Гранаде, например, описанная ранее Чансилерия и портал монастыря Сан Иеронимо. В середине восемнадцатого столетия этот прием декоративного украшения повторится в безупречном по композиции фа-



*Херес де ла Фронтера. Картезианский монастырь
Святой Бруно*

саде церкви Сан Хуан де Дьоз, выполненным мастером гранадского барокко Хосе де Бада.

Входные ворота Картезианского монастыря ведут во внутренний двор, где находятся капеллы для паломников и церкви. Прямоугольное в плане зальное пространство церкви сильно вытянуто по продольной оси. Восьмигранная абсида перегорожена ретабло с живописью Сурбарана. Хор с резными деревянными сидениями в стиле платереско, выполненными фра Херонимо в 1547, отделен от остального пространства церкви кованой решеткой в барочном стиле с гербом картезианского монастыря. Стилистически кованая решетка мастера Хуана Хименеса повторяет более ранние работы в Королевской капелле Гранады и Кафедральном соборе в Севилье. За каменным ретабло, выполненным в традициях стиля платереско мастером Крестобаль Воисин (1547), расположен отдельный хор, предназначенный только для монахов картезианского монастыря, и саггарио, для которого Сурбаран написал цикл святых картезианского ордена. Светло-синий готический свод (1534) со звездчатыми нервюрами гармонично сочетается с гладкой поверхностью стен и легким

барочным декором на уровне карниза, выполненным в семидесятые годы XVII века картезианским мастером Педро Пиньяр³⁵⁷.

Фасад монастырской церкви, как то было принято в барокко, не связан с ее внутренней структурой, а имеет самостоятельное значение и собственную образно-декоративную программу. Грандиозная композиция портала из светлого песчаника выглядит как скульптурное ретабло, в нем практически отсутствует плоскость стены и никак не выявлена тектоника здания. Он состоит из обычных в фасадных композициях барокко двух ярусов, увенчанных по центру сложной формы двухъярусным архитектурно-скульптурным объемом аттика, включенным в разрыв лучкового фронтона второго яруса фасадной стены. Фасад и простой и сложный одновременно. Простой, если на него смотреть с точки зрения общепринятой в барокко фасадной схемы римской церкви Иль Джезу. Подобная схема присутствует здесь практически в чистом виде, но с южно-испанским акцентом, усложняющим архитектурную структуру фасада особым пониманием его пластической выразительности. Здесь все нарушает законы архитектуры, за исключением готической розы второго яруса, единственной детали, сохранившейся от старого готического фасада. На фасаде отсутствует свободная от архитектурного и орнаментального декора плоскость: цоколи полуколонн, простенки между колоннами, тимпаны и фриз – все покрыто ковровым орнаментальным узором и вместе с пластикой архитектурных форм создает динамичную игру светотени в золотистых оттенках камня.

Большую роль в структуре фасада играет скульптура, поставленная в ниши. В нише центрального тимпана портала стоит фигура Марии Непорочного зачатия, в нише аттика – святой Бруно, над которым помещен рельеф с изображением Бога-Отца. Боковые ниши занимают статуи святых картезианского ордена, изображенных в момент молитвенного экстаза. Волюты потеряли значение конструктивного соединения центрального и боковых нефов, и их очертания с трудом видны среди орнамента. Не меньшая метаморфоза волют произошла на фронте аттика, где они стали похожи на причудливые формы иероглифов. На карниз, венчающий фасад, давит нагромождение двух рядов постаментов с объемными скульптурными вазонами. Сложная ритмика архитектурных форм и деталей, скульп-

птурная и орнаментальная пластика, живописная игра света и тени на поверхности фасада придают его облику пышную театральность.

Подобный тип фасада придется по вкусу в Новом свете, тем более что территориально Херес де ля Фронтера находится недалеко от порта, откуда отправлялись каравеллы в дальнейшее путешествие. Не случайно Бонет Корреа проводит аналогии данного фасада с фасадом дель Кармен в Гватемале³⁵⁸.

В 1672 году в Херес де ля Фронтера архитектор Диего Морено Мелендес закончит строительство церкви Сан Мигель, исполненной в схожем стиле, но имеющей иные орнаментально-декоративные особенности. Двухъярусная композиция ее фасада вытягивается по вертикали. Глубокий арочный проем входного портала, обрамленный рустованными пилястрами, занимает всю высоту первого яруса. В отличие от фасада Картухи, где все элементы выразительны и пропорциональны, здесь создается впечатление произвольного набора архитектурных форм и их распределения на поверхности стены. Капители на пилястрах арочного портала превращаются в консоли, на которые опирается архивольт. Сдвоенные колонны по сторонам портала расположены слишком близко друг к другу, так что почти сжимают скульптуру, помещенную в нишах. Антаблемент утоплен в стену и выделяется сложной раскреповкой на выступающих от стены колоннах двух ярусов. Выразительность фасаду придает особый вид орнамента, состоящего из крученых тонких линий резного стука, сплошь покрывающий поле колонн и пилястр, названный Коррео «червеобразным барокко»³⁵⁹.

Именно в это время начинает доминировать своеобразный орнаментальный стиль, отражающий взаимопроникновение двух культур: Андалусии и Нового света, расцвет которого придется на первую половину XVIII века благодаря деятельности андалузских мастеров сеvilьской и гранаdской школ. Живописные фасады церкви картезианского монастыря, но еще в большей степени церкви Сан Мигель, напоминающие скульптурные ретабло, найдут свое продолжение в колониальной архитектуре.

Таким образом, рассматривая одновременные примеры архитектуры восточной и западной Андалусии мы наблюдаем художественное многообразие их стилей в рамках единого процесса протоба-

рококко. Именно здесь проявляются первые опыты индивидуального поиска стиля, наиболее ярко выразившиеся в архитектуре Алонсо Кано, который, однако, не смог до конца сформулировать язык нового стиля, так как находился в процессе поиска, стоял у истоков барокко. Он нарушил классическую сдержанность и оставил заметный след во всем, что успел сделать. Галлего Бурин тонко подметил, что в творчестве Кано отразился особый дух Гранады³⁶⁰. В живописи Кано не получил признания и достойного продолжения, его скульптура отличалась концентрацией внутренней жизненной энергии. Его «Святые девы» и реалистичны, и драматичны одновременно, словно в них заключена душа Испании, патетическая экспрессия, боль, страдание, виртуозное мастерство. Бурин обращает внимание на главное скульптурное произведение Алонсо Кано – его «Непорочное зачатие», которое обладает внутренней глубиной, чистотой и правдивостью, нежностью и трогательной печалью, драмой жизни³⁶¹. Кано погружает нас в свой мир, достигая соединения человеческого и божественного начала в образе Марии. Ни тогда, ни в будущем, замечает Бурин, в искусстве не будет создано произведения более законченного в целостности выражения сущности и глубины вселенской скорби, человеческого смысла материнства³⁶². Образ Марии выражает вдохновение вечности, покорность, искупление и сострадание. В этом произведении заключена душа Кано и его драма: «Как настоящий мастер начального этапа барокко, он хочет больше, чем может. Отталкивается от реальности, бежит от нее, идеализирует ее с классическим страстным желанием»³⁶³. В небольшой скульптуре «Непорочное зачатие» отражена вся полнота доктрины гранадского барокко, заключает Бурин, в ней выражен тихий шепот, оттенок жеста, текучая линия формы. То же происходит и с художником: проявляется его мятежная натура, желание найти через совершенство формы божественную красоту. Если в живописи и скульптуре стиль Кано не найдет яркого продолжения, то в архитектуре, напротив, следы его влияния не исчезнут со временем и распространятся на всю Испанию. Архитектура Эуфрасио де Рохаса с ее использованием устоявшихся в искусстве традиционных форм как одно из многочисленных повторений классического стиля европейского барокко, но переосмысленного на испанский манер, также найдет свое развитие

как выражение эстетики классической направленности Восточной Андалусии. Западная Андалусия будет следовать своим художественным принципам, плодотворно впитывая все лучшее от своих предшественников в поисках нового направления в архитектуре, используя орнамент и декоративные формы, ориентируясь на церковь Госпиталя Каридат и живописный фасад картезианского монастыря в Херес де ла Фронтера.

**РАСЦВЕТ АНДАЛУЗСКОГО
БАРОККО
НА РУБЕЖЕ
XVII–XVIII ВЕКОВ**



Леонардо де Фигероа и формирование стиля барокко «севильяно»

Расцвет андалузского барокко начинается с последнего десятилетия XVII века и связан с творчеством Леонардо де Фигероа и его сыновей в Севилье, создавших свою манеру так называемого барокко «севильяно», и Франсиско Уртадо де Изкиердо, на первом этапе, а далее Хосе де Бада, как выразителей «пышной» архитектуры барокко «гранадино». Следует обратить внимание на то, что только два города в Испании – Гранада и Севилья удостоились чести создания собственного варианта стиля начала XVIII столетия, что подтверждает специфику и значимость этого явления в истории архитектуры Андалусии.

Главной фигурой андалузского барокко историки архитектуры Андалусии справедливо называют Леонардо де Фигероа (1650–1730)³⁶⁴ как создателя севильского стиля, влияние которого продлилось до конца XVIII века. Он был архитектором-практиком, владевшим навыками строительного мастерства и архитектором-теоретиком, написавшим, предположительно, неизданный трактат по технике использования строительных материалов³⁶⁵. Его творчество было новаторским и оригинальным, а работы обладали двойным характером: сохранением конструктивных принципов, характерных для ренессансной и маньеристической архитектуры, и широким применением барочных орнаментальных форм. Сохраняя ренессансный и маньеристический язык архитектуры в использовании планов Серлио, генуэзских маскаронов, пластики платереско, он легко и свободно вводил в свои здания архитектурные барочные элементы с характерными и особо почитаемыми в Андалусии соломоновыми колоннами, криволинейной линией стукового орнамента и многообразием колористических решений.

Биографические сведения о нем достаточно скупы³⁶⁶. Известно, что он был родом из Куэнки и в 1670 году прибыл в Севилью. Согласно архивным данным, собранным Санчо Корбачо, указывается ряд сооружений культового и гражданского назначения, где Фигероа



Севилья. Дворик Каридад

фигурирует как мастер-каменщик: в госпитале Венераблес (1675), госпитале Каридад (1680), в монастырях Сан Акасео и Сан Пабло, в церкви Магдалены (1690–1709)³⁶⁷. Но уже в 1699 году в отчетных докладах церковного совета о нем заявляют как о зодчем (*alarife*). В этот год он делает проект коллегии Сан Луис и коллегии дель Сальвадор. В 1722 году Фигероа выполнил проект Сан Тельмо, строительство которого продолжит его сын Матиас Хосе. Последней его работой станет проект купола Кафедрального собора в Кадисе³⁶⁸. Как архитектор он больше достраивал или реконструировал обветшалые здания прошлых эпох. Единственный грандиозный в масштабах Севильи проект иезуитской церкви Сан Луис, связанный с именем Святого Людовика и посвящением новому испанскому королю Филиппу V, был выполнен до его полного завершения и признан соотечественниками, по севильски эмоционально-восторженно, «восьмым чудом света»³⁶⁹.

Художественный язык мастера замечен уже в его первых работах, где он оформляет отдельные элементы зданий. Так, в госпитале Венераблес он проектирует фасад, свод, новый дворик с круглым ступенчатым постаментом для фонтана и церковь. Прямоугольное в плане внутреннее пространство церкви госпиталя Венераблес

отличается новым для Севильи приемом размещения живописной иллюзорной декорации на стенах и сводах. Средствами живописи создана перспективная иллюзорная архитектурная декорация, сочетающаяся с живописными сценами на аллегорические и библейские сюжеты. Общее решение интерьера отличается крайней степенью декоративной насыщенности, но при этом не нарушает целостности общего впечатления.

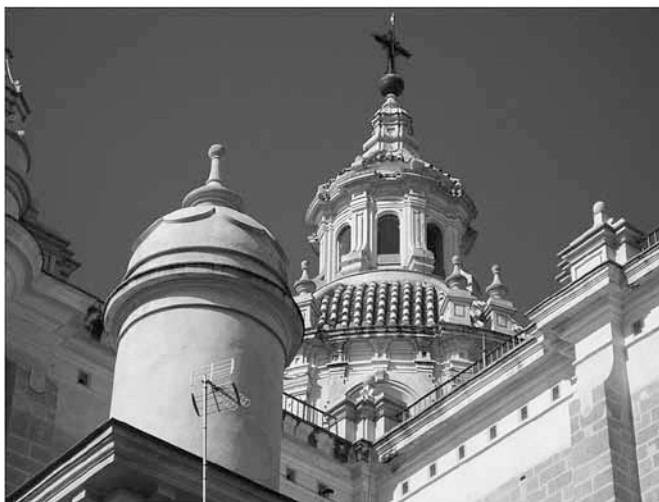
В госпитале Каридад Фигероа отходит от севильских правил, видоизменяя конфигурацию внутреннего двора. Одной из проблем при создании комплекса госпиталя была организация его внутренних помещений в силу того, что земли под строительство приобретались в течение длительного времени, что не позволяло выработать единую концепцию госпитального ансамбля. Фигероа соединил все помещения первого этажа двухчастным двором, разделенным на две прямоугольные в плане зоны, перекрытые двумя рядами арочной галереи на тонких изящных мраморных колоннах. Все архитектурные членения галерей лишены декора, за исключением цветных вставок антаблемента, с характерным для Севильи теплым тоном оранжевого, красного и желтого цветов. В центре каждого дворика были установлены скульптурные композиции с аллегориями Веры и Милосердия³⁷⁰, выполненные генуэзскими мастерами. На стенах двора размещены семь панелей в стиле асулехос голландского мастера Вандер Клоэт (1700) со сценами Старого и Нового завета, стилистически созвучные панелям асулехос на фасаде госпитальной церкви. Они появились в госпитале в 1960 как дар монастыря де лос Кальсадос Кадиса³⁷¹. Незавершенный к этому времени фасад госпиталя мерседариев Фигероа дополнил центральным аттиком, решив таким образом проблему соотношения по высоте фасада и двухъярусной громоздкой эспаданьи, которую его предшественник Фальконете задумывал построить при церкви. Строгих пропорций аттик с изящной раскреповкой фронтона не диссонирует с общей фасадной композицией, его формы отличаются чистотой и ясностью, дополненной дробным ритмом маленьких пинаклей на фронтоне. По сторонам карниза Фигероа поставил два больших для такого фасада пирамидальных пинакля на столбах, благодаря чему фасад приобрел композиционную законченность. В этой работе сформировался стиль Фигероа,



*Леонардо де Фигероа. Церковь Сан Сальвадор.
Фрагмент архитектурного декора*

в котором он активно использует кирпич как наиболее доступный и дешевый материал, что, конечно, было не ново в Севилье. Фигероа придает такому материалу, как кирпич, стилистическую ценность, варьируя гладкие и зубчатые линии, делая фигурную обрезку материала, используя штукатурку стены. К северной стене здания церкви была пристроена отдельно стоящая башня со звонницей, заменившая таким образом эспаданью Фальконете. Со стороны фасада видно лишь завершение ее верхнего яруса. Фигероа активно вводит в декор башни полихромиию. Его фантазия беспредельна: обилие причудливых форм, покрытых разноцветной черепицей и асулехос, шары, пинакли, живопись – все контрастирует с белой штукатуркой узких простенков. Башня выглядит самодостаточной и не связана композиционно с фасадом церкви Каридад.

Немногим позднее Леонардо де Фигероа доверили более серьезный заказ: строительство церкви Сан Сальвадор, которая была в Севилье второй по значимости после Кафедрального собора. Как то было принято, церковь была построена на месте бывшей мечети. Ее неоднократно перестраивали. Так, например, известно, что в 1671 году здесь был со своими чертежами архитектор Лопес де Ро-



*Леонардо де Фигероа. Церковь Сан Сальвадор. Севилья.
Купол*

хас из Хаена. Возможно, именно с ним связано решение зального пространства церкви с тонкими и высокими колоннами, напоминающими стройные вытянутые колонны интерьера соборов в Хаэне и Гранаде. Фигероа выполнил все работы по украшению интерьера, усложняя и совершенствуя новые типы орнамента, свободно вводя полихромии в линейный орнамент на стволах колонн, напоминающий мотивы «платереско».

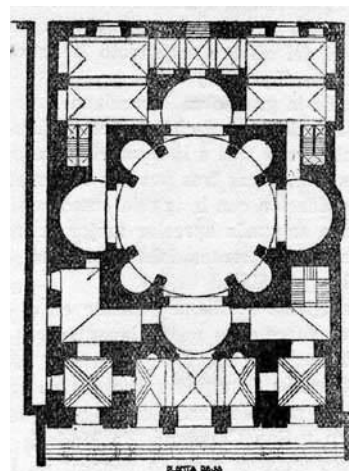
Фасад церкви Сан Сальвадор как первая архитектурная работа Фигероа такого масштаба маловыразителен. Здесь заметно стремление архитектора следовать образцам из трактата Серлио, что мало вяжется с последующими работами Фигероа, за исключением характерной для него техники кирпичной кладки стены. Вполне возможно, что мастер был ограничен в свободе выбора и следовал требованиям заказчиков³⁷². Во всяком случае, свобода Фигероа в использовании более смелых решений пока проявляется в отдельных архитектурных элементах постройки: в башнях, декоре куполов и колоколен, на колоннах и пилястрах интерьерных решений. Вариантное развитие формы и декора куполов будет у мастера доминирующим, начиная с куполов церквей Сан Сальвадор, Санта Магдалена и Сан Луис. Купо-

ла этих церквей составляют трилогию разнообразных, но единых по стилистическому почерку живописных форм архитектурного декора.

Новым и необычным для города было конструктивное решение купола церкви Санта Магдалена, который возвышается на высоком барабане и завершен архитектурно-скульптурной композицией светового фонаря, увенчанного изящной ковanej короной, выполненной севильскими мастерами. Грани восьмигранного барабана выделены сдвоенными пилястрами, покрытыми глазурованной плиткой бирюзового цвета, капители пилястр заменили небольшие волюты, покрытые цветочным узором по асулехос. Подобный рисунок пилястр ранее был использован Фигероа в интерьере госпиталя Венераблес, где аналогичный рисунок он выполнил в технике фрески. Готические по форме оконные проемы светового фонаря мастер обрамляет антропоморфными колоннами, используя образы индейских божеств. В архитектурном декоре Фигероа легко трансформирует известные ему стили, пробует их вариации в своих орнаментальных композициях, экспериментирует с материалом и формой, но не выходит за границы искусства, всегда следуя законам пропорции и архитектоники.

К числу лучших произведений севильского барокко относится церковь иезуитского монастыря Сан Луис. Автор монографии «Архитектура барокко в Севилье XVIII века» Антонио Санчо Корбачо считает эту церковь самой величественной постройкой ордена иезуитов в Андалусии³⁷³. Первые постройки ордена иезуитов на этом месте относятся к 1554 году, когда были выстроены дом проповедника и капелла. К концу семнадцатого века назрела необходимость построить большую церковь, которую и спроектировал Лена́рдо де Фигероа. Как мастер, с достаточно большим для города опытом работы, он смело вводит не только декоративное многообразие, но и новое пространственное решение, противоречащее испанским традициям базиликальных культовых сооружений. Классический идеал центрического храма получает здесь последовательное развитие и усложняется за счет барочной динамики и выразительного ансамбля живописи, скульптуры и архитектурного декора.

Храм представляет собой сочетание центрического пространства с полукруглыми и прямоугольными нишами на широких



Леонардо де Фигероа. Фрагмент фасада, вид на второй ярус ц. Сан. Луис. Севилья

Севилья. Церковь Сан Луис. План

опорных столбах и квадратными в плане угловыми капеллами³⁷⁴. По своей законченности и стремлению к четкой дифференциации отдельных пространственных зон церковь Сан Луис напоминает центрические постройки раннего Возрождения. Однако в общем решении разнообразного и живописного интерьера все основано на динамике и усложнении зрительного восприятия за счет обилия лепнины и позолоты, за счет орнаментации ниш и любимых испанцами витых колонн.

Отто Шуберт отмечает, что центрический план – круг в квадрате – скорее испанское решение, хотя источники, безусловно, были итальянские, в частности римская церковь Санта Мария делла Виттория Карло Мадерна³⁷⁵. Более того, Кублер проводит аналогии с постройками римского барокко, указывая на художественный метод Карло Райнальди. Санчо Корбачо, напротив, отмечает в плане церкви Сан Луис конструктивный прием пантеона в Эскориале и уже отмеченной римской церкви Санта Мария делла Виттория. Проводя дальше аналогии с постройками итальянского барокко, Корреа отсылает к комплексу Суперга в Турине, к планам построек Карло Фонтана, к церкви Эрменехильдо в Севилье или церкви Сан Альбано в Валь-

ядолиде. Согласно Корреа, оригинальность Фигероа заключается в том, что он сумел создать огромное центрическое пространство, устремленное ввысь, где вертикальное развитие подчеркивается величественными соломоновыми колоннами, которые поддерживают трибуны и освещенный широкими окнами барабан. Вся композиция усложняется обилием скульптуры и росписью купола. Живописная иллюзионистическая перспектива зрительно создает впечатление уходящего в бесконечность пространства. Форма купола, как уточняет Бонет Корреа, была взята из трактата «Перспектива» Падре Посо³⁷⁶. Тем не менее Фигероа сумел придать ей более монументальный масштаб, расширив средствами живописи впечатление зрительного эффекта беспредельности небесного бытия.

Новым в структуре внутреннего пространства стало расположение опор второго яруса на барабане. Стены массивных столбов использованы под алтари, над которыми помещены трибуны для хоров, закрытые решетками позолоченного дерева. Высокий барабан прорезан световыми окнами, обрамленными каннелированными колоннами коринфского ордера и скульптурами святых ордена иезуитов Сан Доминго, Сан Хуан де Мато, Сан Агустин и др. Иконология и интерпретация, заложенные в образном решении храма, усложняются отсылкой к образу храма Соломона благодаря обилию огромных спиральных колонн. На антаблементе барабана установлены пьедесталы с терракотовыми скульптурами христианских добродетелей: Милосердие, Смирение, Целомудрие и др. Свод купола украшен иллюзионистической фреской Лукаса де Вальдеса, визуальнo расширяющей пространство, центрическая идея которого замыкается геометрическим и растительным орнаментом светового фонаря, опосредованно отсылая к истокам стиля «мудехар». Над главным алтарем помещена капелла Франсиско де Борха³⁷⁷.

Двухъярусный фасад церкви Сан Луис разбит на пять компартиментов, не отражающих внутреннюю структуру пространства. Вертикальные членения фасада выделены пилястрами и колоннами главного портала с центральным окном над ним. Массивный купол и две угловые башни представляют основную вертикальную доминанту объемно-пространственной композиции собора. Горизонтальная структура фасада подчеркнута выступающими карнизами первого

и второго ярусов, рельефным растительным декором антаблементов и рисунком кирпичной кладки стены.

В первом ярусе дверные проемы завершены треугольными и лучковыми фронтонами. Основной акцент поставлен на более высоком центральном арочном портале, который фланкируют полуколонны ионического ордена со слегка выступающей вперед линией цоколя. Стволы колонн с косыми и вертикальными каннелюрами обогащены гирляндами растительного орнамента. Два прямоугольных портала по сторонам от центрального завершаются круглыми окнами, на фронтонах которых восседают ангелочки с корзинами плодов и цветов. Скульптурную пластику круглых окон уравнивает орнамент антаблемента главного портала с маскаронами в медальонах и с динамичной резьбой декора в стиле «платереско». Портал увенчан разорванным фронтоном с волютами, повторяющим форму фронтона церкви Каридад. Волюты покоятся на выразительных фигурках львов. Центральное поле фронтона заполнено обильной растительной лепниной, которая резко контрастирует с гладкой стеной кирпичной кладки. Боковые арочные порталы оформлены пилястрами ионического ордера с мелким рельефным орнаментом, который будет повторяться на пилястрах второго яруса и в рельефном фризе антаблементов.

Оконные проемы второго яруса завершают прямоугольные и лучковые фронтоны. В центре доминирует окно над главным порталом, обрамленное ионическим ордером с соломоновыми колоннами. Орнаментальный рисунок базы колонн с резным растительным декором – реплика фасада картезианского монастыря в Херес де ля Фронтера³⁷⁸. Центральный оконный проем повторяет мотив главного портала и завершается разорванным фронтоном окна и огромным трехдольным фронтоном общей центральной композиции фасада, который разрывает линию карниза и слегка выступает вперед. В поле фронтона ангелочки держат герб испанской монархии. Фигурный фронтон завершают поставленные на постаменты скульптуры архангелов Михаила, Гавриила и Рафаила работы Дуке Корнехо.

Фасад церкви Сан Луис фланкируют две восьмигранные двухъярусные башни и венчает величественный для Севильи той эпохи купол. Первой ярус башен прорезан арочными проемами зво-

на, которые чередуются с глубокими нишами со статуями евангелистов. Между ними поставлены каннелированные колонны коринфского ордера, украшенные растительным орнаментом. Второй ярус башен предположительно выполнил Диего Антонио Диос, поэтому он имеет несколько иные архитектурные формы. Главный акцент в нем поставлен на консолях в виде волют, поддерживающих полихромный купол с восьмигранным фонариком, увенчанным флюгером из кованого железа.

Величественный по сеvilьским меркам купол храма, покрытый глазурованной цветной черепицей, стоит на круглом барабане, прорезанном высокими оконными проемами и небольшими нишами между ними с малыми колоннами ионического ордера. Венчающая главка светового фонаря также обильно украшена тонкой декоративной лепниной, цветным декором асулехос с витыми колоннами и затейливой формы пинаклями. Всю композицию завершает фигурный крест характерной сеvilьскойковки.

Церковь Сан Луис отражает перемены вкусов в архитектуре на рубеже XVII–XVIII веков и будет влиять на стилистику позднего барокко Севильи³⁷⁹. Фигероа активно демонстрирует доминанту пластического начала как на фасаде, так и в интерьере, объединяя архитектуру, живопись, скульптуру и народное ремесло в совершенный ансамбль, обладающий национальным своеобразием. Зодчий станет главным мастером, связующим два века. По мнению Бонет Коррео, его творческое наследие многообразно и насыщено. По конструктивным и декоративным приемам он является оригинальным мастером, привносящим новые выразительные детали, сохраняя при этом и давая новую жизнь маньеристическим формам³⁸⁰. Его достижение состояло не только в использовании декоративной лексики, но и в умении ввести ее в конструктивную традицию, используя кирпич и терракоту, местную полихромную желтого, охристого и белого цветов на поверхности стены – прием, заимствованный у церкви госпиталя де ля Каридад.

В работах Фигероа кристаллизуется испанское барокко, которое в полной мере выразится в духе Нового времени в семинарии де Сан Тельмо – приюте для подкидышей, основанном в 1671 году и расположенном за городской стеной, напротив ворот Хереса. Здесь

юношей готовили к профессии капитанов атлантического флота. В 1722 году архитектор и его сын Матиас приступили к оформлению фасада и угловых башен как продолжение традиций Алькасара. В стилистике церкви и башни господствует яркий и живописный орнаментальный стиль Фигероа.

Центром строгого и классического фасада из обожженного кирпича стал парадный вход во внутренний двор. Трехъярусный портал с динамично построенной пластической структурой активно выделяется на фоне сдержанной пластики стены. Центральную ось входного портала обрамляют богато украшенные резьбой парные колонны. В первом ярусе – парадный вход с фигурным балконом, который поддерживают декоративные консоли и фигура атланта. Портал увенчан триумфальной аркой со статуей святого Тельмо.

Сложная игра декоративных форм включает в себя аллегорические фигуры свободных и механических искусств, такие как тригонометрия и мореплавание, космология и арифметика, символизирующие морскую науку и величие Севильи. Третий ярус был разрушен после землетрясения 1738 года. Его первоначальный вид можно представить по рисунку Педро Тортолери, где заметно небольшое расхождение с его современным видом, выполненным в 1775 году в более спокойном неоклассическом духе, как это представлено в завершении фронтона. Согласно рисунку, венчающая эдикула имела пять проемов и сохраняла в центре сквозную арку со скульптурой Сан Тельмо.

Сценографическая идея барочной архитектуры Севильи достигла в фасаде семинарии Сан Тельмо своего кульминационного развития. Архитектура и скульптура выступают сейчас как одно целое. Если Алонсо Кано нарушил пропорции Ренессанса, то Фигероа делает то же самое с формой. Художественный метод архитектора осно-



*Леонардо де Фигероа.
Семинарио де Сан Тельмо. Севилья.
Эдикула портала*

ван на интуиции, не обремененной правилами теоретиков, свободе художественного творчества, где особую ценность приобретает игра фантазии, умение поражать и собственный оригинальный стиль, граничащий с «произволом». Творчество Фигероа было новаторским в том смысле, что он сумел внести в язык классической архитектуры динамику Бернини, экспрессию Борромини и свою новую орнаментальную лексику, историческими корнями уходящую в арабскую культуру, чередуя игру стука, кирпича и цветной терракоты, образующих полнозвучный аккорд полихромии. Последнее отвечало пониманию красоты его современников, которые стремились строить недорого, но достойно, ярко и живописно, нарядно и оптимистично, как все вокруг, что касалось самой души города Севильи.



47.в. Франсиско де Сурбаран. Сан Лоренсо.
Из цикла работ для Картезианского монастыря
(ретабло). Кадис. Музей археологии и изящных
искусств. 1638–1639



47.г. Франсиско де Сурбаран.
Из цикла работ для Картезианского
монастыря. (Клаустро). Кадис.
Музей археологии и изящных искусств.
1638–1639



47.д.
Херес де ла
Фронтера.
Элемент декора
триумфальных
ворот
Картезианского
монастыря.
1571



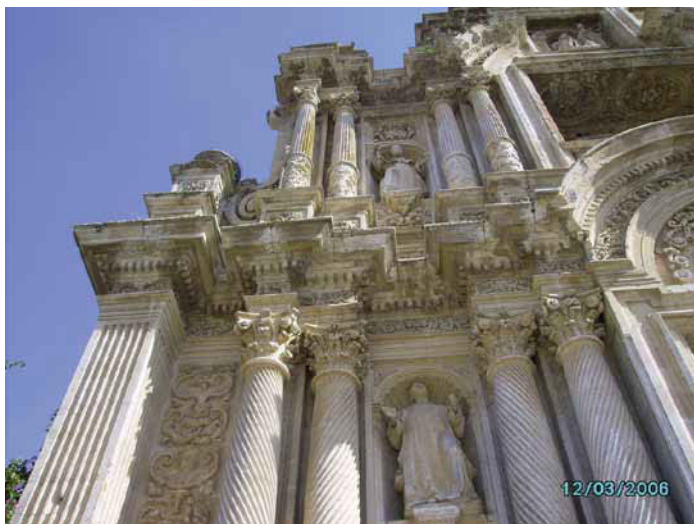
48. Херес де ла Фронтера. Картезианский монастырь



48.а. Херес де ла Фронтера.
Картезианский монастырь.
Фрагмент второго яруса
фасада



49. Херес де ла Фронтера.
Церковь Сан Мигель



48.в. Херес дела
Фронтера. Картуха.
Фрагмент
антаблемента

12/03/2006



50. Леонардо де Фигероа. Церковь Сан Сальвадор.
Севилья

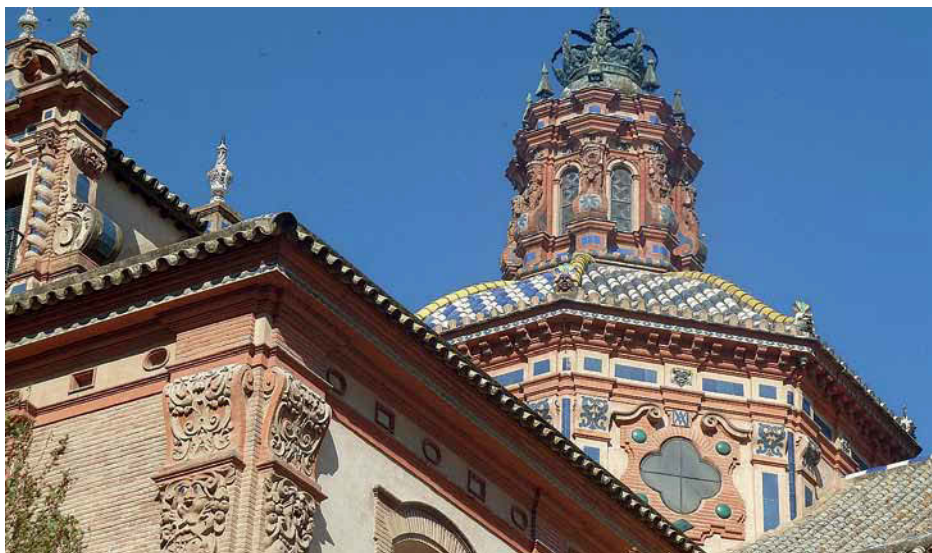
50.а. Севилья.
Церковь Сан Сальвадор.
Элемент декора колонны



50.б. Севилья.
Церковь Сан Сальвадор.
Фрагмент архитектурного
декора капители



50.в. Леонардо де Фигероа.
Церковь Санта Магдалена.
Вид на купол. Севилья

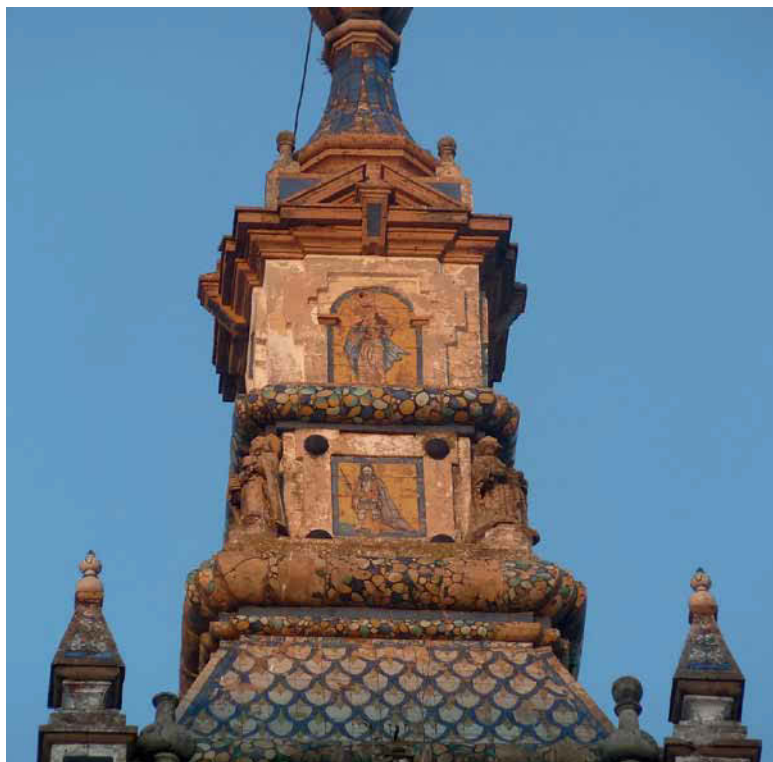




50.г. Леонардо де Фигероа.
Ц. Санта Магдалена. Архитектурный декор
светового фонаря. Севилья



50.д. Леонардо де Фигероа.
Фасад церкви Госпиталья де ла Каридад.
Башня и фронтон. Севилья



50.е.
Леонардо де
Фигероа.
Башня Госпиталья
Каридад. Севилья



51. Леонардо де Фигероа. Церковь Сан Луис. Фасад. Второй ярус. Севилья



51.б. Леонардо де Фигероа. Севилья. Ц. Сан Луис.
Фрагмент архитектурного декора портала



51.а. Леонардо де Фигероа. Севилья.
Ц. СанЛуис. Вид на купол



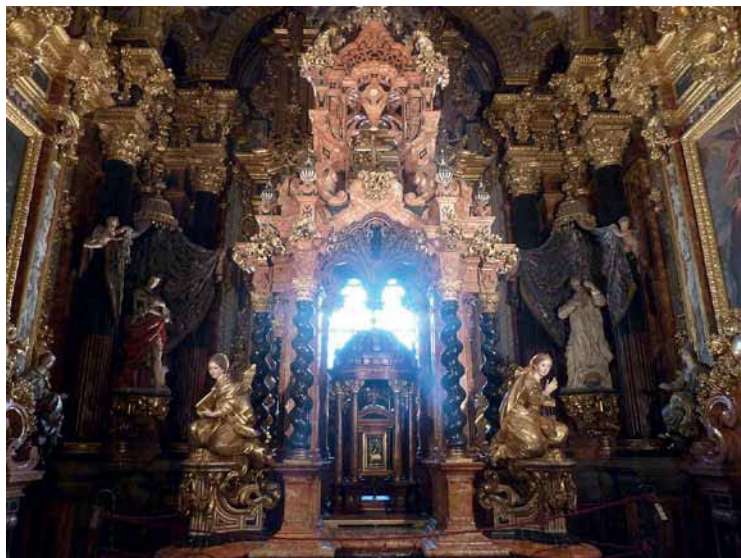
51.в. Леонардо де Фигероа,
Матиас де Фигероа (сын),
Антонио Матиас де Фигероа (внук).
Коллехио Сан Тельмо. Севилья

51.г. Севилья. Коллехио де сан Тельмо.
Фрагмент портала



52. Гранада. Картезианский монастырь. Клаустро

52.а. Уртадо
Изкиердо.
Табернакуло.
Картуха. Гранада



53. Хосе Рисуэньо. Скульптура
Добродетели (дерево) Гранада. Саггарио
Картезианского монастыря. 1700–1710



53.а. Хосе де Мора. Святой Бруно.
Гранада. Картуха.
Фрагмент ретабло 1700–1710





55. Уртадо де Изкиердо. Хосе де Бада.
Табернакуло. Сагарио. Гранада



54. Уртадо Изкиердо. Картезианский
монастырь Паулар. Камарин



54.а. Джованни да
Монреале, Анджело
{Уртадо Изкиердо}
Монреале. Капелла
Распятия. 1690



55.а. Хосе де Бада. 1724–1747. Малага.
Кафедральный собор



57.б. Хосе де Бада.
Фасад Мадрасы.
Гранада



56. Альгамбра. Фрагмент купола.
Зал Абенсерахов



57. Гранада. Сакристия Картезианского
монастыря. Вид на своды



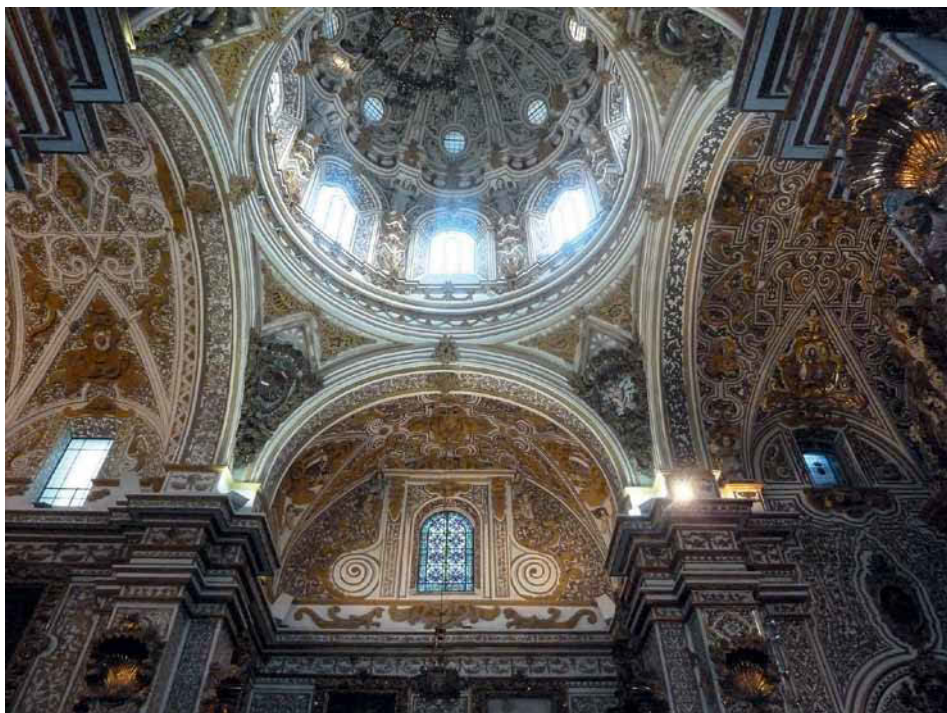
57.а. Хосе де Бада. Сакристия Картезиакского монастыря. Гранада. 1720–1742



58. Гранада. Церковь Нуэстро
Сеньора де лас Ангустиас



58.а. Гранада. Камарин церкви
Нуэстра Сеньора де лас Ангустиас



58.б. Гранада. Церковь Нуэстра Сеньора де лас Ангустиас. Средокрестие

58.б. Гранада. Церковь Нуэстра
Сеньора де лас Ангустиас.
Фрагмент декора колонны
и капители в форме эстипите



58.д. Хосе де Бада.
Церковь Сан Хуан де Диас.
Купол и башня



60. Гранада.
Альгамбра.
Дворик львов



59.а. Хосе де Бада. Церковь Сан Хуан де
Диаз. Гранада. Фрагмент фасада



59. Сицилия.
Марсала.
Колледжио дей
Джезуити



61. Гранада.
Церковь святых
Петра и Павла



62. Гранада. Королевский монастырь
Сан Херонимо



63. Кордова.
Церковь Сан Педро

Творческий метод Франсиско Уртадо де Изкиердо и Хосе де Бада в формировании стиля барокко «гранадино»

На рубеже веков в Гранаде избыточная декоративность в архитектуре приобрела отличное от Севильи толкование. Основным материалом здесь были камень и стук, позволявшие создавать более утонченный и изысканный архитектурный и скульптурный декор. Носителем нового архитектурного языка будет мастер ретабло из Кордовы Франсиско Уртадо де Изкиердо (1669–1725), чью славу позднее затмит Чурригера, которому достанется признание стать чуть ли не единственным представителем испанского барокко в мировом искусстве. Уртадо де Изкиердо, работавший исключительно для церкви, старался отразить в своем творчестве полноту барочной концепции Восточной Андалусии. Декоративное решение его интерьеров восходит к классическим элементам, однако они переосмыслены и дополнены сложной формой с призматическими углами и многочисленными резными деталями геометрического орнамента. Как образное составляющее синтетического искусства, его интерьеры стали художественным воплощением любви к Богу, выраженным языком архитектуры, пластики и живописи. Уртадо принципиально изменил направление развития барочной архитектуры Восточной Андалусии. Бонет Корреа называет его создателем стиля «призматических форм»³⁸¹. Драматическое использование света и манера наслаивать сложные формы орнамента с глубокими впадинами, образующими контрастную игру светотени, привели к тому, что этот метод стал характерной чертой барокко Гранады. В какой-то степени, его концепция более богатая и зрелищная по сравнению с архитектурой Фигероа, он использует полудрагоценный камень мрамор, яшму, и как контраст к их полихромии – белый стукový декор со сложными выступами зигзагообразных линий.

Гранада, воспитанная на высоком искусстве Альгамбры и королевской архитектуры Ренессанса, всегда использовала в зодчестве

дорогой и прочный материал. Такой подход не прерывался начиная от Диего де Силоэ, пройдя через весь семнадцатый век и завершившись только в конце восемнадцатого века под воздействием новых неоклассицистических тенденций. Уртадо доведет до совершенства мастерство архитектурной барочной формы, которую продолжит его ученик Хосе де Бада. Как Леонардо де Фигероа в Севилье, Чурригеро в Кастилии, Касас и Навоа в Галисии – Уртадо станет оригинальным мастером Гранады. Биографические сведения о нем немногословны. Родился Уртадо в Лусене близ Кордовы в 1669 году. Первые навыки мастера-резчика по ретабло он получил в Кордове, потом в Гранаде. Занимается постройкой фортификационных сооружений в Малаге. По документальным источникам известно, что Уртадо постоянно заботился о своем социальном статусе, поэтому самым заветным его желанием было желание стать знатным грандом³⁸². Он делает служебную карьеру, добивается высокого для испанца звания рыцаря ордена Сантьяго³⁸³ (заметим, что Веласкес получил это звание только в конце жизни). Его назначают на должность сборщика налогов по торговым сделкам. По неточным данным он мог быть в качестве капитана при дворе на Сицилии, где, возможно, принимал участие в работе над одной из капелл в соборе Монреалья³⁸⁴. По мнению Коррео, здесь наблюдается типологическое сходство по композиции и мастерству исполнения с другими работами мастера. Но в любом случае, до его основных работ в Гранаде и Мадриде он уже был воспитан на высоком искусстве Кордовы на примере работ иезуита Алонсо Матиаса. Так, например, выполненное Матиасом в мраморе и яшме ретабло для Кафедрального собора представляло прекрасный образец испанского Ренессанса. Именно здесь, в Кафедральном соборе Кордовы Уртадо спроектирует и выполнит свою первую самостоятельную работу – капеллу кардинала Саласара.

Приехав в Гранаду как состоявшийся мастер кордовской школы, Уртадо знакомится с работами Диего де Силоэ и Алонсо Кано. Вместе с ним сюда прибывает его команда: художник и теоретик Антонио Паломино, скульпторы и ретаблисты Хосе де Мора, Хосе де Рисуэньо, Дуке Корнехо, которые везде работают вместе как одна команда и единый творческий коллектив³⁸⁵. В Гранаде формируется художественный метод Уртадо как ассимиляция классического стиля

Алонсо Кано, средневекового «исабелино» и нового прочтения мусульманской орнаментальной формы. Именно Франсиско Уртадо де Изкиердо одним из первых после почти двухсотлетнего разрыва обратится к арабскому искусству как средству усовершенствования формы и декоративного орнамента. Его нельзя назвать архитектором в том смысле, что он, как и Кано, не построил ни одного самостоятельного здания. Свой «новый» стиль он проявлял в интерьерах построенных ранее зданий, имеющих обычно простую прямоугольную в плане форму. Это было время смены королевской династии и смены художественных вкусов. С этого времени архитектурный стиль Гранады будет выражен творчеством Уртадо и его основными заказами в культовой архитектуре.



Франсиско Уртадо де Изкиердо. Табернакуло. Картезианский монастырь. Гранада. Фрагмент с видом на купол

Одной из первых работ в Кафедральном соборе была капелла Сантьяго (1700), выполненная в стиле классического ретабло совместно с мастером Хуаном де ла Торре, затем Уртадо проектировал Сагарио Кафедрального собора. С 1704 года он начинает свою главную работу в церкви картезианского монастыря на окраине Гранады. В 1712 создает заалтарную капеллу (камарин) Нуэстра сеньора де лас Агустинас. Получив пост администратора налоговых служб, Уртадо перебрался в Мадрид, где параллельно работал над двумя проектами: Сагарио картезианского монастыря в Гранаде и камарин картезианского монастыря де Санта Мария дель Паулар в окрестностях Мадрида³⁸⁶.

Первой крупной работой, в которой проявился характерный стиль Уртадо, была Сакристия церкви картезианского монастыря в Гранаде (1702). Он спроектировал архитектурно-скульптурный табернакль, напоминающий огромный отдельно стоящий алтарь, представляющий собой квадратное в плане пространство с куполь-

ным сводом. Скульптуры украшают цоколь табернакля, а черные витые колонны поддерживают богато украшенный балдахин. Круглые окна боковых стен позволяют видеть табернакль из закрытых для прихожан капелл. Преувеличенные пропорции способствуют созданию общего впечатления так же, как и подбор расцветки мрамора: позолоченные капители и края карниза контрастируют с розовым, зеленым, черным, белым и серым камнем, тона которого перекликаются с колоритом фресок на плафоне работы Паломино с сюжетами из ветхого завета³⁸⁷.

По углам небольшого пространства помещены раскрашенные по дереву статуи святых работы Дуке Корнехо, Хосе Мора, Хосе Ри-суэньо. Лучи света пробиваются из-под купола, заливая магическим золотистым светом ансамбль скульптуры, живописи, полудрагоценного камня. Архитектурное пространство усложняется за счет создания заалтарной капеллы камарин, предназначенной для хранения драгоценной церковной утвари и одеяний статуй святых³⁸⁸. Первый тип такого рода небольшой капеллы – Санкта Санкторум (святая святых) открыто располагался за табернаклем, в то время как в другом варианте в церкви картезианского монастыря дель Паулар Санкта Санкторум будет спрятано за легкой изящной резной перегородкой и, наконец, монументальное закрытое и самостоятельное по объемно-пространственной композиции небольшое помещение – подобие храма в храме, с предельной перенасыщенностью линий, форм, драгоценностей, живописи будет выполнено Уртадо в церкви де лас Агустинас в Гранаде.

Архитектурное мышление и художественный метод мастера наиболее полно отражен в ансамбле Картухи в Гранаде. История монастыря начинается вскоре после завоевания Гранады в период расцвета картезианского ордена, когда гран капитан Гонсало Фернандес де Кордова пожертвовал ордену большой участок земли на холме. Начатое в 1506 году строительство было завершено в большей своей части к середине семнадцатого столетия по проекту монастырских архитекторов, среди которых Эмилио Ароско Диас указывает на мастеров: Хуан Гарсия де Прадас и Алонсо де Ледесм³⁸⁹.

Ансамбль монастыря, так же как и в Картухе в Хересе де ла Фронтера, включал дворик как композиционный центр, вокруг кото-



Уртадо Изкиердо. Санта Санкторум. Фрагмент

рого располагались все помещения культового и хозяйственного назначения, объединенные обходной галереей: церковь с сакристией и сакрарио, зал Петра и Павла (трапезная братьев), рефлкторий для праздничной трапезы, капелла послушников и зал капитула. Художественную значимость монастырю придавали работы Фра Хуана Санчес Котана (1560 – 1627), приехавшего в Гранаду в 1603 году, чтобы провести свои последние творческие годы в духовном уединении в картезианском монастыре Успения Богородицы. Он принял активное участие в украшении монастыря. Котан был одним из первых гранадских художников, обратившихся к реализму в произведениях религиозной тематики. Его работы украшали проходные галереи, служебные помещения и церковь³⁹⁰.

Прямоугольное в плане пространство церкви вытянуто по продольной оси и поделено на три зоны легкой и невысокой алтарной перегородкой, на которой расположены работы Санчеса Котана. Три зоны храмового пространства разделялись на помещения для мирян, для непосвященных монахов и для избранных. К 1662 году были закончены основные декоративные работы внутри большого и светлого зала. Несмотря на то, что строительство церкви было завершено, главный алтарь еще не был возведен.

Уртадо предстояло решить непростую задачу – соединить в единый ансамбль церковь, сакристию, саграрио и главную капеллу, построенную в виде табернакля со свободным проходом в Санкта Санкторум. Квадратное в плане помещение Санкта Санкторум с боковыми закрытыми капеллами выполняло конструктивную функцию укрепления стены. Под ней был размещен нижний камарин, предназначенный для хранения священных предметов.

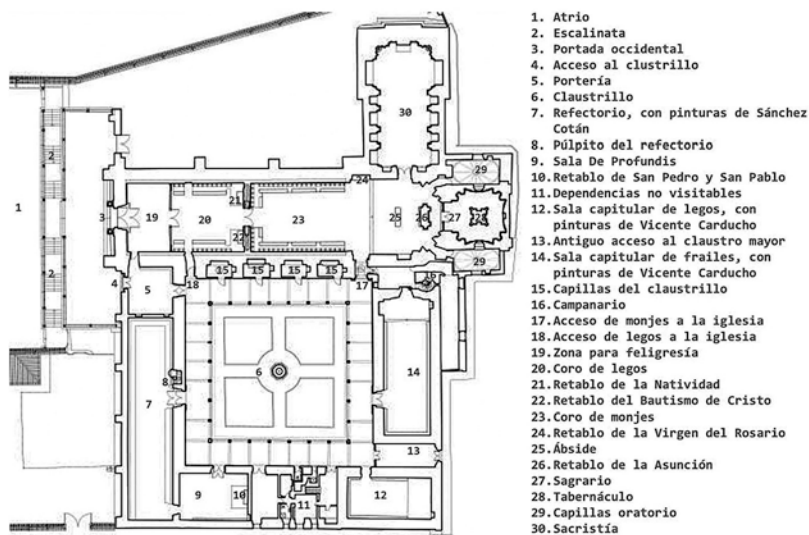
Композиция алтарной капеллы создает поразительный зрелищный эффект торжества божественного творения. Черные соломоновы колонны, аллегорические фигуры, свет и цвет, ювелирной работы резьба по мрамору в виде листьев аканта, пальметт, раковин, разнообразие изломанных форм, завитушек, ангелочков, поддерживающих балдахин, – все находится в движении, в цветовом аккорде на контрасте с инкрустированным мрамором. Картуха, как большая фабрика искусств, заметил Антонио Бурин, одна из вершин в истории барокко Испании, в ней отразились все черты, свойственные андалузскому искусству³⁹¹.

В последующих работах мастера подобная архитектурная «пышность», в которой использованы все возможные на этом этапе элементы декора, станет своеобразным приемом варианта стиля барокко, так называемым стилем «гранадино». В нем появится своеобразная архитектурная форма – эстипите, по подобию усеченной пилястры, в виде вытянутой пирамиды, установленной вершиной вниз, как самая характерная черта в композициях Уртадо Изкиердо, которая будет усложняться активной пластикой декора, составленного из растительных, цветочных и геометрических элементов. Сама по себе форма не новая, известная еще с античных времен как форма декоративного пилястра, который «с легкостью преображался в герму, в кариатиду, богатый набор подобных решений встречается в искусстве итальянского Возрождения и особенно – в маньеризме, барокко»³⁹². Характерной чертой этой формы у Уртадо де Изкиердо являлась его изломанная структура со сложной орнаментально-декоративной системой, выполненной в полудрагоценном камне, представляющая собой чаще всего объемную приставную колонну, стиль которой Тананаева Л.И. назвала «обароченный платереско»³⁹³. Постепенно такая совокупность мелких декоративных, нарочито

неустойчивых, наклонных и изогнутых, как бы нанизанных по вертикали форм эстипите распространится по всей Южной Испании и выйдет из интерьерного оформления на фасады культовой архитектуры позднего барокко, станет ярким символом местной специфики в архитектурном декоре Латинской Америки.

Выполняя проект фасада Сагарио Кафедрального собора, Уртадо сделал акцент на том, с чего начал Алонсо Кано, он отказался от фронтона. Проектируя фасад, Уртадо избегает арочных форм, предпочитая широкий, выразительный антаблемент и высокий цоколь. При всей дробности и насыщенности декором композиции фасада в нем ясно прочитывается общее конструктивное решение. Вместо растительного орнамента Кано Уртадо использует геометрический рисунок из симметричных косых и резаных линий с большой частотой ритма композиции, усложненного магическим характером готики. Сочетание обильного орнамента и резьбы по стуку придает архитектуре разнообразие, не разрушая ее тектоники, что произойдет у его последователей. Увлечение мастера светотеневыми эффектами, как театральность акта духовного созерцания, разовьется в камарин церкви Нуэстра Сеньора де лас Агустиас, работу над которым продолжит монах монастыря Белен Бальтасар де ла Пасьон.

Финальным завершением отработанных художественных приемов станет один из последних заказов Уртадо для картезианского монастыря Эль Паулар, в провинции Мадрида (1718), где он проектирует новую Сакристию с заалтарной капеллой, исполненной Санчесом де Руэдо, Дуке Корнехо и Антонио Паломино³⁹⁴. Ее декоративное решение основывается на принципах, примененных им в работах для Картухи в Гранаде. Пространственную структуру составляют две зоны. В центре первой из них – многоярусный алтарь Санкта Санкторум из мрамора и яшмы, который поддерживают четыре внешних столба и внутреннее кольцо опор. Пространство Санкта Санкторум освещается солнечными лучами, льющимися сквозь два круглых окна, подобные тому, какие были у него в алтаре церкви картезианского монастыря Гранады, но здесь они расположены над верхним карнизом. Потоки света и блеск позолоты ретабло сияют в полумраке храма. Такое решение внутреннего пространства в Мадриде было новым и редким примером андалузского искусства для



Гранада. Картуха. План



Сакристия Картуха. Гранада. Вид на алтарь

Кастилии³⁹⁵. Свет стал не только фактором формообразования, создавая акценты на объемных элементах, его направленный поток символизировал свет духа, божественного присутствия как видимое проявление сверхчувственного мистического значения.

По неточным данным в 1713 году Уртадо спроектировал Сакристию картезианского монастыря в Гранаде, однако сами работы по его чертежам будут выполнены во второй четверти XVIII века его учениками³⁹⁶. По своему плану Сакристия очень проста и представляет собой прямоугольный зал с закругленной алтарной частью. Пилоны, расположенные по периметру стен, стоят на цоколе и объединены сильно раскрепованным антаблементом. Пропорциональное построение ордера почти не отличается от канонических приемов. Но вместе с этим все части ордера покрыты обильной декорацией. Бесконечное переплетение фантастических изломов, волют, картушей, консолей и розеток, выполненных в высоком рельефе из мрамора и раскрашенного стука, сплошь покрывает тело столбов, уничтожает их грани, скрывает плоскости. На пилястры многоярусно нанизаны формы в виде куба, параллелепипеда, пирамиды. Мелкие изломы густо профилированного антаблемента еще больше усложняют головокружительное мелькание дробных форм. Происходит зрительный распад больших структурных форм ордера на мелкие декоративные элементы, сливающиеся с общим орнаментальным ковром, покрывающим стены Сакристии. Ордер как декоративный элемент концентрирует границы наибольшего сгущения орнаментики. Богатство декорации увеличивается драгоценной инкрустацией кедровых шкафов для церковных облачений, выполненных из серебра, перламутра и слоновой кости. В интерьере Сакристии декорация входит в непримиримое противоречие с архитектурой. Основная тектоническая структура – ордерный каркас – разрушена скульптурным декором. Антаблемент, воспринимающий нагрузку стены, столбы, нагруженные арками, передающими тяжесть свода, благодаря бесчисленным углублениям, впадинам, выступам, хрупким завиткам, сложным изломам кажутся неспособными сопротивляться силам давления и распора. Что-то противоестественное есть в такой трактовке ордера, предельно ясной архитектурно-тектонической формы. Говоря о специфике элементов декора Уртадо, Корреа

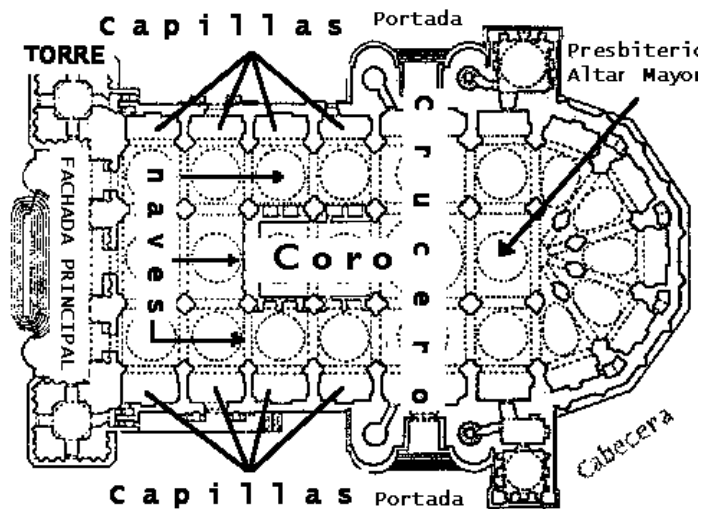
проводит сравнительные аналогии с теорией музыкальных пропорций. Как он тонко подметил, у Уртадо присутствуют изломанные разорванные линии, созвучные ритму синкопа как синкопированный ритм в музыке, когда происходит смещение акцента с сильной доли на слабую, создавая таким образом музыкальное несовпадение ритмического акцента с метрическим. И в этом смысле «его работа полностью антиклассична и поистине барочна»³⁹⁷.

Несмотря на многочисленные исследования, касающиеся художественных особенностей архитектуры Сакристии картезианского монастыря в Гранаде, в научной литературе существует проблема, связанная с именем ее автора³⁹⁸. В архивах Гранады не найдено документов, говорящих в пользу Уртадо, хотя существуют материалы судебного расследования, связанные с родственниками мастера по вопросу наследования и большим долгом монастырю, числившимся за архитектором. Исследователь Р. Ч. Тэйлор полагает, что монахи Картухи сознательно изъяли чертежи Уртадо и умолчали о причастности его к работам на этом этапе³⁹⁹.

По завершению работ в Главной капелле Картезианского монастыря дель Пауляр, слава об этом мастере распространилась до Мадрида и было вполне логично получить предложение продолжить начатое строительство Сакристии Уртадо Изкиердо. Тэйлор ссылается на сочинение Паломино, где художник упоминает некую встречу архитектора с инспектором по финансовым делам строительства падре Висита Дорес 5 января 1713 года, на которой его просили предоставить эскизы и примерный расчет – смету Сакристии. Комиссию беспокоили масштабы разрастающегося строительства, которое намного превышало первоначальную стоимость. По их просьбе Уртадо выполняет, по словам Паломино, небольшой набросок, который, конечно, нельзя рассматривать как проект. Автор исследования предполагает, что первоначальная идея строительства Сакристии связана с нашим мастером. Работа продвигалась с большим трудом и по финансовым причинам, и в силу того, что сам Уртадо уже находился в Мадриде, где шло активное и дорогостоящее строительство Сакристии Паулар. Как показывает сложившаяся ситуация, работы по оформлению Сакристии Гранады будут приостановлены, возможно, из-за несогласия сторон в выборе дорогостоя-

щего материала. Уртадо, с присущим ему упорством предпочитает сочетание стукowego декора и мрамора, так выглядела его первая капелла кардинала Саласара в Кордове и потом будет исполнен ансамбль камарин дель Паулар в окрестностях Мадрида. Известно, что когда строился Саграрио Кафедрального собора, который мастер проектировал в первое десятилетие века, кабиљдо поручил ему сделать табернакль по образцу табернакля, выполненного одним мастером из Флоренции⁴⁰⁰. Несмотря на оговоренные условия, Уртадо изменил проект в соответствии со своим видением художественной задачи, что вызвало недовольство церковного совета, члены которого стремились, вероятно, к единству стиля, соответствующему ренессансному облику Кафедрального собора работы Диего де Силоэ. В результате Уртадо незамедлительно покинул Гранаду, отбыв сначала в Приего, а затем в Мадрид. С этой задачей в дальнейшем справился более «покладистый», но не менее даровитый в своем эклектизме Хосе де Бада. Тем не менее, как предполагает Тэйлор, в Сакристии Картухи видны конструктивные следы Уртадо: вертикальное развитие алтарной зоны с широкими световыми проемами, перекличка материалов – стука и мрамора, сложное световое решение в люнетах свода – такие приемы уже присутствовали в Картухе Паулар. Возможно, отступление от авторского замысла сказалось на невыразительном решении конструкции купола, который по своей поперечной оси не совпадает с центром средокрестия, а круглое окно по центру тимпана над алтарем получилось менее выразительным, чем его овальные окна по сторонам. Почерк Уртадо, его идеи видны в общем композиционном замысле с направленным боковым разливающимся светом, придающим дополнительный драматизм белому стуквому декору.

Внутренние работы по оформлению Сакристии начинаются спустя семь лет после кончины Уртадо. Среди его помощников и учеников были Санчес де Руэдо, Франсиско Хавьер, Педрахас, Луис де Аревало, Санчес Хосе де Бада⁴⁰¹. Все они следовали заветам учителя, не случайно Бурин заметит, что все они «пьют из одного источника»⁴⁰². Дальнейшее развитие архитектурного процесса в Гранаде показывает, что именно Хосе де Бада будет не только прямым последователем школы Уртадо, но подобно своему учителю, станет выра-



Малага. Кафедральный собор. План



Малага. Кафедральный собор. Вид на Южный фасад

зителем нового стиля позднего барокко в Восточной Андалусии второй четверти XVIII века.

Хосе де Бада (1691–1755), также как и Уртадо, был родом из Люсены⁴⁰³. Его дядя, мастер ретабло Родригес Навахо, в последующем будущий тесть архитектора, станет его первым наставником и проводником в художественную среду. В двенадцать лет Бада приезжает в Гранаду и работает подмастерьем в команде Уртадо в Картухе. Как талантливый и способный ученик – он делает стремительную карьеру. В возрасте двадцати восьми лет его назначают главным мастером Кафедральных соборов в Гранаде и Малаге. Сохранилось письмо (1719), в котором некий Алонсо де Пантоха рекомендует духовному лицу из Антекеры Хосе де Баду на должность главного мастера Кафедрального собора в Малаге. «Юноша, – пишет он, – племянник и ученик Навахо, любая вещь, которую он делает, совершенна»⁴⁰⁴.

Фасад собора в Малаге стал первой самостоятельной работой Хосе де Бада. В нем отразился эклектичный стиль мастера, основанный на влиянии Диего де Силоэ, равновесии Алонсо Кано и очищенной от «перегрузки» архитектуры Уртадо. Фасад не имеет композиционной структурной целостности. Мастеру по душе делать все, пробовать силы в разных стилях, тем более что это позволяют масштабы собора, спроектированного и начатого еще Диего де Силоэ в 1528 году по типу собора в Гранаде. Композиция фасада связана с традициями Возрождения и работами мадридского архитектора Педро де Рибера. На фасаде доминирует серо-голубой гранит, привычный для мастеров Гранады. Два яруса фасада разделены антаблементом, а три портала первого яруса структурно отражают внутреннее пространство собора. Широкий центральный и два боковых портала фасада используют мотив триумфальной арки. Видно, что Бада стремится продемонстрировать свою архитектурную образованность. Он «дерзко» вводит весь набор архитектурного языка, но без правил его использования, как бы «упивается» своей собственной гениальностью. В тимпанах помещены терракотовые скульптуры – сцена Благовещения и две фигуры святых Кириака и Паулы в обрамлении соломоновых колонн. Большой коринфский ордер сдвоенных и свободно стоящих колонн первого яруса фасада, выполненный по классическим образцам, повторяется в малом масштабе на порталах.

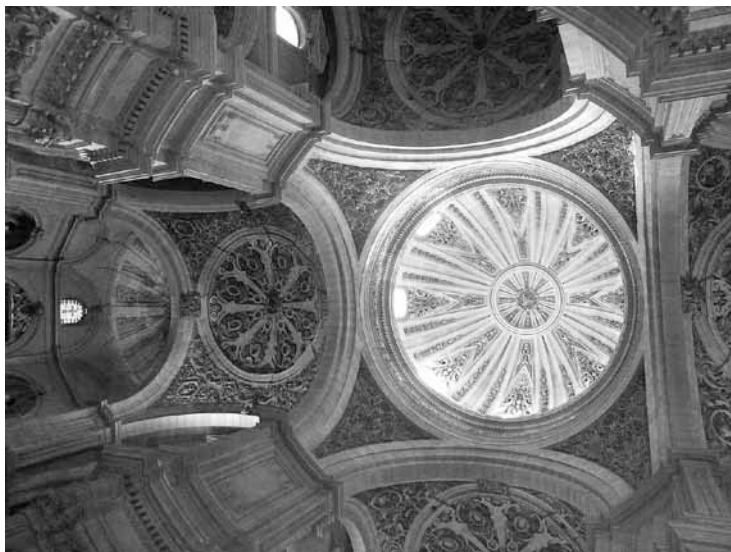


Хосе де Бада. Саграрио кафедрального собора. Гранада

Второй ярус, кроме ионического ордера сдвоенных колонн, соразмерных первому, не имеет с ним композиционной связи. Здесь неожиданно возникает го- тическая тема, перекликающаяся с архи- тектурным орнаментом Уртадо. Самым странным элементом фасада собора бу- дут башни с их «гигантскими» колонна- ми, словно мастер зашел в тупик от соб- ственных экспериментов.

Заметим, что вторая работа Бады по оформлению фасада Саграрио была сделана «правильно», без излишних фан- тазий, в соответствии со стилем распо- ложенного рядом фасада Алонсо Кано. Бада буквально повторит стиль фасада собора в Малаге, в частности мотив его широко- го портала, но сохранит строгую сухую схему Диего де Силоэ и Вандельвиры. По мнению Тэйлора, первая версия фасада

принадлежала самому Уртадо, когда он был приглашен в качестве главного архитектора Саграрио⁴⁰⁵. Бада, дорабатывая проект фасада, убрал барочный декор и соломоновы колонны предшественника, ко- торые будут поставлены на портале университета Гранады. Внутрен- ние работы в Саграрио требовали его стилистического соответствия Кафедральному собору. Известно, что у Уртадо не сложились деловые отношения с церковным советом собора Гранады, отчего он оставил начатые проекты и уехал сначала к себе в Лусену, а затем в Мадрид. Можно предположить, что одной из причин конфликта могла быть несогласованность в художественных предпочтениях. Уртадо никог- да не отступал от выбранного им направления в архитектуре. Бада, напротив, как видно из его работ, легко переходит от одного стиля к другому. Если в Малаге он просто пробует силы в разностилье, то дальнейшие его работы будут более осознанно концентрироваться на выразительности какого-то одного стиля. Именно такой архитек- тор и требовался для строительства Саграрио. Безупречная работа



Хосе де Бада. Саграрио. Гранада. Вид на купол

в лучших традициях центрических храмов Ренессанса становится единым ансамблем с концепцией интерьера собора Диего де Силоэ. Классическую линию в барокко здесь выражает более сдержанный и строгий, в отличие от картезианской работы Уртадо, табернакль Хосе де Бады.

Вскоре после работ в Саграрио архитектору предстояла реконструкция фасада Мадрасы, где в 1349 году находился первый арабский университет. В поисках оригинального решения он возвращается к рисунку Уртадо, но делает его более легким, очищает плоскость пилястра в форме усеченной пирамиды – эстипите и упрощает орнамент. Эклектичный по сути стиль Бады окончательно формируется в его главной работе – в Сакристии картезианского монастыря, в которой независимо от проекта Уртадо прослеживается новая линия развития архитектурного декора. Именно в Сакристии выражается кульминация художественного поиска Бады. Перехлест и взаимопроникновение форм образуют пульсирующую структуру пространства. Оно организовано таким образом, что каждая часть



*Гранада. Картуха. Сакристия.
Фрагмент стены*

и индивидуальна и аналогична другим, но, с другой стороны, все принадлежит целому. Если следовать рассуждениям гранадского исследователя Галлего и Бурин, то в Сакристии прямо или косвенно будет сконцентрирована сущность его искусства, которое находится в постоянном развитии. Его художественный метод является результатом тройного влияния: классического барокко Алонсо Кано, которое питается корнями, пущенными архитектурой Силоэ, призматических форм Уртадо, линейного декоративизма пересмысленной традиции мавританской культуры⁴⁰⁶. Таким образом, классические, барочные и мавританские элементы, взаимодействуя с игрой световых эффектов, наполняют простой по структуре интерьер новым содержанием. Так же как и Уртадо, Хосе де Бада ломает стилизованные формы, подчеркивая более ясно то, что усложнял Уртадо. Именно здесь развивается элегантность стиля гранадского ба-

рокко. Беспокойная декоративная форма растительного орнамента Уртадо меняется на систему абстрактного геометрического рисунка.

Сложную игру света и тени в Санкта Санкторум заменяет эффект чистого света. Хосе де Бада предпочитает работать с мягким податливым резным стуком, обладающим легкой пластичностью, изящной линией изгибов, выразительным профилем карнизов и пиластр. Динамичность рисунку резного орнамента в холодном выбеленном стуке придает активный ритм его повторов, а возврат к геометрическим формам отсылает к мавританскому стилю, к которому обращается мастер в поиске нового оригинального художественного метода и нового искусства. По мнению Тейлор, произошел процесс «арабизации» барокко, своеобразное сочетание кордовского и гранадского стилей⁴⁰⁷.

Одной из последних работ Хосе де Бада станет его авторская концепция церкви ордена госпитальеров Сан Хуан де Диоз (1737–1759)⁴⁰⁸. Он проектирует органичный по композиции фасад, который вписывается в пространство между двумя высокими башнями, украшенными волютами с фигурами святых. Двухъярусный портал выполнен из мрамора и композиционно сравним с фасадами церквей на Сицилии, например, фасадами церкви Санта Мария делла Пьета (1678–1684) в Палермо архитектора Джакомо Амато и Кафедрального собора в Сиракузах, фасад которого был реконструирован после землетрясения по рисункам Андреа Пальма (1725–1753).

Творческий метод архитекторов Уртадо Изкиердо и Хосе де Бада, как выразителей архитектуры Восточной Андалусии объединяет единство стиля, в котором, с академической точки зрения, основанной на культе итальянской архитектурной эстетики, «...с полной очевидностью ощущается деградация архитектурной мысли, утеря органического понимания архитектуры и конструкции, стремление создать во что бы то ни стало, не считаясь ни с логикой, ни со свойствами строительных материалов, ошеломляющий декоративный эффект»⁴⁰⁹. Но особенность художественного темперамента андалузских мастеров всегда будет идти в разрез с академической традицией, доводя декоративную насыщенность архитектуры до крайних пределов. Обилие резных стуктовых деталей чистого белого цвета в Сакристии создает впечатление эфемерности человеческих усилий. Декоративный стиль барокко «гранадино», так же как и «севильяно», дойдет до самых отдаленных уголков Андалусии, а потом получит распространение в колониях и, особенно, в Мексике, где стиль барокко смешается с орнаментальными традициями индейцев подобно тому, как в Андалусии традиции декоративного убранства восходили к мавританской культуре и лексике итальянских архитектурных форм.

Многообразие в единстве и единство многообразия архитектурного декора

Несмотря на кажущиеся внешние различия между Севильей и Гранадой, оба культурных центра имеют общие точки соприкосновения, которые скорее объединяют их, чем разъединяют. Они в свою очередь, как сосредоточившие культурную и художественную деятельность Андалусии, оказывали влияние на соседние провинции: Уэльва, Ронда, Эсиха, Осуна – со стороны Севильи и Хаэн, Убеда, Баэса, Малага – со стороны Гранады. Но при общей линии развития, тем не менее, культурный расцвет каждого из названных городов имеет свои собственные истоки и также различна будет последующая судьба каждого из них.

Первоначально Гранада как символ политической и религиозной власти проводила важнейшие административные мероприятия по идеологической и религиозной пропаганде, что привело к широкому распространению религиозных орденов и монастырей. В Севилье торговля с Вест-Индией содействовала экономическому расцвету и привела к необычному демографическому росту и интенсивному развитию города. В Севилью переехали видные представители испанской аристократии и купцы со всех уголков Европы. Это способствовало постепенному обмену не только изделиями массового потребления, но и, что особенно важно, произведениями искусства, распространившимися далеко за пределы Испании. Севилья стала культурным центром страны первого уровня, который в XVII веке мог затмить только королевский Мадрид. Эта активность способствовала обмену между художниками, архитекторами, скульпторами андалузских городов. Многие из них переезжали из одного города в другой иногда для выполнения заказов, порой для самосовершенствования. Одним из известных примеров является жизнь Алонсо Кано, Эуфрасио де Рохас, Леонардо де Фигероа, Франсиско Уртадо де Изкиерда и Хосе де Бада. На основе миграции мастеров и двухсто-

роннем разделении на «контраст – схожесть», строится разнообразие в рамках единства исторической эпохи и единства в рамках разнообразия. Контрасты и совпадения имеют общее основание – идеологический фактор. Этим общим основанием будут Контрреформация и решения Триденского собора, которые в значительной степени повлияли на формирование пластики барокко, главной миссией которой являлась экзальтация веры. Искусство, таким образом, играло важнейшую воспитательную и дидактическую роль, стало эффективным способом передачи идеи, заложенный в ней посыл через формальный, понятный зрителю язык изобразительного творчества. Церковь стимулировала развитие конкретного, прямого и эмоционального искусства, нашедшего выражение в живописи, полихромной деревянной скульптуре, в сценографии ретабло и в архитектуре. Религия и новое благочестие являлись, таким образом, консолидирующим фактором, влияя на новое образное содержание культовой архитектуры и искусства.

Многообразие выразительных особенностей архитектуры Южной Испании наиболее ярко и своеобразно проявилось в архитектурном декоре, где немалая роль отводилась материалу исполнения, а также таким архитектурным элементам, как порталы, звонницы, купола, башни, убранство внутренних дворигов. Каждый город обладал своими выразительными возможностями в рамках стилистического единства.

Так, например, кирпич был для Севильи основным материалом, который использовали как в строительстве, так и архитектурном декоре. Но его орнаментальные возможности более активно будут применяться только в конце XVII столетия в постройках Леонардо де Фигероа, а полную свободу в орнаментальном декоре он получит в первой половине XVIII века, особенно, что касается многочисленных фигурных башен – колоколен в окрестностях Севильи. Причинами такой популярности кирпича были укоренившиеся традиции мудехар, его низкая стоимость, наличие местного керамического производства и отсутствие природного камня, каким славилась Гранада.

Гранада предпочитала строить в камне, оформляя порталы фасадов сочетанием кладки из светлого песчаника и ордерной композиции из серо-голубого мрамора. Небольшие акценты из темно-



Гранада. Церковь Сан Хусто и Пастор. Фрагмент портала



Гранада. Хосе де Бада. Ц. Сан Хуан де Диас. Фрагмент фасада

зеленого мрамора в форме картушей или выпуклых «бусинок» придавали всей композиции элегантную, без излишеств, нарядность. Подобный прием был использован на фасаде дворца Карла V, повторен в Королевской канцелярии, нашел применение на фасадах культовой архитектуры семнадцатого века, и его возможности в полной мере проявились в выразительности фасада Хосе де Бады в церкви Сан Хуан де Диос.

Монументальная дворцовая архитектура из камня уходила в Севилье в прошлое. Сагратио Кафедрального собора был последним проектом бывшей роскоши, исключение составляли композиции каменных порталов. Парадный архитектурно-скульптурный портал во все времена был для андалузцев предметом особого внимания, в нем выражались эстетические предпочтения заказчиков, он становился визитной карточкой хозяина. Формы таких порталов были созвучны формам парадных городских ворот или эфемерной архитектуры, в которых использовался мотив триумфальной арки. Торжественный въезд коронованных особ был равноценен торжественному входу, вне зависимости от того, каким было назначение здания, от роскошных дворцов до скромных жилищ. Главный акцент дома выражал каменный портал, композиция которого усложнялась по мере развития архитектурной пластики декора.

Мрамор использовали чаще всего при оформлении колонн внутренних двориков графских дворцовых интерьеров. Лишь в на-

*Ронда.
Арка
Филиппа V*



*Ронда. Дворец маркизов
Сальватиерра. Портал*



*Ронда. Фрагмент портала
дворца маркизов Сальватиерра*



Гранада. Коллехио де ла Компания де Иисус

чале XVIII века архитектор Диего Антонио Диаз завершит композицию трасхора в Кафедральном соборе в Севилье, начатого столетием назад, с величественными боковыми портиками полихромного мрамора розовых и терракотовых оттенков, соперничавшими по масштабу и художественному качеству с работами Уртадо де Изкиердо в Гранаде.

Самыми распространенными декоративными материалами в Севилье были стук и керамическая плитка. Если орнамент из стука больше использовали в оформлении внутреннего пространства помещений, то керамика в ее многообразии техник, выработанных столетиями, присутствовала везде: в интерьерах, на фасадах, на башнях, звонницах, куполах, в садово-парковой архитек-

туре и особенно как доминирующий декоративный элемент во внутренних дворах Андалусии.

В первой половине XVII века в Севилье преобладает декоративный орнамент из папье-маше, который плоским геометрическим узором покрывает своды и подкупольное пространство. Характерный рисунок галереи госпиталя де ла Сангре и монастыря дель Кармен найдет свое повторение, но уже в более сложной композиции свода над парадной лестницей монастыря де ла Мерсед. Маньеристический орнамент укрупняется, формируется по линиям крестового свода с перспективным сокращением рисунка в виде отдельных сегментов квадрата, овала, треугольников, в сочетании с херувимами, щитами и цветами.

В 1600 году в Кордову был приглашен переводчик трактата Палладио Диего де Правес для оформления купола и свода Кафедрального собора. Работы были закончены в 1607 году мастером Хуа-



Гранада. Госпиталь де Сан Хуан де Диас

ном де Олива. Свод, разделенный регистрами, напоминающими свод Сикстинской капеллы, итальянизированный по усложненному узору, приобретает протобарочные черты за счет динамичного подкупольного пространства. Характер орнамента, примененного здесь, будет использоваться по всей Андалусии в первой трети XVII века. Стуковый орнамент станет основным средством украшения храмовых интерьеров. Объемные полнозвучные фигурные арабески, мотивы растительного орнамента, картуши, маски, «ушные раковины», гирлянды, маскароны с парящими ангелочками заполняют пышным ковровым узором своды, карнизы, чашу купола.

Мастера Севильи тщательно отрабатывают в своих мастерских технику исполнения, пишут учебные пособия, собирают альбомы рисунков, чертежей, (например альбом D. Z.), имеют постоянных заказчиков, главными из которых были церковь и монастыри. Вырабатывается характерный севильский почерк, ориентированный на церкви Санта Мария Бланка и Каридад. Такой подход в оформлении внутреннего пространства храмов свидетельствует об отсутствии конкретной художественной и иконографической программы.



*Севилья. Сакристия Кафедрального собора.
Декор в стиле платереско. 1551–1575*

Вся культовая тематика сосредоточена в ретабло главного алтаря и боковых капеллах. Программа украшения церкви Каридад помимо орнаментального гармонично выстроенного декора включала и живописный цикл, оформленный в богатые барочные рамы, и впервые в севильской практике фресковые росписи на парусах купола, выполненные Вальдесом Леалем, составлявшие цикл из фигур четырех Евангелистов. В другом случае, как, например, в церкви Святого Бонавентуры, Франсиско Эррера Старший и Сурбаран выполняли живописный цикл, включенный в орнаментальные рамы овальных и прямоугольных форм. Аналогичные циклы встречаются в церкви Сантос Хусто и Пастор в Гранаде (живописец Франсиско Диаз де Рибера, 1642) и в церкви Сант Августин в Кордове. Начало было положено, и постепенно живописный декор будет вытеснять кропотливую работу по стуку. Живопись заполнит стены, своды, купола сценами на библейские, евангельские и аллегорические сюжеты. Резной декор сменят живописные орнаментальные узоры, ритмически повторяю-



Кордова. Кафедральный собор. Декор свода. 1607



Севилья. Монастырь де ля Мерсед. Фрагмент свода



*Севилья.
Монастырь дель Кармен.
Своды галереи*



Севилья. Ц. Санта Крус. Декор свода



*Севилья. Ц. Санта Мария Бланка.
Фрагмент свода. Резьба по стукку*

щиеся на пилястрах, которые будут имитировать в технике гризайли стукový узор, организуя рисунок антаблемента, вводя иллюзионистические композиции в пространство свода и средокрестия.

Таковыми были, например, первые опыты Леонардо де Фигероа в церкви Госпиталя Венераблес, именно отсюда живописные орнаменты перейдут в рисунок и цвет декоративных асулехос. Живописными становятся и стены фасадов, появляются яркие цвета теплых охристых тонов на структурных элементах стен, иногда поверхности оштукатуренных стен раскрашивают, имитируя кирпичную кладку и элементы ордера, как бы придавая простому фасаду дорогой вид по низкой цене.

Колористические приемы керамического декора в Андалусии, заимствованные из мавританской культуры, исторически никогда не прерывались. Менялся тип орнамента, вариации которого имели местные особенности в предпочтении изобразительных мотивов и колорита. Более полихромная керамика, с сюжетными мотивами, оригинальными орнаментальными решениями была характерна для Севильи. В Гранаде предпочтение отдавали спокойным по ритму и цвету орнаментальным узорам Альгамбры. Так, например, можно выделить стиль архитектурного декора церкви Картухи, законченной к 1662 году. Пластичная выразительность декора из стука, подчеркивает архитектурную форму антаблемента, фриза и карниза, непрерывной единой линией обрамляя все пространство, включая сюда полукруг пресбитерия с табернаклем Изкиерды. Декор доминирует и в интерьере церкви. Каждый орнаментальный элемент подчеркивает определенную деталь архитектуры. Классическая стройность и уравновешенность резного растительного и цветочного орнамента подчинена тектонически организованной стене. Ордер обозначен орнаментальной формой по типу консоли, аналогичный прием был уже отмечен в Картухе в Херес де ла Фронтера, что подтверждает одновременность исполнения и единые художественные приемы двух монастырей на крайних точках Западной и Восточной Андалусии.

Монохромный декор главного нефа переходит в полихромный ансамбль на стенах пресбитерия, где использована активная цветовая палитра орнамента и деревянных скульптур Иоанна Крестителя и Святого Бруно, поставленных в ордерных нишах. Тимпан над алтарем



*Севилья. Госпиталь Венераблес.
Интерьер*

выполнен фресковой живописью крупного и более схематичного по форме рисунка. В последующие годы декоративно-орнаментальная линия в Гранаде будет соучаствовать в организации внутреннего пространства, широко применяя сюжетные росписи стен, где живопись и архитектуру уже связывает общность пространственной концепции. По мнению В.А. Иконникова, «такая общность становилась основой взаимодействия искусств как при их прямом контакте в создании ансамбля, так и в развитии приемов формообразования»⁴¹⁰. Во второй половине XVII века маньеристические черты орнамента с аллегорическими фигурами уходят в прошлое, предпочтение отдается чистым линиям простого растительного орнамента, как наиболее близкой национальной традиции форме.

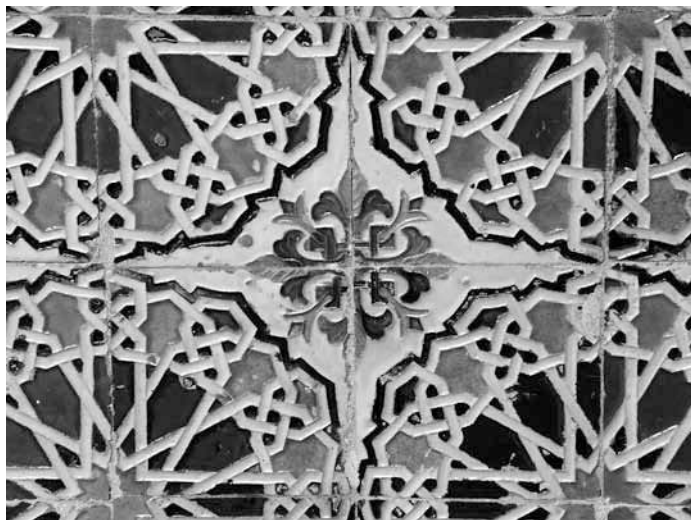
Художественное развитие орнаментального стиля с использованием асулехос нашло свое последовательное развитие в архитектурном декоре Севильи, чему способствовал процесс «вживания» трех культур: мусульманской, иудейской и христианской. Орнаментальные традиции стиля «мудехар», что дословно означает усмиренный или покоренный, имея ввиду мусульман, оставшихся жить в христианской Испании, постепенно будут использоваться в интерьерах, сначала на цоколе, потом на стенах, в резных ретабло. Далее орнамент перейдет на фасады, башни и, как кульминация этого развития, займет абсолютный приоритет в полнозвучных полихромных композициях Фигероа и его последователей в следующем веке.

Геометрические рисунки «аликатадо», выражавшие в исламском искусстве высший смысл и божественную красоту, сменяются полихромными композициями с ренессансными элементами, включающими херувимов, мотив канделябра, листья аканта, корзины с цветами, фруктами, исполненными в ярких сочных красках наподобие узоров итальянских тканей, привозимых в севильский порт.



Гранада. Картуха. Архитектурный декор церкви

В таком стиле оформлены многие культовые сооружения Севильи первой трети XVII века: Капелла госпиталя де ла Сангре, цоколь церкви Сан Исидор и др. Декоративный рисунок асулехос в клаустро монастыря Сан Пауло, выполненный Эрнандо де Вальядарес (1631)⁴¹¹, аналогичен по стилю с рисунком декора цоколя в салоне Карла V (1585) в Алькасаре, исполненного Кристоаль де Аугусто⁴¹². В декоре де Аугусто уже нет геометрических орнаментов, все поле высокого цоколя занимает керамический узор, состоящий либо из мифологических персонажей, либо из фантастических животных с использованием палитры голубого, зеленого и яркого оранжевого цвета на фоне ударных желтых тонов. Очевидно, Эрнандо де Вальядарес взял за основу данную композицию, но сюжеты приобретают уже изобразительную определенность. Его героями становятся конкретные мифологические образы, как, например, Гермес, бог торговли, ловкости, плутовства, созвучный духу Севильи, а сам рисунок становится подвижным и живым, с характерными выразительными позами и мимикой.



*Севилья. Королевский Алькасар. Девичье патио.
Асулехос*

Полихромное направление будет развиваться до середины века. Постепенно обогащается изобразительный ряд асулехос, все активней будет использоваться религиозная тематика. В больничных покоях капеллы Креста Госпиталя Каридад находится уникальное по своему исполнению ретабло в технике асулехос, в композиции которого имитируется архитектурная и скульптурная пластика. Наряду с яркой многоцветной керамикой получает развитие двухцветная плитка с использованием только белого и светло-синего цветов. Первые асулехос такого типа украшали фасад госпиталя Каридад. Подобная техника давно и широко использовалась в Голландии. В Португалии она была и остается самым выразительным и почти единственным средством орнаментального декора фасадов и интерьеров, что придает своеобразие и иной оттенок архитектуре португальского барокко.

Орнаментальные мотивы, характерные для Севильи, заменяются во второй половине века сюжетными изображениями, включающими библейские, евангельские темы, деяния святых, особенно, покровителя Севильи святого Фернандо. Сюжетные и орнаментальные

асулехос из замкнутого пространства интерьеров и дворов переносятся на порталы, башни, купола, звонницы, став неотъемлемой частью городского ансамбля, его колористическим акцентом ярко окрашенных архитектурных элементов на фасадах.

Высокие и стройные башни-колокольни как особый элемент городского пейзажа получают широкое распространение в провинции Севильи, особенно в Эсике и Осуне. Многочисленные их типы, выполненные мастерами школы Фигероа, развиваются по двум направлениям: одни развивают тип башни близкой башне Ла Хиральда Кафедрального собора Севильи с квадратным основанием бывшего мусульманского минарета и барочными ярусами колокольни, в других получит развитие тип свободностоящей многогранной или круглой формы башни с ярусами классических ордеров. Ярусы имели окна или арочные проемы. Формы крыши выполнялись по-разному, чаще всего в виде довольно высокой четырехгранной или восьмигранной пирамиды. Уменьшающиеся в размерах ярусы придавали всему сооружению легкость и стройность. К середине XVIII века колокольни все реже входили в объем храма. Исключением в этом ряду была башня-колокольня в Аркос дела Фронтера церкви Санта Мария (1758).

Башня, расположенная по центральной оси, включена в общий объем здания. Первый ярус, сильно вытянутый по вертикали, одновременно представляет собой фасадную композицию храма в виде высокого двухъярусного портала с большим арочным проемом первого этажа и его уменьшенной копии второго. Второй ярус собственно башни оформлен арочными проемами под колокола, где отсутствуют убывающие пирамидальные линии и фигурная главка, что придает ей необычный тяжеловесный и монументальный вид.



*Кристобаль де Агусто.
Фрагмент асулехос.
Севилья. Алькасар.
Салон Карлоса V. 1577–1583*

Обычно башни выполнялись из кирпича и украшались глазурованной плиткой, придающей им искрящийся цвет, отражающийся в ярких лучах полуденного солнца. Многие башни претерпели реконструкцию и перестройку во второй половине XVIII века, после разрушительного землетрясения 1755 года.

Четырнадцать башен Эсихи возвышаются над городом подобно шпилям готических соборов. Их объединяет единство исполнения узорной кладки кирпича, разнообразие резных деталей и полихромия орнамента. Пластика рельефной формы зрительно усиливается из-за светотеневых градаций и отражающего блеска асулехос. Среди многочисленных мастеров-строителей неоднократно встречаются имена сыновей Леонардо де Фигероа: Матиас Хосе де Фигероа (1698–1765) и Амброзио де Фигероа (1700–1775), практически повторявших отработанные приемы в архитектурном декоре своего отца.

Школа Леонардо де Фигероа наиболее ярко проявилась в архитектуре колоколен Эсихи и Осуны, как, например: церкви Санта Анна, Санта Крус, Сан Хуан, ла Виктория. Композиционно их объединяет мелкий, дробный орнамент кирпичной кладки, безудержная фантазия архитектурного рисунка на пилястрах, антаблементах, многоярусных, убывающих по вертикали волют, как бы волнообразно «стекающих» вниз, полихромия глазурованной плитки, графически подчеркивающая конструктивные линии сооружения. Чуть бóльшим разнообразием выглядят работы внука Леонардо де Фигероа и сына Амброзио де Фигероа: Антонио Матиас де Фигероа (1734–1796). В его композициях колоколен и на фасадах церквей, как, например: Сан Гиль в Эсихе, но особенно Сан Хуан Баутиста в Пальме де Кондадо близ Уэльвы, появляется спокойная цветовая гамма нежно-розового мрамора на гладких выбеленных простенках и плавные текучие линии в стиле рокайль, что, безусловно, говорило о смене художественных вкусов второй половины восемнадцатого столетия.

Мы можем подвести теперь некоторые итоги нашим общим наблюдениям. На рубеже XVII–XVIII веков закрепляется процесс сложения стиля и специфических национальных особенностей в художественной концепции декоративных и колористических решений Восточной и Западной Андалусии. Стилистические различия выра-



Аркос де ла Фронтера. Вид на башню собора

жались наиболее рельефно в материале и форме архитектурного декора и колористическом решении, как в зданиях так и в целостной программе градостроительства⁴¹³.

Гранадская архитектура, сохраняя традиции Востока эпохи мусульманской Испании – концентрировала цветное богатство внутри здания, оставляя фасады монохромными. Традиция создания полихромии на базе оттенков местного строительного камня стала здесь достаточно устойчивой. Сдержанность теплого цвета охры песчаника подчеркнута дорогостоящими материалами. Декоративность усиливают цветные вставки мрамора неброских оттенков пастельной гаммы на порталах фасадов. Преобладание классической направленности в андалузском преломлении строилось на предпочтении формы цвету. Цвет занимал подчиненное место по отношению к пластической артикуляции и пропорциональным соотношениям элементов формы, где полихромия утрачивала инициативу композиционной активности. Аналогичные процессы были характерны большинству малых городов Восточной Андалусии, включая провинции Хаэна, Убеды и Баэсы.

Активная полихромия Севильи имела смысловое содержание и распространялась на значительные фрагменты города. Наруж-



*Эсика. Башня церкви Сан Хуан.
Начало XVIII века*

ная раскраска жилых, административных и культовых сооружений сочетала локальные цвета крупных архитектурных масс с мелкой «цветовой дробью» многочисленных деталей. Эмоционально окрашенное многоцветие уходило корнями в традиции искусства народного мудехар, приобретая на новом витке эволюции стиля сложную пространственную интерпретацию, свойственную архитектурной полихромии. Кирпич как основной строительный материал, цветная черепица, окрашенная штукатурка и многочисленные вариации керамики придавали городу неповторимый живописный колорит. Цветовое богатство внутри здания соответствовало аналогичному решению наружного пространства. Полихромные фасады и покрытия куполов, цветное членение зданий и эспаданья говорят о том, что цветовые контрасты

сознательно преобразуют визуальное окружение. И здесь, в отличие от художественных тенденций Гранады, столкновение полихромии и пластики завершается в пользу полихромии. Наивысшего проявления активного многоцветия в организации градостроительного пространства Севилья достигнет в начале XVIII века, где немаловажную роль сыграет синтез культур прошлых эпох, наложенных на новые художественные течения, привнесенные колониальным искусством, как обратная связь взаимовлияний стилевых решений.

Дальнейшее развитие декоративной линии орнамента в испанской архитектуре все чаще будет ориентироваться на общеевропейские стилистические формы рококо, тем самым потеряет свою оригинальность и непосредственность национального чувства формы как выражение своеобразного провинциального искусства.

Чтобы понять явление, нужно уловить его внутренний ритм. Иначе мелодия чужого существования никак не отзовется у нас в душе, распавшись на какие-то несвязные, бессмысленные фрагменты.

*Хосе Ортега - и - Гассет*⁴¹⁴

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проблема стиля и логика развития южно-испанского барокко

Основной задачей нашего исследования был анализ проблемы стилеобразования в архитектуре Южной Испании в эпоху барокко. В отечественной и зарубежной историографии на сегодняшний день существуют разные точки зрения на стилевую характеристику барокко в целом и его инвариантности на примере регионального зодчества как уникального художественного явления, в котором, как нам кажется, было достигнуто единство пластического языка, отвечающее понятию стиля. Научные исследования историков искусства «эпохи» барокко или «стиля» барокко продолжают открывать новые грани понимания и видения искусства семнадцатого столетия. В свете нашей темы особенно интересными были научные доклады, прозвучавшие на третьем интернациональном конгрессе гуманитарных наук, посвященном проблеме риторики и барокко (1954. Венеция). Барокко как стиль рассматривался не с формальной точки зрения, а скорее с позиции истории общества, которое создало эту форму как элемент пропаганды католицизма, как визуализацию и демонстрацию церковной идеологии⁴¹⁵. В этом контексте южно-испанская архитектура, безусловно, была одним из ярких примеров. Барочная трактовка сущности духовного совершенства и величия церкви выражалась в синтезе архитектуры, скульптуры и живописи, теми

категориями прекрасного, которые были сформированы в церковной среде. Универсальный язык классических архитектурных форм и простых конструкций можно было трансформировать в любую заданную программу и содержание. В этом ключе уместно будет привести точку зрения Э. Кон-Винера на историю формирования и становления стилей⁴¹⁶. Автор полагал, что почти безразлично, откуда взять памятники церковной постройки нового стиля. Никогда до этого времени католицизм не был таким интернациональным, как и государственный абсолютизм, который развивался как интернациональная идея. Границы страны уже не совпадают с границами народности⁴¹⁷. Абсолютный монарх стремится к идеалам международной культуры, которые недоступны пониманию его народа. Это приводит, с одной стороны, к спесивым по своей роскоши постройкам маленьких князей, которые хотели идти вровень с Людовиком XIV, с другой стороны, это были имперские попытки дать своему народу культуру. Здесь Кон-Винер приводит пример Петра Великого и Иосифа II. В контексте нашей темы уместно включить в этот ряд и Филиппа II. Таким образом, заключает Кон-Винер, то, что именно барокко создает одновременно и интернациональный тип дворцов, и интернациональный католический стиль церковной архитектуры, является вполне естественным, что дает ему право брать любой пример католической церковной постройки вне Италии. Общеευропейское представление целей, задач и художественных приоритетов позволяет рассматривать архитектуру барокко Испании в системе данных ценностей эпохи, в основе которых церковная идеология выражает одну из главных составляющих как стержневая идея логики испанского барокко.

Как справедливо отмечает В.И. Локтев, если бы потребовалось назвать проблему, на которой за последние полтора столетия дольше других фокусировались внимание и интересы фундаментальной искусствоведческой науки, без преувеличения и натяжек ею должна быть признана проблема барокко⁴¹⁸. Именно барокко, с его точки зрения, притянуло и вобрало в себя всю философию и теоретическую проблематику искусствознания, столкнуло позиции научных школ, заронило сомнения в надежности привычных представлений о стилях.

Художественный стиль точнее всего может быть понят и истолкован как производное духовного мира. Он вбирает в себя

и выражает его многогранность и особенности его состояния. В вопросах веры, нравственных ценностей, норм поведения, формируется дух времени, который ищет и находит реальную возможность образного выражение в том или ином стиле⁴¹⁹. Такого же взгляда придерживается и А.К. Якимович, рассматривая духовную составляющую, как основную доминанту определения стиля барокко⁴²⁰. Барокко возникает на основе специфической духовной ситуации своего времени, осмысленной «двойной истины» веры и разума, как драматическая идейная атмосфера столетия, обусловленная новой картиной мира, как беспокойный дух сомнения. XVII век уникален тем, что в это время народное мироощущение оказывается глубоко созвучным самым высоким достижениям мысли и знания, что в совокупности оплодотворяет духовную почву культуры. Именно в это время «народная культура как бы выходит наружу и начинает с большой силой воздействовать на профессиональное «высокое искусство»⁴²¹. В силу этого, одну из проблем стиля Якимович видит во «всеядности» этого искусства, которое может одновременно обращаться и к античности, и к Средневековью, и к Возрождению, и, что особенно касается Испании, к традициям культуры Востока и Нового света. Подобная универсальность, подчас неразборчивая и неосмысленная, приводит к новому явлению в семнадцатом столетии – полистиличности как совмещению и пересечению стилей. Исторические обстоятельства складывались таким образом, что нужно было ускоренным темпом и за короткий срок освоить опыт нескольких столетий, благодаря чему создается пестрая картина наложения разных стадий развития. Так в Испании оказываются совмещенными Возрождение и маньеризм с наложением ее восточной составляющей. Такое «ускорение», в ходе которого возникает обилие новых школ, течений, направлений, программ, обгоняет исторический ритм смены стилей и эпох и как результат, смещает «нормальную» логическую последовательность стилевых перемен. Появление и формулирование художественных проблем, которые унаследовал XVII век, происходит быстрее, чем их разрешение. Художественная специфика эпох, особенно, что касается Нового времени, отражается в противоречии, характерном искусству барокко, «в котором разрабатывается...образно формальная проблематика, но подчас на уровне очень низком и ремесленном»⁴²².

Южно-испанское барокко традиционно рассматривается в научных кругах, как отражение «низкого стиля». Такая позиция взгляда приводит к поверхностному осмыслению и определению эволюции региональной архитектуры. Испанские исследователи, возможно, не так сильны в теории архитектурного анализа, им ближе проблематика вопросов искусства как развитие духовного начала, а эволюцию стиля в архитектуре барокко они понимают скорее через отражение христианского религиозного мироощущения, продиктованного Новым временем. С другой стороны, южно-испанский вариант барокко и проблема его стиливого определения имеет глубокие исторические корни. Кристобаль де Сибайос, например, заявляет: «Смешение рас и крови стало причиной генетической и биологической. Люди выражались языком расово отличным от другой части Европы, у которой не было контакта с восточной культурой»⁴²³. Так же как в конце Средних веков они разбавили хитроумные и тонкие сплетения готики своим иступленным орнаментом, называемым стилем испанского «исабелино», в Возрождении – деформировали его субстанцию орнаментальным взрывом «платереско», ассимилируя не грамматику и синтаксис, а исключительно словарь декоративной орнаментики. Классицизм Эрреро с его четким понятием массы и порядка остался эпизодом в архитектуре, обреченным в конце на «plethora-ornamental», которое размыло его контуры и пропорции. Четкость структуры и декоративная умеренность уступали новой лавине украшений природного характера, обильному растительному орнаменту, рельефу, резьбе по стуку. Одни историки объясняют такую насыщенность декоративными элементами влиянием традиций мудехар⁴²⁴. Другие ищут объяснение этому феномену в религии. Заказчики, как, например, ордер иезуитов, не искали специальных новых решений, как итальянские зодчие (Бернини, Борромини и др.). Интернациональная католическая вера укоренилась в испанском обществе. Церковные здания были подчинены правилам литургии, в них утвердилась традиционная планировка в форме латинского креста. Внутреннее пространство и фасады насыщали образами ретабло, гипсовыми изделиями эстуко, полихромной декорацией azullexos (керамика) и avitolagos (кирпич, покрытый лаком), в этом искали многообразие смыслов, которые могли бы изображать бла-

гочестие и духовное наслаждение общения с сакральным миром⁴²⁵. Так как объем и пространство абстрактны и не могут в полной мере выражать художественную концепцию, использовали традиционную форму латинского креста и общепринятые пространственные композиции, а поверхность стен, куполов и сводов служила изобразительным фоном для выражения их духовных эмоций.

Испанские искусствоведы пытаются объяснить «декоративное» барокко, которое было особенно насыщено в последнее десятилетие правления Карлоса II, в период экономического и политического упадка страны, с точки зрения психологического коллективного портрета эпохи. Это было искусство внешнего вида, антиномия между структурой и тектоникой архитектуры (быть) и декорацией (выглядеть)⁴²⁶. Испанцы XVII века должны были выступать за архитектуру бедную и простую по экономической стоимости материала, но настойчиво предлагали сияние прошлого. Благодаря богатой орнаментальной облицовке скрывали реальную конструкцию. Эти модели не пришли извне. Они вышли из своей собственной традиции. Это была «маска» прошлого.

Но существовали и другие причины, характеризующие особенности южно-испанской архитектуры. Не было профессиональных специалистов архитекторов. Архитектуру делали дилетанты: ретаблисты, резчики по дереву, плотники, скульпторы, художники-орнаменталисты. Одни мастера начинали как ретаблисты или резчики, а потом уходили в архитектуру. Другие – художники, театральные декораторы вмешивались если не в планы и чертежи храмов и гражданских зданий, то, как минимум, в усложненные композиции декора. Сеан Бермундес, рассуждая о сценическом влиянии на архитектуру, отмечает, что невозможно представить, что была вынуждена вытерпеть архитектура из-за капризных разметок и смехотворных украшений орнаменталистов. Из-за внедрения непрофессионалов в архитектуру развивался плохой вкус⁴²⁷. «Какое невежество в архитектуре. Что общего между фантазиями рисунка и конструкцией здания? – восклицал современник и теоретик той эпохи монах Лоренсо сан Николас, – все понимают в архитектуре настолько, насколько внешний орнамент фасада передает образ ретабло, расположенного на плоскости стены»⁴²⁸. В 1646 году Франциско Пачеко в своем трактате

те «Искусство живописи» превозносит роль художника. Лучше быть художником в архитектуре, владеть чувством света и объема, чувством прекрасного. Архитектор учится по книгам и не умеет украшать, не понимает орнаментов⁴²⁹.

«Полемика» между архитекторами и орнаменталистами, как показывает история, закончилась на первом этапе развития стиля в пользу первых – судя по влиянию архитекторов к началу семнадцатого столетия Эрреро и Франсиско де Моро. Придворный архитектор Хуан Гомес де Моро, например, не утвердил кандидатуру Алонсо Кано на должность главного архитектора Толедо, известного, как скульптор и резчик ретабло, так как сомневался в его профессиональных навыках строительного ремесла.

Но после того как прошло время архитекторов – классицистов, ведущие позиции при дворе стали занимать художники – орнаменталисты. Способность образного выражения в творчестве мастера была важнее конструктивных и технических задач. Художники и скульпторы «золотого века» ссылались на Рафаэля и Микеланджело как на образец объединения в их творчестве трех пластических искусств: архитектуры, скульптуры и живописи. Художники-орнаменталисты соединили понятие архитектуры и декоративного искусства как симфонию цвета и света по теории Пачеко. Проблема профессионализма в строительном деле была в Испании наиболее острой и спорной. Строительной деятельности дилетантов способствовало широкое распространение архитектурных книг и сборников-образцов, подобных книгам Серлио, Виньолы, Палладио. Любой, прочитавший переводы Витрувия или Альберти, полагал себя достаточно квалифицированным для того, чтобы строить. Коллективный метод работы сохранял свое значение. Ремесленные цеха сосредоточивали в своих руках всю архитектурную практику и все архитектурное образование. Стать мастером мог лишь тот, кто освоил установленный метод и принципы работы и подтвердил тем или иным способом свою квалификацию в глазах представителей корпорации. Теоретическое изучение архитектуры, получение специальных знаний вне корпорации были невозможны. Вся система профессиональной подготовки и практической деятельности архитектора ставила для этого мощный барьер. Доступ к архитектурной практике был открыт только лишь

для человека, входящего в систему и освоившего определенный набор проектировочных и технических приемов. Все основные строительные проекты осуществлялись только традиционными способами и силами местных исполнителей⁴³⁰. Примерами могут служить конфликтные ситуации в отношениях с местными цеховыми организациями Педро Мачука, когда он выполнял работы во дворце Карла V, Алонсо Кано в Толедо и Гранаде, Франциско Уртадо де Изкиерда в Гранаде, монаха-архитектора Педро Санчеса в Мадриде. Их художественный индивидуализм и непокорность общепринятым устоям корпораций, неудовлетворенность простым подражанием, оригинальность мышления и глубокое погружение в суть архитектурной теории не вписывались в систему ценностей коллективного метода работы и доставляли им немало огорчений и трагизма в их творческой судьбе. Несомненно, это было «дорогой назад» в сравнении с той великой миссией в большую архитектуру, которую начинали Хуан де Эррера и Филипп II в начале пути. Как уже было отмечено в первой главе, одним из авторитетов для них в теории архитектуры помимо итальянских трактатов был трактат Филибера Делорма, откуда были взяты положения о гуманитарной образованности и качествах профессиональной деятельности архитектора, изложенные предположительно Эрреро в докладе Филиппу II. Архитектор должен владеть универсальными правилами пропорций, которые составляют основы всякого знания, должен уметь их применять в решении специальных проблем. Любопытно, что искусство рисунка в его интерпретации приобретает особый прикладной характер: не слишком большое достоинство архитектора – уметь хорошо рисовать и писать маслом, ибо есть множество других вещей, которые ему необходимо знать, ему достаточно *рисовать посредственно, но чисто и точно*, ибо... чертеж должен быть показательным⁴³¹. Прикладное витрувианство, начало которому было положено IV книгой Серлио, многочисленные сборники гравюр-видов античных памятников, которые выполняли роль моделей, дополнявших правила Витрувия, получили в Испании XVII века широкое распространение. Именно этот путь был наиболее приемлем мастерам строительного дела, за его универсализм, наглядность, доступность пониманию идеализированных художественных композиций как исполнителям, так и заказчикам.

Из этого следует, что Южная Испания к началу века барокко знала высокое классическое искусство и сознательно следовало ему, руководствуясь имперскими задачами королевского двора. Но когда эти задачи себя исчерпали, ушла и необходимость по политическим, а скорее даже экономическим соображениям продолжать монументальные по замыслу сооружения в стиле «*Romano Grande*». С уходом великих идей, ушли и профессионалы-архитекторы, оставив незавершенными гражданские объекты государственного значения. Работы такого масштаба стали выполнять мастера нового поколения, но все еще в рамках средневековых цеховых организаций, постепенно вводя в архитектурный язык местный привычный, понятный декор и колорит народной культуры. Ситуация последней трети XVII века по инерции развивалась в следующем столетии; таким образом совершенствовалось мастерство в этом направлении. Общественный интерес, консерватизм церкви, провинциальный вкус знати продолжают жить в традициях прошлого вплоть до его расцвета эпохи «пышного» андалузского барокко в работах наиболее ярких выразителей стиля Уртадо де Изкиерда, Хосе де Бада и Леонардо де Фигероа.

Специфика сложения национальной художественной культуры и национальных форм стиля в архитектуре, сложный характер ее развития в Андалусии, был, таким образом, прямым результатом развития культурных связей и взаимовлияний в эпоху барокко. Помимо общей типологии и конструктивных приемов, составляющих словарный фонд архитектуры, формы художественного выражения и поэтической окраски образов отражали национальный код культуры народа. В стиле андалузского барокко, его эпической величавости и высокой духовности выражается широкий диапазон переживаний: трагизм, драматизм, экзальтация, полнота материального жизнеощущения, атмосфера религиозного экстаза, скорбный плач над искупительной жертвой и триумф Вознесения. Искусству Испании свойственно патетическое беспокойство. Оно имеет свой неповторимый тон, первоначальную сдержанность, за которой скрывается волнующая экспрессивность чувств. Реакция на все необычное в испанском искусстве всегда связана с антиклассическим чувством в силу усложненного восточного влияния. Классическое влияние не успело войти глубоко в испанскую культуру. Были и пробелы это-

го влияния, и поверхностное исполнение, лишенное глубины понимания и сути построения классических композиций. Например, в коллекции рисунков «D.Z», где собрано 123 листа, мы не встретим ни одного чертежа или композиционного решения архитектурного пространства. Все, что интересует «D.Z» – это элементы архитектурных форм, как плоскость, на которую наложен тот или иной декор. Ствол колонны или пилястр, антаблемент, разнообразные формы порталов принимали на себя основную орнаментальную нагрузку, художественный язык декора подчас переплетался с невообразимым сочетанием разностилья. Мы видим не конструктивное понимание архитектуры, а скорее духовное, живое экспрессивное чувство формы, подобное стилю «исабелино» или «платереско». Искусство стало отражением чувства эйфории, которое переполняло Испанию после триумфальных побед, открытия Америки и расширение представления о границах земли. В это непростое время появляются оригинальные решения, когда устоявшиеся местные художественные традиции сливаются с влиянием архитектуры имперского характера. Символом этого времени становится архитектура королевского двора Филиппа II, где преобладали холодная математика и строгая геометрия стиля «эррериано». В авангарде испанского барокко Шуберт поставил Эскориал, находя мощь и величие в его строгом, лишенным декора фасаде. В масштабе и пространственной организации ансамбля дворца-монастыря сконцентрирована вся суть того исторического времени и религиозного духа. Мастера классической мадридской архитектурной школы в период правления Филиппа II противостоят художественному индивидуализму провинциальной Испании. Время фильтрует национальный дух, окрашивая его народными чертами и, несмотря на все усилия Эрерры, так и не смогло преодолеть патетику испанской культуры.

Стиль барокко в Испании смог сформироваться как национальное искусство, привнеся свое чутье, смешав человеческое и божественное. Барокко засветилось в архитектуре одним из наиболее ярких его проявлений в творчестве Алонсо Кано, который изменил классический ордер, создав оригинальную архитектуру. Испанское барокко наполнено чувственностью, движением, развиваясь внутри себя. Логика испанского барокко наиболее убедительно объясняет-

ся его духовной сущностью, отличительная черта которого – героическое чувство периода Реконкисты, начиная с эпохи католических королей, которое было направлено на служение всеобщему религиозному идеалу с глубоким осознанием особой миссионерской роли Испании. Это осознание избранности не было так ярко выражено ни у какого другого народа. В XVIII веке происходит разрыв с этой традицией. Андалусия оставалась последней областью, защищающей барокко от наступающих новых веяний. Именно в ней мы находим экзальтированные элементы композиций с обильным декором, многим обязанным арабскому наследию. Здесь встречаются две культуры – уходящая зрелость одной – и молодая, стремительно нарастающая, не всегда глубоко осмысленная новая культура, где Гранада и Севилья станут решающим местом встречи. Все гранадское и севильское представлено в этом едином движении испанского барокко, так не похожего на европейское, нечто своеобразное и единственное по отношению к другим областям Испании. Именно эти города как культурные центры дадут новый импульс в искусстве на большую часть страны, где будет присутствовать дух восточного очарования.

Тот факт, что Гранада не прошла в полной мере этап христианского Средневековья, объясняет особенности ее культуры. Художественный облик Гранады этой эпохи стал результатом совместного проживания победителей и побежденных, где красной нитью проходит непрерывное развитие тяготеющего к классике стиля. Во время правления Карла V Гранада становится городом эпохи Возрождения. Его дворец выполняет Педро Мачука, как самое нетипичное творение для Испании. Далее – Диего де Силоэ, итальянизмы которого уже имеют свое новое выражение в обилии архитектурных элементов. Через архитектуру Андреса де Вандельвира начинается переход от чистого классического языка к маньеризму первой половины XVII века. С потерей королевского влияния на город и дальнейшими историческими событиями Гранада переживает кризис. Если прежней Гранаде свойственно выражение оптимизма эпохи Возрождения, то теперь все погружено в меланхолию и тоску. Архитектура строга и сдержанна. Чансилерия стала первой крупной работой в стиле зарождающегося барокко в Гранаде, которая по своей манере исполнения не имела равных в Испании в конце шестнадцатого сто-

летия. Отсюда открывается дорога к новому движению. На строгую архитектурную структуру накладывают орнамент, обогащая в первую очередь ретабло, появляется ломаная линия фронтона, двигаются волюты, устанавливаются колонны и пилястры, скульптурные композиции. «Ось развития стиля, – заключает гранадский историк искусства Г. Бурин, – начинается от Силоэ, расставляет основные акценты Алонсо Кано, выражает саму суть андалузского барокко Уртадо де Изкиердо, а объединяет и синтезирует линию развития Хосе де Бада. Эволюция стиля непрерывна и достигает своего наивысшего выражения к середине XVIII века»⁴³².

Своеобразие художественной образности орнаментально-го декора аналогично поэтическому стилю Лопе де Вега и Кеведо, их литературному барокко, где поэтика духовной идеи воплощалась в чувстве изящества слова, окрашивая произведения высоким лирическим тоном, а четкость и ясность классического происхождения стихосложения вовлечена в ностальгическую тему далеких времен великой мусульманской поэтики. Именно в Гранаде, как ни в каком другом городе Испании, отразилась поэтичная душа испанского барокко. Здесь происходит переход от классических идеалов к новому миропониманию и осознанию великой культуры прошлого, неотъемлемой частью которой она себя видела, заново погружаясь в дыхание и ритм восточных арабесков. И тогда архитектура «позволяет» себе отступить от правил в пользу светлой, прозрачной восточной конструкции. Сама форма становится «прозрачной». Бурин назвал ее «Luz sobre luz» как «свет в свете»⁴³³, каким и предстало для нас кристально-чистое в своей белизне пространство Сакристии Картезианского монастыря, цветосветовая игра камарин в Приего и в церкви Сан Хуан де Дьоз, в прозрачных от обилия света галереях на тонких, устремленных ввысь колоннах в патио гранадских дворцов, где внутреннее пространство, подобно дворцам Альгамбры, как бы растворяется в магических делениях времени и ритма. Только через осознание этого неясного на первый взгляд мистического, переполненного чувственностью изломанного орнамента, в неумолимом ритме одних и тех же линий, как символа вечности в серебристой пыли света, можно приблизиться к пониманию оригинальности такого явления, как андалузское барокко, и познать волнующую барочную душу Южной Испании.

Две линии развития архитектуры Андалусии

Подводя итоги исследования эволюции и формирования стиля южно-испанского барокко, можно сделать следующие выводы. В южных провинциях Испании на рубеже XVI–XVII веков сложилось два культурных центра – Гранада и Севилья, где наиболее ярко проявился региональный стиль андалузского барокко, который в традициях испанского искусствознания называют: барокко «гранадино» и барокко «севильяно». При общей линии развития культурный расцвет каждого из названных городов и прилегающих к ним провинций имеет свои собственные истоки и различия в их последующей художественной судьбе. Рассматривая общие закономерности и художественные особенности этих центров, сравнивая исторический процесс развития их архитектуры от периода маньеризма и до кульминационной точки ее эволюции в первой половине XVIII века, можно выявить две основные стилистические линии, обладающие региональным своеобразием: школу Леонардо де Фигероа в Севилье и школу Уртадо Искиердо и Хосе де Бада в Гранаде.

Наряду с общими формальными и художественными особенностями в облике архитектуры этих городов явно прослеживается их стилевое разнообразие, которое объясняется целым рядом причин и, в первую очередь, сложившимися к концу XVI века историческими условиями: Севилья – как всемирный центр торговли с Вест-Индией, Гранада – как символ победы над арабским миром и столица объединенных королевств католических королей.

На первом этапе: исторические события и государственная политика Карла V и далее Филиппа II отразились на архитектурном облике Гранады и Севильи, где на рубеже XVI и XVII веков будет господствовать имперская архитектура, заказчиком которой являлся королевский двор, а эталоном стал Эскориал, дворец-монастырь Филиппа II, выполненный придворным архитектором Хуаном де Эррера. Сухая и строгая, идеально вычерченная по теоретическим

трактатам архитектура Эрреры, названная «дезорнаментадо» или «эррериано», широко распространялась по всей Испании и была связана с выполнением заказов королевского двора. Последовательно этим путем шла Гранада. К концу шестнадцатого столетия здесь прочно утвердился классический стиль монументальной архитектуры, у истоков которого был его образец – дворец Карла V, спроектированный мастером итальянской выучки Педро Мачука. Созданный проект отвечал новейшим веяниям Ренессанса и служил отправной точкой в осмысление «высокой» архитектуры в стиле «Romano Grande». Более свободное решение этого направления проявилось и в Севилье, но здесь, в отличие от Гранады, влияния центра не были так ярко выражены и имели часто косвенный характер, связанный с первоначальными идеями проекта Хуана де Эрреры в Каса Лонхе и Саграрио Кафедрального собора на первом этапе его долгостроя. В силу того, что здесь никогда не прерывались народные традиции в местном стилеобразовании, благодаря искусству «платереско» и «мудехар», стиль «дезорнаментадо» Эрреры не имел такого существенно-го влияния на дальнейшее формирование архитектурного языка.

Во второй половине XVII века как в Гранаде, так и в Севилье, определяется второй этап эволюции стиля. Историки искусства, начиная с Отто Шуберта, проводившего в Испании одно из первых исследований архитектуры барокко, назвали этот период прото-барокко, время поиска новых художественных решений. При всем многообразии стилевых вариантов композиций фасадов: Кафедрального собора Алонсо Кано в Гранаде, Кафедрального собора в Хаене Эуфрасио де Рохас, церкви Госпиталя де ля Каридад в Севилье и фасада по типу ретабло в картизианском монастыре Херес де ла Фронтера, в них наиболее ярко представлено начало оригинального направления в развитии региональной архитектуры. На этом этапе, когда происходит разрыв с художественными традициями центра, начинают вырисовываться протобарочные стилистические черты. Алонсо Кано и Эуфрасио де Рохас в облике фасадов Кафедральных соборов Гранады и Хаэна как ведущих центров культуры Восточной Андалусии, выражают внутреннее родство стилистической эволюции классического направления, несмотря на вариативность их композиционных решений. Алонсо Кано стал главным предвест-

ником барокко в архитектуре Андалусии, сформулировал новые законы классики. Пластический язык его архитектурной композиции фасада Кафедрального собора не имел аналогий как в Испании, так и в других странах Европы. Нет здесь и прямой связи с национальными традициями прошлого. Эуфрасио де Рохас, архитектор из Хаэна, напротив, последовательно следует законам «правильной» архитектуры и умело использует классические формы на «дворцовом» фасаде собора, но привносит в них декоративный орнамент и скульптуру в интерпретации «испанского классицизма» с тонким чувством меры и богатством выразительных возможностей пластики.

В западной провинции Андалусии кардинально меняется стилевое направление в сторону декоративного и колористического развития, предвестниками которого были примеры живописных композиций фасадов госпиталя Каридад и церкви картезианского монастыря в Херес де ля Фронтера. Живописное решение нового по композиции фасада Каридад в Севилье станет в дальнейшем образцом для севильской архитектуры, видоизменяя стиль, цвет и форму, соединяя орнаментальные идеи с изобразительным тематическим рядом. Грандиозная композиция фасада Картухи в Херес де ля Фронтера представляет новый тип фасад-ретабло, который визуально выглядит одним огромным алтарем, вынесенным наружу. Сложная ритмика архитектурных форм и деталей, скульптурная и орнаментальная пластика, игра света и тени на поверхности фасада придают его облику пышную театральность и наиболее выразительно формируют «живописную» концепцию андалузского протобарокко на этом этапе. Именно отсюда пойдут цитаты архитектурных форм как в Севилье, так и в странах Нового Света.

На рубеже XVII–XVIII веков наступает период расцвета так называемого «пышного» андалузского барокко. Гранада и Севилья на полярных точках провинции Андалусии демонстрируют яркий, соответствующий исторически сложившимся вкусам и традициям архитектурный облик города. Леонардо де Фигероа станет главным мастером Севильи, связующим два века, доводя декоративную линию до виртуозного исполнения в сверкающем многоцветии, которое станет важным стилеобразующим фактором. Воздействие мавританской художественной традиции, наиболее ярко проявившийся в орнаменти-

ке через цвет и выразительность архитектурного декора, итальянские ренессансные влияния, переосмысленные в стиле «платереско» как импульсы классического искусства на новом витке эволюции стиля стали отличительными особенностями барокко «севильяно».

Выразителями стиля гранадского барокко и вершиной эмоциональной образной выразительности Восточной Андалусии станут мастера Уртадо де Изкиердо и Хосе де Бада. В отличие от логического процесса развития стилеобразования в Севилье, Гранада представляет вариант стремительного, скачкообразного перехода из одной культуры в другую. Здесь отсутствует процесс постепенного «вплетения» культур, подобный севильскому синтезу художественных традиций. Возврат к восточным традициям в начале восемнадцатого столетия как вариант «арабизации» барокко, напластование усложненных элементов классических форм и композиционных приемов приводят к стилевой оригинальности формального языка архитектуры барокко «гранадино».

Искусство архитектуры барокко в его основных художественных центрах юга Испании Гранаде и Севилье дойдет до самых отдаленных уголков Андалусии, переплетаясь с многообразием стилевых барочных форм. Каждый город обладал своими выразительными возможностями в рамках общего стилистического единства эпохи. Гранада ускоренными темпами вступала в процесс единого европейского культурного пространства, минуя промежуточное влияние стиля «мудехар», надолго, вплоть до конца семнадцатого столетия, не рассматривая восточную традицию как составляющую собственной культурной среды. Севилья, напротив, была ярким выразителем стиля «мудехар», в основе которого присутствовало сильное народное начало как синтез арабо-испанской традиции. Она вобрала в себя ряд особенностей средневекового зодчества, стерев грань между мусульманскими и христианскими художественными формами, слияние которых произошло здесь в результате культурного обмена, благодаря чему сложилось живописное многообразие художественных форм, составляющих при этом целостное единство стиля барокко «севильяно».

Более холодная, итальянизированная на испанский манер, сдержанная внешне, но перенасыщенная внутренним содержи-

ем архитектура Гранады противостоит яркой, цветной, вольной по своему причудливому декоративному орнаменту, театрально демонстрирующей себя архитектуре Севильи. Смещение европейских и восточных традиций как в одном, так и в другом случае, не мешает органическому слиянию в целостный художественный образ архитектуры, а многообразие ее выразительных особенностей выявляет две линии развития архитектуры Восточной и Западной Андалусии, где наиболее ясно прослеживаются стилевые особенности барокко в Южной Испании.

Завершая круг проблем сложения национального стиля архитектуры Южной Испании в эпоху барокко, целесообразно вернуться к дискуссионным вопросам формирования «большого» стиля. В свете новейших публикаций все чаще стали подниматься проблемы магистральных и маргинальных путей художественной эволюции, в чем отражаются особенности культурного движения «художественной периферии»⁴³⁴. Как справедливо отмечают Т.П. Каптерева и Л.И. Тананаева, становится очевидным закономерный характер движения от «периферии» к «центру» – движения ускоренного, неравномерного, уплотненного во времени напластования стадий развития. Сбивчивый ритм и разнородность стадияльной динамики в значительной мере присущи и искусству Испании. Традиционное представление художественного наследия Испании как страны «второго круга» и понятие «отставания» в мировой истории искусств ведет к опасности упрощенного подхода в оценке стилевых явлений⁴³⁵. Наиболее убедительно это явление охарактеризовал Б.В. Виппер: «Воздействие исторического стиля порождает в среде провинциального искусства особый репертуар приемов и мотивов, которые в своем дальнейшем развитии, соединяясь со старой архаической традицией народного ремесла, постепенно образуют вариант национального художественного диалекта. Это еще не стиль, но он создает...потенциальную возможность появления оригинального самостоятельного стиля... Постепенно в границах этого диалекта развиваются новые оригинальные черты: своеобразные орнаментальные формы, характерная символика, независимая концепция. Маленькой искры, брошенной в момент напряжения национального самосознания, достаточно, чтобы провинциальный диалект перешел в стадию заверщенного

и самостоятельного художественного языка. Потенциальный стиль превращается в *новый национальный стиль*»⁴³⁶ [выделено мной. – Н.С.]. Высказывание Б.Р. Виппера относится к барочному искусству Латвии. В этом ключе процесс становления и стилевого определения национальных форм провинциального искусства на примере архитектуры Андалусии эпохи барокко приобретает не менее убедительную концептуальную значимость и свое историческое место в художественном наследии искусства Испании.

Исследование проблем формирования национального варианта стиля барокко в Южной Испании показало, что рассмотренный и систематизированный материал отечественной, зарубежной и испанской историографии как имеющей свои специфические методологические особенности выявил широкий круг вопросов в процессе формирования концепции барокко, суть которых сводится к стремлению найти общее основание для европейской культуры Нового времени в области искусства и социологии, истории и культуры, религиозной и философской мысли эпохи. Анализ литературы по общепризнанным проблемам стилеобразования барокко позволил более рельефно выявить специфику и особенности испанского регионального искусства. Помимо общих черт типологии и конструктивных приемов, составляющих архитектурный язык, формы его художественного выражения и поэтической окраски образов, особое внимание и интерес исследователей был направлен на национальный склад эстетической составляющей испанской традиции и понимание барокко Андалусии как особого культурно-исторического феномена на срезе данного исторического периода. Тем не менее, проблема сложения национального стиля в провинциях Южной Испании эпохи барокко как единого целостного художественного явления, несмотря на видимую разработанность, остается все еще актуальной в научном искусствознании.

Выявление основных этапов в развитии стиля с учетом многообразия архитектурного языка, основанного на синтезе исторически сложившихся культур Востока и Запада, заставляет нас выходить за рамки собственно истории искусства и искать объяснение художественным явлениям в общих процессах исторической и культурной жизни эпохи. Так, например, объединение страны под властью като-

лических королей сказалось в появлении сооружений, пропагандирующих в архитектуре могущество королевской власти; исторические события и государственная политика Карла V и далее Филиппа II отразились на архитектурном облике Гранады, где на рубеже XVI и XVII веков будет господствовать имперская архитектура, заказчиком которой являлся королевский двор; Севилья к XVI столетию осознала себя великим городом мира, богатым и самодостаточным культурным центром старой и новой (латиноамериканской) Андалусии. Она вобрала в себя ряд особенностей средневекового зодчества, стерев грань между мусульманскими и христианскими художественными формами. В целом, андалузское зодчество, находясь в русле общего эволюционного развития, не ставило перед собой задач по созданию идеальных произведений и не пыталось загнать себя в жесткие рамки имперской архитектуры. Теоретическая школа итальянской архитектуры и практическая деятельность андалузских архитекторов с ярко выраженным направлением творческой свободы, основанной на традициях народного искусства, привели к созданию более декоративной альтернативы как общеевропейскому стилю в целом, так и мадридскому придворному в частности.

Анализ процесса развития архитектуры Андалусии середины XVI – первой трети XVIII столетия, от его истоков взаимодействия ренессансных, маньеристических и зарождающихся барочных тенденций до ее расцвета определил свою линию эволюции в формировании стиля южно-испанской архитектуры, так называемого «пышного» андалузского барокко, где было достигнуто единство пластического языка, отличающее понятие стиля и наиболее точный эквивалент национальному восприятию формы. Такая постановка вопроса в корне противоречит устоявшимся в научных кругах постулатам, подводящим определение архитектуры Испании эпохи барокко под единый стиль «чурригереско». Приведенный в исследовании анализ позволяет утверждать, что этот термин, введенный изначально Отто Шубертом в начале двадцатого столетия, не верен по существу, поскольку подразумевает единый стиль, определяющий архитектуру испанского барокко, не учитывая равноценных по значимости художественного наследия стилистических особенностей региональной андалузской архитектуры.

Включение в научный обиход малоизвестных памятников культовой и гражданской архитектуры Андалусии, не известных за пределами Испании имен мастеров (Леонардо де Фигероа, Эуфрасио де Рохас, Хосе де Бада, Франсиско Уртадо де Изкиердо и др.), анализ их творческого метода и вклада в развитие искусства Андалусии представляют широкую достоверную картину многообразия выразительных особенностей архитектуры Южной Испании и оригинальных художественных решений в рамках их стилистического единства.

Сравнительный анализ художественного языка и выразительных особенностей материала декоративно-прикладного характера, активно трансформирующего восточные и западные традиции Андалусии выявил специфику и своеобразие ее двух основных культурных центров: Гранаду и Севилью как две линии развития регионального стиля. Если до первой четверти XVII века архитектура Андалусии в общих чертах развивалась в рамках стилистики имперской архитектуры, то в дальнейшем на протяжении всего столетия формируются две самостоятельные школы, что приведет к сложению стиля барокко «гранадино», отразившегося в работах мастеров Уртадо де Изкиердо, Хосе де Бада и барокко «севильяно» наиболее ярко проявившемся в работах Леонардо де Фигероа.

Выявление и систематизация основных стилистических предпочтений, способов и приемов достижения художественных эффектов благодаря использованию новых архитектурных и декоративных форм, строительных материалов, активным колористическим решениям в работах мастеров периода расцвета андалузского барокко позволяют раскрыть многогранность художественного течения андалузских архитекторов, которые всегда будут идти в разрез с академической традицией. Но вместе с тем взаимодействуя со скульптурой и живописью, как синтез искусств они образуют в архитектуре единое декоративное целое, отличающее барочное искусство – иррациональную, эмоционально чувственную его природу и стремление к максимальной достоверности передать мир чувственных эмоций. В этом направлении работают попытки решения пространственных задач – перспективные эффекты, линейные и композиционные ритмы, создающие цельное динамичное впечатление,

неожиданные ракурсы, контрасты света с их разнонаправленными источниками освещения, прорывы пространства (Сакристия Картухи Гранады, камарин Картухи в Приего, ц. лас Агустинас, ц. Сан Хуан де Диоз и др.). В архитектурном пространстве как внутреннем, так подчас и обращенным в городскую среду, особенно, что касалось религиозных праздничных мероприятий (Корпус Кристи, Ауто Сакраменталь, Семана Санта и др.), торжествует принцип иллюзорности, когда стираются границы между истинным и ложным, между реальностью и вымыслом, между природной сущностью вещей и их подобием. Приемы полихромии посредством широкого использования самых разнообразных материалов в его красочных сочетаниях придают крупным и мелким архитектурным формам масштабную выразительность, где цвет используется как композиционное средство, повлиявшее на колористическое решение пространственной среды.

В исследованных памятниках гражданской, дворцовой и культовой архитектуры Андалусии Нового времени в полной мере проявляются устоявшиеся в научном искусствоведении стилевые признаки, определяющие сложный и неоднозначный по художественному решению образ созданного воображением мастеров мира, существующего по законам искусства барокко.



64. Севилья.
Паласио Арсобиспаль



64.а. Севилья. Паласио
Арсобиспаль.
Фрагмент декора портала



64.б. Севилья.
Паласио Арсобиспаль.
Внутренний дворик



66. Ронда. Портал
южного фасада собора
Санта Мария де ла
Энкарнасьон

65. Севилья
Церковь де лос Терсерос



65.а. Севилья.
Церковь де лос Терсерос.
Капитель портала



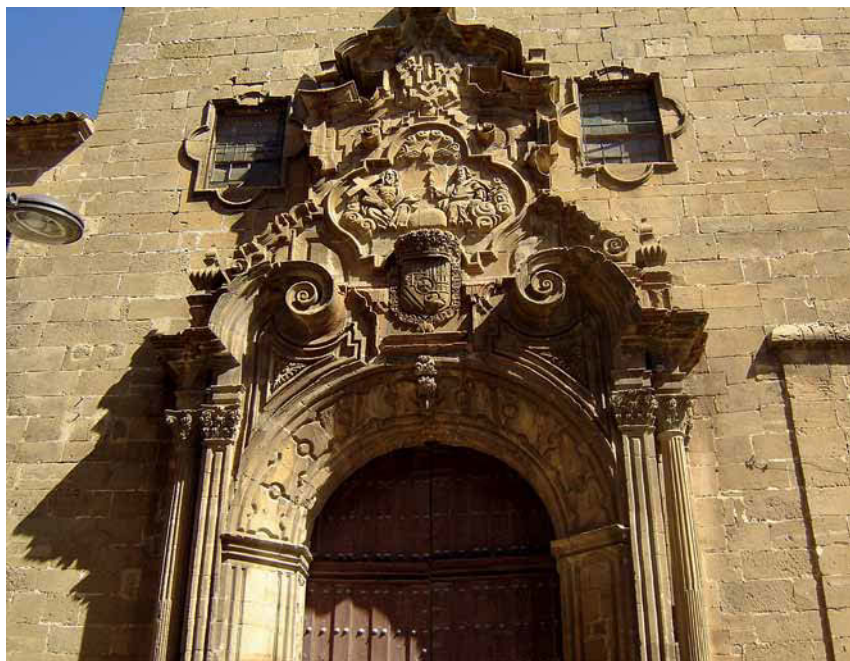


67. Осуна. Портал Каса де
лас Кондес де Гомера. 1770

67.а. Осуна. Портал Каса дель
Кабильдо. 1773



68. Убеда. Портал
церкви Сантисима
Тринидад





69. Убеда. Санта Мария де лос Реалес Алькасарес



69.а. Базса. Фонтан Девы Марии



69.б. Базса. Хаэнские ворота

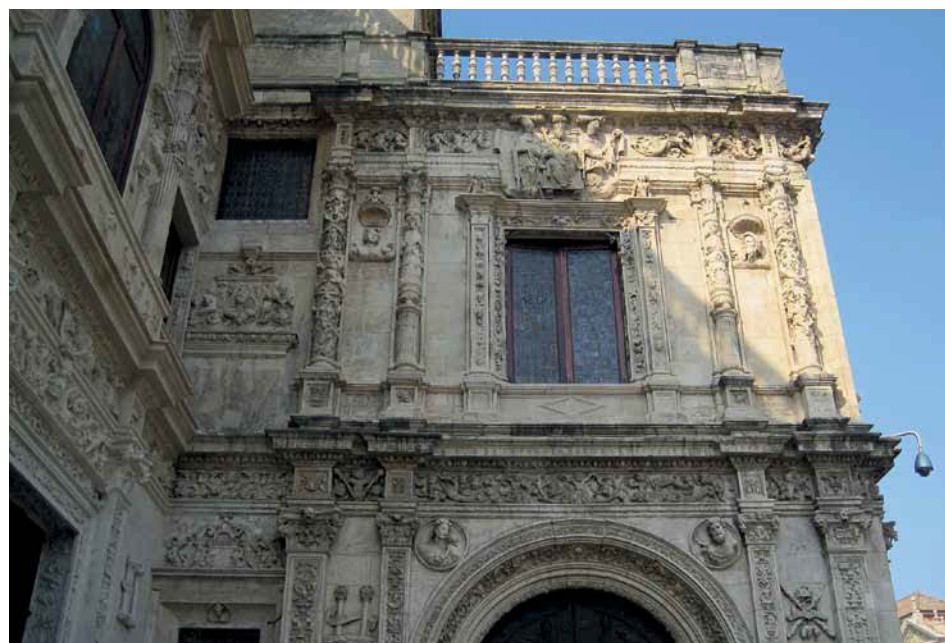


70. Андрес де Вандельвира. Конвенто де Сан Франсиско. Базса



70.а. Севилья. Алькасар. Дворец Дона Педро. Стилъ мудархар. Резьба по стуку

70.б. Севилья.
Аюнтамъенто. Архитектурный декор фасада
в стиле платереско. 1527–1564

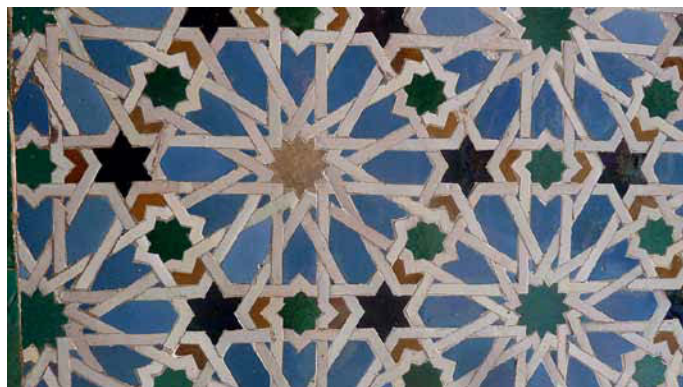




*71. Севилья.
Ворота в сады Алькасар*



*71.г. Севилья.
Алькасар. Фрагмент.
Асулехос*



*71.д. Королевский Алькасар.
Севилья. Фрагмент цоколя.
Дворец Дона Педро I*



71.а. Кристоаль де Агусто. Фрагмент цоколя в салоне Карлоса V. Королевский Алькасар. Севилья. 1577–1583



71.в. Кристоаль де Агусто. Фрагмент цоколя в салоне Карлоса V. Королевский Алькасар. Севилья. 1577–1583



71.б. Кристоаль де Агусто. Фрагмент цоколя в салоне Карлоса V. Гермес. Королевский Алькасар. Севилья. 1577–1583



72. Эрнандо де Вальядарис. Деталь цоколя в клаустро монастыря Санта Паула. Асулехос. 1631



72.а. Эрнандо де Вальядарис. Деталь цоколя. Монастырь Санта Паула. Асулехос. Севилья. 1631



72.б. Севилья. Монастырь Сан Клементе. Фрагмент цоколя. Асулехос



72.в. Кристоаль де Агусто. Фрагмент орнаментального декора в стиле асулехос. Цоколь в салоне Карлоса V. Королевский Алькасар. Севилья



72.г. Севилья. Сады Алькасара. Фрагмент цоколя. Асулехос



*73. Гранада. Картуха. Второй ярус
пресвитерия церкви*



*73.б. Гранада. Картуха. Церковь.
Вид на своды. 1642*



*73.а. Гранада.
Картезианский монастырь.
Левая сторона пресвитерия церкви*



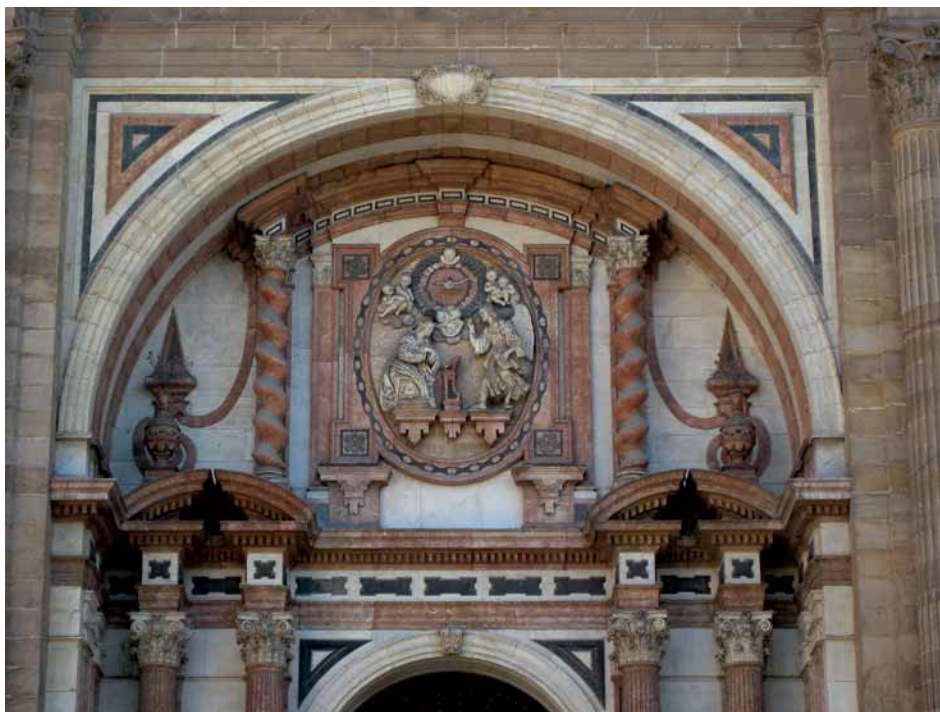
74. Гранада. Монастырь Сан Херонимо.
Декор средокрестия



74.а. Гранада. Монастырь Сан Херонимо.
Вид на купол



75. Гранада. Церковь де лас Агустинас.
Архитектурный декор барабана купола



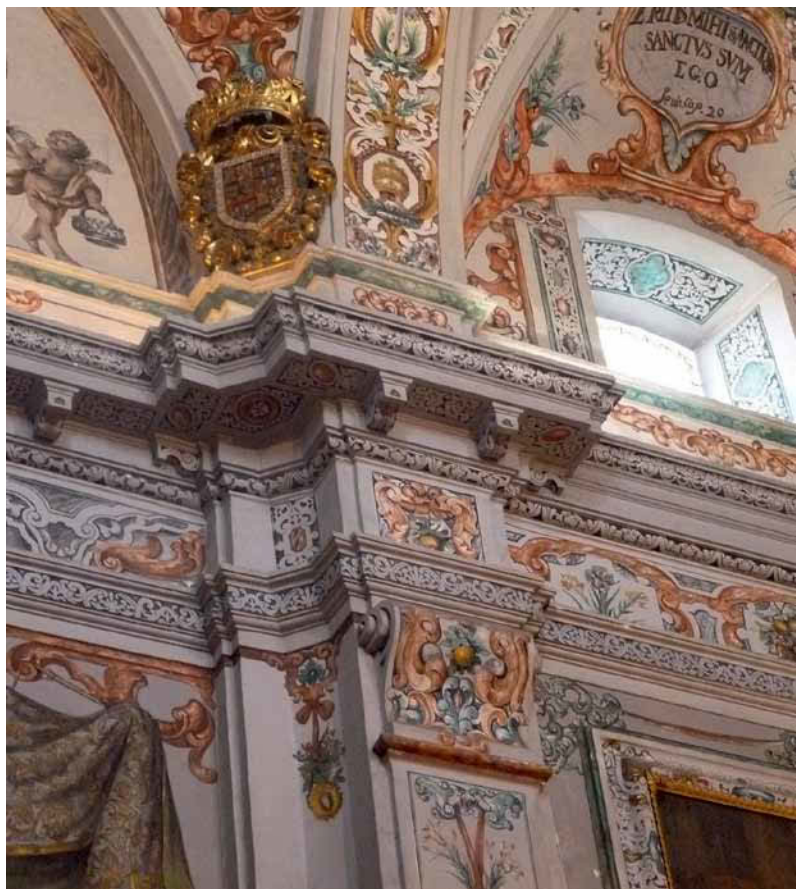
76. Малага. Кафедральный собор.
Фрагмент портала



77. Монастырь де
ла Мерсед. Севилья.
Фрагмент росписи
купола



78. Севилья.
Госпиталь
Венераблес.
Фрагмент росписи
свода церкви



78.а. Севилья.
Госпиталь
Венераблес.
Фрагмент росписи
стены



79. Ронда. Колокольня
кафедрального собора



80. Севилья. Ворота Прощения (эспаданья),
Хиральда



81. Ронда.
Церковь Сокорро



82. Херес де ла Фронтера.
Дворец маркиза
Бертемати.
Внутренний дворик



83. Гранада.
Внутренний дворик
дворца Ансо́ни



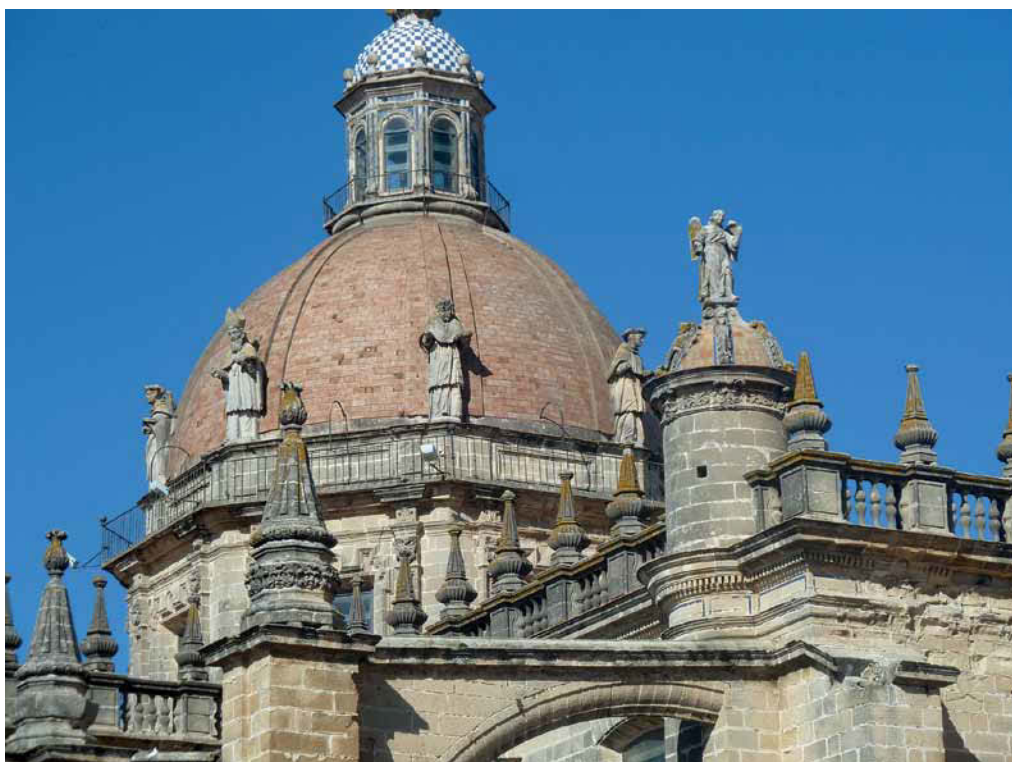
84. Гранада.
Внутренний дворик
дворца Каисе́до



85. Гранада.
Внутренний дворик.
Дом Виторио Эухенио



86. Херес де ля Фронтера. Кафедральный собор



87. Херес де ля Фронтера. Кафедральный собор. Вид на купол



88. Кадис. Кафедральный собор. Вид на башни



89. Севилья. Неизвестный художник 1650–1660

ПРИЛОЖЕНИЯ

Содержание приложений

1. Llaguno y Amirola, Eugenio. Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración T. IV. Ллагуно и Амирола, Еухенио. Сведения по архитекторам и архитектуре Испании с момента ее основания. Том IV. (Перевод Сим Н.М., Стогова Г.Н.) 254
2. Palomino Antonio. Vidas. Паломино Антонио. Жизнеописания. (Перевод Сим Н.М., Стогова Г.Н.) 264
3. Valdivieso, Enrique.; Serrera Contreras, Juan Miguel. El Hospital de la Caridad de Sevilla. Вальдивьесо Энрике, Серрера Контрерас, Хуан Мигель. Госпиталь де ла Каридад в Севилье. (Перевод Сим Н.М., Стогова Г.Н.) 276
4. Pacheco Francisco. Arte de la pintura: Su antigüedad y grandeza. Пачеко Франсиско. Искусство живописи, его древность и величие. (Перевод К.М. Малицкой) 287
5. Josepe Martinez. Discursos practicabes del nobilísimo arte de la pintura, sus rudimientos, medios y fines que esena la experiencia con los ejemplares de obras insignes de artifices ilustres. Хусепе Мартинес. Практические рассуждения о благороднейшем искусстве живописи, о его начале, середине и конце, которые обогащают опыт с помощью примеров превосходных произведений выдающихся мастеров. (Перевод К.М. Малицкой) 291
6. Antonio Palomino. El Museo Pictorico y Escala optica. Антонио Паломино. Музей живописи и школа оптики. (Перевод К.М. Малицкой) 295
7. Baltasar Gracian. Agudeza y arte de ingenio. Бальтасар Грасиан. Остроумие или искусство изощренного ума. (Перевод Е. Лысенко) 297
8. Lope de Vega Carpio, Félix de. Arte nuevo de hacer comedias Лопе де Вега. Новое руководство к сочинению комедий. (Перевод О.Б. Румера) 300
9. Gallego y Burín, Antonio. El barroco granadino. Галлего и Бурин, Антонио. Барокко гранадино. (Перевод Сим Н.М., Стогова Г.Н.) 305
10. Correa Bonet. Andalucía barroco. Arquitectura y urbanismo. Корреа Бонет. Барокко Андалусии. Архитектура и градостроительство. (Перевод Сим Н.М.) 310

-
11. Summa artis. Historia general de Arte XXVI. La escultura y arquitectura espanolas del siglo XVII Испанская скульптура и архитектура XVII века / Всеобщая история искусства. (Перевод Сим Н.М.) 312
 12. Arenillas, Juan Antonio. Del Clasicismo al Barroco. Arquitectura sevillana del siglo XVII. Арениас Хуан Антонио. От классицизма к барокко. Севильская архитектура XVII века. (Перевод Сим Н.М., Стогова Г.Н.) 321
 13. Испано-русский словарь архитектурных терминов. (Составитель – Сим Н.М.) 337
 14. Дажина В.Д. Историография барокко: формирование концепции и проблемы изучения. 344

Приложение 1

Llaguno y Amirola, Eugenio

**NOTICIAS DE LOS ARQUITECTOS Y ARQUITECTURA DE ESPAÑA
DESDE SU RESTAURACIÓN T.IV.** ⁴³⁷

Ллагуно и Амирола, Еухенио

Сведения по архитекторам и архитектуре Испании
с момента ее основания.

(перевод Сим Н.М., Стогова Г.Н.)

ГЛАВА LVIII

*Фра Хуан де Нуэстра Сеньора де ла О
и Фра Лоренсо де Сан Николас.*

Отец и сын – (тихие) монахи ордена Святого Августина. Фра Хуан родился в пригороде Мадрида, в местечке ла Мата, где обучался архитектурному ремеслу и в дальнейшем стал одним из лучших преподавателей при королевском дворе. Он вступил в брак, приумножил достаточно хорошее состояние, имел четырех сыновей. Один влиятельный сеньор убеждает его покинуть Испанию и отправиться в Новый Свет за большими деньгами. В Севилье, во время чумы, умирают жена и трое сыновей. Потеряв огромную сумму денег, имущество, он вместе с шестилетним сыном (Лоренсо) возвращается в Мадрид. Так как они шли с мест, зараженных чумой, им было непросто найти пристанище на ночлег и пропитание. Даже сестра не пустила к себе в дом, когда они тайно, за деньги вошли в Мадрид. Тогда Хуан вступает в орден Босоногих Августинцев, где занимается строительным ремеслом. Сына посылает учиться грамоте в Харандилью, а далее в Мадрид архитектурному делу. Когда фра Хуан по заданию ордена Августинцев едет в де ла Наву, чтобы строить там церковь де ла Нава дель Рей, он уже берет с собой сына, где в течение двух лет под руководством отца Лоренсо непосредственно занят строительной практикой. За это время они реконструировали здание по чертежам Доносо, установили надгробие маркизов Мехорадо. Умер фра Хуан в Толедо в 1647 году в возрасте восьмидесяти лет.

Фра Лоренсо де Сан Николас [сын фра Хуана], получив первое образование в ла Мате, прибывает в Мадрид с отцом. Отец ходатайствует о разрешении вступить ему в орден. Лоренсо было десять лет, когда его отправили учиться в Харандилью.

Когда он вернулся в Мадрид после короткой учебы, отец отдает его в подмастерье к своему другу архитектору для овладения этой профессией, видя наклонности сына в этом направлении. Лоренсо изучает известный к тому времени трактат «Измерения Римлян» [Диего де Сагредо] и других авторов. Он посвящает себя чертежному делу. Отец берет Лоренсо с собой в Ланово. Спустя два года они возвращаются в Мадрид. Лоренсо, следуя совету отца, также вступает в орден и принимает духовный сан. Но одновременно продолжает свое образование, постоянно практикуясь в строительном ремесле, работая вместе с отцом. Уже в двадцать лет единолично руководит большим строительством. Он замечает много погрешностей в переводной литературе, содержащей принципы и основы математики, геометрии, теории и практики архитектуры. Несмотря на то, что было много литературы об этой профессии на разных языках, тем не менее приобрести их было нелегко. Они были редки и дороги. Лоренсо начинает писать их сам. В 1633 году он публикует первую часть под названием «Искусство и использование архитектуры»⁴³⁸. Когда книга вышла в свет, архитектор Педро де ла Пенья сделал по этой работе несколько замечаний и предъявил их Королевскому Совету в надежде, что книгу запретят издавать, наделав этим много шума при дворе. Но у него были и противники, те, кто активно защищал книгу и ее автора, среди них был дон Луис Кардучи, преподаватель математики. Он и другие объяснили Совету, почему следует печатать книгу об искусстве, которую написал какой-то неизвестный монах. После чего Совет дал распоряжение на выпуск и продажу книги, но рекомендовал фра Лоренсо дать подробные комментарии на замечания Педро де ла Пенья. Он так и поступил. Оппоненту разрешили также напечатать ответ и оставить свои комментарии. В 1664 будет опубликована вторая часть книги... Фра Лоренсо задумывал написать книгу об искусстве архитектуры для бедных молодых подмастерьев. В одной книге он хотел дать описание трактатов всех классических мастеров: Витрувия, Серлио, Палладио, Виньолы, Диего де Сагредо («Измерения Римлян»), Хуана де Арфе, Висенсьо, Скамоцци. Также он хотел представить труды Педро Катанео, Антонио Лобако, Леона Баутиста Альберти и Хуана Антонио Бускони. В конце своего трактата он задумал поместить перевод 5–7 книг Эвклида с комментариями Клавио, в пятой книге он поместил комментарии космографа Антонио де Нареха, также перевод седьмой части, сделанный доном Хуаном де ла Роча. В 1667 году была заново напечатана первая часть, в которую он добавил первую книгу Эвклида, также с комментариями Клавио, перевод которой сделал Антонио де Нареха. Нам следует дать больше сведений о книге Лоренсо. Она заслуживает нашего одобрения, так как является полезной книгой для камнетесов и каменщиков... Он писал естественно, но безыскусно, не соблюдая метода и правил построения архитектуры, не владея специальным образованием архитекто-

ра, за отсутствием чего делал много ошибок, которые демонстрировали его профессиональную безграмотность... Лоренсо был последним архитектором прошлого века, который сохранил частично хороший стиль, который господствовал в конце предшествующего столетия. Он выполнил много работ, но они не представляли собой ничего значительного и важного. По его словам, он оказался в том времени, когда Испания была не готова возводить грандиозные сооружения. Нужно было сохранять и реконструировать ранее построенное. Фра Лоренсо собственноручно спроектировал 26 церквей и капелл. В Мадриде – капелла дель Десампаро де Кристо церкви де Реколетос, церковь Сан Пласидо... с красивым основанием и верхней частью, с круглым куполом, карнизом по рисунку Виньолы. Далее капелла Святого Креста, в которой было мало оригинальных идей. В Таллавере он построил капеллу церкви Сеньора дель Прадо, в которой он установил карниз собственного изобретения, хотя он и не заслуживает особой похвалы. Он сделал деревянный световой фонарь по образцу Франсиско Баутисто, который уже встречается в Испании. Выполнил купол в коллегию Империяль, второй – в капелле Уединения, еще – чертежи для церкви монастыря в Саламанке. В Толедо сделал купол церкви Видапобре. В Вильясеко еще купол, также в Кольминар де Ореха церкви монастыря Дескальсас Агустинас.

В первой части своей книги Фра Лоренсо помещает рисунки фасадов нескольких церквей, выполненных им, при этом не упоминая, где они находятся. После опубликования первой части книги ему предлагают стать главным мастером Альгамбры и Кафедрального собора в Гранаде. И более того, всей Андалусии. Но он не принял это предложение, очень сожалел об этом, говоря, что сооружения, которые надо будет строить, могут попасть в плохие руки⁴³⁹. В 1667 году, когда он опубликовал вторую книгу, ему было уже 70 лет. Я оставляю без внимания, сколько он прожил после, но убежден, что он умер в Мадриде⁴⁴⁰.

ГЛАВА LIX

Алонсо Кано

Один из наиболее выдающихся наших художников и скульпторов, чью жизнь описывает Паломино достаточно подробно. Как указано в метрике церковного прихода церкви Иль де Фонсо, он родился в Гранаде, в 1600 году. Его отца звали Мигелем, урожденный из Альмадовар дель Кампо.

Он был преподавателем архитектуры [ретабло]. Мать звали Донья Мария де Альманса, она была родом из Вильярробледы.

Отец учил сына основам своего ремесла, но затем Кано проявил склонность к скульптуре и живописи и перебрался в Севилью. В Севилье он обучался рисунку у Франсиско Пачеко и у Хуана дель Кастильо. За короткий срок он стал мастером и мог уже конкурировать с лучшими представителями трех профессий [живопись, архитектура, скульптура]. Ему было поручено изготовить ретабло в церкви Сан Хуан Эвангелиста монастыря Санта Паула. Затем ему было поручено изготовить главное ретабло в церкви Лебриха, благодаря которому он приобрел заслуженный авторитет. Первоначально работы по этому ретабло выполнял его отец в 1628 году, но в связи с его кончиной (1630) эта обязанность была возложена на Алонсо Кано. Работа была завершена в 1638 году.

Наибольшую популярность ему принесла работа со скульптурой для ретабло, живописные композиции выполнил Пабло Легота, что соответствует документальным источникам той церкви, где выполнялись работы.

Благодаря покровительству герцога Оливареса он прибывает в Мадрид. Его назначают художником по рисунку для принца Бальтасара Карлоса. Паломино пишет, что Кано получает место главного мастера по реставрационным работам во дворцах и королевских домах. Он вступает в эту должность в 1638 году. Я сомневаюсь, что эти сведения верны, так как в то время главным мастером был Хуан Гомес де Мора, которого сменил Алонсо Карбонель. Не известно, выполнял ли Кано в Мадриде работы по архитектуре, кроме чертежей для триумфальной арки на вратах Гвадалахары, для въезда и торжественного приема королевы Доньи Марии Австрийской, второй жены Филиппа IV в 1649 году. А также чертежи и рисунки для надгробия, который выставился в святой четверг в церкви Сан Хиль.

Однажды ночью кинжалом была убита его жена. Подозревали Кано, начался судебный процесс, но он тайно покинул Мадрид и сбежал в Валенсию, далее перебрался в Картуху де Порта Сели, где продолжает писать картины. По возвращению в Мадрид был схвачен и подвержен пыткам, но он был тверд, как скала. После чего [за не имением доказательств] был выпущен на свободу⁴⁴¹. Он вернулся благодаря милости короля.

После этого принял духовный сан. Кано продолжает обучать принца искусству живописи, но в силу своего несдержанного и вспыльчивого характера вел себя недопустимо грубо, за что был уволен со своей должности. Известно, что был отправлен королем в Гранаду с предоставленным ему правом служить в церкви. Этому долго противостоял кабильдо, препарируя тем, что Кано даже не знал латыни. В конце концов он получил должность эконома и церковного хориста. Кано пытался добиться благосклонности кабильдо, работая в трех направлениях искусства; в области архитектуры,

среди прочих, он составил несколько вариантов портала Кафедрального собора, который достраивался в это время. Он составил также чертежи и рисунки капеллы монастыря Нахель, в котором, как говорит Паломино, угадывается «изящная линия всех частей», обогащающая великолепные статуи Педра де Мена. Затем Кано отправляется в Малагу, чтобы сделать табернакуло и скамьи хора в соборе Малаги. В то же время кабиљдо предлагает ему руководить непосредственно процессом строительства собора. Далее он отправляется в Мадрид, где исполняет по поручению короля великолепное скульптурное Распятие для церкви Монсерат. По приказу ордена был вынужден вернуться к духовным делам, так как ничего не делал в этом направлении, даже не хотел совершать мессу. Но Кано проявлял глубокое сочувствие к бедным. Умер он в 1676 году [1667 исправлено мной. – Н.С].

Что касается работ Алонсо Кано по архитектуре, у меня есть сведения, которые предоставил Паломино. Таким образом, я не могу говорить о его архитектуре более детально, чем он. Сам Паломино пишет, что исполненная Кано Триумфальная арка для королевы была таким новым произведением и стилем в ее архитектурных пропорциях и членениях, что привело всех в восторг в силу того, что он отошел от традиционной манеры, которой еще следовали все мастера. Это был плохой признак того, что касалось темы новых пропорций, потому что стало первой попыткой необузданности, которое с тех самых пор положило начало введения ее в нашу архитектуру. Я не хочу делать из него автора всего [безобразия], которое мы наблюдаем в нашей новой архитектуре, подражателем Франсиско, Борромини, римского архитектора, который спорил с Бернини, возненавидев его потом, объявив в конце концов своим врагом. Он жаждал превзойти его в новизне, устремляясь в своем выражении в тысячи сумасбродств. Именно Борромини был первым человеком, который сумел так возвыситься своим талантом в этом направлении [в архитектуре]. В начале, когда он подражал, шло все хорошо, но когда стал изобретать свои фантазии из желания прославиться и превзойти Бернини, в этот момент и наступил процесс его падения. Он впал в ересь. Он не знал сущности природы архитектуры. Дав свободу воли воображения, он потерпел неудачу в той своей манере создания криволинейных линий, в потоке пышностей, что далеко отлично от простоты, которая является основой подлинной красоты. Среди его сумасбродств, не знаю, что является наибольшим, выдающимся, что бы заявляло о его великом таланте. Если бы он как талантливый мастер дошел до сущности архитектуры, если бы он посвятил себя исправлению и устранению тех злоупотреблений, на которые многие прославленные мастера обычно закрывают глаза, если бы он следовал правилам пропорций на общий вид зданий, тогда бы он превзошел не только Бернини, но и всех своих предшественников. Но он [Борромини] пошел не той дорогой, по

этой причине он, как и следовавшие за этой его дерзкой манерой другие архитекторы, был обманут ложным блеском. Чем ниже по таланту были архитекторы, тем больше они следовали этой манере. Отсюда и появилась безумная секта последователей «борроминеска», которая незамедлительно достигла в Испании наибольшего числа последователей, чем в стране его происхождения, главным образом среди художников и скульпторов, которые осуществляли в дальнейшем почти все работы, имеющие какое-либо существенное значение.

Если Алонсо Кано, как говорит Паломино, предвосхитил новый стиль, то мы можем поставить ему в заслугу скорее его достижения в живописи и скульптуре. Я сомневаюсь, что он заслуживает в архитектуре такой же похвалы. Раз и навсегда я хочу отметить здесь, что у меня сложилось негативное отношение к архитектуре наших художников прошлого века [XVII в.]. И до сих пор, как я полагаю, следует признать за ними в большей степени испорченность того, что дошло до нас. Можно утверждать, что художники с легкостью становились архитекторами, следуя примерам итальянских мастеров, которые прославились в двух видах искусства. Они верили, что не может быть хорошего архитектора, если ранее или одновременно они не были хорошими художниками или скульпторами. Однако, тем не менее, таковыми не были Палладио, Скамоцци, Иньиго Хонес, Хуан де Эррера и другие выдающиеся мастера. Витрувий, который развивался в этом направлении, не считал, что среди прочих способностей у хорошего архитектора, должны еще присутствовать навыки живописи. Он отмечал, что архитектору надо уметь чертить и рисовать. Рисунок – это основа для всех видов искусств, как отец для них. Но при этом каждый должен иметь свои принципы и навыки. Пачеко утверждает, что одно из преимуществ художника и скульптора, это грамотное владение рисунком, фигурным, растительным и геометрическим орнаментом, оригинальными смелыми решениями в изображении фистонов, пинаклей, маскарон, гротесков, серафимов и тысячи других элементов, которые часто используют Херонимо Фернандес, Франсиско Мерино, Пабло де Сеспедес, Антонио Моэдано в своей архитектуре. Это вписывается в общую целостную композицию самого здания. Орнамент подчиняется организации композиции. В правильной архитектуре ничего не может быть причудливым. Все должно быть настоящим, реальным, правдивым. То, что не основывается на истине, не рождается из правды, разрушает архитектуру. Архитектура и живопись имеют противоположные принципы. Одна имеет прочность, стабильность, твердость, другая – поверхность и движение. Микеланджело, Джулио Романо выдвинулись в обоих видах искусства. Они отличались своими принципами построения как в рисунке, так и в конструкции. Художник не может быть архитектором, не имея достаточных знаний, не владея навыками черчения. Эти доводы не до-

казуемы, их нельзя проверить и принять. Иначе мы бы потеряли наших художников прошлого. Надо принять и защищать их построения и извилистые, как в лабиринте линии в планах, выступы и перепады, волнообразные движения, колонны на консолях, соломонины колонны, пилястры, контрпилястры и другие выходящие из объема элементы. Также беспорядочные капители и их антаблемнты, разорванные фронтоны, под тяжестью которых как бы сжимаются архитектурные формы, расположенные под ним, сплющивая жирный и объемный растительный орнамент. Все лучшее, что вносится здесь, выполнено талантливыми скульпторами, камнетесами. Но большинство из них, вступивших на этот путь, не имеют навыков профессиональных знаний [в архитектуре], владея лишь чистой практикой.

ГЛАВА LXIV

Приложение

1692

Помимо Леонардо и Матиаса де Фигероа, работающих на строительстве коллегии де Сан Тельмо и соборной церкви Сан Сальвадор в Севилье... был там и Мигель Фигероа, рожденный в этом городе, который спроектировал и построил церковь монастыря Святого Павла ордена Прекадорес в Севилье...

На прежнем месте [церкви Сан Сальвадор] ранее существовали три церкви. Строительство первой относится к 1249 году, когда создавался монастырь. Она была разрушена при пожаре 1353 года. Вторую церковь строили при короле Доне Педро, которая была готова к 1370 году во время Энрике II. Но и она была разрушена при землетрясении в святую пятницу 5 апреля 1504 года. Тогда монастырь приобрел земли за счет пожертвований купцов, прибывающих с Нового Света... Еще недавно она была перекрыта по традиционному андалузскому стилю мосарабов, который до сих пор сохранился в Севилье...

Церковь строилась при непосредственном участии Фра Хуана де ла Боррера, прекрасно разбирающегося в новых приемах строительного дела. Он собирался расширить пространство церкви, чтоб придать ей большей прочности и красоты. Он использует свое влияние на богатых купцов и землевладельцев, с тем чтобы получить от них пожертвования. Для строительства он искал опытных мастеров. Мигель де Фигероа⁴⁴², который тогда уже был известным в городе архитектором, получил право руководить этим строительством. На строительство было потрачено один миллион, сто сорок тысяч шестьсот сорок реалов, что кажется невероятно экономным для стро-

ительства такого масштаба, согласно подтверждениям по счетам из архива монастыря. Фигероа использует внешние и внутренние боковые стены старой церкви, ставит новые опоры [столбы]. Он поделил пространство на три нефа, придав ему посередине большую ширину, нежели было раньше, но при этом намного сузив боковые нефы. Затем он удлинил ее на 216 футов и разделил на 4 малых купола. Средний, поддерживаемый шестью столбами, увеличил на 23 фута в высоту. Каждый столб с квадратным основанием составлял 8 футов в длину по сторонам. Главный купол по ширине составлял 33 фута и был выполнен до того, как построили главную капеллу. Та же ширина была придана средокрестию, а общая длина составляла 135 футов. Боковые нефы остались узкими, слишком тесными: 17 футов в ширину и немного длиннее главного нефа, так как они имеют продолжение за средокрестием и хорами. По двум сторонам [средокрестия] расположены большие капеллы... На фасаде – портал со статуей Санто Доминго, выполненный Педро Рольданом. Главный портал открывается только летом, чтобы не было душно. На двери бюст Санто Томас де Акино, работы этого же скульптора. Архитектурный ордер коринфский с пилястрами, который стоит на цоколе и тянется до антаблемента. Здесь Фигероа отошел от правил искусства: при украшении паруса свода, в консолях. В нишах, которые он расположил по сторонам оконных проемов, он поставил скульптуры четырех евангелистов, выполненные тем же Рольданом. Если бы вместо этих дорогостоящих и не к месту выполненных там украшений, как, например, розетки на сводах были бы расписаны, как это сделал в пресбитерии Лукас де Вальдес; если бы не Клименто Торрес со своими учениками и со своими идеями по конструкции опор, и не будь эта архитектура такая сверхчувственная в своих украшениях, то церковь имела бы более серьезный и благопристойный вид. Кроме того, золоченые трибуны в средокрестии, многочисленные, плохо расписанные алтари капелл, которые далеки от того, чтоб соответствовать благочестию и которые рассеивают внимание со своей мелкой дробью предметов. На чрезмерно высоком куполе и колокольне Фигероа не удалось сохранить свой стиль. К счастью, осталась незавершенной звонница, где уже возводились соломоновы колонны и другие причуды, которые невозможны. Ему не удалось в полной мере выразить экстравагантность своего стиля в этой работе, возможно, потому, что Фигероа мешал более опытный мастер Баррера. Но он добился своего, когда приступил к строительству церкви для иезуитов⁴⁴³. Иезуиты знали законы математики, красоту пропорций серьезной и простой архитектуры, но и они также приняли новые влияния времени и потому не были слишком разборчивы в использовании малозначительных, пустяковых и нелепых украшений в своих церквях. Следовательно, они позволили Фигероа этот полет фантазий, который он воплотил в строительстве их церкви (1731). Она круглая, диаметр, без учета трех ка-

пелл, составляет 56 футов, входной портал глубиной 12 футов. В плане – форма креста или, скорее, звезды, в проемы которой помещены четыре маленькие капеллы с установленными в них алтарями. Два больших табернакуло с соломоновыми колонами на особенных постаментах, вписанные в круг плана, расположены напротив друг друга... также тысяча других нелепостей, которые я не берусь здесь объяснить. [Всю композицию] покрывает перегруженный орнаментом возвышенный купол со своим световым фонарем. Несмотря на общее содержание фасада, с его высокими ступенями и длиной в 90 футов, со стороны он создает хорошее впечатление, хотя, конечно, его портят нелепые украшения. Фасад состоит из двух ярусов: первый композитный, второй коринфский, потому что так захотелось автору. У обоих ярусов есть колонны и пилястры, густо обработанные, поставленные на пьедесталы. По центру первого яруса находится входной портал в виде арки, по сторонам от него два прямоугольных портала, которые организуют вход в галерею... На втором ярусе расположены оконные проемы. Антаблемен по центру разывает полуциркулярная форма [тимпан], в которой помещен королевский герб со статуей короля Франции Людовика. По краям фасада возвышаются две трехъярусные башни. Два первых яруса примыкают к основному объему здания. По центру первого яруса расположен вход для послушника. Третий ярус возвышается над объемом здания. Он исполнен в коринфском стиле с соломоновыми колоннами и стоящими в нишах интерколумниях статуями. По четырем сторонам помещены четыре арки. Согласно чертежам башни были не закончены, так как третий ярус был не каменный, как весь фасад, а выполнен кирпичной кладкой и черепичной крышей⁴⁴⁴.

ГЛАВА LXV

Изкиердо

Испорченность архитектуры росла с каждым днем, перешагнула в восемнадцатый век, широко вошла в обиход и достигла своего предела. Уже стало невозможно двигаться дальше без этих немыслимых украшений на ретабло и порталах с их беспорядочными фантазиями и наплывом невежественных идей. Столетия, казалось, было недостаточно, для того чтобы переосмыслить и охватить всю архитектуру от Франсиско Баутиста до Риберы. Негативный момент заключается в том, что появились последователи этого явления. В их руки попали работы, которые, к нашему стыду, стали известными, одни по своему масштабу, другие по своему расположению, третьи – по богатству материала. Представьте себе юношу, который складывает бумагу, кроит на тысячу кусочков, мнет линии изгибов, потом ее разворачивает и находит, что получилась прекрасная

вещь. Такова архитектура конца XVII века. Она была популярна и, имея многих последователей, вошла в XVIII век. В это время жил и работал Франсиско Уртадо Изкердо, главный мастер Мадрида. Он построил капеллу Саграрио Картухи Пауляр. Уртадо поразил [своей манерой] – бликами, выступами, каламбурами, огромными густыми орнаментами, дорогостоящими материалами, такими как мрамор и бронза. Сюда же добавим, что его работы особенно восхвалял Паломино ...Изкиердо построил похожее Саграрио в Картухе в Гранаде, а в Кафедральном соборе Кордовы – капеллу кардинала Саласара. Современником Изкиердо был Хосеф Чурригеро. Дон Хосеф Чурригеро был назначен помощником главного чертежника 30 июля 1696 года. Он находился в этой должности до самой смерти. Славился своим кичливым, надменным характером, от многих заказов отказывался, верил в свою исключительность, считал, что превосходит всех в мире, не желал подчиняться главному мастеру Дону Теодору Орденансу. Также Чурригера не удовлетворяла оплата его труда. Он занимался проектированием и изготовлением ретабло в дереве. Одновременно в Толедо работал другой мастер Нарсисо Томе, который называл себя скульптором, художником и архитектором. Он выполнил транспоренте в Кафедральном соборе. Оно представляет собой устройство из яшмы и мрамора, помещенное за алтарем. Архиепископ Дон Диего де Асторга потратил огромную сумму денег на его изготовление с надеждой остаться в памяти потомков. Последним, кто дополнял этот список мастеров, был Дон Педро де Рибера, архитектор Мадрида, автор портала Дома Инвалидов, военных казарм де Карлос, Эстанко де Табако, фонтана в Пуэрто дель Соль... Возможно, проведение освободило Мадрид от бесконечных ретабло, которые наводнили город в последние годы. Похоже, несурезица тогда приветствовалась. Но не стоит удивляться, этому способствовала игра слов в речах ораторов-поэтов. Плохой или хороший вкус присутствует у всех и всегда.

Приложение 2

Palomino Antonio.

VIDAS.⁴⁴⁵

Паломино Антонио.

Жизнеописание.

(перевод Сим Н.М., Стогова Г.Н.)

Франсиско Пачеко.

Художник.

Франсиско Пачеко, родившийся под Севильей, вероятно, в 1580, в очень выдающейся семье, был знаменитым в свое время живописцем благодаря как своим творениям, так и своему таланту, способностям и эрудиции⁴⁴⁶. Он был учеником Луиса Фернандеса, как подтверждается в его книге, но неизвестно, был ли он родом из Мадрида или был кто-то другой из Севильи с таким же именем, также несколько лет он провел в Италии, изучая внимательно работы Рафаэля, которым он был полностью увлечен, стараясь копировать их, как об этом свидетельствует в своей книге о живописи. А также он провел два года при Королевском дворе, похоже, это относится к периоду 1610 и 1611 годов, но это не исключает, что он был там в 1625 году⁴⁴⁷. В этом городе и его окрестностях он выполнил множество выдающихся работ, благодаря которым приобрел славу среди мастеров своего времени. С особым увлечением он написал шесть полотен для клаустро монастыря Мерсед Кальсада де Севилья, работая вместе с Алонсо Васкесом⁴⁴⁸, и многие другие произведения, которые он поместил в свою книгу, особенно картину Страшного Суда в Санта Исабель и большую картину Архангела Святого Михаила для монастыря Святого Альберта⁴⁴⁹. Живописная работа ризницы герцога де Алькала, написанная темперой, состоящая из восьми сюжетов, за которую заплатили тысячу дукатов, а также два камня из агата, расписанные для Колледжа Святого Эрменехильдо⁴⁵⁰, где также им создан образ Святого Иосифа с ангелом, который находится в капелле Анунсьято того же колледжа, рядом с Эпистолой. Описывая этот сюжет, он говорит, что все остальное это пейзаж, яркое небо, хотя я в этом сомневаюсь, полагаю, что сюжет был ночной, в чем убеждают все обстоятельства⁴⁵¹. Также существует еще одна картина его работы в монастыре Святого (Королевского дель Триумфо) и в трапезной Христа нашего в пустыне в хорошем месте

расположения и хорошо описанная⁴⁵² и другая – Святого Иоанна Баутисты, что в Картухе Севильи⁴⁵³. В Алькале де Гуардия находится замечательная картина, изображающая Святого Себастьяна, созданная для госпиталя с одноименным названием⁴⁵⁴, где имеется знаменитое братство Милосердия, совершающее множество добрых дел, благодаря чему и приобрело известность, утраченную в последствие. Хотя он не обладал навыками мастерства в колористике, он был усердным, наблюдательным касательно рисунка, в особенности, он был хорошим теоретиком ... сути искусства и поэтому он написал Трактат о Живописи античности и ее величии, о выдающихся людях древности и современности, в котором разместил свои стихи, к чему он тоже имел способности. В нем [трактате] он рассуждает о рисунке и колорите, о рисовании темперой и маслом, об освещении и декорации, в чем он был искусен и проявил это свое дарование в изготовлении разных ретабло, особенно в скульптурном изображении Богородицы Экспектасьон, которая находится в Оливарес, во францисканском монастыре Реколетос, которую Пачеко выполнил с большим мастерством. Также он пытался рисовать фресковую живопись, от воплощения и до шлифовки, смягчения тонов, полировки, обращая внимание на благопристойность, с которой он выполнял священные полотна. Трактат был напечатан в Севилье в 1649 году⁴⁵⁵. ...Дона Диего Веласкеса за его способности и природные данные женил на своей дочери, который стал придворным художником короля Дона Филиппа IV⁴⁵⁶.

Пачеко происходил из знатной и хорошо известной в городе семьи и потому был принят на должность чиновника Священного Трибунала Инквизиции и был также цензором церковных картин, служба оказала ему честь, он получил этот титул 7 марта 1618 года. Хуан Перес Пачеко, его брат, также являлся чиновником Трибунала Священной Инквизиции, а дядя Франсиско Пачеко служил церковным каноником... очень скромный, но не уступал его зятю в мастерстве. Ученик Веласкес, как об этом он пишет в своей первой книге о Живописи, главе 9, ...был достоин этого места, будучи художником умозрительным, философом, эрудитом, скромным, поэтом, писателем и (учителем) великого Веласкеса. Он скончался в Севилье в 1654 году в возрасте семидесяти пяти лет⁴⁵⁷.

Отмечают сухость и суровость в его манере рисования и говорят, что после написания картины «Обнаженный Иисус» ему написали такие куплеты:

*...Кто Вас написал таким, Господь, таким суровым и сухим?
Вы мне скажите, что любовь, а я Вам скажу, что Пачеко.*

Таким было соперничество современников в искусстве

Каноник Алонсо Кано:

художник, скульптор, архитектор.

Алонсо Кано, художник, скульптор и архитектор, за которым благодаря его замечательным природным данным идет известная слава. Он родился в знаменитом городе Гранада, в дворянской семье в 1600 году и был крещен в приходской церкви Сан Ильдефонсо⁴⁵⁸. Его отец, урожденный Альмодовар дель Кампо, был человеком почтенным, наделенным способностями и талантом ваяния, в вопросах которого он был мастером, и мать, Донья Мария де Альманса, родившаяся в Вильяробледо, провинции Ла Манча: воспитывали Алонсо Кано в христианской вере, [в любви к ремеслу], которую, похоже, наследовал гений от своего отца, при его наставничестве и обучении, так как с детства склонялся к этому достойнейшему занятию. А он, зная природу вещей и обладая мастерством, обучил сына первым основам архитектуры (без всяких книг, прививая ему с детства ее основные понятия), после чего он за короткий период явил пример того, кем он может стать; так как он проявил себя с одаренной стороны в упомянутом виде искусства, что послужило примером мастерам того времени, чтобы они смогли украшать и декорировать новые церкви, строящиеся в то время в Мадриде.

С той поры он легко находит подход к живописи благодаря своему таланту, щедро наделенному Господом Богом для прославления этих видов искусства. В конечном счете, он направляется в Севилью для совершенствования своих способностей; с этой целью он поступает в мастерскую Франсиско Пачеко для занятия рисунком, где пробудет восемь месяцев⁴⁵⁹, а затем продолжит обучение в школе Хуана де Кастильо (хотя также говорят, что в школе Эрреро Старшего)⁴⁶⁰, в которой он так наловчился, что за короткий срок повысил свои способности в живописи в значительной мере, что собственноручно выполнил несколько общественных строений в Севилье: такие как ретабло для главного алтаря Монте Сион, религиозного ордена Проповедников (Predicadores). В колледже Сан Альберто он выполнит три ретабло вместе с живописными работами Сурбарана и Пачеко⁴⁶¹. В Колледже Святой Паулы и на ретабло Святого Иоанна Евангелиста скульптурные, живописные работы и чертежи так же принадлежат Кано⁴⁶².

И хотя ему было двадцать пять лет и называли его Провинциалом, по милости божьей, он отказался от выполнения полотен для клаустро, ссылаясь на то, что не имеет достаточных знаний для их выполнения, чем повысил оценку своей личности.

Также он изготавливает большое ретабло в Главной Церкви Небрихи, для которого Кано выполнил собственноручно три статуи в полный рост; одна, посвященная Богородице с младенцем на руках; и две другие, посвященные Святому Павлу и Свято-

му Петру, все они больше натуральной величины, выполнены с таким превосходным мастерством, что привели всех в восторг⁴⁶³. Слава о нем стала быстро распространяться, так что прибыли из Фландрии скульпторы, с тем чтобы скопировать его изображения в небольшом размере, а затем у себя на родине увеличить до настоящей величины. Не менее восхитителен образ Христа на Распятии, сделанный им для Святой Церкви⁴⁶⁴.

В это же время, используя ловкость и владение оружием и ситуацией, из которой он успешно выходил ранее, [на этот раз] явилось тем, что за его нетерпимость, невыдержанность и труднопереносимый характер обстоятельства привели к некоторым тяжелым событиям, поскольку Кано умел лучше объясняться на деле, чем на словах. Так, поступив в мастерскую Дона Себастьяна де Льянос и Вальдес (уважаемый художник в своем городе) в результате нескольких стычек возникла у Кано к нему такая сильная неприязнь, что поссорившись, они вызвали друг друга на дуэль и Кано, нанеся удар шпагой, которая прошла через одежду, тяжело его ранил в правую руку.⁴⁶⁵ Воспользовавшись проездом через их город Фелиппа IV с целью проверки земель Андалусии, он решает следовать ко двору, присоединившись к семье графа Оливареса⁴⁶⁶, под чьим покровительством он прибывает в Мадрид и продолжает свою деятельность при поддержке такого крупного мецената и при содействии которого он получил назначение главного мастера (архитектора) и приступил к работе в 1638 году.

В это же время он возводит триумфальную арку на площади Пуэрта де Гуадалахара в 1649 году для въезда и торжественного приема королевы Доньи Марии Анны Австрийской (второй жены короля Дона Филиппа IV)⁴⁶⁷. Произведение было такого нового стиля в элементах конструкции и архитектурных пропорций, что оно восхитило всех мастеров, так как [Кано] отошел от стиля, которому следовали старые мастера в то время.

Также он создает монумент, который *religiosos descalzados franciscos* устанавливают в монастыре Святого Хилия на время Страстной Недели, на который приходят посмотреть мастера для своего использования⁴⁶⁸. За несколько лет после прибытия в Мадрид он приобрел заслуженный авторитет, работая в трех направлениях искусства, он добился почетной должности художника его Величества Короля и учителя принца Дона Балтасара Карлоса Австрийского⁴⁶⁹: в тот же период он выполнил три картины для старинного салона портретов королей, одна из которых портрет короля Дона Фернандо Католического и его достойнейшей жены королевы Доньи Изабеллы, которые уже не находятся в этом месте, так как салон был поделен (его называли Комедии) по различным местам. Другие два полотна готских королей находились в Энкарнасьон⁴⁷⁰.

Одновременно он выполняет различные живописные работы по государственным и личным заказам; особенно выделяется полотно «Чудо у колодца при мона-

стыре Сан Исидора», находящееся во втором ряду главного алтаря приходской церкви Санта Мария при дворе: картина выполнена и раскрашена с таким мастерством, что делает ее настоящим чудом. Увидев ее, монах Хуан Баутиста Майно (известный художник) представил такую достойную работу господину Фелиппе Куарто так, что приехал его Величество Король посмотреть на нее под предлогом совершить молитву Богородице Альмудене, почитаемой в той церкви⁴⁷¹.

Не менее достойно всяческих похвал полотно Серафима отца Святого Франциска, на котором ангел указывает на круглый сосуд с водой (символ безгрешности, которой должен обладать священник), находящееся сбоку от Эпистола в церкви Сантьяго, это же касается и работы «Пастор пастух», которая находится в нижнем [ярусе ретабло] в Саграрио⁴⁷². А также «Святая Богородица, Екатерина и Мученик», что находится в храме Святого Михаила, рядом с боковой дверью⁴⁷³. Другая картина, посвященная Святому Хосе, расположена в церкви Сан Хинес при Королевском дворе, напротив амвона, выше помещена картина Энкарнасьон, поистине, чудесная работа⁴⁷⁴. А также еще один образ Христа, восседающего на скале со святым Иоанном и Магдалиной на втором плане; работа так прекрасно выполнена, что похожа на Корреджио, она находится в капелле Святого Христа этой же церкви.

Кроме того, для Императорского колледжа Королевского дворца он написал знаменитое полотно «Непорочное Зачатие» в окружении многочисленных ангелов для капеллы этой же церкви и сверх того, другое полотно – «Коронование Богородицы». Обе работы восхитительны, как и остальные⁴⁷⁵. Картина Непорочное зачатие сейчас перенесена в Сакристию церкви, так как на ее место было помещено скульптурное (резное) изображение с тем же названием, выполненное известным мастером Доном Хосе де Мора, его учеником, по причине того, что в найденном в завещании Доны Изабеллы де Тебар (покровительницы этой церкви) было условие, разместить на этом месте изваяние, а так как ее воля не была выполнена и была помещена картина, ее перенесли на место столь же почетное, на котором она находится и сейчас с боковой стороны от Сакристин, напротив окон. Поскольку Алонсо Кано задумывал ее для затемненной капеллы и постарался выделить ее светотенью, то в результате переноса ее в другое, изобилующее светом место, была нарушена вся композиция, но несмотря на это каждая деталь сама по себе чудесна.

Две другие картины, написанные его рукой, находятся также в этой церкви, у входа в капеллу Добрый Совет (Buen Consejo), полотно Богородицы с младенцем на руках и другая славного Святого Игнасия...⁴⁷⁶ Но особенно выделяется и является предметом восхищения его работа Святого Бернарда, находящаяся в церкви Отцов Капуцинов, в Толедо⁴⁷⁷. Есть еще одна – нашего отца Святого Франциска в Импресь-

он де лас Льягас (*Impresión de las Llagas*) на на горе Альберне, находящаяся в капелле Святого Диего в Алькала де Энарес; и картина Сан Антонио, расположенная напротив, кисти Алонсо Кано⁴⁷⁸, но говорят, что он ее не закончил из-за сумасбродства своего характера, а потому и забросил выполнение всех остальных полотен для этой капеллы...

Наш Кано не был привередлив, оценивая других, посредственных художников... что-то убирая или добавляя, он извлекал из этих работ возможность для создания своих чудесных полотен, называя некоторых художников новаторами идей, говоря: «Пусть они сделают столько-то и по-другому, за что я их прощу». И он был прав, так как это не было воровством идей, поскольку, в конце концов, то, что он делал, было не тем, что он видел⁴⁷⁹.

В исполнении портретов он также был пилигримом, чему я видел много свидетельств, это подтверждающее; особенно это касается могущественного Королевского Министра Хосе Гонсалеса, Председателя по делам Индий и, вне всякого сомнения, достойнейшего человека, который сейчас стоит у наследства огромного майората, который он основал в Боадилья, в двух лье от Королевского Дворца⁴⁸⁰.

К этому времени наш Алонсо Кано достиг высот богатства, мастерства и славы в трех направлениях искусства, достаточно сказать, что об этом высказывались многие именитые люди и что привело в ту пору его к плодотворному и счастливому периоду жизни, но постоянное состояние благополучия, чрезмерные похвалы не принесли ему удачи, в конце концов ему был нанесен непоправимый удар, который сломил его.

Вернувшись однажды ночью домой, он обнаружил жену, убитую несколькими ударами кинжала, драгоценности были украдены и исчез офицер итальянец...⁴⁸¹. По распространенным слухам именно он ограбил и совершил это злодеяние. Но по судебному заключению, основываясь на плохо обоснованных подозрениях офицера, проводившего в его доме досмотр, Алонсо Кано был признан виновным в ее смерти. Был кто-то, кто предупредил Кано о замышляемом против него процессе и о грозящей ему опасности, и потому он бежал... и тайно переправился в Валенсию, пустив слух что он отбыл в Португалию. А в это время, хоть и тайно, он выполнил несколько превосходных картин, главным образом те, которые находятся в церкви Сан Хуан де ла Рибера, в том же городе: это картина «Крещения Христа и Святой Троицы»⁴⁸². И еще одна, «Проповедь Святого Висенте Феррера», в монастыре Святого Франсиско в капелле рядом с *Epístola*⁴⁸³. Но к несчастью, благодаря слухам он был обнаружен и ему пришлось перебраться в Картуху де Порта-Лоэли, расположенную в трех милях от города, где он написал несколько картин, которые я видел⁴⁸⁴ и где он попытался либо вступить в монашеский орден, хотя не был в состоянии выносить все строгости этого святого места, или скрываться от правосудия, или по причине мучавшей его

совести, но так или иначе он пребывал без работы. В то время, когда Кано находился в Валенсии, у Гаспараде ла Уэрта (уважаемого художника города) имелось несколько эскизов, которые он получил от Кано, и другие его живописные работы, которые я видел, находясь там в семисотые годы, и где я узнал всю эту историю. Не знаю, к этому ли периоду относится его великолепная картина Святого Михаила, состоящая из семи четвертей, которая находится в капелле прославленного Архангела рядом с Евангелием в Королевской Картухе дель Паулар. Мне не известны причины, по которым он затем вернулся в Мадрид и пробыл там какое-то время тайно в доме отца Дона Рафаэля Сангинеро (члена городского Совета Мадрида), где по случаю выполнил несколько живописных работ, которые я видел в доме Дона Рафаэля, о котором у меня имелись сведения⁴⁸⁵. Пренебрегая осторожностью, он не опасался выходить из дома, был схвачен и, на основании косвенных улик, его подвергли пыткам... и стараясь защититься законом *Excellensinarte*, по приказу короля, было велено не калечить ему правую руку. Во время пыток он терпел их мужественно, как скала, ни издав ни одного стога, так что король остался доволен⁴⁸⁶. Выйдя на свободу после перенесенных тяжелых страданий по милости короля, он попытался принять сан, для чего запросил из Рима прощения бигамии, решив уйти в монастырь и принять постриг. Еще он возобновил преподавания искусства живописи принцу Дону Бальтасару, с которому он обращался так язвительно, браня все, что он делал, что принц пожаловался отцу, который, улыбаясь, предложил ему его наказать.

Его Величество хотел знать об имеющихся церковных вакансиях... где просителем был заявлен наш Кано и, узнав, что среди прочих было доходное место для церковного лица в Кафедральном Соборе Гранады, предоставил ему его. Прибыв в Гранаду для вступления в эту должность, он был отвергнут Кабильдом, о чем было доложено королю. Для решения вопроса были посланы в Мадрид два уполномоченных, которые, представ перед королем, среди прочих вопросов высказались о том, что Алонсо Кано был человеком исключительно мирским... на что король их прервал, сказав: «Хорошо! Кто сказал, что если Алонсо Кано человек ученый, то он не может быть архиепископом Толедо? Идите, людей, подобных вам, я сам могу делать, людей, подобных Кано может сотворить только Господь». С чем они и вернулись, постарались дать ему должность и место для обустройства, предоставив ему возможность... молиться (среди прочего), но не знаю в какой части Росарио⁴⁸⁷. Таким образом, наш каноник вступил в Кафедральный Собор, где старался достичь снисходительности своими работами в трех направлениях искусства. Он выполнил для главного алтаря скульптурное изображение Непорочного Зачатия настолько мастерски и необычно, что один генуэзец несколько раз предлагал за него четыре тысячи дублонов, но ему не захотели отдавать,

о чем свидетельствует сохранившееся в архиве Кабильда запись⁴⁸⁸. Также он сделал проект Facistol из ценных пород дерева, бронзы, камней утонченной формы и мастерски обработанных, что вызывает восхищение и используется мастерами для обучения. Он выполнил эскизы двух серебряных светильников, находящихся в главной капелле Кафедрального собора, выполненных под его руководством. Кроме того, он сделал еще одно скульптурное изображение Богородицы дель Росарио на постаменте, величиной чуть меньше половины вары.

И Кабильд увидев, как народ и мастера высоко ценят эту работу, убрал ее, поместив по достоинству в Сакристию, чтобы засвидетельствовать ее как одно из самых дорогих сокровищ, имеющихся в Кафедральном соборе⁴⁸⁹. Для собора он также создал чертежи новых порталов⁴⁹⁰, а также девять полотен из жизни Богородицы для пресбитерия⁴⁹¹ и два изображения голов [бюст] Адама и Евы, сделанных им для этого же собора⁴⁹².

В это же время он создает чертежи и руководит замечательной работой в главной капелле монастыря Монахинь Ангела, восхищающей всей смелой композицией и элементами, восхитительными статуями⁴⁹³, которые изготовил Педро де Мена, но с исправлениями по моделям Кано, в его чудесном исполнении⁴⁹⁴. Таковы же и картины, изображающие Христа, идущего на муки и прощающегося со своей Матерью, которая находится в Сакристии, и еще одна, изображающая Богородицу с младенцем в сопровождении ангелов, расположенная на решетке хора⁴⁹⁵, и мраморная статуя Ангела Хранителя, установленная в нише на воротах Собора⁴⁹⁶. Там же, по улице Амаргура, была размещена другая картина нашего каноника под названием «Иисус из Назарета», исполненная в честь преклонения перед святейшим Доном Мартином де Аскаргорта, божественная вещь, творящая бесчисленные чудеса⁴⁹⁷.

Также он написал несколько произведений для церкви Святого Диего при монастыре Босоногих францисканцев, расположенного за городскими стенами, которые так хороши и восхитительны...⁴⁹⁸. А также он написал картины для монастыря Капуцинов: для церкви, трапезной... для церкви монастыря Доминиканских монахинь Святой Екатерины, рядом с Каррера дель Дарро (дорога на Дарро)⁴⁹⁹.

В то же время Дон фрай Алонсо де Санто Томас, архиепископ Малаги смог добиться того, чтобы Кано приехал в их город для изготовления проекта Табернакуло, главного алтаря Кафедрального собора и чертежей скамеек для хора, которые он сделал с большим мастерством⁵⁰⁰. И узнав, что ему собираются выплатить небольшое вознаграждение за проект, он свернул чертежи, сел на мула и отправился в Гранаду. Узнав об этом, за ним послали во весь опор и предложили заплатить столько, сколько он пожелает. Кано вернулся, вручил чертежи и ему дали то, что он желал получить от них.

В это время в Малаге произошло настолько страшное наводнение, что все поверили в божественное проведение разрушения города. Оно дошло до предела, когда прибыл в Собор господин Епископ с Кабильдом, чтобы совершить привычные молитвы и вымолить прощение у Господа в подобном конфликте, так как наводнение усиливалось и вода поднималась до уровня хора. Спасаясь, одержимый горем Дон фрай Алонсо непрерывно боясь роковой неизбежности, залез в пустое пространство органа. И когда спросили нашего каноника, почему он это сделал, он ответил: «Потому что, если нам суждено умереть, больше всего я хочу, чтобы при погружении (в воду) это огромное устройство меня убило и меня видели бы плавающим на воде». На что возразил каноник: «Господин, если мы должны умереть как яйца, не лучше разбиться, чем стать омлетом, плавающим в воде?» Сказано выразительно и остроумно... В конце концов, получив божественное прощение, вся вода ушла в море и все оказались чудесным образом спасенными от такого возможного ужасного происшествия.

Наш каноник вернулся в Гранаду, где выполнил различные работы: картины, скульптуры, заказанные частными лицами. В это же время он делает свои наброски картин для клаустро Королевского Монастыря Санта Крус, ордена Проповедников, о жизнеописании прославленного патриарха которыми я располагаю. Но картины для клаустро выполнил по рисункам Кано кто-то из Кастильи, сейчас они очень повреждены из-за давности⁵⁰¹.

Иногда, утомившись от рисования, наш Кано просил у ассистирующего ему помощника стамеску (долото), деревянный молоток и другие инструменты, чтобы поработать со скульптурой, приговаривая, что ему хотелось бы отдохнуть немного. Подмастерье смеясь говорил: «Господин, это хороший способ отдыха оставить кисточку и взять молоток!» На что каноник отвечал: «Ты глуп, сейчас ты не разумеешь, что есть большой труд, придать форму и объем тому, чего еще нет, чем придать форму тому, что имеет объем?». Изречение достойное внимания, для того, кто практиковался в обоих искусствах, и кто не испытывал пристрастия к одному или другому, а использовал только силу разума и опыт работы, приобретенный в обоих [видах искусства: живопись и скульптура]. Так он говорил Дону Хуану Ниньо (своему ученику)⁵⁰², которому труднее всего, из трех направлений искусства, было работать с живописью, так как он выполнял подобную работу в поте лица.

Случилось так, что Оидор [чиновник] Королевской Канцелярии, большой приверженец Святого Антонио де Падуа, поручил сделать Кано скульптурное изображение этого святого высотой в вару, вложив все свое мастерство в это произведение, за большое вознаграждение. Кано выполнил его и когда оно было закончено он направился к Оидору, чтобы показать ему его. Оидор нашел работу в высшей степени пре-

красной, посчитав ее бесценной, и спросил, сколько он хотел бы получить за такую работу. На что Кано ему ответил, чтобы ему выплатили сто дублонов... Оидор изумился, спустя некоторое время спросил его, сколько дней он затратил на ее изготовление. На что Кано ему ответил, что у него ушло двадцать пять дней. Оидор подсчитал, что выходит по четыре дублона в день. Вы очень плохо считаете, Ваша Милость, сказал Кано, так как пятьдесят лет я учился этому, чтобы сделать работу за двадцать пять дней. Я тоже, сказал Оидор, потратил свое состояние, молодость, обучаясь в университете, и сегодня, занимая пост Оидора Гранады, едва зарабатываю дублон в день. Какой же труд наиболее достойный? На что Кано ответил: «только Господь сохраняет за собой право сотворить Алонсо Кано». Не ожидая больше других доводов, этот бесстрашный непокорный гений схватил изображение святого и бросил на пол с такой силой, что оно раскололось на мелкие кусочки.

Оидор, пораженный таким безрассудством по отношению к образу святого... и испугавшись за свою жизнь, ввиду выходящего за рамки неистовства Кано, стыдливо бежал. Поступок впечатляющий для любого человека, обладающего должностными обязанностями, тем более, когда это касалось Оидора Гранады, которые почитались как боги на земле и это было делом, в которое могла вмешаться Инквизиция, когда мастера в определенной степени... теряли уважение к святым изображениям. Оидор выступил с резкой жалобой на Кано. В союзе с несколькими канониками, многих из которых он имел в Кабильде, Оидор обратил внимание на то, что прошло уже десять лет, а Кано до сих пор еще не рукоположен, и не имел этого в планах, что не соответствовало его [духовному сану]. На этом основании Кабильд счел возможным объявить о вакантном месте в приходе.

Узнав об этом решении, Кано направился в Мадрид, чтобы припасть к ногам короля, рассказав о причинах своего притеснения. Он не сомневался в своем несоответствии места каноника, не считал его таким уж важным, достойным высокого положения его занятиям. А также он просил короля поговорить с господином Нунцием о его значимости, с тем, чтобы ему дали более высокий сан... хотя он никогда не участвовал в мессах, считая себя недостойным. Король согласился, а королева Донья Мария Анна Австрийская, поняв сложившееся положение и то, что Кано не закончил работу над распятием в натуральную величину, когда уехал из Гранады (где находилась церковь монастыря Монсеррат, в капелле рядом с Epistila, а сегодня перенесенное в новую церковь), она сказала Кано, что до тех пор, пока он не закончит работу над святым образом, ему не будет позволено вернуться к должностным обязанностям духовного лица. Закончив его, тем самым он уважил королеву, и [с предписанием для всех орденов], вернулся в Гранаду на довольствие в свой приход в 1658 году⁵⁰³. Но он

навсегда сохранил обиду и раздражение на Кабиљдо Собора, который больше никогда не получит работ Кано. Алонсо не будет служить мессу по причинам, связанными с его собственным признанием о недостойном своем поведении или по каким-то другим скрытым причинам, куда мы не можем проникнуть.

Остаток своей жизни он провел в высочайшем благочестии (без средств), так как он их распределял среди бедных, особенно вдов, сирот, коим раздавал щедрые пожертвования, всегда приходя на помощь нуждающимся. Обычно это происходило следующим образом: повстречав какого-нибудь нуждающегося бедняка и уже исчерпав свои денежные запасы, которые были при нем на этот случай, он заходил в лавку, просил кусочек бумаги и прибор для написания и на листочке пером рисовал какую-нибудь фигуру, изображение головы, открытку, архитектурное украшение или что-то в этом роде и говорил бедняку: «Ступай в дом того-то (туда, где он знал, что это оценят) и скажи, чтобы он тебе дал столько-то за этот рисунок. Таким образом, у него всегда находилось, чем поделиться. Рисуя с легкостью любую вещь, он оставил бесчисленное количество рисунков, из которых я имею меньшую часть.

Наш Кано испытывал сильную неприязнь к иудейскому населению, а так как по улицам Гранады ходили осужденные Инквизицией в колпаках и саванах, занимаясь продажей холстов и других вещей, а улицы были так узки, что ему приходилось быть очень осторожным, чтобы не коснуться их своей одеждой, либо переходить на другую сторону, либо заходить в какой-нибудь переулок. А если случайно, завернув за угол или выходя из дома он касался их одеждой, он тотчас заходил в подворотню, снимал накидку или сутану, в зависимости от того, к чему прикоснулись и посылал домой за другой. В случае, если он сталкивался с евреем, он отдавал одежду слуге не для того, чтобы он ее носил, а для продажи и узнав, что слуга ее носил, выгонял его из дома. Но так как слуга был хитрым малым, сомневаясь, касался или нет еврей одежды, он тайком использовал для себя этот случай...

Однажды, во время отсутствия Кано дома, хозяйка (новая, не знавшая о его привычке), позвала одного из осужденных евреев, проходившего по улице, чтобы купить немного полотна, хозяин увидев еврея, расшумелся и, не прикасаясь к нему, начал искать что-либо, чем бы выгнать его прочь. Бедный мужчина быстро схватил свой тюк с вещами и скрылся, а затем Кано накинута на служанку, которой пришлось укрыться в соседнем доме. Несмотря на то, что она умоляла его, чтобы он принял ее обратно, он установил ей испытательный срок, одновременно собирая подробную информацию о чистоте крови этой женщины и хотя их связывали дружеские отношения, привязанность и родство с ним, до тех пор, пока он не освободился от подозрений, она не вернулась в дом.

В этом деле он пошел дальше, велел разобрать крышу дома на случай, если она была покрыта евреями и где ступала нога их, более того, приказал разобрать по камешку и по кирпичику перекрытия и вновь покрыть заново все, что наводило на мысль о присутствии евреев.

В конце концов, это стало такой манией (именно так это можно назвать) по отношению к людям, что прибывая в недобром здравии по болезни, от которой он умрет и, проживая в то время в местечке Сантьяго в Альбасине, в помещении приходской церкви, где находилась тюрьма инквизиции, его пришел навестить священник из этой церкви, видя как он плох, сказал ему, что когда он пожелает исповедаться и принять соборование, пусть его известят, и он лично с удовольствием придет и совершит соборование. Кано совершенно серьезно спросил его, не принимал ли он причастие у осужденных евреев, тот ответил утвердительно, на что Кано ему сказал: «Ваша милость, идите с Богом и не возвращайтесь сюда, потому что тот, кто причащал осужденных евреев, не может причастить меня». Затем он послал записку провизору с просьбой прислать священника церкви Святого Андреса (это была ближайшая церковь) для совершения обряда причащения, как и было сделано.

Случилось так, что уже находясь при смерти, священник принес ему массивное святое распятие (не очень хорошо выполненное), предназначенное для покаяния, но Кано сказал ему, чтобы он его убрал, священник испугался... сказав ему: «Сын мой, ведь это Господь, который искупит твои грехи и который тебя спасет». На что Кано ответил: «Я знаю, Отец мой, но вы хотите, чтобы он [оно, распятие] меня раздражало и привело к дьяволу, так как безыскусно выполнено? Дайте мне просто крест, который я почитаю»... Так и было сделано, он скончался, как полагается... в 1676 году, в возрасте семидесяти шести лет⁵⁰⁴. Он захоронен в главном Кафедральном Соборе Гранады в крипте, расположенной под хором, в нише, что напротив двери, ведущей в крипту.

Поистине, он был достойный человеческой памяти, лучший в трех направлениях искусства Живописи, Скульптуры и Архитектуры. Он также слыл крупным математиком, искусным фехтовальщиком и, наконец, человеком, который мог лучше изъясняться своими делами, чем на словах. Он оставил многих учеников, но наиболее выдающимися были Дон Педро де Мена в скульптуре и в живописи – Дон Хуан Ниньо и Дон Педро Анастасио, Съеза и другие, достойные особого упоминания.

Приложение 3

Valdivieso, Enrique.; Serrera Contreras, Juan Miguel.

EL HOSPITAL DE LA CARIDAD DE SEVILLA.⁵⁰⁵

Вальдивьесо Энрике, Серрера Контрерас, Хуан Мигель.

Госпиталь де ла Каридад в Севилье.

(перевод Сим Н.М., Стогова Г.Н.)

Иконографическая программа церкви

...Мигель де Маньяра, автор иконографической программы церкви «Правдивая речь» и трактата «Правила речи». Задуманная идея состоит в том, чтобы конкретизировать и описать словами посвящения: всем обитающим, которые живут на земле, тем, кто обманут, бегущим от тирании, от демона, кого ждет страшный суд. В общих чертах иконография соотносится с высказываниями «Правдивой речи». Святое пространство [церкви] всего лишь визуализирует один из двух путей, который в литературном тексте дается на выбор читателю. Один путь ведет на небесный восток к Богу, другой светский не достоин этого храмового помещения. В трактате указывается на неотвратимый фактор смерти и противопоставляются два пути на выбор читателя: к Богу и от него. Тот, кто следует первым путем, должен покинуть мир, как это символизируется в мифологическом тексте о Вавилоне. Вовлеченный на службу к Христу, человек постепенно возвышается на Святую гору. Тот, кто выберет второй путь и останется в этом мире в рядах Люцефера [дьявола], он безотчетно поднимается на Вавилонскую гору, ведущую в лоно ада... Структура программы «Правдивой речи» делится на три части. В первой повествуется о храмовом пространстве за хором, что в свою очередь соответствует содержанию первых четырнадцати глав трактата, где Маньяра погружает посетителя в [визуальное] пространство ада и рая, куда он попадет после страшного суда. Во второй части развивается тема спасения через дела милосердия и сострадания, которая соответственно отражена в 14 и 15 главах трактата. В третьей части Маньяра демонстрирует путь восхождения к Богу-Отцу, выраженный через картину «Снятия с креста» Вальдеса Леаля и 16–26 главы трактата. И наконец, так же как и 27 главе трактата, Маньяра напоминает о своих деяниях посетителю, входящему и выходящему из храма, попирающему ногами надгробную плиту кающегося Маньяры, выполненную Вальдесом Леалем.

Если редакция «Правдивой речи» в некоторых случаях сложна для восприятия, то ее визуальный ряд доступен пониманию, а в живописных полотнах, посредством символического языка, как указывает Гальего, скрыта суть назидательного мотива и духовного воспитания. О чем повествуют собственно сами живописные полотна. Несмотря на то, что эта форма общения может показаться нам странной, нас не должно это смущать, так как сама иконографическая программа в конечном счете предназначалась Маньярой монахам церкви Каридад, которые прекрасно понимали значение этих символов. Как образованный человек, Маньяра владел этим языком символов. Дон Антонио де Лемоса указывает на изображение человека в образе осла с носилками, нагруженными аллегориями грехов и пороков в картине Святой Христосфор, которая находится в Кафедральном соборе Севильи. Среди личных бумаг Лемоса хранится набросок к рисунку, в котором указано, что здесь изображен сам сеньор де Маньяра...

В главе 31 «Правил Братства» говорится о монашествующих чистой крови, не смешанной поколениями с морисками, мулатами, евреями... Логично предположить, что они, как и Маньяра, знали секреты культуры символов Испании того времени.

Концентрируясь на иконографическом анализе церкви, следует указать, что его толкование начинается с видения самого пространства здания, размещение которого в городском контексте представлено как первый призыв к тому, чтоб покинуть этот мир, который символизирует в трактате Маньяры мифологический Вавилон. В конечной редакции ссылки на Вавилон появляются в третьей части, хотя в черновом варианте они фигурировали в первой части. Он противопоставляет гору Вавилон и Святую гору, советуя читателю оставить первую и обратиться ко второй. Именно этот выбор и определяется между Церковью и городом как символы Святой горы и Вавилона. Посетитель должен отказаться [от мирской суеты] хотя бы на время, когда входит в храм. Независимо от других возможных символических ценностей, здание осознается как храм милосердия, что вытекает из преамбулы «Правил братства» и из легенды, текст которой изображен на портале церкви. Два текста составлены самим Маньярой. В первом говорится о том, что храм Господа, а именно церковь братства Каридад, основан на двух столпах: на безграничной любви Бога и на заповеди «возлюби ближнего своего, как самого себя». Такие же призывы используются во втором тексте, где написано, что здание храма создано по милости Божией. Значимость церкви заключается в ее роли милосердия и приюта для немощных и престарелых, о чем свидетельствует надпись на портале. Создавая себе путь восхождения на небеса посредством духовных дел, что и изложено в «Правилах»: без любви божией, к нашему ближнему, без милосердия никто из родившихся не поднимется на Святую гору вечности.

Присутствие на портале Святых Королей знатных особ связано с дворянским характером Братства того времени. По этому поводу мы уже упоминали во введении, что некоторые аспекты личности и работ Маньяры только тогда достигали своего полного значения, если рассматривались в свете своего времени, когда Испания в социальном плане структурно делилась на строгие сословия. Отсюда, Братство объединяло благодаря армии милосердия два противоположных полюса социальной пирамиды XVII века, включая в себя из-за любви к Господу братьев бедных и представителей дворянского сословия. Для того чтобы стать братом милосердия, существовали, как мы уже сказали, определенные требования социального и экономического характера. Логично, что Святые Братства, предлагаемые в качестве примера для подражания, принадлежали к знатному классу. А потому не удивительно, что так же, как в главе XVI Слова (Рассуждения о Правде или истине) появляется в качестве примеров раскаяние Царя Давида, жертвенная душа Святого Людовика, короля Франции, милосердие Святого Эдуарда, короля Англии. В нижней части портала расположены изображения двух святых королей: Святого Людовика, короля Франции и Святого Фердинанда, короля Кастилии, прославившегося своим благочестием, канонизация которого произойдет спустя несколько лет после его кончины и будет сопровождаться большими торжествами. В верхней части, на изразце (*azulejo*), на видном месте представлено изображение Святого Георгия. Еще на прославление в этом месте претендовал другой святой дворянин, но выбран был Иаков (Сантьяго), хотя как указал Гальего, в нем было мало милосердия (человеколюбия) так как он убивал мавров. Тем не менее мы не думаем, что его выбор был оправдан не только необходимостью создания параллельных образов, а тем, что при их введении на портале Храма Милосердия должно было приниматься во внимание то, что он является автором Послания (*Epístola*), 2 глава которого описывает Милосердие, а еще более конкретно человеколюбие к ближнему. Портал, по типу ретабло, так же как и внутри венчают аллегорические фигуры добродетелей... как логическое завершение образного выражения церкви, которое предлагает в качестве высшего закона жизни указанную добродетель.

Иконографическая программа интерьера церкви начинается с неожиданно-го представления посетителю темы смерти, так как посредством символов, указующих на смертный час в картине Вальдеса Леаля, Маньяра напоминает также в 1 главе «Рассуждения о Правде или истине» что все в конце концов превращается в прах, разложение в склепе.

Программа начинается с прочтения эпитафии, которую Маньяра составил для своего надгробия, расположенного изначально в предверии (атриуме) церкви: «Здесь покоятся останки самого плохого человека, когда то жившего на земле. Просите Бога за меня». Таким образом, посетителю навязывается мысль, которая полностью

передается через картины Вальдеса Леаля, о том, что смерть это факт неотвратимый, который коснется каждого, которая делает равными всех после своего прихода. С тем, чтобы доказать эту мысль, он вынуждает входящего в храм наступить на надгробие, напоминая так, что и он умрет, как умер тот, кто был главным братом Братства.

Оказавшись в помещении хора (*sotocoro*), посетитель сталкивается с устрашающим видением символов, связанных со смертным часом. Так Маньяра напоминает нам, что смерть настигнет каждого, она придет внезапно и заберет у нас блага земные, нас уравнивает и заставит предстать перед Страшным Судом, от чьего решения будет зависеть отправимся ли мы в ад или в рай.

Находясь в центре хора (*sotocoro*) и следуя методу традиционного чтения слева направо, наше внимание в первую очередь обращается к картине, тема которой содержит мысль, так прочно укоренившуюся в душе Маньяра, основанную на собственном опыте, которая нам напоминает, что смерть нас застанет, когда мы ее меньше всего ожидаем, и что настигнет нас в мгновение ока. В качестве доказательства он демонстрирует нам символы, обозначающие земные блага, для того, чтобы обозревая их, попранными смертью, мы презрели эти блага и отказались от них, начав путь, который через Милосердия нас приведет на вершину Вечности.

Внезапный и неожиданный приход смерти представлен в виде скелета с косой в левой руке, гроба и савана. Правая рука гасит свечу⁵⁰⁶, над которой находится следующее изречение «IN ICTY OCYLI» (Иероглифы Смерти)⁵⁰⁷. Аллегория смерти, к которой прибегает Вальдес Леаль в этом символе, была широко известна в то время. То же самое можно сказать о символическом изображении, переданном через погашенную свечу. Своеобразие композиции, а, следовательно, иконографии раскрывается в системе этих двух аллегорий и наличия изречения, которое их определяет. Используя стих 52 главы 15 Послания (*Epístola*) Святого Павла, Маньяра нам указывает, что смерть «это короткий путь от бытия к небытию» нас настигает в мгновение ока (глава XIV Слова о Правде или истине).

Перед лицом такого события Маньяра предостерегает братьев Ордена о том, чтобы с ними не произошло того же, что случилось с ассирийским царем, о чем повествуется в VII главе его Трактата, когда во время обеда ему привиделась рука, пишущая на стене: «Завтра ты умрешь». После этого видения он скончался среди своего богатства, или как фараон, цыганский король или обезумевшие девы, которых, согласно описанию в главе IX, смерть мгновенно застала в наказание за их беспечность. Маньяра, посредством католических «ванитас», означающих суету и тщеславие, что, в конце концов, и являют собой эти символы, призывает нас отказаться от земных благ. Чтобы доказать нам тщетность суеты жизни и тщетность ее благ, необходимо оста-

вить их. Маньяра демонстрирует нам длинную череду всех земных атрибутов вокруг саркафага, перед которыми зритель, по крайней мере, не может воскликнуть так же, как описано в главе III его Трактата ответили из своей могилы Александр Великий и Сципион: «Vanitas, vanitas, et omnia vanitas» (Суета сует, все – суета)⁵⁰⁸. Это превращает символы и аллегории в настоящую «ванитас»; совместному присутствию символов смерти, быстротечности человеческой жизни и удовольствия от земных благ придает контрреформистский смысл, а еще более ярко выраженный – испанский, как указывает Белостоцкий.

Эта картина в настоящее время не вызывает такую реакцию зрителя, на которую рассчитывал изначально Маньяра, так как, главным образом, рассматривается скорее как произведение искусства, нежели то, чему оно предназначалось в действительности, имеются в виду символы, через которые их автор Маньяра передает свои идеи. Для того чтобы сегодня во всей полноте понять их смысл, нам надо погрузиться в первоначальный культурный контекст. Для достижения результата нет ничего лучше, чем установить связь с миром проповедей, заупокойных молитв, милосердных поступков того времени, в большинстве случаев состоящих в тесной связи с изобразительными композициями соответствующего времени. Примером тому может послужить полное соответствие, наблюдаемое в тематике символов смертного часа у Вальдеса Леаля и заупокойной молитвы, которую Падре Сапата из Ордена Иисуса произнес в 1678 году, незадолго до написания картин в Севильском Соборе по случаю почетных похорон каноника и архидьякона из Кармона Дона Хуана Федериги. В ней говорится, как составившись и ослепнув «со слепотой глаз ушел наш усопший, репетируя свою смерть... в одиночестве размышлял о смерти и видел все дела человеческие в могиле, презирая их и испытывая к ним отвращение».

После встречи с темой смерти нам показывают ее стремительный приход и тщетность земных вещей. Маньяра посредством другого символа смерти нам демонстрирует, что она равно всех нас настигнет, очистив от наслаждений этого мира в час, когда предстанем перед Страшным Судом, где восторжествует божественная справедливость. В этом полотне воплощено содержание главы IV Слова (Рассуждения о Правде или истине), конкретно той, в которой автор говорит читателю: «Посмотри на свод (Boveda). Войди внимательно, посмотри на [усопших] своих родителей, свою жену (если они у тебя были), на друзей ... посмотри какой покой. Не слышно шума, только торжественно воспринимающиеся звуки, издаваемые жуками и червями... Принимая во внимание содержание текста, сцена представляет собой внутреннюю часть крипты и едва различаемую, ведущую в нее в глубине лестницу. На первом плане появляются три гроба с умершим епископом, дворянином ордена Калатравы и скелета. Между ними

разбросано множество костей, а перед лестницей сидит сова и летучая мышь». Сверху, в центральной части среди облаков появляется изъязвленная рука, держащая весы.

Присутствие внутри крипты трех гробов традиционно связано со средневековой легендой о трех мертвецах и троих живых. Хотя в этом случае три гроба пусты, их символика достигает полного смысла, когда рассматривающий его мысленно сходит в могилу и видит себя еще одним покойником. Этот впечатляющий замысел и тема наблюдаются также в литературном произведении Маньяра, так как в главе IV Слова (Рассуждения о Правде или истине), следуя похожему композиционному приему... заставляет читателя вспомнить умерших дорогих существ, побуждая и себя представить мертвым.

Но картина не только является доказательством зрителю факта смерти близких, родственников, но также и указывает на то, что равно как и он, умрут все люди, как верующие так и миряне, знатные и плебеи, богатые и бедные, праведники и грешники. Эта мысль также встречается в Трактате, который мы цитировали, поскольку в главе VI Маньяра описывает наш мир как большой театр, заявляя, что «...с фигурами, коими мы являемся, надо покончить, убрать со сцены этого мира, все мы станем равны, оказавшимися прахом в земле». Текст, дополненный в главе XIV, призывает читателя на кладбище, полное костей и пусть различат: «... среди них богатого от бедного, ученого от глупца...» так как «...все мы кости и черепа».

Эти указания на священнослужителей конкретизируются в картине на образе епископа и двух гражданских лиц, а также на их фигурах знатного сословия, дворянина Ордена Калатрава. В последнем персонаже критика желала видеть всегда портрет Маньяры, что похоже на правду, принимая во внимание завещание П.Карденаса и Дона Педро де Леона. Если это так, то Вальдес Леаль указывает на то, что на картине он рисует уже умершего Маньяру, только хотел усилить эффект, который позднее задумает достичь путем размещения и составления эпитафии на его могиле: всем донести мысль о кончине Главного Брата Церкви Святого Милосердия. И главная цель состоит в том, чтобы другие смогли уразуметь мимолетность мирской славы.

Тема весов, поддерживаемых одной рукой, была одним из наиболее частых символов периода Барокко. Вальдес Леаль использует эту тему в одной из иллюстраций книги, которую Торре Фарфан написал по случаю празднования канонизации Святого Фердинанда. Этот символ также фигурирует у Франсиско де Вильяльва и у Сенеки, иллюстрирующих гербы Хуана Баньоса де Веласко, в последнем случае, сопровождаемый легендой, очень похожей на упомянутую нами картину. На ней, рука в язвах указывает нам, что мы находимся в присутствии Иисуса Христа, подразумевая через этот образ второй план – смертный час и Страшный Суд. Перед ним, как перед

смертью, смиряются не только церковнослужители и знать, но также бедные и богатые, праведники и грешники. Равновесие весов усиливается изречением: «Ни больше, ни меньше», намекает на равные возможности, которые имеют все люди, независимо от своего положения, чтобы спастись или быть приговоренными, исходя из того, какой дорогой идти: греха или добродетели. Символы, расположенные на чаше, на которой написано: «Ни больше» представляют собой аллереорию семи основных грехов, в то время как те, что представлены на чаше с надписью «Ни меньше», являются аллереорией молитвы, раскаяния, милосердия.

Именно так, в последних параграфах Слова (Рассуждения о Правде или истине), после ознакомления с их символикой, Маньяра приглашает зрителя поразмыслить о своем дальнейшем поведении в жизни и применении духовных правил на практике сообразно суждениям из его книги. Поведение порочное и греховное изменит баланс весов, приведя душу к наказанию, и наоборот, исполнение добрых дел и, особенно милосердных, склонит чашу весов к блаженному спасению.

Аллегория Страшного Суда напрямую связана с латинской надписью, которая окаймляет верхнюю часть хора, завершая программу данного пространства, уступая дорогу к остальной части церкви. Она воспроизводит стих 34 и 36 главы 25 Евангелия от Святого Матфея, в которых Иисус Христос на Страшном Суде обращается к находящимся справа «слушайте, слушайте слово Божье: придите благославленные моим Отцом, останьтесь в царстве, приготовленном для вас с самого сотворения мира. Когда я был голоден, вы мне дали воды, когда я странствовал вы дали мне приют, когда я был раздет, вы меня одели, болен – меня навестили, пленен – пришли повидать меня». Эта картина напоминает нам о том, что высшей мерой Страшного Суда станет Милосердие к нашим братьям через любовь Бога. Маньяра, через программу образов в интерьере церкви, предлагает нам правила следования в нашей жизни делам милосердия, творить добро и сострадание из любви к Богу, чтобы в Судный день мы оказались справа от высшего судьи.

Программа визуализируется посредством шести символов Милосердия, все они написаны Мурильо, а картина «Погребение Христа» – Педро Рольданом на главном ретабло. Из полотен, написанных Мурильо, украденных маршалом Соултом в 1810 году, в настоящее время сохранились в церкви только две большие композиции: «Чудо Моисея на скале», «Чудо умножения хлебов и рыбы». Остальные, изначально расположенные на втором высоком уровне стены, разошлись по различным иностранным музеям. Но это не мешает цельности в прочтении иконографической программы, так как темы недостающих картин совпадают, следовательно, не составляет труда восстановить их визуальный ряд шести милосердных деяний.

Аллегорический смысл вытекает не только из общего духовного контекста и названия церкви и с которым связаны непосредственно темы картин: «Символы Милосердия», но и напрямую согласуется, таким образом, с общей Книгой Инвентаря Братства 1674 года, в которой после описи инвентаря Госпиталя, указываются дела милосердные и их значение. Так, описывая картину «Чудо Моисея на скале»⁵⁰⁹, (Моисей высекающий из скалы воду), считается, что это означает напоить измученного жаждой; «Чудо приумножения хлебов и рыбы» – накормить голодного; «Авраам и ангелы» – дать приют страннику; «Излечение паралитика в пруду» – навестить больных; «Святой Петр, освобожденный ангелом» – освободить пленных; «Возвращение блудного сына» – одеть раздетого. Для того чтобы подчеркнуть и одновременно прояснить значение этих символов, Маньяра заставляет написать на табличках картин: «Чудо хлебов и рыб» и «Моисея на скале» следующие легенды: «Помните, братья возлюбленные, о бедных жаждующих», «Помните, братья возлюбленные, о бедных голодающих».

Наибольшее внимание из этих символов обращает на себя тот, который представляет милосердное деяние при захоронении умерших: Погребение Христа. Под этим символом подразумевается первоначальная, основная миссия Братства Святого Милосердия, состоявшая главным образом в захоронении казненных и утопленников, а потому, логично, что эта тема является основополагающей на главном ретабло церкви.

Композиция ретабло соответствует описанию в Правилах захоронения бедняков или казненных и, учитывая исключительно мужской характер Братства того времени, здесь есть оправдание тому, что Богородице и святым женщинам отводится второй план. На самом деле, вместо Хосе де Ариматеа и Никодемуса⁵¹⁰ изображены два монаха, о чем глава XIII Правил гласит, что снимут они своими руками с виселицы тело казненного, как это сделали Хосе де Ариматеа и Никодемус с телом Христа. Это совпадает с описанием в Правилах в главе XV, момент, на который обращает внимание Рольдан, говоря захоронениях бедняков. Он описывает, как монахи-посланники своими собственными руками снимали усопших и погребали, положив на гробницу плиту, в точности так, как это изображено на ретабло, где расположены в скульптурной группе святые мужи. Смысл сакрального изображения этой сцены подчеркивается присутствием ангелочков, сидящих под балдахином, покрывающим тело Христа, которые не только сбрасывают цветы, но и в соответствии с принятой в то время театральной концепцией, должны в нашем воображении расточать библейские похвалы...

Довершают иконографию главного ретабло образы Сан Хорхе (Святого Георгия) и Сан Роке (Святого Роке)⁵¹¹, расположенные по боковым сторонам теологические добродетели, венчающие ансамбль. Логично, что Сан Хорхе, первым появится в ико-

нографии церкви, так как именно ему она и была посвящена. Второй, по своему характеру, защищающий от болезней, особенно от чумы, прекрасно вписывается в общий контекст госпиталя. Три добродетели, не только вытекают из христианской доктрины, но и из собственной доктрины Маньяры, который их олицетворяет, чтобы быть понятным зрителю, превращая таким образом абстрактные идеи Веры, Надежды и Любви в конкретные образы, под чьими пьедесталами находятся надписи: ВЕРЮ, НАДЕЮСЬ, ЛЮБЛЮ. Так же как и на портале на первый план выходит образ Милосердия, что связано не только с названием Братства, но и для того, чтобы показать, что религия это нечто живое, что нуждается в поступках деяниях, именно так как указывал апостол Сантьяго (Иаков).

Маньяра в главе II Правил запрещает возложение оружия на могилы братьев, призывая к тому, чтобы ничего лишнего [мирского] только умершие, то есть череп и кости. В результате чего, когда наследники донна Бернардо Вальдеса будут хоронить его в главной капелле, они задумают положить на могилу его дворянский герб. Маньяра их убедит в том, чтобы они положили символы Христа, то есть символы страстей Христовых. Этот страстный и одновременно погребальный смысл главного ретабло дополняется росписью свода пресбитерия, на котором ангелы носители орудий страстей Христовых придают церкви облик пантеона.

Маньяра дополняет смысл символов церкви Милосердия через изображение Христа Милосердного в картине «Бичевание Христа», написанного Наваррете эль Мудо, которое также расположено на ретабло, примыкающему к предыдущему изображению. Благодаря этим двум образам Маньяра помещает нас перед взором измученного Христа, истекающего кровью за наши повинности, заставляя нас видеть в нем бедных, больных, пораженных чумой, беспомощных, всех тех, кого Братство принимает в своем Госпитале.

Если символы милосердия показывают братьям образцы милосердия, которые надо выполнять для достижения спасения, то полотна «Святой Изабеллы Венгерской» (Санта Изабель де Унгрия) и «Святого Иоанна Божьего» (Сан Хуан де Дьос), которые позднее напишет Мурильо, должны будут дополнять те деяния, которые следует выполнять братьям церкви Милосердия (Каридад). Как указывает Браун, Маньяра через эти композиции представляет примеры для подражания. Так Святая Изабель Венгерская находится на первом плане, очищая язвы у больных лишаем, так же как указано в главе XVI Правил, что должен делать каждый брат лично с бедняками, которых принимает Братство в приюте и, во вторых, накормить беспомощных, а также указывается, что должны делать братья с прибывшими в Госпиталь. Через другую картину Маньяра предлагает братьям следовать примеру Сан Хуана де Дьос (Святого Иоанна

Божьего), который самолично носил на своих плечах в госпиталь Гранады больных, найденных на улице, в точности также, как в главе XII должны были носить бедняков в севильские госпитали и как в главе XVI предписывается, чтобы отводили в больницы собственного приюта тех, кто придет, не будучи способными по немощности своей дойти собственными силами.

Восхваление добродетели Милосердия, которая составляет иконографическую программу церкви, доводится до завершения через символическое содержание настенных картин, на которых Вальдес Леаль представляет Санто Томаса де Вильянуэва (Святого Томаса из Вильянуэво), Сан Хулиано (Святого Хулиана), Сан Мартина (Святого Мартина) и Сан Хуана (Святого Иоана) нищего. Эти четверо святых были выбраны за их особую любовь и помощь бедным, те, кто не только делился своими деньгами и одеждой, а также отдавали свои жизни. Поэтому Маньяра предлагает их братьям, особенно священнослужителям, как пример для подражания.

Ускользает из этого контекста два образа, размещенные на стене пресбитерия. Одна – «Непорочное зачатие», написанное Мурильо, которая была заменена другой – на ту же тему об Ириарте, а вторая – скульптура Богородицы с младенцем XVI века, которую Рольдан поместил на новый пьедестал. Ее присутствие объясняется поклонением теме о Непорочном зачатии в Севилье... Доподлинно известно, что орден Святого Милосердия принес ей первую клятву в 1653 году, поэтому образу «Непорочное зачатие» все братья были обязаны с момента своего вступления. А потому нас не удивляют похвалы в честь Марии, взятые из книги о Юдифь (Judith) (1 XV-10) и размещенные на картине Богородицы с младенцем в пресбитерии, провозглашающие славу Иерусалима, радость Израиля и почитание нашего народа.

В завершении программа церкви символизирует идею «Восхваления Креста» в работе, написанной Вальдесом Леалем. Ее месторасположение в верхней части хора заставляет нас рассматривать ее после обхода нефа, а следовательно и прочитать его программу. Через этот живописный образ Маньяра как бы указывает на конец пути одной из дорог, которую описывает в главе «Слово об истине», ведущей на восток (на небеса), а потому на гору к Богу. Чтобы достичь ее вершины, а именно, чтобы достичь Славы, Маньяра обобщает иконографическую программу всей церкви, напоминая нам, что мы должны оставить земные блага. Это нам демонстрируется через историю императора Heraclio⁵¹², который, возвратив Иерусалиму Крест Господний и желая войти с ним в город, не мог это сделать до тех пор, пока по совету патриарха Закария не снял с себя свои императорские одежды. Этот образ дополнен надписью, расположенной напротив хора, взятой из псалма 115, стих 1, который гласит: «Не нам, а имени твоему слава».

В конце программы, равно как и в главе XXVII и в последней из «Размышления об истине», Маньяра ставит нас еще раз перед темой смертного часа, перед чьим изображением, созданным Вальдесом Леалем, нам предстоит пройти, выходя из церкви. Это последнее обращение нашего внимания к теме смерти согласуется с содержанием ранее цитированной главы, так как на протяжении всего текста оставляет свободу выбора того или иного пути читателю, обращаясь к нему со словами: «Помолись сейчас, брат, в здравом смысле ты окажешься посреди двух противоположных гор... У тебя есть свобода выбора, выбирай... потому, что ты должен умереть; и когда твоя душа покинет тело, в котором она сейчас обитает, [с нее потребуют строгий отчет]». Этим новым указанием на смертный час завершается иконографическая программа Братства Святого Милосердия.

Приложение 4

Pacheco Francisco.

ARTE DE LA PINTURA: SU ANTIGÜEDAD Y GRANDEZA.

Sevilla, 1649

Пачеко Франсиско.

Искусство живописи, его древность и величие⁵¹³

Книга вторая о живописи, ее теории и о частях,
из которых она состоит

Глава 1.

[...] Было бы полезно, если бы мастера хорошо знали как светские сочинения, так и религиозные, для того чтобы писать правильно на различные сюжеты, которые им предлагаются, по примеру древних и современных живописцев... в наше время ими являются Джорджо Вазари, Леон-Батиста Альберти, глубочайший Альбрехт Дюрер и другие, которых знаем, как наш Пабло Сеспедес.

Я с ранних лет старался всегда с особенной склонностью и любовью разузнать из книг и от ученых мужей различные сведения о действительных фактах, о подробностях мифологии и истории...

Глава 5. О рисунке и ее частях.

Здесь мы будем говорить о самой существенной стороне живописи... потому что рисунок живописца все воспроизводит. Рисунок – это то, чем оплодотворяются все искусства... Чтобы изобразить красоту и грацию какого-нибудь предмета в присущей ему форме, этому служит рисунок. Благодаря рисунку столь преуспели Рафаэль из Урбино, Андреа дель Сарто, Перино дель Вага, Эль Пармезано, Полидоро де Караваджо (который не стремился никогда писать красками, кроме белой и черной, представляя себе, что искусство заложено в светотени рисунка) и многие другие, этим увековечивая свое имя. И всех превосходил в этом благодаря своему сверхчеловеческому таланту Микеланджело; особенно в том, что касается обнаженного тела, он, безусловно, может быть назван величайшим живописцем и скульптором среди древних и современных. Имеются некоторые... которые превосходят его в колорите, разработке сюжетов и в декоруме.

(Первая область рисунка – это хорошая манера.)

Это значит то же самое, что в литературе изящество стиля, искусство красиво говорить... Этой прекрасной особенностью не хватает Альбрехту Дюреру, потому что он не видел Италии и античных статуй. И если бы он их видел, то не знаю, с кем бы его можно было сравнить. [...] Когда живопись суха, лишена силы и блеска, мы называем ее фламандской.

Итальянской манеры не хватает нашему Педро де Кампанья. Он был 20 лет в Италии и, учась у Рафаэля из Урбино, не мог отобразить сухую манеру фламандцев, хотя и был хорошим рисовальщиком. Выделяю в этом отношении Луиса де Варгас, чем он принес большую пользу своим ученикам. Эта прекрасная манера или способ, обычно наличествуют в хороших античных статуях, особенно у греческих скульпторов и во всех превосходных работах Рафаэля из Урбино... Но над всеми [художниками] великое превосходство в величии и силе изображения обнаженных тел манера Микеланджело. Эта часть [рисунок] в его картинах принижает и уменьшает все, что ставится с ним рядом как в отношении ума, так и знания.

[...] Кто хочет делать успехи, должен изучать удивительные произведения Микеланджело.

[...] Известны преимущества, которых достигли все мастера, следовавшие величественной манере Микеланджело... как Гаспар Бессера... То же самое мы видим у Перегрино деи Перегрини (да еще в большей степени), который среди стольких выдающихся людей, расписывающих Эскориал, один может быть назван господином искусства и господствовал над всеми величием своего рисунка. Его манера властвует над всеми, так как он, как никто другой, понял божественного Микеланджело, и это его подняло на такую высокую ступень. Таким же образом опередил всех в отношении колорита Доменико Греко. Поэтому меня очень удивило (прошу извинения за этот рассказ, передаваемый не ради хвастовства), что когда я в 1611 году спросил Доменико Греко, что является более трудным – рисунок или колорит, он мне ответил, что колорит. Этому не приходится удивляться после того, как он вслух очень низко оценивал Микеланджело (который являлся отцом живописи), говоря, что он хороший человек, но неумелый живописец.

Я же в рисунке обнаженных тел, во всяком случае, следовал бы Микеланджело, как самому главному, в остальном, как в грации разработки деталей, композиции фигур, в свободе расположения складок одежд, в соразмерности – Рафаэлю из Урбино, которому (скрытой силой природы) я с ранних лет всегда старался подражать, побуждаемый его прекраснейшими замыслами и оригинальным листом акварели его школы (он попал в мои руки, и я его давно храню), нарисованным с удивительным умением и красотой.

(Вторая область рисунка – это пропорция; об этом уже трактовал Дюрер.)

Из уважения к ним и нашему выдающемуся испанцу Гаспару Бессеру⁵¹⁴, который столь тонкопоказал, как много знает он о мускулах (как исключительный последователь Микеланджело) в книге по анатомии де Вальверде, мне показалось достаточным представить с полной ясностью доводы о необходимых средствах рисунка...

(Анатомия есть третья сторона рисунка).

[...] [Анатомические рисунки] имеются у Андрея Везалия, который превосходил в этом всех своих предшественников. Но еще лучше у доктора Хуана де Вальверде де Умаско, медика его священства сеньора Дон Хуана де Толедо, кардинала и епископа Сант Яго и ученика великого Реальдо Коломба. Его сочинение было напечатано в Риме в 1556 году с рисунками, прекрасно исполненными рукой Гаспара Бессера, знаменитого испанского художника...

Глава 9. О колорите и его частях.

Пабло Сеспедес великий подражатель красивой манеры Антонио Корреджо и один из величайших колористов Испании, которому, можно сказать с полным основанием, Андалусия обязана применением теней, как это им было показано в его произведениях, находящихся в этом городе и в Кордове, его родине, особенно же в картине «Погребение», где можно видеть красивейших ангелов, которые, кажется, спустились на Синайскую гору, чтобы похоронить святую деву [...]

Глава 11. Которая разъясняет среди многих манер ту, которой надо следовать.

[...] В золотом веке, которым наслаждалась Италия, первым был божественный Микеланджело, за ним следовал Рафаэль из Урбино, Альбрехт Дюрер, Антонио Корреджо, Андреа дель Сарто, Полидоро [да Караваджо], Федерико Бароччи, Тадео Цуккаро и другие этой школы... Названные мастера были настоящими подражателями античным статуям или, лучше сказать, природе...

Чтобы подражать Рафаэлю или кому-нибудь из его школы, надо рисовать всю жизнь, и только тогда можно, хотя бы частично, достичь этой манеры и, копируя их живопись, лишь после большого труда достигают нежности, рельефности и грации, которые имеются в ней. Не менее сильным доводом является то, что все великие люди в области культуры и живописи, которые когда-либо были в Испании, как, например, Берругете, Бессера, Мачука, Эль Мудо, мастер Педро, Луис де Варгас, слава нашей родины, расточив свои лучшие годы на невероятные труды в Италии, воодушевленные сверхчеловеческими гениями, оставившими о себе вечную память, выбрали, как по-

казывают их произведения, дорогу Микеланджело и Рафаэля из Урбино и их школы: в ней имеются рисунок, нежность, красота, глубина и сила.

Отмежуемся, таким образом, от беспорядочной живописи пятнами, которая при изображении одежд и обнаженных тел не следовала ни манере древних, ни правде природы. Этим они обогатили Испанию, этим дали нам изумительные знания, благодаря этому были уважаемы королями и монархами вселенной... Чтобы еще более подтвердить сказанное, изложу некоторые возражения из тех, которые могут сделать, придерживающиеся иных мнений. Первое – то, что большинство художников поступает в разрез тому, что я одобряю, но придерживаются своего в силу большей легкости выполнения. Другое выражение, более сильное, чем первое, – это уверенность, что живопись пятнами, предназначенная для рассмотрения ее издали, имеет свои методы, которыми многое достигается, и что в ней больше силы и рельефности, чем в законченной и гладкой. Приводят еще один сильнейший довод, который, кажется, трудно опровергнуть, поскольку в пример берут Тициана, одного из лучших колористов Италии. Принято, когда живопись не окончена, называть ее пятнами в Манере Тициана, чем и вообще обозначается этот путь...

Что живопись законченная и тонко раскрашенная отличается большей рельефностью, нет нужды доказывать... Кто так работает, может дать своей живописи всю силу, какую пожелает, как можно видеть в картинах Леонардо да Винчи и Рафаэля, которые не только издали, но и вблизи заставляют принимать живопись за рельеф. И отвечая на последнее, я скажу, что хотя правда, что Тициан, когда был юношей, не заканчивал так свои работы, как другие живописцы, но при этом, прежде чем пойти дальше, оговорюсь, что при двух манерах может считаться законченной та картина, в которой налицо все существенное и в частях и в общем... С этой стороны Тициан делал так же, как все крупные мастера, и его «мазки» не могут истолковываться в буквальном понимании, лучше называть их ударами, данными с большим искусством, в то место, где им надо быть. Лучшие и наиболее известные его картины (которые я видел в Прадо или в Эскориале) являются самыми законченными, их он и сделал в лучшую пору своей жизни.

Приложение 5

Josepe Martinez.

**DISCURSOS PRACTICABES DEL NOBILISIMO ARTE DE LA PINTURA,
SUS RUDIMIENTOS, MEDIOS Y FINES QUE ESEÑA LA EXPERIENCIA
CON LOS EJEMPLARES DE OBRAS INSIGNES DE ARTIFICES ILUSTRES.**

Хусепе Мартинес.

Практические рассуждения о благороднейшем искусстве живописи, о его начале, середине и конце, которые обогащают опыт с помощью примеров превосходных произведений выдающихся мастеров ⁵¹⁵

ТРАКТАТ XVI.

Об оценке, которую должны воздать знаменитым мастерам.

[...] В это время начал царствовать наш великий король Филипп IV. Он показал свое воодушевление и наклонность ко всем свободным искусствам, особенно же к живописи. Он выбрал своим фаворитом его превосходительство графа-герцога Оливареса, который, видя склонность его величества к искусству (по смерти Хуана де ла Крус, писавшего портреты их величеств), послал в Севилью за двумя выдающимися живописцами, чтобы их почтить как своих земляков. Один из них назывался Диего де Сильва Веласкес, другой Алонсо Кано. Последний широко знал четыре области искусства – живопись, скульптуру, архитектуру и перспективу, много также сделал гравюр резцом, являлся хорошим рисовальщиком и выдающимся колористом, что можно видеть в картине значительных размеров, находящейся в церкви Санта Мария в Мадриде, на которой изображено «Чудо Святого Исидора», который ударив три раза по земле, заставил биться источник. Этой одной картины было достаточно, чтобы преславиться.

Когда я был в Мадриде в 1634 году, Алонсо Кано меня повел в свой дом, где показал две картины, одну начатую, другую же законченную; обе были выполнены с огромным мастерством. Но мне было горько видеть, как мало Алонсо Кано был пре- дан своей работе не потому , что он ее не любил, но оттого, что тратил немало времени

на доставлявшие ему удовольствия споры об искусстве, на созерцание гравюр и рисунков других художников, а узнав случайно, что у кого-нибудь есть новое произведение искусства, сейчас же шел насладиться его видом [...]

Противоположностью ему являлся его товарищ Диего Веласкес, призванный, как и он, сеньором графом-герцогом на службу его величества. Ему было приказано написать портрет его величества. Он его нарисовал так хорошо и так правдиво, что тотчас же заслужил милость пожалованием ему звания придворного живописца... Его способность писать портреты с такой добротностью и таким мастерством и такими похожими на модель настолько возросла, что казалось чудом как художникам, так и людям, обладающим хорошим вкусом...

Счастье было к нему благосклонно, и все, что бы он не делал, милостиво принималось. Однажды его величество заявил Веласкесу, что хотел бы иметь галерею, украшенную картинами, и чтобы для этого были отысканы выдающиеся живописные произведения, из которых были бы выбраны лучшие. На что Веласкес ответил: «Ваше высочество, вы не должны владеть такими картинами, которые каждый может иметь». Его величество на это возразил: «Как же это сделать?» Веласкес ответил: «Я осмелюсь (если ваше величество мне позволит) поехать в Рим и Венецию поискать лучшие картины работы Тициана, Паоло Веронезе, Бассано, Рафаэля Урбинского, Пармиджанино и других подобных, которыми владеют многие из принцев и не в таком количестве, в каком вы будете владеть, если с усердием я их поищу.» Кроме того, необходимо украсить нижние помещения дворца античными статуями, если же их нельзя будет приобрести, их надо отформовать и привезти в Испанию формы, чтобы по ним отлить их со всем совершенством... Приехав в Рим, Веласкес приступил к исполнению своего намерения, и все вышло так, как он желал, и во время пребывания в Риме, в то время, как он ожидал окончания работ над литейными формами для статуй, он написал два портрета: один святейшего папы Иннокентия X и другой – сеньоры доньи Олимпии, невестки папы; эти два портрета получились настолько великолепными, что те, кто их видел, были от них в восхищении.

Возвратившись в Мадрид, Веласкес представился его величеству, который видя себя так хорошо обслуженным, сделал его гофмаршалом двора – важная и почетная должность. Веласкес продолжал писать портреты, в силу чего не имел времени писать исторические картины, но те немногие из них, которые он написал, доставили его величеству такое удовольствие, что помимо милостей, которые он оказал Веласкесу, почтил его кавалером ордена Сантьяго, честь им вполне заслуженная на склоне лет.

ТРАКТАТ XX.

О разных скульпторах и скульптуре.

...приехал из Италии живописец по имени Доменико Греко. О нем говорили, как об ученике Тициана. Он поселился в знаменитом и старинном городе Толедо. Греко обладал такой необычайной манерой, что до сих пор не встречалось ничего более причудливого, и даже хорошо понимающие [в искусстве] приходили в смущение от этой вычурности. Произведения Греко так отличаются одно от другого, что кажутся написанными руками разных художников. Он приехал в этот город уже тогда, когда слава его уже была велика, и он каждому давал понять, что на свете нет ничего выше его работ; правда, он написал несколько картин, заслуживающих большой похвалы, которые могут поставить его в число знаменитых живописцев. Сам он, как и его живопись, обладал необычайно странным характером. Считая, что его произведения так высоки, что не имеется цены как бы в залог, и его заказчики с удовольствием ему платили все, что он просил. Получив массу дукатов, он большую часть из них тратил на непомерную роскошь своей домашней жизни; так, например, он держал на жаловании музыкантов, чтобы во время еды доставлять себе наслаждение музыкой. Исполнил много произведений, и богатство, которое оставил, состояло не менее чем из 200 картин его руки; дожил до глубоких лет и всегда пользовался уважением. Был также знаменитым архитектором и очень красноречивым оратором. Учеников имел немного, потому что мало кто хотел следовать такой причудливой экстравагантной манере, которая была хороша только для него...

ТРАКТАТ XXI.

Заключение.

Меня убедили сделать добавление к этому сочинению по поводу следующего: обладающие талантом испанцы достигли славы в разных областях науки, как, например, в святой теологии, в канонах и законах и в особенности в истории, в поэзии и в знании рисунка... Посетив многие страны – Италию, Фландрию и Германию, – они нашли там уважение своему искусству, но на нашей родине произведения этих же самых мастеров не ценятся у местных жителей. Последние одобряют всякое произведение искусства, пришедшее из иностранных земель, и платят за него большие деньги... У меня в памяти сохранилось письмо, которое я видел в Риме, написанное из Мадрида некоему известному живописцу Педро Антони. «Милый друг... в Севилье я нашел

много соотечественников, благодаря которым я тотчас же вошел в сношение с рядом знаменитых лиц. Я занимался здесь живописью более четырех месяцев. Кроме того, я осмотрел этот большой город, останавливая внимание главным образом на его зданиях и в особенности же на его замечательном соборе. Я мало обращал внимание на другие его богатства, так же как на широко ведущиеся здесь торговые сделки, которые вызвали во мне удивление. Сильное желание увидеть двор заставило меня покинуть этот благородный город и поспешить в Мадрид. Здесь я постарался завязать связь с нашими мастерами, которые были со мной предупредительны и учтивы. Но что меня здесь удивило, так это малое уважение, которым пользуются местные мастера, хотя эти люди заслуживают всякого внимания. Мне было неприятно, что фламандцы, у которых ничего больше не было, как только яркость колорита, здесь этими пустяками приобрели славу, которая в нашей стране не имела бы поддержки. Огорченный таким несчастным положением местных мастеров, я спросил об этом выдающегося живописца по имени Еухенио Кахеса, который мне ответил: «Сеньор мой, много имеется для этого причин, и первое – это недоверие к самим себе в области рисунка, и невеждам кажется, что мы к этому не способны. А так как просвещенных людей очень мало среди стольких невежд, то мы и не признаны. Вторая же причина в том, что все сеньоры, которые побывали вне Испании, привезли с собой из иноземных провинций большое количество картин, а из Испании они ничего не увозят. Если бы картины вывозили из Испании, тогда бы узнали значение местных талантов. Третья причина в том, что почти все нации имеют склонность к гравюре, и благодаря ей весь свет видит тонкость их таланта как в великих произведениях, так и в малых. Вы знаете, ведь в вашем Риме и в Италии одна и та же вещь гравировалась три-четыре раза и в результате приобретает большую славу и высокую оценку; наоборот, из всего, что создается в нашей Испании, только сотая часть появляется в гравюре, хотя имеет во многих наших провинциях многое как в живописи, так и в скульптуре и архитектуре, что могло бы вызвать удивление. Да хранит вас бог согласно вашему желанию. Из города Мадрида. 15 мая 1610».

Приложение 6

Antonio Palomino**EL MUSEO PICTORICO Y ESCALA OPTICA.**

Антонио Паломино.

Музей живописи и школа оптики⁵¹⁶КНИГА VI.Продвинувшийся

ГЛАВА II.

*О способе изучать природу и о том,
что надо соблюдать при исполнении портретов*

Изучение природы делает людей настолько выдающимися, что справедливо их называют единственными...Как раз это и произошло с Микеланджело Караваджо, который почувствовал себя новатором в своих методах, отдал все, что приобрел, художникам, писавшим фрески, а сам, побуждаемый своим гением, принялся рисовать с природы... То же произошло и с нашим Мурильо. Он почувствовал угрызения совести, что его живопись служит только для отправки в Индию, хотя это и приносило ему большой доход. Мурильо поехал в Мадрид, где начал посещать мастерскую, в которой писал с натуры и с огромным успехом благодаря прирожденному большому вкусу. Когда он возвратился в Севилью и начал выставлять свои произведения, все были удивлены, не зная, чьи они, их исключительной красотой, а когда узнали, не могли поверить такому неожиданному изменению в манере художника. В это время в Севилье жило немало выдающихся людей, которые ему были равны по таланту, но не унижая никого, Мурильо выделился из всех своим хорошим вкусом, хотя не имел своими учителями никого из великих мастеров. Он этого достиг только благодаря жизненности своих методов и способности верно понимать произведения старых мастеров, а также благодаря своему великому гению и прирожденному вкусу.

Что касается Караваджо, его достижения не были столь удивительны, потому что он рос, имея возможность созерцать великие произведения Рима и памятники ан-

тичности. Мурильо же, который родился в Испании и учился в Севилье, видел также имеющиеся здесь художественные памятники, но они не могли соперничать с теми, что в Риме. Как все это удивительно! Это является наглядным примером, что никто не должен терять надежды достиг совершенства, даже тот, кому судьбой было отказано в помощи великого мастера и не представилось случая насладиться столь обильными чудесами искусства Италии.

Если преуспевающему не суждено побывать в Италии, прошу его не приходить в отчаяние и продолжать идти по пути совершенствования... Я знал в течение моей жизни многих, которые ездили в Италию с желанием усовершенствоваться в искусстве, но не многие достигли этого счастья. Тем же, которые достигли совершенства, помог в этом их природный талант, и поэтому они и оказались более способными легко воспринять плоды и обратить их в полезное питание, изучая с пылкостью знаменитые статуи греков и выдающиеся произведения итальянцев в храмах, галереях, дворцах и украшениях на улицах Рима. Многие же ничего не достигли, то ли потому, что не имели таланта, то ли потому, что имели его настолько мало, что пораженные видом стольких чудес, проводили много месяцев и даже лет, не предпринимая ничего существенного, оказавшись не способными сосредоточиться на важном для них... И тот, кому не представится такого случая [побывать в Риме], не должен отчаиваться, уверенный в том, что в нем заложено то, что ему поможет достичь успехов, как это показывают многие выдающиеся люди, которые работали в Испании. Наш Кореньо, Риси, Алонсо Кано, Клаудио Коэльо, Сересо, Эскаланте, Кабасалеро, Хосе Морено, Антолинес, Матиас де Торрес, Франсиско Игнасио, Вальдес эль Севильяно, Рибальта эль Валенсиано и многие другие. Хотя никто из них не учился в Италии, каждый из них явился чудом в живописи, достигнув в ней вершины.

[...] Наш Веласкес был в Италии, но не для того, чтобы учиться, а учить. Ведь его портрет, который он сделал с папы Иннокентия X, вызвал изумление в Риме, его все копировали, чтобы учиться, и любовались им, как чудом. Да и до сих пор, сделанные рукой Веласкеса, ценятся больше, чем портреты Тициана или Ван Дейка. Некоторые работы нашего Мурильо также не меньше ценятся. Таким образом, нас разочаровывают те, кому благоприятствовали случаи столь там многочисленные, но и здесь их достаточно для тех, которые хотят ими воспользоваться, особенно с тех пор, как Испания наполнилась столькими выдающимися статуями и картинами лучших мастеров Италии и Греции. И если нас обделила Фортуна, нам она дала счастье иметь доступ к гравюрам и заметкам в книгах, там можно видеть колонну Трояна, гробницу Овидия, Люцерна Антигуа, подземный Рим и т.д.

Приложение 7

**Baltasar Gracian,
AGUDEZA Y ARTE DE INGENIO.**Бальтасар Грасиан.⁵¹⁷

Остроумие или искусство изощренного ума.

РАССУЖДЕНИЕ II

Суть изысканного остроумия

Если того, кто постиг острую мысль, можно сравнить с орлом, то высказавший ее сходен с ангелом; это достойно херувимов и возвышает людей, поднимает нас до высот немыслимых... Диалектика занимается связью понятий, дабы правильно построить рассуждение или силлогизм, а риторика – словесными украшениями, дабы создавать красноречивый оборот, а именно троп или фигуру... Изощренный ум, в отличие от рассудка, не довольствуется одной лишь истиной, но стремится к красоте. Архитектура не радовала бы нас, если бы заботилась лишь о прочности и не придавала зданию приятный вид. Ибо симметрия в греческой и римской архитектуре ласкает глаз так же, как приятное мастерство привлекает ум в изящном сонете изобретательного Сарате, обращенном к Авроре... И так, мастерство остроумия состоит в изящном сочетании, в гармоническом сопоставлении двух или трех далеких понятий, связанных единым актом разума...

РАССУЖДЕНИЕ III

Разнообразие в остроумии.

Следует различать остроумие в проницательности и остроумие в мастерстве; второе и является предметом нашего трактата. Первое состоит в стремлении постичь трудные истины, вплоть до самой сокровенной. Второе же об этом меньше заботится и ищет утонченной красоты; первое полезней, второе приятней; первое присуще всем наукам и искусствам в их действиях и правила; второе более скрытое и необычное, пока не имело постоянного жилья.

Остроумие в мастерстве можно разделить на три вида. Остроумие идеи, состоящее более в остроумном ходе мысли, чем в словесном выражении, как например, прекрасная проповедь некоего церковного проповедника... Остроумие второго вида – словесное, суть его в слове, и порой, если такое слово убрать, это все равно, что лишить души; такие остроты невозможно перевести на другой язык; к ним принадлежат каламбуры... Третий вид – остроумие в действиях...

РАССУЖДЕНИЕ XIX

Об остроумии в гиперболах.

Рассуждать о возможном это ныне уже мало, коль не дерзаешь охватить умом невозможное. Прочие виды остроумия объемлют то, что есть сейчас, этот же – то, что могло бы быть; но, не довольствуясь этим, он устремляется в область немыслимого... В этом виде остроумия не слишком-то заботятся об истине, дают себя увлечь ходом рассуждения и думают лишь о том, чтобы получше выразить величие предмета – в панегирике, либо в сатире. Смелую гиперболу находим у Лопе де Веги, который в комическом, несомненно, превзошел всех испанцев; и если не в отделке, тонкости и изощренности, то в богатстве мыслей и своеобразии никто с ним не сравнится... Да и в самой истине возможна гиперболы – мы поднимаем предмет с одной ступени совершенства на другую, искусной градацией придаем ему величие...

Особенно хороши гиперболы, образованные из двух крайностей; описывая трудность каждого из двух положений, мы усиливаем напряженность и сомнения читателя – какое из двух мы выбираем – и вконец предлагаем совсем иной выход, показав, сколь неприятелю каждый из двух.

РАССУЖДЕНИЕ XXIX

Об остроумии сентенциозном

Это вершина деяний разума, ибо тут сочетаются живость мысли и верность суждения. Сентенции и критические замечания украшают изложение истории, которое без двух этих приправ кажется пресным, особенно для людей тонкого вкуса и глубоких познаний. И хотя всякая сентенция – это острая мысль, ибо истина высокая. Потаенная и поучительная открывается лишь изощренному уму, но к этому виду остроумия мы отнесем лишь такие истины, которые подсказаны случаем, основан-

ные на особом обстоятельстве; таким образом, эта сентенция не общего характера, но связанная с особым случаем и его комментирующая...Сентенции обогащающего смысла становятся знамениты и слава эта прекрасно сочетается с возвышенностью, например, в Платоновом: «Прекрасное – трудно». Их красота в том, что они открывают нам скрытое и редкое, а необычность мысли придает сентенции вес, например у Фукидида:

«Благоразумие обычно дает счастье». Чем меньше слов, тем глубже смысл; так, Эпиктет свел всю философию благоразумия к двум словам: «Крепись и воздерживайся». Иногда сентенции имеют вид поговорок, как изречение Бальтасара Андреса, искусного во всех видах изящной словесности, но особенно знаменитого в математике: «Каков король, таков народ». В моральной философии сентенции многих мудрецов сходятся, как реки в океане, отличается среди философов богатством мыслей Сенека, который придал стоицизму изысканность и философии изящество.

Приложение 8

Lope de Vega Carpio, Félix de.

ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS“ 1609.⁵¹⁸

Лопе де Вега.

Новое руководство к сочинению комедий.

Вы поручили мне, о цвет Испании
(Уж близок день, когда собрания ваши
И ваша академия затмят
Не только италийские, которым
Дал тоже греческое имя Туллий,
Но и Афины, что собрать сумели
Так много мудрости в своем Ликее
(Платоновском), – мне поручили вы
Подробно изложить, что нам пригодно,
чтоб пьесу написать на вкус народный,

Задача эта кажется не трудной,
И не трудна она была б любому
Из вас, хотя комедий не писавших,
Но знающих, как надо их писать.
А я себя на всю страну ославил
Тем, что комедии писал без правил.

Не то, чтоб этих правил я не знал.
Нет, слава богу, школьником еще,
И десять раз увидеть не успевшим
Бег солнца от Овна до Рыб, не мало
Я книг об этом изучал, бывало...

Я несколько комедий, это правда,
По правилам искусства написал;

Но стоит мне на сцене вновь увидеть
Те чудища, чья показная роскошь
К себе и чернь и женщин привлекает,
Восторженный у них встречая отклик, –
И я к своим привычкам обращаюсь:
На шесть ключей законы запираю,
Бросаю прочь Теренция и Плавта,
Чтоб не слышать укоров их (ведь часто
Из книг немых несется голос правды),
И так пишу, как сочинять в обычай
Ввели искатели рукоплесканий.
Народ им платит; стоит ли стараться
Рабом законов строгих оставаться?

Комедия, достойная названья,
Имеет целью, как и все искусства,
Поступкам человека подражать,
Правдиво рисовать в ней нравы века.
При этом подражанье состоит
Из трех частей: из речи, их стиха
И из гармоний, иль, иначе, музыки.
С трагедией роднит ее все это;
Различье между ними все же в том,
Что действуют в комедии плебеи,
В трагедии же – знатные особы.
В грехах признаться нам пора давно бы!

...Трагедию история питает,
Комедию же вымысел. Ее
Недаром босоногой называли
Затем, что выступали без подмостков
Актеры в ней, а также без котурнов.
Комедий было много разных: мим,
Тогата, ателлана, паллиаиа.
Античность жанрами была богата.

...Но вы спросить готовы, для чего
Я ссылками на старые труды
Внимание ваше долго утомляю.
Поверьте: было мне необходимо
Вам кое-что из этого напомнить
Раз изложить вы поручили мне,
что нужно для комедии у нас,
Где правил уж давно не соблюдают,
Дать руководство, чуждое всему,
Что нам диктует разум и античность,
Поможет мне мой многолетний опыт,
Не знание правил. Правила народ
У нас не чтит – скорей наоборот...

По действию единой должна
Быть фабула; нельзя ей распадаться
На множество отдельных путешествий
Иль прерываться чем-нибудь таким,
Что замысел первичный нарушает.
Она должна такою быть, чтоб часть
Была бы неразрывно с целым слита.
Нет нужды соблюдать границы суток,
Хоть Аристотель их блюсти велит.
Но мы уже нарушили законы,
Перемешав трагическую речь
С комической и повседневной речью.
В кратчайший срок путь действие проходит,
А если автор нам дает событие,
Что длилось много лет, иль отправляет
Кого-нибудь из действующих лиц
В далекий путь – пускай он это время
Меж актами заставит протекать.
От знатоков предвижу я упрек,
Но может не ходить в театр знаток...

Пускай интрига с самого начала
Завяжется и разовьется в пьесе

От акта к акту двигаясь к развязке.
Развязку же не нужно допускать
До наступления последней сцены.
Ведь публика конец предвидя пьесы,
Бежит к дверям и обращает спину
К тому, чего так долго ожидала;
Что знаешь наперед, волнует мало.

Язык комедии простым быть должен.
Уместна ли изысканная речь,
Когда на сцене двое или трое
Беседуют в домашней обстановке?
Но если кто из действующих лиц
Советует, корит иль убеждает,
Приподнята пусть будет речь его
Действительности этим подражая;
Ведь в жизни мы особые слова
Всегда находим, если убеждаем,
Доказываем иль совет даем...

Необходимо избегать всего
Невероятного. Предмет искусства –
Правдоподобное. Слуга не должен,
Как часто видим в иностранных пьесах,
Слова высокопарные бросать...
Поддерживать полезно любопытство
Намеками на то, что быть финал
Совсем иным, чем ожидали, может.
Размер стихов искусно приспособлен
Быть должен к содержанию всегда.
Для жалоб децимы всегда пригодны,
Надежду лучше выразит сонет,
Повествование требует романсов,
Особенно ж идут ему октавы,
Уместны для высоких тем терцины,
Для нежных и любовных - ремондиллы...
С успехом можно применять обман

Посредством правды – мастерской прием,
Что у Мигеля Санчеса во всех
Комедиях так явно выступает.
Двусмысленность и мрак иносказанья
Всегда бывает по сердцу толпе;
Ей кажется, что лишь она одна
Проникла в мысли скрытые актера.
Нет превосходней тем, чем темы чести;
Они волнуют всех без исключения.
За ними темы доблести идут –
Ведь доблестью любят повсюду...

Не превышает четырех листов
Пусть каждый акт. Их дюжина – предел
Терпенью слушателя в наше время...
Вот правила для тех, что об искусстве
Античном помышленья не имеет...

Я сам, однако, больше всех других
Повинен в варварстве, уча писать
Наперекор законам и считаясь
С толпою лишь, за что меня французы
И итальянцы назовут невеждой.
Что делать? Я до сего написал
Четыреста и восемьдесят три
Комедии (с той, что на днях закончил),
И все за исключением шести,
Грешили тяжко против строгих правил.
И все же я от них не отрекаюсь;
Будь все они написаны иначе,
Успеха меньше бы они имели.
Порой особенно бывает любо
То, что законы нарушает грубо.

Приложение 9

Antonio Gallego y Burin.
EL BARROKO GRANADINO⁵¹⁹.
Universidad de Granada.1956.

Антонио Галлего Бурин.

Барокко гранадино⁵²⁰.

(перевод Сим Н.М., Стогова Г.Н.)

...В эпоху барокко расширяются представления о границах земли. В это непростое время появляются гениальные, оригинальные решения, но и параллельно отражаются влияния имперского характера. Появляются мастера и школы чисто классического происхождения, которые в Вальядолиде, Алькала де Енарес и в Гранаде оставляют доказательства итальянского присутствия с прочными структурами в период правления Филиппа II. Филипп противостоит художественному индивидуализму Испании. Влияние св. Игнасия и св. Терезы – время действия, а не созерцания.

Героический дух действия, дух завоевания. Символом этого времени является Эскориал, где преобладала холодная математика, но здесь зажигается страстное пламя, которое подожжет искусство всей Испании. Шуберт поставил в авангарде испанского барокко Эскориал, находя его мощь, патетику, в его строгом, ненарядном фасаде, в его масштабе сконцентрирована вся суть того исторического времени и религиозного духа. Время фильтрует национальный дух, окрашивая его народными чертами, несмотря на усилия Эрерро не смогло преодолеть дух испанской культуры.

Стиль барокко смог сформироваться как великое национальное искусство, привнеся свое чутье, смешав человеческое и божественное. Барокко засветилось в архитектуре, одним из наиболее ярких проявлений которым стал Алонсо Кано, который изменил классический ордер, создав оригинальную архитектуру... Барокко наполнено чувственностью, движением, развиваясь внутри себя. Ретабло из внутренней части церкви выносится на порталы. Отличительная черта – героическое чувство периода ренессанса, которого не было ни у какого другого народа и которое предназначено для служения всеобщему религиозному идеалу. Это собственное искусство с осознанием особой религиозной миссии, начиная с эпохи католических королей. Происходит раз-

рыв с этой традицией. В Андалусии мы находим экзальтированные элементы с обильным украшением, декором, которые впитали в их среду мусульмане. Здесь встречаются две культуры. Решающим местом встречи станет Гранада.

Именно Гранада даст импульс в искусстве на большую часть Испании, где будет присутствовать дух Востока. Тот факт, что в Гранаде не было Средневековья, объясняет особенности ее культуры. Во время Карла Гранада становится городом эпохи Возрождения. Его дворец делает Педро Мачука 1526. Самое нетипичное творение для Испании. Диего де Силое и его итальянизмы уже имеют свое выражение в обилии архитектурных элементов. Далее Вандельвира. Отсюда переход от чистого стиля к маньеризму... Гранада переживает кризис. Все становится более строгим и солидным. Если прежней Гранаде свойственна радость эпохи Возрождения, теперь все погружено в меланхолию, тоску. Архитектура строга и сдержанна. Чансилерия – это первая крупная работа в стиле барокко в Гранаде и в целом в Испании. Матео Алеман называет это первым знаменитым строением, которое по своей манере не имело равных в Испании. Отсюда открывается дорога новому движению. На бедную архитектурную структуру накладывают орнамент, обогащая в первую очередь ретабло. Появляется ломаная линия фронтона, двигаются волюты, устанавливаются колонны и пилястры, появляются скульптурные композиции.

Риберо как мастер ретабло открывает школу декораторов, через которую прослеживается путь к свободным барочным формам

...Поэт гранадской школы Педро Сото де Рохас учился в университете Гранады. Принял священнический сан. Жил некоторое время в Мадриде, где познакомился с Лопе де Вега и Гонгорой, в Севилье был чиновником инквизиции; с 1616 года стал каноником одной из церквей в родном городе – Гранаде. Первые стихи Сото де Рохаса стали известны в 1612 году, когда он участвовал в заседаниях одной из поэтических академий Мадрида. Там же он опубликовал «Трактат о поэтике», написанный в духе гонгоризма. Долгое время творчество Сото де Рохаса было забыто, но в начале XX века его стал страстно популяризировать Ф. Гарсиа Лорка, который особенно хвалил поэму «Рай, открытый для многих, сад, открытый для избранных» (1652), написанную в духе медитаций о созданиях природы и человека как символах красоты и величия бога, традиция которых восходит – через поэзию Луиса де Гранады – к неоплатонизму Средневековья⁵²¹.

Сото и Кано были особым явлением культуры для Гранады. Их роднит созерцательная психология, отраженная в их творчестве. Гранада спокойная, ограниченная горами, одинокая и чистая. Эстетика Гранады – это эстетика маленьких вещей, маленьких пропорций. Считается, что архитектура Мачука и его конструктивная концепция не процветали в Гранаде. Синтез всего чувственного, миниатюрного, музыкального,

именно поэтому архитектура становится хрупкой, изящной. Слияние культур с ма-
рисками дало Гранаде способность к пониманию универсальных ценностей и одно-
ременно понимание своего собственного, личного толкования как некая магическая
и концентрированная сущность в отражении своей души...

Декоративный мир Силое предлагает на фоне имперской архитектуры ма-
ленькие вкрапления с детальным изяществом. Начиная с Кано и Сото эти черты гра-
надского искусства от одиночества, амбиций, идеализации, умеренного реализма,
мастерства и грации, искусство вовлекается в страстную религиозность как опреде-
ляющийся акцент в живописи, скульптуре и архитектуре. В скульптуре эта религиоз-
ность достигнет вершины. (Хосе де Мора), который сублимирует лирический подъем
духовности и задает тон всему искусству.

Стиль развивается от Силое. Линия развития непрерывна, более сильно рас-
ставляет акценты, начиная с параллелей в творчестве Кано и Сото. По ироническому
заявлению Лорки, дважды два никогда не будет четыре, потому что они два и только
два. Они, как два индивидуала никогда не соединяются. Они одновременно работали
в Гранаде в течение пяти лет (1652–1657). Сложные характеры, оба жестоки, религиоз-
но нетерпимы, испытали горечь разочарований в семейной и придворной жизни, оба
были клириками. Сото собрал вокруг себя культурное общество, цвет знати Гранады в
Кармен Альбасин. Там бывали граф Трильо, Фигероа, Гарсия. Но не Кано. Несогласие
или гордыня или зависть между мастером и поэтом, как чисто человеческие факторы.
Оба находились под попечительством графа Оливареса. Ему были посвящены две кни-
ги Сото. После измены в Мадриде гонимый Оливарес скрывается в Гранаде. Из Рая:
«Какое кораблекрушение претерпел этот человек, который поцеловал неверный песок,
чтобы не целовать неверные руки». Возможно, Кано их целовал, несмотря на свой бун-
тарский характер. Кано жил в студии церкви Сан Хосе, потом на втором этаже башни
[Кафедрального собора Гранады], со своими кисточками, рисуя своих прекрасных ма-
дон. Другой в своем высоком закрытом Альбасине (рай, закрытый для многих), созда-
вая свои [образы], чтобы воспеть их в стихах, украшая их метафорами. Но даже если
они не имели желания встречаться, то пересекались в понимании души города, и их
действия совпадали с эстетической доктриной, рожденной из этого понимания. Один
в пластике, другой в слове, с чувством идеализации всего человеческого, наполненно-
го меланхолией мечты, исследующей мир маленьких вещей.

Кано сделал самый решительный, рациональный шаг в испанское барокко,
посредником которого он являлся. Работал не конструктивно, а художественно, это ра-
бота мастера а не сухого ученого. Он делает решительный шаг в искусство барокко, где
он является ярким и выразительным мастером.

Кано родился в Гранаде в 1601 году. Обучение проходил в мастерской своего отца, мастера по деревянной скульптуре. С раннего детства познал азы мастерства по изготовлению ретабло. Когда ему исполнилось 14 лет, семья переехала жить в Севилью, где он и получил настоящее художественное образование в мастерской Пачеко, вместе с Мартинесом Монтаньесом и Веласкесом. В 1638 году он перебирается в Мадрид. Здесь Кано отходит от школы Пачеко, усовершенствуется его техника живописи, рисунка, приобретая все более свободную манеру художественного мастерства. Именно здесь он порывает со старой школой. После обвинения в убийстве своей жены бежит в Валенсию, где прячется в монастыре Картухи, потом получает разрешение короля вернуться в Мадрид. Созданная по его проекту Триумфальная арка в честь приезда в Мадрид королевы Марианны Австрийской приносит ему славу архитектора. В этой постройке Кано продемонстрировал новое решение композиции сооружения...

Ласаро Диас дель Валье и Пуэрта (Леон, 1606 – Мадрид, 1669), был писатель генеалогии и историк Испании, автор ряда работ. Сохранились все рукописи, среди которых... «Настоящее искусство живописи и рисунка» первая в Испании попытка собрать в виде книги биографии художников в духе Джорджо Вазари и Карел ван Мандер, некоторые из которых были переведены... [Рукописи] остались незавершенными и неопубликованными. Антонио Паломино использовал их в написании своего Парнаса.

«Кано заставил блистать мастеров своего времени. Они учились по-новому декорировать архитектуру. Он сломал эстетический критерий теории ограничения в искусстве, смешивая все в поисках непредвиденного в эффектах. Заменяет колонны на пилястры с оригинальным рисунком растительного орнамента». В 1562 он прибывает в Гранаду, чтоб занять место эконома в кафедральном соборе. Последний период жизни самый плодотворный и насыщенный как живописца, скульптора и особенно архитектора.

Из архитектуры, созданной Кано, до нас дошло скудное число примеров. Работы по ретабло севильского и мадридского периода не сохранились. В Гранаде сохранилось лишь одно архитектурное сооружение Кано – это фасад Кафедрального собора. Францисканский монастырь эл Анхель Кустодιο, в строительстве которого он принимал участие, был разрушен 1810 году.

Лльягуно в своем описании творчества Кано признавал, что не знает архитектуру Кано, ссылаясь на Диего де Валье, говорит, что Кано нарушил классические пропорции, и это была первая попытка своеволия и бескультурия, которую он внедрил в нашу архитектуру. Хотя тут же признает, что он мало разбирается в архитектуре испанских мастеров барокко, считая ее испорченной архитектурой. «Я не хочу делать из Кано автора всего безобразия, они развращали образ архитектуры, но все-

го лишь подражая Барромини. Школа Барромини отражается на Испании, достигла больших последствий, распространила это направление на резчиков по дереву в духе барочной экспрессии. Кано был первым, кто подготовил им почву, особенно что касается архитектуры.

Несмотря на отсутствие архитектурных работ, остались рисунки мадридского периода, которые объясняют его архитектурные поиски, но в большей мере орнаментальные композиции, используемые в церкви монастыря Агустинас, которые выполнял мастер Хуан Луис Ортега. Исполненные по его рисункам орнаментальные композиции на фасаде Кафедрального собора Гранады обобщают его систему. Все решено с оригинальной простотой (профили, контуры), в величественной триумфальной арке преобладает игра света и тени. Необычное использование старых элементов в новом уже барочном духе это нечто большее, чем холодный классический мир.

Гомес Морено в свойственной ему манере освещать проблемы искусства отмечает черты этой системы, которая усваивала архитектурный язык нового ордера соответствующему порядку, когда к дорическим капителям добавляли украшения из листьев коринфского ордера, используемого Эрмано Франциско Баутиста в церкви Сан Исидоро в Мадриде. Кано декорирует фасад пилястрами без капителей, заменяя их обилием растительного орнамента, тот же прием будет использован в ц. де лас Агустинас, как самый характерный пример его почерка. В архитектурных рисунках представлены варианты арок, иногда без импоста, подчиняясь декоративной цели, не перегружая фасад.

Приложение 10

Bonet Correa.

ANDALUSIA BARROCO.

Arquitectura y urbanismo. Barcelona, 1978⁵²².

Бонет Корреа. Барокко Андалусии.

Архитектура и градостроительство.

(перевод Сим Н.М.)

...Стиль маньеризма будет определяющим в произведениях, которые формируют Севилью. Если огромный госпиталь де Сан Сангре в полном его виде (в своем ансамбле) это произведение приписываемое к началу Возрождения, но это еще не то, чем является госпиталь Сан Роке, произведение, которое заставляет проводить аналогии с дворцом ТЕ в Мантуе Джулио Романо. Также к маньеризму относится величественный монастырь Санто Доминго в Сан Лукар де Барромедя, портовый город, где в устье Гвадалquivира находилась база и укрепление порта в Севилье. Но, без сомнения, из всех произведений архитектуры конца шестнадцатого века, которые определяли схему тяжелого рисунка маньеризма, используемые во многих зданиях андалузского барокко, самым определяющим был фасад Чансилерия де Гранада, законченный в 1585 году под руководством камнетеса Мартина Диас Наварро и скульптора Алонсо Эрнандес. Построенный на Пласа Нуева, он был уже градостроительным произведением. Чансилерия была грандиозным исполнением, которое демонстрирует то же самое, что Лонха в Севилье Хуана де Эрэры как Государство, все еще мощное в конце этого века, оно хотело внедрить официальную архитектуру, которой не пришлось распространиться в Испании, в стране, где церковь всегда господствовала над всем гражданским. Самым грандиозным градостроительным сооружением по своему значению была Аллея Геркулеса в Севилье, которую в 1574 завершил граф де Барахос, мэр города, который приказал осушить и засыпать обширный участок заболоченной земли, древний след рукава реки, внутри городского кольца. Это большое открытое пространство прямоугольной формы, засаженное деревьями, с фонтаном. Все это, однако, напоминает римский амфитеатр, перед входом на аллею были достойно размещены две античные

римские колонны, увенчанные статуями Геркулеса и Юлия Цезаря, которые были возведены как символ благорядства и античности испанского города.

В связи с новым политическим, гражданским и градостроительным значением надо учитывать празднества и приезды королей в города, по случаю которых возводились однодневные дорогостоящие и нарядные архитектурные сооружения. Из значительных событий, носивших уже ренессансные черты, следует считать то, в 1508 устроили в Севилье король Дон Фернандо Католический и его вторая жена Донья Германа де Фоикс, которые, согласно Ортису де Сунигу, на пути до Алькасара прошли под 13 триумфальными деревянными, очень высокими, крытыми, богато драпированными арками.

Также под триумфальными арками, символизирующими Благоразумие, Мужество, Милосердие, Согласие, Справедливость, Веру и Славу проходили последовательно императрица Изабель и Карл V, когда прибыли в Севилью на свои свадебные торжества, описанные венецианским послом Навахьеро. Но из всех парадных въездов, возможно, въездом, привлечшим наибольшее внимание, был въезд Филиппа II, в 1570, во время которого Севилья «продемонстрировала свою значимость и дала понять, что никакой другой город Кастилии не имеет столько власти.» Въезд был, как обычно, по Макарене, через обновленные по этому случаю ворота де лос Голес, с тех пор называемые Королевскими Воротами. Король, который прибыл на корабле к Золотой башне от монастыря Святого Иеронима де Буэна Виста въехал на лошади, сопровождаемый блестящей свитой. Король несколько раз приветствовал своей шляпой дам, проводя свиту под различными триумфальными арками, декорированными статуями римских героев и императоров, Викторией, Севильей, Сан Фернандо, Святого Леонардо и Святого Исидора, Веры и Справедливости. Не надо также забывать, что на различных отрезках пути запускались ракеты и зажигались феерверки, одни, образуя галеру, а другие, запущенные с Хиральды, огромного летающего дракона. В связи с этими парадными въездами, одновременно с увлечением садами, из которых как Альгамбра, так и севильский Алькасар или дворец де Ворнос в Кадисе, нам показывают на протяжении шестнадцатого века склонность к искусственной природе, на основе гротов, лабиринтов, морских сражений, игр и сюрпризов, связанных с водой, стоило бы считать это своеобразным фактом эпохи. Мы узнаем об этом из пьесы, исполненной в 1590 Арготе де Молина, известным автором книги де Монтерия «Искусство охоты». Рассказу мы обязаны Франсиско Пачеко, севильскому художнику и автору трактата об искусстве, который рассказывает, как Арготе, главный воин и рыцарь Севильи двадцати четырех лет покорил в горах де Либар (Ронда) разбойника Педра Мачука, который организовал самую опасную группу разбойников этих окрестностей...

Приложение 11

**SUMMA ARTIS. HISTORIA GENERAL DE ARTE XXVI.
LA ESCULTURA Y ARQUITECTURA ESPANOLAS DEL SIGLO XVII.**

История искусства. Испанская скульптура
и архитектура семнадцатого века⁵²³.
(перевод Сим Н.М.)

Протобарокко в архитектуре.

Здесь уместно показать первые проявления барокко в областях, которые мы бы могли считать дополнениями к строгой классической архитектуре, помятуя о главном интересе: соединить все имеющееся на этот момент приемы для характеристики этого стиля. Нет сомнения в том, что архитектура развивалась постепенно, с большой осторожностью, делая лишь уступки эффектности стилю бароминеско, коим характеризовалось итальянское барокко. Используя строгие критерии, трудно определить важные структурные изменения, происходящие между этапом маньеризма и протобарокко (этапом, предшествующим барокко). Нет решительных изменений в планах церквей, которые делались обычно прямоугольными в плане, что было характерно для монастырей, или трехнефные, с капеллами в церковных приходах, допуская небольшие отклонения в различных андалузских городах. Конкретные признаки в сторону барокко могут ощущаться в увеличении количества украшений во внутреннем убранстве церквей и на фасадах. Одной из церквей, которая могла бы быть примером проникновения новых форм, является церковь при госпитале Милосердия в Севилье, благодаря Бернардо Симону Пинеда, на примере которой нам демонстрируется типичное стремление к расширению нижнего яруса с порталом, окаймленным парой колонн с огромными нишами. Над этим порталом открывается большой балкон, оставляя с двух сторон пространство, которое венчают фронтоны с изображением аллегорий богословского характера и других сцен, выполненных из керамики. Многоцветность добавляет колоритную ноту этому выразительному фасаду.

В Гранаде благодаря Франциско Диасу дель Рибера (1640) мы бы могли обратиться к церкви де ла Компания, в настоящее время де Сан Хусто и Пастор, чтобы насладиться маленьким монастырем, который лаконично описал Чуэка : «Он из подо-

гнутого, сложенного кирпича, который выделяется на белом фоне. Следуя типично сеvilьской традиции делать закрытым верхний этаж, с окнами, украшенными в стиле барокко с легкой аркадой посередине, с мраморными колоннами на нижнем этаже». К таким сжатым оценкам следует добавить высказывание Гальего Бурина, когда он говорит: «что касается украшения плит Рибера, оно использовано исключительно как декоративное во дворике церкви de los Santos Justo Y Pastor и в котором как фриз, так и отделка окон и пилястр, сделаны из плит подогнанного (обрезанного) кирпича, изготовленного самим Рибера и считающимся одним из самых значительных предвестников канеско (canescas).

Можно было бы расширить перечень андалузских порталов, которые позволяют говорить о начальном этапе барокко, принимая во внимание перенасыщенность архитектурными элементами, разрывающими с традиционными пропорциями. Присутствие скульптурных украшений постепенно искажали проекты маньеристов. В самой Гранаде примером этого служит Королевский Госпиталь (Hospital Real). 1637–1640, со скульптурами молящихся Католических Королей в центральной нише и огромный герб с изображением Святого Хуана; на наш взгляд, здесь мы имеем прецедент уже совершенного (полного) барокко в церкви Ангустияс (de las Angustias). Портал Королевского Госпиталя, благодаря Алонсо де Мена, заставляет вспомнить произведение, которое в определенной степени было причиной того, что стало достойным внимания к этому великому монументальному ансамблю. Речь идет о памятнике «Triunfo de la Inmaculada», который изначально был расположен перед госпиталем, который в настоящее время располагается на огромной площади к югу от здания.

Похоже, что его закончили возводить в 1631 году, считая, что его внешний облик и структура должны вписаться в первый этап барокко. Он просто состоит из одной колонны, стоящей на широком пьедестале, который держит образ (изображение) непорочности. Наблюдая за декоративными элементами, лепными украшениями, скульптурами округлых объемов в общем оформлении всего произведения, мы понимаем откуда берет начало новая концепция монументальных композиций в оформлении городского пространства. По наблюдению Бонета Корреа, это стало, в своем роде, явлением, давшим начало целому ряду побед барокко в Андалусии. Кроме Антекеры в конце семнадцатого века остальные более значительные проявления в архитектуре мы наблюдаем в Севилье, Кордобе, Кадисе, но они уже относятся к следующему столетию...

После опыта маньеристов мы увидели, что первые произведения, которые могли бы быть отмечены первыми признаками барокко, носили в основном второстепенный характер для архитектуры. Мы перенесли акцент на декоративное реше-

ние, выраженное при помощи штукатурки и изделий из гипса, подобные алтарным украшениям, подчеркивая всегда в такой мере визуальные ценности идей барокко. В открывающейся перед нами картине последней четверти века, когда только что определился ряд представлений, влияющих как на внешние, так и на внутренние стороны памятников архитектуры, мы выбрали некоторые единичные примеры.

Полный расцвет барокко проявляется в Андалусии в нескольких художественных центрах, которые существенно могут характеризоваться работой нескольких почитаемых архитекторов. Этим мастерам удалось оставить незабываемый след в городах, в которых они работали. Мы решили связать их имена вместе... Но были также и другие художественные центры с менее выраженной четкостью и определением (в стиле). Тем не менее, в любом случае, панорама андалузского барокко в последней четверти семнадцатого века проявит способность продемонстрировать ряд опытов, иногда чрезвычайно значительных, способных заставить понять нас, как зарождалось возвышенное барокко в этом столетии. Особо имейте в виду, что именно в этом последнем столетии создаются памятники, которые наилучшим способом определяют, что есть барокко в архитектуре... *Единственной эксклюзивной монографией, существующей на сегодняшний день, посвященной архитектуре и градостроительству Андалусии эпохи барокко, является монография Бонета Корреа, из которой только 80 страниц из 329, т.е. четвертая часть, посвящена нашему семнадцатому веку...* [выделено мной. – Н.С.]

Хазн. Эуфрасио де Рохас.

После исследования Педро Галера можно подтвердить, что архитектура XVII века сосредоточена вокруг двух имен. О первом, Хуане де Аранда, мы уже рассказывали, говоря о маньеризме. Вторым был Эуфрасио Лопес де Рохас (1627–1684), который посредством обширного творения выразил ослабление (смягчение) классических идеалов. Хотя мы не имеем достаточных данных о его жизни, тем не менее сохранились немногочисленные сведения, позволяющие восстановить некоторые этапы его творчества и осветить его работу не только в столице так называемого Святого Королевства, но и в различных местах епархии. Его работа над собором по заказу муниципалитета начинается в 1659 году, во время которой ему присваивают титул главного мастера этого Епископата; два года спустя ему присуждается тот же титул, но уже за работу для Святой Церкви. Тем не менее до 1667 года работы Лопеса де Рохаса не имеют большого значения, так как речь идет о тех, которые он выполняет в соборе и ряде порталов, таких как San Pablo de Baeza, Santa Maria de Linares и в Cabra de Santo Cristo, упомина-

ющимися как наиболее типичные. Наслаждаясь проектом этих произведений, следует признать классическую сдержанность некоторых из них, но в то же время и смелость, содержащуюся в работах, осуществляемых им в Хаэне.

В начале 1666 года Лопес де Рохас появляется в Гранаде. Его появление совпадает со знаменательным моментом в истории строительства храма; после нелестной оценки, высказанной муниципалитетом, проект главного фасада был признан несостоятельным. Мы не можем останавливаться на мелочах, но отметим, что в декабре наш Лопес де Рохас с триумфом вышел из испытания, которое сделает его главным мастером собора и автором проекта его фасада. Но успех был быстротечным. Известно, что своим новым назначением он пользовался чуть более месяца, после чего возвращается в Хаэн, оставив под вопросом свою встречу с Алонсо Кано. Если он испытал влияние великого гранадского мастера, то оно воплотилось в портале очень похожем на стиль Кано (*canesca*) в церкви Святого Бартоломея, который ему приписывает Галега.

Знаменательным совпадением является то, что главные фасады и Гранады и Хаэна соответствуют одной и той же дате (1667) и, кроме того, оба имеют много общего с крупными проектами прошлого, шестнадцатого века, которые создавали архитекторы Диего де Силоэ и Андрес де Вандельвира. Конечно, оба они имеют различия между собой, так как они отвечают различным веяниям. Скорее верится в то, что некоторые внешние элементы в украшениях, находящиеся на фризах и пилястрах главной церкви Святого Королевства, указывают на след лейтмотивов *canescos* Кано.

Галега устанавливает связи между итальянской и эскурианской архитектурой, отмечая их значение для постройки фасада с большими возведенными колоннами, которые делят фасад на пять полей и служат опорой для огромного карниза, на котором располагаются пьедесталы со статуями Педро Ролдана; позади находятся пилястры, которые в свою очередь подпирают пинакли – чем и завершается весь ансамбль. Фасад хаэнского собора, при всей своей монументальности (кубическая величина между башнями составляет 32 на 37 метров), является одним из самых прекрасных творений андалузского барокко. В нем удачно сочетается и архитектура и скульптура (за исключением упомянутых статуй, находящихся наверху, следует напомнить, что они располагаются между колоннами), удачно взаимопроникая друг в друга. Ровную линию, которую формирует аттик, подчеркивает пространственный эффект и даже балконы, открывающиеся под антаблементом главного корпуса, изобилуют (признаками) барокко.

Кублер ссылается на предшествующее римское влияние (дворцы *Marescotti, de Della Porta y Panfili, de Rainaldi*, начиная с конца шестнадцатого века и до середины семнадцатого, соответственно), хотя также можно было бы вспомнить портик де

ла Кинтана собора в Сантьяго. Абстрагируясь от этих влияний и не задерживаясь на анализе произведения, подчеркнем его значительные достижения. В испанском искусстве он остается одной из наиболее прекрасных стилистических концепций в барокко классического происхождения...

Читатель может проследить в монографии Педро Галега за деятельностью Лопеса де Рохаса в различных местах за пределами епархии Хаэна и даже отметить его влияние на некоторых из его последователей, среди которых выделяется Блаз Антонио Дельгадо, автор заалтарной капеллы Иисуса в храме монастыря (Босоногих кармелиток – Carmelitas Descalzas) в Хаеме и церкви при колледже Иезуитов де Касорла (Jesuitas de Cazorla).

Выдающимся ансамблем, который Галера приписывает Лопесу де Рохасу, является дворик монастыря Святого Воскресенья, в котором игра стукowego арнамента в нишах первого яруса фасада имеет, на наш взгляд, некоторые заимствования у Кано (canesco).

Творчество Кано в Гранаде можно проследить на примере двух хорошо известных храмов. Один из них наиболее старинный – храм Нуэстра Сеньора де лас Ангустиас (de Nuestra senora de las Angustias) (1664–1671). Несмотря на все изменения, которые он претерпел во внешнем виде... он остается значительным строением, наполненным своей индивидуальностью. Можно предположить, что здесь наблюдается его авторский почерк, прежде всего на пилястрах, как результат его творческого поиска. Изображение обильного растительного орнамента на портале (который мы раньше связали с порталом de Alonso de Mena del Hospital Real) стилистически вытекает из идей Кано. Если бы мы освободили храм от всех его украшений, мы должны были бы признать, что он замышлялся, исходя из схем классических традиций с центральным нефом, на который открываются капеллы, сообщающиеся между собой.

Характер фасада церкви изменился полностью, после добавления заалтарной капеллы и постройки богатейшего алтарного сооружения из мрамора в восемнадцатом веке. Поэтому, в контексте архитектуры Гранады шестнадцатого столетия в лас Агустиас (las Angustias) выражена сдержанная [классическая] линия, за исключением вышеуказанного портала. Над ним работал соавтор Кано, Хуан Луис Ортега (Juan Luis Ortega), который выполнил проект для церкви дель Ангель.

Всегда предметом разговора в художественной испанской историографии оставался вопрос о стиле Алонсо Кано, который проявляется во всей своей полноте в гранадской церкви де ла Магдалена. (de la Magdalena). Это произведение, вызывающее особый интерес, хорошо изучено со времен Шуберта... Тэйлор также провел тщательный анализ, используя важные нововведения. Для американского исследователя

Магдалена является самым значительным произведением Хосе Гранадос де ла Баррера (Jose Granados de la Barrera), который взял на себя труд закончить фасад собора после смерти Кано. Поэтому стиль Магдалены Кано можно рассматривать как вершину его творчества. Нет сомнения в том, что так же как и в соборе, здесь архитектурные элементы указывают на разрыв с классическим орденом. Если уцелели пилястры, то наоборот, исчезают капители, меняются изнутри и внешне на знаменитые зубчатые пластины. Другие нововведения имеются и в Магдалене, которые главным образом проявляются в открытом портике, как последнее напоминание о его работе в церкви Сан Хосе де Авилы (San Jose de Avila). Пространственные идеи интерьера решаются по новому, чередуя в боковых нефх капеллы с большими и малыми арками, как бы невзначай превращая хоры в самое близкое к основанию пространство, искажая этот эффект. Объем купола подчеркивает пространственный эффект. В целом, интерьер этого храма на самом деле указывает на основательный разрыв с традиционными идеями интерьеров ранних андалузских церквей.

Так же относящуюся к творчеству Кано и занимающую важное место в панораме барокко Гранады, следует отметить церковь де лос Оспиталикос (de los Hospitalicos), несправедливо забытую по своему скромному виду. На портале предстает перед взором синтез римского происхождения, не чуждый духу его создателя: портал в виде полуциркульной арки. С боковых полей фасада исчезли пилястры, на смену которым пришли лепные украшения, которые венчаются объемными листьями, исполненные в плохой технике. Тот же самый растительный мотив появляется вокруг рельефов де ла Каридад и де лос Сантос Хуанес (de la Caridad y de los Santos Juanes). Вместе с Кано следует упомянуть архитектора конца семнадцатого столетия Мельчор де Агирре (Melchor de Aguirre), который был главным мастером собора и который оставил нам в Гранаде самое значительное свое произведение: церковь де Сан Филипе Нери (de San Felipe Neri), современную церковь де Перпетуо Сокорро (de Perpetuo Socorro) 1686–1690. Хотя ее внешний облик оказался несколько безвкусным, внутри нашему вниманию предлагается разумное использование огромных пространств, наполненных чувственностью барокко, несмотря на присутствие классических черт. За пределами Гранады деятельность Агирре отмечена в двух произведениях в Антекере, завершенных после его смерти: церкви дель Оспиталь де Сан Хуан де Дьос и де Нуэстра Сеньора де Лопето (del Hospital de San Juan de Dios y de Nuestra Senora de Loretto).

На пороге восемнадцатого века появляется очень важный ансамбль, который связывают с триумфальным возвышением барокко в этом столетии. Речь идет о скинии, которую сделал Франсиско Родригес Навахахас (Francisco Rodrigues Navajas) в главном алтаре церкви де Санто Доминго (de Santo Domingo) 1699–1700, используя дорогой

мрамор для создания соломоновых колонн, не забывая про изображение ангелов и густой листвы, которые стали последним чевствованием великого мастера Алонсо Кано.

Херес де ла Фронтера. Морено Мелендес.

Расцвет барокко на земле Гранады способствовал тому, что здесь, в Гранаде, сформировался еще один культурный центр развития [архитектуры]. В Хересе следует задерживать внимание на фасадах трех памятников, которые могут легко быть связанными между собой.

Тот, что в первую очередь вызывает наш интерес – это Каруха (Cartuja), чей автор неизвестен, но который имеет ключевую дату для нашего барокко: 1667. Если мы вспомним строго современные фасады Хаэна и Гранады, мы сможем отметить здесь присутствие других чарующих сторон. Первое впечатление, которое он производит – это пестрота из-за скопления парных колонн, расположенных на двух уровнях, ниш со скульптурами между ними, рельефов, расположенных на пьедесталах, фриза т.п., так же как и преувеличенная пластика в центральной части, которая значительно выходит за главную линию здания...

Краткое описание фасада можно соотнести с образом ретабло и Кублер в действительности считал фасады церквей в Хересе в виде фасадов-ретабло наиболее типичными.

Если от Картухи мы направимся к церкви de San Miguel, в ней мы обнаружим фасад, значительно отличающийся от образа предшествующего фасада, но несколько сохранившего его дух. На этот раз речь идет об авторе Диего Морено Милендес (Diego Moreno Melendez), который спроектировал этот храм пять лет спустя. Наиболее выразительная черта храма в Хересе заключается в восходящем порыве вертикальных ярусов, где портал переходит в форму башни, достигая при этом удачного включения конструктивных и декоративных элементов, начиная с входных ворот и заканчивая капителью. Имя Морено Мелендес (Moreno Melendez) вновь появится, как представлено у Санчо Корбачо (Sancho Corbacho) тогда, когда речь пойдет о де ла Колехиата (o de la Colegiata) – современный Кафедральный собор. В этом важном архитектурном ансамбле, заслуживающем переоценки, фасад нам предлагает три рядом стоящих портала, выделяя центральный, чья композиция сливается с самой высокой частью храма. В старинной Колехиата Colegiata кажется кое-что заимствуется из опыта Cartuja и San Miguel: но и не следует отрицать его индивидуальности. Кублер заметил, что в этом фасаде «вместо того, чтобы следовать устаревшей модели Серлио (de Serlio), элементы перегруппируются в вертикальную систему». Если бы он был спроектирован к 1695 (строительство

продолжалось на протяжении двух третей восемнадцатого века), с точки зрения хронологической и стилистической он бы прекрасно завершил этот этап в Хересе.

Севилья. Леонардо де Фигероа.

В нескольких словах не просто дать характеристику расцвету сеvilьского барокко. При рассмотрении взглядов, присущих семнадцатому веку, начиная с последних пяти лет, мы постараемся конкретизировать разновидности этого типа барокко. Многообразие вариантов требует обратить наш взгляд не только на город, но и на провинциальные населенные пункты, наполненные его чертами как Эсиха и Кармона (Esija y Carmona), оценить их архитектуру приходских храмов и монастырских построек со своими церквями и красивейшими открытыми галереями. В конечном итоге, не следовало бы оставлять в стороне перечень гражданской архитектуры, которая хотя и характеризуется как более скромная по своему содержанию, тем не менее также представляет нам некий значительный интерес. Именно Севилья расцвета барокко могла бы послужить для нас началом возвышенного барокко (*exaltado*) XVIII века и должна цениться не только благодаря декору интерьеров или порталов, но и за ценность [композиций] башен, особенно за великолепный ансамбль колоколен Севильи, изученный Кальдерон Кихано (Calderon Quijano), где он наблюдает неразрывную линию развития от Возрождения до Просвещения.

В нашем экскурсе не рассматривается подробно значительное нагромождение предшествующего опыта. Ограничимся демонстрацией красноречивого выражения того, что представляет из себя барокко Севильи в семнадцатом веке на примере произведения Леонардо де Фигероа (Leonardo de Figueroa). Об этом мастере мы сможем судить как об одном из наиболее выдающихся создателей испанского барокко, стоящем в одном ряду с Чурригера (Churriguera), которые оказались главными мастерами, связующими два века. Отталкиваясь от исследования Санчо Корбачо, Бонет Корреа (Sancho Corbacho, Bonet Coreia) в сжатых фразах они дают нам характеристику его творчества: «Его создание многообразно и насыщено со сгибающимися и стекающими линиями, наклонными конструкциями и декоративными решениями, что является новым и оригинальным, сумев привнести мелочи барроминеско (*barrominescos*), при этом, одновременно, сохраняя и давая новую жизнь маньеристским формам... Его наибольшее достижение состояло не только в умении использовать великолепную декоративную грамматику, но и в умении ввести ее в конструктивную, родную (местную) традицию с использованием кирпича и терракоты, в которой возможна игра белого и желтого цветов на настенных поверхностях с украшениями, переходящими в оттенки красного».

Будучи уроженцем Куэнки (Cuenca), он начинает свою деятельность в Севилье около 1670 года. Многие из его созданий соответствуют нашему веку, по крайней мере, если говорить об общем облике, хотя его работы будут продолжаться зачастую на протяжении первой четверти следующего века. Произведением XVII столетия мы считаем находящийся здесь Госпиталь де лос Венераблес (Hospital de los Venerables), основанный в 1675 году, который начал строить Хуан Домингес (Juan Domingues) и был закончен Фигероа в 1687 году. Храм, который все еще соответствует типу прямоугольного в плане пространства, с единственным нефом и куполом на своде в пролете, предшествующем клиросу, несмотря на простую структуру, содержит некоторые вольности барокко, такие как причудливые завитки на пилястрах, которые заменяют капители. На фасаде игра типичного для мастера приема кладки кирпича, где выступают лепные украшения, как те, которые мы видим вокруг ниши и в верхней части портала; Пилястры такой формы будут широко использоваться в восемнадцатом веке. Госпитальный дворик удерживается в рамках некоторой простоты, с арками в нижней части галереи и балконами навесу, обогащенными многоцветной поддержкой.

В старом монастыре де Доминикос де Сан Пабло (de Dominikos de San Pablo, нынешняя церковь de la Magdalena, начало строительства которой относится к 1691 году, продолжается развитие идеи расширения пространства как на высоко размещенных сводах, так и в куполе интерьера. Игру объемов на фасаде создают добавленные мансарды с соломоновыми колоннами в средокрестии. Обогащают [фасад] вышеназванные формы игрой материалов, покрывающих купол и барабан, наполненный многоцветием материала.

Леонардо де Фигероа (Leonardo de Figueroa) участвовал также в перестройках 1669–1711 годов, в которых отмечены наряду с ним работы мастеров восточной Андалусии, в том числе и Лопес де Рохас, (Lopez de Rojas). Фигероа возглавил работы в 1696 году, оставив свой личный вклад в многочисленных мелочах при оформлении старых храмов, которые, имея первоначальную классическую архитектурную схему, по окончанию его работ, приобретали вид барокко. Sancho Corbacho, например, считает Фигероа автором монастырского дворика де Сан Аскасьо (de San Ascacio), датированного 1690 годом. Последним произведением, которое следует отметить здесь, это наименее интересная в стиле бароминеско (barrominesca) церковь de San Luis, построенная между 1699 и 1731 годами. Внутренний вид соответствует XVII веку, но все, что выражает его фасад и его подвижный фундамент, должно войти в понимание того, что будет называться возвышенным барокко, к которому также относится Коллегио Семинарио де Сан Тельмо (Colegio Seminario de San Telmo) и многие другие постройки Леонардо де Фигероа.

Приложение 12

Arenillas, Juan Antonio.

DEL CLASICISMO AL BARROCO.

ARQUITECTURA SEVILLANA DEL SIGLO XVII.

Арениас Хуан Антонио. От классицизма к барокко.

Севильская архитектура XVII века⁵²⁴.

(перевод Сим Н.М., Стогова Г.Н.)

Одним из наиболее полных исследований истории архитектуры Севильи является книга «Архитектура барокко Севильи XVIII в.» Санчо Корбачо, опубликованная в 1952 году. Этот труд способствовал не только переоценке художественного направления в архитектуре этой эпохи, но и одновременно побуждал интерес и любопытство к дальнейшему исследованию истории искусств Севильи и ее провинции. Впоследствии стали появляться многочисленные публикации, посвященные истории искусства Севильи восемнадцатого века. Меньше внимания уделялось архитектуре XVII столетия, хотя следует признать, что в последнее десятилетие выходят в свет различные монографии, посвященные конкретным памятникам архитектуры и архитекторам второй половины XVII века. Но более целостным по содержанию и по анализу художественного образа архитектуры Севильи эпохи барокко остается монография Санчо Корбачо.

Введение.

Изучение архитектуры Севильи XVII века за последние годы достигло значительного продвижения, хотя еще не достает глобального целостного изучения. В книге Санчо Корбачо «Архитектура барокко 18 в.» удастся представить видение всего собранного по этому феномену. В данной работе исследуется архитектура классицизма как постоянная стилистика семнадцатого века и поколение архитекторов, которые работали в этой эстетике и, обновляя в дальнейшем орнаментальный язык, медленно продвигались к стилю барокко. В зданиях этого века, построенных заново, на новых местах или перестроенных старых, они будут постепенно вводить легкие структурные и орнаментальные варианты, которые выльются в значительные сооружения второй половины века.

...Традиционная историография проявила достаточно широкий интерес к архитектуре семнадцатого века, изучая ее самые значительные здания, хотя в большей части в работах отсутствуют ссылки на каких-то конкретных мастеров. Фундаментальным трудом несомненного значения для изучения и знакомства с этим периодом являются рукописи (аналы) Диего Ортиса де Сунига, так как он был современником этой эпохи и жил во время реализации художественных построек XVII века. К этому труду следует добавить произведения классиков: Понза, Сеана и Ллагуно, которые представляют важные сведения о зданиях, севильских мастерах XVII-го столетия, которые, несмотря на то, что их образование было достаточно просвещенным, в целом отрицательно относились к барокко. Одним из фундаментальных трудов являлись «Новости художественные, исторические и любопытные всех общественных зданий этого очень благородного города Севильи» Феликса Гонсалеса де Леон, который систематически обходил город, описывая самые важные гражданские и религиозные здания, некоторые из которых уже исчезли, превратившись таким образом в фундаментальное свидетельство для их изучения. К этому произведению можно добавить «Севилья монументальная и художественная», написанную Хосе Хестосо, в которой собраны исторические и конструктивные процессы большей части зданий Севильи.

К этим важным историческим указаниям следует добавить труды Селестино Лопес Мартинеса «Архитектура, скульптура и живопись соседей Севильи», из которых он брал материалы таких выдающихся мастеров, как Педро Санчес Фальконете, Хуан де Сегарра и Педро Лопес де Валле или из его исследования «Братство ла Санта Каридад и Венераблес Маньяры», где он использует их архитектурный рисунок церкви Госпиталя де ла Каридад Фальконете. Также полезна коллекция «Документы по истории искусства Андалусии», из которых Мартинес взял интересные данные по архитектуре Севильи той эпохи. Несмотря на обилие публикаций, существуют значительные пробелы с такими постройками, как монастырь де Нуэстра Сеньор дель Кармен, монастырь де Нуэстра Сеньора де Консольасьон де Падрес Терсерос и де Сан Хосе и церковь Санта Мария ала Бланка или об архитекторах, которые оставались практически неизвестными, таких как Кристоаль Ортис, Диего Гомес, Педро Лопес дель Вале и Себастьян де Руэста. На первом месте был труд по обобщению всей существующей историографии, чтобы перейти к непосредственному исследованию в архивах города. Таким образом, была собрана информация из первых рук, большая часть которых не опубликована. Среди архивов следует отметить муниципальный архив Севильи, чье отделение относится к «Документам Капитулов», что позволило проследить за различным строительством, которое осуществлялось в городской среде на протяжении XVII века. Основными оказались фонды Архива Истории Провинции из отделения Нотариаль-

ных протоколов, откуда были взяты данные о самых значительных конструктивных процессах этого века и важные сведения, которые потом позволили описать жизненный и профессиональный путь главных архитекторов, упоминаемых здесь. Также использовались архивы Кафедрального собора и Дворца Архиепископа для изучения этих построек, особенно, что касалось Саграрио. Проведены исследования фондов библиотек, хранящие интересные печатные и рукописные труды, университетские библиотеки Севильи и Гранады, а так же Национальные библиотеки. Анализ содержания в этих документах позволяет так же углубиться в эти сложные процессы, особенно второй половины века.

В структуре работы традиционная схема, так например, на первом месте глава «Образ города», в которой к отсутствию плана XVII века представлены различные виды, выполненные граверами и художниками. Также предлагаются различные городские проекты. Как основной элемент образа города Севильи XVII века появляются улицы, площади, крытые галереи, о появлении которых оставлены подробные записи. И, наконец, изучается общественная жизнь Севильи с точки зрения контрреформации, существующей в обществе той эпохи. Увеличение капелл, алтарей, крестов и других религиозных элементов на улицах и площадях города, которые вызывали религиозные чувства у народа.

Вторая глава посвящена архитектурному языку, в котором анализируется теоретическая и практическая база мастеров, а также уделяется особое внимание изучению архитектурного рисунка XVII века с анализом рукописей D.Z., которая индифицирована исследователю Диего Ортис де Сунига и рисункам из монастыря Сан Антонио де Падуа, находящимся во Дворце Епископа. Также остается не решенной задача, касающаяся рисунков, анализа орнамента и различных описей испанских художников того времени. Недостаточно изучены различные типологии, используемые мастерами, а также разнообразие материалов и их применение.

Третья глава «Архитектура гражданская» посвящена анализу строительства новой церкви Госпиталя Нуэстра Сеньора де ла Пас, а также преобразованиям, связанным с изменением конструкций зданий госпиталей Каридад, Посо Санто, Венераблес и Буен Сусесос.

Четвертая глава «Жилая архитектура» делится на две части. Первая – дома сеньоров, где представлены переустройства и расширения пространства, приведенные в четырех важных постройках. Таким образом, анализируется строительство главного фасада дворца Альтамира, которое предписывается творению Кристобал Ортис, а также строительство, проведенное во Дворце Епископа, в котором упоминается архитектор Диего Гомес, заслуживающий особого внимания. Также предлага-

ются проекты и тщательно разработанные произведения, выполненные инженером и главным мастером Дукес де Минсели, Мартин Родригес дель Кастро, персонажи не известные до настоящего момента. И наконец, изучается дворец Святого Колома или Букарелли. Без сомнения, это строение представляет собой самый выдающийся знатный дом, построенный в последней трети XVII века. Вторая часть главы посвящена изучению простых домов.

Пятая глава «Религиозная архитектура» изучает наиболее представительные здания, построенные в наш хронологический период, которые охватывают данное исследование, проводя анализ различных нововведений. За этой главой следует глава «Архитекторы Севильи XVII века», повествующая о жизни и постройках изучаемых мастеров. Речь идет о таких архитекторах, как Кристобал Ортис, Диего Мартин Орехуела, Диего Гомес, Себастьян де Руэста, Педро Лопес дель Валле и Хуан Гонсалес, практически не известных, где описывается их жизненный и профессиональный путь и определяется их место в контексте архитектуры Севильи XVII века. О других, наиболее известных, таких как Андрес де Овьедо, Педро Санчес Фальконете и Хуан де Сегарра, расширены их биографические данные, а также их каталоги. Седьмая глава посвящена трудам религиозных архитекторов, которые преобретают особое значение, так как она была основана на чертежах из исчезнувших из Коллехио де ла Пурисима Концепсьон, таких как иезуит Педро Санчес, монах Хуан де Санта Мария, участвовавших в постройке церкви Сан Хосе. Также были использованы библиографические и документальные источники при написании этого труда, включая приложения к документам, в которых собраны самые значительные материалы...

...Развитие Севильи XVII века определяется целым рядом исторических фактов и обстоятельств, которые не так уж и влияли на изменение. Первый вопрос – это отсутствие важнейшего элемента исследования реального облика города XVII века, его топографического плана. Первый известный план, выполненный Пабло де Олавиде, датируется 1771 годом, несмотря на эту позднюю дату, он единственный, который дает представление городского пространства, площадей и индифицировку улиц, которые в это время все еще не имеют своей схемы. Отсутствие таких свидетельств заменяют различные виды города, предлагаемые графиками и художниками. Первым мы обязаны гравюрам, представляющим собой простые виды с окружающими город стенами. Стены прерываются основными зданиями или крышами домов, как на картине «Вид города с Востока» и Сан Маркос. В отличие от этих гравюр, акварели Пьера Мариин Балди изображают приближенную изобразительную точность конкретных зданий, дают возможность разглядеть башни, купола многочисленных религиозных строений, новых храмов, которые проводились в Севилье с конца XVI века. Рисунки Балди при-

ближены к истинному облику города с его центром, окружной стеной, его кварталами и окраинами. Но также художник и архитектор сумел схватить самые незначительные детали, как это можно оценить на одном из видов с места Трианы, где находился Кафедральный собор со своими пинаклями, контрфорсами и аркбутанами или с видом на Госпиталь де ла Каридад, который кроме собственно здания передает атмосферу жизни города XVII века. Были и другие рисунки, уже не сохранные. В 1610 году Кристоаль Вела и Хуан Кинтанилья сделали 4 вида Севильи и десятью годами позже три вида художника Мигеля де Эскивеля. В Госпитале де Посо Санто сохранилась картина со сценой ужасов чумы в городе. Художник выбирает передний план Госпиталя де ля Сангре, чтобы воссоздать на полотне всю тяжесть этого момента, в который даже сам госпиталь не мог приютить всех зараженных жителей Севильи. Поэтому появляются врачи, оказывающие помощь, повозки с умирающими и умершими, лежащими на песке. Очень интересны с точки зрения урбанистики и архитектуры дома, которые появляются слева на полотне, так как позволяют нам увидеть облик жилья Севильи XVII века, двухэтажные строения, с крышами, крытыми черепицей. Это место изображено и в другом полотне народного характера неизвестного автора, возможно, после трети века, который изобразил повседневную жизнь квартала Макарена, где показано много людей с повозками и мулами, женщины, которые идут навестить больных, некоторые подходят к фонтану с водой, несмотря на чуму. Как и в предыдущей картине, отражена линия домов, описанный уже облик, дух и обыденный образ жизни города.

Севилья XVII века – это город контрастов, также город праздников и различных мероприятий на площади Сан Франциско. А с другой стороны, это бедность и плутовство портового города. Это город, который живет главным образом за стенами. Возможно, это один из самых значительных аспектов, так как окруженное стенами пространство служило препятствием для развития города. Несомненно, его средневековая схема послужила основой городского развития XVII века, но его узкие улочки так и остались, несмотря ни на какие новаторские решения. К этому обстоятельству следует добавить другой важный аспект для градостроительства Севильи XVII века. Почти две трети города было занято монастырями. По мнению Ортиса де Суниги, к моменту создания в 1649 году монастыря Сан Педро де Алькантара насчитывалось 45 монастырей – 28 из них женских. Это были целые города внутри города. Даже было бы более подходящим назвать Севилью городом монастырей. Берналес Валлестерос (1972), описывая внешний облик города, противопоставлял тот город, который был скрыт за монастырскими стенами, городу торговому, активному, городу, куда постоянно приезжали люди, где существовали городские структуры – общественные организации, санитарная служба, гражданские инспекции, деятельность которых влияла на лицо города. Увеличивается количество ба-

шен, куполов, колоколен, которые способствовали изменению облика города. В последнюю четверть XVI века Севилья переживет две великие градостроительные реформы, в результате которых неким образом вводится в [средневековую] архитектуру гуманистическое видение Ренессанса. Перемены коснулись городских ворот, спроектированных архитектором Эрнан Руис эл Ховен, но особенно эти перемены коснулись Аламеда, где было создано прекрасное место для прогулок и общественных встреч. Работы выполнялись его ассистентом. Эти работы не нашли своего продолжение в XVII веке.

Экономические проблемы, постоянные наводнения, страшная чума 1649 и землетрясение 1680 осложнили городское развитие. Но в целом градостроительство в европейском стиле барокко представлено как наследие теорий эпохи Возрождения и тех базовых основных схем гармонии идеализации и геометрической абстракции. Тем не менее барокко изменяет общую картину города, трансформирует новые схемы, в которых зрительное восприятие играло главную, первостепенную роль. Как хорошо отметил Чуэко Гоитиа, Поиск образа города как произведения искусства, мгновенного визуального его восприятия, было главной находкой барокко. Городская эстетика семнадцатого века будет рассчитывать на основные элементы как в планировке, композиции и перспективе города. Эти концепции будут иметь огромное значение в поиске новых градостроительных решений муниципальных чиновников, отраженных в своих мемуарных записках в поиске нового образа города. Этому поможет проведение различных праздников, например, Святая Неделя и праздник Тела Христова, Айюто дафе – что нередко изображали в картинах того времени – триумфальные повозки, эфемерная архитектура, особенно выделялась сценография и театральность... Семнадцатое столетие было однородным, но незначительные исторические события породят новые градостроительные проекты, одни из которых будут осуществлены, другие так и останутся утопическими идеями. Не надо забывать, что в тот период город находился в глубоком экономическом кризисе, не было средств на проведение больших преобразований, поэтому обращают внимание на себя лишь незначительные перемены в облике города. В этом смысле, разрушения произошедшие в 1626 году и коснувшиеся большей части городского центра, были первым определяющим фактором создания проектов и проведения ремонтных работ стен города, входных порталов и также уклонов русла реки Гвадалquivир. В 1620–1621 году Хуан де Овьедо осуществил проект огораживания реки, которая вышла из берегов после наводнения. Андрес де Овьедо был главным мастером муниципалитета, он спроектировал работы по реконструкции стен и ворот города и двухуровневые бульвары – один вдоль городской стены, другой проходил по берегу реки, создавая таким образом широкий проспект, расположенный между Воротами Баркета или Альменийя и Святого Хуана.

Одним из нововведений в барокко города была конфигурация в виде оси и основная улица города. В XVI веке в Севилье было две оси, которые пересекались и наряджались во время королевских визитов. Улицы были подобны театральной сцене. Основными были улицы Реаль, Месонес, Коррео Вьехо (старая почта), Кораль дель Рей – постоянный двор, Бавьера, Абадес и Борседегинери, а нынешние – Сан Луис, Сабесса дель Рей Дон Педро, Альмиранте Ойос, Сорраль дель Рей, Авадес и Матеос Гаго (San Luis, Cabeza del Rey Don Pedro, Almirante Hoyos, Corral del Rey, Abades y Mateos Gago) – связывающие Ворота де ла Макарена с центром города. Во время визита Филиппом вторым Севильи, 1570 году открылся новый королевский проспект, полностью отличающийся от прежних строений. Он торжественно въезжал в город, окруженный стенами по Пуэрто Реаль, (Puera Real). Дальше шел по улице Армас – Альфонсо XII – Сьерпес – Пласа дель Сан Франсиско – Генова (Armas – Alfonso – Sierpes, Plasa de San Francisco y Genova). Невозможность открытия больших проспектов по типу римских, которые связали бы главные ворота в город с центром политической и религиозной власти определило ось: площадь Сан Франсиско – Генова – Градас, которая стала ключевой в главных праздниках и церковных событиях города.

В Севилье XVII столетия основным элементом барочного города станет площадь. В 1625 году можно было насчитать до 30 площадей различных конфигураций, хотя и не новой формы. Создание этих публичных пространств заканчивалось в большинстве случаев строительством новых дворцов и монастырей. Прежде всего их рост, сохранение и содержание было обусловлено новым менталитетом, открытым для социальной жизни города.

Именно площадь Сан Франциско станет центром и местом встреч севильского общества. На этой площади были расположены главные гражданские здания: Дом Капитула, Дом королевской аудиенции. Другой площадью станет площадь Сан Сальвадор с высаженными деревьями и Госпиталем де Нуэстра Сеньора де ла Пас и с церковью Коллегии дел Сальвадор. Очень важным элементом для истории облика города были крытые проходные галереи (портики), которые дошли до наших дней в большом количестве. Градостроительная политика севильского капитула уделяла внимание их содержанию и сохранению. В 1615 году граф Сальватьеро хотел запустить амбициозный проект, задумывая построить дома в Триане. Они выполнялись с крытыми галереями на мраморных колоннах. В период с 1625 по 1675 насчитываются многочисленные просьбы, петиции с целью обновить или реконструировать элементы зданий, как например, заменить кирпичную колонну на мраморную или обновить деревянные покрытия. В некоторых случаях были просьбы о перестройке домов и порталов. В этом смысле 3 января 1629 года доктор Мигель де Акоста Гранадос, можордом

монастыря Сан Клименте, попросил соответствующую лицензию на проведение работ в домах с портиками, которые находились в ведении монастыря Сан Сальвадор. Эта просьба привела к столкновению между цистерцианцами и муниципалитетом, так как нельзя было перестраивать порталы. И просьбу пришлось отозвать. Несколько месяцев спустя некая Донья Мария просит лицензию на починку домов и колонн портала, которые были расположены напротив церкви Сан Сальвадор. Кабильдо дал лицензию, оговорив условия реконструкции полного соответствия ранней постройки монастыря цистерцианцев. Каждый этаж должен быть равен другим, и порталы однотипны, должно быть полное соответствие окон, балконов и крыши. С такой существующей философией Хасинта Перес старается провести работы в некоторых порталах на площади Сан Франциско, предлагая поставить здесь мраморные колонны. Без сомнения, самой интересной новостью, относящейся к типу этих построек, относится просьба, представленная кабильду 14 марта 1634 года Хуаном Лопес де Вега, который просил разрешения на проведение работ в некоторых порталах на площади Сан Сальвадора. В своей записке-просьбе он заявляет, что город представил лицензию некоторым соседям на строительство различных домов и порталов на этой площади. Он указывает, что его дома были заселены бедным людом и он не может их реставрировать. В этих обстоятельствах Лопес де Вега хотел провести необходимые работы для того чтобы «площадь преобразилась». Ему предоставили лицензию с условием, что будет все построено в соответствии с остальными домами, устанавливая мраморные колонны и с тем, как обработаны дома рядом, чтобы не было различий между старыми и новыми постройками. Здесь они вводят термин перспектива, возможно, в смысле передачи эстетического единства общественного пространства. Другая зона общественной жизни была известна как Градас, рядом с кафедральным собором. В основном его внешний вид совпадает с пространствами, уже отмеченными на площадях. Прошения жителей постепенно вели к переустройству домов, а главным образом порталов. В этом смысле следует отметить прошения, сформированные Домианом Родригес 5 мая 1651 года о замене каменных колонн на мраморные в порталах домов, которые располагались напротив Градас (трибуны, ступени), и также была просьба обработать железный балкон. В связи с последней просьбой следует отметить рост подобных прошений с целью вывести балконы на улицу. После разрушения от землетрясения соседи вознамерились вернуть домам былое величие с четким сознанием приукрасить свои дома, площади и улицы. Примером тому служит просьба Педро Кальдерона 1652 поднять уровень балкона, так как он занимает много места и мешает во время проведения турниров. Потом поступили просьбы установить балконы. Появляются приказы о карнизах и ограничении максимальной высоты зданий. Другим фундаментальным вопросом для

понимания градостроения Севильи была постоянная озабоченность муниципалитета, связанная с мусорными ямами, которые портили образ города и вредили здоровью горожан. Так 21 июля 1625 года 24-летний дворянин Родриго Суарес указывает на существование на углу улицы Токерос антисанитарной проблемы, где соседи постоянно складывали мусор. Чтобы избежать последствий заражений, он просил построить каменный сарай в указанном месте. Подобных просьб было немало...

Для понимания проблемы в организации общественного пространства XVII века следует сделать акцент на контрреформистский дух севильского общества. Появление алтарей, часовен, крестов и других религиозных элементов на улицах и площадях города... будет усиливать и демонстрировать нарастающую религиозность жителей Севильи. В этом смысле значительны прошения об установлении крестов. Так 30 апреля 1625 года была представлена лицензия Хуану де лос Рейес и Алонсо Родригес на установление креста в местечке Баратийо. Самой интересной была просьба Диего де Матос и Франсиско Гарсия, которые жаловались на то, что на площади Епископа находится очень много мусора, они предлагали установить каменный крест на этом месте, который украсил бы это место... Иногда кресты не носили такой монументальный характер. Иногда просили установить кресты жители города или определенное событие служило поводом к этому, так как это было с Марией де ла О, которая в ноябре 1645 года вознамерилась установить крест на постаменте в квартале Ареналь, на месте, где был убит ее муж. Последний крест, документально отмеченный, был помещен на площади де ла Паха, нынешняя Понсе де Леон по просьме монаха Франсиско де ла Пьедад. Два исторических события – чума 1649 и землетрясение 1680 прервали стремление обновить город. Ни со стороны архитекторов, ни со стороны городских представителей не возникало новых проектов. Покинутые дома разрушались, появлялись доклады о разрушении знатных домов, оставшихся без хозяев. Все усугублялось голодом 1652, приведшим к хлебному бунту. Строили Ферию – ярмарку. Население Севильи второй половины века переполняло глубокое религиозное чувство. Организовывались большие религиозные праздники, как, например, по случаю открытия церкви Санта Мария Бланка (1665) или по случаю канонизации Сан Фернандо (1671). Во время этих праздничных дней забывалась реальная жизнь города, украшались улицы, возводились эфимерные архитектурные строения. Эти праздники были главными для развития триумфа декоративного барокко в области архитектуры и градостроения. Землетрясение и его последствия послужат новому поколению архитекторов с новыми теоретическими концепциями и практическими решениями создавать уже барочные произведения. Фигуэры, Ромеры и Тирадо со своими новыми идеями и схемами значительно изменят образ архитектуры XVII века...

Архитектурный язык.

Существует достаточно мало текстов, в которых севильские архитекторы XVII века указывают на литературу по искусству. Есть такие источники, как завещания и переписи имущества. Некоторые указывают на авторов классических трактатов Витрувия, Серлио, Паладио, Виньоли. Из этих текстов извлекается достаточно информации, чтобы познакомиться с архитектурным стилем и предполагаемыми источниками вдохновения. В других текстах фигурируют случайные библиотеки. Например, библиотеки Хуана де Сигарро, Хуана Бернандо де Веласко и Себастьяна де Руэста. Они заявляют о том, что владеют различными книгами на указанную тему и трудами теоретиков архитектуры. В переписи Веласко 1638 года указывается, что он владеет 30 книгами на разные темы, касающиеся чертежей, схем по данным Исторического архива Севильи. Исключительным случаем является Андрес де Овьедо. В его воспоминаниях и завещании от 1626 года есть точное указание на литературу по искусству. В своих мемуарах по теме создания образа города он цитирует Витрувия и Леона Альберти. В завещании Овьедо пишет, что в своей библиотеке имеет труды Вилльяпландо и «Четыре книги по архитектуре» Андреа Паладио. Он даже указывает на то, что у него есть труды Архимеда и Сенеки, которые напрямую не связаны с архитектурой, но указывают на высокую степень его образованности как в математике, так и в гуманитарных знаниях. Кроме перечисленных итальянских авторов трактатов, имеются указания на «Первый том архитектуры» 1568 г. француза – теоретика Филиберта де Лорме и графические изображения фламандского происхождения. В это же время использовались идеи Эрнана Руис дель Ховен, добытых из его рукописей, его наблюдения восполняют недостаток знаний об этом городе. Сюда можно отнести и факт присутствия Алонсо де Вальдервира в Севилье и его увлечение искусством стереометрии, что нашло отражение в церкви Саграрио. Относительно влияния книги «Искусство и использование архитектуры», написанной монахом августинцем Лоренцо де Сан Николас, имеется мало указаний в контексте архитектуры Севильи. Возможно, что Себастьян де Руэста, живший в Мадриде в тот момент, был знаком с его теоретическими изысканиями. Отражение его архитектурных изысканий прослеживаются на рубеже XVII–XVIII веков в многочисленных сооружениях гражданского и религиозного характера. Другими источниками, которыми пользовались севильские мастера должны были быть труды их современника Диего Лопес де Аренас «Плотницкое дело» и трактат «Зодчие», в которых говорится о деревянных перекрытиях в храмах начала века, в дальнейшем переходящие в сводчатые. Севильские архитекторы все больше обращались к болонцу Серлио, особенно к его четвертой книге «Общие правила по архитектуре», где они бу-

дуг черпать идеи по орнаментальным мотивам, используя их в своих работах, составляя формулы для оформления вертикальных разрезов стены, называемые севильцами иллюзорным (*vano Serliano*) или паладиано, как, например, это делал Эрман Руис дэль Ховен при перестройке Хиральды. Алонсо де Вальдервира использует «*Vano Serliano*» и паладиано при строительстве звонницы монастыря Санта Изабель, а также Лопес Буено использует эти элементы в монастыре Сан Пауло и Сан Клементе. Мигель Сумарага, в соответствии с архитектурными моделями, взятыми из «Четвертой книги» Серлио на 34 странице, использует модели Серлио при строительстве Госпиталя Поко Санта и в жилой архитектуре, как например, во дворце Бусарели. Также влияние Серлио отражено на фасаде Коллехио де Сан Сальвадор Леонардо де Фигероа. Наибольшее влияние Серлио было в художественном языке орнамента. «Четвертая книга» стала основным источником для композиции декоративных орнаментов, возможно, самым значимым примером является строительство сводов под хорами в храме де лос Дескальсос де ла Сантисима Тринидад (церковь босоногих святой Троицы). Работы были выполнены Хуаном де Сегарра и Франциско де Искаланте в 1727 году. Для этого они скопировали модель LXXIV со страницы цитируемой книги в гипсе. Также интересен фриз церкви при монастыре Санта Мария ла Реаль, современный монастырь де Санто Томас, где чередуются розетки с триглифами, элемент, который взяли из третьей книги со страницы XXX. На другом рисунке фигурируют (граненые) зубцы, которые использует Лопес Буено в пазухе свода в галереях клаустро монастыря Святой Марии дель Сокоро, который послужил источником вдохновения для чертежей фасада церкви Санта Мария Бланка. Другой формой, цитируемой из Серлио, являлась форма выпуклого архитектурного облома (гусек), которая была использована для галерей внутренних двориков и на башне монастыря де лос Дескальсос. Возможно, решение создания антаблемента, предложенное болонским архитектором, использовалось Хуаном де Сегарра, но он его разнообразил другими архитектурными элементами. На портале Коллехио де Сан Франсиско де Паула, созданного во второй половине века, на пилястрах появляются выпуклые обломы. Другое влияние будет со стороны ремесленных мастерских, которые придерживаются исторически утвердившимся декоративным оформлением фасадов зданий из азулехос.

Андреа Паладио был еще одним автором, которым пользовались архитекторы Севильи. Андрес де Овьедо обладал экземпляром «Четыре книги по архитектуре». Его влияние отражено на рисунке портика Санта Клара, выполненного Хуаном де Овьедо в 1620 году, а также на фасаде церкви Каридад, построенной по чертежам Педро Санчес Фальконетте в 1645 году. На этом фасаде можно угадать и некое влияние Алонсо Кано – консоли верхнего этажа и центральную арку, элемент, похожий на фа-

саде гранадского собора. Виньоловские архитектурные модели также не были чужды Хуану де Овьедо. В клаустро монастыря дель Кармен наиболее четко прослеживаются идеи итальянского мастера – ордерная композиция нижнего и верхнего ярусов, рустованный портал.

...Севильские архитекторы использовали также и графические источники фламандского происхождения. Мигель Сумаррага и Хуан де Овьедо широко цитировали их при оформлении орнамента из стука (церковь монастыря Санта Клара). Мастер каменотес Габриель де Мена будет украшать колонны орнаментом в виде драпировок, расписанных в золоте (Ц. Санта Мария Бланка)...

Архитектурный рисунок.

...Коллекция рисунков монастыря Сан Антонио дель Падуа и чертежи Хуана де Овьедо хранятся во дворце Епископа. Некоторые из этих рисунков уже увидели свет в различных публикациях. Рисунки и чертежи порталов, сводов Диего Лопес Буэно опубликованы в монографическом исследовании Фернандеса Мартин, в котором в виде каталога представлены 73 рисунка. Автор связывает большую часть рисунков с монастырем Святого Антония де Падуа.

Считалось, что Андрес де Овьедо развернул широкую строительную деятельность. Это обстоятельство объясняет то, что он имел в своем распоряжении чертежи разных архитекторов. В Сан Лоренсо он конструирует свод под руководством Лопеса Буена. Возможно, он строил портал Сан Клементе по чертежам Хуана де Овьедо и Вермондо Реста. Следовательно, первый вывод, который можно сделать: рисунки не принадлежат самому мастеру, но так как их много, то среди них могут быть и его рисунки. Во вторых: большое количество из них принадлежат Диего Лопесу Буэно, архитектору, который вел большую художественную работу первой трети XVII века. Стилистически они соответствуют имперскому классицизму первой половины XVII века. Речь идет о планировке, вертикальных членениях, о порталах, колокольнях, атриумах и двориках, с четким указанием на работы севильских мастерских. Так можно отметить портик со стройной полуциркульной аркой, на колоннах тосканского ордера в церкви монастыря Сан Клименте. Наибольший интерес представляет план, вертикальный разрез, внутренний дворик. Помещение квадратное в плане, с двойной галереей арок, расположенных на тосканских колоннах. Другим интересным рисунком, относящимся к вертикальным разрезам, является рисунок к пресбитерию, монастыря Сан Антония де Падуа. В нем можно увидеть люнеты свода нефа. Высокого качества рисунок, относящийся к монастырю Сан Клименте. Здесь видно чередование трой-

ной пилястры главной арки с двойными, изогнутыми и прямыми фронтонами, окулюсами. Декоративный акцент делается на рисунок триглифов. В аттике происходят наибольшие изменения: вместо больших пинаклей на рисунке изображена сплошная балюстрада, увенчанная маленькими шариками. Этот стиль напоминает боковой портал церкви Сан Винито, чертежи которой разрабатывал Хуан де Овьедо. Также есть отсылка на миланца Вермондо Реста. Интересны по форме рисунки звонниц и капелл. В часовне автор представляет здание, прямоугольное в плане, с одним нефом, двумя прямоугольными капеллами, и четыре капеллы полукруглой формы меньшего размера. Портал здания оформлен круглым карнизом. Звонница имеет простой чертеж с полукруглой аркой, расположенной между пилястрами. Внутреннее пространство классическое с полуциркульной аркой. План помещения с одним нефом, с хором, представляет типичное расположение, вверху пролет, главная капелла занимает половину паруса свода. Нельзя это идентифицировать с конкретным зданием, но подобие такой планировки угадывается в Сан Антониа де Падуа, в Сан Вуэна Вентура, хотя эти здания задумывались с тремя нефами. Интересны рисунки внутреннего двора Госпиталя францисканцев с галереями полукруглых арок, стоящими на колоннах в нижнем этаже и с балконами над ним. Интересно, что ни на одном из этих чертежей нет декоративного орнамента, указывая на классический стиль, который еще существовал в архитектуре в тот момент.

...Из всех авторов указанных трактатов мы отметим один весьма загадочный персонаж, который в 1662 году наследовал коллекцию рисунков, опубликованных Санчо Корбачо в 1947 году под названием «Архитектурный рисунок XVII века». Он поставил целый ряд вопросов относительно авторства коллекции. Санчо Корбачо указывает на севильское происхождения коллекционера, так как рисунки отражали архитектуру Севильи первой половины века. Он также отмечал, что владелец коллекции имел хорошее образование, знает латынь, греческий язык, обладал знаниями в архитектуре, особенно ему хорошо было знакомо произведение Виньола. Возможно, он сам исполнял некоторые чертежи и рисунки, выполненные в интервале двух лет, так как больше половины из них подписаны D.Z. Санчо Корбачо сделал предположение, что это мог быть сын архитектора Севильи Мигеля де Суммарага или Дон Диего де Суньего.

...В муниципальном кабилде, который проходил 12 августа 1661, присутствовал и выступал как член совета Дон Диего де Сунига, но нет никаких указаний на то, что он является архитектором. Есть и другие аргументы, подтверждающие авторство Диего де Сунига. Он родился в Севилье 22 января 1633 года, стал кабальером ордена Сантьяго в возрасте 24 лет. В 1657 женился на Донье Анне Марии Кабальеро де Кабре-ра. Написал «Летопись», роман «Аврора», мифологического характера, но содержа-

щий интересные архитектурные описания. Умер в возрасте 47 лет в 1680 году. Санчо Корбачо указывал на литературные тексты, сопровождающие рисунки, на перевод греческих текстов на испанский язык, на эмблемы ордена Сантьяго де Компастела в рисунках. В перечне его коллекции указаны книги: из 1139 книг 262 книги посвящены истории на латыни и других языках, 203 – о жизни святых, некоторые посвящены искусству на разных языках. Возможно, ему принадлежала книга Альберти 1585 года, хранящаяся в библиотеке университета Севильи. Все рисунки коллекции скорее имели практическое применение. ...Рисунки № 6 и № 25 относятся к монастырю де ла Мерсед, современный Музей Изящных Искусств (архитектор Хуан де Овьеда). Некоторые чертежи напоминают порталы дома по улице Бустос Тавера 10 и портал монастыря Святого Клименте (рис. 28, 43, 63, 68). В области архитектуры ретабло используются модели Алонсо Кано (рис. 26, 94) И наконец, нет недостатка в украшениях орнаментом. Рисунки указывают на знания классической литературы по искусству, особенно на творчество Виньола и Серлио. От Виньола берет пять ордеров (рис. 34, 58, 61), у Серлио – различные фасады (рис. 33, 35, 42). Его рисунки явились предвестником нового стиля в архитектуре Севильи последней трети XVII века. Примером может служить фасад (рис. 53), который позднее воплотит Леонардо де Фигероа в церкви Госпиталя Венерблес и Сан Луис.

Элементы архитектурного рисунка будут использованы на фасадах дворца Архиепископа, церкви Сан Сальвадор, дворца Святого Тельма.

...На протяжении первой трети XVII века Главный мастер должен был иметь навыки составления архитектурных чертежей, плотницких и каменотесных дел. Поколение мастеров Овьеды, Реста, Сумаггары будут в своей практике полностью заниматься проектами как гражданскими, так и религиозными. Но были и другие, менее известные мастера – зодчие. Так, церковь монастыря Санта Анна построена по проекту Кристоаль Ромирес 1620 году, а в области гражданской архитектуры примером может служить строительство домов по улице Соль, выполненное Диего Гомес. Значительные перемены произойдут в 1630 году, возводятся новые монастыри, работы таких религиозных архитекторов-монахов Мигель де Пиналоса, Франсиско де ла Серна, Хуан де Санта Мария. Искусство и мастерство будут усложняться, совершенствоваться, трудно будет отследить собственно автора проекта, рисунков ретабло, эскизов скульптуры, либо отдельных новых фрагментов достройки уже существующего здания. В церкви Санта Марии Бланка каменщик Хуан Гонсалес в 1662 году делает своды без орнамента, камнетес Габриель де Мена делает колонны, а братья Борха украшают храм гипсовым орнаментом в 1663 году. Аналогичные орнаментальные ансамбли встречаются в это же время и в церкви Каридад, и в Сагарио. Орнаментальные ри-

сунки названных строений связывают с именем зодчего Педро Санчес Фальконете или скульптора Педро Ролдано, известного мастера гипсовых изделий...

...Мигель де Маньяра информировал Кабильда о ходе строительства, сообщая, что картины Мурильо уже развешены по стенам. Поэтому можно предположить, что гипсовые работы уже были закончены. В строительный процесс активно внедрялись художники, скульпторы, мастера ювелирных дел, что приводило к большим разногласиям и проблемам собственно искусства архитектуры, особенно проявившимися во второй половине века, так как каждый из них претендовал на роль мастера-зодчего.

Типология

В области религиозной архитектуры существует несколько вариантов. Первые: прямоугольное в плане, с зальным пространством, с одним нефом, без капелл, без выраженной апсиды, чуть выступающей прямоугольной формы у основания. Из этого типа можно указать три примера: церковь монастыря Санта Анна, Санта Мария ла Реаль и церковь Госпиталя Каридад⁵²⁵. Другим вариантом были храмы с трехнефным пространством, слегка обозначенным латинским крестом, но в целом, вписанным в прямоугольный план (Церковь де Санта Ангел – мастер Алонсо Вандельвира, Сан Хосе Санта Крус, церковь де лос Терсерос или Сан Педро де Алькантара и церковь коллехио де Сан Буеновентура, Санта Мария Бланка)⁵²⁶.

...В жилой архитектуре знатных предствителей города развивается тема переустройства существующего наследия прошлых лет, появляются парадные лестницы как основной элемент, соединяющий внутреннее пространство здания. Вводится входной портик, с ясным четким возвышением по типу Серлио, как в церкви монастыря Сан Хосе и Венераблес⁵²⁷. В настоящее время большинство представляет стены оштукатуренные под побелку или крашенные, тесаный камень или кирпичную кладку с архитектурными элементами. Это можно наблюдать во дворце Маньяры, в церкви Санта Мария Бланка и в доме № 7 на улице Крусен. Несомненное значение будет иметь использование кирпича при строительстве фасада дворца Архиепископа, коллехи дель Сальвадор и во дворце Сан Тельмо, где используется комбинация кирпича и камня цвета охры, передающая постройкам игру света и цвета. В соответствии с достижениями века фасады зданий приобретают наибольшую регулярность. Дома Севильи оформляются в два-три этажа, высокой входной дверью, как основного акцента, с небольшими оконными проемами по сторонам входного портала. Над порталом первого этажа вводится балкон. Оконные проемы совпадают с конструкцией этажей. Эпизодически добавляется аттик или мансарда с фронтоном. Появляются открытые верхние

террасы – смотровые площадки (дворец де лос Букарелли, дом 13 на улице Сарраго-са, дом 15 на площади Кристо де Бургос). Использование светло-розовой и охристой штукатурки по кирпичной кладке, навесы, покрытые черепицей, облицовка фундамента тесаным камнем будет широко применяться в новых и поновленных зданиях. В интерьерах религиозных зданий появляются трибуны и расположенные над арками первого яруса хоры. Одним из первых примеров такого расположения хор в церкви госпиталя Синко Лагос, затем в церкви Сагарио, де Лос Терсерос, Сан Хосе, Санта Крус. Внутренние дворики также видоизменяются. Проходные галереи последних этажей все чаще переходят в жилую зону и сквозная аркада закрывается балконами... В большинстве храмов опорами в конструкции зданий являются колонны или столбы тосканского и коринфского ордера, поддерживающие перекрытия с плоским основанием, либо полуциркульные арки⁵²⁸. В клаустро монастырей становится нормой использовать полуциркульные арочные галереи на мраморных колоннах тосканского ордера. В жилой архитектуре колонны как основной элемент опоры широко используются в оформлении галерей внутренних двориков.... На протяжении XVII века будут использоваться деревянные перекрытия сводов. В люнетах появляются окулюсы овальной или округлой формы. Своды украшают гипсовой лепниной. Изначально потолки были выполнены из дерева. В жилых постройках будут вводиться овальные и полуциркульные своды...

В первой четверти века на зданиях монастырей Севильи было возведено большое количество звонниц с проемами в виде сквозных арок, например монастырь Санта Изабель, Санта Паула и Сан Клименте. Характерной чертой севильских звонниц было активное насыщение цветной керамикой. Композиционно они выражают идеи Серлио. Звонница или эспадања в монастыре Сан Антонио де Падуа надстроена на стене храма, она вытянута по вертикали, с проемом в виде полуциркульной арки, с разорванным фронтоном, по центру возвышается небольшая пирамидальная главка. Башни имеют более сложную композицию – как правило, многогранные, не всегда отвечающие архитектурному стилю основного здания, нередко надстроенные над существующими ранее минаретами. Наиболее ярко это было выражено в Хиральде. Башни прорезаны арочными проемами, которые фланкируют пилястры, позднее стали появляться соломоновы колонны как излюбленная архитектурная форма севильской архитектуры второй половины века. Формы крыши выполнялись по-разному, чаще всего четырехугольные с пирамидальным или шатровым верхом, богато украшенными асулехос.

Приложение 13

Испано – русский словарь архитектурных терминов

(по материалам переводной литературы)

Составитель – Сим Н.М.

abalastrar устанавливать балюстраду
(перила)**abarcar** соединять, собирать, объединять**abovedada** сводчатый, арочный**acabado** законченный, завершённый**acaecer** происходить**acceso** подступ, подход**acercamiento** приближение**acogida** покровительство, поддержка**adecuado / mente** соответствующий;
сообразный / сообразно**adornar** украшать**adosadar** прислонять; ставить (к чему-либо)**adscribir** прикреплять; назначать, п р и п и с ы -
вать**aislado** отдельный, не примыкающий к зданию**ajeno** чуждый, несвойственный, нехарактерный**alargar** удлинять, делать длиннее**alarife** архитектор; зодчий**albanil** каменщик**almagro** красная охра**almohadillado** рустованный**altura** высота, вышина**alzado** грубый, неотёсанный**ambos** оба, тот и другой**amorcillo** купидон, амур**amplísimo** очень просторный, свободный**amurallado** окружённый стеной**antepecho** балюстрада; перила; парапет**antesala** передняя; прихожая; приёмная**anticipo** аванс, задаток**aparente** соответствующий, подходящий**apeadero** ступенька**apéndice** добавление, приложение**aplicar** пристроить, приспособить, применить**apoyar** прислонять, приставлять**aproximación** приближение; сближение**apuntalar** ставить подпорки, подпирать**ara** алтарь, престол**arcaisar** архаизировать**arista** край; ребро, грань**arquería** аркада, ряд арок, сводчатая галерея**arrabal** предместье**arrendamiendo** наём, аренда**artesano** ремесленник**arzobispo** архиепископ**asemejar** уподоблять (чему-либо)**asentar** ставить, устанавливать**avance** задаток**azotea** дом с плоской крышей**baquetón** большой круглый карниз**baranda** балюстрада; ограждение**barandilla** балюстрада; ограждение

barrote железная балка, брус	cimacio гусёк
basuras сор, мусор; отбросы	circular круговой
bola шар	circunstancia обстоятельство
boticario провизор	cisterciense цистерцианский
bóveda свод	citar упоминать; цитировать
brillante блестящий, выдающийся	clave ключ, замок, ключевой камень (арки, свода)
brotar возникать, появляться	clérigo священник
buhardilla мансарда	cochera каретный сарай, экипажная
bulboso луковичный	cogollo сердцевина
cabecera головная часть	colina холм
caja корпус	colocar размещать, класть; ставить; расставлять; устанавливать
cajear выдалбливать пазы	comparación сравнение
cajón часть стены (между пилонами)	compás размер, величина
calidad значение; значимость	concluir заключать
campanario колоколя, звонница	conclusión завершение, окончание
canon предписание	conforme сообразный, соответствующий
cantería каменоломня, карьер	consecuencia следствие;
cantero каменотёс	constarde состоять (из чего-либо)
caoba красное дерево	consultar советовать, рекомендовать
carnoso сочный	contemplación размышление, мнение, суждение
carpintería плотничная (столярная) мастерская	contemporáneo современный
cartela консоль (декоративная)	convaleciente восстановленный
carton картон; этюд	conventual монастырский
castaño каштан	convertirse превратиться в
cedro кедр	convexo выпуклый
cédula долговое обязательство; сохранная расписка	corintio коринфский
cegar перегораживать, перекрывать	corredor коридор, галерея
cenobio монастырь	corriente текущий
cerero свечник	coste стоимость
cerner наблюдать	creación сотворение
chapitel шпиль башни, капитель	cromático хроматический
ciertamente несомненно, бесспорно	cruciales крестообразный
cierto известный, определённый	cruciforme крестообразный, крестовидный

cruz пересечение	ejecutar выполнять, исполнять
cubierta крыша, кровля	elenco список; указатель, перечень
cuerpo корпус, свод	eliminar удалять, устранять; исключать
cuesta откос	embellecer украшать
cuestión (спорный) вопрос; проблема, задача	empaque вид, внешность, облик
cumbre вершина	empleo применение, употребление,
culminar достигать наивысшего подъёма (развития и т.п.)	использование
curvo изогнутый, искривлённый	enjuta антрвольт; пауза свода
dar предписывать, предлагать	enlucido отштукатуренный
dedicado посвященный	enriquecer обогащаться
definición описание; толкование	ensamblador сборщик
denominar называть, именовать; обозначать	entallador резчик, гравёр
denotar указывать, обозначать; свидетельствовать	entrante паз, выемка, углубление
derribar разрушать, ломать, сносить	escarzano сегментный, лучковый (об арке)
desaparecido исчезнувший, пропавший	escasez недостаток (чего-либо)
desbordamiento половодье	escaso неполный, недостающий
desnudo явный, неприкрытый, неприкрашенный	escenografía перспективное черчение
destacar выделять, подчёркивать	eslabón связь, связующее звено
desviacion искривление, смещение	espacio пространство; протяжённость
detrimento повреждение	espejuelo кристаллический гипс
disposición расположение, размещение	esplendor роскошь, величие
distinguir отмечать, выделять	establecer основывать, утверждать
distribuidor распределяющий	establecimiento основание
dividirse распределить	estereotopia стереотип
domestico домашний	estofado нарядный
dorar золотить, покрывать позолотой	estrago урон, разрушение, разорение
dotación вклад	estreno почин
dotados сделавшие вклад	estucado штукатурная работа, оштукатуривание
echar выделять	evidente явный, очевидный
efetuar совершать, выполнять, осуществлять	excelencia превосходство
eje ось	excepcional исключительный, чрезвычайный
	existencia существование
	exorno приукрашивать, украшать
	explanada склон (насыпи)
	extraerse извлекать
	extraño редкий, необычный

faja зона; полоса	intencionalidad намерение
faltar отсутствовать; недоставать, не хватать	intervención вмешательство
faceta аспект	intervenir(se) участвовать
feria ярмарка	
fiel точный, верный; подлинный	jamba косяк, стойка (двери, окна)
fierro фабричное клеймо	jaspe яшма
figurativo образный	
fingir подделывать, подражать	lado сторона, поверхность
firmeza прочность	ladrillo кирпич
folio лист	lateral боковой
funerario погребение	laurerar венчать лаврами
	lenguaje язык
gaditana кадисский (г. Кадис)	levantar воздвигать; возводить, строить
grado инстанция, ступень	lienzo фасад здания; лицевая сторона стены
grutesco гротескный	ligero лёгкий
guardapolvo навес	liso гладкий, ровный
guardilla мансарда	llegarse достигать, добиваться (какой-либо цели)
	lograr добиваться
heredero наследственный; унаследованный	logro достижение
hermes Гермес	
hierro мягкая (ковкая) сталь, железо	machón огромный, громадный
hipótesis гипотеза	macizar заполнять, наполнять
hispalense севильский	malaquita малахит
homogeneidad однородность	manejo множество, масса, обилие
hornacina ниша	mantener держать, поддерживать
humildad принадлежность к низшему сословию	mantenimiento содержание
	marmol мрамор
igual равный, соответствующий, пропорциональный	marmolear отделывать под мрамор
incidencia пересечение	ménsula консоль; кронштейн; выступ
incorporar включать, присоединять	milagroso чудесный, восхитительный
inedito неопубликованный	minucioso тщательный
ingreso подножие алтаря	mitad половина
iniciar посвящать, начинать	mixto смешанный; составной, разнородный
inmuebles здание, строение	modesto скромный, простой, неприязательный
integral цельный, полный	modo способ, манера

moldurar делать лепные украшения
monástico монастырский
muladar навозная куча; мусорная яма;
 помойка
muro стена

nervadura нервюры
neurálgico горячий
nexo связь, отношение
noble благородный, знатный, родовитый
noción понятие
nombramiento назначение
nueva известие, весть
nutrir поддерживать, питать

ocasión повод, предлог
ocre охра
opuesto противоположный
orejeta выступ
ornato украшение, убранство

parecer казаться (быть) похожим
parroquial приходский
partir разделять, распределять
pavimentación мощение
pechina парус свода (купола)
perjudicar наносить вред (ущерб, убыток),
 вредить
perteneciente принадлежать, принадлежащий
peste чума
petición прошение, петиция, ходатайство
pictórico живописный
pie основание, подошва, опора
pilar столб; стойка; колонна;
pino сосна
pintar рисовать, красить

planta план, замысел, основание
planteamiento планирование
plasmар моделировать, придавать форму
plazoleta площадка
predominar преобладать, господствовать,
 доминировать
preexistente ранее существовавший,
 предшествующий
presentación оформление
proliferación умножение, увеличение
propietario владелец, собственник
punta остріе; острый конец

querubín херувим

raigambre укоренившиеся привычки,
 традиции, устои
rebajado пологий (об арке, своде)
recinto огороженное место
recoger собирать
recopilación свод, собрание, сборник
rectangular прямоугольный
recto прямой
recto прямая (линия)
recuadro кессон, обрамление
reedificarse реконструировать;
 восстанавливать
refectorio трапезная
referencia ссылка, отсылка
referente касающийся (чего-либо),
 относящийся (к чему-либо)
referir направлять, ориентировать, нацеливать
reflejar отражать
regularidad регулярность; равномерность
reja железная (деревянная) решётка (окна,
 двери, стены)

- relativo** относящийся
- relevar** выдаваться, выступать
- relieve** рельеф; рельефная резьба
- rematar** заканчивать, завершать
- remate** верхушка, оконечность, верх
- remedio** способ, манера
- remodelarse** переделать, перелепить
- remoto** далекий, давний
- remover** передвигать
- renovación** переделка
- repercusión** резонанс
- repercutir** влиять (на что-либо),
отражаться (на чём-либо)
- repertorio** перечень, список, опись, каталог
- residencial** жилой
- respaldo** обратная сторона
- respecto a** по этому поводу, относительно этого
- revestir** покрывать; облицовывать, обшивать
- revoco** рассеивание
- riada** половодье
- riguroso** точный, тщательный; скрупулёзный
- rincon** угол
- romeo** греко-византийский, ромейский
- roto** разорванный
- sacramental** относящийся к таинству,
священный
- saliente** выступающий
- satisfacción** уверенность
- seguir** следовать, идти
- senaladamente** определённо, чётко,
ясно, особенно
- sencillo** простой, лёгкий, несложный
- seno** полость, впадина, углубление
- sentido** смысл, направление
- sepulcro** погребение
- sesma** восьмая часть вары (мера длины)
- sigla** аббревиатура, условное сокращение
- significativo** выразительный, значительный
- sillar** тёсанный камень; каменный блок
- sillería** облицовка тёсаным камнем
- similitud** сходство, аналогия, подобие
- situar** класть, располагать, помещать
- sobriedad** скромность, простота
(обстановки и т.п.)
- solar** родовое имение, основание
- solicitud** прошение, ходатайство; заявление
- someter** подвергать
- soportal** аркада, крытая галерея
- soporte** опора
- sostenido** непрерывный, непрекращающийся,
длительный
- sotocoro** место под хорами
- suceder** происходить
- suficiente** достаточный
- sufrir** поддерживать
- superficie** поверхность
- susodicho** вышеуказанный
- sustancialmente** существенно
- sustituir** заменять
- tabla** доска; плита
- tallo** удлинённая цилиндрическая часть
(чего-либо).
- tejado** черепичная крыша
- tejar** крыть черепицей
- terreno** поверхность; грунт, почва, земля
- testamento** завещание
- testero** фасад, лицевая сторона (дома и т.п.)
- testimonio** свидетельство, доказательство
- textual** дословный
- tirante** перекладина; тяга; распорка; растяжка

tono тон, стиль, характер	unido соединённый
tope торец, торцовая поверхность	unión соединение
toral опорный	
torcer скручивать, сгибать	valer быть равноценным (чему-либо)
tracista проектировщик	vano пустой, полый
trama сюжет, интрига	vecino близкий, схожий
tranquilidad спокойствие, тишина	venerable преосвященный, почтенный
trasero задний	ventanal большое окно (в соборе и т.п.)
tratar стараться, пытаться	vertiente склон; скат крыши
traza набросок, эскиз	viguería балки (перекрытия)
triángulo треугольный	vital основной, жизненно необходимый
triple тройной; трёхкратный	vivienda жилище, дом
túmulo усыпальница	yesero гипсовый
ubicar(se) быть, находиться, помещаться; располагаться	zaguán прихожая; вестибюль
	zocalo цоколь

Приложение 14

ДАЖИНА В.Д.

Историография барокко:

формирование концепции и проблемы изучения⁵²⁹

1. Истоки изучения искусства барокко: жизнеописания, эстетика, теория и история искусства XVII–XVIII вв.
2. Оценка барокко в художественной теории XVIII–XIX вв.
3. Формирование концепции барокко в трудах Я. Буркхардта и А. Ригля
4. Концепция барокко в трудах Г. Вельфлина и ее влияние на изучение барокко в литературе конца XIX–XX вв.
5. Концепция барокко как исторической эпохи в трудах М. Дворжака и др. представителей Венской школы
6. Формирование концепции барокко в отечественной истории искусства
7. Современная концепция барокко: стиль или эпоха?

Суждения об искусстве «профанов» из внехудожественной среды:

Галилео Галилей и его письма к флорентийскому живописцу Лодовико Чиголи, написанные в 1610-е гг. Они проанализированы в небольшой работе Э.Пановского «Галилей как критик искусства» (1954).

Траяно Боккалини, друг Галилея: «Известия о Парнасе» (1613), в которых он критикует аристократов за их невежество и чванство и ратует за свободу художников в их творчестве. По существу это новая концепция творчества и новое отношение к художнику как к свободному творцу.

Алессандро Тассони «Размышления о старом и новом искусстве» (1610-е), в которых он отдает предпочтение новому искусству, считая, что искусство должно сбросить с себя античную тогу и обратиться к современности, причем, не только в содержании, но и в форме.

Важнейшим источником для любого, кто берется за изучение прежде всего итальянского искусства барокко, являются труды **Джулио Манчини** – лейб-медика папской

курии и друга Урбана VIII. Он написал два трактата «Размышления о живописи» (1617–1621) и «Путешествия по Риму» (1624–1628). Жанр путешествий был очень популярен и подразумевал не только знакомство с городом в его истории и достопримечательностях, но и рассказ о художественных событиях и новых памятниках искусства, а у Манчини это путешествие превращается в один из самых полных каталогов произведений живописи в церквах, общественных зданиях и частных коллекциях Рима. В своих «Размышлениях» Манчини дает оценку стилю художников и отстаивает право знатока судить об искусстве. Он выделяет три направления (как и мы с вами): маньеризм (он его так не называет, но пишет о живописи кавалера д'Арпино, которую не одобряет), натурализм – в лице Караваджо, которого осуждает за «грубость», и собственно барокко в лице Пьетро да Кортона. Причем, если в 1610-х годах он отдавал предпочтение Аннибале Карраччи и высоко оценивал художников болонского академизма, то к 1620-м годам его вкусы изменяются и симпатии Манчини оказываются на стороне декоративной живописи Пьетро да Кортона. При жизни Манчини его тексты не были опубликованы, но оставались в рукописи. Однако они были широко известны.

В первой четверти XVII в. разгораются споры о сущности и содержании искусства, главными оппонентами будут художники Александр Сакки, представитель классицизирующей линии развития, и Пьетро да Кортона. В разгар споров **Пьетро да Кортона** совместно с кардиналом иезуитом Дж. Оттонелли напишут трактат «О живописи и скульптуре», в котором отстаивали новые для того времени идеи об общественном предназначении искусства и его сопричастности идеям времени. Достичь этого, с точки зрения Пьетро да Кортона, можно было, только используя декоративные и монументальные формы искусства, искусства, апеллирующего к чувствам зрителя и использующего риторическую лексику. Более того, он выдвигает новый для того времени принцип «артистичности», особого рода творческой способности, позволяющей художнику выйти за пределы правил, превзойти природу и приобрести художественную автономию.

К источникам можно отнести и высказывания Дж. Лоренцо Бернини, записанные его сыном Доменико и французским дворянином Шантелу в его «Дневнике».

В целом следует отметить рост литературы об искусстве и по искусству: это путеводители, описания, биографии, хроники, эпистолярное наследие художников и архитекторов. Все это богатейшее наследие было систематизировано в ценнейшем издании, предпринятом **Юлиусом Шлоссером** в 1924 и далее годах («Литература об искусстве»).

1.2. Писатели римско-флорентийского круга

Джованни Бальоне – живописец, близкий друг Караваджо и его конкурент; в силу сложившихся обстоятельств называл Караваджо «разрушителем» искусства. Он написал, следуя примеру Вазари, на которого многие ориентировались, «Жизнеописания живописцев, скульпторов и архитекторов» (с 1572 по 1642 г.), вышедшее в Риме в 1642. Биографии художников Бальони распределяет по «пяти» дням правления пап. В его тексте нет цельности, но зато собрано много важных подробностей и деталей римского быта и жизни художественной среды.

Чуть позднее было написано «Жизнеописание живописцев, скульпторов и архитекторов» (1642–1673) Джованни Баттиста **Пассери**, художника средней руки, но внимательного бытописателя. Его жизнеописания вводят в атмосферу современной ему художественной жизни Рима. С особым интересом читаются те части жизнеописаний, в которых описывается соперничество между Бернини и Борромини.

Особое место среди текстов об искусстве занимают труды антиквара и хранителя коллекции Медичи Филиппо **Бальдинуччи**, филолога и знатока искусства. Он первый попытался составить терминологический словарь по искусству, чтобы навести порядок в системе оценки произведений: «Словарь тосканского языка по искусству рисунка» (Фл., 1681).

Помимо этого он написал историю искусства, изложив ее хронологически от середины до конца столетия: «Notizie de' professori del disegno» (Firenze, 1681–1728). Тексты Бальдинуччи также можно рассматривать как очень важный источник для изучения искусства барокко. Другое дело, что эти тексты уже «освоены» современной историей искусства и чаще всего служат точкой отсчета во многих работах по искусству XVII века.

В целом в критике барокко восторжествовала точка зрения кардинала Джованни Баттиста **Агукки**, друга, покровителя и советчика Аннибале Карраччи во время его работы в Палаццо Фарнезе, изложенная им в частично сохранившемся трактате «Об искусстве живописи» (1607–1608), причем только религиозной живописи. С его точки зрения, маньеризм слишком далек от природы, натурализм – слишком привязан к ней, вследствие этого необходимо соблюсти равновесие между идеалом и натурой, что и продемонстрировано в искусстве братьев Карраччи и в наследии Рафаэля. С его точки зрения, подлинное искусство только то, которое стремится, опираясь на природу, к воплощению идеала прекрасного.

Важное место в формировании эстетических предпочтений в римской художественной среде занимают «Жизнеописания современных живописцев, скульпторов и архитекторов», написанные знатоком и коллекционером, другом французского

художника Николя Пуссена, главным римским антикварием и секретарем Академии Св. Луки **Джованни Пьетро Беллори**.

В отличие от многих своих коллег, он не просто излагает отдельные биографии художников, а пытается построить историю искусства. Беллори тщательно отбирает своих героев, среди которых все известные художники начиная от 1600-х годов. Наибольший интерес представляют его биографии Карраччи, Доменикино, Караваджо, Рубенса и Пуссена. Беллори дает подробный анализ творчества художников и отдельных произведений, описывает события их жизни. Причем его оценки соответствуют господствующим эстетическим предпочтениям его времени. Беллори впервые пишет о «художественных школах», дает критическую оценку как маньеризму, так и натурализму, признавая при этом высоту дарования Караваджо.

Противоположные взгляды на искусство живописи можно видеть в трактатах венецианского художника и писателя **Марко Боскини**. Он написал два трактата «Карта живописного мореплавания» (1660) и «Богатые рудники венецианской живописи» (1674) (*Carta del navigar pittoresco, Le ricche miniera della pittura veneziana*). В своих трактатах он пишет о многих венецианских художниках впервые, в частности, о Тинторетто и современных ему мастерах. Особенно примечательны его суждения относительно колорита, живописи пятном, световых и цветовых градациях, то есть о тех качествах, которые были присущи живописи барокко. Интересные оценки дает Боскини творчеству Рубенса и Веласкеса, что свидетельствует о международном признании этих мастеров и их широкой известности в Италии.

1.3. Архитектурная теория XVII века – в основном это трактаты по церковной и гражданской архитектуре, написанные архитекторами. Наибольший интерес представляет трактат **Гварино Гварини** по гражданской архитектуре, в котором он рассуждает о разных типах храмов, разъясняет теорию перспективы и разные способы построения кривых, что было важно для сооружения арочных сводов, публикует все свои постройки в гравированных таблицах. Будучи математиком и перспективистом, он считает что математика является неприменным условием для хорошей архитектуры. В том же духе написан трактат по перспективе монаха иезуита **Андреа Поццо**, названный им «Перспектива живописцев и архитекторов» (был переведен на русский язык в 1936 по программе Жолтовского).

1.4 Начало изучения и первые оценки искусства барокко в XVIII веке

Для XVIII века было характерно отрицательное отношение к наследию барокко, несмотря на то, что стилистика барокко продолжала существовать на протяжении всего сто-

летия. Для Италии и Европы было характерно интенсивное развитие собирательства и знаточества как начального этапа развития истории искусства как самостоятельной дисциплины. Учитывая нужды антикварного рынка, составляются словари художников и продолжает развиваться биографический жанр жизнеописаний (Паоло Орланди «Словарь художников», 1704, Болонья; Джованни Боттари «Письма о живописи, скульптуре и архитектуре», 1754–1883: *Abecedario pittoresco; Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*). Такого рода тексты являются неоценимыми источниками для изучения итальянского искусства XVIII века.

Особое место в историографии итальянского искусства занимает много-томная история искусства, написанная кумиром многих художников и любителей искусства аббатом **Луиджи Ланди** (1732–1810). Он поставил перед собой грандиозную задачу «выстроить» здание истории итальянской живописи в ее исторической последовательности. Ланди, как и многие любители искусства его времени, был, прежде всего знатоком древностей, его увлечением была археология, античное наследие и история этрусков. Будучи хранителем коллекции музея Уффици, он провел кропотливую работу по систематизации и описанию его коллекций, составив три тома каталога, последний третий том был завершен им незадолго до смерти, в 1809 году. Ланди одним из первых распределил материал по школам – флорентийской, сиенской, римской, феррарской, падуанской, болонской, неаполитанской, генуэзской, миланской, моденской, кремонской и пр. Для него важными факторами истории искусства стали не только биографии и судьбы художников, но и проблемы развития стиля и творческой индивидуальности мастеров. Им было сделано много новых наблюдений, касающихся развития ранней итальянской живописи и скульптуры. В барокко, следуя уже сложившейся к тому времени традиции, он видел упадок и деградацию ренессансной традиции.

Схожие процессы наблюдаются и в архитектурной теории. Возрастание влияния классицизма и развитие археологии обострило интерес к античному наследию и к классицизму Палладио. Культ Палладио достигает своей кульминации, что отразилось на общем отрицательном отношении к архитектуре барокко. В Виченце была образована Палладианская академия. В ее рамках появились труды **Оттавио Бертоцци-Скампиони**: «Постройки и проекты Палладио», 1776–1883, и «Термы древних римлян», 1785.

К противникам барокко относится также и венецианский теоретик архитектуры **Галлаччини**, написавший «Об ошибках у архитекторов» (1767). Острие его критики было направлено против архитектуры Борромини как «лишенной композиции» и «достойной порицания» странности. Не устоял под критикой Галлаччини и соб. Св. Петра, в архитектуре которого он увидел всякого рода «неправильности» и «несоответствия подлинной античности и воззрениям наиболее мудрых архитекторов».

Крупнейшим знатоком искусства и архитектурным теоретиком был **Франческо Милиция** (1725–1798), в трудах которого нашли отражение идеи французского классицизма, тем более что он был тесно связан с французской академией в Риме, где преподавал молодым архитекторам.

Его перу принадлежат несколько трудов по архитектуре и знаменитый «Словарь изящный искусств». Начнем с его архитектурных работ. Так, в 1785 увидела свет его «Гражданская архитектура», изданная в Бассано. В ней он провозглашает себя сторонником классицизма и «архитектуры, совершенной во всех ее частях». Противоречая сам себе, Милиция утверждает, что инструментом для архитектора служит не математика с ее пропорциями, а зрение. И в этом он оказывается близок эстетике барокко.

Более фундаментальным выглядит его трехтомный труд «Памятники древних и новых архитекторов», в котором он рассматривает архитектуру в ее эволюции (1 том – Греция и Рим, 2 том – от упадка до восстановления – от 4 в. до 15 в.; 3 том – новейшая архитектура – XV–XVIII вв.) Первые две книги еще очень наивны в своих пересказах библии, малодостоверных свидетельств, средневековых легенд и пр., третья книга намного интереснее, т.к. в ней автор пишет о том, что хорошо знает – о конкретных памятниках архитектуры. Для него важно то, что в третьей книге основное внимание уделено архитектуре XVII–XVIII веков. Чтобы утвердиться в превосходстве современного ему классицизма, Милиция обрушивается с резкой критикой на архитектуру барокко, противопоставляя ей «правильную и разумную» архитектуру своего времени. Уже в «Памятке» Милиция закладывает основы для своего «Словаря». Он составляет т.н. памятки архитекторов, включая в них не только итальянских мастеров, но и французских, английских и испанских архитекторов. Свою цель Милиция видит не в похвалах, а в возможно более точном описании творчества архитекторов. Позднее, в 1787, он издал «Рим в изящных искусствах» (*Roma delle belle arti del disegno*) и «Словарь изящных искусств».

В своих книгах Милиция одним из первых уделяет серьезное внимание анализу формы, сделанному им с точки зрения неоклассицизма и его теории. При анализе архитектуры он не щадит никого, вынося суровые оценки мастерам прошлого и современности. Он исходил из своей концепции «созидательного» (*pars construens*) и «разрушительного» (*pars destruens*) начала. Он не решился покуситься на Микеланджело, но зато отыгрался на Борромини, которому досталось больше всего. Так он написал, что «ко всем причудам и неточностям Микеланджело, коими была заражена римская архитектура XVI века, в последующем столетии добавились сумасбродства Борромини». Столь же критически он оценивал и творчество Гварино Гварини. Как видим, те архитекторы, которые в наибольшей степени отражали в своем творчестве новаторство архитектуры барокко, подвергались последовательной критике в среде

представителей классицистической теории. Более лояльно Милиция относился к тем архитекторам, которые следовали правилам. Его кумиром был Палладио, которого он считал крупнейшим архитектором со времени императора Августа. Вполне одобрительно Милиция отзывался об архитекторе Ванвितелли, считая, что его дворец в Казерте, построенный «согласно правилам», следует лучшим образцам древних.

Среди его критических оценок можно отметить порицания, сделанные в адрес Карло Мадерны за его портик, который, согласно Милиция, закрыл барабан купола Микеланджело и тем самым нарушил пропорции здания. Столь же критически он отнесся и к балдахину Бернини, считая, что он загромоздил подкупольное пространство и разрушил гармонию интерьера собора. Любопытны его суждения относительно того, что в истории архитектуры было только два оригинальных стиля – греческий и готический, остальные стили так или иначе, но соотносились с этими двумя.

Его третья книга «Памятки о древних и новых архитекторах» открывается жизнеописанием Брунеллески, которому он не придает особого значения, как и архитектуре Браманте, находя недостатки в пропорциях и архитектурных деталях его Темплетто. Другое дело Палладио, которого он называет «Рафаэлем архитектуры», правда и у него он находит определенные недостатки, преодоленные, по его мнению, современными архитекторами.

После восхваления Палладио Милиция обрушивается на архитекторов барокко. Его критика Бернини была снисходительна, он порицал его за то, что он отступал от правил ради достижения выразительности. В заключении, он советует подражать не всем произведениям Бернини, а лишь некоторым, тем, в которых он руководствуется разумом и сам подражает прекрасной природе. Больше всего достается Борромини, который, по мнению Милиция, «был одним из первых людей своего века по возвышенности гения и одним из последних по нелепости его применения». Борромини не понимал сущности архитектуры и поэтому был ее разрушителем, как и поэт Мариино Марини в поэзии. Но наиболее опасна, пишет Милиция, «секта последователей Борромини» Гварини, Поццо и др. (*le delirante setta borrominesca* – безумная секта последователей Борромини).

В трактатах конца века сохраняется отрицательное отношение к барокко, основанное на стремлении классицизма к соразмерной, изящной, основанной на правильных пропорциях и лишенной вычурности архитектуре, чему по понятным причинам противоречила барочная архитектура. «Основы лодолианской архитектуры или искусство строить прочно на научной основе и с изяществом без вычур» (1790-е гг.) – это высказывания аббата **Карло Лодоли**, собранные и систематизированные Андреа Мемми, который их и опубликовал, а также «Очерк архитектуры» Винчи (1795) и др.

3. Пробуждение интереса к барокко как к стилю, обладающему иррациональной природой, относится к концу XVIII века, к эпохе предромантических исканий в немецкой культуре с ее культом гения, воображения и чувства.

Поклонник классической древности, Винкельман игнорировал те периоды в истории искусства, которые характеризовались отступлением от пути, намеченного древними, поэтому для него проблемы барокко не существовало, вернее, существовала потребность «восстановления» лица античной Греции. Однако у Винкельмана были и оппоненты, в частности друг Геге **И. Гердер**, для которого ценность поэзии и живописи заключалась в силе выраженного в них чувства и воображения, в их способности воздействовать на зрителя. В предромантической среде возникает стремление отойти от канонов прекрасного, основанных на преклонении перед классикой, поэты и критики искали внутреннее напряжение, выраженное в произведении искусства, поэтому отдавали предпочтение не Рафаэлю и болонцам, а Рембрандту и Рубенсу, но особенно Микеланджело.

В конце XVIII века, особенно во Франции и Германии, возрастает интерес к своему национальному наследию, к традициям средних веков, особенно к готике. В эстетике Гете, например, выдвигается тезис свободы личности от навязанных норм и правил, что способствовало отходу от норм классицизма в оценке явлений искусства и возрастающему интересу к антиклассическим формам: открытие архаики в противовес классике, интерес к эллинизму в противовес римскому величию, обращение к искусству мастеров XVII века через голову классического Возрождения. Живопись – это наслаждение и обман, его своеобразие индивидуального почерка художника и торжество вымысла над реальностью, воображения над подражанием. Эти новые импульсы, при сохранении общего отрицательного отношения к барокко, подготовили почву для формирования концепции барокко и научного интереса к этому периоду в развитии искусства в середине следующего, XIX века.

4. Формирование концепции барокко в трудах Я. Буркхардта, Г. Вельфлина и А. Ригля.

Работы **Якоба Буркхардта** по Возрождению хорошо известны, в то время как его взгляды на развитие архитектуры барокко по большей части игнорируются. В 1855 в Базеле вышла книга Буркхардта «**Чичероне**», написанная как путевые заметки и впечатления. Однако эта книга переросла жанр путевых заметок, а стала основополагающим трудом по искусству Италии и его истории. Редактором последующих изданий Чичероне стал ученик Буркхардта Вильгельм Боде, который разделил текст на две части: античность

и христианское искусство. В дальнейшем, вплоть до 1893 (шестого издания) книги исправлялись и дополнялись другими, так что этот труд приобрел в итоге коллективный характер (Тоде, Чуди и Геймюллер). Первые признаки барокко Буркхардт видит в произвольности архитектуры Микеланджело и в его поздних замыслах, в частности, в проекте ц. Сан Джованни деи Фиорентини. Именно Буркхардт впервые использовал термин «маньеризм» по отношению к отдельным постройкам 1540–1580-х годов, в частности постройкам Амманати и Вазари во Флоренции. Стиль Борромини он оценивал отрицательно, считая его архитектуру произвольной, а его стиль называл «одичанием».

Другая работа Буркхардта **«История Ренессанса в Италии»** (1878, 1891 и далее) была целиком посвящена архитектуре. Многие идеи, в ней заключенные не имели прямого отношения к барокко, но сыграли важную роль в формировании методологии изучения барочной архитектуры. Он разделил свою книгу по типологическому принципу на две части: Архитектура и Декор, причем последовательно разбирает архитектуру по следующим параметрам: (привожу названия разделов)

Чувство монументальности в архитектуре – архитектура как памятник
Заказчики, дилетанты, строители
Проторенессанс и готика
Изучение античных построек и Витрувия
Теоретики
Архитектурные формы XV-XVI веков.
Архитектурные модели
Архитектурные композиции культовых и светских зданий
Архитектура монастырей и братств
Больницы, крепости и мосты
Благоустройство города и новые ансамбли
Виллы и сады

То что было сделано Буркхардтом, было важно прежде всего систематизацией материала, приведенными сведениями и документами, что стимулировало дальнейшее изучение памятников за пределами Возрождения.

К последователям и ученикам Буркхардта относятся **Генрих фон Геймюллер** и **Генрих Вельфлин**. Если работы Вельфлина широко известны, то главная работа Геймюллера **«Микеланджело-архитектор»** (Мюнхен, 1904) известна только узким специалистам. Геймюллер занимался изучением тосканской архитектуры Возрождения, и итогом его изысканий стал труд, посвященный архитектуре Микеланджело. С немецкой педантичностью он всесторонне разбирает архитектурный язык Микеланджело,

историю его построек, графическое наследие мастера: Сан Лоренцо, Новая Сакристия, включая гробницы, библиотека Лауренциана, другие постройки М.А. во Флоренции, римские постройки мастера, разбирает его архитектурные формы, средства композиции, генезис архитектурного стиля. Видит в архитектуре Микеланджело противоречия, приведшие к развитию барокко: большой ордер, собственная система пропорций, использование каркаса как в готике, контрасты: света и тени, плоскости и объема, выпуклых и вогнутых поверхностей, вариативность форм и их многообразие, как в Порте Пия и библиотеке.

Генрих Вельфлин практически продолжил изучение архитектуры, начатое Буркхардтом, используя введенные им понятия «**одичания**» (*Verwilderung*) и «**произвола**» (*Willkur*) и рассматривая их как основополагающие принципы, позволяющие заглянуть в скрытые законы творчества. Основной труд Вельфлина «**Ренессанс и барокко**» появился в 1888. Автор сопроводил название красноречивым подзаголовком: исследование сущности и происхождения стиля барокко в Италии. «То тут, то там, – пишет он, – появляются предвестники новой эпохи. Затем они становятся все чаще, побеждают и овладевают общим течением искусства – начинается барокко». Так, с его точки зрения, архитектура Антонио да Сангалло и Микеланджело – это уже барокко.

В чем видит Вельфлин причину смены стилей: с его точки зрения, архитектура изменяет себе и начинает говорить языком живописи: «дух барокко стремится увлечь со всей силою страсти, непосредственно и непобедимо, она ... возбуждает, опьяняет, приводит в экстаз».

Вельфлин отрицает воздействие внешних условий на развитие искусства вообще и архитектуры, в частности. Так, готика, по его мнению, не была связана с феодализмом, а барокко с иезуитами и контрреформацией. Форма подчиняется своим законам и ее развитие имманентно. Он видит в барокко стиль, близкий своему времени, и в этом он был, безусловно, прав.

«Душа, – пишет Вельфлин, – жаждущая раствориться в бесконечном, не может удовлетвориться ограниченными, простыми и доступными обозрению формами. Полузакрытые глаза перестают воспринимать очарование линий, приходит потребность смутных возбуждений. Подавляющие размеры, неограниченные пространства, непостижимое волшебство света – вот идеалы нового искусства».

Далее Вельфлин развивает конкретное типологическое исследование архитектурных форм от Антонио да Сангалло, Перуцци, Микеланджело к Виньоле, Джакомо делла Порта и Мадерне.

В своих следующих книгах «Классическое искусство» (1898, 1899), «Основные понятия истории искусства» (1915) он развивает свою методологию, сведя ее,

в конце концов, к формальной схоластике. Вместе с тем нельзя не признать, что именно работы Вельфлина стали первым систематическим изложением проблем барокко как стиля отличного и от возрождения, и от классицизма. Свой анализ Вельфлин построил на оппозиции пяти пар формальных категорий, которые стал применять при анализе как архитектуры, так и живописи. С одной стороны, он вывел качества, которые, с его точки зрения, были присущи Возрождению или любому иному стилю, опирающемуся на классические традиции, а с другой – те качества стиля, которые, с его точки зрения были присущи барокко. Противопоставляя линейности живописность, плоскости пространственную глубину, замкнутой форме открытую, тектонике атектоничность, а ясности неопределенность, он стремился выявить некие общие формальные признаки барочного стиля и показать логику развития искусства как самодостаточного феномена от классической упорядоченности к свободе как основному принципу выразительности.

Работы Вельфлина и его оценка барокко как стиля, обладающего своим художественным языком, имели далеко идущие последствия и породили поток специальной литературы, в которой исследовались формально-стилистические особенности искусства, музыки, драматургии и поэзии барокко. Отказываясь замечать классицизм и реализм Караваджо и его последователей, Вельфлин упростил картину развития европейского искусства XVII века, которое выглядит у него как простая оппозиция искусству Возрождения, а не как развитие и продолжение заложенных в нем возможностей. Поиски «единого стиля эпохи» уводили в сторону от живого материала искусства. К середине века стало очевидно, что стилистическая концепция Вельфлина ограничивала исследовательский потенциал, а реальная художественная практика XVII века требовала иного подхода и иного способа интерпретации.

Особенно популярными были идеи Вельфлина в среде немецких исследователей, с энтузиазмом накапливающих знания об искусстве барокко, особенно архитектуры. На основе формального метода **Пауль Франкль**, один из наиболее преданных последователей Вельфлина, издал в 1907 году обширный труд под названием «Фазы развития новой архитектуры», в котором, основываясь на топографическом, историческом, монографическом и стилистическом методах, постарался показать развитие стилистических связей в архитектуре нового времени. Причем, он избегает употреблять стилистические понятия типа – барокко, рококо, классицизм, а обозначает периоды развития архитектуры порядковыми номерами от 1 (фазы развития пространственной формы) и 2 (фазы развития телесной формы) к 3 (фазы развития образа) и 4 (фазы развития назначения). Несмотря на большой материал, собранный и систематизированный автором, его сложносочиненная концепция, не проясняла, а запутывала суть проблем.

К числу работ, в которых был собран большой конкретный материал, относится книга **К. Гурлитта** (C. Gurlitt) «Развитие барокко в Италии, Германии, Бельгии, Голландии, Франции и Англии» (т. 1–2), Штутгарт, 1887–1889. Столь широко поставленная задача не позволила автору внести ясность в оценку явлений искусства или найти взаимосвязи внутри общеевропейской традиции, но собранный вместе столь обширный материал давал повод для дальнейшего его исследования.

Примерно в то же время появилось и первое научное исследование с рисунками и чертежами испанского барокко, **Отто Шуберт** написал «Историю барокко в Испании» (Эссlingen, 1908), опираясь на собственные наблюдения и старые тексты. Еще дальше пошел **Мартин Бриггс**, который в своей книге «Архитектура барокко» (Лондон, 1913) замахнулся на широкую панораму развития европейской архитектуры. Обратив основное внимание на архитектуру Италии, начиная с проблем истоков барокко, развития стиля в творчестве его главных представителей, политики римских пап в отношении строительства и градостроительства, он останавливается на основных итальянских центрах – Риме, Венеции, Генуе, городах Сев. Италии и Неаполе. За пределами Италии Бриггс разбирает барочную архитектуру в Испании и Португалии, Бельгии и Голландии, в Германии и Австрии, куда включает такие города как Вена, Зальцбург, Прагу, Берлин, Мюнхен и Бамберг. Не были забыты им Франция, Англия и страны Латинской Америки. По понятным причинам, такого рода исследования носили пока что сугубо информативный характер, но и это было очень важным на этом, начальном этапе изучения барокко как самостоятельного явления.

Большое значение в процессе формирования концепции барокко на рубеже XIX–XX веков имели работы Алоиза Ригля – одного из основателей Венской школы. В 1894 и 1902 годах он читал курс лекций об итальянском искусстве XVI–XVII веков в Историческом институте в Вене. Конспекты его лекций были собраны в книгу «Возникновение барочного искусства в Риме», в которых излагается концепция Ригля о развитии итальянского искусства от смерти Рафаэля, т.е. от 1520 до Караваджо и Карраччи. Для обоснования своей концепции Ригль выделяет несколько формальных категорий: «тактильное» и «оптическое», субъективное и объективное видение мира. С его точки зрения, тактильный подход к предмету и объективное видение мира характерны для культур Древнего Востока и для итальянцев, а оптическое видение и субъективность свойственны германским народам, особенно голландцам. В XVI веке, согласно Риглю, происходит столкновение этих двух начал и их частичное взаимопроникновение. Трагическое столкновение этих начал – объективного и субъективного, тактильного и оптического, воли и чувства было характерно для творчества Микеланджело, что породило неразрешимый конфликт его искусства. Только Караваджо и Карраччи

выводят искусство в нормальное развитие – в оптический субъективизм. Несмотря на несколько искусственную оппозицию двух разнонаправленных начал, в лекциях Ригля, как прекрасного знатока искусства и предметной среды много тонких и точных наблюдений, среди которых интересен самостоятельный очерк, посвященный развитию светской архитектуры от античности до Микеланджело. Любопытно, что Ригль, как и Вельфлин, отмечает несомненную близость барокко к новейшим течениям искусства начала XX века.

Формирование концепции барокко в научной литературе XX века.

Современная концепция барокко сложилась в период между двумя войнами и получила дальнейшее развитие в 1950–1960-х годах. Трудami нескольких поколений исследователей были определены регионы распространения стиля и его временные границы, выявлены национальные особенности различных школ. Все отчетливее проявляется стремление найти общее основание для европейской культуры XVII века в области социологии и политики, истории и культуры, в религиозной и философской мысли эпохи. Стало общепризнанным понимание барокко как особого культурно-исторического феномена, затронувшего разные области европейской культуры и искусства.

В период между двумя войнами множатся книги, посвященные различным аспектам развития искусства и литературы барокко. Особое внимание уделяется проблемам истоков стиля барокко, идейным предпосылкам его возникновения, уяснению границ стиля как начальных (проблема Возрождения-маньеризма-барокко), так и конечных (только ли XVII столетие или до конца XVIII века, а если до конца века Просвещения, то что это за стиль – позднее барокко, рококо, неоклассицизм).

Перед исследователями по вполне понятной причине встает ряд методологических сложностей, связанных с большим разбросом форм проявления искусства барокко: от пышного декоративизма и градостроительных ансамблей до строгой архитектуры французского классицизма и жизненной достоверности картин Караваджо и «живописцев реальности».

Объединение всех этих разнородных явлений под шапкой одного стиля приводит к абстрагированию, а увлечение особенностями его отдельных проявлений – к реинтеграции. Наиболее адекватной характеру полистиличности барочного искусства оказывается его историко-культурное рассмотрение, позволяющее выявить развитие основных языковых форм в их эволюции и образном содержании.

В литературе XX века исследования разбиваются по нескольким основным направлениям: анализ исторической и религиозной ситуации, анализ этимологии

слова и характер его употребления, позволяющие оценить специфику художественного явления, концептуальная интерпретация барокко. Концепция барокко подразумевает рассмотрение искусства при его взаимодействии с церковью и двором (церковное и придворное барокко), с формирующимся средним классом и его вкусовыми предпочтениями (демократическое барокко). В каждом конкретном случае мы видим определенный способ решения проблем пропаганды нравственных, религиозных и общественно-политических ценностей, влияющих и формирующих частную жизнь. Особое значение в XVII–XVIII веках приобретает рост научно-естественного знания, математики, оптики, астрономии, а также неослабевающий интерес к герметическим знаниям, в частности, к естественной магии и алхимии. Поэтому в сферу внимания исследователей попадают и проблемы взаимодействия культуры, литературы и искусства с этой сферой человеческой деятельности (в этом плане интересны работы английской исследовательницы Фрэнсис Амелии Йейтс, посвященные проблемам знания в контексте ренессансной культуры и раннего нового времени, в частности, «Искусство памяти», 1966; русск. пер. 1997, и «Джордано Бруно и герметическая традиция», 1964, русск. пер., 2000; или книга Нуччо Ордине «Граница тени: литература, философия и живопись у Джордано Бруно», 2003, русск. пер. 2008).

Очень много сделали в смысле понимания основных процессов, происходящих в искусстве и архитектуре барокко, представители Варбургской школы, в частности Рудольф Виттковер, который, начав с исследований, посвященных Возрождения, продолжил их в своих работах по архитектуре и скульптуре барокко.

Если для немецкой классической науки об искусстве было характерно выявление борения аполлоновского и диониссийского начал, определяющее развитие искусства и его эволюцию, но современный критицизм носит более позитивистский характер и основан на «трех китах» в интерпретации барокко: выявление чисто эстетического, художественного значения эпохи барокко и форм ее эволюции (Б. Кроче назвал барокко «не стилем», тем самым подчеркнув его неоднородность); барокко как антитеза классицизму и предтеча романтизма (выявление содержательной и эмоционально-чувственной природы барокко), наконец, анализ исторической природы барокко как феномена истории искусства, его связь с культурой и духовной жизнью эпохи. Хронологические границы барокко устанавливаются между концом Возрождения и маньеризма и неоклассицизмом XVIII века.

Нельзя не учитывать и более «широкие концепции», рассматривающие барокко, как и маньеризм, как внеисторическую категорию, как всеобщее явление, «Type of vision», характерный для разных эпох, т.н. «универсальное барокко» и историческое барокко.

Согласно этой концепции, готика, барокко и романтизм обладают общим «барочным» духом, т.е. там, где, по мнению Ницше, присутствует германский элемент, там пробуждаются природные силы и духовность».

В любом случае, историческое барокко имеет свои особенности, характерные для разных проявлений стиля: реформа монументальности в ее взаимодействии с риторикой как формой высказывания, организация композиции, как сложенного организма, основанного на синтезе, эмоциональное соучастие зрителя, проблема света, как важнейшего фактора выразительности и эмоциональности, наконец, проблемы оптики и жизненной достоверности изображения через взаимодействие света и атмосферы. Проблема взаимодействия искусства и поэзии (общие основания поэтики), искусства и театра (проблема зрелищности), искусства и музыки (проблема полифонии).

Вельфлин: «Разложение Ренессанса – вот тема нашего исследования. Оно относится не столько к истории искусства, сколько к истории стиля. Моей задачей было, наблюдая симптомы распада, открыть, по мере возможности, в одичании и произволе – законы, позволяющие заглянуть в скрытые основы творчества. И должен признаться, в этой задаче я вижу конечную цель всякой истории искусства»

Энрико Ненчоне, эссе *Barocchissimo*, 1894. «Это стиль, который был реакцией оригинального гения против систематизации регламентирующего академизма, доктринерского классицизма конца Ренессанса... Смотреть своими собственными глазами, чувствовать своим собственным сердцем... Мы все сегодня немного варвары, немного византийцы, немного барокко».

ПРИМЕЧАНИЯ

Введение

- 1 Хосе Ортега и Гассет. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 66.
- 2 Dialogos. Junta de Andalucia. 2011. P. 43.
- 3 В научной литературе эту терминологию одними из первых использовали Бурин (Гранада) и Санчо Корбачо (Севилья). См.: Gallego y Burin A. El barroco granadino. Granada, 1956; Sancho Corbacho, Antonio. Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII. Sevilla, 1952.
- 4 Otto Schubert. Historia del barroco en Espana. Madrid, 1924.
- 5 Всеобщая история архитектуры. Т. 7. М., 1969. С. 206–242.
- 6 В работе использованы данные натурного обследования с их фотофиксацией.
- 7 Bonet Correa. Andalusia barroco. Arquitectura y urbanismo. Barcelona, 1978.
- 8 Тананаева Л.И. Между Андами и Европой. СПб., 2003. С. 143.

Формирование концепции барокко в архитектуре

- 9 Локтев В.И. Барокко от Микеланджело до Гварини. М., 2004. С. 8.
- 10 Всеобщая история архитектуры. Т. 7. М., 1969. С. 8; Также подробнее см.: Pevsner N. Beitrage zu einer geistgeschichtlichen Grundlegung der Kunst des Fruh-und Hochbarock // Repertorium fur Kunstwissenschaft, Bd. 5. 1928. S. 225 ff; Croce F. Storia dell'eta barocco in Italia. Bari. 1929; Pevsner N. Academies of Art: past and present. Cambr., 1940; Tapie V.L. Baroque et classicisme. P., 1957; Weisbach W. Der Barock als Kunst der Gegenreformation. B., 1921; Kaufmann E. The Architecture in the Age of Reason. Cambr. Mass., 1955 (N.Y., 1965); Wittkower R. Art and Architecture in Italy. 1600–1750. Baltimore, 1958 (1980); Wittkower R. Studies in the Italian Baroque. L., 1975; Гидион, З. Пространство, время, архитектура. М., 1975. Sedlmayr Hans. Kunst und Wahrheit. Hamburg, 1956.

- 11 Гращенков В.Н. Генрих Вёльфлин // Гращенков В.Н. История и историки искусства. М., 2005. С. 508.
- 12 Подробнее см.: Schmarsow A. Barock und Rococo. Leipzig, 1897.
- 13 Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. СПб., 1905–1906. Т. 1–2; Буркхардт Я. Культура Возрождения в Италии. Опыт исследования. М., 1996; Burckhardt, Jacob Christoph. Die Kultur der Renaissance in Italien, 1860; Burckhardt, Jacob Christoph. Cicerone. 1855; Burckhardt, Jacob Christoph. Geschichte der Renaissance in Italien. 1867.
- 14 Gurlitt C. Geschichte des Barockstiles in Italien. Stuttgart, 1887.
- 15 Wölfflin Heinrich .Renaissance und Barock (1888), Wölfflin Heinrich. Die Klassische Kunst (1898), Wölfflin Heinrich «Classic Art» Kunstgeschichtliche Grundbegriffe .1915; см. также: Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии [1888]. СПб., 1913; Подробнее о нем см.: Гращенков В.Н. Генрих Вёльфлин // Гращенков В.Н. История и историки искусства. М., 2005. С. 507–523.
- 16 Гращенков В.Н. Указ. соч. С. 507–523.
- 17 Специфика этого термина у Вёльфлина противоположна современному значению.
- 18 Якимович А.К. Искусство и культура XVII–XVIII вв. СПб., 2004. С. 15.
- 19 Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. СПб., 2004. С. 154.
- 20 Наиболее популярными были идеи Вёльфлина в среде немецких исследователей, с энтузиазмом накапливающих знания об искусстве барокко, особенно архитектуры. На основе формального метода Пауль Франкль, один из преданных последователей Вёльфлина, издал в 1907 году обширный труд под названием «Фазы развития новой архитектуры», в котором, основываясь на топографическом, историческом, монографическом и стилистическом методах, постарался показать развитие стилистических связей в архитектуре нового времени. Подробнее см.: P. Frankl.

- Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst. Leipzig u. Berlin, 1914; Frankl, Paul. Principles of Architectural History: The Four Phases of Architectural Style, 1420–1900 [1914]. Cambridge (Mas.). 1968.
- 21 Подробнее см.: Riegl A. Die Entstehung der Barock-Kunst im Rom. Wien, 1908; о концепции Ригля и венской школы также подробнее см.: История искусствознания. Т. 3. М., 1960. Подробнее смотреть: Приложение 14. В.Д. Дажина. Историография барокко: формирование концепции и проблемы изучения.
 - 22 Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Т. 1–2. М., 1978.
 - 23 Зедльмайр, Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства. М., 1999.
 - 24 Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. Пер. А. Габричевского. Ред. В.Д. Дажиной. М., 1998 ред. и послесл. В.Д. Дажиной. М., 1998; Panofsky E. Renaissance and Renascences in Western Art. Stockholm, 1960.
 - 25 Якимович А.К. Указ. соч. СПб., 2004. С. 44.
 - 26 Mâle E. L'Art religieux après le Concile de Trente. P., 1932.
 - 27 Йейтс Фр. Искусство памяти. СПб., 1997.
 - 28 Calcaterra C. Il problema del Barocco. Questioni e correnti di storia letteraria. Milano, 1945.
 - 29 Croce B. Storia dell'età barocca in Italia. Bari, 1929.
 - 30 Wittkower R. Art and Architecture in Italy, 1600–1750. Baltimore, 1958 (1980); Lees-Milne J. Baroque in Italy. L., 1959.
 - 31 The Triumph of Baroque. Architecture in Europe, 1600–1750. L., Torino, Milano, 1999.
 - 32 Виппер Б.В. Борьба течений в итальянском искусстве XVI в. М., 1956.
 - 33 Там же. С. 84.
 - 34 Брунов Н.И. Рим. Архитектура эпохи барокко. М., 1937.
 - 35 Там же. С. 35–36.
 - 36 Ротенберг Е.И. Западноевропейское искусство XVII века. М., 1971. С. 40.
 - 37 Там же. С. 53.
 - 38 Алпатов М.В. Синтез искусств в эпоху барокко // Этюды по истории западноевропейского искусства. М., 1963. С. 158–159.
 - 39 Якимович А.К. Новое время. Искусство и культура XVII–XVIII вв. СПб., 2004; Якимович А.К. Барокко и духовная культура XVII века // Советское искусствознание. М., 1977. Вып. 2.
 - 40 Свидерская М.И. Искусство Италии XVII века. М., 1999; Свидерская М.И. Пространственные искусства в западноевропейской художественной культуре XIII–XIX веков. М., 2011.
 - 41 Локтев В.И. Барокко от Микеланджело до Гварини. М., 2004.
 - 42 Локтев В.И. Указ. соч. М., 2004. С. 442–443.
- Историография архитектуры испанского барокко**
- 43 Термин введен Эмилем Берто (1911). Камон Аснар переименовал этот термин в «стиль Католических королей». К этому периоду относят также и «испанофламандский стиль».
 - 44 Термин Диего де Суньиги (1677) от понятия: ювелирные фантазии «fantasias platerescas» применимые в каменной резьбе Королевской капеллы собора в Севилье.
 - 45 О стилиевых вариантах подробно будет рассмотрено в последующих главах.
 - 46 Schubert Otto Historia del barroco en Espana. Madrid, 1924.
 - 47 Camon Aznar, José. La arquitectura española en tiempos de Lope de Vega. V, M. núm. 18. 1945; Camon Aznar, José. Los estilos de Alonso Cano. // Coloquios sobre Alonso Cano y el Barroco Español. Granada, 1968; Camon Aznar J. Problemática del Escorial // Goya, 1963.
 - 48 Calzada Andrés. Historia de la arquitectura española. Barcelona. 1943–1947.
 - 49 Ibidem.
 - 50 Подробнее см.: Alfonso Rodriguez de Ceballos – Virgia Movar Martin. Sobre la arquitectura y los arquitectos // Los siglos del barroco. Madrid, 1997. P. 13–30.
 - 51 Morena Mendoza, A. Los Castillo, un siglo de arquitectura en el Renacimiento andaluz. Universidad de Granada, 1989; Pareja Lopez E. Historia del Arte en Andalucia, 7 vols., Sevilla. 1988; Rene Taylor. Arquitectura Andaluza. Los Hermanos Sanches de Rueda. Salamanca, 1978;

- Rodriguez G. de Ceballos A. El siglo XVIII: entre tradicion y Academia. Madrid, 1992; Sancho Corbacho, Antonio Dibujos arquitectonicos del siglo XVII. Sevilla, 1983.
- 52 Hernandez Diaz J., Sancho Corbacho, A. y Collantes de Teran, F. Catalogo arqueologico de la Provincia de Sevilla. T. II. Sevilla, 1943.
- 53 Ibidem.
- 54 Alfonso Rodriguez de Ceballos. Op.cit. Madrid, 1997.
- 55 Alfonso Rodriguez G. de Ceballos. El siglo XVIII. entre tradicion y Academia. Madrid, 1992.
- 56 Catherine Wilkinson Zerner. Juan de Herrera. Arquitecto de Felipe II. Madrid, 1996.
- 57 Antonio Gallego y Burin. El barroko granadino. Universidad de Granada.1956.
- 58 Taylor Rene. Arquitectura Andaluza. Salamanca. 1978.
- 59 Summa artis. Op. cit. Madrid, 1996. P. 430.
- 60 Bonet Correa Antonio. Op. cit.
- 61 Antonio Sancho Corbacho. Dibujos arquitectonicos del siglo XVII. Sevilla, 1947; Idem. Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII. Madrid, 1952.
- 62 Baena Galle, Jose Manuel. Dibujos arquitectonicos del siglo XVII. Una propuesta de atribucion. Sevilla, 1992; Calderon Quijano, Jose Antonio. Las espadas de Sevilla. Sevilla, 1982; Cano Navas , Maria Luisa. El convent de San Jose del Carmen de Sevilla. Sevilla, 1984; Falcon Marquez, Teodoro. La capilla del Sagrario de la cathedral de Sevilla, Sevilla, 1979; Jos Lopez, Mercedes. La Capilla de San Telmo. Sevilla, 1986.
- 63 Ponz, A. Op. cit. VIII, IX, XVI, XVII, XVIII. Madrid, 1778,1780, 1791, 1792, 1794.; Llaguno y Amirola, Eugenio. Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración. T. IV. Madrid, 1829.
- 64 González de León, Félix. Noticia artistic,histórica y curiosa de todos los edificios públicos de esta muy noble ciudad de Sevilla. Sevilla, 1844.
- 65 López Martínez, Celestino. El escultor y arquitecto Juan de Oviedo y de la Bandera. Sevilla, 1943; López Martínez,C. El convent de la Merced Calzada de Sevilla. Homenaje al Profesor Hernández Diaz. Sevilla,1982; Lopez Martinez. Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla. Sevilla, 1928; López Maptínez, C. La Hermandad de la santa Caridad y el Venerables Mañara . «Archivo Hispalense». Sevilla, vol. 1,núm. 2, 1943.
- 66 Sancho Corbacho H. Dibijos arquitectonicos del siglo XVII. Sevilla, 1947.
- 67 Baena Gallé, José Manuel. Dibujos arquitectónicos del siglo XVII. Una propuesta de atribución. Archivo Hispalense. № 222. Sevilla, 1990.
- 68 Fajcón Márquez Teodoro. Lacatedral de Sevilla: studio arquitectónico. Sevilla, 1980.
- 69 Valdivieso E.,Serrera J.M. El Hospital de la Caridad de Sevilla. Sevilla, 1980.
- 70 Gómez Piñol Emilio. La iglesia Colegial del Salvador. Sevilla, 2000.
- 71 Pérez Escolano Víctor. Juan de Oviedo y de la Bandera. Sevilla, 1977.
- 72 Alfonso Rodriguez G.de Ceballos. Alonso Cano, arquitecto artista. Archivo Español del Arte. Universidad Autónoma de Madrid. Vol. 74. № 296 (2001).
- 73 Cruz Isidoro, Fernando. El arquitecto sevillano Pedro Sanchez Falconete. Sevilla, 1991.
- 74 Pleguezuelo Hernández,Alfonso. Diego López Bueno: ensamblador, escultor y arquitecto. Sevilla, 1994.
- 75 Arenillas,Juan Antonio. Del Clasicismo al Barroco. Arquitectura sevillana del siglo XVII. Sevilla, 2005.
- 76 Ibid.
- 77 В 2002 году в Гранаде состоялась выставка: «Алонсо Кано: духовность и современность творчества». Автор проекта – Игнасио Эрнарес Куэльяра. В этом же году проходил международный симпозиум «Алонсо Кано и его эпоха». См: Dialogos. Oras Singulares de la Pintura Barroca en los Museos de Andalucia. Granada, 2011. P. 106.
- 78 Andalucia Barroca. Junta de Andalucia, 2007.
- 79 Малицкая К.М. Испанская живопись XVI–XVII веков. М., 1947; Малицкая К.М. Франсиско Сурбаран. М., 1963; Каптерева Т.П. Веласкес. М. 1961; Левина И.М. Искусство Испании

- XVI–XVII веков. М., 1966; Каптерева Т.П. Искусство Испании. Средние века. Эпоха Возрождения. Очерки. М., 1989; Каптерева Т.П. Испания. История искусств. М., 2003.
- 80 Цит. по: Каптерева Т. П. Испания. Указ. соч. М., 2003. С. 1.
- 81 Всеобщая история архитектуры. Т. 5. М., 1967. С.397–424; Всеобщая история архитектуры. Т. 7. М., 1969. С. 206–242.
- 82 Там же.
- 83 Тананаева Л.И. О понятии стиля в колониальном искусстве Латинской Америки XVI–XVIII веков // Искусствознание, 1–2/2012. М., 2012.
- 84 Ногтева О.А. Испанские архитектурные трактаты эпохи Ренессанса // Искусствознание 1/2006. М., 2006; Ногтева О.А. Дом Пилата в Севилье. К проблеме интерпретации иерусалимских образцов в зодчестве испанского Возрождения. Дом Пилата в Севилье // Христианское зодчество. Новые материалы и исследования. 2004.
- 85 Морозова А.В. Образы античных персонажей в аспекте героической темы в испанском искусстве XVI в. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. СПб., 2001.
- 86 Локтев В.И. Барокко от Микеланджело до Гварини. М., 2004. С. 438.
- 87 Там же.
- 92 Подробнее см.: Parker G. The Grand Strategy of Philip II. London, 1998; Fernandez Alvarez M. Felipe II y su tiempo. Madrid, 1998.
- 93 Подробнее см.: Felipe II y su época: Actas del simposium, 1/5-IX-1998. Vol. 1–2. San Lorenzo del Escorial (Madrid), 1998; Beltran y Rozpide R. America en Tiempos de FelipeII: Segun e cosmografo – cronista Luan Lopez de Velasco // Boletin de la Real Sociedad Geografica. 1927. T. LVI.
- 94 Dominguez Ortiz A. La Sevilla del siglo XVII. Sevilla, 2006. P. 35–67.
- 95 Ibid. P. 113–143.
- 96 Цит. по: Хосе Ортега-и-Гассет. Бесхребетная Испания. М., 2003.
- 97 Кеймен Г. Указ. соч. М., 2007. С. 668. Так же см.: Brantome, Pierre de Bourdeille, abbe de Oeuvres completes, 2 vols. Paris. 1898.
- 98 Кеймен Г. Указ. соч. С. 668–693.
- 99 Эту же точку зрения разделял современник – мыслитель Гонсалес де Сельориго Мартин в своем «Мемориале», адресованном Филиппу III. Подробнее см.: Memorial de la politica necesaria y util restauracion a la Republica de Espana y estados de ella y del asempeno universal a estos Reinos / Ed. de J. Peres de Ayala. Madrid, 1992.
- 100 Ваганова Е.О. Мурильо и его время. М., 1988. С. 9–10.
- 101 Осмысление перемен в экономике нередко излагались в теологических трактатах. Например: Мартин де Аспилькуэта (1492–1586) впервые описал феномен инфляции. Экономист и теолог Томас Меркадо (1525–1575) в своем главном сочинении «Сумма торговли и торговых сделок» предлагает решение моральных проблем перед всеми, кто занимается торговлей. Луис Ортис, финансовый чиновник, в мемориале «Как предотвратить утечку денег из королевства» пытается объяснить причины упадка страны экономическим беспорядком, призывая к развитию национального производства посредством запрета экспорта сырья и реформирования системы ярмарок. Подробнее см.: Marcos Martin A. Espana en lossiglos XVI, XVII e XVIII: economia y sociedad.

1. ИСПАНИЯ ЭПОХИ БАРОККО

Исторические противоречия «Великой» империи

- 88 Цит. по: Ricardo del Arco y Garay. La idea de imperio en la politica y la literature espanolas. Madrid. 1944. P. 424.
- 89 Цит. по: Кеймен Г. Испания: дорога к империи. М., 2007. С. 423.
- 90 Подробнее об этом см.: Королевский указ 1609 г. Об изгнании морисков/ Пер. с исп. В.А. Ведюшкин.// Практикум по истории Средних веков. Ч.3. Воронеж, 2001.
- 91 Энциклопедия. Культура Возрождения. М., 2007. Т. 1. С. 726–727.

- Barcelona, [2000]; Martin Rodriguez M. Luis Ortiz Cuna del mercantilismo espanol // *Economía y economistas espanoles* / Ed. E. Fuentes Quintana. 1999. Vol. 2; Домингес Ор- тис А. Кризис испанской монархии в XVIIв. // *Россия и Испания: историческая ретроспекти- ва*. М., 1987.
- 102 Пьер Вилар. История Испании. М., 2006. С. 39–71.
- 103 Рафаэль Артамида-и-Креведа. История Испа- нии. М., 1951. Т. 2. С. 88.
- 104 Подробнее см.: *La España del conde duque de Olivares: Encuentro Internanacional* / Coord. J.H. Elliott, A. Garsia Sanz. Valladolid, 1990.
- 105 Рафаэль Альмира-и-Креведа. Указ. соч. С. 132.
- 106 См.: Marcos Martin A. España en los siglos XVI, XVII y XVIII: economía y sociedad. Barcelona, [2000].
- 107 О специфике этого явления см.: Dominges Ortiz A., Vincent B. Historia de los moriscos: vida y tragedia de una minoria. Madrid, 1978.
- 108 Цит. по: Рафаэль Альтамира-и-Креведа. Указ. соч. С. 211–212.
- 109 История Испании. М., 2012. Т. 1. С. 553–556.
- 110 Цит. по: Рафаэль Альтамира-и-Креведа. Указ. соч. С. 252.
- 111 Ортега-и-Гассет Х. Бесхребетная Испания. М., 2003.
- Теория и поэтика испанского барокко**
- 112 Каптерева Т.П. Указ. соч. М., 2003. С. 306.
- 113 Якимович А.К. Классическое, революцион- ное. Заметки об искусстве нового времени // *Эпохи. Стили. Направления*. М., 2007; Он же. Новое время. Искусство и культура XVII–XVIII вв. СПб., 2004.
- 114 Якимович А.К. Указ. соч. СПб., 2004. С. 180.
- 115 Там же.
- 116 Там же.
- 117 Там же. С. 186–187.
- 118 Исторические события рассматриваемого нами периода, напротив, показывают, что Испания была тесно связана с Италией и восприняла очень много из ее рук.
- 119 Цит. По: Якимович А.К. Указ. соч. СПб., 2004. С. 186–187.
- 120 Горлов Б.В. Два хронотопа испанской культу- ры. Эстетические доминанты. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук. М., 2006; Усти- нова И.В. Генезис и эстетическая эволюция испанского барочного мироощущения Авто- реферат. диссертации на соискание ученой степени доктора философских наук. М., 2009.
- 121 Лекции А. Шлегеля о литературе и искусстве фрагментарно освещены в кн.: История эсте- тики. Т. 3. М., 1967. О его теории см.: Lissa Z., Zagadnienie czasu muzycznego w estetyce A. W. Schlegla, «Estetyka», 1960, t. 1, s. 291–316; Штейн А.Л. История испанской литературы. М., 2001. История эстетики. Т. 3. М., 1967.
- 122 Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. М., 1981.
- 123 Подробнее см.: Ортега-и-Гассета. Смерть и воскресение // *Этюды об Испании*. Киев. 1994.
- 124 Подробно см.: Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение. М., 1977.
- 125 Там же. С. 15.
- 126 Подробнее см.: Приложение 7. Перевод из трактата: Baltasar Gracian. Agudeza y arte de ingenio. (Бальтасар Грасиан. Остроумие или искусство изощренного ума) .
- 127 Цит. по: Бальтасар Грасиан. Остроумие или искусство изощренного ума // *Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение*. М., 1977. С. 171.
- 128 Там же. С. 174.
- 129 Штейн А.Л. Четыре века испанской эстетики // *Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Прос- вещение*. М., 1977. С. 7–59.
- 130 Подробнее см.: Приложение 7. Фрагмент перевода: Baltasar Gracian, Agudeza y arte de ingenio. Huesca, 1648.
- 131 Подробнее см.: Приложение 8. Перевод из трактата Lope de Vega Carpio, Félix de. Arte nuevo de hacer comedias. (Лопе де Вега. Новое руководство к сочинению комедий).
- 132 Горлов Б.В. Указ. соч. М., 2006. С. 20.

- 133 Силюнас В.Ю. Испанский театр XVI–XVII веков. От истоков до вершин. М., 1995; его же: Стиль жизни и стили искусства (Испанский театр маньеризма и барокко). СПб., 2000.
- 134 Подробнее см.: Силюнас В.Ю. Указ. соч. СПб., 2000.
- 135 Pacheco Francisco. Arte de la pintura: Su antigüedad y grandeza. Seville, 1649.
- 136 Цит. по: Мастера искусства об искусстве. Т. 1 С. 403–436.
- 137 Подробнее см.: Вазари, Джорджо. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Д. Вазари, авт. предисл. В. Дажина // Эстетика Ренессанса: в 2 т. М., 1981; Дажина В.Д. Флорентинская Академия рисунка: история, теория, художественная практика. От маньеризма к академизму // Искусствознание. 1/1998. М., 1998. С. 182–204.
- 138 Подробнее см.: Приложение 5. Перевод из трактата: Josepe Martinez. Discursos practicaes del nobilissimo arte de la pintura, sus rudimientos, medios y fines que esefia la experiencia con los ejemplares de obras insignes de artifices ilustres. (Хусепе Мартинес. Практические рассуждения о благороднейшем искусстве живописи, о его начале, середине и конце, которые обогащают опыт с помощью примеров превосходных произведений выдающихся мастеров).
- 139 Подробнее см.: Приложение 2. Palomino Antonio. Vidas. (Паломино Антонио. Жизнеописания.)
- 140 Фрагменты перевода трактата Пачеко: Pacheco Francisco. Arte de la pintura: Su antigüedad y grandeza. (Пачеко Франсиско. Искусство живописи, его древность и величие). Подробнее см.: Приложение 4.
- 141 Арефьева А.Б. Свет и звук в комедиях Педро Кальдерона на сценах корралей XVII века // Проблемы ибероамериканского искусства. Вып. 2. М., 2008. С. 54.
- 142 Силюнас В.Ю. «Жизнь есть сон» – драма и спектакль // Проблемы ибероамериканского искусства. Вып. 2. М., 2008. С. 34.
- 143 Там же.
- 144 Цит. по: Ротенберг Е.И. Западноевропейское искусство XVII века. М., 1971. С. 57.
- 145 Alberti, Leone Battista: Los diez Libros de Architectura de Leon Baptista Alberti. Traduzidos de Latin en Romance. Dirigidos al muy llustre señor Iuan Fernández de Espinosa, Thesorero general de su Magestad y de su, cosejo de Hazienda. (Madrid). En casa de Alonso Gómez< 1582 (traducción de Francisco Lozano). (Valencia, ed. Facsimi, 1977); Serlio, Sebastiano: Tercero y Cuatro Libro de arquitectura, Traducidos por Francisco Villalplando, Toledo en casa de Juan de Ayala. Con privilegio por diez años. 1552. (Reed. Barcelona, 1990); Vignola, Jacopo Barozzi: Reglas de los Cinco Ordenes de Arquitectectura, en Madrid, en la imprenta de Manuel González, Año de 1792.
- 146 Подробнее см.: Burckhardt J. The Architecture of the Italian Renaissance. Chicago, 1985; Murray P. Architecture of the Renaissance. New York, 1971; Wittkower R. Architectural Principles in the Age of Humanism. London, 1949.; Зубов В.П. Витрувий и его комментаторы в XVI веке (1957) // Зубов В.П. Труды по истории и теории архитектуры. М., 2000. С. 398–420; Lotz W. Architecture in Italy: 1500–1600. Revised by Deborah Howard. New Haven and London, 1995.
- 147 Подробнее см.: Ревзина Ю.Е. Центрические храмы Себастьяно Серлио и наследие кватроченто // Архитектура мира. Выл. 3. М., 1994. С. 52–59.; Лисовский В. Архитектура эпохи Возрождения. Италия. СПб., 2007; Алпатов М.В. Архитектура как искусство // Искусствознание. 2/02. М., 2002. С. 10–55; Ревзина Ю.Е. Инструментарий проекта. От Альберти до Скамоцци. М., 2003; Таруашвили Л.И. Эстетика архитектурного ордера. От Витрувия до Катрмера де Кенси. М., 1995; Гращенков В.Н. «Свод небесный». О сакральном символизме ренессансного храма и его монументальной декорации // Вопросы искусствознания 4/94. М., 1994. С. 231–267.
- 148 Vignola (Jacopo Barozzi da Vignola) Regola delli cinque ordini d'architettura. [Roma], 1562.

- 149 Palladio A. *Quattro Libri dell'Architettura*. Venezia: Domenico De 'Franceschi, 1570.
- 150 Scamozzi V. *Idea della Architettura universale*. Venezia: Vincenzo Scamozzi, 1615.
- 151 Выше названные трактаты имели широкое применение в архитектурной практике Южной Испании. Другой вопрос, насколько последовательно они следовали этим правилам «правильной архитектуры».
- 152 Бугаева Н.И. Архитектурная графика в рисунках и гравюрах XV–XVI веков // Вопросы всеобщей истории архитектуры. М., 2010. С. 152–181.
- 153 Norberg – Schulz Ch. *Baroque architecture*. New York, H. Abrams, 1971. P. 22. Подробнее см.: Виппер Б.Р. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. М., 1956; Дажина В.Д. Радикальные религиозные движения XVI века и маньеризм // Культура Возрождения и религиозная жизнь эпохи. М., 1997. С. 190–199; Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии [1888]. СПб., 1913.
- 154 Данный термин употребляется в: Всеобщая история архитектуры .Т. 7. М., 1967. С. 44.
- 155 Bellori, Giovanni Pietro. *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*. 1664.; Palomino de Castro y Velasco, Antonio. *El Museo pictórico y escala óptica*. T. I. Madrid, 1715; T. II. 1724; Pacheco Francisco. *Arte de la pintura: Su antigüedad y grandeza*. Seville, 1649. Подробнее см.: История эстетической мысли. Т. 2. М., 1985.
- 156 Borromini F. *Opus Architectonicum, Oratorium*. S.Philippo Neri, 1725; Giovanni Lorenzo Bernini. *Designi del Bernini, Acura di buici Grassi*. Bergamo. 1944; Guarini G. *Arquitettura civile*. Turin, 1773; Domenico Bernini. *Vita del Cav. Gio. Lorenzo Bernini*. Roma, 1713.
- 157 Подробнее см.: Guarini G. Op. cit. Turin, 1773; Portoghesi P. Guarino Guarini. Milan, 1956.
- 158 Подробнее см.: Milizia F. *Memorie degli architetti antichi e moderni*. Bassano, 1785.
- 159 Ibidem.
- 160 Подробнее см.: Mancini G. *Viaggio per Poma per vedere le pintura*. Leipzig, 1923; Ponz, A. *Viaje de España*. Tomos VIII, IX, XVI, XVII, XVIII. Madrid, 1778, 1780, 1791, 1792, 1794.
- 161 Подробнее см.: Рубенс. П. Письма. М.; Л., 1959; Письма Пуссена. М.; Л., 1939; Antonio Palomino. *Vidas*. Madrid, 1986; Llaguno y Amirola, Eugenio. *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. T.IV. Madrid. 1829.
- 162 Mancini G. *Conciderazioni sulla pintura*. Girca 1617–1621. Vol. 1–2. Roma, 1956–1957; Mancini G. *Viaggio*. Op. cit. Leipzig, 1923; Ротенберг Е.И. Западноевропейское искусство XVII в. М., 1971. С. 35; Сви́дерская М.И. Искусство Италии XVII века. М., 1999. С. 41.
- 163 Josepe Martinez. «Discursos practicabes del nobilísimo arte de la pintura, sus rudimientos, medios y fines que esena la experiencia con los ejemplares de obras insignes de artifices ilustres». 1675.
- 164 Фрагменты перевода из трактата Хусепе Мартинеса см.: Приложение 5.
- 165 Antonio Palomino. *El Museo Pictorico y Escala optica*. T. I–III, Madrid, 1715–1724.
- 166 Все перечисленные техники разных видов искусств будут исполнены Паломино в архитектурном ансамбле Картезианского монастыря в Гранаде, где он принимал непосредственное участие, работая в команде Франсиско Уртадо де Изкиердо. Подробнее см.: гл. 4.
- 167 Фрагменты перевода из трактата Антонио Паломина (1715–1724. Palomino Antonio. *Vidas*. Паломино Антонио. *Жизнеописания*). Подробнее см.: Приложение 2.
- 168 Llaguno y Amirola, Eugenio. Op.cit. Перевод из трактата Ллагуно : Llaguno y Amirola, Eugenio. *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración* T. IV. (Ллагуно и Амирола, Еухенио. Общие сведения по архитекторам и архитектуре Испании с момента ее основания. Т. IV), см.: Приложение 1.
- 169 Цит. по: Ногтева О.А. Испанские архитектурные трактаты эпохи Ренессанса // Искусствознание 1/2006. М. С. 70.

- 170 Бонгессер Б. Архитектура барокко в Испании и Португалии // Барокко. Кельн, 2004. С. 90–91.
- 171 Подробнее см.: Ногтева О. Указ. соч. С. 67–83.
- 172 О монахе – теоретике испанской архитектуры семнадцатого столетия подробнее см.: Приложение 1. Перевод из четвертого тома Ллагуну и Амирола, Еухенио. Общие сведения по архитекторам и архитектуре Испании с момента ее основания. (Llaguno y Amirola, Eugenio. Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración T. IV).
- 173 Подробнее см.: Ногтева О. Указ. соч. С. 67–83.
- 174 Подробнее см.: *De L'Orme Ph. Premier tome de l'Architecture*. Paris, 1567–1568; Ефимова Е.А. Архитектурная теория Филибера Делорма. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 1997.
- 175 Ефимова Е. А. Себастьяно Серлио и Жак Андруэ – Дюсерсо. К вопросу о первой публикации проектов VI книги Серлио во Франции // Итальянский сборник. вып.6. 2011. С. 225–245.
- 176 Цит. по: Ефимова Е.А. Себастьян... С. 226.
- 177 Там же. С. 226–227.
- 178 Бонгессер Б. Указ.соч. С. 90–91.
- 179 См.: Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso. Iglesias españolas de plana ovalada entre manierismo y barroco, Actas III C.E.H.A. Sevilla, 1980.
- 180 Agustín García. El siglo XVII. Madrid, 1996. С. 22–40.
- sobre el Escorial de Felipe II. Madrid. 1994; Kubler G. Building the Escorial. Princeton N.J., 1982; Osten Sacken, C. El Escorial. Estudio iconológico. Madrid, 1984; Бродель Ф. Средиземное море и средиземноморский мир в эпоху Филиппа II. Ч. 1–3. Ч. 1. Роль среды. М., 2003; Ч. 2. Коллективные судьбы и универсальные сдвиги. М., 2003; Ч. 3. События. Политика. Люди. М., 2004.
- 182 Serlio, Sebastiano. Tercero y quarto libro de arquitectura. Trad. Francisco Villalpando. Toledo. 1552; Serlio Sebastiano. Libro III. Le Antiquità di Roma. Venecia. 1540; Vignola Lacopo Barozzi da. Regola delli anque ordini. Roma. 1562. Andrea Palladio. Quattro Libri dell'Architettura. Venecia. 1570. Alberti. Los diez libros de Arquitectura. (Traducidos al romance por Francisco Lozano). Madrid. 1582. Vitrubio. De Arquitectura. Traducido por Miguel de Urrea. Alcala de Henares. 1582.
- 183 См.: Documentos para la Historia del monasterio de San Lorenzo el Real de Escorial. Vol. 1. ed. Julián Zarzo Cuevas. Madrid, 1917; Op. cit., vol. 2. 1917; Op. cit., vol. 3. 1918; Documentos para la Historia del monasterio de San Lorenzo el Real de Escorial. Grigorio de Andrés, monasterio de San Lorenzo el real. Vol. 4. 1924; Op. cit. Vol. 5. 1962.
- 184 Wilkinson – Zerner C. Op. cit. P. 12–13.
- 185 См.: Rivera Blanco, Javier. Juan Bautista de Toledo y Felipe II, La Implantación del Clasicismo en España. Valladolid, 1984.
- 186 Cervera Vera, Luis. Esquema biografico de Juan de Herrera, arquitecto humanista, intérprete de los cánones vitruvianos, en Homenaje a Juan de Herrera. Santander, 1988. P. 13–34.
- 187 Каптерева Т.П. Указ.соч. М., 1989. С. 254.
- 188 Всеобщая история архитектуры. Т. 5. М., 1967. С. 420.
- 189 Taylor René. Architecture and Magic: Consideration on the idea of the Escorial. Nueva York, 1967. P. 81–109.
- 190 См.: Kubler G. Bilding the Escorial. Princetpon, 1982; Juan de Herrera, arquitecto real: Cataligo de la exposicion. Madrid, 1997.
- 191 Савицкий Ю.Ю. Архитектура Испании // Всеобщая история архитектуры. М., 1967. Т. 5. С. 421.

2. СТИЛЕВЫЕ ИСТОКИ АРХИТЕКТУРЫ ЮЖНОЙ ИСПАНИИ НА РУБЕЖЕ XVI–XVII ВЕКОВ

Архитектура королевского двора Филиппа II

- 181 Florit J.M. Los aposentos de Felipe II en San Lorenzo de El Escorial. B.S.E.E., 1923. P. 296–300; В ряду многочисленной литературы, посвященной данной теме, следует отметить наиболее значительные исследования: Bertaux L. El Escorial, monument del Renacimiento. Arquitectura. 1923; Bustamante García, Agustín. La octava maravilla del mundo: Estudio historic

- 192 Цит. по: Каптерева Т.П. Эскориал // Грани творчества. Сборник научных статей. М., 2003. С. 70–71.
- 193 Королевский дворец Карла V в Гранаде, основанный на другом принципе и с сильными итальянскими заимствованиями, предшествовал Эскориалу, и тот же Эррера в дальнейшем примет непосредственное участие в его достройке. Об этом подробно будет рассмотрено в следующей части данной главы.
- 194 Дворец был разрушен во время лиссабонского землетрясения 1755 года.
- 195 Segurado Jorje. Juan de Errera em Portugal. As Relações artisticas entre Portugal e Espanha na época dos descobrimentos. Coimbra, 1987. P. 99–112.
- 196 См.: Kubler G. Art and architecture in Spain and Portugal (1500-1800). Londres, Penguin book, 1959; Kubler G. Portugese Plain Architecture: Between Spices and Diamonds, Middletown, Conn., 1972. P. 77–79.
- 197 Бернини мог знать гравюры с видами дворца Филиппа II в Лиссабоне, когда был в Париже (ныне они хранятся в Национальной библиотеке Парижа). См.: Wilkinson – Zerner C. Op. cit. P. 83–85.
- 198 Архитектурные памятники, связанные с именем Хуана де Эрреры: Биржа в Севилье и Дворец Карла V в Гранаде будут подробно рассматриваться во втором разделе данной главы.
- 199 Herrera Luan de. Discurso de la figura cúbica. Ed.J. Rey Pastor. Madrid, 1935; Herrera Juan de. Sumario y breve declaracion de los diseños y esmpas de la Fabrica de San Lorenzo el Real del Escorial. Madrid. 1589.
- 200 De l'Orme Philibert. Nouvelles Inventions pour bien bastir et á petits fraiz. Paris, 1561; De L'Orme Philibert. Le Premier tome de l'architecture. Paris, 1567.
- 201 См.:Gaya Nuño,J.A. Historia de la critica de arte en España. Madrid, 1975.
- 202 Chueca Gotia, Fernando. Herrera y el herrermanismo,G., núm. 56, Madrid, 1963. P. 98–115.
- 203 Wilkinson – Zerner C. Op. cit. P. 173–177.
- 204 Всеобщая история архитектуры. Т. 5. М., 1967. С.393.
- 205 Rivera Blanco, Javier. Op. cit. 1984.
- 206 Checa Cremades, Fernande. Las Construcciones del principe Felipe, en el Escorial, Ideas y Diseño, la arquitectura. Exposición, IV Centenario, Madrid, 1986. P. 23–45; так же см.: Taylor René. Op. cit. Nueva York, 1967.
- 207 См.: Molina Campuzana, Migel. Fuentes artísticas madrilenas del siglo XVII (las diseñadas por Juan Comez de Mora y por Rutilo Gaci en 1618). Madrid, 1970.
- 208 Подробнее см.: Дажина В.Д. Свадебные торжества и театр при дворе Козимо I Медичи // Искусствознание. М., 1999. Вып.1; Сильюнас В.Ю. Испанский театр XVI–XVII веков. От истоков до вершин. М., 1995; Его же: Стиль жизни и стили искусства (Испанский театр маньеризма и барокко). СПб., 2000; Lleo Cañal,V. Arte y espectáculo: La fiesta de Corpus Christi en Sevilla en los siglos XVI y XVII. Sevilla, 1975.
- 209 Подробнее см.: Chueca Goitia, Fernando. Arquitectura y arquitectos madrilenas del siglo XVII. A.E.A. 1945.
- 210 Дворец был разрушен во время нашествия Наполеона. Восстановить его утраченный облик помогают гравюры, картины и многочисленные описания современников.

Архитектура Андалусии начала XVII века

- 211 Agustin Garcia. El siglo XVII. Madrid, 1996. P. 63.
- 212 Осада и взятие Севильи Фернандо III (ноябрь 1248 г.) См.: История Испании. М., 2012. Т. 1. С. 246–247.
- 213 Взятие Гранады и завершение Реконксты (январь 1492г.) См.: История Испании. М., 2012. Указ. соч. С. 388–389.
- 214 Подробнее см.: López Guzman R., Espinosa Spinola G. Pedro Machuca. Granada, 2001.
- 215 Подробнее см.: Педро Мачука. Европейское искусство: Живопись. Скульптура. Графика // Энциклопедия. Т. 3. М., 2008.

- 216 Chueca Goitia, Fernando. *Arquitectura del siglo XVI*. Madrid, 1953. P. 211.
- 217 Wilkinson – Zerner C. Op. cit. P. 81–83.
- 218 Морозова А.В. Образы античных персонажей в аспекте героической темы в испанском искусстве XVI в. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. СПб., 2001. С. 53–117.
- 219 Rosental Earl. El Programa iconográfico – arquitectónico del Palacio de Carlos V en Granada, en *Seminario sobre arquitectura imperial*, ed. Ignacio Henares Cuéllar, Granada, 1988. P. 159–177.
- 220 Ibid.
- 221 Summa artis. *Historia general de Arte XXVI*. La escultura y arquitectura españolas del siglo XVII. Madrid, 1996. P. 504–508.
- 222 MORENO MENDOZA, A.: Francisco del Castillo y la arquitectura manierista andaluza. Jaén, 1984, págs. 413–456.
- 223 MORENO MENDOZA, A. Los Castillo, un siglo de arquitectura en el Renacimiento andaluz. Universidad de Granada, 1989. P. 45–51.
- 224 Ibidem. P. 44.
- 225 Bonet Correa A. Op.cit. P. 9.
- 226 Подробнее см.: Bonet Correa. Op. cit. P. 37; Gallego y Burin Antonio. Granada. Guía artística e historia de la ciudad. Madrid, Fund. Rodriguez Acosta, 1961. P. 436; Kubler G. *Art and architecture in Spain and Portugal (1500–1800)*. Londres, Penguin book, 1959. P. 45.
- 227 Kubler G. *Art and architecture in Spain...* P. 45. Подробнее см.: Gómez- Moreno y Gonzáles. *Las Aguilas del Renacimiento Español*: Bartolomé Ordóñez, Diego de Siloé, Pedro Machuca, Alonso Berruete. Madrid, 1941.
- 228 Испанский политик и писатель Еугенио Ллагуну (1724–1799) был одним из первых библиографов художников, скульпторов и архитекторов Испании эпохи Ренессанса и барокко. О Диего де Силоэ подробнее см.: *Noticias de Los arquitectos y arquitectura de España desde su Restauración*, por el excmo. D. Eugenio Llaguno y Amirolla. T. IV. Madrid, 1829. P. 35; Gómez- Moreno y Gonzáles, M. Diego Siloé, arquitecto y escultor. Boletín del Centro Artístico de Granada. Granada. 1892.
- 229 Подробнее см.: Chueca Goitia, Fernando. *Arquitectura del siglo XVI*. *Ars Hispaniae*. *Historia universal del arte hispánico*. Madrid. 1953. P. 73–83; Gomes Moreno, M. Diego de Siloé. Granada, 1963; Rosental, E. Diego de Sisoé arquitecto de la Catedral de Granada, Granada. 1966.
- 230 Bonet Correa, Antonio. Op. cit. P. 37; Amador de Los Ríos, R. *El Hospital de la Santa Cruz de Toledo y los monymentos nacionales*. *Llustr. Esp. Y Amer.*, 1906.
- 231 История Испании. Указ. соч. Т. 1. М., 2012. С. 44–90.
- 232 Dominguez Ortiz A. Op. cit. 2006. С. 314.
- 233 Arenillas, Juan Antonio. Op. cit. Sevilla, 2005. P. 27.
- 234 Рисунки и гравюры цикла «Sivitates Orbis Terrarum» хранятся в Национальной библиотеке Мадрида. Подробнее см.: Cabra Loredó, Maria Dolores. *Estudio Historico-iconográfico, en Iconografía de Sevilla. 1400–1650*. Madrid, 1988; Oliver de Alberto. *Iconografía de Sevilla. 1650–1790*. Madrid, 1989.
- 235 Подробнее см.: Sanchez Rivero, A. *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668–1669)*. Madrid, s.a.; Serrera, Juan Miguel. *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*. Madrid, 1985. P. 382–383.
- 236 Многочисленные рисунки и гравюры с видом Севильи XVII века неизвестных художников представлены в коллекциях музеев города. Подробнее см.: Bago y Quintanilla Miguel. *Arquitectos, escultores y pintores sevillanos del siglo XVII, en Documentos para la Historiadel arte en Andalucía*. Vol. V. Sevilla, 1932. P. 78–79; Fernádes Martin, M Mercedes. *Dibujos sevillanos de arquitectura de la primera mitad del siglo XVII*. Sevilla, 2003.
- 237 Ortiz de Zúñiga, Diego. *Anales eclesiásticos y seculares de la M.N. y M.L. ciudad de Sevilla*, Tomo V. Madrid, 1795. P. 2–71.
- 238 См.: La Casa Lonja de Sevilla, *Aparejadores*. Sevilla. 1981. P. 11–15; Heredia Herrera, Antonia.

- La Lonja de mercaderes, el cofre para un tesoro singular. Sevilla, 1992; Mendez Zubiría, Carmen. La casa Lonja de Sevilla, 1983; Pérez Escolano, Victor. El patio de la Lonja de Sevilla. Laboratorio de Arte. № 4. Sevilla, 1991.
- 239 См.: Falcón Pérez, Teodoro. El Sagrario de la Catedral de Sevilla. Sevilla, 1977.
- 240 См.: Sevilla en el siglo XVII. Sevilla, 1984. P. 149–151; Morales, Alfredo J. Migel de Sumárraga tracista de la portada del Hospital las Cinco Llagas. Archivo Hispalense. № 228. Sevilla, 1992.
- 241 Подобное расположение хора было типичным явлением для кафедральных соборов Испании, как, например, в Толедо, Малаге, Хаэне, Ронде и др. Более того, севильский собор был организован по образцу и подобию собора в Толедо, с его схемой планировки: алтарь – прихожане – хор – пространство за хором (trascoro) прихожане. Подробнее см.: Diccionario de historia eclesiástica de España, vol. IV, Madrid, 1975.
- 242 Подробнее см.: Falcon Marquez T. La capilla del Sagrario de la Catedral de Sevilla. Sevilla, 1976; Otto Schubert. Historia del barroco en España. Madrid, 1924; Cruz Isidoro, Fernando. Aparejadores que intervinieron en la construcción de la iglesia del Sagrario de la Catedral de Sevilla. Archivo Hispalense, época 2. Tomo XXIV, núm. 226. Sevilla, 1991.
- 243 Bonet Correa. Op. cit. P. 9.
- 244 Морозова А.В. Указ. соч. СПб., 2001. С. 133–134.
- 245 Цит. по: Морозова А.В. Указ. соч. С. 134.
- 246 Dominguez Ortiz A. Op. cit. 2006. С. 113–143.
- 247 См.: Sevilla en el siglo XVII. Op. cit. P. 140–142. Sevilla, 1983; Подробнее см.: Lópes Martínez, Celestino. El escultor y arquitecto Juan de Oviedo y de la Bandera. Sevilla, 1943; Pérez Escolano V. Luan de Oviedo y de la Bandera. Sevilla, 1977.
- 248 Sevilla en el siglo XVII. Op. cit. P. 59–61; Lleo Cañal, V. Op. Cit. Sevilla, 1975.
- 249 Bernal Ballesteros, Jorge. El urbanismo y la arquitectura del seiscientos / Sevilla en siglo XVII. Sevilla, 1983. P. 51.
- 250 Arenillas, Juan Antonio. Op. cit. P. 27–39.
- 251 Ibid.
- 252 Ibid.
- 253 Подробнее см.: Moreno Cuado, Fernando. Fiestas sevillanas por la conización de San Andrés Crsino: 1629. Archivo Hispalense, Tomo LXIV, № 95, época 2. Sevilla, 1981.
- 254 Подробнее см.: Sánchez Mantero, R. Algunos aspectos sociales del mtín de la Feria. 1652. Homenaje al Profesor Carriazo. Vol. III. Sevilla, 1973.
- 255 Serlio, Sebastiano: Tercero y Cuatro Libro de arquitectura, Traducidos por Francisco Villalpando, Toledo en casa de Juan de Ayala. Con privilegio por diez años. 1552. (Reed. Barcelona, 1990).
- 256 См.: Gómez Piñol, Emilio. La iglesia Colegial del Salvador. Arte y Sociedad en Sevilla (Siglos XIII al XIX). Sevilla. 2000; Gonzáles Moreno, Joaquín. Un Plano inédito de la portada de San Clemente. Archivo Hispalense, Tomo XXVII – 86. Sevilla, 1957; Perez Cano, María Teresa; Mosquera Adell, Eduardo. Arquitectura en los Conventos de Sevilla. Una aproximación patrimonial a las clausuras. Sevilla, 1991.
- 257 См.: Palladio, Andrea. Los cuatro Libros de Arquitectura, Traducidos e ilustrados con notas por Don Jseph Francisco Ortiz y Sanz, presbítero. De orden Superior. Madrid, en la imprenta real, siendo regent D. Pedro Julián Pereyra, impresor de cámara de S.M. Año de 1797. (Reed. Barcelona, 1987); Pérez Escolado, Víctor. Sobre la influencia de Palladio en Sevilla. Actas del III C.E.H.A. Sevilla, 1980.
- 258 См.: Cano Navas, María Luisa. El Convento de San José del Carmen de Sevilla. Sevilla, 1984.
- 259 Sancho Corbacho H. Dibijos arquitectonicos del siglo XVII. Sevilla, 1947.
- 260 Gonzáles Moreno, Joaquín. Op. cit. Sevilla, 1957.
- 261 См.: López Martínez, C. El convent de la Merced Calzada de Sevilla. Homenaje al Profesor Hernández Diaz. Sevilla, 1982.
- 262 Sancho Corbacho H. Op. cit. P. 16–19. Sevilla, 1947.
- 263 Castro Orellana, Manuel. El templo de San Luis de Sevilla, Imp. Provincial. 1965.
- 264 Arenillas, Juan Antonio. Op. cit. P. 193–241.
- 265 Idem. P. 247–256.

- 266 Sancho Corbacho H. Op.cit. P. 7–12. Sevilla, 1947.
- 267 Ortiz de Zúñiga, Diego. Op. cit. P. 66. Tomo V. Madrid, 1795; Valdivieso, Enrique.; Serrera Contreras, Juan Miguel. El Hospital de la Caridad de Sevilla. Sevilla, 1980.
- 268 Falcón Márquez, Teodoro. Op.cit. Sevilla, 1988.
- 269 Ibid.
- 270 См.: Rodriguez de Ceballos, A. Iglesias españolas de planta ovalada entre manierismo y barroco. Ponencia en el III C.E.H.A., Sevilla, octubre, 1980.
- 271 В 1835 году здесь был открыт музей Изящных искусств.
- 272 Ногтева О.А. Дом Пилата в Севилье. К проблеме интерпретации иерусалимских образов в зодчестве испанского Возрождения Дом Пилата в Севилье // Христианское зодчество. Новые материалы и исследования. 2004. С. 335–342.
- 273 Там же. С. 339.
- 274 Collantes de Terán, Francisco y Gómez Stern, Luis. Arquitectura civil sevillana. Sevilla, 1984. P. 386–387; Quiles García, Fernando. La fachada a la calle Levies. Restauracion. Casa-palacio de Migel de Mañara. Sevilla, 1993.
- 275 Vazquez Cnsuegra, Guillermo. Cien Edificios de Sevilla. Sevilla, 1988. P. 12–15.
- 276 Подробнее см.: Quiles García, Fernando. La policromía de fachadas en la arquitectura sevillana. Aproximación al desarrollo evolutivo y su actualidad. Atrio № 8–9. Sevilla, 1996.
- 277 Подробнее см.: Collantes de Terán, Francisco y Gómez Stern, Luis. Op.cit. 386–387. Sevilla, 1984.
- 278 Falcón Márquez, Teodoro. La iglesia de Santa María la Blanca. Laboratorio de Arte. Núm.1. Sevilla, 1988. P. 117–131; Valdivieso, Enrique. Op. cit; Serrera Contreras, Juan Miguel. Op. cit. Sevilla, 1980.
- 279 Об этом подробнее см.: глава IV.3. нашего исследования.
- 280 См.: C Arenillas, Juan Antonio. Op. cit. P. 66–67. Sevilla, 2005; Calderón Quijano, José Antonio. Las espadañas de Sevilla. Sevilla, 1982.
- 281 Bonet Correa. Op. cit. P. 215–224. Barcelona, 1978; Calderón Quijano, José Antonio. Las espadañas de Sevilla. Sevilla, 1982.
- 282 Summa artis. Op. cit. Madrid, 1996. P. 464–467, 508–513.
- 283 Rodriguez de Ceballos, A. Iglesias españolas de planta ovalada entre manierismo y barroco. Ponencia en el III C.E.H.A., Sevilla, octubre, 1980. С. 51–81.
- 284 Подробнее см.: San Nicolas, fray Lorenzo de. Arte y uso Arquitectura. Madrid, s.i., s.a. (1633).
- 285 Rodriguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso. Op. cit. Madrid, 1980. P. 51–81; Sevilla en el siglo XVII. Op. cit. P. 152. Sevilla, 1984.
- 286 Rodriguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso. Op. cit. Madrid, 1980. P. 51–81.

3. СЛОЖЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО СТИЛЯ БАРОККО В АНДАЛУСИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКА

Протобарочные фасады

Кафедральных соборов в Гранаде и Хаэне

- 287 Подробнее см.: Valdivieso, Enrique. Op.cit. 1980; Jeon Dominguez C. La Caridad de Sevilla. Madrid, 1936; Summa artis. Historia general de Arte XXVI. La Escultura y arquitectura españolas del siglo XVII. Madrid, 1996; E. Valdivieso y J.M. Serrera. El Hospital de la Caridad de Sevilla. Sevilla, 2004; Antonio Galera Andreu. Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaen. Granada, 1977; Jose Carlos Garcia Rodriguez. Jaen, Ubeda y Baeza. Ruta del Renacimiento. Leon, 2004; Alfonso Rodriguez G. de Ceballos. El torno a Alonso Cano, arquitecto. Cuadernos de arte. Universidad de Granada. IV Centenario de Alonso Cano. N 32. 2001; Wifredo Rincon Garcia. Monasterios de Espana. Madrid, 1991; Gallego y Burin Antonio. Granada. Guia artistic e historia de la ciudad. Madrid, Fund. Rodriguez Acosta, 1961.
- 288 Подробнее см.: Педро Наваскуэс Паласио. Соборы Испании. М., 2005 г. С. 225–243; Calzada, Andrés. Historia de la arquitectura española. Barcelona, Ed. Labor, 1933.
- 289 Gallego Burín, A. La capilla Real de Granada. Madrid, 1952.

- 290 Chueca Goitia, Fernando. Op. cit. Madrid. 1953. P. 231–237.
- 291 Ibid.
- 292 Bonet Correa. Op.cit. P. 56–58; Otto Schubert. Op.cit. P. 174–176; Wetthey H. E. Alonso Cano. Op.cit. Madrid, 1983.
- 293 Подробнее см.: Granada y la Alhambra. Granada. 2004. P. 140–144; а также: Bernaldes Ballesteros, Jorge. Alonso Cano en Sevilla. Sevilla, 1996. P. 5–49; Velasco, José María Riello. Alonso Cano segun Lázaro Díaz del Valle. Departamento de historia del ArteII(Moderno). Anales de historia del arte. Universidad Complutense de Madrid. 2007. 17. P. 179–192.
- 294 Suárez Quevedo, Diego. Alonso Cano y el arte efímero. Homenaje al artista granadino en el cuatro centenario de su nacimiento. Anales de Historia del Arte, 11.(2000). P. 231–267.
- 295 Velasco, José María Riello. Alonso Cano segun Lázaro Díaz del Valle. Op. cit. 2007. 17. P. 186; De Ceballos Alfonso Rodriguez G. El torno a Alonso Cano, arquitecto. Cuadernos de arte. Universidad de Granada. IV Centenario de Alonso Cano. N. 32. 2001. P. 85–103.
- 296 См.: Мастера искусства об искусстве. Т. 3. М., 1967. С. 121; Alonso Cano. Dibujis. Catálogo de la Exposición, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2000. P. 168–179.
- 297 Санчес Альфонсо Эмилио Перес. Испанский рисунок от Эль Греко до Гойи. М. 1985. С. 14.
- 298 Там же.
- 299 Там же.
- 300 Цит. по: Ceballos Alfonso Rodriguez G. Op. cit. 2001. P. 85–103.
- 301 Alfonso Rodriguez G.de Ceballos. Alonso Cano, arquitecto artista. Archivo Español del Arte. Universidad Autónoma de Madrid. Vol. 74. № 296 (2001). P. 376.
- 302 Подробнее см.: Camon Aznar, José. Los estilos de Alonso Cano // Coloquios sobre Alonso Cano y el Barroco Español. Granada, 1968; Hernandez Diaz, Losé. El retablo de Jesús Nazareno en Santa Paula // Archivo Hispalense. Sevilla, 1947; El monasterio de Santa Paula. Sevilla. 1990. P. 6–7.
- 303 См.: Palomino de Castro y Velasco, Antonio. El Museo pictórico y escala óptica. T. I. Madrid, 1715. T. II. 1724; Palomino, Antonio. El Museo pictórico y escala óptica. III. El Parnaso Español Pintoresco Laureado. Madrid Aguilar, 1988. P. 344; Antonio Palomino. Vidas. Madrid, 1986. P. 247–256.
- 304 Antonio Palomino. Op. cit. 1986. P. 247–256.
- 305 О жизни и творчестве Алонсо Кано смотреть подробнее переводы из книг Еугенио Ллагуну, Антонио Паломино, Хусепе Мартинеса: Приложение 1. Llaguno y Amirola, Eugenio. Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración T. IV. (Ллагуну и Амирола, Еухенио. Общие сведения по архитекторам и архитектуре Испании с момента ее основания. Том IV. Приложение 2. Josepe Martinez. Discursos practicabes del nobilísimo arte de la pintura, sus rudimientos, medios y fines que esena la experiencia con los ejemplares de obras insignes de artifices ilustres. (Хусепе Мартинес. Практические рассуждения о благороднейшем искусстве живописи, о его начале, середине и конце, которые обогащают опыт с помощью примеров превосходных произведений выдающихся мастеров). Приложение 3. Josepe Martinez. Discursos practicabes del nobilísimo arte de la pintura, sus rudimientos, medios y fines que esena la experiencia con los ejemplares de obras insignes de artifices ilustres. Хусепе Мартинес. Практические рассуждения о благороднейшем искусстве живописи, о его начале, середине и конце, которые обогащают опыт с помощью примеров превосходных произведений выдающихся мастеров
- 306 Antonio Gallego y Burin. Op. cit. P. 22.
- 307 Llaguno y Amirola, Eugenio. Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración. T. IV. Madrid. 1829. P. 39–41.
- 308 Ibid. P. 39.
- 309 Summa artis Op. cit. Madrid, 1996. P. 464–467.
- 310 Опубликованные Бурин и Галеро материалы из архива Кафедрального собора, подробно см.: Antonio Gallego y Burin. Op. cit. Granada. 1956. P. 123–124.

- 311 Félez Lubelza, Concepción. La huella de Alonso Cano en varias portadas granadinas III Centenario de la muerte de Alonso Cano en Granada, 1667–1967, tomo I, Estudios, Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad, 1970. P. 203–209; Sánchez Mesa Martín, Domingo. La portada principal de la Catedral de Granada como el gran retablo barroco de Alonso Cano. Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al professor Emilio Orozco Díaz, tomo III, Granada, Universidad, 1979. P. 307–322.
- 312 Schubert, Otto. Op. cit. P. 174–188.
- 313 Каптерева Т. П. Указ. соч. М., 2003. С. 203.
- 314 Schubert, Otto. Op. cit. P. 174–188.
- 315 Подробнее см.: Góñez-Moreno M.E. Alonso Cano. Madrid, 1956.
- 316 Galera Anntonio, Andreu. Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén. Granada, 1977. P. 163–167.
- 317 Подробнее о творчестве Андрес де Вандельвира см.: Chueca Goitia, Fernando. Andrés de Vandelvira. Colección «Artes y Artistas» Instituto Diego Velázquez. C.S.I. Científicas. Madrid, 1953. P. 247–264.
- 318 Galera Anntonio, Andreu. Op. cit. Granada, 1977. P. 163–167. Так же см.: Summa artis. Op. cit. Madrid, 1996. P. 526–528.
- 319 Архивные материалы опубликованы в: Gallego y Burin A. El barroco granadino. Granada, 1956. P. 123–125.
- 320 О комментариях Сумбиго к рукописи Вандельвиры «Libros de traças de Cortes de Piedras» подробнее см.: Galera Anntonio, Andreu. Op. cit. Granada, 1977. P. 165.
- 321 Ibid.
- 322 Верхние части башен были выполнены Блаетонио Дельгадо, Мигелем Кесадой и Хосе Гольего.
- 323 Kubler G. Op.cit. London, Penguin book, 1959. P. 86.
- 324 Ibid. P. 89.
- 325 Kubler G. Op.cit. 1959. P. 86–89; Galera Andreu, Pedro A. La fachada de la Catedral de Jaén y la consolidación de la «arquitectura efímera» // Estudios sobre Literatura y arte dedicados al professor Emilio Orozco Díaz, vol.I. Granada, Universidad, 1979. P. 523–531.
- Художественная программа ансамбля госпиталя де ла Каридад в Севилье и Картезианского монастыря в Хересе де ла Фронтера**
- 326 Ваганова Е.О. Указ. соч. С. 145–155.
- 327 Подробнее см.: Федосов Д.Г. Религиозные братства и праздничная культура Испании и Латинской Америки XVI–XVII веков // Эстетико – культурологические смыслы праздника. М., 2009.
- 328 Domínguez Ortiz A. Op. cit. Sevilla, 2006. P. 314.
- 329 Так два указа городского совета 1659 и 1679 годов запрещали светские театральные постановки.
- 330 Подробнее см.: Силлюнас В.Ю. Указ. соч. М., 1995.; Силлюнас В.Ю. Указ. соч. СПб., 2000; Федосов Д.Г. Народное религиозное сознание и образы святых в Испании XVI – середины XVII века // Проблемы ибероамериканского искусства. Вып. 2. М., 2009. С. 264–296.
- 331 Bonet Correa. Op. cit. P. 52.
- 332 Ваганова Е.О. Мурильо и его время. М., 1988. С. 171.
- 333 Valdivieso E., Serrera J.M. El Hospital de la Caridad de Sevilla. Sevilla. 1980. P. 10.
- 334 Подробнее см. приложение 3: материалы из перевода книги Valdivieso, Enrique.; Serrera Contreras, Juan Miguel. El Hospital de la Caridad de Sevilla (Вальдивьесо Энрике, Серрера Контрерас, Хуан Мигель. Госпиталь де ла Каридад в Севилье)
- 335 Ortiz de Zúñiga, Diego. Anales eclesiásticos y seculares de la M.N. y M. L. ciudad de Sevilla. Madrid, 1795. P. 85–86; López Martínez, C. La Hermandad de la santa Caridad y el Vanarable Mañara. «Archivo Hispalense». Sevilla, 1943, vol. 1, núm. 2. P. 6–7.
- 336 Подробнее см.: Morales, Alfredo. Sobre Pedro Sánchez Falconete, maestro mayor del Ayuntamiento de Sevilla. Archivo Hispalense.

- N 229. Sevilla, 1992; Cruz Isidoro, Fernando. El arquitecto sevillano Pedro Sanchez Falconete. Sevilla, 1991.
- 337 Valdivieso E., Serrera J.M. Op. cit. Sevilla. 1980. P. 13–22.
- 338 Morales, Alfredo. La Fachada de la Iglesia de la Caridad según un dibujo de 1654 // Revista de Arte Sevillano, n. 2 Sevilla, 1983. P. 12.
- 339 Ibid. P. 10.
- 340 Cruz Isidoro, Fernando. Op. cit. Sevilla, 1991. P. 19; Morales, Alfredo. Op. cit. Sevilla, 1992. P. 131–151.
- 341 Falcón Márquez, Teodoro. La Iglesia de Santa María la Blanca. Laboratorio de Arte. Núm. 1. Sevilla, 1988. P. 117–131.
- 342 Arenias J.A. Op. cit. Sevilla. 2005. P. 234.
- 343 Antonio Sancho Corbacho A.S. Dibujos Arquitectonicos del siglo XVII. Sevilla, 1947. P. 7–12.
- 344 Antonio Sancho Corbacho A.S. Op. cit. Sevilla, 1947. P. 11–12.
- 345 О проблеме авторства коллекции рисунков подробно см.: Antonio Sancho Corbacho A.S. Op. cit. Sevilla, 1947; Baena Gallé, Jose Manuel. Dibujos arquitectónicos del siglo XVII. Una propuesta de atribución. Archivo Hispalense. N 222. Sevilla, 1990; Arenillas, Juan Antonio. Del Clasicismo al Barroco. Arquitectura sevillana del siglo XVII. Sevilla, 2005.
- 346 Antonio Sancho Corbacho A.S. Op. cit. Sevilla, 1947. P. 14.
- 347 Baena Gallé, Jose Manuel. Op. Cit. Sevilla, 1990. P. 185–189; Arenillas, Juan Antonio. Op. cit. Sevilla, 2005. P. 53–56.
- 348 Arenillas, Juan Antonio. Op. cit. Sevilla, 2005. P. 179–184.
- 349 Ibidem. P. 48–46.
- 350 Antonio Sancho Corbacho A.S. Op. cit. Sevilla, 1947. P. 19–30.
- 351 Wifredo Rincon Garcia. Monasterios de Espana. Madrid. 1991. T. II. P. 76.
- 352 Ibid. P. 73–74.
- 353 Cabello Lapiedra, Luis Mría. La Cartuja de Jerez. B.S.E.E. tomo XXVI, 1918. P. 241–254.
- 354 Каптерева Т.П. Сады Испании. М., 2007. С. 99.
- 355 Esteve Gerrero, Manuel. Jerez de la Frontera. Guía Oficial de Arte. Jerez de la Frontera. 1933. P. 186–198.
- 356 В 1856 году ансамбль монастыря был объявлен национальным памятником королевства Испании. Именно для этого монастыря Сурбаран написал свой цикл из девяти картин, восемь из которых находятся в музее Кадиса.
- 357 Wifredo Rincon Garcia. Op. cit. Madrid. 1991. T. II. P. 73–84.
- 358 Bonet Correa. Op. cit. P. 61.
- 359 Ibid.
- 360 A. Gallego y Burin. Op. cit. Granada, 1956. P. 50–51.
- 361 Ibid. P. 27–28.
- 362 Ibid.
- 363 Ibid. P. 27.

4. РАСЦВЕТ АНДАЛУЗСКОГО БАРОККО НА РУБЕЖЕ XVII–XVIII ВЕКОВ

Творческий метод Леонардо де Фигероа и формирование стиля барокко «севильяно»

- 364 Corbacho S. Op. cit. Madrid; Bonet Correa. Op.cit. Barcelona, 1978. P. 81; Summa artis. Historia general de Arte XXVI. Op. cit. Madrid, 1996. P. 534–536.
- 365 Corbacho S. Op. cit. Madrid, 1952. P. 88–92.
- 366 Подробнее см.; Sevilla en el siglo XVII. Op. cit. Sevilla, 1984. P. 156–158.
- 367 Agustin Bustamante Garcia. Op.cit.Madrid, 1993. P. 88; Corbacho S. Op. cit. Madrid. 1952. P. 88–92.
- 368 См.: Anton Sole, P. Catálogo de Planos, Mapas y Dibujos del Archivo Catedralicio de Cádiz. Cádiz, 1975.
- 369 Sevilla en el siglo XVII. Op. cit. P. 156–158.
- 370 Valdivieso E., Serrera J. Op. cit. Sevilla. 1980. P. 28.
- 371 Ibid.
- 372 Otto Schubert. Op. cit. Madrid, 1924. P. 234–237.
- 373 Antonio Sancho Corbacho. Op. cit. Madrid, 1952. P. 85–94.
- 374 Еухенио Лагуно в своих записках об архитекторах семнадцатого века подчеркивает особую роль и значимость Леонардо де Фигероа как для Севильи, так и всей Андалусии

в целом. При этом автор не всегда точен, путая имена Леонардо и его сына Матиаса, будучи на тот период еще в достаточно малом возрасте. Подробнее см.: Приложение 1.

- 375 Otto Schubert. Op. cit. Madrid, 1924. P. 234–237.
 376 Bonet Correa. Op. cit. P. 88.
 377 Antonio de la Banda y Vargas. La iglesia sevillana de San Luis de los franceses. Sevilla, 1977. P. 19–39.
 378 Немного позднее (1705) Лоренсо Фернандес де Иглесиас повторит такое декоративное украшение колонн на фасаде паласио Арсобиспаль (дворец Архиепископа). Ствол колонны портала первого яруса и пилястры второго теперь едва проглядываются из-за обилия цветочных гирлянд, нанизанных по всему фусту колонны.
 379 Antonio de la Banda y Vargas. La iglesia sevillana de San Luis de los franceses. Sevilla, 1977. P. 19–39.
 380 Bonet Correa. Op. cit. P. 100.

Творческий метод Франсиско Уртадо де Изкиердо и Хосе де Бада в формировании стиля барокко «гранадино»

- 381 Bonet Correa. Op. cit. P. 118.
 382 Подробнее см.: Taylor R.C. Francisco Hurtado and his School // The Art Bulletin. Marzo, 1950.
 383 Bonet Correa. Op. cit. P. 100.
 384 Ibidem. В данном случае имеется в виду Капелла Святейшего Распятия в левом крыле храма, строительство которого началось испанским Архиепископом Джовани Роано по рисункам отца капуцина Джованни из Монреала. Капелла оформлена цветными полудрагоценными камнями и была задумана для хранения чудотворного алтарного распятия.
 385 Подробнее см.: Taylor R.C. Op. cit. Marzo 1950; Gallego y Burin, Antonio. José de Mora. Granada, 1925; Aparicio E.M. Palomino, su arte y su tiempo. Valencia, 1966; Sanchez – Mesa. José Risueño, escultor y pintor granadino (1665–1732). Granada, 1972.
 386 С конца семнадцатого столетия в культовой архитектуре Андалусии развивается и постоянно совершенствуется новая тема архитектурного внутреннего пространства,

так называемого камарин, подобие закрытой заалтарной капеллы.

- 387 Бонгессер Б. Архитектура барокко в Испании и Португалии // Барокко. Кельн, 2004. С. 92–100. Подробнее см.: Aparicio E.M. Op. cit. Valencia, 1966.
 388 В конце XVII века скульптуры святых одевают в драгоценные по выделке ткани, делают парики, доводя образ до предельного натурализма.
 389 Emilio Orozco Díaz. La cartujade Granada. Leon, 2005. P. 19–20.
 390 Подробнее см.: Orozco Díaz E. El pintor Sánchez Cotán y el realismo español // Revista Clavileño. Madrid, 1952.
 391 Antonio Gallego y Burin. Op.cit. Granada, 1956. P. 36.
 392 Тананаева Л.И. О понятии стиля в колониальном искусстве Латинской Америки XVI–XVIII веков. // Искусствознание. 1–2/2012. М., 2012. С. 79.
 393 Там же. С. 80.
 394 Подробнее см.: Brans J.V.L. El Real Monasterio de Santa Maria de Paular. El Paular, 1956.
 395 Борнгессер Б. Указ. соч. С.97.
 396 Rene Taylor. Arquitectura Andaluza. Los Hermanos Sanches de Rueda. Salamanca, 1978. P. 15–17.
 397 Correa B. Op. cit. P. 102.
 398 Подробнее: Taylor R.C. Francisco Yrtado and his School // The Art Bulletin. Marzo, 1950.
 399 Ibid.
 400 A. Gallego y Burin. Op.cit. Granada, 1956. P. 42.
 401 Ibid. P. 46.
 402 Ibid.
 403 Подробнее см.: Isla Mingorance, E. José de Bada y Navajas, arquitecto andaluz del siglo XVIII, Sevilla, 1979.
 404 Цит. по : A. Gallego y Burin. Op.cit. Granada, 1956. P.41.
 405 Taylor R.C. Marzo 1950. P. 25–55.
 406 Gallego y Burin. A. Op. cit. Granada, 1956. P. 46.
 407 Taylor R.C. Op. cit. Marzo 1950. P. 25–59.
 408 Подробнее см.: Rafael Villanueva, Ana María Sanchez, Alfredo Curiel. La basilica de San Luan de Dios. Granada, 2006.

- 409 Цит.по: Всеобщая история архитектуры. Т. 7. М., 1969. С. 232.

Многообразие в единстве и единство многообразия архитектурного декора

- 410 Цит.по: Иконников В.А. XVII век – к искусству ансамбля и ансамблю искусств // Вопросы теории архитектуры. Образ мира в архитектуре. М., 1995. С. 156.
- 411 Arenillas Juan Antonio. Op. cit. P. 396.
- 412 Севильский королевский Алькасар. Севилья, 2011. С. 109.
- 413 Проблемы развития цветовой среды городов подробно исследованы Ефимовым А.В. Пристального внимания в аспекте нашей темы заслуживает истолкование автором истории формирования колористической культуры города. Подробнее см.: Ефимов А.В. Колористика города. М., 1990.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проблема стиля и логика южно-испанского барокко

- 414 Хосе Ортега-и-Гассет. Бесхребетная Испания. М., 2003. С. 30.
- 415 Cristobal Belda, Juan Jose Martin Gonzalez, Jose Luis Morales Martin. Los siglos del barroco. Madrid, 1997. P. 6.
- 416 Кон – Винер Э. История стилей изобразительных искусств. М., 2001. С. 159–181.
- 417 Там же. С. 160–161.
- 418 Локтев В.И. Указ. соч. М., 2004. С.437.
- 419 Там же. С.449.
- 420 Подробнее см.: Якимович А.К. Барокко и духовная культура XVII века // Советское искусствознание. М., 1976. Вып. 2.
- 421 Там же. С. 124.
- 422 Цит. по: Якимович А.К. Указ. соч. М., 1976. Вып. 2. С. 128.
- 423 Cristobal Belda, Juan Jose Martin Gonzalez, Alfonso Rodrigues de Ceballos, Jose Luis Morales Martin. Op. cit. Madrid, 1997. P. 14.
- 424 Chueca Goitia F. Historia de la arquitectura Espanola. Vol. V. Zaragoza – Barcelona, 1986.

- 425 Cristobal Belda, Juan Jose Martin Gonzalez, Alfonso Rodrigues de Ceballos, Jose Luis Morales Martin. Op. cit. Madrid, 1997. P. 15.
- 426 Ibid.
- 427 Ceán Bermúdez, J.A. Historia del arte de la pintura. Madrid, 1965.
- 428 San Nicolás, fray Lorenzo. Arte y uso de Arquitectura. Madrid, s.i., s.a. 1633.
- 429 Подробнее см.: Pacheco Francisco. Arte de la pintura: Su antigüedad y grandeza. Seville, 1649.
- 430 Проблема профессионализма в архитектуре подробно исследуется Ефимовой Е.А. при анализе теоретических идей Филибера Делорма. Сложившаяся вековая традиция организации строительного дела в Испании не является исключением, напротив, цеховые устои сохранялись здесь до конца семнадцатого столетия. Подробнее см.: Ефимова Е.А. Указ. соч. М., 1997.
- 431 Подробнее см.: *De L'Orme Ph. Premier tome de l'Architecture*. Paris, 1567–1568; Ефимова Е.А. Архитектурная теория Филибера Делорма Указ. соч. М. 1997.
- 432 A. Gallego y Burin. Op.cit. Granada, 1956. P. 19.
- 433 Ibid. P. 50.

Две линии развития архитектуры Андалусии

- 434 Подробнее см.: Тананаева Л.И. О понятии стиля в колониальном искусстве Латинской Америки XVI–XVIII веков // Искусствознание. 1–2/2012. М., 2012; Каптерева Т.П. Западное Средиземноморье: Судьбы искусства. М., 2010.
- 435 Каптерева Т.П. Указ. соч. М., 2010. С. 381.
- 436 Viprer B. Baroque Art in Latvia. Riga, 1940. P. 8; (перевод Л. Тананаевой).

ПРИЛОЖЕНИЯ

- 437 Перевод выполнен по материалам трактата: Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración. T. IV. Madrid, 1829.
- 438 Книга была одобрена Королевским советом.
- 439 Известно, что мастер – монах был очень

- востребован, имел много заказов в различных регионах Испании, получал неоднократно хорошие предложения, от которых часто отказывался.
- 440 Фра Лоренсо скончался в апреле 1679 года, в возрасте 84 лет.
- 441 История с убийством юной двенадцатилетней жены имеет несколько спорных версий, так, например, одна из них: Некий Дон Хосеф Пеллисер и Товар упоминает в своих рукописях, что увидел в них уведомление от 14 июня 1644 года, которое гласило: «Четыре дня назад у известного художника Алонсо Кано находился юный художник, который копировал работы Кано. Алонсо не было дома. Придя домой, он увидел убегающего из комнаты жены юношу и заколотую пятнадцатью ударами маленького кинжала супругу. Несмотря на пытки (Кано) не признался в содеянном, и его вина не была доказана.
- 442 Этот период и названное архитектурное строение относится к работам Леонардо де Фигероа.
- 443 Речь идет о церкви Сан Луис в Севилье.
- 444 Не только башни по боковым сторонам, но и весь фасад выполнен изначально кирпичной кладкой.
- 445 Перевод выполнен по материалам трактата: Palomino Antonio. Vidas. Madrid, 1986.
- 446 Пачеко был крещен в приходской церкви Сан-лукар де Баррамеда 3 ноября 1564 г.
- 447 Пачеко осуществил свою поездку в Кастилию в 1611, посетив Мадрид, Эль Эскориал и Толедо. Так же он был в Мадриде с 1624 по 1626 г.
- 448 Пачеко нарисовал эти картины в период между 1600 и 1611 гг. Три из них хранятся в провинциальном Музее Изобразительных Искусств Севильи, одна в Музее Искусств Каталонии и третья – в Bowes Museum, Bernard Castle, Англия.
- 449 Картина Страшный Суд (1610–1611) в настоящее время хранится в частной коллекции во Франции. Святой Мигель Архангел (подписанная и датированная 1637) не сохранилась.
- 450 Одна из этих картин, написанная на камне, изображает Христа с ангелами, а другая его крещение. Они были написаны в 1620 г.
- 451 Картина «Сон Святого Иосифа» находится в настоящее время в Академии Изобразительных Искусств, картина Святого Фернандо образует диптих с картиной Святого Хоакина и Святой Анны на золотых воротах в том же музее.
- 452 Эта картина Христа в окружении ангелов подписана и датирована 1616 г. и находится в настоящее время в Коурзон замке, Франция.
- 453 Пачеко написал картину Святого Иоанна Баптисты в 1623 г. Не сохранилась.
- 454 Картина Святой Себастьян со Святой Иреной написана в 1616 г., была уничтожена в 1936 г.
- 455 Франциско де Пачеко. Искусство Живописи. Севилья, 1649. Подробнее см.: Санчес Кантона в Литературных источниках по истории искусства Испании. Том 2. Мадрид, 1933. Рукопись Пачеко см. в издании Санчеса Кантона, Искусство Живописи. 2 том. Мадрид, 1956 г.
- 456 О Веласкесе подробнее см.: Palomino Antonio. Vidas. Madrid, 1986. Глава 106.
- 457 Он был похоронен 27 ноября 1644 г., умер в возрасте 79 или 80 лет.
- 458 Кано был крещен 10 марта 1601 г.
- 459 Незадолго до этого, Мигель Кано в 1614 г. переезжает в Севилью вместе со своей семьей. Алонсо поступает в мастерскую Пачеко в 1616 для пятилетнего обучения.
- 460 Не известна точная дата, когда Кано оставил мастерскую Пачеко и время предполагаемого обучения у Хуана дель Кастильо и у Эррера Старшего.
- 461 Ретабло Доминиканского Колледжа Монте Сион, для которого Кано создал чертеж архитектурного обрамления в 1636 г., не сохранился. Кано подписал договор на написание картин для ретабло, посвященных Св. Тересе для церкви Святого Альберта в 1628. Эти картины не сохранились.
- 462 Это единственное сохранившееся ретабло в Севилье. В настоящее время подлинными

- являются только архитектурное обрамление и скульптурный орнамент.
- 463 Его первоначальные картины, написание которых у него был подписан договор в 1635 г. были вывезены маршалом Соултом во время наполеоновского вторжения, а затем разошлись по частным домам. Три были утеряны, а оставшиеся пять в коллекции Вальесе, Лондон (Видение Святого Иоанна), в музее Лувра, Париж (Святой Иоанн, Яков Старший), музей Рингдинг, Сарагоса (Видение Господа, Видение агнеца); обе закончены Хуаном дель Кастильо).
- 464 Ретабло Санта Мария де Олива в Лебрихе, датируется 1629–1631. Эти скульптуры и скульптуры четырех Евангелистов все в сохранности.
- 465 Льянос и Вальдес (1605–1677) работал и скончался в Севилье. Учился у Эрреро Старшего, женился в 1631. Его работы датируются периодом с 1658 по 1675. Рассказ Паломино не был подтвержден ни одним современным источником, но и не противоречит биографии Льяно и Кано.
- 466 Кано отправляется в Мадрид в январе 1638 г., чтобы стать художником и помощником графа герцога Оливареса, который являлся его покровителем до 1643 г. пока министр не впал в немилость короля Фелиппа IV.
- 467 Королева Мариана после венчания с Фелиппом IV в октябре прибыла в Мадрид 15 ноября 1649 г.
- 468 Эти «монументы» представляли собой большие, сделанные из дерева, папье маше и полотна, драпирующие архитектурные композиции, украшенные статуями и картинами, которые использовались в качестве хранилища Евхаристии во время Страстной Недели. Чертеж Кано не сохранился.
- 469 Балтасар Карлос родился 17 октября 1629 г. Ему было почти девять лет, когда Кано приехал в Мадрид, и четырнадцать, когда он покинул его. Не существует документов, кроме записок современников, подтверждающих, что Кано был учителем принца по рисованию и живописи на протяжении этих лет.
- 470 Двойной портрет Фердинандо Арагонского и Изабеллы Католической, написанный в 1639 г., не сохранился. В Музее Прадо, Мадриде хранятся две картины королей Испании из этой серии работы Кано (хотя нет единого мнения). Одна картина представляет собой двойной портрет, на другом представлена одна фигура, но последнее полотно, должно быть, было обрезано наполовину с правой стороны, где изображен король с сидячем положением. Личность ни одного короля не была установлена.
- 471 Эта история определяет дату картины Кано до 1649, год смерти Майно.
- 472 Эта работа не сохранилась.
- 473 Эта работа утрачена в результате пожара в 1790 г.
- 474 Картина Святого Хосе (Иосифа) подписана, в настоящее время находится в коллекции Мануэля Гульона, в Мадриде. Картина Энкарнасьон не сохранилась.
- 475 Обе работы были уничтожены в 1936 г.
- 476 Обе картины погибли в 1936 г.
- 477 В настоящее время находится в Музее Прадо, Мадрид.
- 478 Ни одна из двух картин не сохранилась.
- 479 Рисунок, как источник вдохновения для целых композиций и изготовления индивидуальных фигур часто использовался испанскими художниками периода барокко. Кано должны быть известны рисунки Сурбарана, Веласкеса, но если он и использовал их «популярные» рисунки, то сейчас трудно определить, что он из них извлекал. Художник Джузеппе Мартинес в своей работе «Практические речи» указывает на большое увлечение Кано гравюрами и рисунками.
- 480 Не сохранился.
- 481 Мария Магдалена де Уседа была второй женой Кано. Художник женился на ней в Севилье в 1631 г., когда ей было двенадцать лет. Она была убита 10 июня 1644 г. предположительно подмастерьем Кано.
- 482 Не сохранились.
- 483 Возможно, картина находится в коллекции маркиза де Гуадель-Хелу, в Мадриде. Существует копия в Валенсии.

- 484 Эти картины не были идентифицированы и не сохранились.
- 485 Кано был у него по возвращении в Мадрид в сентябре 1645 г., но не как скрывающийся от правосудия.
- 486 Согласно документу, относящемуся к тому периоду времени, к Кано применили пытки через четыре дня после убийства, и, будучи признанным невиновным он был отпущен на свободу.
- 487 Король Филипп IV назначил Кано каноником (экономом) Кафедрального Собора Гранады в сентябре 1651 г., художник вступил в должность прихода в феврале 1652 года, при условии, что он будет рукоположен через год.
- 488 Непорочное зачатие, сделанное для упоминутного Facistol в 1655–1656, было перенесено позднее в Сакристию, где до сих пор и находится.
- 489 Назвали ее Вифлеемская Богородица.
- 490 Его чертеж для портала Собора был принят в мае 1667 г. за четыре месяца до его смерти. Он строился с 1667 до окончания в XVIII веке.
- 491 Шесть картин из жизни Богородицы были написаны в период 1652 и 1664.
- 492 Эти работы были сделаны в 1666–1667 гг.
- 493 Церковь францисканских монахинь Ангела Хранителя была построена в 1653–1661 гг.. Разрушена в период наполеоновского вторжения в 1810 г.
- 494 Четыре большие полихромные статуи Монастыря Ангела Хранителя находятся в настоящее время в провинциальном музее изобразительных искусств в Гранаде. Они были выполнены в 1653–1657 гг. и изображают Святого Диего де Алкала, Святого Антония де Падуа с Иисусом младенцем, Святого Иосифа с младенцем и Святого Павла де Алькантара. Последняя сделана полностью Педро де Мена.
- 495 Большая часть из четырнадцати картин кисти Кано для Собора утеряна, за исключением Святого Семейства, находящегося сейчас в новой церкви, и работы Явления Святому Петру, которая находится в частной коллекции в Малаге.
- 496 В настоящее время находится в клаустро монастыря, выполнена в период между 1653 и 1657 гг.
- 497 Картина Путь на Голгофу, которую Мартин де Эскаргота, архиепископ Гранады (1692–1719) подарил этой церкви, не принадлежит работе Кано.
- 498 Всего лишь одна маленькая часть картин, написанных Кано для монастыря францисканцев, а именно картина Святого Антония и Святого Диего, сохранились. В настоящее время они находятся в провинциальном Музее Изобразительных Искусств Гранады. В лучшем виде сохранилась картина Святого Бернарда и Святого Хуан Капистрано; картина Святой Клары и Святого Луиса из Тулузы, в плохом состоянии, а Святой Франсискано имеет много утрат.
- 499 Картины, изображающие Святую Екатерину де Сафра, утеряны или погублены в неопределенное время. То же самое произошло с картинами монастыря Капуцинов.
- 500 Кано уже имел контракт с Кафедральным Собором Малаги в октябре 1661 г., до Алонсо де Санто Томаса, Его продолжительное пребывание в этом городе датируется с 1665 по 1666/67 гг.
- 501 Существуют девять рисунков на доминиканский сюжет потерянных картин Королевского Монастыря Санта Крус, которые стали собственностью Паломино в XVIII веке. Пять находятся в Музее Прадо, две в Национальной библиотеке Мадрида, одна в Британском музее Лондона и одна в частной коллекции Принстона, Нью-Йорк.
- 502 Хуан Ниньо де Гевара.
- 503 Кано был рукоположен епископом Саламанки в марте 1658 года и через месяц был восстановлен в приходе по приказу Короля Фелиппа IV.
- 504 Кано умер 3 сентября 1667 в возрасте шестидесяти семи лет в Гранаде.
- 505 Перевод главы: Иконография церкви госпитали де ла Каридад. Материал строится на анализе текста двух трактатов Мигеля де Маньяры. Подробнее см.: Valdivieso, Enrique.;

- Serrera Contreras, Juan Miguel. El Hospital de la Caridad de Sevilla. Sevilla, 1980.
- 506 Гаснувшая дымящаяся свеча (огарок) или масляная лампа; колпачок для гашения свечей – горящая свеча является символом человеческой души, её затухание символизирует уход.
- 507 Две композиции Вальдеса Леала: «Аллегория смерти» и «Аллегория Бренности» в церкви Каридад висят справа и слева от входа, встречая и провожая оказавшихся здесь посетителей.
- 508 Впервые выражение встречается в латинском переводе Библии Вульгате. Слова из книги Екклесиаста, авторство которой приписывают царю Соломону.
- 509 В искусствоведении названия картин из цикла «Дела Милосердия» Эстебана Мурильо пишутся иначе: Милосердие Елизаветы Венгерской», «Исцеление паралитика», «Чудо Моисея с источником», «Освобождение апостола Петра из темницы», «Насыщение пяти тысяч», «Возвращение блудного сына», «Сан Хуан де Дьос и ангел».
- 510 Рассказ о снятии тела Иисуса с креста приводится у всех четырёх евангелистов и каждый из них связывает это событие с именем Иосифа Аримафейского, тайного ученика Христа. В Евангелиях не описано, как происходило само снятие тела, рассказывается лишь о том, как Понтий Пилат дал на это разрешение.
- 511 Особо почитаемый Святой в Испании. В XI в. он совершал чудесные исцеления во время эпидемии чумы в Италии. Также считается небесным зступником больных, инвалидов, жертв клеветы.
- 512 Ираклий I — византийский император, основатель правившей 100 лет так называемой династии Ираклия. Царствование Ираклия открывает новую эпоху в истории Византии.
- 513 Фрагменты перевода из трактата Франсиско Пачеко. Перевод выполнен К.М. Малицкой по выборкам, изданным Ф. Санчес Кантон в книге: F.J. Sanchez Canton. Fuentes literarias para la historia del arte español. Т. 2. Madrid, 1993. Подробнее смотреть: Мастера искусства об искусстве. Т. 3. Москва, 1967. С. 81–110.
- 514 Гаспар Бессера (ок. 1520–1570) – испанский архитектор, скульптор, живописец. Жил и работал в Италии.
- 515 Фрагменты перевода из трактата Хусепе Мартинеса. (ок. 1675) Перевод выполнен К.М. Малицкой. Подробнее смотреть: Мастера искусства об искусстве. Т. 3. Москва, 1967. С. 111–138.
- 516 Фрагменты перевода из трактата Антонио Паломино (1715–1724). Перевод выполнен К.М. Малицкой. Подробнее смотреть: Мастера искусства об искусстве. Т. 3. Москва, 1967. С. 139–160.
- 517 Фрагменты перевода трактата Бальтасара Грасиана. Остроумие или искусство изощренного ума. Перевод Е.Лысенко. Подробнее см.: Испанская эстетика. Ренессанс, барокко, просвещение. М., 1977. С. 169–464.
- 518 Lope de Vega Carpio, Félix de. Arte nuevo de hacer comedias“ 1609. Перевод О.Б. Румера. Подробнее см.: История эстетики. М., 1964. Т. 2. С. 683–693.
- 519 Подробнее см.: Antonio Gallego y Burin. El barroko granadino. Universidad de Granada. 1956.
- 520 В 1948 году в Гранаде проходила научная конференция, на которой впервые рассматривался вопрос истории архитектуры города эпохи барокко. Научную значимость данной проблемы освещал историк искусства Антонио Галлего и Бурин, издавший в дальнейшем монографию под названием «Барокко Гранадино» 1956 г. В своей работе, ссылаясь на метод исследования Вёльфлина, но не следуя его методу, он подчеркивает значимость опыта сложения национального стиля, как пример в искусстве, который по своему достоинству и силе образно-эмоциональной выразительности заслуживает особого внимания в изучении истории искусств Испании.
- 521 Кроме того, Рохас написал поэму «Лучи Фаэтона»(1639) и «Стихи о разочаровании и любви» (1623), откуда взято приводимое стихотворение «Ад любви в сердце»

*В груди моей крошечный ад: вражда
Зловещих фурий, дар ослепшей страсти,
Мучительная грусть –
Ничей печали не сравниться с нею.*

*Я страх и ужас сею,
Я приношу отчаянье. И пусть
Нет утешенья для моих несчастий, –
В чужую память, как в речную гладь,
Вглядевшись, их вовек не увидеть;
Как в зеркале, беда
В реке забвенья моего всегда.*

Подробнее см.: Серия «Библиотека всемирной литературы», том 41, издательство «Художественная литература», Москва, 1974.

- 522 перевод первой главы о маньеризме монографии Бонет Корреа. Подробнее см.: Bonet Correa. Andalusia barroco. Arquitectura y urbanismo. Barcelona, 1978.

- 523 Краткий перевод отдельных глав 26 тома. Раздел: Архитектура. Подробнее см.: Summa artis. Historia general de Arte XXVI. La escultura y arquitectura españolas del siglo XVII. Madrid, 1996

- 524 Перевод отдельных глав монографии осуществлен по изд.: Arenillas, Juan Antonio. Del Clasicismo al Barroco. Arquitectura sevillana del siglo XVII. Sevilla, 2005.

- 525 С подобной типологией находит свое развитие церковь Сагария с той лишь разницей, что в залное пространство вводятся чуть выступающие от стены маленькие капеллы между колоннами.

- 526 Исключительный случай – центрическое или овальное пространство. Монах-иезуит Педро Санчес часто фигурирует в испанской литературе по искусству как ключевая фигура. Он проектировал церкви Коллехио де Сан Эрменегильдо и ла Пурисима Консепсьен, в которых предстал как новатор архитектурных идей в этом регионе Испании, но наиболее ярко концепция центрического в плане здания выразится в конце века в архитектуре Леонардо де Фигероа.

- 527 Другая распространенная форма – подобие атриума, по типу монастыря де ла Мерсед и Сан Лукар де Баррамед. Также большое значение имело активное использование в декоративном оформлении плиток азулехос, как, например, на фасаде церкви Каридад и коллехио Сан Франциско де Падуа.

- 528 Пример базиликального интерьера с колоннами мы наблюдаем в церкви Нуэстра Сеньора де ла Пас и де ла Мисерикордия, а также в церкви Санта Мариа Бланка.

- 529 Последние годы своей творческой деятельности Дажина Вера Дмитриевна уделяла много внимания проблемам формирования концепции барокко в отечественном и зарубежном искусствоведении. В данном приложении читателю предлагается неопубликованный материал из лекционного курса Дажиной В.Д. в МГУ им. М.В. Ломоносова, который иллюстрирует всю широту проблем одного из спорных вопросов представления стиля барокко в научной литературе.

БИБЛИОГРАФИЯ

Источники

1. Вазари, Джорджо Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих [Text]: в 5 т. / Дж. Вазари ; пер. с итал. М. Глобачев. М.: Книжный клуб Книгозвек, 2011.
2. Alberti, Leone Battista: Los diez Libros de Arquitectura de León Baptista Alberti. Traducidos de Latín en Romance. Dirigidos al muy ilustre señor Juan Fernández de Espinosa, Tesorero general de su Majestad y de su consejo de Hacienda. (Madrid). En casa de Alonso Gómez< 1582 (traducción de Francisco Lozano). (Valencia, ed. Facsimi, 1977).
3. Milizia F. Memorie degli architetti antichi e moderni. Bassano, 1785
4. Palomino de Castro y Velasco A.A., Lives of the eminent Spanish painters and sculptors, Cambridge, 1987.
5. Cano Alonso. Dibujos. Catálogo de la Exposición, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2000.
6. Documentos para la Historia del monasterio de San Lorenzo el Real de Escorial. Grigorio de Andrés, monasterio de San Lorenzo el Real. Vol. 5. 1962.
7. Documentos para la Historia del monasterio de San Lorenzo el Real de Escorial. Vol. 1. ed. Julián Zarzo Cuevas. Madrid, 1917.
8. Documentos para la Historia del monasterio de San Lorenzo el Real de Escorial. Vol. 2. ed. Julián Zarzo Cuevas. Madrid, 1917.
9. Documentos para la Historia del monasterio de San Lorenzo el Real de Escorial. Vol. 3. ed. Julián Zarzo Cuevas. Madrid, 1918.
10. L'orme Philibert de. Le Premier tome de l'architecture. Paris, 1567.
11. Llaguno y Amirola, Eugenio. Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración. T.IV. Madrid, 1829.
12. Pacheco Francisco. Arte de la pintura: Su antigüedad y grandeza. Sevilla, 1649.
13. Palladio Andrea. Quattro Libri dell'Architettura. Venecia, 1570.
14. Palladio, Andrea. Los cuatro Libros de Arquitectura, Traducidos e ilustrados con notas por Don Francisco Ortiz y Sanz, presbítero. De orden Superior. Madrid, en la imprenta real, siendo regente D. Pedro Julián Pereyra, impresor de cámara de S.M. Año de 1797. (Reed. Barcelona, 1987).
15. Palomino Antonio. Vidas. Madrid, 1986/
16. Palomino de Castro y Velasco, Antonio. El Museopictórico y escalaóptica. T. I. Madrid, 1715. T. II. 1724.
17. Palomino, Antonio. El Museopictórico y escalaóptica. III. El Parnaso Español Pintoresco Laureado. Madrid, Aguilar, 1988.
18. Sagredo D. da. Medidas del Romano. Toledo, 1526. – Ed. fran.: Raisons d'architecture antique, extraites de Vitruve et autres architects anciens... Paris, [1530] 1555.
19. San Nicolás, fray Lorenzo de Arte y uso Arquitectura. Madrid, s.i., s.a. (1633).
20. Serlio S. Regole generali di architettura (Libro IV). Venezia, 1537 (ed. fran. – Anvers, 1542, 1545). Serlio S. Di antiquita di Roma (Libro III). Venezia, 1540 (ed. fran. – Anvers, 1550).
21. Serlio, Sebastiano. Tercero y cuatro libro de arquitectura. Trad. Francisco Villalpando. Toledo, 1552
22. Serlio, Sebastiano: Tercero y Cuatro Libro de arquitectura, traducidos por Francisco Villalpando, Toledo en casa de Juan de Ayala. Con privilegio por diez años. 1552. (Reed. Barcelona, 1990).

23. Vandelvira, Alonso de. Tratado de arquitectura de Alonso de Vandelvira. 2 vols., ed. G. Barbè-Coquelin de Liste. Albacete, 1977.
24. Vignola Jacopo Barozzi da. Regola de llianqueordini. Roma, 1562
25. Vignola, Jacopo Barozzi: Reglas de los Cinco Órdenes de Arquitectura, en Madrid, en la imprenta de Manuel González, Año de 1792.
26. Villaplando Juan Bautista. El Tratado de la arquitectura perfecta en la última visión del profeta Ezequel, trad.de fragmentos del texto latino y comentarios de Luciano Rubio. Madrid, 1990.
27. Vitrubio. De Arquitectura. Traducido por Miguel de Urrea. Alcalá de Henares. 1582.
28. Vitruvio. I Diecilibriddell'architettura di M. Vitruvio... tradutti et commentati da Barbaro... Venezia, 1556 (ed. lat. - Venezia, 1567).

Общие проблемы

1. Алпатов М.В. Архитектура как искусство//Искусствознание 2/02.М., 2002.
2. Алпатов М.В. Синтез искусств в эпоху барокко // Этюды по истории западноевропейского искусства. М., 1963.
3. Алпатов М.В. Этюды по истории западноевропейского искусства. М., 1963.
4. Альтамира-и-Кревеа Рафаэль. История Испании. М., 1951. Т. I.
5. Альтамира-и-Кревеа Рафаэль. История Испании. М., 1951. Т. II.
6. Альфонсо Эмилио Перес Санчес. Испанский рисунок от Эль Греко до Гойи. М., 1985.
7. Арефьева А.Б. Свет и звук в комедиях Педро Кальдерона на сценах корралей XVII века // Проблемы ибероамериканского искусства. Вып. 2. М., 2008.
8. Базен Ж. История истории искусства от Вазари до наших дней. М., 1995.
9. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. М., 1981.
10. Бродель Ф. Средиземное море и средиземноморский мир в эпоху Филиппа II. М., 2002–2004.
11. Брунов Н. И. Рим. Архитектура эпохи барокко. М., 1937.
12. Бугаева Н.И. Архитектурная графика в рисунках и гравюрах XV–XVI веков // Вопросы всеобщей истории архитектуры. М., 2010.
13. Бутовченко Ю.А. Архитектурные рисунки начала XVI века из «Альбома Ротшильда» // Итальянский сборник. М., 2003. [Вып.] 3.
14. Вёльфлин Генрих. Основные понятия истории искусств. М., 2002.
15. Вёльфлин Генрих. Ренессанс и барокко. СПб., 2004.
16. Виппер Б.Р. Борьба течений в итальянском искусстве. М., 1956.
17. Всеобщая история архитектуры. Т. 5. М., 1967.
18. Всеобщая история архитектуры. Т. 7. М., 1969.
19. Гёте И.В. Путешествие в Италию // Гете И.В. Собрание сочинений в тринадцати томах. М., 1935. [Т.] XI.
20. Гидион Э. Пространство, время, архитектура. М., 1975.
21. Горлов Б.В. Два хронотопа испанской культуры. Эстетические доминанты. Автореферат на соискание ученой степени кандидата философских наук. М., 2006.
22. Грасиан Бальтасар. Остроумие или искусство изощренного ума // Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение. М., 1977.
23. Гращенков В.Н. «Свод небесный». О сакральном символизме ренессансного храма и его монументальной декорации // Вопросы искусствознания 4/94. М., 1994.

24. Гращенков В.Н. История и историки искусства. М., 2005.
25. Дажина В. Флорентийская Академия рисунка: история, теория, художественная практика. От маньеризма к академизму // Искусствознание 1/98. М., 1998.
26. Дажина В.Д. Личность художника конца Возрождения: автопортрет, автобиография, дневник // Человек в культуре Возрождения. М., 2001.
27. Дажина В.Д. Радикальные религиозные движения XVI века и маньеризм // Культура Возрождения и религиозная жизнь эпохи. М., 1997.
28. Дажина В.Д. Свадебные торжества и театр при дворе Козимо I Медичи // Искусствознание. М., 1999. Вып. 1.
29. Дажина В.Д. Флорентинская Академия рисунка: история, теория, художественная практика. От маньеризма к академизму // Искусствознание. 1/98. М., 1998.
30. Дажина В.Д. Эрвин Панофский и его книга «Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада» // Эрвин Панофский. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. СПб., 2006.
31. Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Т. 1–2. М., 1978.
32. Домингес Ортис А. Кризис испанской монархии в XVII в. // Россия и Испания: историческая ретроспектива. М., 1987.
33. Дубова О.Б. Первые итальянские академии и гуманистический идеал знатока // Итальянский сборник. Вып. 6. М., 2011.
34. Ефимов А.В. Колористика города. М., 1990.
35. Ефимова Е.А. Себастьяно Серлио и Жак Андруэ-Дюсерсо. К вопросу о первой публикации проектов VI книги Серлио во Франции // Итальянский сборник. Вып. 6. М., 2011.
36. Ефимова Е.А. Архитектурная теория Филибера Делорма. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 1997.
37. Ефимова Е.А. Теоретические сочинения Филибера Делорма // Вопросы искусствознания IX (2/96). М., 1996.
38. Зедльмайр, Х. Искусство и истина. М., 1999.
39. Зубов В.П. Витрувий и его комментаторы в XVI веке (1957) // Зубов В.П. Труды по истории и теории архитектуры. М., 2000.
40. Йейтс, Фр. Искусство памяти. СПб., 1997.
41. Иконников А.В. XVII век – к искусству ансамбля и ансамблю искусств // Вопросы теории архитектуры. Образ мира в архитектуре. М., 1955.
42. Иконников А.В. Художественный язык архитектуры. М., 1985.
43. Испанская эстетика. Ренессанс, барокко, просвещение. М., 1977.
44. История Испании. М., 2012. Т. 1.
45. История эстетики. Т. 3. М., 1967.
46. Каплун А.И. Стиль и архитектура. М., 1985.
47. Каптерева Т. П. Испания. История искусств. М., 2003.
48. Каптерева Т.П. Западное Средиземноморье: Судьбы искусства. М., 2010.
49. Каптерева Т.П. Искусство Испании. Очерки. М., 1989.
50. Каптерева Т.П. Сады Испании. М., 2007.
51. Католическая энциклопедия. Том II. И-Л (Издательство ордена Францисканцев). М., 2005.
52. Кеймен Г. Испания: дорога к империи. М., 2007.
53. Кон-Винер Э. История стилей изобразительных искусств. М., 2001.
54. Королевский указ 1609 г. Об изгнании морисков / Пер. с исп. В.А. Ведюшкин // Практикум по истории Средних веков. Ч. 3. Воронеж, 2001.

55. Кох В. Энциклопедия архитектурных стилей. М., 2005.
56. Культура Испании. М., 1940.
57. Левина И.М. Искусство Испании. М., 1977.
58. Лисовский В. Архитектура эпохи Возрождения. Италия. СПб., 2007.
59. Локтев В.И. Барокко от Микеланджело до Гварини. М., 2004.
60. Малицкая К.М. Испанское искусство XVI–XVII вв. М., 1947.
61. Малицкая К.М. Толедо. Старая столица Испании. М., 1968.
62. Мастера искусства об искусстве. М., 1967. Т. 3.
63. Морозова А.В. Образы античных персонажей в аспекте героической темы в испанском искусстве XVI в. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. СПб., 2001.
64. Ногтева О.А. Дом Пилата в Севилье. К проблеме интерпретации иерусалимских образцов в зодчестве испанского Возрождения // Христианское зодчество. Новые материалы и исследования. М., 2004.
65. Ногтева О.А. Испанские архитектурные трактаты эпохи Ренессанса // Искусствознание 1/2006. М.
66. Ортега-и-Гассет Хосе. Бесхребетная Испания. М., 2003.
67. Ортега-и-Гассет Х. Смерть и воскресение // Этюды об Испании. Киев, 1994.
68. Ортега-и-Гассет Хосе. Эстетика. Философия культуры. М., 1991.
69. Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. Пер. А. Габричевского. Ред. В.Д. Дажиной. М., 1998. Ред. и посл. В.Д. Дажиной. М., 1998. (Panofsky E. Renaissance and Renaissances in Western Art. Stockholm, 1960).
70. Пинский Л.Е. Ренессанс. Барокко. Просвещение. М., 2002.
71. Пьер Вилар. История Испании. М., 2006.
72. Ревзина Ю.Е. Инструментарий проекта. От Альберти до Скамоцци. М., 2003.
73. Ревзина Ю.Е. Обманчивые птенцы. Модель в архитектурной практике итальянского Возрождения // Итальянский сборник. М., 2000. [Вып.] 2.
74. Ревзина Ю.Е. Центрические храмы Себастьяно Серлио и наследие кватроченто // Архитектура мира. Вып. 3. М., 1994.
75. Ревзина Ю.Е. Церковь Сан Франческо в Римини. Архитектурный проект в представлении Альберти и его современников // Вопросы искусствознания. X1(2/97). М., 1997.
76. Ротенберг Е.И. Искусство Италии XVI–XVII веков. М., 1989.
77. Ротенберг Е.И. Западноевропейское искусство XVII века. М., 1971.
78. Савицкий Ю.Ю. Архитектура Испании // Всеобщая история архитектуры. М., 1967.
79. Свицерская М.И. Искусство Италии XVII века. М., 1999.
80. Силюнас В.Ю. «Жизнь есть сон» – драма и спектакль // Проблемы ибероамериканского искусства. Вып. 2. М., 2008.
81. Силюнас В.Ю. Испанский театр XVI–XVII веков. От истоков до вершин. М., 1995. Его же: Стиль жизни и стили искусства (Испанский театр маньеризма и барокко). СПб., 2000.
82. Силюнас В.Ю. Стиль жизни и стили искусства. Маньеризм и барокко в Испании. Искусствознание. 1/99. М., 1999.
83. Тананаева Л.И. О понятии стиля в колониальном искусстве Латинской Америки XVI–XVIII веков // Искусствознание. 1–2/2012. М., 2012.
84. Тананаева Л.И. Между Андами и Европой. СПб., 2003.

85. Тананаева Л.И. О понятии стиля в колониальном искусстве Латинской Америки XVI–XVIII веков // Искусствознание, 1–2/2012. М., 2012.
86. Тананаева Л.И. Об истоках латиноамериканского праздника // Искусствознание. М., 1999. Вып. 1.
87. Устинова И.В. Генезис и эстетическая эволюция испанского барочного мироощущения. Автореферат на соискание ученой степени доктора философских наук. М., 2009.
88. Федосов Д.Г. Народное религиозное сознание и образы святых в Испании XVI – середины XVII века // Проблемы ибероамериканского искусства. Вып. 2. М., 2009.
89. Федосов Д.Г. Религиозные братства и праздничная культура Испании и Латинской Америки XVI–XVII веков // Эстетико-культурологические смыслы праздника. М., 2009.
90. Фернандес Хосе. Андалусия. Depositolegal. 1993.
91. Штейн А.Л. Четыре века испанской эстетики // Испанская эстетика Ренессанс. Барокко. Просвещение. М., 1977.
92. Эстетика Ренессанса. М., Т. I. 1981. Том II. 1981.
93. Якимович А.К. Генрих Вёльфлин и другие // Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. СПб., 2004.
94. Якимович А.К. Новое время. Искусство и культура XVII–XVIII вв. СПб., 2004.
95. Якимович А.К. Искусство и культура XVII–XVIII вв. СПб., 2004.
96. Якимович А.К. Барокко и духовная культура XVII века // Советское искусствознание. Вып. 2. М., 1977.
97. Якимович А.К. Бернини и Борромини. Становление двух типов художественного сознания барокко // Искусство западной Европы и Византии. М., 1978.
98. Якимович А.К. Классическое, революционное. Заметки об искусстве нового времени // Эпохи. Стили. Направления. М., 2007.
99. Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte: España entre el Mediterráneo y el Atlántico (Granada, 1973), 3 vols., Granada, 1976–1978.
100. Bozal, V. Historia del arte en España. Madrid, 1972.
101. Burckhardt J. The Architecture of the Italian Renaissance. Chicago, 1985.
102. Calcaterra C. Il problema del Barocco. Questioni e correnti di storia letteraria. Milano, 1945.
103. Colección de documentos para historia del arte en España, 7 vols., Madrid 1981–1991.
104. Croce B. Storia dell'età barocca in Italia. Bari, 1929.
105. Domínguez Ortiz A., Vincent B. Historia de los moriscos: vida y tragedia de una minoría. Madrid, 1978.
106. Gaya Nuño, J. A. El Arte Español en sus estilos y sus formas. Barcelona, 1949.
107. Gurlitt C. Geschichte des Barockstiles in Italien. Stuttgart, 1887.
108. Historia de la crítica de arte en España. Madrid, 1975.
109. Lissa Z., Zagadnienie i zasumowanie estetyczne A. W. Schlegla, «Estetyka», t. 1. 1960.
110. Lotz W. Architecture in Italy: 1500–1600. Revised by Deborah Howard. New Haven and London, 1995.
111. Mâle E. L'Art religieux après le Concile de Trente. P., 1932.
112. Mancini G. Viaggio per Roma per vedere le pitture. Leipzig, 1923.
113. Maraval, J.A. Teatro, Fiesta e ideologia en el barroco. Barcelona, Serbal, 1997.
114. Marcos Martín A. España en los siglos XVI, XVII e XVIII: economía y sociedad. Barcelona, [2000].
115. Martín Rodríguez M. Luis Ortiz Cuna del mercantilismo español // Economía y economistas españoles / Ed. E. Fuentes Quintana. 1999. Vol. 2.

116. Memorial de la política necesaria y útil restauración a la República de España y estados de ella y del asempeno universal a estos Reinos/ Ed. de J. Pérez de Ayala. Madrid, 1992.
117. Norberg – Schulz Ch. Baroque architecture. New York, H. Abrams, 1971.
118. Pevsner N. Academies of Art: past and present. Cambr., 1940
119. Ponz, A. Viaje de España. Tomos VIII, IX, XVI, XVII, XVIII. Madrid, 1778, 1780, 1791, 1792, 1794.
120. Recio Mir, A. Gènesis del ornato barroco sevillano: causas significaciòn // Barroco iberiamerica-
no. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad. Sevilla. 2001.
121. Riegl A. Die Entstehung der Barock-Kunst in Rom. Wien, 1908.
122. Rosenthal E.E. The Image of Roman Architecture in Renaissance Spain // Gazette des Beaux Arts.
N.Y. T. LII. 1958.
123. Schmarsow A. Barock und Rococo. Leipzig, 1897.
124. Tapié V.L. Baroque et classicisme. P., 1957.
125. The Triumph of Baroque. Architecture in Europe. 1600–1750. L., Torino, Milano, 1999.
126. Weisbach W. Der Barock als Kunst der Gegenreformation. B., 1921.
127. Wittkower R. Architectura Principles in the Age of Humanism. London, 1949.
128. Wittkower R. Studies in the Italian Baroque. L., 1975.
129. Wölfflin Heinrich «ClassicArt» Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. 1915.

Архитектура Испании эпохи барокко

Часть I

1. Aguilar Piñal, F. La Sevilla de Olavide. Sevilla, 1966.
2. Álamos Berzosa, G. Iglesia catedral de Jaén, 1971.
3. Álvarez del Castillo, M.A. Las miniaturas de los libros de coro de la catedral de Granada: su estudio y catalogación. Granada. 1981.
4. Amador de Los Ríos, R. El Hospital de la Santa Cruz de Toledo y los monumentos nacionales.
Llustr. Esp. Y Amer., 1906.
5. Andalucía barroco. Exposición itinerante. Junta de Andalucía, 2007.
6. Aparicio E.M. Palomino, su arte y su tiempo. Valencia, 1966.
7. Arenillas, Juan Antonio. Del Clasicismo al Barroco. Arquitectura sevillana del siglo XVII. Sevilla,
2005.
8. Arjona Rafael y Lola Walls. Sevilla. Madrid, 2007.
9. Aznar Camón J. Problemática del Escorial // Goya, 1963.
10. Aznar Camón, José. Los estilos de Alonso Cano // Coloquios sobre Alonso Cano y el Barroco
Español. Granada, 1968.
11. Baena Gallé, José Manuel. Dibujos arquitectónicos del siglo XVII. Una propuesta de atribución.
Archivo Hispalense, № 222. Sevilla, 1990.
12. Baena Gallé, José Manuel. Exquias reales en la catedral de Sevilla durante el siglo XVII. Sevi-
lla, 1992.
13. Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580–1680). Madrid, 2002.
14. Belda Cristóbal, Juan José Martín González, Alfonso Rodríguez de Ceballos, José Luis Morales
Martín. Los siglos del barroco. Madrid, 1997.
15. Bernales Ballesteros, Jorge. Alonso Cano en Sevilla. Sevilla, 1996.
16. Bernales Ballesteros, Jorge. El urbanismo y la arquitectura del seiscientos / Sevilla en siglo XVII.
Sevilla, 1983.

17. Bertaux L. El Escorial, monumento del Renacimiento. Arquitectura. 1923.
18. Bolea Sintas, A. Descripciónhistòrica de la Catedral de Màlaga. Màlaga, 1894.
19. Brans J.V.L. El Real Monasterio de Santa María de Paular. El Paular, 1956.
20. Caamaño Martínez, Jesús María. Comentarios sobre la personalidad humana y artística de Alonso Cano // Coloquios sobre Alonso Cano y el Barroco Español. Granada, 1968.
21. Cabello Lapiedra, Luis María. La Cartuja de Jerez. B.S.E.E. tomo XXVI, 1918.
22. Cabra Loredó, María Dolores. Estudio Histórico-iconográfico, en Iconografía de Sevilla. 1400–1650. Madrid, 1988.
23. Calderón Quijano, José Antonio. Las espadañas de Sevilla. Sevilla, 1982.
24. Camacho Martínez, R., Galera Andrey, P. La arquitectura en la alta Andalucía // Historia del arte en Andalucía. El arte del barroco, IV. Sevilla, 1989.
25. Campuzana Molina, Miguel. Fuentes artísticas madrileñas del siglo XVII (las diseñadas por Juan Cómez de Mora y por Rutilo Gaci en 1618). Madrid, 1970.
26. Cano Alonso. Dibujos. Catálogo de la Exposición, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2000.
27. Cano Navas, María Luisa. El convento de San José del Carmen de Sevilla. Sevilla, 1984.
28. Cantón Sánchez F.J. Fuentes literarias la Historia del Arte español. Madrid, 1923.T.1.
29. Ceballos Alfonso Rodríguez – Virgia Movar Martín. Sobre la arquitectura y los arquitectos // Los siglos del barroco. Madrid, 1997.
30. Ceballos Alfonso Rodríguez. El torno a Alonso Cano, arquitecto. Cuadernos de arte. Universidad de Granada. IV Centenario de Alonso Cano. N32. 2001.
31. Ceballos Alfonso Rodríguez. Alonso Cano, arquitecto artista. Archivo Español del Arte. Universidad Autónoma de Madrid. Vol.74.№296 (2001).
32. Ceballos Rodríguez de, A. Iglesias españolas de planta ovalada entre manierismo y barroco. Ponencia en el III C.E.H.A., Sevilla, 1980.
33. Ceballos Rodríguez G A. El siglo XVIII: entre tradición y Academia. Madrid, 1992.
34. Ceballos Rodríguez Gutiérrez de, Alfonso. El arquitecto hermano Pedro Sánchez. Archivo Español de Arte, Tomo 43, núms. 169–172. Madrid, 1980.
35. Ceballos Rodríguez Gutiérrez de, Alfonso. Lectura iconográfica del Sagrario de la Cartuja de Granada. Homenaje al Profesor Orozco Díaz. T.III, Universidad. Granada, 1979.
36. Cervera Vera, Luis. Colección de documentos para la historia del arte en España. I: Documentos biográficos de Juan de Herrera (1572–1582), 2 vol. Madrid y Zaragoza, 1981.
37. Cervera Vera, Luis. Desarrollo y organización de las obras de San Lorenzo El Real de El Escorial // Fabricas y orden Constructivo. Madrid, 1986.
38. Cervera Vera, Luis. Esquema biográfico de Juan de Herrera, arquitecto humanista, intérprete de los cánones vitruvianos, en Homenaje a Juan de Herrera. Santander, 1988.
39. Cervera Vera, Luis. Inventario de los bienes de Juan de Herrera. Madrid. 1974.
40. Checa Cremades, Fernando. Las Construcciones del príncipe Felipe, en el Escorial, Ideas y Diseño, la arquitectura. Exposición, IV Centenario, Madrid, 1986.
41. Chueca Goitia F. Historia de la arquitectura Española. Madrid, 1965.
42. Chueca Goitia F. Historia de la arquitectura Española. Vol.v. Zaragoza – Barcelona, 1986.
43. Chueca Goitia, Fernando. Andrés de Vandelvira. Colección «Artes y Artistas» Instituto Diego Velázquez. C.S.I. Científicas. Madrid, 1953.
44. Chueca Goitia, Fernando. Arquitectura del siglo XVI. Ars Hispanie. Historia universal del arte hispánico. Madrid, 1953.
45. Chueca Goitia, Fernando. Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XVII. A.E.A. 1945.

46. Chueca Goitia, Fernando. El Protobarroco Andaluz // A.E.A. Madrid, 1960.
47. Chueca Goitia, Fernando. Ventura Rodríguez y la escuela barroco romano, Andres de Vandelvira, arquitecto. Jaén, 1971.
48. Collantes de Terán, Francisco y Gómez, Luis. Arquitectura civil sevillana. Sevilla, 1984.
49. Colón Colón, J/ Sevilla Artística. Sevilla, 1841.
50. Corbacho Sancho H. Dibujos arquitectónicos del siglo XVII. Sevilla, 1947.
51. Corbacho Sancho, Antonio. Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII. Sevilla, 1952.
52. Corbacho Sancho, Antonio. Dibujos arquitectónicos del siglo XVII. Sevilla, 1983.
53. Correa Bonet. Andalucía barroco. Arquitectura y urbanismo. Barcelona, 1978.
54. Correa Bonet. Bibliografía de arquitectura, ingeniería y urbanismo en España (1498–1880), 2 vols., Madrid, 1980.
55. Correa Bonet. Las Cidades españolas del Renacimiento al Barroco. Vivienda y Urbanismo en España. Madrid, 1982.
56. Cruz Isidoro, Fernando. Aparejadores que intervinieron en la construcción de la iglesia del Sagrario de la Catedral de Sevilla. Archivo Hispalense, época 2. Tomo XXIV, núm. 226. Sevilla, 1991.
57. Cruz Isidoro, Fernando. El arquitecto sevillano Pedro Sánchez Falconete. Sevilla, 1991.
58. Diálogos. Obras Singulares de la Pintura Barroca en los Museos de Andalucía. Junta de Andalucía, 2011.
59. El Escorial. 1563–1963. IV Centenario de la fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real. Madrid, 1923. T. I–II.
60. El monasterio de Santa Paula. Sevilla, 1990.
61. Enrique Valdivieso. Guía de la Santa Caridad. Sevilla, 1979.
62. Falcón Márquez, Teodoro. La iglesia de Santa María la Blanca. Laboratorio de Arte. Núm. 1. Sevilla, 1988.
63. Falcón Pérez, Teodoro. El Sagrario de la Catedral de Sevilla. Sevilla, 1977.
64. Falcón, T. Arquitectura barroca en Jerez. Jerez de la Frontera, 1993.
65. Félez Lubelza, Concepción. La huella de Alonso Cano en varias portadas granadinas III Centenario de la muerte de Alonso Cano en Granada, 1667–1967, tomo I, Estudios, Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad, 1970.
66. Felipe II y su época: Actas del simposium, 1/5-IX-1998. Vol. 1–2. San Lorenzo del Escorial (Madrid), 1998.
67. Fernández Álvarez M. Felipe II y su tiempo. Madrid, 1998.
68. Fernández Martín, Mercedes. Dibujos sevillanos de arquitectura de la primera mitad del siglo XVII. Sevilla, 2003.
69. Fernando Chueca, José Miguel Morán. El Barroco. Madrid, 1997.
70. Florit, J.M. Los aposentos de Felipe II en San Lorenzo de El Escorial. B.S.E.E., 1923.
71. Galera Andreu Pedro A. La fachada de la Catedral de Jaén y la consolidación de la «arquitectura efímera» // Estudios sobre Literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz, vol. I. Granada, Universidad, 1979.
72. Galera Andreu Antonio. Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén. Granada, 1977.
73. Gallego y Burín, Antonio. José de Mora. Granada, 1925.
74. Gallego y Burín, Antonio. El barroco granadino. Granada, 1956.
75. García Agustín Bustamante. El siglo XVII. Clasicismo barroco. Madrid, 1993.
76. García Agustín Bustamante. El siglo XVII. Madrid, 1996.

77. García Bustamante, Agustín. La octava maravilla del mundo: Estudio histórico sobre el Escorial de Felipe II. Madrid, 1994.
78. García Bustamante. El siglo XVII. Clasicismo barroco. Madrid, 1993.
79. Gaya Nuño J. A. La Arquitectura Española en sus monumentos desaparecidos. Madrid, 1961.
80. Gaya Nuño J. A. El Arte Español en sus estilos y sus formas. Barcelona, 1949.
81. Gaya Nuño J. A. Historia de la crítica de arte en España. Madrid, 1975.
82. Gaya Nuño J.A. Historia del arte español .Madrid, 1957.
83. Gómez Moreno y González. Las Águilas del Renacimiento Español: Bartolomé Ordóñez, Diego de Siloé, Pedro Machuca, Alonso Berruete. Madrid, 1941.
84. Gómez Piñol, Emilio. La iglesia Colegial del Salvador. Arte y Sociedad en Sevilla (Siglos XIII al XIX). Sevilla, 2000.
85. Gómez-Moreno M. E. Alonso Cano. Madrid, 1956.
86. Gómez-Moreno y González, M. Diego Siloé, arquitecto y escultor. Boletín del Centro Artístico de Granada. Granada, 1892.
87. González de León, Félix. Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos de esta muy noble ciudad de Sevilla. Sevilla, 1844.
88. González Moreno, Joaquín. Un Plano inédito de la portada de San Clemente. Archivo Hispalense, Tomo XXVII – 86. Sevilla, 1957.
89. Granero J. M., D. Miguel de Mañara. Sevilla, 1973.
90. Gudiol J. The arts of Spain. London, 1964.
91. Guidoni E. Y Marino, A. Historia del urbanismo. El siglo XVII. Madrid, 1982.
92. Harver J. The cathedrals of Spain, Londres, 1951.
93. Heredia Herrera, Antonia. La Lonja de mercaderes, el cofre para un tesoro singular. Sevilla, 1992.
94. Hernández Díaz J., Sancho Corbacho, A. y Collantes de Terán, F. Catálogo arqueológico de la Provincia de Sevilla. T. II. Sevilla, 1943.
95. Hernández Díaz Tapia. Concepción: Los monasterios de jerónimas en Andalucía. Sevilla, 1976.
96. Herrera Juan de. Discurso de la figura cúbica. Ed.J. Rey Pastor. Madrid, 1935.
97. Herrera Juan de. Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la Fábrica de San Lorenzo el Real del Escorial. Madrid, 1589.
98. Hierro Calleja Rafael. Granada y la Alhambra. Granada, 2004.
99. Historia del Arte de la Universidad, 1970.
100. Isla Mingorance E. José de Bada y Navajas, arquitecto andalúz del siglo XVIII, Sevilla, 1979.
101. Isla Mingorance E. José de Bada y Navajas. Arquitecto andaluz (1691–1755). Granada, 1977.
102. Jerez de la Frontera. Cádiz, 2000.
103. Jiménez Martín, Alfonso. Jardines Renacentistas y Barrocos. Gran Enciclopedia de Andalucía, Sevilla, 1979, Vol. IV.
104. Jorge Bernal Ballesteros. Alonso Cano en Sevilla. Sevilla, 1996.
105. José Carlos García Rodríguez. Jaén, Úbeda y Baeza. Ruta del Renacimiento. León, 2004.
106. Kubler G. Arquitectura de los siglos XVII y XVIII. Ars Hispaniae, vol. XIV, Madrid, 1957.
107. Kubler G. Art and architecture in Spain and Portugal (1500–1800). London, Penguin book, 1959.
108. Kubler G. Building the Escorial. Princeton N.J., 1982. Ostensacken, C. El Escorial. Estudio iconológico. Madrid, 1984.
109. Kubler G. Portuguese Plain Architecture: Between Spices and Diamonds, Middletown, Conn., 1972.
110. La Casa Lonja de Sevilla, Aparejadores. Sevilla, 1981.

111. La España del conde duque de Olivares: Encuentro Internacional / Coord. J.H. Elliott, A. García Sanz. Valladolid, 1990.
112. La fachada de la Catedral de Jaén y la consolidación de la «arquitectura efímera», en Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz, vol. I. Granada, Universidad, 1979.
113. La iglesia sevillana de San Luis de los franceses. Sevilla, 1977.
114. Lampérez y Romea, Vicente. La arquitecturasivilespañoladesde el siglo I hasta el siglo XVIII. Madrid, 1922.
115. Latour, Antoine. ViajeporAndalucía. Valencia, 1954.
116. Leo Cañal,V. Arte y espectáculo: La fiesta de Corpus Christi en Sevilla en los siglos XVI y XVII. Sevilla, 1975.
117. León Domínguez C. La Caridad de Sevilla. Madrid, 1936.
118. Llaguno y Amirola, Eugenio. Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración. T. IV. Madrid, 1829.
119. López Martínez, C. La Hermandad de la santa Caridad y el Venerable Mañara «Archivo Hispalense». Sevilla, 1943, vol.1,núm.2/
- 120.Lopez Martinez, Celestino. Arquitectos, Escultores y Pintoresvecinos de Sevilla. Sevilla, 1928.
121. López Martínez,C. El convento de la Merced Calzada de Sevilla. Homenaje al Profesor Hernández Díaz. Sevilla,1982.
- 122.López Martínez. Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla. Sevilla, 1928.
123. Los López, Mercedes. La Capilla de San Telmo. Sevilla, 1986.
- 124.Loza, Marquès de. Historiadel Arte Hispanico. 5vols, Barcelona, 1949.
125. Loza, Marquès de. Historiadel Arte Hispanico. T. IV. Barcelona – Buenos Aires, 1945.
- 126.Luna, R. Y Serrano, C. Planos y dibujos del archvo de la catedral de Sevilla. Sevilla, 1986.
127. Mantero Sánchez, R. Algunos aspectos sociales de la Feria. 1652. Homenaje al Profesor Carriazo. Vol. III. Sevilla, 1973.
128. Marcos Martín A. España en los siglos XVI, XVII y XVIII: economía y sociedad. Barcelona, 2000.
129. MarinFidalgo, Ana. El Alcázar de Sevillaen la época de los Austrias. 2 vols. Sevilla, 1990.
- 130.Márquez Falcón, Teodoro. La capilla del Sagrario de la catedral de Sevilla. Sevilla, 1979.
131. Martines Chumillas M. Alonco Cano. Madrid, 1950.
132. Martínez, Celestino. Escultor y arquitecto Juan de Oviedo y de la Bandera. Sevilla, 1943.
133. Mazon De la Torre, Maria A. Cuatro Documentos relativos a Alonso Cano // A.E.A. Madrid, 1973.
134. Memorial de la política necesaria y útil restauración a la República de España y estados de ella y del asempeno universal a estos Reinos/ Ed. de J. Pérez de Ayala. Madrid, 1992.
135. Méndez Zubiría, Carmen. La casa Lonja de Sevilla, 1983.
136. Morales, Alfredo J. Leonardo de Figueroa y el barroco policromo en Sevilla. VV.AA., Figuras e imágenes del Barroco. Madrid, 1999.
137. Morales, Alfredo J. Miguel de Sumárraga tracista de la portada del Hospital las Cinco Llagas. Archivo Hispalense, № 228. Sevilla, 1992.
138. Morales, Alfredo. La Fachada de la Iglesia de la Caridad según un dibujo de 1654 // Revista de Arte Sevillano, n.2 Sevilla, 1983.
139. Morales, Alfredo. La Sacristi Mayor de la catedral de Sevilla Sevilla, 1984.
140. Morales, Alfredo. Sobre Pedro Sánchez Falconete, maestro mayor del Ayuntamiento de Sevilla. Archivo Hispalense. N 229. Sevilla, 1992.

141. Morena Mendoza, A. Los Castillos, un siglo de arquitectura en el Renacimiento andalúz. Universidad de Granada, 1989.
142. Moreno Ana Martín. Catedral de Malaga. Aldeasa, 2007.
143. Moreno Cuardo, Fernando. Fiestas sevillanas por la conización de San Andrés Crsino: 1629. Archivo Hispalense, Tomo LXIV, № 95, época 2. Sevilla, 1981.
144. Moreno Mendoza, A. Francisco del Castillo y la arquitectura manierista andaluza. Jaén, 1984.
145. Moya Blanco L. Caracteres de la composición arquitectónica del Escorial // El Escorial. 1563–1963. IV Centenario. T. 1.
146. Murray P. Architecture of the Renaissance. New York, 1971.
147. Nieto Cumplido, M. Historia de la Iglesia en Còrdoba. Reconquista y restauracion. Còrdoba. 2003.
148. Orozco Díaz Emilio. La cartujade Granada. León, 2005.
149. Orozco Díaz. E. El pintor Sánchez Cotán y el realismo español // Revista Clavileño. Madrid, 1952.
150. Ortiz Antonio Domínguez. Historia de Sevilla. La Sevilla del siglo XVII. Sevilla, 2006.
151. Ortiz de Zúñiga, Diego. Anales eclesiásticos y seculares de la M.N. y M.L. ciudad de Sevilla, Tomo V. Madrid, 1795.
152. Ortiz Domínguez A., Vincent B. Historia de los moriscos: vida y tragedia de una minoría. Madrid, 1978.
153. Osten Sacken, C. El Escorial. Estudio iconológico. Madrid, 1984.
154. Palomino, Antonio. El Museo pictórico y escala óptica. III. El Parnaso Español Pintoresco Laureado. Madrid, Aguilar, 1988.
155. Pareja López E. Historia del Arte en Andalucía, 7 vols., Sevilla. 1988.
156. Parker Geoffrey. The Grand Strategy of Philip II. London, 1998.
157. Pérez Escolado, Víctor. Sobre la influencia de Palladio en Sevilla. Actas del III C.E.H.A. Sevilla, 1980.
158. Pérez Escolano V. Luan de Oviedo y de la Bandera. Sevilla, 1977.
159. Pérez Escolano Víctor. Juan de Oviedo y de la Bandera. Sevilla, 1977.
160. Pérez Sánchez, A. Tressiglos de dibujosevillano (cat.exp.), Sevilla, 1995.
161. Quiles García, Fernando. La fachada a la calle Levies. Restauración. Casa palacio de Miguel de Mañara. Sevilla, 1993.
162. Quiles García, Fernando. La policromía de fachadas en la arquitectura sevillana. Aproximación al desarrollo evolutivo y su actualidad. Atrio № 8–9. Sevilla, 1996.
163. Ricardo del Arco y Garay. La idea de imperio en la política y la literatura españolas. Madrid, 1944.
164. Rivera Blanco, Javier. Juan Bautista de Toledo y Felipe II, La Implantación del Clasicismo en España. Valladolid, 1984.
165. Rodríguez de Rivas, Mariano. La exposición de Alonso Cano en Granada. Madrid, 1954.
166. Rodríguez de Ribas, P. De las antigüedades y excelencias de Còrdoba. Còrdoba, 1623.
167. Rodríguez M. Luis Ortiz. Cuna del mercantilismo español // Economía y economistas españoles/ Ed. E. Fuentes Quintana. 1999. Vol.2.
168. Rodríguez Miguel López Die Kathedrale von Granada. Madrid, 2005.
169. Rosental E. Diego de Siloè arquitecto de la catedral de Granada. Granada, 1966.
170. Rosental E. El palacio de Carlos V. Madrid, 1988.
171. Rosental E. The Cathedral of Granada A study in the Spanish Renaissance. Princeton, 1961.
172. San Nicolás, fray Lorenzo de. Arte y uso Arquitectura. Madrid, s.i., s.a. (1633).
173. Sánchez – Mesa. José Risueño, escultor y pintor granadino. (1665–1732). Granada, 1972.
174. Sanchez Canton, F.J. Dibujos Españoles. Madrid, 1965.

175. Sánchez Mesa Martín, Domingo. La portada principal de la Catedral de Granada como el gran retablo barroco de Alonso Cano. Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al professor Emilio Orozco Díaz, tomo III, Granada, Universidad, 1979.
176. Sánchez Rivero, A. Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668–1669). Madrid, 1993.
177. Schubert Otto. Historia del barroco en España. Madrid, 1924.
178. Serrano y Ortega, M. Bibliografía de la cathedral de Sevilla. Sevilla, 1901.
179. Serrera, Juan Miguel. Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII. Madrid, 1985.
180. Sevilla en el siglo XVII. Catálogo de obras. Sevilla, 1983.
181. Sevilla en el siglo XVII. Sevilla, 1984.
182. Stierlin H. El Arte Barroco en España y Portugal. Madrid, 1994.
183. Summa artis. Historia general de Arte XXVI. La escultura y arquitectura españolas del siglo XVII. Madrid, 1996.
184. Summa artis. Historia general del arte. V. 1–50. Madrid, 1960.
185. Taylor René. The Façade of the Chancillería of Granada. Actasdel XXIII C.I.H.A. Granada, 1973, vol. II.
186. Taylor R.C. Francisco Hurtado and his School. EnThe Art Bulletin. Marzo 1950.
187. Taylor René. Architecture and Magic: Consideration on the idea of the Escorial. Nueva York, 1967.
188. Taylor Rene. Arquitectura Andaluza. Los Hermanos Sánchez de Rueda. Salamanca, 1978.
189. Tovar V. El arte del Barroco. Madrid, 1990.
190. UlierteVázquez, M. L. La decoracióndelSagrario de la cathedral de Jaèn. BoletindelInstituto de Estudios Cienenses. 1981.
191. Universidadde Granada, 1989.
192. Valdivieso E., Serrera J.M. El Hospital de la Caridad de Sevilla. Sevilla, 1980.
193. Valdivieso y J.M. Serrera. El Hospital de la Caridad de Sevilla. Sevilla, 2004.
194. Valdivieso, Enrique; Serrera Contreras, Juan Miguel. El Hospital de la Caridad de Sevilla. Sevilla, 1980.
195. Vázquez Consuegra, Guillermo. Cien Edificios de Sevilla. Sevilla, 1988.
196. Velasco, José María Riello. Alonso Cano según Lázaro Díaz del Valle. Departamento de historia del ArteII (Moderno). Anales de historia del arte. Universidad Complutense de Madrid, 2007.
197. Villanueva Rafael, Ana María Sánchez y Alfredo Curiel. La basílica de San Juan de Dios. Granada, 2006.
198. Villar Movellán, A. La catedral de Córdoba. 2002.
199. Wethey H. E. Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto. Madrid, 1983.
200. Wifredo Rincón García. Monasterios de España. Madrid, 1991.
201. Wilkinson – Zerner C. Juan de Herrera. Arquitecto de Felipe II. Madrid, 1996.

Архитектура Южной Испаниии эпохи барокко.

Часть 2.

1. Amador de los Rios J., Sevillapintoresca o descripcion de susmascelebresmonumentosartisticos, 2a ed., Sevilla, 1972.
2. Banda y Vargas A., La espiritualidad y la culturaen la Sevillaseiscentista // Catalogo «Sevilla del siglo XVII», Salas delMuseo de Artes y Costumbrespopulares, diciembre 1983-enero 1984, Sevilla, 1983.
3. Brown J., Painting in Seville from Pacheco to Murillo: a study of artistic transition, Princeton University, 1986.

4. Calvo Castellon A., Los fondosarquitectonicos y el paisajeen la pinturabaroccaandaluza, Granada, 1982.
5. Calvo Serraller F. Teoria de la pintura del Siglo de Oro, Madrid, 1981
6. Carlos V y la Alambra. Granada, 2005.
7. Catalogo «Sevillaen el siglo XVII», Salas delMuseo de Artes y Costumbrespopulares, diciembre 1983-enero 1984, Sevilla, 1983.
8. Cean Bermuder, Juan Agustin Diccionariohistorico de los mas ilustresprofesores de lasbellasarte-senEspaña. V. 1–6. Madrid, 1800 (изд. 1965).
9. Ceballos A.R., The art of devotion. Seventeenth-century spanish painting and sculpture in its religious context // The sacred made real. Spanish painting and sculpture 1600–1700, L.: Yale University Press, 2009.
10. Cirlot J.E. Diccionario de simbolostradicionales, Barcelona, 1958.
11. Enggass R., Brown J. Italy and Spain 1600–1750. N.Y., 1970
12. Fernandez Rojas M., El convento de la Merced Calzada de Sevilla. Actual Museo de BellasArtes, Sevilla, 2000.
13. Fernando Gomes, M. Los grutescosen la arquitecturaespañoladelProtorrenacimiento. Valencia, 1987.
14. Henssler, R. «Una vision en piedra: El Palacio de Carlos V y la idea delImperio Universal». Cuader-nos de la Alhambra, 1993–1994.
15. LòpezGuzmàn, R. Tradició y clasicismoen la Granada del siglo XVI. Granada, 1993.
16. Maravall J.A., La culturadel Barocco, Barcelona, 1983.
17. Martín Gonzàles, J.J. Relacion de la Alhambra hecha a 7 de 1617 por D. Gaspar de Leòn. Boletin-del Seminario de Arte y Arquologia, XIV. Granada, 1948.
18. Martin Gonzalez J.J., El artistaen la sociedad espanoladelsiglo XVII, Madrid 1984.
19. Martines Chumillas M. Alonco Cano. Madrid, 1950
20. Martinez Ripoll A., La iglesiadel Colegio de San Buenaventura, Sevilla, 1976.
21. Moffit J. The Arts in Spain, L., 1999.
22. Morales y Marin J.L. Diccionario de iconologia y simbologia, Madrid, 1984.
23. Perez Sanchez A.E., El medioartisticoenSevilladurante el primer tercio del siglo XVII // Catalogo «Zurbaran», Museo del Prado, mayo-julio 1988, Madrid, 1988.
24. Perez Sanchez A.E., The Golden Age of Spanish painting, L.-P., 1976.
25. Pillement G. Les cathedrals d’Espagne. V. 1–3. Paris, 1951–1952
26. Requena Benitez J.M., Estudio del contrato para decorar con pinturas el claustrograndedelcon-vento de la Merced Calzada de Sevilla // ArchivoHispalense, № 248, 1998.
27. Revilla F. Diccionario de iconografia, Madrid, 1990.
28. Малицкая К.М. Эскориал – памятник испанского Возрождения // 50 лет ГМИИ им. А.С. Пушкина. Сборник статей. М., 1962.
29. Суредя Ж. Золотой век в искусстве Испании. Мастера и шедевры. М., 2008.
30. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М., 1999.

Общие проблемы по теории архитектуры барокко

1. Алпатов М.В. Архитектура как искусство // Искусствознание. 2/02. М., 2002.
2. Аникст А.А. Концепция маньеризма в искусствознании XX века // Советское искусствознание’ 76. Вып. 2. М., 1977.

3. Бунин А.В., Саваренская Т.Ф. История градостроительного искусства. М., 1979.
4. Быков В.Е. Архитектура Италии и Франции XVII столетия. М., 1958.
5. Дажина В.Д. Радикальные религиозные движения XVI века и маньеризм // Культура Возрождения и религиозная жизнь эпохи. М., 1997.
6. Даниэль С.М. Европейский классицизм. СПб., 2003.
7. Дасса Ф. Барокко. Архитектура между 1600 и 1750. М., 2002.
8. Дворжак М. Эль Греко и маньеризм // Дворжак М. История искусства как история духа. СПб., 2001.
9. История архитектуры в избранных отрывках. М., 1935.
10. Католическая Энциклопедия. Т. I–III. М.: Издательство Францисканцев, 2002–2009.
11. Кузнецов А.В. Своды и их декор. М., 1938.
12. Лоренцо Бернини. Воспоминания современников. М., 1965.
13. Мережковский Д., Испанские мистики, Брюссель: Жизнь с Богом, 1988.
14. Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи / Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.
15. Моран А де. История декоративно-прикладного искусства. М., 1982.
16. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. Статьи по истории искусства. СПб., 1999.
17. Прусс И.Е. Западноевропейское искусство 17 в. М., 1971.
18. Раппопорт А.Г. Пространство театра и пространство города в Европе XVI–XVII вв. // Театральное пространство. Материалы научной конференции «Випперовские чтения – 1978». М., 1979.
19. Ревзина Ю.Е. Инструментарий проекта. От Альберти до Скамоцци. М., 2003.
20. Ревзина Ю.Е. Обманчивые птенцы. Модель в архитектурной практике итальянского Возрождения // Итальянский сборник. М., 2000. [Вып.] 2.
21. Св. Тереза Авильская. Внутренний замок. Истина и Жизнь, М., 1992.
22. Степанов А. Искусство эпохи Возрождения. Нидерланды. Германия. Франция. Испания. Англия. СПб., 2009.
23. Тучков И.И. Триумфальный въезд и торжественный прием. Villa Giulia на Via Flaminia в Риме // Итальянский сборник. М., 2003. [Вып.] 3.
24. Andersen L. Barock und Rokoko. Munch., 1980.
25. Banda y Vargas A., La espiritualidad y la cultura en la Sevilla del siglo XVII. // Catalogo «Sevilla en el siglo XVII», diciembre 1983-enero 1984, Sevilla, 1983.
26. Barocco europeo, barocco italiano, barocco salentino. Lecce, 1971.
27. Baroque Art: the Jesuit Contribution. N.Y., 1972.
28. Bialostocki J.B. Le Baroque: styl, epoche, attitude // L'Information d'Histoire de l'art. Jan.-Feb., 1962.
29. Blunt A. Philibert de l'Orme. L., 1958.
30. Brandi C. La prima architettura barocca. Pietro da Cortona, Borromoni, Bernini. Bari, 1970.
31. Calcaterra C. Il problema del Barocco. Questioni e correnti di storiografia letteraria. Milano, 1945.
32. Canedo Arguelles Cr., Arte y teoria. La Contrarreforma en Espana, Oviedo, 1982.
33. Cattavi G. L'architettura barocca. Roma, 1962.
34. Enggass R., Brown J. Italy and Spain 1600–1750. N.Y., 1970.
35. Fokker T.H. Roman Baroque Art. The History of the Style. V. 1–2. L., 1938.
36. Francastel P. Le Baroque. Atti de V Congresso Internazionale di Lingue e Letterature. Moderna. Firenze, 1951.

37. Frey D. *Architetturabarroca*. Roma–Milano, 1926.
38. Friedrich C.J. *The Age of the Baroque*. 1610–1660. N.Y. 1952.
39. GalassiPaluzzi C. *Storiasegretadello stile deiGesuiti*. Roma, 1951.
40. Gandi G. *Ilbarocconella Sicilia orientale*. Roma, 1964.
41. Getto G. *La polemicasulBarocco*. Letteratura e criticanel tempo. Milano, 1954.
42. Giordano M. *La cultura in Barocco*. Milano, 1952.
43. Hager W. *Barock-Architektur*. Baden-Baden, 1968.
44. Hansmann W. *Baukunst des Barock*. Form, Funktion, Sinngehalt. Koln, 1978.
45. Haskell F. *The Role of Patrons: Baroque Style Changes, Baroque Art: The Jesuit Contribution*. N.Y., 1972.
46. Haskell F. *The Role of Patrons: Baroque Style Changes, Baroque Art: The Jesuit Contribution*. N.Y., 1972.
47. Hausenstein W. *Von Genie des Barock*. Munich, 1956.
48. Held J. S., Posner D. *17th–18th Century Art. Baroque Painting, Sculture, Architecture*. N.Y., 1971 (1979).
49. Kitson M. *The Age of Baroque*. Toronto, 1966.
50. Lees-Milne J. *Baroque Europe*. L., 1962.
51. *Manierismo, Barocco, Rococo: concetti e termini*. Roma (AccademiadeiLincei). v. CCCLIX, 1962.
52. Norberg-Schulz C. *Baroque Architecture*. N.Y., 1971.
53. Norberg-Schulz C. *Late Baroque and Rococo Architecture*. N.Y., 1974.
54. Norberg-Schulz Ch. *Baroque Architecture*. Academy Ed., 1972.
55. Pisani N. *Barocco in Sicilia*. Syracuse, 1958.
56. *Retorica e Barocco*. AttidelCongressoInternazionale di studiumanistici. A cura di Castelli E. Roma, 1955.
57. *The Triumph of Baroque. Architecture in Europe*. 1600–1750. L., Torino, Milano, 1999.
58. Watkin S., *Catholic art and culture*, L., 1942.
59. Weisbach W., *El Barocco, arte de le Contrarreforma*, Madrid, 1942.
60. Wittkower R. *Architectural Principles in the Age of Humanism*. London, 1949.
61. Вёльфлин Г. *Ренессанс и барокко* (пер. с нем.). М.
62. Бринкман А.Э. *Площадь и монумент как проблема художественной 72 формы*. (пер. с нем.). М., 1935.
63. *История архитектуры в избранных отрывках*. М., 1935.
64. Кристеллер П. *История европейской гравюры XVII–XVIII вв*. М.–Л., 1939.
65. Riegl A. *Die Entstehung der Barock-Kunst im Rom*. Wien, 1908.
66. Hausenstein W. *Von Genie der Barock*. B., 1921.
67. Weisbach W. *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*. B., 1921.
68. Voss H. *Die Malerie des Barock in Rome*. B., 1924.
69. Pevsner N. *Beitrage zu einer geistgeschichtlichen Grundlegung der Kunst des Fruh-und Hochbarock// Repertorium fur Kunstwissenschaft*, Bd. 5. 1928. S. 225 ff.
70. Croce B. *Storia dell'eta barocco in Italia*. Bari. 1929.
71. Willey B. *The Seventeenth Century Background*. L., 1934.
72. Schnurer G. *Rftholische Kirche und Kultur in der Barockzeit*. Paderborn, 1937.
73. Praz M. *Studies in Seventeenth Century Jmagery*. v. I. L., 1939.
74. Алпатов М. *Этюды по истории западноевропейского искусства*. М., 1963.
75. *Всеобщая история искусства*. Т. 4. М., 1963.

76. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 2. М., 1964.
77. Мастера искусства об искусстве. Т. 3, 6, 7. М., 1965–1970.
78. Ренессанс. Барокко. Классицизм. М., 1966.
79. Всеобщая история архитектуры. Т. 7. М., 1969.
90. XVII в. в мировом литературном развитии. М., 1969.
91. Pevsner N. Academies of Art: past and present. Cambr., 1940.
92. Kimball F. The Creation of Rococo. Phil., 1943.
93. Calcaterra C. Il problema del Barocco. Questioni e correnti di storia letteraria. Milano, 1945.
94. Grassi L. Barocco e arti figurative // Emporium.V. CI, 1945.
95. Mahon D. Studeis in Seicento Art and Theory. L., 1947.
96. Highet G. The Classical Tradition. Oxford, 1949.
97. Mahon D. Art Theory and Artistic Practice in the Early Seicento: Some 98. Clasifications // The Art Bulletin. V. 35. 1953. H. 226–232
99. Galassi Paluzzi C. Storia segreta dello stile dei Gesuiti. Roma, 1951.
100. Male E. L'Art relidieux de la fin du XVI-e siecle, du XVII-e siecle et du XVIII siecle. P., 1951.
101. Friedrich C.J. The Age of the Baroque. 1610–1660. N.Y. 1952.
102. Getto G. La polemica sul Barocco. Letteratura e critica nel tempo. Milano, 1954 Retorica e Barocco. Atti del Congresso Internazionale di studi umanistici. A cura di Castelli E. Roma, 1955.
103. Kaufmann E. The Architecture in the Age of Reason. Cambr. Mass., 1955 (N.Y., 1965).
104. Hausenstein W. Von Genie des Barock. Munich, 1956.
105. Pigler A. Barockthemen. Budapest, 1956 (N.Y., 1971).
106. Tapie V.L. Baroque et classicisme. P., 1957.
107. Schonberger A., Soehner H. The Age of Rococo. L., 1960.
108. Tapie V. L. The Age of Grandeur. L., 1960.
109. Bialostocki J.B. Le Baroque: styl, epoqe, attitude // L'Information d'Histoire de l'art. Jan.-Feb., 1962. P. 19–33.
110. Lees-Milne J. Baroque Europe. L., 1962.
111. Manierismo, Barocco, Rococo: concetti e termini. Roma (Accademia dei Lincei). v. CCCLIX, 1962.
112. Sandstrom S. Levels of Unreality // Figura NS.4. Uppsala, 1963.
113. Antal F. Classicism and Romanticism. L., 1966.
114. Kitson M. The Age of Baroque. Toronto, 1966.
115. Rosenblum R. Transformations in Late Eighteenth Century Art. Princeton, 1967.
116. Honour H. Neo-classicism. Harmondsworth, 1968.
117. Прусс И.Е. Западноевропейское искусство 17 в. М., 1971.
118. Ротенберг Е.И. Западноевропейское искусство XVII в. М., 1971.
119. Лазарев В.Н. Старые европейские мастера. М., 1974.
120. Искусство XVIII в. (Малая история искусства). М., 1977.
121. Якимович Ф.К. Барокко и духовная культура XVII в. // Советское искусствознание, 76. Вып. 2. М., 1977. С. 91–133.
122. Бунин А.В., Саваренская Т.Ф. История градостроительного искусства. Т. 1. М., 1979.
123. Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980.
124. Моран А де. История декоративно-прикладного искусства. М., 1982.
125. Даниэль С.М. Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII в. Л., 1986.

126. Делиль Ж. Сады. Л., 1987.
127. Ротенберг Е.И. Западноевропейская живопись XVII в. Тематические принципы. М., 1989.
127. Аркин Д. Образы архитектуры и образы скульптуры. М., 1990.
128. Мак-Коркодейл Ч. Убранство жилого интерьера от античности до наших дней. М., 1990 (М., 2005).
129. Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи / 130. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.
131. Базен Ж. Барокко и рококо (пер. с франц.). М., 2001.
132. Барокко. М., 2001.
133. Даниэль С.М. Европейский классицизм. СПб., 2003.
134. Шоню П. Цивилизация классической Европы. Пер. с франц. Екатеринбург, 2005.
135. Enggass R., Brown J. Italy and Spain 1600–1750. N.Y., 1970.
136. Held J. S., Posner D. 17th–18th Century Art. Baroque Painting, Sculture, Architecture. N.Y., 1971 (1979).
137. Norberg-Schulz Ch. Baroque Architecture. Academy Ed., 1972.
138. Haskell F. The Role of Patrons: Baroque Style Changes, Baroque Art: The Jesuit Contribution. N.Y., 1972.
139. Kitao Kaori T. Circle and Oval in the Square of Sait Peter's. N.Y., 1973.
140. Baroque Art: the Jesuit Contribution. N.Y., 1972.
141. Greenhalgh M. the Classical Tradition in Art. From the fall of the Roman empire to the time of Ingres. N.Y., 1976.
142. Baroque Art: the Jesuit Contribution. N.Y., 1972.
143. Hansmann W. Baukunst des Barock. Form, Funktion, Sinngehalt. Köln, 1978.
144. Cowell F.R. The Garden as a Fine Art from Antiquity to Modern Times. L., 1978.
145. Andersen L. Barock und Rokoko. Munch., 1980.
146. Haskell F. Patrons and Painters, Art and Society in Baroque Italy. Yale Univ. Press, 1980.
147. Rykwert J. The first moderns. The architects of the eighteenth century. Cambr. Mass., 1980.
148. Milman M. Architectures peintes en trompe-l'oeil. Geneve, 1986.
149. The Triumph of Baroque. Architecture in Europe. 1600–1750. L., Torino, Milano, 1999.
150. Ricci C. L'architettura barocca in Italia. Torino, 1922.
151. Frey D. Architettura barocca. Roma–Milano, 1926.
152. Delogu G. L'architettura italiana del Seicento e del Settecento. Firenze, 1935.
153. Argan G. C. L'architettura barocca in Italia. Milano, 1957 (1963).
154. Chierici G. Il palazzo italiano dal secolo XVII al XIX. Milano, 1957.
155. Ivanoff N. I disegni italiani del Seicento. Scuole veneta, lombarda, ligure, napoletana. Venezia, 1959.
156. Cattavi G. L'architettura barocca. Roma, 1962.
157. Gloton M.C. Trompe-l'oeil et decor plafonnant dans les eglises romanes de l'âge baroque. Roma, 1965.
158. Hager W. Barock-Architektur. Baden-Baden, 1968.
159. Zamboni S. Da Bernini a Pinelli. Bologna, 1968 Brandi C. La prima architettura barocca. Pietro da Cortona, Borromoni, Bernini. Bari, 1970.
160. Norberg-Schulz C. Baroque Architecture. N.Y., 1971.
161. Norberg-Schulz C. Late Baroque and Rococo Architecture. N.Y., 1974.
162. Baglione G. Le vite de' pittori, scultori ed architetti. Roma, 1642.

163. Bellori G. P. Le vite di pittori, scultori ed architetti moderni. Roma, 1672.
164. Manchini G. considerazioni sulla pittura. (Ed. Marucchio A., Salerno L.) V. 1–2. Roma, 1956–1957.
165. Pozzo A. Prospettiva pictorum et architectorum. V. 1–2. Roma, 1693–1700.
166. Milizia F. Memorie degli architetti antichi e moderni. Bassano, 1785.
167. Passeri G. B. Vite de' pittori, scultori ed architetti (ed. J. Hess). Wienn, 1934.
168. Chierici G. La Reggia di Caserta. Roma, 1937 (1969).
170. Fichera F. Luigi Vanvitelli. Roma, 1937.
171. Ziino V. Contributi allo studio dell'architettura del'7000 in Sicilia. Palermo, 1950.
172. Zauca A. La cattedrale di Palermo. Palermo, 1952.
173. Pisani N. Barocco in Sicilia. Syracuse, 1958.
174. Gandi G. Il barocco nella Sicilia orientale. Roma, 1964.
175. Caroselli M.R. La Reggia di Caserta. Lavori costo effetti della costruzione. Milano, 1968.
176. Blunt A. Neapolitan Baroque and Rococo Architecture. L., 1975.

Общие проблемы по теории и истории искусства Испании.

1. Pillement G. Les cathedrals d'Espagne. V. 1–3. Paris, 1951–1952.
2. Chamoso Lamas M. La arquitectura barroca en Galicia. Madrid, 1955.
3. Harvey J. The Cathedrals of Spain. London, 1957.
4. Kubler G., Soria M. Art and Architecture in Spain and Portugal and their American dominions. 1500 to 1800. Harmondsworth, 1959.
5. El Escorial. 1563–1963. IV Centenario. Madrid, 1963.
6. Chueca Goitia F. Historia de la arquitectura Espanola. Madrid, 1965.
7. Loga V. von, Die Malerei in Spaen vom XIV bis XVIII Jahrhundert. Berlin, 1923.
8. Post Ch. R. A History of the Spanish painting. V. 1–12. Camb.(Mass.). 1935–1958.
9. Encina J. de, la pintura Espanola. Mexico, 1951.
10. Lassaing J. La peinture espagnole. V. 1–2. Paris, 1952.
11. Gallego J. La peinture espagnole. Paris, 1962.
12. Guinard P. Les peinters espagnols. Paris, 1967.
13. Gallego J. Vision et symbols la peinture espagnole du siecle d'or. Paris, 1968.
14. Angulo Yniguez D., Perez Sanchez A.E. Historia de la pintura Espanola. Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII. Madrid, 1983.
15. Brown J. Painting in Spain: 1500–1700. Yale Univ. 1998 (last edition).
16. Gomez-Moreno M. Breve historia de la escultura Espanola. Madrid, 1935.
17. Pillement G. La sculpture baroque espagnole. Paris, 1945.
18. Weise G. Die spanische Plastik der Renaissance und des Fruhbarock. Tubingen, 1956.
19. La escultura ss XVI a XVIII [Album]. Barcelona, 1957.
20. Martin Gonzales J.J. Escultura barroca castellana. Madrid, 1959.
21. Perez Sanchez A.E., Spinosa N. L'opera completa del Ribera. Milano, 1978.
21. Mayer A.L. Jusepe de Ribera (lo Spagnoletto). Leipzig, 1923.
22. Brown J. Jusepe de Ribera: Prints and Drawings. Princeton, N.Y., 1973.
23. Trapier E. du Gue Ribera. N.Y., 1952.
24. Gaya Nuno J.A. Zurbaran. Barcelona, 1948.
25. Soria M. The painting of Zurbaran. London, 1953.

26. Guinard P. Zurbaran et les peintres espagnoles de la vie monastique. Paris, 1960.
27. Zurbaran. Exhibition. N. Y., 1989.
28. Breuer-Hermann S. Alonco Sanchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II. Museo del Prado. Madrid
29. Martines Chumillas M. Alonco Cano. Madrid, 1950.
30. Wethey H.E. Alonco Cano. Princeton, 1955.
31. Gomez-Moreno M.E. Alonco Cano. Madrid, 1956.
32. Cruzada Villaamil G. Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velazquez. Madrid, 1885.
33. Curtis Charles B. Velazquez and Murillo: A Discriptive and Historical Catalogue. N.Y., 1883.
34. Beruete Aureliano de Velazquez. Paris. 1898.
35. Justi C. Diego Velazquez und sein Jahrhundert (Bonn, 1883, 1903), Zurich, 1933.
36. Mayer A.L. Velazquez: A Catalogue Raisonne of the Pictures and Drawings. London, 1936.
37. Gomez-Moreno M. Breve historia de la escultura Espanola. Madrid, 1935.
38. Pillement G. La sculpture baroque espagnole. Paris, 1945.
39. Weise G. Die spanische Plastik der Renaissance und des Fruhbarock. Tubingen, 1956.
40. La escultura ss XVI a XVIII [Album]. Barcelona, 1957.
41. Martin Gonzales J.J. Escultura barroca castellana. Madrid, 1959.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

**Черно-белые иллюстрации
в тексте**

1. Никколоа да Кортте. Битва при Павии. Дворец КарлаV. Гранада. Барельеф на пьедестале колонн. 1552.
- 1.а. Никколоа да Кортте. Андрес де Окампо. Барельеф в медальоне. Дворец КарлаV. Гранада. 1550–1622.
- 1.б. Антонис Мор. Портрет Филиппа II. Будапешт. Музей изобразительного искусства. 1554.
2. Алонсо Санчес Коэльо. Вид на Севилью. Мадрид. Музей Америки. 1570–1600.
3. Диего Веласкес. Луис де Гонгора. Музей искусств. Бостон. 1622.
- 3.а. Диего Веласкес. Портрет Франсиско Пачеко. Мадрид. Прадо. 1619–1622.
- 3.б. Диего де Сагредо. Титульный лист трактата Измерения римлян. Толедо. 1526.
- 3.г. Лоренсо де Сан Николас. Титульный лист трактата Искусство и применение в архитектуре. Мадрид. 1639.
4. Эскориал. 1563–1584.
- 4.а. Якопо да Треццо. Хуан де Эррера. Медаль. Бронза. 1578.
- 4.б. Эскориал. План.
- 4.в. Эскориал. Гравюра. Национальная библиотека Испании. XVII век.
- 4.г. Эскориал. Западный фасад.
- 4.д. Эскориал. Северный фасад.
5. Лиссабон. Дворец Филиппа II. Вид на галереи.
- 5.а. Лиссабон. Дворец ФилиппаII. Гравюра. Париж. Национальная библиотека.
- 5.б. Лиссабон. Вид на дворец Филиппа II. Гравюра. Париж. Национальная библиотека.
6. Мадрид. План города. Муниципальный музей Мадрида. 1658.
- 6.а. Хуан де ла Кортте. Пласа Майор в Мадриде. Торжества по случаю соглашения о браке принца Уэльского и Марии Австрийской. 1623. Муниципальный музей Мадрида. Ок. 1630.
- 6.б. Хуан Гомес де Мора. Ратуша. Мадрид.
7. Гранада. Дворец Карла V. Вид на парадный портал.
- 7.а. Гранада. Дворец Карла V. Аксонометрический разрез. План.
8. Гранада. Дворец Карла V. Дворик.
- 8.а. Хуан Барселон. Главный фасад дворца императора Карлоса V. Гравюра по рисунку Хуана Педро Арнала. 1769.
9. Гранада. Дворец КарлаV. Фрагмент декора на пьедестале колонн портала.
10. Гранада. Чансилерия (Королевская канцелярия).
11. Гранада. Королевский госпиталь. Вид на портал.
- 11.а. Гранада. Королевский госпиталь. Вид на внутренний дворик.
12. План Севильи 1771.
- 12.а. Хофнагель Георг. Севилья и Гвадалквивир. 1575.
- 12.б. Пьер Мария Балди. Иллюстрация к Путешествию Козимо Медичи. 1668.
- 12.в. Севилья. Биржа. Дворик.
13. Севилья. Кафедральный собор. Вид на Хиральду.
- 13.а. Севилья. Кафедральный собор. План.
14. Севилья. Вид на Саграрио со стороны Апельсинового дворика кафедрального собора.
15. Севилья. Саграрио. План.
- 15.а. Севилья. Саграрио. Фасад.
- 15.б. Севилья. Саграрио. Фрагмент интерьера. Вид на скульптурную группу работы Хосе де Арфе. Апостолы. 1656.
16. Севилья. Колонна на аллее Геркулес. Статуя Юлия Цезаря.
17. Севилья. Санта Крус.
- 17.а. Доминго Мартинес. Из цикла картин Парад аллегорий. Севилья. Музей изящных искусств. 1748–1749.
18. Коллекция DZ, фигура 28. Фасад.
- 18.а. Рисунок из коллекции DZ, фигура 57. Портал.
- 18.в. Рисунок коллекции DZ, фигура 53, фрагмент портала.
- 18.г. Рисунок коллекции DZ фигура 20. Фасад галереи.
- 18.д. Рисунок коллекции DZ, фигура 43. Портал в виде триумфальной арки.

- 18.e. Рисунок коллекции DZ, фигура 68. Портал.
18.ё. Рисунок коллекции DZ, фигура 63. Портал.
18.ж. Рисунок коллекции DZ, фигура 86. Элементы фронтона портала.
18.з. Рисунок коллекции DZ, фигура 21. Галерея.
19. Севилья. Монастырь Санта Паула.
19.a. Севилья. Портал монастыря Санта Паула.
20. Севилья. Дом Пилата. Дворик.
21. Севилья. Эспаданья. Базилика ла Макарена.
21.a. Севилья. Хиральда.
22. Кордова. Собор - Мечеть. План.
22.a. Кордова. Кафедральный собор. Общий вид.
22.б. Кордова. Мечеть - собор. Капелла Св. Терезы.
23. Гранада. Кафедральный собор. План.
23.a. Диего де Силое. Кафедральный собор. Гранада. Пуэрто дель Пердон.
24. Алонсо Кано. Рисунок алтаря Сан Диего де Алкала. 1630–1635.
24.a. Алонсо Кано. Алтарь Святой Екатерины Александрийской. Гамбург. Художественный музей (Kunsthalle). 1648–1652.
24.б. Алонсо Кано. Лежащая обнаженная женщина. Предварительный рисунок. Карандаш, перо. Мадрид, Прадо. 1645–1650.
24.в. Алонсо Кано. Св. Иоанн Божий (Сан Хуан де Дьос) Гранада. Рисунок. Музей изящных искусств. 1660–1665.
25. Алонсо Кано. Кафедральный собор. Гранада. Фасад. 1667.
25.a. Диего де Силое. Фасад Кафедрального собора в Гранаде. Реконструкция Лазаро де Веласко. 1577.
25.б. Алонсо Кано. Рисунок фасада Кафедрального собора в Гранаде. Ок. 1664.
26. Алонсо Кано. Кафедральный собор. Гранада. Фрагмент фасада. 1667.
27. Диего де Силоэ, Андрес де Вандельвира. Сакра Капиллья дель Сальвадор. Убеда. 1535–1559.
27.a. Андрес де Вандельвира. Кафедральный собор. Хаэн. Южные ворота. Ок. 1570.
28. Хаэн. Кафедральный собор. План.
29. Эуфрасио де Рохас. Кафедральный собор. Хаэн. 1667 г.
29.a. Эуфрасио де Рохас. Кафедральный собор. Хаэн. Фрагмент фасада второго яруса.
30. Хуан Вальдес Леаль. Портрет Дона Мигеля де Маньяры. Севилья. Госпиталь де Каридад. 1667–1670.
30.a. Церковь Госпиталя Каридад. Фрагмент интерьера.
31. Госпиталь Каридад. План.
32. Больничные покои Госпиталя Каридад. Вид на арки бывшей Королевской Верфи, на месте которой был построен Госпиталь.
32.a. Леонардо де Фигероа. Севилья. Дворик госпиталя Каридад.
33. Севилья. Госпиталь де ла Каридад. Вид на фасад.
34. Картезианский монастырь. Херес де ла Фронтера. 1667 г.
35. Херес де ла Фронтера. Картезианский монастырь. Рисунок неизвестного художника. Архив J.L. Jimenez. 1473.
36. Херес де ла Фронтера. Картезианский монастырь. Святой Бруно.
37. Севилья. Дворик Каридад.
38. Леонардо де Фигероа. Церковь Сан Сальвадор. Фрагмент архитектурного декора.
39. Леонардо де Фигероа. Церковь Сан Сальвадор. Севилья. Купол.
40. Севилья. Церковь Сан Луис. План.
41. Леонардо де Фигероа. Фрагмент фасада, вид на второй ярус ц. Сан. Луис. Севилья.
42. Леонардо де Фигероа. Семинарио де Сан Тельмо. Севилья. Эдикула портала.
43. Франсиско Уртадо де Изкиердо. Табернакуло. Картезианский монастырь. Гранада. Фрагмент с видом на купол.
43.a. Уртадо Изкиердо. Санкта Санкторум. Фрагмент.
43.б. Гранада. Картуха. План.
43.в. Сакристия Катруха. Гранада. Вид на алтарь.
44.a. Малага. Кафедральный собор. План.
45. Хосе де Бада. Сагарио кафедрального собора. Гранада.
46. Хосе де Бада. Сагарио. Гранада. Вид на купол.
47. Гранада. Картуха. Сакристия. Фрагмент стены.
48. Гранада. Церковь Сан Хусто и Пастор. Фрагмент портала.

- 48.a. Гранада. Хосе де Бада. Ц.Сан Хуан де Диас. Фрагмент фасада.
49. Ронда. Арка Филиппа V.
50. Гранада. Коллехио де ла Компания де Иисус.
- 50.a. Гранада. Госпиталь де Сан Хуан де Диас.
51. Ронда. Дворец маркизов Сальватиерра. Портал.
52. Ронда. Фрагмент портала дворца маркизов Сальватиерра.
- 52.a. Севилья. Сакристия Кафедрального собора. Декор в стиле платереско. 1551–1575.
53. Кордова. Кафедральный собор. Декор свода. 1607.
54. Севилья. Монастырь де ля Мерсед. Фрагмент свода.
55. Севилья. Монастырь дель Кармен. Своды галереи.
56. Севилья. Ц. Санта Крус. Декор свода.
- 56.a. Севилья. Ц. Санта Мария Бланка. Фрагмент свода. Резьба по стуку.
- 56.b. Севилья. Госпиталь Венераблес. Интерьер.
57. Гранада. Картуха. Архитектурный декор церкви.
58. Севилья. Королевский Алькасар. Девичье патио. Асулехос.
- 58.a. Кристоаль де Агусто. Фрагмент асулехос. Севилья. Алькасор. Салон Карлоса V. 1577–1583.
59. Аркос де ла Фронтера. Вид на башню собора.
- 59.a. Эсиха. Башня церкви Сан Хуан. Начало XVIII века.
5. Мадрид. Пласа Майор.
6. Гранада. Вид с Альбасина на Альгамбру.
- 6.a. Хофнагель Георг. Гранада. Иллюстрация к атласу Civitates Orbis Terrarum (города мира). 1563.
7. Гранада. Дворец Карла V. Общий вид.
- 7.a. Гранада. Дворец Карла V. Вид на круглый дворик.
- 7.b. Гранада. Дворец Карла V. Лестница.
8. Гранада. Чансилерия. Патио.
- 8.a. Гранада. Чансилерия. Фрагмент декора. Мрамор.
9. Хуан де Эррера. Каса Лонха (Биржа). Севилья.
10. Севилья. Каса Лонха. Интерьер.
11. Севилья. Кафедральный собор.
12. Севилья. Кафедральный собор. Вид на центральный неф.
13. Севилья. Саггарио. Вид на восточный фасад.
- 13.a. Севилья. Кафедральный собор. Зал капитула. Вид на купол.
4. Севилья. Кафедральный собор. Световой фонарь Сакристии.
15. Севилья. Саггарио. Интерьер.
16. Аламеда де Геркулес. Нижняя галерея патио монастыря де ла Энкоарнасьон. Осуна. Фрагмент цоколя. 1777.
- 16.a. Севилья. Аламеда де Геркулес. Вид на колонны.
17. Доминго Мартинес (1688–1749). Из цикла картин Парад Аллегорий. Севилья. Музей изящных искусств.
18. Севилья. Фрагмент проходных галерей.
19. Севилья. Колокольня ц. Сан Бартоломе.
20. Севилья. Монастырь Санта Паула. Эспаданья.
22. Севилья. Церковь Сан Сальвадор. Элемент декора эспаданьи.
23. Севилья. Монастырь Нуэстра Сеньора дель Кармен. Вид из галереи клаустро на лестницу второго яруса.
- 23.a. Севилья. Монастырь Нуэстра Сеньора дель Кармен. Клаустро.
- 23.a. Севилья. Монастырь Нуэстра Сеньора дель Кармен. Клаустро.
24. Севилья. Картезианский монастырь де лас Куэвас.

Цветные иллюстрации для вклейки.

1. Эскориал. Общий вид.
- 1.a. Эскориал. Дворик Евангелистов.
2. Эскориал. Двор Королей.
- 2.a. Помпео Леони. Фигуры Филиппа II с семейством. Эскориал. Церковь Сан Лоренцо. Бронза. 1598.
3. Эскориал. Зал библиотеки.
4. Лиссабон. Башня Белен.

25. Севилья. Монастырь де ла Мерсед. Портал.
- 25.a. Севилья. Монастырь де ла Мерсед (музей изящных искусств).
- 25.б. Севилья. Монастырь де ла Мерсед. Дворик.
26. Севилья. Монастырь де Сан Клементе.
27. Севилья. Монастырь де Сан Леонардо.
28. Севилья. Монастырь де Санта Анна. Внутренний дворик.
29. Севилья. Монастырь Сан Лоренсо.
30. Севилья. Дом Пилата. Галерея Большого сада.
31. Севилья. Дом Пилата. Второй ярус галереи. Патио Принсипаль.
- 31.a. Севилья. Дом Пилата. Фрагмент декоративной росписи по штукатурке на фасаде.
32. Севилья. Дом Маньяры. Внутренний дворик.
- 32.a. Севилья. Дом Маньяры. Внутренний дворик.
33. Севилья. Вид на фасад жилого дома в Еврейском квартале.
- 33.a. Севилья. Паласио дель Инфантадо.
34. Севилья. Фрагмент фасада жилого дома.
35. Севилья. Конvento де Санта Анна.
- 35.a. Севилья. Эспаданья церкви Сан Хосинто.
36. Севилья. Вид на башню церкви де Санта Каталина.
- 36.a. Севилья. Монастырь Санта Паула. Эспаданья.
- 36.б. Севилья. Фрагмент башни церкви Нуэстра Сеньора дела О.
37. Кордова. Вид с моста на Кафедральный собор.
- 7.a. Кордова. Кафедральный собор. Вид на купол.
- 37.б. Кордова. Собор. Фрагмент интерьера.
- 37.в. Кордова. Мечеть-собор. Вид на малый купол придела Святого Павла.
- 37.г. Кордова. Мечеть-собор. Колонный зал.
38. Диего де Силос. Гранада. Кафедральный собор. Пуэрто дель Пердон.
39. Гранада. Кафедральный собор. Восточный фасад.
- 39.a. Гранада. Собор. Вид на купол.
- 39.б. Гранада. Кафедральный собор. Фрагмент интерьера.
- 39.в. Алонсо Кано. Святой Иоан Евангелист. Будапешт. Музей изобразительных искусств. Собрание Эстерхази. 1646–1650.
40. Алонсо Кано. Адам. Дерево. Кафедральный собор. Гранада.
- 40.a. Алонсо Кано. Ева. Дерево. Кафедральный собор. Гранада.
- 40.б. Алонсо Кано. Непорочное зачатие (Чикита). Кафедральный собор. Гранада.
- 40.в. Алонсо Кано. Гранада. Кафедральный собор. Западный фасад.
- 40.г. Алонсо Кано. Гранада. Кафедральный собор. Фрагмент фасада.
41. Хаэн. Кафедральный собор. Вид на боковой неф.
- 41.a. Эуфрасио де Рохас. Хаэн. Кафедральный собор. Фасад.
- 41.б. Хаэн Кафедральный собор. Портал.
- 41.в. Хаэн. Кафедральный собор. Фрагмент фасада. Вид на балкон.
- 41.г. Хаэн. Кафедральный собор. Вид на башню.
42. Севилья. Госпиталь Каридад. Ретабло.
- 42.a. Педро Рольдан. Севилья. Госпиталь Каридад. Фрагмент ретабло.
- 42.б. Севилья. Церковь госпиталя Каридад. Вид на своды.
- 42.в. Севилья. Вид на купол церкви Каридад.
- 42.г. Вальдес Леаль. Фрагмент росписи на парусах церкви госпиталя Каридад.
- 42.д. Севилья. Каридад. Фрагмент интерьера церкви.
43. Церковь Санта Мария Бланка. Севилья. Вид на свод.
- 43.a. Севилья. Санта Мария Бланка. Резьба по стуку. Фрагмент.
- 43.б. Леонардо де Фигероа. Дворик Госпиталя Каридад. Севилья.
44. Эстебан Мурильо. Возвращение блудного сына. Севилья. Госпиталь Каридад. 1667–1670.
- 44.a. Севилья. Фасад церкви Госпиталя де ла Каридад.
- 44.б. Севилья. Фрагмент фасада Госпиталя Каридад.
45. Португалия. Порто. Декор фасада капеллы Дас Алмас.
- 45.a. Португалия. Барселуш. Церковь Носа-Сеньора-ду-Терсу. Декор интерьера.
46. Севилья. Портал церкви Санта Крус.
- 46.a. Баэса. Портал Кафедрального собора.
47. Парадные ворота. Картуха. Херес де ла Фронтера.

- 47.а. Херес де ла Фронтера. Церковь картезианского монастыря.
- 47.б. Херес де ла Фронтера. Картуха. Фрагмент декора церкви.
- 47.в. Франсиско де Сурбаран. Сан Лоренсо. Из цикла работ для Картезианского монастыря (ретабло). Кадис. Музей археологии и изящных искусств. 1638–1639.
- 47.г. Франсиско де Сурбаран. Из цикла работ для Картезианского монастыря. (Клаустро). Кадис. Музей археологии и изящных искусств. 1638–1639.
- 47.д. Херес де ла Фронтера. Элемент декора триумфальных ворот Картезианского монастыря. 1571.
48. Херес де ла Фронтера. Картезианский монастырь.
- 48.а. Херес де ла Фронтера. Картезианский монастырь. Фрагмент второго яруса фасада.
- 48.б. Херес де ла Фронтера. Картуха. Фрагмент фасада со скульптурой Святого Бруно.
- 48.в. Херес де ла Фронтера. Картуха. Фрагмент антаблемента.
49. Херес де ла Фронтера. Церковь Сан Мигель.
50. Леонардо де Фигероа. Церковь Сан Сальвадор. Севилья.
- 50.а. Севилья. Церковь Сан Сальвадор. Элемент декора колонны.
- 50.б. Севилья. Церковь Сан Сальвадор. Фрагмент архитектурного декора капители.
- 50.в. Леонардо де Фигероа. Церковь Санта Магдалена. Вид на купол. Севилья.
- 50.г. Леонардо де Фигероа. Ц. Санта Магдалена. Архитектурный декор светового фонаря. Севилья.
- 50.д. Леонардо де Фигероа. Фасад церкви Госпиталя де ла Каридад. Башня и фронтон. Севилья.
- 50.е. Леонардо де Фигероа. Башня Госпиталя Каридад. Севилья.
51. Леонардо де Фигероа. Церковь Сан Луис. Фасад. Второй ярус. Севилья.
- 51.а. Леонардо де Фигероа. Севилья. Ц. Сан Луис. Вид на купол.
- 51.б. Леонардо де Фигероа. Севилья. Ц. Сан Луис. Фрагмент архитектурного декора портала.
- 51.в. Леонардо де Фигероа, Матиас де Фигероа (сын), Антонио Матиас де Фигероа (внук). Коллехио Сан Тельмо. Севилья.
- 51.г. Севилья. Коллехио де сан Тельмо. Фрагмент портала.
52. Гранада. Картезианский монастырь. Клаустро.
- 52.а. Уртадо Изкиердо. Табернакуло. Картуха. Гранада.
53. Хосе Рисуэньо. Скульптура Добродетели (дерево) Гранада. Сагарио Картезианского монастыря. 1700–1710.
- 53.а. Хосе де Мора. Святой Бруно. Гранада. Картуха. Фрагмент ретабло 1700–1710.
54. Уртадо Изкиердо. Картезианский монастырь Паулар. Камарин.
- 54.а. Джованни да Монреале, Анджело {Уртадо Изкиердо} Монреале. Капелла Распятия. 1690.
55. Уртадо де Изкиердо. Хосе де Бада. Табернакуло. Сагарио. Гранада.
- 55.а. Хосе де Бада. 1724–1747. Малага. Кафедральный собор.
56. Альгамбра. Фрагмент купола. Зал Абенсеррахов.
57. Гранада. Сакристия Картезианского монастыря. Вид на своды.
- 57.а. Хосе де Бада. Сакристия Картезианского монастыря. Гранада. 1720–1742.
- 57.б. Хосе де Бада. Фасад Мадрасы. Гранада.
58. Гранада. Церковь Нуэстро Сеньора де лас Ангустиас.
- 58.а. Гранада. Камарин церкви Нуэстра Сеньора де лас Ангустиас.
- 58.б. Гранада. Церковь Нуэстра Сеньора де лас Ангустиас. Средокрестие.
- 58.б. Гранада. Церковь Нуэстра Сеньора де лас Ангустиас. Фрагмент декора колонны и капители в форме эстипите.
- 58.д. Хосе де Бада. Церковь Сан Хуан де Диас. Купол и башня.
59. Сицилия. Марсала. Колледжио дей Джезуити.
- 59.а. Хосе де Бада. Церковь Сан Хуан де Диас. Гранада. Фрагмент фасада.
60. Гранада. Альгамбра. Дворик львов.
61. Гранада. Церковь святых Петра и Павла.
62. Гранада. Королевский монастырь Сан Херонимо.

63. Кордова. Церковь Сан Педро.
64. Севилья. Паласио Арсобиспаль.
- 64.а. Севилья. Паласио Арсобиспаль. Фрагмент декора портала.
- 64.б. Севилья. Паласио Арсобиспаль. Внутренний дворик.
65. Севилья Церковь де лос Терсерос.
- 65.а. Севилья. Церковь де лос Терсерос. Капитель портала.
66. Ронда. Портал южного фасада собора Санта Мария де ла Энкарнасьон.
67. Осуна. Портал Каса де лас Кондес де Гомера. 1770.
- 67.а. Осуна. Портал Каса дель Кабильдо. 1773.
68. Убеда. Портал церкви Сантисима Тринидад.
69. Убеда. Санта Мария де лос Реалес Алькасарес.
- 69.а. Баэса. Фонтан Девы Марии.
- 69.б. Баэса. Хаэнские ворота.
70. Андрес де Вандельвира. Конvento де Сан Франсиско. Баэса.
- 70.а. Севилья. Алькасар. Дворец Дона Педра. Стил мудархар. Резьба по стуку.
- 70.б. Севилья. Аюнтамьенто. Архитектурный декор фасада в стиле платереско. 1527–1564.
- 71.а. Кристоаль де Агусто. Фрагмент цоколя в салоне Карлоса V. Королевский Алькасар. Севилья. 1577–1583.
- 71.б. Кристоаль де Агусто. Фрагмент цоколя в салоне Карлоса V. Гермес. Королевский Алькасар. Севилья. 1577–1583.
- 71.в. Кристоаль де Агусто. Фрагмент цоколя в салоне Карлоса V. Королевский Алькасар. Севилья. 1577–1583.
- 71.г. Севилья. Алькасар. Фрагмент. Асулехос.
- 71.д. Королевский Алькасар. Севилья. Фрагмент цоколя. Дворец Дона Педро I.
72. Эрнандо де Вальядарис. Деталь цоколя в клаустро монастыря Санта Паула. Асулехос. 1631.72.а. Эрнандо де Вальядарис. Деталь цоколя. Монастырь Санта Паула. Асулехос. Севилья. 1631.
- 72.б. Севилья. Монастырь Сан Клементе. Фрагмент цоколя. Асулехос.
- 72.в. Кристоаль де Агусто. Фрагмент орнаментального декора в стиле асулехос. Цоколь в салоне Карлоса V. Королевский Алькасар. Севилья.
- 72.г. Севилья. Сады Алькасара. Фрагмент цоколя. Асулехос.
73. Гранада. Картуха. Второй ярус пресвитерия церкви.
- 73.а. Гранада. Картезианский монастырь. Левая сторона пресвитерий церкви.
- 73.б. Гранада. Картуха. Церковь. Вид на своды. 1642.
74. Гранада. Монастырь Сан Херонимо. Декор средокрестия.
- 74.а. Гранада. Монастырь Сан Херонимо. Вид на купол.
75. Гранада. Церковь де лас Агустинас. Архитектурный декор барабана купола.
76. Малага. Кафедральный собор. Фрагмент портала.
77. Монастырь де ла Мерсед. Севилья. Фрагмент росписи купола.
78. Севилья. Госпиталь Венераблес. Фрагмент росписи свода церкви.
- 78.а. Севилья. Госпиталь Венераблес. Фрагмент росписи стены.
79. Ронда. Колокольня кафедрального собора.
80. Севилья. Ворота Прощения (эспаданья), Хиральда.
81. Ронда. Церковь Сокорро.
82. Херес де ла Фронтера. Дворец маркиза Бертематти. Внутренний дворик.
83. Гранада. Внутренний дворик дворца Ансоти.
84. Гранада. Внутренний дворик дворца Каиседо.
85. Гранада. Внутренний дворик. Дом Виторио Эухенио.
85. Гранада. Внутренний дворик. Дом Виторио Эухенио.
88. Кадис. Кафедральный собор. Вид на башни.
89. Севилья. Неизвестный художник 1650-1660.

Цветные иллюстрации № 11, 52, 53, 53а, 60 – фото К.В. Маркова



Вера Дмитриевна Дажина

От автора

Дажина Вера Дмитриевна, выдающийся ученый – искусствовед, памяти которой посвящена эта книга, сыграла колоссальную роль в моем научном становлении. Основная проблематика и содержание монографии выстраивались при ее непосредственном научном руководстве. Я испытываю безмерное чувство благодарности Вере Дмитриевне, которая, в самом высоком смысле этого слова, вдохновляла своими содержательными лекциями, своим подходом к научному творчеству, мудро и терпеливо вводила в круг исследовательских задач, верила в меня. Низкий поклон и добрая память этому необыкновенному светлому человеку.

Особую признательность хочу выразить декану исторического факультета, доктору искусствоведения И.И. Тучкову, профессорам, преподавателям и научным сотрудникам Кафедры всеобщей истории искусств Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, привившим интерес и любовь к искусствоведению, особенно: доктору искусствоведения О.С. Поповой, кандидату искусствоведения Е.А. Ефимовой, кандидату искусствоведения М.А. Реформатской, доктору исторических наук Н.М. Никулиной.

Я благодарна всем, кто оказывал мне профессиональную помощь, давал ценные научные советы, методические рекомендации: доктору искусствоведения А.Ю. Казаряну (Государственный институт искусствознания, НИИТИАГ), доктору архитектуры А.В. Ефимову (МАРХИ), доктору искусствоведения Л.И. Тананаевой (Государственный институт искусствознания), профессору К.Н. Гаврилину (МГХПА им. С.Г. Строганова), Г.Н. Стоговой и Е.А. Кухаренко (МГУ им. М.В. Ломоносова), Л.М. Дворядкиной.

Выражаю также глубокую благодарность Российскому фонду фундаментальных исследований, который позволил реализовать мои научные интересы. И наконец, всем сотрудникам издательства Прогресс-Традиция за подготовку и издание этой книги, в первую очередь: Б.В. Орешину, Е.Д. Горжевской и А.Л. Горшкову.

НАУЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Надежда Сил
Архитектура Южной Испании
эпохи барокко

Директор издательства Б.В. Орешин
Зам. директора Е.Д. Горжевская

Компьютерная верстка А.Горшков

Формат 70х100/16
Печать офсетная. Бумага офсетная.
Объем 25,5 п. л. + 4,0 п. л. цв. ил.
Тираж 300 экз. Заказ №

Издательство «Прогресс-Традиция»
119048, Москва, ул. Усачева, д. 29, корп. 9
Тел. 8-499-245-53-95, <https://progresstradition.ru>

ISBN 978-5-89826-507-6



В монографии впервые в отечественном искусствоведении предпринимается попытка составить целостное представление архитектуры Испании эпохи барокко с ее ярко выраженным национальным своеобразием и многогранной вариативностью внутри большого общеевропейского стиля. В этом контексте наиболее показательно стилевое развитие зодчества в Андалусии как результат взаимодействия и переосмысления классических и восточных архитектурных форм, как проявление оригинальности и пластической выразительности периферийной модификации в архитектуре. Исследование базируется на привлечении широкого круга исторических памятников: дворцовая, гражданская и культовая архитектура городов Южной Испании, куда включены Гранада, Севилья, Хаэн, Херес де ла Фронтера, Малага, Ронда, Убеда, Баэса, Осуна, Эсиха, Кордова, Антекера, Приего, Кадис, а так же архитектура эпохи Карла V, Филиппа II в Мадриде, Лиссабоне, Вальядолиде и Толедо. В научный оборот вводят новые теоретические источники,



неизвестные имена архитекторов, их творческая биография, ранее не публиковавшиеся на русском языке материалы по истории регионального искусства. Применительно к общей проблематике исследования, проанализированы новые на этом этапе строительной практики архитектурные конструкции и композиции, декоративный орнамент, активные колористические решения, материалы, позволившие получить оригинальные выводы о специфике формирования регионального зодчества. Противопоставление архитектуры Западной и Восточной Андалусии с их культурными центрами в Гранаде и Севилье

рассматриваются автором как две линии стилевого развития, где наиболее рельефно проявилось своеобразие провинциального искусства, единство пластического языка и художественного выражения в сложившемся культурно-историческом пространстве.

Книга рассчитана как на специалистов в области искусства Испании, так и на широкий круг читателей, интересующихся историей испанской культуры.