

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Исторический факультет

Кафедра всеобщей истории искусств

На правах рукописи

Сим Надежда Михайловна

Архитектура Южной Испании эпохи барокко.

Проблема сложения национального стиля.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Специальность 17.00.04

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

Научный руководитель:
доктор искусствоведения
профессор В.Д. Дажина

Москва - 2014

Архитектура Южной Испании эпохи барокко.

Проблема сложения национального стиля.

Введение.....	3
1. Цели, задачи и методы исследования.....	5
2. Формирование концепции барокко в архитектуре.....	9
3. Историография архитектуры испанского барокко.....	23
Первая глава. Испания эпохи барокко.....	39
I.1. Исторические противоречия «Великой» империи.....	39
I.2. Теория и поэтика испанского барокко.....	53
Вторая глава. Стилиевые истоки архитектуры Андалусии на рубеже XVI - XVII веков.....	78
II.1. Архитектура королевского двора Филиппа II.....	78
II.2. Стилиевый поиск в архитектуре Андалусии в начале XVII века и проблемы истоков барокко.....	92
Третья глава. Сложение национального стиля барокко в Андалусии второй половины XVII века.....	127
III.1. Протобарочные фасады Кафедральных соборов в Гранаде и Хаэне, как два направления в развитии индивидуального стиля Восточной Андалусии.....	127
III.2. Художественная программа ансамбля Госпиталя де ла Каридад в Севилье и Картезианского монастыря в Херес де ла Фронтера в концепции развития живописного стиля Западной Андалусии.....	143
Четвертая глава. Расцвет андалузского барокко на рубеже XVII – XVIII веков.....	164
IV.1. Творческий метод Леонардо де Фигероа и формирование в его архитектуре стиля барокко «севильяно».....	164
IV.2. Творческий метод Франсиско Уртадо де Изкиердо и Хосе де Бада в формировании стиля барокко «гранадино».....	175
IV.3. Многообразие в единстве и единство многообразия архитектурного декора.....	191
Заключение.....	203
1. Проблема стиля и логика южно-испанского барокко.....	203
2. Две линии развития архитектуры Андалусии.....	216
Библиография.....	227

*Наука – первая ступень на пути разрешения проблемы человека;
мораль – вторая ступень.
Искусство – это попытка добраться до самого сокровенного,
тайного.
Хосе Ортега – и – Гассет¹*

Введение

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, и 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

¹ Хосе Ортега и Гассет. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С.66.

² Dialogos. Junta de Andalucía. 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.

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 Хуан Гомес де Мора до севильского этапа в развитии архитектуры середины XVII века. В пятую главу, под заголовком «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 закрепилось 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

⁴ Otto Schubert. Historia del barroco en Espana. Madrid, 1924.

⁵ Всеобщая история архитектуры. Т.7. М., 1969. С. 206 -242.

художественный облик в архитектуре XVII – начала XVIII века имели и другие провинции Испании. Одним из таких центров развития архитектуры, выработавшим собственный художественный язык, не зависимо 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.

1. Цели, задачи, метод исследования

Предметом данного исследования является проблема сложения архитектурного стиля в отдельно взятом регионе Южной Испании – Андалусии в эпоху барокко. В качестве объекта исследования выступает дворцовая, гражданская и культовая архитектура городов Южной Испании, куда включены такие города Андалусии как Гранада, Севилья, Хаэн, Херес де ла Фронтера, Малага, Ронда, Убеда, Баэса, Осуна, Эсиха,

Кордова, Приего, Кадис, а так же архитектура эпохи Филиппа II в Мадриде, Лиссабоне и Толедо⁶.

Эпоху барокко в Испании 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 –е - 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 с 80-х годов XVII в. до середины XVIII в., когда начинают свою работу такие мастера, как Леонардо де Фигероа в Севилье, Франсиско Уртадо де Изкиердо и Хосе де Бада в Гранаде⁷. Таким образом, хронологические границы барокко устанавливаются между концом Возрождения и маньеризма, и неоклассицизмом XVIII века, занимая в целом, более ста лет.

Актуальность темы диссертационного исследования 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

⁶ В работе использованы данные натурного обследования с их фотофиксацией.

⁷ Данной периодизации придерживается большинство испанских исследователей. См.: Chueca Goitia F. Historia de la arquitectura Española. Madrid, 1965; Agustín García. El siglo XVII. Madrid, 1996; Gaya Nuco J.A. Historia del arte española. Madrid, 1957; Summa artis. Historia general de Arte XXVI. La escultura y arquitectura españolas del siglo XVII. Madrid, 1996.

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 году⁸. 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»⁹. 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.

Таким образом, в задачи исследования входит:

⁸ Bonet Correa. Andalusia barroco. Arquitectura y urbanismo. Barcelona, 1978.

⁹ Тананаева Л.И. Между Андами и Европой. СПб., 2003. С.143.

- обобщение и систематизация разнообразного материала отечественной, зарубежной и испанской историографии, имеющей свои специфические методологические особенности, связанного с проблематикой стиля испанского барокко;

- анализ процесса развития архитектуры Андалусии как единой эволюции в формировании стиля южно-испанской архитектуры второй половины XVI – первой трети XVIII столетия, от его истоков до расцвета «пышного» андалузского барокко;

- выявление основных этапов в развитии стиля с учетом многообразия архитектурного языка, основанного на синтезе исторически сложившихся культур Востока и Запада;

- включение в научный обиход малоизвестных памятников архитектуры, неизвестных за пределами Испании имен мастеров, анализ их творческого метода и вклада в развитие искусства Андалусии;

- анализ художественного языка и выразительных особенностей материала декоративно – прикладного характера, активно трансформирующего восточные и западные традиции;

- анализ и систематизация основных стилистических предпочтений, способов и приемов достижения художественных эффектов благодаря использованию новых архитектурных и декоративных форм, строительных материалов, активным колористическим решениям.

В основу данной работы положены историко-культурологический и формально-стилистический методы исследования. Специфика материала предопределила использование комплексного метода исследования проблем стилеобразования, включая национальные особенности исследования архитектуры Южной Испании. 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.

В соответствии с основными задачами исследования диссертация состоит из введения, в котором рассматриваются проблемы формирования концепции барокко и историография испанского барокко, как целостного явления в истории архитектуры Пиренейского полуострова, четырех основных глав и заключения. Особый раздел составляет развернутая библиография и иллюстративный материал.

2. 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 – один из самых ярких и выразительных архитектурных стилей и одновременно один из самых проблемных и спорных в истории искусства¹⁰. Осмысление барокко как «большого стиля» имеет свою историю. Хронологически, следуя за эпохой Возрождения, XVII век образует новую крупную художественную эпоху, которая по праву может

¹⁰ Локтев В.И. Барокко от Микеланджело до Гварини. М., 2004. С. 8.

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)¹¹.

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 историки 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,

¹¹ Всеобщая история архитектуры. Т.7. М.,1969. С.8; Так же 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 barocca 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.

Бернард Бернсон в 1865, Юлиус Шлоссер, Аби Варбург и Роджер Фрай – 1866, Макс Фридендер – в 1867»¹².

Искусствоведение 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 искусствоведение с усиленной философской интерпретацией с целью установления неких вечных и неизблемых 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 школ.¹³ 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 изгибаются, 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,

¹² Гращенко В.Н. Генрих Вельфлин // Гращенко В.Н. История и историки искусства. М., 2005. С. 508.

¹³ Подробнее см.: Schmarsow A. Barock und Rococo. Leipzig, 1897.

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 материалами и стимулировало дальнейшее изучение памятников за пределами Возрождения¹⁴.

В 1887 году немецкий исследователь Корнелис Гурлитт выпускает серию исследований по искусству XVII – XVIII веков, обратившись 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». 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 исследования¹⁵.

Через год выходит знаменитая книга немецкоязычного швейцарца Генриха Вёльфлина «Ренессанс и барокко», занявшая особое место своей стройной и ясной системой закономерностей исторического развития

¹⁴ 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.

¹⁵ Gurlitt C. Geschichte des Barockstiles in Italien. Stuttgart, 1887.

искусства и разработкой столь же стройного и ясного метода анализа языка художественных произведений¹⁶.

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 Вёльффлина были на стороне того предмета, который он называл «систематической теорией искусства». Метод формального анализа и научная система Вёльффлина явились итогом длительного развития исторического и теоретического осмысления искусства¹⁷.

Вёльфлин вернул архитектуре барокко значение большого стиля, сделав решающий шаг в научном обосновании такого понятия как «эпоха барокко»¹⁸. Исходя из развития художественного видения, он различал три последовательные ступени развития стиля во всякой художественной культуре: архаика, классика, барокко. Эта схема эволюции стиля 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 диалектики¹⁹.

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 –

¹⁶ Wölfflin Heinrich .Renaissance und Barock (1888), Wölfflin Heinrich. Die Klassische Kunst (1898), Wölfflin Heinrich "Classic Art" Kunstgeschichtliche Grundbegriffe .1915; см так же: Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии [1888]. СПб., 1913; Подробнее о нем см.:Гращенко В.Н. Генрих Вёльфлин // Гращенко В.Н. История и историки искусства. М., 2005. С. 507 - 523.

¹⁷ Гращенко В.Н. Указ. соч. С. 507 -523.

¹⁸ специфика этого термина у Вёльффлина противоположна современному значению.

¹⁹ Якимович А.К. Искусство и культура XVII – XVIII в.в. СПб., 2004. С. 15.

неполная ясность. Материалом для своего исследования Вёльфлин избрал римскую архитектуру конца XVI – начала XVII веков. 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»²⁰. Научные исследования Вёльфлина, став основополагающими в истории искусства, дали почву для новых широких обобщений в области стилевой периодизации европейского искусства²¹.

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

²⁰ Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. СПб., 2004. С. 154.

²¹ Особенно 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 наиболее 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 . F r a n k l. 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.

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 вв. имели работы Алоиза Ригля – одного из основателей Венской школы. В 1894 и 1902 годы он читал курс лекций об итальянском искусстве XVI-XVII вв. 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 искусства ²².

Венская школа, как одна из ведущих в молодой истории искусства, выдвигает из своих рядов Макса Дворжака и введенную им концепцию

²² Подробнее см.: Riegl A. Die Entstehung der Barock-Kunst im Rom. Wien, 1908; о концепции Ригля и венской школы так же подробнее см.: История искусствознания, т.3, М., 1960.

«история искусства как истории духа». Дворжак высказывает мысль о доминирующем значении духовности для развития искусства²³. 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 сферу²⁴. Но наиболее интересным и содержательным в кругу современных теоретиков искусства, следует отметить Эрвина Панофского, одного из наиболее ярких представителей иконологии²⁵. 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 вовсе не Ренессансу, как думал Вельфлин, а напротив, барокко оказалось ответом на маньеризм. В искусстве барокко многое было как раз созвучно Ренессансу: жизнелюбие и интерес к реальной природе, сочная пластичность, витальная энергетика. «Барокко и Возрождение, как утверждал Панофский, находились в одном лагере в то время, когда разворачивалась борьба умно – изощренной искусственности, с одной стороны и буйно – телесного « искусства жизни» - с другой»²⁶.

Современная концепция барокко сложилась в период между двумя войнами и получила дальнейшее развитие в 1950-60-х годах. Трудami нескольких поколений исследователей были определены регионы распространения стиля и его временные границы, выявлены национальные

²³ Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения, т. 1-2. М., 1978.

²⁴ Зедльмайр, Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства. М., 1999.

²⁵ 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.

²⁶ Якимович А.К. Указ. соч. СПб., 2004. С. 44.

особенности различных школ. Все отчетливее проявляется стремление найти общее основание для европейской культуры XVII в. 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 возглавлял французскую школу в Риме. На основе изучения папских архивов он написал фундаментальное исследование «Религиозное искусство после Тридентского собора» (Париж, 1932)²⁷. Фрэнсис Амелия Йейтс исследует проблемы знания в контексте ренессансной культуры и раннего нового времени²⁸. Проблемы, связанные с этимологией слова барокко и попыткой связать содержание термина с концепцией барокко как самостоятельного стиля исследует К.Калькатерра²⁹. Бенедетто Кроче одним из первых заявил о барокко, как самостоятельной эпохе³⁰. Понимание основных

²⁷ Mâle E. L'Art religieux après le Concile de Trente. P., 1932.

²⁸ Йейтс, Фр. Искусство памяти. СПб., 1997.

²⁹ Calcaterra C. Il problema del Barocco. Questioni e correnti di storia letteraria. Milano, 1945.

³⁰ Croce B. Storia dell'età barocca in Italia. Bari, 1929.

процессов, происходящих в искусстве и архитектуре барокко освещены в исследовании Рудольфа Виттковера³¹.

Итогом многолетних обсуждений стала большая выставка по архитектуре барокко, к участию в которой были привлечены практически все европейские страны, включая Россию. (Турин.1999), что стало своеобразным подведением итогов научных дискуссий по проблемам барокко. Сама архитектура барокко доказала общность тенденций развития, схожую природу художественного языка и высказывания, общие для большинства стран основания культуры³².

В истории отечественного искусствознания советского периода, в первую очередь, необходимо выделить фундаментальное многотомное издание Академии наук – Всеобщую историю архитектуры (1969). Архитектуре XVII-XVIII вв. 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. Вопросам 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. Вазари³³. Согласно Випперу, суть маньеристической архитектуры состояла в противоречивом сочетании классики и произвола, «как контраст между верностью

³¹ Wittkower R. Art and Architecture in Italy. 1600-1750. Baltimore, 1958 (1980); Lees-Milne J. Baroque in Italy. L., 1959.

³² The Triumph of Baroque. Architecture in Europe. 1600-1750. L., Torino, Milano, 1999.

³³ Виппер Б.В. Борьба течений в итальянском искусстве XVI в. М., 1956.

традициям классического стиля, между «чистотой» исторического стиля и тягой к оригинальности, к субъективному произволу»³⁴.

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»³⁵. 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 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. Антаблементы изгибаются то

³⁴ Там же. С. 84.

³⁵ Брунов Н.И. Рим. Архитектура эпохи барокко. М., 1937.

внутри, то снаружи. Вогнуто – выпуклая поверхность фасада сплошь заполнена глубокими нишами, в которых стоят статуи в патетических позах, выражающих сильнейшее движение, соответствующее выразительности архитектурных форм³⁶. Подобному методу сравнительного анализа архитектуры Бернини и Борромини будут придерживаться в дальнейшем современные историки искусства М.И.Свидерская, 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 – исторического 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, отличается принципиальная новизна основной историко – художественной концепции. Ротенберг утверждает ключевое значение для искусства XVII века проблемы стиля, 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»³⁷. Ведущее положение в этом

³⁶ Там же. С. 35 – 36.

³⁷Ротенберг Е.И. Западноевропейское искусство XVII века М.,1971. С.40.

стилевом 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, выраженным в устремляющихся вверх архитектурных форм. 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 роль³⁸.

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

³⁸ Там же. С.53.

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»³⁹.

Общие мировоззренческие основы барокко и духовной культуры XVII века исследовал А.К. Якимович на материале теоретических школ и философских течений этой эпохи⁴⁰. М.И. Свидерская выпустила книгу «Искусство Италии XVII века» (1999), где проблеме барокко отводится глава «Барокко: система художественного видения и стиль»⁴¹. 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)⁴². 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 постскриптуме, - в архитектурной и искусствоведческой науке применительно к изобразительным и пространственным искусствам проблемы полифонизма никогда не исследовались. Более того, не

³⁹ Алпатов М.В. Синтез искусств в эпоху барокко. // Этюды по истории западноевропейского искусства. М., 1963. С. 158 – 159.

⁴⁰ 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.

⁴¹ Свидерская М.И. Искусство Италии XVII века. М., 1999; Свидерская М.И. Пространственные искусства в западноевропейской художественной культуре XIII-XIX веков. М., 2011.

⁴² Локтев В.И. Барокко от Микеланджело до Гварини. М., 2004.

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»⁴³. 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.

3. 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 вв. Объектами критики стали произведения семейства Чурригера, Педро де Риберы 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

⁴³ Локтев В.И. Указ. Соч.М., 2004. С.442 -443.

«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 Изабеллы⁴⁴. Своеобразие стиля заключалось в сочетании позднеготических 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»⁴⁵, 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 композиции⁴⁶.

Начало серьезного изучения истории архитектуры Пиренейского полуострова было положено монографией немецкого историка Отто Шуберта «История барокко в Испании» (1908), переведенной в 1924 г. на испанский язык⁴⁷. 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

⁴⁴ Термин введен Эмилем Берто (1911). Камон Аснар переименовал этот термин в «стиль Католических королей. К этому периоду относят также и «испано фламандский стиль».

⁴⁵ Термин Диего де Суньи (1677) от понятия: ювелирные фантазии «fantasias platerescas» применимые в каменной резьбе Королевской капеллы собора в Севилье.

⁴⁶ О стилевых вариантах подробно будет рассмотрено в последующих главах.

⁴⁷ Schubert Otto Historia del barroco en Espana. Madrid, 1924.

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 Кано⁴⁸. 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 другие. 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 видит развитие свободного и живописного чувства формы.

Одним из наиболее авторитетных историков архитектуры испанцы считают Андреса Кальсадо, написавшим в 1933 году «Историю испанской архитектуры»⁴⁹. Красной нитью автор проводит мысль о сохранении преемственности центров при дворе Филиппа II, которые наследует

⁴⁸ 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. Problematica del Escorial.// Goya, 1963.

⁴⁹ Calzada Andrés. Historia de la arquitectura española. Barcelona.1943 – 47.

Филипп III и новых центров в Вальядолиде, Галисии и Андалусии. Кальсадо включает архитектуру Хуана де Мора в течение Эрреры, как его лучшего ученика, и далее, от Мора к новой школе, в которой особенно выделяются монахи Баутиста и Педро Санчес, работающие в Андалусии в начале XVII века⁵⁰. 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 Товар о Мадриде, Гайэго Бурин писал о Гранаде, Галер Андрес - о Хаэне⁵¹. Большой вклад в исследование этой темы внесли современные работы Морено Мендоса, Пареха Лопеса, Родригес де Себайоса, Санчо Карбачо, Рене Тейлора и другие⁵². 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 обстоятельств⁵³. В случае с Испанией, отмечает Диас, мы видим определенный парадокс: экономический кризис не останавливает, а напротив стимулирует показное великолепие 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

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Подробнее см.: Alfonso Rodriguez de Ceballos – Virgia Tovar Martin. Sobre la arquitectura y los arquitectos. //Los siglos del barroco. Madrid, 1997. P. 13 -30.

⁵² 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.

⁵³ Hernandez Diaz J., Sancho Corbacho, A. y Collantes de Teran, F. Catalogo arqueologico de la Provincia de Sevilla. T. II. Sevilla, 1943.

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 условиями⁵⁴.

Альфонсо Родригес де Себайос и Виржиния Товар Мартин наряду с общими теоретическими вопросами рассматривают проблему непрофессионального подхода к архитектуре, которая часто во второй половине XVII и начала XVIII веков была делом мастеров ретабло и декораторов⁵⁵. Более детально эти вопросы Себайос раскрывает в монографии «Восемнадцатый век между традицией и академизмом»⁵⁶.

В 1996 году выходит в свет фундаментальный труд «Хуан де Эррера. Архитектор Филиппа II» Катрин Уилкинсон – Зернер⁵⁷. 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

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Alfonso Rodriguez de Ceballos. Op.cit. Madrid, 1997.

⁵⁶ Alfonso Rodriguez G. de Ceballos. El siglo XVIII. entre tradicion y Academia. Madrid, 1992.

⁵⁷ Catherine Wilkinson Zerner. Juan de Herrera. Arquitecto de Felipe II. Madrid, 1996.

ее особенностям в архитектуре Гранады⁵⁸. 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, Саграрио Картухи эль Паулар в окрестностях Мадрида и архитектурные элементы декора в Приего, провинции Кордовы⁵⁹.

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 день⁶⁰. 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 традициях⁶¹.

Помимо общего стилистического анализа архитектурных школ, Бонет Кореа уделяет внимание развитию отдельных типологий зданий и элементов архитектуры. Последние главы подробно рассматривают

⁵⁸ Antonio Gallego y Burin. El barroco granadino. Universidad de Granada. 1956.

⁵⁹ Taylor Rene. Arquitectura Andaluza. Salamanca. 1978.

⁶⁰ Summa artis. Op.cit. Madrid, 1996. P.430.

⁶¹ Bonet Correa Antonio. Op.cit.

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»⁶². 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 в.⁶³. 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

⁶² Antonio Sancho Corbacho. Dibujos arquitectonicos del siglo XVII. Sevilla, 1947; Idem. Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII. Madrid, 1952.

⁶³ Baena Galle, Jose Manuel. Dibujos arquitectonicos del siglo XVII. Una propuesta de atrybusion. Sevilla, 1992; Calderon Quijano, Jose Antonio. Las espadanas 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.

XVII века, построенных заново или перестроенных 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 Ллагуно, в которых представлены важные сведения о постройках и севильских мастерах XVII столетия⁶⁴. К источникам Корбачо относит «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, в связи с чем, «Новости» Де Леона являются важным документом для изучения севильской архитектуры⁶⁵. К важным историческим источникам следует добавить публикации Селестино Лопес Мартинеса документальных биографических материалов 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 Карidad и Венерables Маньяра»⁶⁶, в котором используются единственный архитектурный рисунок фасада церкви Госпитала де ла Карidad, предположительно архитектора Педро Санчес Фальконете, позволяющий на примере одного фасада по рисунку и оригиналу более детально проследить стиливое развитие архитектуры от маньеризма к барокко. Несомненное значение для истории архитектурного

⁶⁴ 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.

⁶⁵ González de León, Félix. Noticia artística,histórica y curiosa de todos los edificios públicos de esta muy noble ciudad de Sevilla. Sevilla, 1844.

⁶⁶ 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 Martínez, C. La Hermandadde la santa Caridad y el Venerables Mañara . “ Archivo Hispalense”. Sevilla, vol.1,núm.2, 1943.

рисунка Севильи имеет публикация Санчо Корбачо « Архитектурный рисунок XVII века»⁶⁷, 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»⁶⁸.

Следует так же отметить рост публикаций по отдельным памятникам, среди которых: Кафедральный собор и церковь Сагарио (Теодоро Фалькон)⁶⁹, Госпиталь Каридад (Энрике Вальдивьесо)⁷⁰ и церковь Сан Сальвадор (Гомес Пиньол)⁷¹. Помимо отдельных памятников публикуются исследования по творчеству тех или иных мастеров, например: архитекторов Хуана де Овьедо (Перес Эсколано)⁷², Алонсо Кано (Альфонсо Родригес Себайос)⁷³, Педро Санчес Фальконете и Алонсо де Вандельвира (Крус Исидоро)⁷⁴, Диего Лопес Буэно (Плегуэсуэло Эрнандес)⁷⁵. 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:

⁶⁷ Sancho Corbacho H. Dibijos arquitectonicos del siglo XVII. Sevilla, 1947.

⁶⁸ Baena Gallé, José Manuel. Dibujos arquitectónicos del siglo XVII. Una propuesta de atribución. Archivo Hispalense, №222. Sevilla, 1990.

⁶⁹ Fajcón Márquez Teodoro. Lacatedral de Sevilla: studio arquitectónico. Sevilla, 1980.

⁷⁰ Valdivieso E.,Serrera J.M.. El Hospital de la Caridad de Sevilla. Sevilla. 1980.

⁷¹ Gómez Piñol Emilio. La iglesia Colegial del Salvador. Sevilla.2000.

⁷² Pérez Escolano Víctor. Juan de Oviedo y de la Bandera. Sevilla, 1977.

⁷³ Alfonso Rodriguez G.de Ceballos. Alonso Cano, arquitecto artista. Archivo Español del Arte. Universidad Autónoma de Madrid. Vol.74.№296 (2001).

⁷⁴ Cruz Isidoro, Fernando. El arquitecto sevillano Pedro Sanchez Falconete. Sevilla, 1991.

⁷⁵ Pleguezuelo Hernández,Alfonso. Diego López Bueno: ensamblador, escultor y arquitecto. Sevilla, 1994.

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 Аренийасом⁷⁶. 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 так же Национальные библиотеки.

По мнению историка искусства Альфредо Моралеса, почти 50 – летний период истории архитектуры Севильи первой половины XVII столетия остается практически неизученным, поэтому, изданная 2005 году монография Хуана Антонио Аренийас «От классицизма к барокко»⁷⁷, приобретает научную новизну и значимость в испанской историографии. Особая ценность данного научного исследования заключается в том, что автор использует новые неизвестные источники сеvilьских архивов: рисунки, чертежи, письменные документы первой трети XVII века,

⁷⁶ Arenillas, Juan Antonio. Del Clasicismo al Barroco. Arquitectura sevillana del siglo XVII. Sevilla, 2005.

⁷⁷ Ibid.

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 бóльшая 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 Сагарио, 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 городах Испании⁷⁸. Комитет по культуре правительства Андалусии объявил 2007

⁷⁸ 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 Andalucía. Granada, 2011.P.106.

год тематическим годом «Андалусия эпохи барокко». В связи с этими событиями в Антекере проходил международный конгресс «Барокко Андалусии», материалы конгресса были опубликованы в одноименном сборнике⁷⁹. 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 одним 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. Каптерева⁸⁰.

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»⁸¹.

⁷⁹ Andalusia Barroca. Junta de Andalucía. 2007.

⁸⁰ 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.

⁸¹ Цит. по: Каптерева Т. П. Испания. Указ. соч. М., 2003. С. 1.

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»⁸². 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 Гомес де Мора, как одного из зачинателей нового художественного направления. Но полнее и выразительнее художественные идеалы расцвета барокко, как могучего стиля, значение которого выходит за пределы Пиренейского полуострова, воплотились, по его оценке, работах Чурригера. Тем самым автор закрепляет положения Отто Шуберта, выдвинутые еще в начале двадцатого столетия, исключая тем самым стилевую вариативность региональной архитектуры⁸³.

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 стилеобразования в латиноамериканском искусстве Л.И. Тананаевой, где архитектура Испании колониального периода рассматривается автором как источник большинства художественных импульсов для искусства заокеанского континента⁸⁴. Нельзя обойти молчанием ряд статей О.А. Ногтевой⁸⁵, обратившей внимание на испанские архитектурные трактаты эпохи Ренессанса. Морозова А.В., исследуя образы античных персонажей в

⁸²Всеобщая история архитектуры. Т.5. М., 1967. С.397 - 424; Всеобщая история архитектуры. Т.7. М., 1969. С. 206 -242.

⁸³ Там же.

⁸⁴Танаева Л.И. О понятии стиля в колониальном искусстве Латинской Америки XVI-XVIII веков.//Искусствознание, 1-2/2012. М.,2012.

⁸⁵ 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.

аспекте героической темы в испанском искусстве XVI в., обращается к архитектуре Гранады и Севильи эпохи Карла V и Филиппа II, выявляя характерные особенности архитектурного декора имперского характера⁸⁶.

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 группы⁸⁷. 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

⁸⁶ Морозова А.В. Образы античных персонажей в аспекте героической темы в испанском искусстве XVI в. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. СПб. 2001.

⁸⁷ Локтев В.И. Барокко от Микеланджело до Гварини. М., 2004. С.438.

продолжают открывать новые грани понимания и видения искусства семнадцатого столетия⁸⁸.

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.

Обобщая отдельные замечания, сделанные по ходу анализа испанской историографии о региональных особенностях сложения стиля барокко в Южной Испании, можно сделать следующие выводы.

В трудах испанистов архитектура Андалусии исследована 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

⁸⁸ Там же.

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 освещены поверхностно и требуют своего дальнейшего развития.

В целом, проанализированная нами 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 веков 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.

Глава первая

Испания эпохи барокко

I.1. 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.

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»⁸⁹. 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»⁹⁰.

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

⁸⁹ Цит. по: Ricardo del Arco y Garay. La idea de imperio en la política y la literature espanolas. Madrid. 1944. P. 424.

⁹⁰ Цит. по: Кеймен Г. Испания: дорога к империи. М., 2007. С.423.

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 мудахары, крещенные мусульмане – мориски, вплоть до их поголовного изгнания в 1609 году⁹¹.

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 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 человеческой⁹².

⁹¹ 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.

⁹² Энциклопедия. Культура Возрождения. М., 2007. Т. 1. С.726-727.

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 государства⁹³.

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, картографии⁹⁴.

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 пересечения Атлантики. Суда должны были следовать только в составе официальных торговых флотилий, которые имели единственным пунктом отправления Севилью -

⁹³Подробнее см.: Parker G. The Grand Strategy of Philip II. London, 1998; Fernandez Alvarez M. Felipe II y su tiempo. Madrid, 1998.

⁹⁴ Подробнее см.: Felipe II y su epoca: 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.

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 грузом⁹⁵.

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 бóльшую 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, кораблестроение и коммерцию. Это великое совместное предприятие собрало вместе всех испанцев и поставило перед ними общие цели⁹⁶. 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

⁹⁵ Dominguez Ortiz A. La Sevilla del siglo XVII. Sevilla, 2006. P. 35 – 67.

⁹⁶ Ibid. P.113-143.

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»⁹⁷.

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 нидерландцы 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

⁹⁷ Цит. по: Хосе Ортега - и – Гассет. Бесхребетная Испания. М., 2003.

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 автор⁹⁸.

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 разумеют⁹⁹. 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»¹⁰⁰. Европейцы знали кастильские сочинения: произведения изящной словесности, справочники по

⁹⁸ Кеймен Г. Указ.соч. М., 2007. С.668. Так же см.: Brantome, Pierre de Bourdeille, abbe de Oeuvres completes, 2 vols. Paris. 1898.

⁹⁹ Кеймен Г. Указ.соч. С. 668 – 693.

¹⁰⁰ Эту же точку зрения разделял современник – мыслитель Гонсалес де Сельориго Мартин в своем «Мемориале», адресованному Филиппу III. Подробнее см.: Memorial de la politica necesaria y útil 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.

мореплаванию, литературу по истории Америки. В Кастилии, напротив, выбор переводной литературы был значительно 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 личности¹⁰¹.

До 1640 года Испания безраздельно владела всем Иберийском 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

¹⁰¹ Ваганова Е.О. Мурильо и его время. М., 1988. С. 9 – 10.

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 конфликты¹⁰².

За пределами Иберийского полуострова происходили необратимые изменения. Союз с Австрией, направленный против Ришелье 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 империи¹⁰³.

В 1598 году на трон вступил наследный принц Филипп III, получивший от своего отца Филиппа II наказ: «свято блюсти католическую

¹⁰² 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. Barcelona, [2000]; Martin Rodriguez M. Luis Ortiz Cuna del mercantilismo espanol// Economia y economistas espanoles/ Ed. E. Fuentes Quintana. 1999. Vol.2; Домингес Ортис А. Кризис испанской монархии в XVIIв.// Россия и Испания: историческая ретроспектива. М., 1987.

¹⁰³ Пьер Вилар. История Испании. М., 2006. С.39-71.

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»¹⁰⁴. Так и случилось. Новый король всецело предоставил управление страной своему фавориту Маркизу де Дения, герцогу Лерме, который превратился во всесильного 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 всесильным 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 положение¹⁰⁵.

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 оскудение 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»¹⁰⁶. Для дворянства был официально установлен иерархический порядок звания

¹⁰⁴ Рафаэль Артамида – и Креведа. История Испании. М., 1951. Т.2. С.88.

¹⁰⁵ Подробнее см.: La España del conde duque de Olivares: Encuentro Internacional/ Coord. J.H. Elliott, A. Garsia Sanz. Valladolid, 1990.

¹⁰⁶ Рафаэль Альмира – и - Креведа. Указ.соч. С.132.

гранда, кабальеро и идадьго. Разбогатевшие внезапно, стремились стать идадьго, 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 идадьго не разрешало ему заниматься теми видами труда, которые могли бы облегчить его положение. Так возник тип голодного и праздного идадьго, 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 характера¹⁰⁷.

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 идадьго 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

¹⁰⁷ См.: Marcos Martín A. España en los siglos XVI, XVII y XVIII: economía y sociedad. Barcelona, [2000].

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 морисков¹⁰⁸. С 1609 по 1611 г.г. 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»¹⁰⁹.

Чисто экономический фактор – феномен инфляции – вначале способствующий экономической активности, в дальнейшем будет разрушать производительную деятельность. На повышении цен сколачиваются 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 идальго Эстремандуры, животноводов Месеты, представителей севильской администрации. Прибыль не «инвестировалась», как это

¹⁰⁸ О специфике этого явления см.: Dominges Ortiz A., Vincent B. Historia de los moriscos: vida y tragedia de una minoria. Madrid, 1978.

¹⁰⁹ Цит. по: Рафаэль Альтамира – и – Креведа. Указ.соч.С.211-212.

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 повсеместной¹¹⁰. И лишь Севилья, преимущественное 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»¹¹¹.

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 Гасет 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 –

¹¹⁰ История Испании. М., 2012. Т.1. С.553-556.

¹¹¹ Цит. по: Рафаэль Альтамира – и – Креведа. Указ.соч. С.252.

заявляет Ортега, - В Испании так и не сложилась могучая атомарная структура, которая опиралась бы на крепкую личную власть феодалов». Автор эссе приходит к следующему выводу: «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 мало-помалу теряют силу, поскольку уже дали все, что могли»¹¹².

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

¹¹² Ортега-и-Гассет Х. Бесхребетная Испания. М., 2003.

Ортега-и- Гасет, 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.

I.2. 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 впечатляющий¹¹³. Одним из вариантов решения поставленной проблемы можно считать научные исследования историка искусства А.К. Якимовича¹¹⁴. 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»¹¹⁵. Если римское барокко – абсолютный стандарт барочного искусства, так как оно, по выражению автора,

¹¹³ Каптерева Т.П. Указ.соч. М., 2003, С. 306.

¹¹⁴ Якимович А.К. Классическое, революционное. Заметки об искусстве нового времени // Эпохи. Стили. Направления. М., 2007; Он же. Новое время. Искусство и культура XVII – XVIII вв. СПб., 2004.

¹¹⁵ Якимович А.К. Указ. Соч. СПб., 2004. С.180.

«здравомысленно и профессионально, мистично и рационально», то вторая большая школа средиземноморья дает разительно иную картину¹¹⁶. 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»¹¹⁷. 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 барокко¹¹⁸. Специфика испанской культуры, с точки зрения Якимовича, заключается в том, что там не было сильного и исторически значимого Ренессанса¹¹⁹. 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»¹²⁰.

В том же ключе проблема и специфика испанского барокко освящается в научно-философских исследованиях последних лет¹²¹. Так, Б.В.Горлов развивает мысли немецкого историка литературы Августа

¹¹⁶ Там же.

¹¹⁷ Там же.

¹¹⁸ Там же с.186 -187.

¹¹⁹ Исторические события рассматриваемого нами периода, напротив, показывают, что Испания была тесно связана с Италией и восприняла очень много из ее рук.

¹²⁰ Цит. По: Якимович А.К. Указ. Соч. СПб., 2004. С. 186-187.

¹²¹ Горлов Б.В. Два хронотопа испанской культуры. Эстетические доминанты. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук. М., 2006; Устинова И.В. Генезис и эстетическая эволюция испанского барочного мироощущения Автореферат. диссертации на соискание ученой степени доктора философских наук. М., 2009.

Шлегеля¹²² о стиле барокко и М. М. Бахтина о хронотопах в литературе¹²³, 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 общезстетического сознания, сложившегося исторически суперэтнотоса 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 трагедии¹²⁴.

Влиятельным направлением эстетики эпохи перехода от Ренессанса к барокко был поздний неоплатонизм, возникший в Испании не без влияния итальянских гуманистов. «Трактат о красоте Бога» иезуита Хуана Эусебио Ньеремберга (1641), рассматривающий тему бесконечного совершенствования божьего творения, считается одной из вершин неоплатонической эстетики XVII века¹²⁵. 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.

¹²² Лекции А. Шлегеля о литературе и искусстве фрагментарно освещены в кн.: История эстетики, 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.

¹²³ Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. М., 1981.

¹²⁴ Подробнее см.: Ортега-и-Гассета. Смерть и воскресение. // Этюды об Испании. Киев. 1994.

¹²⁵ Подробно см.: Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение. М., 1977.

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»¹²⁶. 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). 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 –

¹²⁶ Там же. С.15.

¹²⁷ Цит.по: Бальтасар Грасиан. Остроумие или искусство изощренного ума. // Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение. М.,1977.С.171.

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 архитектоническим 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.

¹²⁸ Там же. С. 174.

¹²⁹ Штейн А.Л. Четыре века испанской эстетики. // Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение. М., 1977. С. 7-59.

Отдельное направление многочисленных эстетических трактатов рубежа XVI – XVII столетия было посвящено театральному искусству. Классицистической теории драмы противопоставляются труды теоретиков национального испанского театра. Торес Нааро, Хуана 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, широкого и глубокого отражения жизни. 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 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 искусство¹³⁰.

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 театра¹³¹. Особого внимания заслуживает тема

¹³⁰ Горлов Б.В. Указ. Соч. М., 2006. С.20.

¹³¹ 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.

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 и скульптуры, превращались в грандиозное театрализованное зрелище, декорацией которому служил преобразованный город¹³².

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 году¹³³. Она состоит из трех книг с приложением. Первая часть посвящена античности и значению живописи, как самому 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

¹³² Подробнее см.: Силунас В.Ю. Указ. Соч. СПб. 2000.

¹³³ Pacheco Francisco. Arte de la pintura: Su antigüedad y grandeza. Seville, 1649.

искусством, передавая при изображении тела различные пятна и оттенки, который несведущий не умеет передать»¹³⁴.

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 году¹³⁵. Предметом научного интереса Академии, в частности в области архитектуры, были, прежде всего, достижения великих мастеров «золотого века» Италии: Браманте, Рафаэля, Микеланджело. Подобную задачу ставил и испанский теоретик искусства Франциско Пачеко, создав Академию живописи в Севилье, где он пытался собрать просветительский круг единомышленников, создать впервые в Андалусии образовательную систему и теоретически обосновать свою художественную позицию. 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 мертва¹³⁶. 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 художеством, которая подражает живописи и на

¹³⁴ Цит. по: Мастера искусства об искусстве. Т.1 С. 403 – 436.

¹³⁵ 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.

¹³⁶ Там же.

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 эффектность¹³⁷. Историк испанского театра В.Ю. Силюнас обращает внимание на то, что в 1677 году Кальдерон написал «Декларацию в пользу искусства живописи»¹³⁸, 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...»¹³⁹. Средствами изобразительного языка и приемами свето – теневых 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, стала трактоваться испанскими теоретиками архитектуры как воплощение идей христианского зодчества, источником которого стало теоретическое

¹³⁷ Арефьева А.Б. Свет и звук в комедиях Педро Кальдерона на сценах корралей XVII века.// Проблемы ибероамериканского искусства. Вып.2. М.,2008. С.54.

¹³⁸ Силюнас В.Ю. «Жизнь есть сон» - драма и спектакль // Проблемы ибероамериканского искусства. Вып.2. М.,2008. С.34.

¹³⁹ Там же.

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 изощренной 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»¹⁴⁰.

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 Серлио¹⁴¹. Предметом научного интереса, были так же достижения великих мастеров

¹⁴⁰ Цит. по: Ротенберг Е.И. Западноевропейское искусство XVII века. М. 1971. С. 57.

¹⁴¹ Alberti, Leone Battista: Los diez Libros de Arquitectura de Leon Baptista Alberti. Traduzidos de Latín 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 Arquitectura, en Madrid, en la imprenta de Manuel González, Año de 1792.

«золотого века» Италии: Браманте, Рафаэля, Микеланджело. Теоретические трактаты по архитектуре XV-XVI вв., 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 будущего¹⁴². К концу XVI века характер теоретической литературы меняется. Она теряет свой энциклопедизм и сосредотачивается на более узких проблемах архитектурной композиции и теории ордера¹⁴³. 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 ордоров архитектуры» (1562), предлагал абстрактные схемы, не учитывающие реальные условия, где теория архитектурных ордоров была сведена к канонизации¹⁴⁴. Не менее интересна для испанцев была и теория ордоров, описанная в трактате Палладио «Четыре книги об архитектуре» (1570)¹⁴⁵. Другим трактатом,

¹⁴² 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.

¹⁴³ Подробнее см.: Ревзина Ю.Е. Центрические храмы Себастьяно Серлио и наследие кватроченто // Архитектура мира. Вып. 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.

¹⁴⁴ Vignola (Jacopo Barozzi da Vignola) Regola delli cinque ordini d'architettura. [Roma], 1562.

¹⁴⁵ Palladio A. Quattro Libri dell'Architettura. Venezia: Domenico De 'Franceschi, 1570. 1570.

еще связанным с ренессансной теорией архитектуры, был труд Винченцо Скамоцци «Идея универсальной архитектуры» (1615)¹⁴⁶, 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 поколения¹⁴⁷.

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 систематизации¹⁴⁸.

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

¹⁴⁶ Scamozzi V. Idea della Architettura universale. Venezia: Vincenzo Scamozzi, 1615.

¹⁴⁷ Выше названные трактаты имели широкое применение в архитектурной практике Южной Испании. Другой вопрос, насколько последовательно они следовали этим правилам «правильной архитектуры».

¹⁴⁸ Бугаева Н.И. Архитектурная графика в рисунках и гравюрах XV – XVI веков // Вопросы всеобщей истории архитектуры. М., 2010.С. 152-181.

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 Джезу в Риме, где основную смысловую роль играл символ крестного пути и небесного восхождения¹⁴⁹.

¹⁴⁹ Norberg – Schulz Ch. Baroque architecture. New York, H. Abrams, 1971. P.22. Подробнее см.: Виппер Б.Р.

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 применение 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

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.

придворной художественной культуры Франции эпохи Людовика XIV становится предметом подражания и посильного 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 так же 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 классицизм, 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»¹⁵⁰.

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 теоретических положений, практических советов, биографические сведения о знаменитых мастерах, описание и оценку их произведений. К сочинениям такого типа могут быть

¹⁵⁰ Данный термин употребляется в: Всеобщая история архитектуры .Т.7.М.,1967.С.44.

отнесены книги Пьетро Беллори в Италии, Самуэля ван Хоогстратена в Голландии, Франсиско Пачеко и Антонио Паломино в Испании¹⁵¹. 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 правил¹⁵². 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 другим¹⁵³.

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

¹⁵¹ 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.

¹⁵² Borromini F. Opus Architectonicum, Oratorium. S. Philippo Neri, 1725; Giovanni Lorenzo Bernini. Designi del Bernini, A cura di buici Grassi. Bergamo. 1944.; Guarini G. Architettura civile. Turin, 1773; Domenico Bernini. Vita del Cav. Gio. Lorenzo Bernini. Roma, 1713.

¹⁵³ Подробнее см.: Guarini G. Op. cit. Turin, 1773; Portoghesi P. Guarino Guarini. Milan, 1956.

причудливость архитектуры таким образом дошла до крайней степени безрассудства¹⁵⁴. 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» (*Roma delle belle arti del disegno*) 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 классицистической теории. Его кумиром был Палладио, которого он считал крупнейшим архитектором со времени императора Августа¹⁵⁵. Именно такого рода литература станет теоретической базой для сочинений испанского теоретика искусства Эухенио Ллагуно. Труды итальянских теоретиков и особенно сочинения Милици, 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 памятникам¹⁵⁶. Наконец, помимо печатных изданий, немалое значение в формировании художественных взглядов имела личная переписка, служившая одним из важнейших средств научного общения,

¹⁵⁴ Подробнее см.: Milizia F. *Memorie degli architetti antichi e moderni*. Bassano, 1785.

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ 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.

как например, письма Пуссена, Рубенса, испанцев: А. Понза, Антонио Поломино, Еугенио Ллагуно и др¹⁵⁷.

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 в 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 искусства¹⁵⁸. 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. Труды Манчини также входили в круг интересов просветителя испанского искусства Еухенио Ллагуно, который пытался не только осветить но и теоретически осмыслить роль и место испанской архитектуры¹⁵⁹.

Выбор «римского стиля», как выражение силы и величия абсолютизма в архитектуре, знаменовал для Испании отказ от позднегоготических 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

¹⁵⁷ 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.

¹⁵⁸ Mancini G. Conciderazioni sulla pintura. Circa 1617 -1621. Vol.1 -2.Roma, 1956 -1957.; Mancini G. Viaggio. Op.cit. Leipzig, 1923.; РотенбергЕ.И.Западноевропейское искусство XVII в. М., 1971.С.35.; Свидерская М.И. Искусство Италии XVII века. М., 1999. С.41.

¹⁵⁹ Llaguno y Amirola, Eugenio. Op.cit.

строительный и художественный опыт древних. Переход от теории к практике начался сооружением королевского Эскориала. Решение объединить королевский двор и усыпальницу Габсбургов 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, превзойдя в этом греков и римлян»¹⁶⁰. 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.

¹⁶⁰ Цит. по: Ногтева О.А. Испанские архитектурные трактаты эпохи Ренессанса.// Искусствознание 1/2006. М., с.70.

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 архитектуры¹⁶¹. 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 ордера. 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 Серлио¹⁶².

В Мадриде выходят труды фра Лоренсо де Сан Николаса и Доминго де Андрадо «Искусство и использование архитектуры» и «Превосходство в архитектуре»(1633)¹⁶³. 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 цениться 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 внимание

¹⁶¹ Бонгессер Б. Архитектура барокко в Испании и Португалии.// Барокко. Кельн, 2004. С. 90 -91.

¹⁶²Подробнее см.: Ногтева О. Указ.соч. С. 67-83.

¹⁶³ Там же.

О.А. Ногтева¹⁶⁴. «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 дисциплин¹⁶⁵.

Себастьяно Серлио, как справедливо отмечает Ефимова Е.А., так же считался одним из «главных учителей классической грамоты»¹⁶⁶. Значение

¹⁶⁴ Там же.

¹⁶⁵ 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.

¹⁶⁶ 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.

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 проработанных 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 литерами 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»¹⁶⁷. 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 строители¹⁶⁸. Как показала строительная практика, вплоть до конца XVII столетия его архитектурные проекты, но чаще элементы архитектурного декора будут иметь существенное влияние на Андалусию и, особенно, Севилью.

¹⁶⁷Цит. по: Ефимова Е. А. Себастьян... С. 226.

¹⁶⁸ Там же. С. 226-227.

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 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 европейских стран ремесло архитектора классифицировалось как интеллектуальное искусство, в Испании все еще преобладало представление о зодчем, как о члене религиозного братства, получившем духовное наставление 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 высококвалифицированными 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

цивилизации¹⁶⁹. 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 Эрреры¹⁷⁰. 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.

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,

¹⁶⁹ Бонгессер Б. Указ.соч. С. 90 -91.

¹⁷⁰ См.: Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso. Iglesias españolas de plana ovalada entre manierismo y barroco, Actas III C.E.H.A. Sevilla, 1980.

коринфский и композитный он дополнил «соломоновым» – ордером с витыми колоннами, какие, как уже предполагалось, были в храме Соломона¹⁷¹. Риччи добавил к витому стволу колонны базу и капитель, подобные киворию Бернини в соборе св. Петра. «Открытие» соломонового 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.

Глава вторая

¹⁷¹ Agustín García. El siglo XVII. Madrid, 1996. С. 22 -40.

Стилевые истоки архитектуры Южной Испании на рубеже XVI – XVII веков

II.1. 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 стиливых 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 стиля¹⁷². 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 трактаты¹⁷³. В молодые годы, путешествуя по Европе, он постоянно интересовался

¹⁷² 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 Garcia, Agustin. La octava maravilla del mundo: Estudio historico sobre el Escorial de Felipe II. Madrid. 1994; Kubler G. Building the Escorial. Princeton N.J., 1982; Osten Sacken, C. El Escorial. Estudio iconologico. 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.

¹⁷³ Serlio, Sebastiano. Tercero y quarto libro de architectura. Trad. Francisco Villalpando. Toledo. 1552; Serlio Sebastiano. Libro III. Le Antiquita di Roma. Venecia. 1540; Vignola Lacopo Barrozzi 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 Migel de Urrea. Alcala de Henares. 1582.

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, планы¹⁷⁴. 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 Эррерой¹⁷⁵. 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 мастерского 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

¹⁷⁴ 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.

¹⁷⁵ Wilkinson – Zerner C. Op.cit. P.12-13.

Микеланджело¹⁷⁶. 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 идадьго был традиционным. Ему предстояло выбрать либо церковную, либо военную карьеру¹⁷⁷. 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, 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»¹⁷⁸. Первые самостоятельные чертежи Эрреры в Эскориале, связанные с оформлением

¹⁷⁶ См.: Rivera Blanco, Javier. Juan Bautista de Toledo y Felipe II, La Implantación del Clasicismo en España. Valladolid, 1984.

¹⁷⁷ 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.

¹⁷⁸ Каптерева Т.П. Указ.соч. М., 1989. С.254.

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 поправок 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, увенчанный 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 Темпьеро Браманте¹⁷⁹. Главный вход всего ансамбля ведет в открытый центральный двор королей - патио де лос Рейес. План Эскореала – прямоугольник с четырьмя башнями по углам, обнаруживает близость к планам старых испанских Алькасаров¹⁸⁰. 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 нашел пропорциональное соотношение между куполом собора, угловыми башнями и горизонталями сильно протяженных фасадов¹⁸¹.

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

¹⁷⁹ Всеобщая история архитектуры. Т.5. М., 1967. С.420.

¹⁸⁰ Taylor René. Architecture and Magic: Consideration on the idea of the Escorial. Nueva York, 1967. P.81-109.

¹⁸¹ См.: Kubler G. Bilding the Escorial. Princepton, 1982.; Juan de Herrera, arquitecto real: Cataligo de la exposicion. Madrid, 1997.

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 ретабло, 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 при его некоторых протобарочных элементах видно, в какой холодной и пассивной тональности решает испанский зодчий архитектурный образ. 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 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 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 барокко¹⁸². 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 свойственных 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»¹⁸³. Таким образом, Эскориал можно рассматривать

¹⁸² Савицкий Ю.Ю. Архитектура Испании // Всеобщая история архитектуры. М., 1967. Т.5. С.421.

¹⁸³ Цит. по: Каптерева Т.П. Эскориал // Грани творчества. Сборник научных статей. М., 2003. С. 70-71.

как первый ансамбль государственной резиденции нового типа в Европе, который стал отправной точкой и с примером подражания для других монархов¹⁸⁴.

Реконструкция дворца – крепости в Лиссабоне стала последним проектом короля и архитектора¹⁸⁵. 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 годы¹⁸⁶. 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, монастырь Жеронимуш, Кафедральный собор Се)¹⁸⁷. 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

¹⁸⁴ 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.

¹⁸⁵ Дворец был разрушен во время лиссабонского землетрясения 1755 года.

¹⁸⁶ Segurado Jorje. Juan de Errera em Portugal. As Relações artisticas entre Portugal e Espanha na época dos descobrimentos. Coimbra, 1987. P. 99-112.

¹⁸⁷ См.: Kubler G. Art and architecture in Spain and Portugal (1500-1800). Londres, Penguin book, 1959; Kubler G. Portuguese Plain Architecture: Between Spices and Diamonds, Middletown, Conn., 1972. P. 77-79.

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 Катерина Уилкинсон-Зернер считает, что некоторые идеи этого дворца – крепости найдут продолжение в проекте Бернини для восточного фасада Лувра¹⁸⁸.

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 архитектуры¹⁸⁹. 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, терпеливый ученик - Эррера был человеком ренессансного склада. Он сумел подчинить

¹⁸⁸ 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.

¹⁸⁹ Архитектурные памятники, связанные с именем Хуана де Эрреры: Биржа в Севильи и Дворец Карла V в Гранаде будут подробно рассматриваться в 3-й главе .

обстоятельства жизни неумной тяге к знаниям и универсализму интересов. К концу жизни Эррера подготовил теоретическую программу по истории техники в академии математики в Мадриде¹⁹⁰. 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'Орма¹⁹¹. 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 значимости¹⁹². 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 Габсбургов¹⁹³.

Проблему стиля «дезорнаментado» 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.

¹⁹⁰ 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.

¹⁹¹ 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.

¹⁹² См.:Gaya Nuño,J.A. Historia de la critica de arte en España. Madrid, 1975.

¹⁹³ Chueca Gotia, Fernando. Herrera y el herrерianismo,G., núm. 56, Madrid, 1963. P. 98-115.

Хосе Сигуенсе видел в архитектуре Эрреры последователя классического римского стиля Браманте¹⁹⁴. Его табернакль в алтаре Эскориала и часовня во дворе евангелистов, подобны Темпьето 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 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 Эррера 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 Возрождения¹⁹⁵. 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. 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

¹⁹⁴ Wilkinson – Zerner C. Op.cit. P173 -177.

¹⁹⁵ Всеобщая история архитектуры. Т.5. М., 1967. С.393.

предшественником Эрреры в строительстве Эскориала. Хуан Баутиста де Толедо сформировался под влиянием классического итальянского Возрождения. Он следовал традициям Якопо Сансовино и Андреа Палладио¹⁹⁶. 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 архитектора, 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 империи¹⁹⁷.

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 Мора¹⁹⁸. 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

¹⁹⁶ Rivera Blanco, Javier. Op. cit. 1984.

¹⁹⁷ 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.

¹⁹⁸ См.: Molina Campuzana, Migel. Fuentes artísticas madrilenas del siglo XVII (las diseñadas por Juan Gomez de Mora y por Rutilo Gaci en 1618). Madrid, 1970.

оформления¹⁹⁹. Тщательно изгоняемый архитектурный орнамент начинает проникать в дворцовые сооружения, постепенно меняя их внутренний облик. Та же тенденция к обогащению архитектурных 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 архитектуру²⁰⁰.

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 Моры (Плаза Майор – 1617, Карсель дель Корте: 1629 – 1634, Пантеон Эскориала - 1617, Айунтамьенте, дворец Буэн Ретиро 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.

¹⁹⁹ Подробнее см.: Дажина В.Д. Свадебные торжества и театр при дворе Козимо I Медичи.// Искусствознание. М., 1999. Вып.1; 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; Lleo Cañal, V. Arte y espectáculo: La fiesta de Corpus Christi en Sevilla en los siglos XVI y XVII. Sevilla, 1975.

²⁰⁰ Подробнее см.: Chueca Goitia, Fernando. Arquitectura y arquitectos madrilenos del siglo XVII. A.E.A. 1945.

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, входы которых обозначены 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 зрелищ²⁰¹. 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, Плаза Майор и церковные постройки - иезуитская коллегия в Саламанке (1617),

²⁰¹ Дворец был разрушен во время нашествия Наполеона. Восстановить его утраченный облик помогают гравюры, картины и многочисленные описания современников.

церковь монастыря ла Энкарнасьон (1616), несут уже иные стилистические особенности. В пластическом декоре архитектора просматриваются черты, противоречащие стилю «дезорнаментадо» Эрреры. Классические принципы Эрреры сочетаются с изящной декоративной трактовкой поверхности стены. И вместе с тем, 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.

I.2. Стилиевой поиск в архитектуре Андалусии в начале XVII века и проблемы истоков барокко

В истории архитектуры Испании XVII века, обычно выделяют три основных художественных центра: Кастилию с ее королевским двором, Галисию и Андалусию, которые имеют свой региональный путь стилистического развития. Андалусия, по мнению Агустина Баутиста Гарсиа, была единственным районом, который поддерживал автономию перед лавиной влияния тяготеющего к классике королевского двора²⁰². 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

²⁰² Agustín García. El siglo XVII. Madrid, 1996.P.63.

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 влияния²⁰³, 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 Гранада²⁰⁴. Именно здесь католические короли Изабелла Кастильская и Фердинанд Арагонский увидели свою будущую столицу объединенной Испании. Побежденный город стал стремительно вживаться в другую, несвойственную его духу и традициям культуру. На протяжении всего шестнадцатого столетия 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 Мачука²⁰⁵ (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 г.г., был тесно связан с мастерской Рафаэля, где воспринял приемы светотеневой

²⁰³ Осада и взятие Севильи Фернандо III (ноябрь 1248г.) См.: История Испании. М., 2012. Т.1. С.246-247.

²⁰⁴ Взятие Гранады и завершение Реконкисты (январь 1492г.) См.: История Испании. М., 2012. Указ. Соч. С.388-389.

²⁰⁵ Подробнее см.: López Guzman R., Espinosa Spinola G. Pedro Machuca. Granada, 2001.

лепки человеческих фигур и построения композиции. В архитектуре выступал ярким приверженцем витрувианской системы и строгих классических форм²⁰⁶. По возвращению из Италии в 1520 г. выполняет работы в Королевской капелле в Гранаде, которая находится под пристальным наблюдением Карла V. Но главная его работа, как архитектора, начинается 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, так же получивший серьезное итальянское влияние, пойдет по другому пути, глубоко погружаясь в традиции народной архитектуры, ориентированной на стиль «платереско». Постройкой дворца Мачука руководил до самой смерти²⁰⁷. После него работу продолжал его сын Луис до 1572 г. Хуан де Ареа, как преемник последнего, продолжавший строительство дворца, присылает для утверждения проекта новые рисунки и чертежи Хуану де Эррере. Поправки Эрреры служили основанием для строительства дворца вплоть до 1635²⁰⁸. 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

²⁰⁶ Подробнее см.: Педро Мачука. Европейское искусство: Живопись. Скульптура. Графика. // Энциклопедия. Т3. М., 2008.

²⁰⁷ Chueca Goitia, Fernando. *Arquitectura del siglo XVI*. Madrid, 1953. P.211.

²⁰⁸ Wilkinson – Zerner C. *Op. Cit.* P.81-83.

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 понимание 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 века²⁰⁹.

Эррера внес незначительные поправки в композицию дворца, практически не изменив общий вид его фасадов. Он планировал увеличить высоту часовни, подняв ее над линией кровли. Стилль 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 выполнены²¹⁰. 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 Темплето Сан Пьетро ин Монторио по чертежам Серлио, круглый двор Виллы Мадама, замыслы и проекты дворцовых резиденций Леонардо. Но при всей своей архитектурной классичности в ее римском варианте дворец выглядит чрезмерно помпезным и театральными, 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 конца²¹¹. В последующие годы Филипп потерял интерес к этому дворцу, все больше погружаясь в творческий процесс строительства своего детища Эскориала.

²⁰⁹ 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.

²¹⁰ 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.

²¹¹ Ibid.

Одновременно с дворцом Карла V завершается масштабное для Гранады строительство Королевской канцелярии (чансилерии), и Королевского госпиталя, выполненных уже в иных художественных традициях²¹². 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 «гранудино» в архитектуре.

Дворец Чансилерии, с пристроенным к нему корпусом тюрьмы, строился по приказу Карла V, как завещание католических королей, 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 лет²¹³. Историк искусства Морено Мендоса утверждает, что Франциско изучал творчество Виньолы, Вазари, Амманати и непосредственно работал с Виньолой на вилле Джулия²¹⁴. 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

²¹² Summa artis. Historia general de Arte XXVI. La escultura y arquitectura espanolas del siglo XVII. Madrid, 1996. P. 504-508.

²¹³ MORENO MENDOZA, A.: Francisco del Castillo y la arquitectura manierista andaluza. Jaén, 1984, págs. 413-456.

²¹⁴ MORENO MENDOZA, A. Los Castillo, un siglo de arquitectura en el Renacimiento andaluz. Universidad de Granada, 1989. p. 45 – 51.

искусство, чтобы наблюдать, исследовать, сравнивать древние предметы, 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 ...»²¹⁵.

Здание Часилерии 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 Педро Мартинеса. Все линии ансамбля двора чистые, ясные, мрамор светлых пастельных оттенков, как основной материал, придает внутреннему убранству легкость и прозрачность. Двор Чансилерии, 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

²¹⁵ Ibidem. P. 44.

«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, своевольно 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 Чансилерии 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 церковь²¹⁶.

Начало строительства Королевского госпиталя относится ко времени короля Фердинанда Красивого, когда на месте мусульманского кладбища в 1511 начали строить госпиталь по проекту архитектора Энрике де Эгас²¹⁷, где должен был разместиться приют для душевнобольных. После смерти Фердинанда Карл V продолжил строительство, завершенное в 1526 архитекторами Педро Мачука и Диего де Силоэ²¹⁸. Отделка продолжалось 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, архитектора Кафедрального собора Гранады, работавшего в традициях итальянского искусства²¹⁹. 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 Караччоло 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 Гранадой²²⁰.

²¹⁶ Bonet Correa A. Op.cit. P.9.

²¹⁷ Подробнее см.: Bonet Correa. Op.cit.P.37; Gallego y Burin Antonio. Granada.Guia artistic 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.

²¹⁸ Kubler G. Art and architecture in Spain... P.45. Подробнее см.: Gómez- Moreno y Gonzáles. Las Aguilas del Renasimiento Español: Bartolomé Ordóñez, Diego de Siloé, Pedro Machuca, Alonso Berruete. Madrid, 1941.

²¹⁹ 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.: Noticiasde 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. Boletin del Centro Artistico de Granada. Granada.1892.

²²⁰ 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.

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 Филарете²²¹.

В плане Королевский госпиталь представляет собой греческий крест, вписанный в квадрат, по углам которого размещены четыре патио. Своеобразно решено внутреннее пространство средокрестия, разделенное на два нефа и увенчанное деревянным куполом. После пожара 1548 г. 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

²²¹ Bonet Correa, Antonio. Op.cit.P.37; Amador de Los Ríos, R. El Hospital de la Santa Cruz de Toledo y los monumentos nacionales. Llust. Esp. Y Amer., 1906.

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 стилевого 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.

Севилья так же, как и Гранада, концентрирует в себе всю многовековую историю страны, ее традиции, уклад и обычаи, ее мироощущение 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 римлян²²². 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.

²²² История Испании. Указ. Соч. М., 2012. Т.1. С.44-90.

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 населения²²³. Одной из проблем в изучении истории градостроительства и архитектуры города является отсутствие его топографического плана. Первый известный план, выполненный Пабло де Олавиде, датируется 1771 годом²²⁴. 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 Оефнагеля²²⁵.

²²³ Dominguez Ortiz A. Op.cit. 2006. С. 314.

²²⁴ Arenillas, Juan Antonio. Op.cit. Sevilla, 2005. P.27.

²²⁵ Рисунки и гравюры цикла «Sivitates Orbis Terrarum» хранятся в Национальной библиотеке Мадрида. Подробнее см.: Cabra Loredo, Maria Dolores. Estudio Historico-iconográfico, en Iconografia de Sevilla. 1400-1650. Madrid, 1988; Oliver de Alberto. Iconografia de Sevilla. 1650-1790. Madrid, 1989.

В отличие от этих гравюр, серия акварелей Пьера Марии Балди под названием «Путешествие Косьмы де Медисис»²²⁶(1668), 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 архитектуры²²⁷.

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 составляли женские монастыри²²⁸. Это были целые города внутри средневекового города. Монастырскому городу противостоял город торговый, ремесленный со своей городской структурой и гражданскими постройками.

Одним из первых королевских заказов Филиппа II стала Биржа в Севилье (1583 -1598)²²⁹. 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

²²⁶ 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.

²²⁷ 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; Fernández Martín, M Mercedes. *Dibujos sevillanos de arquitectura de la primera mitad del siglo XVII*. Sevilla, 2003.

²²⁸ 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.

²²⁹ 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 Zubiria, Carmen. *La casa Lonja de Sevilla*, 1983; Pérez Escolano, Víctor. *El patio de la Lonja de Sevilla*. Laboratorio de Arte, №4. Sevilla,1991.

дворике. 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 вверху. 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 «дезорнаментадо», характерным для мадридского круга.

Последним монументальным сооружением наступающего века, стала ризница Кафедрального собора - Саграрио (1617)²³⁰. Строительство длилось до 1662 года и в процессе выполнения работ менялся первоначальный проект Мигеля Суммараги, постепенно наполняясь архитектурным барочным декором. Сын камнетеса, Суммарага (1556 – 1630), пришел в профессию архитектора в качестве инженера – строителя²³¹. 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.

²³⁰ См.: Falcón Pérez, Teodoro. El Sagrario de la Catedral de Sevilla. Sevilla, 1977.

²³¹ 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.

Кафедральный собор Севильи занимает особое место среди архитектурных памятников Юга Испании, поражая своими размерами и богатством пространственно-пластических решений. 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, исполненные 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 пространства²³². 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,

²³² 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 eclesiastica de España*, vol.IV, Madrid, 1975.

занимали пространство за хором. Отделенный от остального пространства храма, новый хор с деревянными сиденьями и классического стиля алтарной преградой был выстроен в 1619 Мигелем Суммараго из цветного мрамора и яшмы, с использованием белокаменных рельефов и золоченных 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 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 собора²³³.

Трехъярусный ордерный фасад Сагарио, как со стороны апельсинового двора, 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 весь сложный ансамбль Кафедрального собора. Ордера состоят из пилястр, каждый ряд которых 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

²³³ Подробнее см.: Falcon Marquez T. La capilla del Sagrario de la Catedral de Sevilla. Sevilla, 1976; Otto Schubert. Historia del barroco en Espana. 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.

декоративных кессон классического рисунка. Купол представляет абсолютно классическое решение купольного перекрытия, при котором его 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 Арфэ (1656). Интерьер Саграрио, 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 Саграрио. 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 II²³⁴. Мэр города граф де Барахос приказал осушить и засыпать большой участок заболоченной земли. Большое 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 Юрий Цезарь воплощал связь испанской короны с

²³⁴ Bonet Correa. Op.cit. P.9.

римскими корнями. 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 Цезарем²³⁵. 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...»²³⁶. 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 г. и землетрясение 1680 г. осложняли работы по благоустройству города²³⁷. 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 Гвадалквивир²³⁸. Им же был спроектирован двухуровневый бульвар вдоль городской стены и набережной,

²³⁵ Морозова А. В. Указ. соч. Спб., 2001. С.133 – 134.

²³⁶ Цит. по: Морозова А. В. Указ. соч. С.134.

²³⁷ Dominguez Ortiz A. Op.cit. 2006. С. 113-143.

²³⁸ См.: Sevilla en el siglo XVII. Op. cit. P.140-142. Sevilla, 1983; Подробнее см.: López Martínez, Celestino. El escultor y arquitecto Juan de Oviedo y de la Bandera. Sevilla, 1943; Pérez Escolano V. Juan de Oviedo y de la Bandera. Sevilla, 1977.

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 Славу²³⁹. Важное место в системе праздника занимали главные площади города: Сан Франсиско, Генова и Градас.

Система площадей различной конфигурации станет основным барочным элементом в градостроительстве Севильи²⁴⁰. 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 Франциско становится центром и местом встреч севильского общества. На этой площади располагались главные гражданские здания: дом капитула, дом королевской аудиенции. Другим общественным местом станет пьятца 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 гг., с разного рода просьбами, петициями граждан, желающих обновить или реконструировать то или иное здание, галерею или заменить кирпичные

²³⁹ Sevilla en el siglo XVII. Op. cit. P. 59-61; Lleo Cañal, V. Op. Cit. Sevilla, 1975.

²⁴⁰ Bernalel Ballesteros, Jorge. El urbanismo y la arquitectura del seiscientos. / Sevilla en siglo XVII. Sevilla, 1983. P. 51.

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 условий²⁴¹.

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 события²⁴². 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 многочисленны²⁴³. Такого рода мемориальный крест особой ажурнойковки, выполненный севильскими мастерами, был установлен на площади Санта Круз.

Севилья славилась большими религиозными праздниками²⁴⁴. 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

²⁴¹ Arenillas, Juan Antonio. Op. Cit. P.27-39.

²⁴² Arenillas, Juan Antonio. Op. Cit. P.27-39.

²⁴³ Ibid.

²⁴⁴ Подробнее см.: Moreno Cuardo, Fernando. Fiestas sevillanas por la conización de San Andrés Crsino: 1629. Archivo Hispalense, Tomo LXIV, №95, época 2. Sevilla, 1981.

частности, празднование апрельской ярмарки, начало которому было положено после голодного хлебного бунта 1652 года и продолжает отмечаться в наше время²⁴⁵.

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 орнамента²⁴⁶. Архитектурный язык Серлио часто использовали в 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 так же и на фасадах Коллехио дель Сан Сальвадор и церкви монастыря де Сан Томас²⁴⁷.

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 Севильи²⁴⁸. 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

²⁴⁵ Подробнее см.: Sánchez Mantero, R. Algunos aspectos sociales del mtín de la Feria. 1652. Homenaje al Profesor Carriazo. Vol.III. Sevilla, 1973.

²⁴⁶ 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).

²⁴⁷ См.: Gómes 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 aproximació patrimonial a las clausuras. Sevilla, 1991.

²⁴⁸ 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.

верхнем ярусе. Общее решение дополняет рустованный портал и архитектурный декор²⁴⁹. Другим примером может служить дом на улице Бустос Тавера 10, 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 проанализировал рисунки из монастыря Сан Антонио дель Падуа, чертежи Хуана де Овьедо, Вермондо Реста, Диего Лопес Буено – архитекторов первой трети XVII века²⁵⁰. 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 Сантьяго²⁵¹. 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 Овьедо²⁵². Рисунки 28, 43, 63, 68 соответствуют portalу монастыря Святого Клименте²⁵³. В них много орнаментальных и декоративных мотивов, в чем можно видеть предвестие нового стиля в архитектуре 2-ой 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 Луис²⁵⁴. В коллекции рисунков представлены примеры композиций проходных галерей, в основе своей повторяющие сегменты триумфальной арки, так например рисунки 20 и 21. Здесь представлены фигуры с двумя

²⁴⁹ См.: Cano Navas, María Luisa. El Convento de San José del Carmen de Sevilla. Sevilla, 1984.

²⁵⁰ Sancho Corbacho H. Dibijos arquitectonicos del siglo XVII. Sevilla, 1947.

²⁵¹ Gonzáles Moreno, Joaquín. Op. Cit. Sevilla, 1957.

²⁵² См.: López Martínez, C. El convent de la Merced Calzada de Sevilla. Homenaje al Profesor Hernández Diaz. Sevilla, 1982.

²⁵³ Sancho Corbacho H. Op.cit. P.16-19. Sevilla, 1947.

²⁵⁴ Castro Orellana, Manuel. El templo de San Luis de Sevilla, Imp. Provincial. 1965.

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 замку увеличиваются. Второй ярус в виде колон 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 заказами²⁵⁵. 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.)²⁵⁶. 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

²⁵⁵ Arenillas, Juan Antonio. Op. Cit. P.193-241.

²⁵⁶ Idem. P.247-256.

ансамблем той или иной монастырской церкви, не говоря уже о фрагментарной достройке или перестройке здания²⁵⁷.

Планы сеvilьских 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 однонефным зальным пространством без боковых капелл, без апсиды, как самостоятельного пространственно-пластического элемента, ее заменяет слегка выступающая вперед прямоугольная в плане часть восточной стены. К этому типу относятся: церковь монастыря Санта Анна, приходскую церковь Санта Мария ла Реаль и церковь Госпиталя Каридад²⁵⁸. Сюда же можно причислить упомянутую нами церковь Сагарио, 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 века²⁵⁹. 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

²⁵⁷ Sancho Corbacho H. Op.cit. P.7-12. Sevilla, 1947.

²⁵⁸ Ortiz de Zúñiga, Diego. Op.cit.P.66. Tomo V. Madrid, 1795.; Valdivieso, Enrique.; Serrera Contreras, Juan Migel. El Hospital de la Caridad de Sevilla. Sevilla, 1980.

²⁵⁹ Falcón Márquez, Teodoro. Op.cit. Sevilla, 1988.

частности, постройки Галеаццо Алесси²⁶⁰. 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 времени²⁶¹.

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 Мерсед²⁶².

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. 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. Так же 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 Пилатос²⁶³. Ансамбль соединял две концепции: идеологическую программу через передачу

²⁶⁰ Ibid.

²⁶¹ 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.

²⁶² В 1835 году здесь был открыт музей Изыщных искусств.

²⁶³ 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. С. 335 -342.

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 V вице – королю Неаполя дону Педро де Рибера²⁶⁴. 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 дворцового пространства становятся парадные лестницы, соединяющие отдельные помещения дворца с прямоугольным в плане вестибюлем - прихожей перед внутренним двориком, по традиции окруженным проходными галереями, по сторонам которых располагались жилые покои²⁶⁵. Фасады зданий украшали порталы, как главный декоративный элемент дворцовой

²⁶⁴ Там же. С.339.

²⁶⁵ 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.

архитектуры, придающий индивидуальный облик тому или иному зданию²⁶⁶. Традиционно фасады и дворики были оформлены орнаментом из плиток асулехос²⁶⁷. 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 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 Букарелли²⁶⁸. 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 Каридад²⁶⁹. Орнамент, с его декоративными и архитектурными мотивами, то плоский ковровый, то высокий, с дробным геометрическим или пластически выразительным

²⁶⁶ Vazquez Cnsuegra, Guillermo. Cien Edificios de Sevilla. Sevilla, 1988. P. 12-15.

²⁶⁷ Подробнее см.: Quiles García, Fernando. La policromía de fachdas en la arquitectura sevillana. Aproximación al desarrollo evolutivo y su actualidad. Atrio № 8-9. Sevilla, 1996.

²⁶⁸ Подробнее см.: Collantes de Terán, Francisco y Gómez Stern, Luis. Op.cit. 386-387. Sevilla, 1984.

²⁶⁹ 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 Migel. Op.cit. Sevilla, 1980.

рисунком растительного происхождения, являлся неременным условием убранства интерьера до третьей четверти XVII века, когда на смену придут другие приемы украшения средствами настенной живописи²⁷⁰.

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 Госпиталья де ла Каридад.

В первой четверти XVII века при монастырях Севильи возводят большое количество звонниц с проемами в виде сквозных арок²⁷¹. 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

²⁷⁰ Об этом подробнее см.: глава IV.3. нашего исследования.

²⁷¹ См.: С Arenillas, Juan Antonio. Op. Cit. P. 66-67. Sevilla, 2005; Calderón Quijano, José Antonio. Las espadañas de Sevilla. Sevilla, 1982.

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 надстраивались над существующими раннее минаретами, что определяло характер их архитектуры. Ярким примером такого рода является Хиральда, знаменитая колокольня Кафедрального собора. Почти все колокольни или башни фасадов культовых зданий 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 асулехос и венчающим крестом ажурной севильскойковки²⁷².

Новая волна архитектурного декоративного изобилия, которое получит широкое распространение сначала в Севилье, а потом в несколько ином художественном решении – в Гранаде, связано 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 которой 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 освещена как собор Вознесения Марии, а в 1523 году было решено

²⁷². Bonet Correa. Op. cit. P. 215-224. Barcelona, 1978; Calderón Quijano, José Antonio. Las espadañas de Sevilla. Sevilla, 1982.

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 стукового орнамента в виде переплетающихся линий (*curvas* и *contrascurvas*), то невольно возникает ощущение единства и гармонии, сочетаемого в несочетаемом.

Преемственность такого рода декоративного оформления простого и ясного, как правило, одно или трехнефного зального пространства получит широкое распространение в маленьких приходских церквях Севильи. Торжество сложного переплетения орнаментальных линий и форм, «*curvas* и *contrascurvas*», 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 *contrascurvas*», 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 узорочья 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 религиозными 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, Аббадия 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 Португесес²⁷³.

Заслуга Педро Санчеса состояла в том, что он один из первых экспериментировал с овальными в плане церковными зданиями²⁷⁴. Его новаторское решение в конструкции купола, описанное в теоретическом трактате монаха Лоренсо де Сан Николас «Искусство и применение архитектуры», имело широкое распространение из-за практичности и легкости конструкции²⁷⁵. Педро Санчес впервые в Андалусии использовал деревянный каркас, как основу купольного свода, облицованный 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 Севильи, расположенный внутри собора, в его юго – восточном углу и исполненный

²⁷³ Summa artis. Op. cit. Madrid, 1996.P.p. 464-467, 508-513.

²⁷⁴ Rodriguez de Ceballos,A. Iglesias españolas de planta ovalada entre manierismo y barroco. Ponencia en el III C.E.H.A., Sevilla, octubre, 1980. C.51-81.

²⁷⁵Подробнее см.: San Nicolas, fray Lorenzo de. Arte y uso Arquitectura. Madrid, s.i.,s.a. (1633).

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 барокко²⁷⁶. 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 исследователя творчества Педро Санчеса Родригеса Гутьерас де Себайоса, с его появлением в Мадриде (1619) архитектура королевского двора испытывает мощное влияние андалузского динамизма, противостоящего все еще господствующему при дворе стилю «эррериано»²⁷⁷. Благодаря новым конструктивным и декоративным концепциям Педро Санчеса, опробованным им в городах Андалусии, столичный стиль обновляется за счет декоративного 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,

²⁷⁶ Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso. Op.cit. Madrid, 1980, pp.51-81; Sevilla en el siglo XVII. Op.cit.P.152. Sevilla, 1984.

²⁷⁷ Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso. Op.cit. Madrid, 1980, pp.51-81.

перенеся свой богатый опыт строительной практики в королевский Мадрид, как обратную связь взаимовлияний стилевых решений.

Глава третья

Сложение национального стиля барокко в архитектуре Андалусии второй половины XVII века

I.1. 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 Свете²⁷⁸. 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

²⁷⁸ Подробнее см.: Valdivieso, Enrique. Op.cit. 1980; Jeon Dominguez C. La Caridad de Sevilla. Madrid, 1936; Zumma artis. Historia general de Arte XXVI. La Escultura y arquitectura espanolas 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. N32. 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.

монументальных фасадов позволяют говорить о новых стилистических тенденциях в развитии архитектурной мысли 2-ой половины XVII в. История создания этих соборов имеет много общего. Они строились на месте мечетей в лучших традициях поздней готики и высокого Ренессанса²⁷⁹.

Строительство Кафедрального собора в Гранаде было начато в 1523 году Энрике де Эгасом, построившим ранее Королевскую капеллу по заказу Изабеллы Арагонской²⁸⁰. Собор возводился по чертежам готической церкви в Толедо. После закладки фундамента архитектурные работы по строительству собора с 1528 года были 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 бóльшую 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

²⁷⁹ Подробнее см.: Педро Наваскуэс Паласио. Соборы Испании. М., 2005г. С. 225-243; Calzada, Andrés. Historia de la arquitectura española. Barcelona, Ed. Labor, 1933.

²⁸⁰ Gallego Burín, A. La capilla Real de Granada. Madrid, 1952.

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 капеллой²⁸¹. 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 Кано²⁸². 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,

²⁸¹ Chueca Goitia, Fernando. Op. cit. Madrid.1953. P. 231-237.

²⁸² Ibid.

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 от собора усилено тем, что он построен из белого камня, а все декоративные элементы и архитектурные профили украшены позолотой. Многие в убранстве светлого и эффектного интерьера Кафедрального собора Гранады относятся к XVII веку и было выполнено архитектором Алонсо Кано и его учениками.

Однако главная заслуга Алонсо Кано связана с созданием фасада собора, сделавшим его знаменитым во всей Испании²⁸³. 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

²⁸³ Bonet Correa. Op.cit. P.56-58; Otto Schubert. Op.cit. P.174-176; Wethey H. E. Alonso Cano. Op.cit. Madrid, 1983.

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 на дуэле²⁸⁴. 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.

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 Австрийской²⁸⁵. 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 Диас 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 мастера²⁸⁶. Однако, по мнению исследователя Родригеса де Себайоса, не так просто проследить процесс развития

²⁸⁴ Подробнее см.: Granada y la Alhambra. Granada. 2004. P.140 – 144; а также: Bernales 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.

²⁸⁵ Suárez Quevedo, Diego. Alonso Cano y el arte efimero. Homenaje al artista granadino en el cuatro centenario de su nacimiento. Anales de Historia del Arte, 11.(2000).P. 231-267.

²⁸⁶ 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. PP. 85 -103.

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 рисовальщике²⁸⁷. Так Альфонсо Эмилио Перес Санчес называет Алонсо Кано самым лучшим рисовальщиком испанского барокко, мастерски владевшим пером и карандашом²⁸⁸. 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 [имеется в виду «путти» - Н.С.], колонны без капителей или же пышные гирлянды, входят в его рисунки, отмеченные особой утонченностью»²⁸⁹. Рисунки мягким черным мелом исполнены в живописной манере, «вылепив с необыкновенным богатством светотени красивейшие обнаженные тела, что является почти исключением в испанском искусстве».²⁹⁰ 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

²⁸⁷ См.: Мастера искусства об искусстве. Т.3. М., 1967. С. 121; Alonso Cano. Dibujos. Catálogo de la Exposición, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2000. P. 168-179.

²⁸⁸ Санчес Альфонсо Эмилио Перес. Испанский рисунок от Эль Греко до Гойи. М. 1985. С.14.

²⁸⁹ Там же.

²⁹⁰ Там же.

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»²⁹¹. Кано упорно продолжает заниматься самообразованием, приобретает теоретическую литературу по архитектуре и вспомогательным дисциплинам. В 1995 году в Валенсии была найдена библиотека Алонсо Кано, в состав которой входили труды Витрувия, Серлио, Виньолы, Палладио, Антонио Лабакко, фра Лоренсо де Сан Николоса, материалы по военной архитектуре, как например, работы капитана Христофора де Рохаса, материалы по геометрии, морскому делу, космографии²⁹². 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 подчёрк²⁹³. 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 станут соединением точности геометрического рисунка Эрреры с мягкой

²⁹¹ Цит. по: Ceballos Alfonso Rodriguez G. Op. cit. 2001. PP. 85 -103.

²⁹² Alfonso Rodriguez G.de Ceballos. Alonso Cano, arquitecto artista. Archivo Español del Arte. Universidad Autónoma de Madrid. Vol.74.№296 (2001). P.376.

²⁹³ 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.

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 Дж. 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 Кано²⁹⁴. Паломино использует неизданную рукопись Ласаро Диас дель Валье и Пуэрта. Спустя почти 50 лет, работая в Мадриде и Гранаде, он напишет, что Кано заставил блистать мастеров своего времени. Они учились по-новому декорировать архитектуру. Кано сумел нарушить эстетический критерий «теории ограничения» в искусстве, смешивая все в поисках неожиданных эффектов, заменяя колонны на пилястры с оригинальным рисунком растительного орнамента²⁹⁵.

В 1562 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 скульптуре, так и в архитектуре. Кано 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 сохранилось.

²⁹⁴См.: 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.

²⁹⁵ Antonio Palomino. Op.cit. 1986. P.247 – 256.

Францисканский монастырь Эл Анхель Кустодио, в строительстве которого принимал участие Кано был разрушен 1810 году²⁹⁶.

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 бескультурья, которую он внедрил в нашу архитектуру»²⁹⁷. 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»²⁹⁸.

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 «дезорнаментато» Эрреры.

²⁹⁶ Antonio Gallego y Burin. Op.cit. P.22.

²⁹⁷ Llaguno y Amirola, Eugenio. Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración. T.IV. Madrid. 1829. P. 39-41.

²⁹⁸ Ibid. P. 39.

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 Мадриде²⁹⁹. 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 Рохас³⁰⁰. 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

299 Summa artis Op.cit. Madrid, 1996. P.464-467.

300 Опубликованные Бурин и Галеро материалы из архива Кафедрального собора, подробно см.: Antonio Gallego y Burin. Op.Cit. Granada.1956.P. 123-124.

итальянской традиции с первоначальным замыслом Диего де Силоэ³⁰¹. 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, плавные 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, тонкая 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 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,

³⁰¹Félez 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.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, pp 307-322.

подобный тому, что наблюдается в сооружениях Борромини по своей выразительной тектоники материи, декорации и атмосфере³⁰².

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»³⁰³. Отто Шуберт считает, что Кано сделал скачок от Возрождения к барокко и сумел реализовать на фасаде собственный свободный стиль³⁰⁴. 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-ученого³⁰⁵.

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 в плане 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

³⁰² Schubert, Otto. Op. cit. P. 174-188.

³⁰³ Каптерева Т. П. Указ. Соч. М., 2003. С.203.

³⁰⁴ Schubert, Otto. Op. cit. P. 174-188.

³⁰⁵ Подробнее см.: Gonez-Moreno M. E. Alonso Cano. Madrid, 1956.

собор и Капилью дель Сальвадор в Баэсе, церковь Сан Николас и паласио Де Вела в Убеде и др³⁰⁶.

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 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 нефа³⁰⁷. 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 раскрепованного 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.

³⁰⁶ Galera Anntonio, Andreu. Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén. Granada, 1977. P. 163-167.

³⁰⁷ 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.

Главным мастером, достроившим в XVII веке собор, был Эуфрасио Лопес де Рохас, назначенный на эту должность в 1667³⁰⁸. 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 в конкурсе на строительство фасада в Гранаде. На конкурс 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 город³⁰⁹. 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 стилях – любопытное явления 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 Вандельвира (1509 -1575) нашла отражение на южном фасаде собора. Видимо, желая соединить две идеи фасада в единую концепцию, капитул пригласил для консультации мастера из Толедо Сумбиго, знатока и комментатора рукописи Вандельвиры «Книга о планах,

³⁰⁸ Galera Anntonio, Andreu. OP.cit. Granada, 1977. P. 163-167. Так же см.: Summa artis.Op.cit. Madrid, 1996. P.526 -528.

³⁰⁹ Архивные материалы опубликованы в: Gallego y Burin A. El barroco granadino. Granada, 1956. P.123-125.

чертежах, проектах каменных дворцов»³¹⁰. В докладе архиепископу Сумбиго дал высокую оценку чертежам де Рохаса³¹¹.

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 фронтом, расчлененный по вертикали пилястрами. Два его боковых окна завершены треугольными фронтонами. В архитектурных деталях аттикового этажа заметно влияние Алонсо Кано, в частности в пилонках, 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 венчающих 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 целом³¹². 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 и тени. Ритм тектоники приближается по формальным признакам к архитектурному языку Карло

³¹⁰ О комментариях Сумбиго к рукописи Вандельвиры «Libros de traças de Cortes de Piedras» подробнее см.: Galera Anntonio, Andreu. OP.cit. Granada, 1977. P. 165.

³¹¹ Ibid.

³¹² Верхние части башен были выполнены Блае Антонио Дельгадо, Мигелем Кесадой и Хосе Гольего.

Модерны и Карло Райнальди. Кублер видит в фасаде собора в Хаэне много общего с палаццо Марискотти и с фасадом собора Святого Петра в Риме³¹³.

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 классицизму³¹⁴. Он создает совершенно новую структуру с множеством пластических элементов, покрывающих огромную триумфальную арку. Фасад приобретает мощь, объем, благодаря своей пластичности, ставшей главным выразительным фактором фасада. 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 решение³¹⁵.

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.

³¹³ Kubler G. Op.cit. London, Penguin book, 1959. P.86.

³¹⁴ Ibid. P. 89.

³¹⁵ 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 profesor Emilio Orozco Díaz, vol.I. Granada, Universidad, 1979. p. 523-531.

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.

III.2. 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 Мурильо³¹⁶.

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, 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 народа³¹⁷.

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 севильской архитектуре, в отличие от господства монохромной архитектуры в Гранаде, Хаэне, Базсе и Убеде, где преобладал светло-серый гранит и известняк в оформлении зданий и фасадов.

К концу пятидесятих годов XVII в. 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

³¹⁶ Ваганова Е.О. Указ. Соч. С. 145-155.

³¹⁷ Подробнее см.: Федосов Д.Г. Религиозные братства и праздничная культура Испании и Латинской Америки XVI-XVII веков// Эстетико – культурологические смыслы праздника. М., 2009.

Медина Седонья, которая закончилась полным поражением городской власти³¹⁸. 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 божественное наказание за его праздные грехи³¹⁹. 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.

Севилья 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 действительности³²⁰.

По словам Бонет Корреа, нет ничего более визуально драматичного и религиозно театрального, чем ансамбль живописи, скульптуры и архитектуры Госпиталя Каридад, так же как драматична и судьба самого заказчика ансамбля, автора его художественной и духовной программы Мигеля де Маньяры (1623 -1679), имя которого овеяно славой и легендами, вышедшими далеко за пределы родного города³²¹. Согласно легенде, Маньяра был наследником огромного состояния, приобретенного отцом в

³¹⁸ Dominguez Ortiz A. Op. cit. Sevilla, 2006. P.314.

³¹⁹ Так два указа городского совета 1659 и 1679 годов запрещали светские театральные постановки.

³²⁰ Подробнее см.: Силунас В.Ю. Указ. Соч. М., 1995.; Силунас В.Ю. Указ. Соч. СПб, 2000; Федосов Д.Г. Народное религиозное сознание и образы святых в Испании XVI – середины XVII веков.//Проблемы ибероамериканского искусства. Вып.2. М., 2009. С.264-296.

³²¹ Bonet Correa. Op.cit. P.52.

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 Карidad и специально написанном Маньярой трактате «Правдивая речь», излагаются духовные правила основанного еще в XI в. 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 было характерно для барокко, но особенно для испанского мистицизма второй половины XVII века: поэтизация смерти и раскрытие ей своих обьятий. 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 милосердия³²². Доминирующую роль в программе Маньяра отводит визуальной системе: «*mira, observa, ve*» - смотри, наблюдай, зри. Братьям ордена он советует рисовать то, что они проповедуют³²³. 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 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 «

³²² Ваганова Е.О. Мурильо и его время. М.,1988.С.171.

³²³ Valdivieso E.,Serrera J.M.. El Hospital de la Caridad de Sevilla. Sevilla. 1980. P.10.

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. 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».

Согласно рукописи Диего Орtiz де Сунига, на месте бывшей королевской верфи в середине XV века первоначально была построена маленькая часовня де Сан Хорхе³²⁴. 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 Сагарио 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 классицизма³²⁵.

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

³²⁴ Ortiz de Zúñiga, Diego. Anales eclesiásticos y seculares de la M.N. y M. L. ciudad de Sevilla. Madrid, 1795. P.85-86; López Maptínez, C. La Hermandad de la santa Caridad y el Venerable Mañara . “ Archivo Hispalense”. Sevilla, 1943, vol.1,núm.2, pp. 6-7.

³²⁵ Подробнее см.: Morales, Alfredo. Sobre Pedro Sánchez Falconete, maestro mayor del Ayuntamiento de Sevilla. Archivo Hispalense. N229. Sevilla, 1992; Cruz Isidoro, Fernando. El arquitecto sevillano Pedro Sanchez Falconete. Sevilla, 1991.

церкви госпиталя для священнослужителей братства Эрманидад и Кофрадия де ля Сантисимо Каридад. Основные работы по строительству и украшению церкви были завершены в 1667 году Бернандо Симоном Пинеда и Мурильо³²⁶. 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 пространство перекрывает овальный купол на парусах. На западной стене на балконе размещены хоры. Их поддерживает трехпролетная арка с тонкими колоннами коринфского ордера и антаблементом с изящной прорисовкой резьбы из стука. Аналогичные орнаменты повторяются в цилиндрическом своде на парусах. Стены не перегружены архитектурными формами. Большие интервалы между пилястрами коринфского ордера, членящими 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 внутренним пространством церкви. Этот новый тип фасада, соединяющий

³²⁶ Valdivieso E., Serrera J.M. Op. cit. Sevilla. 1980. P.13-22.

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 филенками. 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 штукатурки 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 Иакова³²⁷. Оба яруса имеют определенные стилистические отличия. В нижнем заметны маньеристические черты, а верхнем - черты раннего барокко в использовании более дробных и сложно организованных архитектурных и декоративных форм. Не случайно, в научной литературе существует проблема авторства этого фасада³²⁸. 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 города³²⁹. 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 стукowym орнаментом в 1663 году³³⁰. 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 стукowych 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

³²⁷ Morales, Alfredo. La Fachada de la Iglesia de la Caridad según un dibujo de 1654. // Revista de Arte Sevillano, n.2 Sevilla, 1983.pp.12.

³²⁸ Ibidem. P.10.

³²⁹ Cruz Isidoro, Fernando. Op.cit. Sevilla, 1991.P.19.; Morales, Alfredo. Op. cit. Sevilla, 1992. Pp.131-151.

³³⁰ Falcón Márquez, Teodoro. La Iglesia de Santa María la Blanca. Laboratorio de Arte. Núm.1.Sevilla, 1988. pp.117-131.

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 облик³³¹. 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 раскрепованным 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»³³². 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

³³¹ Arenias J.A..Op.cit.Sevilla. 2005. P.234.

³³² Antonio Sancho Corbacho A.S.. Dibujos Arquitectonicos del siglo XVII. Sevilla, 1947.P.7 -12.

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 своеобразие³³³.

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, датированной 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 указание на мастера Пинеда, который должен был исполнить ретабло в церкви Мизерикордиа согласно данному образцу. Вопрос об авторе коллекции севильские исследователи оставляют открытым³³⁴. По версии Санчо Корбачо это мог быть сын архитектора Мигеля де Суммарага, собравший большую коллекцию рисунков своего отца и дополнивший ее своими работами³³⁵. По версии Баенна Галле и Антонио Аррениаса рисунки могли принадлежать Диего де Сунига³³⁶. Рукописи Сунига они возводят в ранг трактата на том основании, что здесь

³³³ Antonio Sancho Corbacho A.S. Op.cit. Sevilla, 1947.P.11-12.

³³⁴ 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. N222. Sevilla, 1990; Arenillas, Juan Antonio. Del Clasicismo al Barroco. Arquitectura sevillana del siglo XVII. Sevilla, 2005.

³³⁵ Antonio Sancho Corbacho A.S. Op.cit. Sevilla, 1947.P.14.

³³⁶ Baena Gallé, Jose Manuel. Op. Cit. Sevilla, 1990.pp.185-189; Arenillas, Juan Antonio. Op.cit. Sevilla, 2005. pp.53-56.

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 доказывает 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 Суниги за его новаторские пропорциональные решения³³⁷. Имя Суниги 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 Ваенна Салле полагает, что Диего де Сунига и D.Z. одно и то же лицо, с чем полностью согласен Хуан Антонио Аррениас³³⁸.

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 де Сунига в возрасте 47 лет в 1680 году. Санчо Карбачо обратил особое внимание на тексты, сопровождающие рисунки, на перевод греческих текстов на испанский

³³⁷ Arenillas, Juan Antonio. Op.cit. Sevilla, 2005. pp.179-184.

³³⁸ Ibidem. pp.48-46.

язык, на зарисовки эмблемы ордена Сантьяго де Компостела³³⁹. 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 (34,58,61), с Серлио – различные варианты фасадов (33,35,42). Вне сомнения, рисунки D.Z. явились предвестником нового стиля в архитектуре Севильи последней трети XVII века, о чем свидетельствует рисунок фасада (53), который позднее использует Леонардо де Фигероа в церкви Госпиталя Венерблес 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 Маньяра и его проекту госпиталя, исполненного ведущими мастерами Севильи. Живописное решение

³³⁹ Antonio Sancho Corbacho A.S. Op.cit. Sevilla, 1947.P.19-30.

нового по форме и композиции фасада станет в дальнейшем образцом для сеvilьской 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 наблюдать к концу семнадцатого столетия в работах мастера сеvilьского барокко Леонардо де Фигероа, который выполнит для церкви де 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 его целостности.

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 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 скульптурной пластике 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 году³⁴⁰. Монастырь был основан в 1463 году рыцарем из Херес де 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 Эрмита³⁴¹. 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 мастерские³⁴². Все помещения традиционно организованы вокруг внутреннего двора, определяя характер движения в замкнутом

³⁴⁰ Wifredo Rincon Garcia. *Monasterios de Espana*. Madrid. 1991. T.II. P. 76.

³⁴¹ Ibid. P. 73-74.

³⁴² Cabello Lapiedra, Luis Mría. *La Cartuja de Jerez*. B.S.E.E. tomo XXVI, 1918. P. 241-254.

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 энергию³⁴³. 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.

³⁴³ Каптерева Т.П. Сады Испании. М., 2007. С. 99.

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 Морла³⁴⁴. В целом, своеобразие ансамбля монастыря заключалось в сочетании позднеготической традиции, искусства мудехар и барочного архитектурного декора³⁴⁵.

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

³⁴⁴ Esteve Gerrero, Manuel. Jerez de la Frontera. Guía Oficial de Arte. Jerez de la Frontera. 1933. pp. 186-198.

³⁴⁵ 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.

Входные ворота Картезианского монастыря ведут во внутренний двор, где находятся капеллы для паломников и церковь. 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 сагратио, 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 Пиньяр³⁴⁶.

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

³⁴⁶ Wifredo Rincon Garcia. Op.cit. Madrid. 1991.Т. II. P. 73 – 84.

южно-испанским акцентом, усложняющим архитектурную структуру фасада особым пониманием его пластической выразительности. Здесь все нарушает законы архитектоники, 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, скульптурная 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 Гватемале³⁴⁷.

В 1672 году в Херес де ля Фронтера архитектор Диего Морено Мелендис закончит строительство церкви Сан Мигель, исполненной в

³⁴⁷ Bonet Correa. Op.cit. P.61.

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 элементов 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»³⁴⁸.

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 севильской и гранадской школы. 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 протобарокко. Именно в это время проявляются первые опыты индивидуального поиска стиля, наиболее ярко выразившиеся в

³⁴⁸ Ibid.

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. Бурин тонко подметил, что в творчестве Кано отразился особый дух Гранады³⁴⁹. 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 жизни³⁵⁰. 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 материнства³⁵¹. 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»³⁵². 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

³⁴⁹ A. Gallego y Burin. Op.cit. Granada, 1956. P. 50-51.

³⁵⁰ Ibid.p.27-28.

³⁵¹ Ibid.

³⁵² Ibid. P.27.

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, так же 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.

Глава четвертая

Расцвет андалузского барокко на рубеже XVII – XVIII веков

IV.1. Творческий метод Леонардо де Фигероа и формирование в его архитектуре 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)³⁵³, 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 материалов³⁵⁴. 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 маскарон,

³⁵³ 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.

³⁵⁴ Corbacho S. Op.cit. Madrid, 1952. P.88-92.

пластики платереско, он легко и свободно вводил в свои здания архитектурные барочные элементы с характерными и особо почитаемыми в Андалусии соломоновыми колоннами, криволинейной линией стукowego орнамента и многообразием колористических решений. Биографические сведения о нем достаточно скупы³⁵⁵. 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 фигурирует как мастер – каменщик: в госпитале Венераблес (1675), госпитале Каридад (1680), в монастырях Сан Акасео и Сан Пабло, в церкви Магдалены (1690 -1709)³⁵⁶. 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 Кадисе³⁵⁷. 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»³⁵⁸. 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

³⁵⁵ Подробнее см.; Sevilla en el siglo XVII. Op.cit. Sevilla, 1984. P.p. 156-158.

³⁵⁶ Agustin Bustamante Garcia. Op.cit.Madrid, 1993. P.88; Corbacho,S. Op.cit. Madrid. 1952. P.88-92.

³⁵⁷ См.: Anton Sole, P. Catálogo de Planos, Mapas y Dibujos del Archivo Catedralicio de Cádiz. Cádiz, 1975.

³⁵⁸ Sevilla en el siglo XVII. Op.cit. P. 156-158.

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 Милосердия³⁵⁹, 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 Кадиса³⁶⁰. 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

³⁵⁹Valdivieso E., Serrera J. Op. cit. Sevilla. 1980. P.28.

³⁶⁰Ibidem.

композицией, его формы отличаются чистотой и ясностью, дополненной дробным ритмом маленьких пинаклей на фронте. 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, 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 самостоятельной и не связана композиционно с фасадом церкви Каридад.

Немногим позднее 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. Её неоднократно перестраивали, так известно, что в 1671 году здесь был со своими чертежами архитектор Лопес де Рохас 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 полихромиию 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 заказчиков³⁶¹. 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. Купола 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.

³⁶¹ Otto Schubert. Op.cit. Madrid, 1924. P.234-237.

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 Андалусии³⁶². 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 опорных столбах и квадратными в плане угловыми капеллами. 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 Мадерна³⁶³. Более того, Кублер проводит аналогии с постройками римского барокко, указывая на художественный метод Карло Райнальди.

³⁶² Antonio Sancho Corbacho. Op. cit. Madrid, 1952. P. 85 – 94.

³⁶³ Otto Schubert. Op. cit. Madrid, 1924. P. 234-237.

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 Вальядолиде. 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 Посо³⁶⁴. 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 каннелюрованными 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

³⁶⁴ Bonet Correa. Op. cit. P. 88.

Лукаса де Вальдеса, визуально 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 Борха³⁶⁵.

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

³⁶⁵ Antonio de la Banda y Vargas. La iglesia sevillana de San Luis de los franceses. Sevilla, 1977. P. 19 – 39.

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 Фронтера³⁶⁶. 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 звона, 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 севильским меркам купол храма, покрытый глазурованной цветной черепицей, стоит на круглом барабане, прорезанным высокими оконными проемами и небольшими нишами

³⁶⁶ 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.

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 севильской ковки.

Церковь Сан Луис отражает перемены вкусов в архитектуре на рубеже XVII – XVIII веков и будет влиять на стилистику позднего барокко Севильи³⁶⁷. 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 формам³⁶⁸. Его достижение состояло не только в использовании декоративной лексики, но и в умении ввести ее в конструктивную традицию, используя кирпич и терракоту, местную полихромиию желтого, охристого и белого цвета 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.

³⁶⁷ Antonio de la Banda y Vargas. La iglesia sevillana de San Luis de los franceses. Sevilla, 1977. P. 19 – 39.

³⁶⁸ Bonet Correa. Op.cit. P. 100.

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 Тортолерио, где заметно небольшое расхождение с его современным видом, выполненным 1775 году в более спокойном неоклассическом духе, что видно 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 основан 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.

IV.2. 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»³⁶⁹. Драматическое использование света и манера наслаивать сложные формы орнамента с глубокими впадинами, образующими контрастную игру светотени, привели к тому, что этот

³⁶⁹Bonet Correa. Op.cit. P. 118.

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 стуковый 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 завершился 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, Чурригера 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 грандом³⁷⁰. Он делает служебную карьеру, добивается высокого для испанца звания рыцаря ордена Сантьяго³⁷¹, (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 Монреаля³⁷². По мнению Коррео, здесь наблюдается типологическое

³⁷⁰Подробнее см.: Taylor R.C. Francisco Hurtado and his School. // The Art Bulletin. Marzo, 1950.

³⁷¹Bonet Correa. Op.cit. P. 100.

³⁷²Ibidem. В данном случае имеется ввиду Капелла Святейшего Распятия в левом крыле храма, строительство которого началось испанским Архиепископом Джовани Роано по рисункам отца капуцина

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 им 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 Рисуеньо, Дуке Корнехо, которые везде работают вместе, как единый творческий коллектив³⁷³. В Гранаде формируется его художественный метод, как ассимиляция классического стиля Алонсо Кано, средневекового «исабелино» и нового прочтения мусульманской орнаментальной формы. Именно Уртадо 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, как правило, 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.

Одной из первых работ в Кафедральном соборе была капелла Сантьяго (1700), выполненная в стиле классического ретабло совместно с

Джованни из Монреаля. Капелла оформлена цветными полудрагоценными камнями и была задумана для хранения чудотворного алтарного распятия.

³⁷³Подробнее см.: Taylor R.C. Op.cit. Marzo 1950; Gallego y Burín, 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.

мастером Хуаном де ла Торре, затем Уртадо проектировал Саграрио Кафедрального собора. С 1704 года он начинает свою главную работу в церкви картезианского монастыря на окраине Гранады. В 1712 создает за алтарную капеллу (камарин) Нуэстра сеньора де лас Агустинас. Получив пост администратора налоговых служб, Уртадо перебрался в Мадрид, где параллельно работал над двумя проектами: Саграрио картезианского монастыря в Гранаде и камарин картезианского монастыря де Санта Мария дель Паулар в окрестностях Мадрида³⁷⁴.

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 купольным 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 завета³⁷⁵.

По углам небольшого пространства помещены раскрашенные по дереву статуи святых работы Дуке Корнехо, Хосе Мора, Хосе Рисуэньо. Лучи света пробиваются из под купола, заливая магическим золотистым светом ансамбль скульптуры, живописи, полудрагоценного камня. Архитектурное пространство усложняется за счет создания за алтарной капеллы камарин, предназначенной для хранения драгоценной церковной

³⁷⁴ С конца семнадцатого столетия в культовой архитектуре Андалусии развивается и постоянно совершенствуется новая тема архитектурного внутреннего пространства, так называемого камарин, подобие закрытой за алтарной капеллы.

³⁷⁵ Бонгессер Б. Архитектура барокко в Испании и Португалии//Барокко. Кельн, 2004. С. 92 -100. Подробнее см.: Aparicio E.M. Op. cit. Valencia, 1966.

утвари и одеяний статуй святых³⁷⁶. 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 бóльшей своей части к середине семнадцатого столетия по проекту монастырских архитекторов, среди которых Эмилио Ароско Диас указывает на Хуана Гарсия де Прадаса и Алонсо де Ледесма³⁷⁷. Ансамбль монастыря, так же как и в Картухе в Херес де ла Фронтера, включал дворик, как композиционный центр, вокруг которого располагались все помещения культового и хозяйственного назначения, объединенные обходной галереей: церковь с сакристией и саграрио, зал Петра и Павла (трапезная братьев), рефлекторий 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

³⁷⁶ В конце XVII века скульптуры святых одевают в драгоценные по выделке ткани, делают парики, доводя образ до предельного натурализма.

³⁷⁷ Emilio Orozco Díaz. La cartujade Granada. Leon, 2005. P.19 -20.

художников, обратившихся к реализму в произведениях религиозной тематики. Его работы украшали проходные галереи, служебные помещения и церковь³⁷⁸.

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 единое пространство церковь, сакристию, саггарио 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 балдахины – все находится в движении, в цветовом аккорде на контрасте с инкрустированным мрамором. Картуха, как большая фабрика искусств, заметил как-то Антонио Бурин, одна из вершин в истории барокко Испании, в ней отразились все черты, свойственные андалузскому искусству³⁷⁹.

³⁷⁸ Подробнее см.: Orozco Díaz E. El pintor Sánchez Cotán y el realismo español.// Revista Clavileño. Madrid, 1952.

³⁷⁹ Antonio Gallego y Burin. Op.cit. Granada, 1956. P. 36.

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 форм. 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.»³⁸⁰ Характерной чертой этой формы у Уртадо де Изкиердо являлась его изломанная структура со сложной орнаментально – декоративной системой, выполненной в полудрагоценном камне, представляющую собой чаще всего объемную приставную колонну, стиль которой Тананаева Л.И. назвала «обароченный платереско»³⁸¹. 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 Саграрио 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

³⁸⁰ Тананаева Л.И. О понятии стиля в колониальном искусстве Латинской Америки XVI – XVIII веков.// Искусствознание. 1-2/2012. М., 2012. С.79.

³⁸¹ Там же. С.80.

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 мастером 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 Паломино³⁸². 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 Кастилии³⁸³. Свет стал не только фактором формообразования, создавая акценты на объемных элементах, его направленный поток символизировал свет духа, божественного

³⁸²Подробнее см.: Brans J.V.L. El Real Monasterio de Santa María de Paular. El Paular, 1956.

³⁸³Боргнгессер Б. Указ.соч. С.97.

присутствия, как видимое проявление сверхчувственного мистического значения.

По неточным данным в 1713г. Уртадо спроектировал Сакристию картезианского монастыря в Гранаде, однако сами работы по его чертежам будут выполнены во второй четверти XVIII века его учениками³⁸⁴. 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 drobных 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,

³⁸⁴ReneTaylor. ArquitecturaAndaluza. LosHermanosSanchesdeRueda. Salamanca,1978.P.15-17.

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»³⁸⁵.

Несмотря на многочисленные исследования, касающиеся художественных особенностей архитектуры Сакристии картезианского монастыря в Гранаде, в научной литературе существует проблема, связанная с именем ее автора³⁸⁶. 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 этапе³⁸⁷.

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

³⁸⁵Correa B. Op. cit. P. 102.

³⁸⁶Подробнее: Taylor R.C. Francisco Yrtado and his School // The Art Bulletin. Marzo, 1950.

³⁸⁷Ibidem.

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 дорогостоящего 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 Флоренции³⁸⁸. 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

³⁸⁸A. Gallego y Burin. Op.cit. Granada, 1956. P.42.

– 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 стуковому 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 Бада³⁸⁹. Все они следовали заветам учителя, не случайно Бурин заметит, что все они «пьют из одного источника»³⁹⁰. Дальнейшее развитие архитектурного процесса в Гранаде показывает, что именно Хосе де Бада будет не только прямым последователем школы Уртадо, но подобно своему учителю, станет выразителем нового стиля позднего барокко в Восточной Андалусии второй четверти XVIII века.

Хосе де Бада (1691 -1755), также как и Уртадо, был родом из Люсены³⁹¹. Его дядя, мастер ретабло Родригес Навахо, в последующем будущий тесть архитектора, станет его первым наставником и проводником в художественную среду. В двенадцать лет де 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

³⁸⁹Ibid. P. 46.

³⁹⁰Ibid.

³⁹¹ Подробнее см.: Isla Mingorance, E. José de Bada y Navajas, arquitecto andaluz del siglo XVIII, Sevilla, 1979.

собора в Малаге. «Юноша, - пишет он - племянник и ученик Навахо, любая вещь, которую он делает совершенна»³⁹².

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. Второй ярус, кроме ионического ордера сдвоенных колонн, соразмерных первому, не имеет с ним композиционной связи. Здесь неожиданно возникает готическая тема, перекликающаяся с архитектурным орнаментом Уртадо. Самым странным элементом фасада собора будут башни с их «гигантскими» колоннами, словно мастер зашел в тупик от собственных экспериментов.

³⁹² Цит. по :A. Gallego y Burin. Op.cit. Granada, 1956. P.41.

Заметим, что вторая работа Бады по оформлению фасада Саграрио, была сделана «правильно», без излишних фантазий, в соответствии со стилем расположенного рядом фасада Алонсо Кано. Бада буквально повторит стиль фасада собора в Малаге, в частности, мотив его широкого 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 Саграрио³⁹³. Бада, дорабатывая проект фасада, убрал барочный декор и соломоновы колонны предшественника, которые будут поставлены на портале университета Гранады. Внутренние работы в Саграрио требовали его стилистического соответствия Кафедральному собору. Известно, что у Уртадо не сложились деловые отношения с церковным советом собора Гранады, от чего 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 никогда не отступал от выбранного им направления в архитектуре. Де 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 архитектор и требовался для строительства Саграрио. Безупречная работа 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

³⁹³Taylor R.C. Marzo 1950. P. 25 -55.

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. Перехлест и взаимопроникновение форм образуют пульсирующую структуру пространства. Оно организовано таким образом, что каждая часть и индивидуальна и аналогична другим, но с другой стороны, все принадлежит целому. Именно в Сакристии выражается кульминация художественного поиска Бады. 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 переосмысленной традиции мавританской культуры³⁹⁴. Таким образом, классические, барочные и мавританские элементы, взаимодействуя с игрой световых эффектов, наполняют простой по структуре интерьер новым содержанием. Так же как и Уртадо, Де Бада ломает стилизованные формы, подчеркивая более ясно то, что усложнял Уртадо. Именно здесь развивается элегантность стиля гранадского барокко. 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 пилястр. Динамичность рисунку резного орнамента в холодном выбеленном стуке придает активный ритм его повторов, а возврат к геометрическим формам отсылает к

³⁹⁴ Gallego y Burin. A. Op. Cit. Granada, 1956. P.46.

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 стилей³⁹⁵.

Одной из последних работ Хосе де Бада станет его авторская концепция церкви ордена госпитальеров Сан Хуан де Диоз (1737 -1759)³⁹⁶. 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»³⁹⁷. Но особенность художественного темперамента андалузских мастеров всегда будет идти в разрез с академической традицией, доводя декоративную насыщенность архитектуры до крайних пределов. Обилие резных стукowych деталей чистого белого цвета в Сакристии создает впечатление эфемерности человеческих усилий. Декоративный стиль барокко «гранадино», так же

³⁹⁵ Taylor R.C. Op.cit. Marzo 1950. P.p.25-59.

³⁹⁶ Подробнее см.: Rafael Villanueva, Ana María Sanchez, Alfredo Curiel. La basilica de San Luan de Dios. Granada, 2006.

³⁹⁷ Цит.по: Всеобщая история архитектуры. Т.7. М.,1969.С.232.

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.

IV.3. 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 Восток – 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 двухстороннем 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 эффектным способом передачи идеи, заложенный в ней посыл через формальный, понятный зрителю язык изобразительного творчества. Церковь стимулировала развитие конкретного, прямого и эмоционального искусства, нашедшее 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 так же таким архитектурным элементам, как порталы, звонницы, купола, башни, убранство внутренних двориков. 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 использоваться только в конце XVII столетия в постройках Леонардо де Фигероа, а полную свободу в орнаментальном декоре он получит в XVIII веке, 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 – 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 Диоз.

Монументальная дворцовая архитектура из камня, уходила в Севилье в прошлое. Саграрио Кафедрального собора был последним проектом былой 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 начале 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 архитектуре, и особенно, как доминирующий декоративный элемент во внутренних двориках 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 сигментов 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 1607 году мастером Хуаном 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 отработывают 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. 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 Дياز 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 повторяющиеся на пилястрах, которые будут имитировать в технике гризайли стуковый узор, организуя рисунок антаблемента, вводя иллюзионистические композиции в пространство

свода и средокрестия. Такими 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 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»³⁹⁸. 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, завоюет 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

³⁹⁸ Цит.по: Иконников В.А. XVII век – к искусству ансамбля и ансамблю искусств. //Вопросы теории архитектуры. Образ мира в архитектуре. М., 1995. С.156.

цветами, фруктами, исполненными в ярких сочных красках наподобие узоров итальянских тканей, привозимых в севильский порт. 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)³⁹⁹ аналогичен по стилю с рисунком декора цоколя в салоне Карла V (1585) в Алькасар, исполненного Кристобаль де Аугусто⁴⁰⁰. Но 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 подвижный и живой, с характерными выразительными позами и мимикой.

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 цвета. Первые асулехос такого типа украшали фасад госпиталя Каридад. Подобная техника давно и широко использовалась в Голландии. В Португалии она была и остается

³⁹⁹ ArenillasJuanAntonio. Op.cit. P. 396.

⁴⁰⁰ Севильский королевский Алькасар. Севилья, 2011. С. 109.

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 Эсихе и Осуе. 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 в. 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. 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, многоцветие 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 текущие 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 выражались наиболее рельефно в материале и форме архитектурного декора и колористическом решении, как в зданиях, так и в целостной программе градостроительства⁴⁰¹.

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. Наружная раскраска жилых, административных и культовых сооружений сочетала локальные цвета крупных архитектурных масс с мелкой «цветовой дробью»

⁴⁰¹ Проблемы развития цветовой среды городов подробно исследованы Ефимовым А.В. Пристального внимания в аспекте нашей темы заслуживает истолкование автора истории формирования колористической культуры. Подробнее см.: Ефимов А.В. Колористика города. М., 1990.

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, цветовое 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 не связанные, бессмысленные фрагменты.
Хосе Ортега - и - Гассет⁴⁰²*

Заключение

1. Проблема стиля и логика развития южно - испанского барокко

Основной задачей нашей диссертации был анализ проблемы стилиобразования 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 идеологии⁴⁰³. 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

⁴⁰² Хосе Ортега и Гассет. Бесхребетная Испания. М., 2003. С. 30.

⁴⁰³ Cristobal Belda, Juan Jose Martin Gonzalez, Jose Luis Morales Martin. Los siglos del barroco. Madrid, 1997. P.6.

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 стилей⁴⁰⁴. 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 народности⁴⁰⁵. 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. Общеевропейское 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

⁴⁰⁴ Кон – Винер Э. История стилей изобразительных искусств. М., 2001. С.159-181.

⁴⁰⁵ Там же. С. 160 -161.

искусствоведческой науки, без преувеличения и натяжек ею должна быть признана проблема барокко⁴⁰⁶. Именно барокко, с его точки зрения, притянул и вобрал в себя всю философию и теоретическую проблематику искусствознания, столкнул позиции научных школ, заронил 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 стиле⁴⁰⁷. Такого же взгляда придерживается и А.К. Якимович, рассматривая духовную составляющую, как основную доминанту определения стиля барокко⁴⁰⁸. 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»⁴⁰⁹. 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

⁴⁰⁶ Локтев В.И. Указ.соч. М., 2004. С.437.

⁴⁰⁷ Там же. С 449.

⁴⁰⁸ Подробнее см.:Якимович А.К. Барокко и духовная культура XVII века //Советское искусствознание. М., 1976. Вып.2.

⁴⁰⁹ Там же. С.124.

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»⁴¹⁰.

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 стилевого определения имеет глубокие исторические корни. Кристоаль де Сибайос, например, заявляет: «смешение рас и крови стало причиной генетической и биологической. Люди выражались языком расово

⁴¹⁰Цит. по: Якимович А.К. Указ. Соч. М., 1976. Вып.2.С.128.

отличным от другой части Европы, у которой не было контакта с восточной культурой»⁴¹¹. 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 «pletora-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 мудехар⁴¹². 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. Внутренне 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 благочестие и духовное наслаждение общения с сакральным миром⁴¹³. 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

⁴¹¹ Cristobal Belda, Juan Jose Martin Gonzalez, Alfonso Rodrigues de Ceballos, Jose Luis Morales Martin. Op.cit. Madrid, 1997. P.14.

⁴¹² Chueca Goitia F. Historia de la arquitectura Espanola. Vol.V. Zaragoza - Barcelona, 1986.

⁴¹³ Cristobal Belda, Juan Jose Martin Gonzalez, Alfonso Rodrigues de Ceballos, Jose Luis Morales Martin. Op.cit. Madrid, 1997. P.15.

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)⁴¹⁴. 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 вкус⁴¹⁵. «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,

⁴¹⁴ Ibidem.

⁴¹⁵ Ceán Bermúdez, J.A. Historia del arte de la pintura. Madrid, 1965.

насколько внешний орнамент фасада передает образ ретабло, расположенного на плоскости стены»⁴¹⁶. В 1646 году Франциско Пачеко в своем трактате «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 орнаментов⁴¹⁷.

«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

⁴¹⁶ San Nicolás, fray Lorenzo . Arte y uso de Arquitectura. Madrid,s.i.,s.a.1633.

⁴¹⁷ Подробнее см.:Pacheco Francisco. Arte de la pintura: Su antigüedad y grandeza. Seville, 1649.

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 исполнителей⁴¹⁸. 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

⁴¹⁸ 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.

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 показательным⁴¹⁹. 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 незаконченными 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.

⁴¹⁹ 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.

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 этого 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 Эрреры, 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 объясняется его духовной сущностью, отличительная черта которого – героическое чувство периода Реконкисты, начиная с эпохи католических королей, которое было направлено на

служению 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 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 сдержана. Чансилерия стала первой крупной

работой в стиле зарождающегося барокко в Гранаде, которая по своей манере исполнения не имела равных в Испании в конце шестнадцатого столетия. 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»⁴²⁰.

Своеобразие художественной образности орнаментального 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»,⁴²¹ каким и предстало для нас кристально – чистое в своей белизне пространство Сакристии Картезианского монастыря, цвето - световая игра

⁴²⁰ A. Gallego y Burin. Op.cit. Granada, 1956.P.19.

⁴²¹ Ibidem. P.50.

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.

2. 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 последующей художественной судьбе каждого из них. 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 Лонха и Сагарио 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 существенного 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, называли этот период протобарокко, 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 Хаена, как ведущих центров культуры Восточной Андалусии, выражают внутреннее родство стилистической эволюции классического направления, несмотря на своеобразие их композиционных решений. Алонсо Кано стал главным предвестником 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 визуальнo 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 орнаментике 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 Севильи, 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, италиянизированная на испанский манер, сдержанная внешне, но перенасыщенная внутренним содержанием

архитектура Гранады противостоит яркой, цветной, вольной по своему причудливому декоративному орнаменту, театрально демонстрирующей себя, архитектуре Севилье. 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»⁴²². 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 «отставание» в мировой истории искусств ведет к опасности упрощенного подхода в оценке стилевых явлений⁴²³. 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

⁴²² 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.

⁴²³ Каптерева Т.П. Указ. Соч.М.,2010. С.381.

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**»⁴²⁴. [выделено мной – Н.С.] Высказывание Б.Р. Виппера относится к барочному искусству Латвии. В этом ключе процесс становления и стилового 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 стилообразования барокко позволил более рельефно выявить специфику и особенности испанского регионального искусства. Помимо общих черт типологии и конструктивных приемов, составляющих архитектурных язык, формы его художественного выражения и поэтической окраски образов, особое внимание и интерес исследователей был направлен на

⁴²⁴ Vipper B. Baroque Art in Latvia. Riga, 1940.P.8; (перевод- Л.Тананаевой).

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 католических 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 диссертации 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 Изкиэрдо 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 темперамента 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 Дьоз 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.

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 Книговек, 2011. - ISBN 978-5-4224-0111-6.
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. Cano Alonso. Dibujos. Catálogo de la Exposición, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2000.
4. 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.
5. Documentos para la Historia del monasterio de San Lorenzo el Real de Escorial. Vol.1.ed. Julián Zarzo Cuevas. Madrid, 1917.
6. Documentos para la Historia del monasterio de San Lorenzo el Real de Escorial. Vol.2.ed. Julián Zarzo Cuevas. Madrid, 1917.
7. Documentos para la Historia del monasterio de San Lorenzo el Real de Escorial. Vol.3.ed. Julián Zarzo Cuevas. Madrid, 1918.
8. L'orme Philibert de. Le Premier tome de l'architecture. Paris, 1567.
9. Llaguno y Amirola, Eugenio. Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración. T.IV. Madrid,1829.
10. Pacheco Francisco. Arte de la pintura: Su antigüedad y grandeza. Sevilla, 1649.
11. Palladio Andrea. Quattro Libri dell'Architettura. Venecia, 1570.
12. 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).
13. Palomino Antonio. Vidas. Madrid, 1986/
14. Palomino de Castro y Velasco, Antonio. El Museo pictórico y escala óptica. T.I. Madrid,1715. T.II. 1724.
15. Palomino, Antonio. El Museo pictórico y escala óptica.III. El Parnaso Español Pintoresco Laureado. Madrid, Aguilar, 1988.
16. Sagredo D. da. Medidas del Romano. Toledo, 1526. - Ed. fran.: Raisons d'architecture antique, extraites de Vitruve et autres architects anciens... Paris, [1530] 1555.
17. San Nicolás, fray Lorenzo de Arte y uso Arquitectura. Madrid, s.i.,s.a. (1633).
18. Serlio S. Regole generali di architectura (Libro IV). Venezia, 1537 (ed. fran. - Anvers, 1542, 1545). Serlio S. Di antiquita di Roma (Libro III). Venezia, 1540 (ed. fran. - Anvers, 1550).
19. Serlio, Sebastiano. Tercero y cuatro libro de arquitectura. Trad. Francisco

Villalpando. Toledo, 1552

20. 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).
21. Vignola Jacopo Barrozzì da. Regola delli anque ordini. Roma, 1562
22. Vignola, Jacopo Barozzi: Reglas de los Cinco Órdenes de Arquitectura, en Madrid, en la imprenta de Manuel González, Año de 1792.
23. Vitrubio. De Architectura. Traducido por Miguel de Urrea. Alcalá de Henares. 1582.
24. Vitruvio. I Dieci libri dell'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.І.
5. Альтамира – и – Кревеа Рафаэль. История Испании. М., 1951. Т.ІІ.
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 З. 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. Иконников А.В. XVII век – к искусству ансамбля и ансамблю искусств.//Вопросы теории архитектуры. Образ мира в архитектуре. М., 1955.
41. Иконников А.В. Художественный язык архитектуры. М.,1985.
42. Испанская эстетика. Ренессанс, барокко, просвещение. М., 1977.
43. История Испании. М., 2012. Т.1.
44. История эстетики, т. 3, М., 1967.
45. Йейтс, Фр. Искусство памяти. СПб., 1997.
46. Каплун А.И. Стилъ 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. 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-XVIIв.в. 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 искусствоведение. СПб., 2001.
64. 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. 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 послесл. В.Д.Дажиной. М., 1998. (Panofsky E. Renaissance and Renascences 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. Выл. 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. Ротерберг 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. О понятии стиля в колониальном искусстве Латинской Америки XVI – XVIII веков.// Искусствознание. 1-2/2012. М., 2012.
85. Тананаева Л.И. Между Андами и Европой. СПб.,2003.
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 веков.//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.1. 1981. Том II. 1981.
93. Якимович А.К. Генрих Вёльфли 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. Burckhardt J. The Architecture of the Italian Renaissance. Chicago, 1985.
100. Calcaterra C. Il problema del Barocco. Questioni e correnti di storia letteraria. Milano, 1945.
101. Croce B. Storia dell'eta barocca in Italia. Bari, 1929.
102. Domínguez Ortiz A., Vincent B. Historia de los moriscos: vida y tragedia de una minoría. Madrid, 1978.
103. Gurlitt C. Geschichte des Barockstiles in Italien. Stuttgart, 1887.
104. Lissa Z., Zagadnienie czasumuzycznego w estetyce A. W. Schlegla, «Estetyka», t. 1.1960.
105. Lotz W. Architecture in Italy: 1500-1600. Revised by Deborah Howard. New Haven and London, 1995.
106. Mâle E. L'Art religieux après le Concile de Trente. P., 1932.
107. Mancini G. Viaggio per Roma per vedere le pitture. Leipzig, 1923.
108. Marcos Martín A. España en los siglos XVI, XVII e XVIII: economía y sociedad. Barcelona, [2000].
109. Martín Rodríguez M. Luis Ortiz Cuna del mercantilismo español// Economía y economistas españoles/ Ed. E. Fuentes Quintana. 1999. Vol.2.
110. Memorial de la política necesaria y útil restauración a la República de España y estados de ella y del aseo universal a estos Reinos/ Ed. de J. Pérez de Ayala. Madrid, 1992.

111. Norberg – Schulz Ch. Baroque architecture. New York, H. Abrams, 1971.
112. Pevsner N. Academies of Art: past and present. Cambr., 1940
113. Ponz, A. Viaje de España. Tomos VIII, IX, XVI, XVII, XVIII. Madrid, 1778, 1780, 1791, 1792, 1794.
114. Riegl A. Die Entstehung der Barock-Kunst im Rom. Wien, 1908.
115. Rosenthal E.E. The Image of Roman Architecture in Renaissance Spain // Gazette des Beaux Arts. N . Y . T. LII. 1958.
116. Schmarsow A. Barock und Rococo. Leipzig, 1897.
117. Tapié V.L. Baroque et classicisme. P., 1957.
118. The Triumph of Baroque. Architecture in Europe. 1600-1750. L., Torino, Milano, 1999.
119. Weisbach W. Der Barock als Kunst der Gegenreformation. B., 1921.
120. Wittkower R. Studies in the Italian Baroque. L., 1975.
121. Wittkower R. Architectura Principles in the Age of Humanism. London, 1949.
122. Wölfflin Heinrich "Classic Art" Kunstgeschichtliche Grundbegriffe .1915.

Архитектура Испании эпохи барокко

1. Amador de Los Ríos, R. El Hospital de la Santa Cruz de Toledo y los monumentos nacionales. Llust. Esp. Y Amer., 1906.
2. Andalucía barroco. Exposición itinerante. Junta de Andalucía, 2007.
3. Aparicio E.M. Palomino, su arte y su tiempo. Valencia, 1966.
4. Arenillas, Juan Antonio. Del Clasicismo al Barroco. Arquitectura sevillana del siglo XVII. Sevilla, 2005.
5. Arjona Rafael y Lola Walls. Sevilla. Madrid, 2007.
6. Aznar Camón J. Problemática del Escorial.// Goya, 1963.
7. Aznar Camón, José. Los estilos de Alonso Cano. // Coloquios sobre Alonso Cano y el Barroco Español. Granada, 1968.
8. Baena Gallé, José Manuel. Dibujos arquitectónicos del siglo XVII. Una propuesta de atribución. Archivo Hispalense, №222. Sevilla, 1990.
9. Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580 – 1680). Madrid, 2002.
10. Belda Cristóbal, Juan José Martín González, Alfonso Rodríguez de Ceballos, José Luis Morales Martín. Los siglos del barroco. Madrid, 1997.
11. Bernal Ballesteros, Jorge. Alonso Cano en Sevilla. Sevilla, 1996.
12. Bernal Ballesteros, Jorge. El urbanismo y la arquitectura del seiscientos. / Sevilla en siglo XVII. Sevilla, 1983.
13. Bertaux L. El Escorial, monumento del Renacimiento. Arquitectura. 1923.
14. Brans J.V.L. El Real Monasterio de Santa María de Paular. El Paular, 1956.

15. Cabello Lapiedra, Luis María. La Cartuja de Jerez. B.S.E.E. tomo XXVI, 1918.
16. Cabra Loredó, María Dolores. Estudio Histórico-iconográfico, en Iconografía de Sevilla. 1400-1650. Madrid, 1988.
17. Calderón Quijano, José Antonio. Las espadañas de Sevilla. Sevilla, 1982.
18. Campuzana Molina, Miguel. Fuentes artísticas madrileñas del siglo XVII (las diseñadas por Juan Cómez de Mora y por Rutilo Gaci en 1618). Madrid, 1970.
19. Cano Alonso. Dibujos. Catálogo de la Exposición, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2000.
20. Cano Navas , María Luisa. El convento de San José del Carmen de Sevilla. Sevilla, 1984.
21. Cantón Sánchez F.J. Fuentes literarias la Historia del Arte español. Madrid, 1923.T.1.
22. Ceballos Alfonso Rodríguez – Virginia Movar Martín. Sobre la arquitectura y los arquitectos. // Los siglos del barroco. Madrid, 1997.
23. Ceballos Alfonso Rodríguez. Alonso Cano, arquitecto artista. Archivo Español del Arte. Universidad Autónoma de Madrid. Vol.74. Nº296 (2001).
24. Ceballos Alfonso Rodríguez . El torno a Alonso Cano, arquitecto. Cuadernos de arte. Universidad de Granada. IV Centenario de Alonso Cano. N32. 2001.
25. Ceballos Rodríguez de, A. Iglesias españolas de planta ovalada entre manierismo y barroco. Ponencia en el III C.E.H.A., Sevilla, 1980.
26. Ceballos Rodríguez Gutiérrez de, Alfonso. El arquitecto hermano Pedro Sánchez. Archivo Español de Arte, Tomo 43, núms. 169-172. Madrid, 1980.
27. Ceballos Rodríguez G A. El siglo XVIII: entre tradición y Academia. Madrid, 1992.
28. Cervera Vera, Luis. Esquema biográfico de Juan de Herrera, arquitecto humanista, intérprete de los cánones vitruvianos, en Homenaje a Juan de Herrera. Santander, 1988.
29. Checa Cremades, Fernando. Las Construcciones del príncipe Felipe, en el Escorial, Ideas y Diseño, la arquitectura. Exposición, IV Centenario, Madrid, 1986.
30. Chueca Goitia F. Historia de la arquitectura Española. Madrid, 1965.
31. Chueca Goitia F. Historia de la arquitectura Española. Vol.v. Zaragoza - Barcelona, 1986.
32. Chueca Goitia, Fernando. Andrés de Vandelvira. Colección “ Artes y Artistas” Instituto Diego Velázquez. C.S.I. Científicas. Madrid, 1953.
33. Chueca Goitia, Fernando. Arquitectura del siglo XVI. Ars Hispanie. Historia universal del arte hispánico. Madrid, 1953.
34. Chueca Goitia, Fernando. Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo

XVII. A.E.A. 1945.

35. Collantes de Terán, Francisco y Gómez, Luis. Arquitectura civil sevillana. Sevilla, 1984.
36. Corbacho Sancho H. Dibujos arquitectónicos del siglo XVII. Sevilla, 1947.
37. Corbacho Sancho, Antonio. Dibujos arquitectónicos del siglo XVII. Sevilla, 1983.
38. Corbacho Sancho, Antonio. Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII. Sevilla, 1952.
39. Correa Bonet. Andalucía barroco. Arquitectura y urbanismo. Barcelona, 1978.
40. 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.
41. Cruz Isidoro, Fernando. El arquitecto sevillano Pedro Sánchez Falconete. Sevilla, 1991.
42. Diálogos. Obras Singulares de la Pintura Barroca en los Museos de Andalucía. Junta de Andalucía, 2011.
43. El Escorial. 1563-1963. IV Centenario de la fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real. Madrid, 1923. T.1-II.
44. El monasterio de Santa Paula. Sevilla, 1990.
45. Enrique Valdivieso. Guía de la Santa Caridad. Sevilla, 1979.
46. Falcón Márquez, Teodoro. La iglesia de Santa María la Blanca. Laboratorio de Arte. Núm. 1. Sevilla, 1988.
47. Falcón Pérez, Teodoro. El Sagrario de la Catedral de Sevilla. Sevilla, 1977.
48. 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.
49. Felipe II y su época: Actas del simposium, 1/5-IX-1998. Vol. 1-2. San Lorenzo del Escorial (Madrid), 1998.
50. Fernández Martín, Mercedes. Dibujos sevillanos de arquitectura de la primera mitad del siglo XVII. Sevilla, 2003.
51. Fernández Álvarez M. Felipe II y su tiempo. Madrid, 1998.
52. Fernando Chueca, José Miguel Morán. El Barroco. Madrid, 1997.
53. Florit, J.M. Los aposentos de Felipe II en San Lorenzo de El Escorial. B.S.E.E., 1923.
54. 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.
55. Galera Andreu Antonio. Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén.

- Granada, 1977.
56. Gallego y Burín, Antonio. José de Mora. Granada, 1925.
 57. Gallego y Burín. Granada, 1956.
 58. García Agustín Bustamante. El siglo XVII. Clasicismo barroco. Madrid, 1993.
 59. García Agustín Bustamante. El siglo XVII. Madrid, 1996.
 60. García Bustamante. El siglo XVII. Clasicismo barroco. Madrid, 1993.
 61. García Bustamante, Agustín. La octava maravilla del mundo: Estudio histórico sobre el Escorial de Felipe II. Madrid, 1994.
 62. Gaya Nuño J.A. Historia del arte español .Madrid, 1957.
 63. Gaya Nuño J. A. El Arte Español en sus estilos y sus formas. Barcelona, 1949.
 64. Gaya Nuño J. A. Historia de la crítica de arte en España. Madrid, 1975.
 65. Gómez Piñol, Emilio. La iglesia Colegial del Salvador. Arte y Sociedad en Sevilla (Siglos XIII al XIX). Sevilla, 2000.
 66. Gómez Moreno y González. Las Águilas del Renacimiento Español: Bartolomé Ordóñez, Diego de Siloé, Pedro Machuca, Alonso Berruete. Madrid, 1941.
 67. Gómez-Moreno y González, M. Diego Siloé, arquitecto y escultor. Boletín del Centro Artístico de Granada. Granada,1892.
 68. Gómez-Moreno M. E. Alonso Cano. Madrid, 1956.
 69. González Moreno, Joaquín. Un Plano inédito de la portada de San Clemente. Archivo Hispalense, Tomo XXVII – 86. Sevilla,1957.
 70. González de León, Félix. Noticia artística,histórica y curiosa de todos los edificios públicos de esta muy noble ciudad de Sevilla. Sevilla, 1844.
 71. Granero J. M., D. Miguel de Mañara. Sevilla, 1973.
 72. Gudiol J. The arts of Spain. London, 1964.
 73. Heredia Herrera, Antonia. La Lonja de mercaderes, el cofre para un tesoro singular. Sevilla,1992.
 74. Hernández Díaz J., Sancho Corbacho, A. y Collantes de Terán, F. Catálogo arqueológico de la Provincia de Sevilla. T. II. Sevilla, 1943.
 75. Herrera Juan de. Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la Fábrica de San Lorenzo el Real del Escorial. Madrid, 1589.
 76. Herrera Juan de. Discurso de la figura cúbica. Ed.J. Rey Pastor. Madrid, 1935.
 77. Hierro Calleja Rafael. Granada y la Alhambra. Granada, 2004.
 78. Historia del Arte de la Universidad, 1970.
 79. Isla Mingorance, E. José de Bada y Navajas, arquitecto andalúz del siglo XVIII, Sevilla, 1979.

80. León Domínguez C. La Caridad de Sevilla. Madrid, 1936.
81. Jerez de la Frontera. Cádiz, 2000.
82. Jorge Bernales Ballesteros. Alonso Cano en Sevilla. Sevilla, 1996.
83. Los López, Mercedes. La Capilla de San Telmo. Sevilla, 1986.
84. José Carlos García Rodríguez. Jaén, Úbeda y Baeza. Ruta del Renacimiento. León, 2004.
85. Kubler G. Arquitectura de los siglos XVII y XVIII. *Ars Hispaniae*, vol. XIV, Madrid, 1957.
86. Kubler G. Art and architecture in Spain and Portugal (1500-1800). London, Penguin book, 1959.
87. Kubler G. Building the Escorial. Princeton N.J., 1982 Osten Sacken, C. El Escorial. Estudio iconológico. Madrid, 1984.
88. Kubler G. Portuguese Plain Architecture: Between Spices and Diamonds, Middletown, Conn., 1972.
89. La Casa Lonja de Sevilla, Aparejadores. Sevilla, 1981.
90. La España del conde duque de Olivares: Encuentro Internacional/ Coord. J.H. Elliott, A. García Sanz. Valladolid, 1990.
91. 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.
92. La iglesia sevillana de San Luis de los franceses. Sevilla, 1977.
93. Llaguno y Amirola, Eugenio. Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración. T.IV. Madrid, 1829.
94. Leo Cañal, V. Arte y espectáculo: La fiesta de Corpus Christi en Sevilla en los siglos XVI y XVII. Sevilla, 1975.
95. Martínez, Celestino. Escultor y arquitecto Juan de Oviedo y de la Bandera. Sevilla, 1943.
96. López Martínez, C. La Hermandad de la santa Caridad y el Venerable Mañara “ Archivo Hispalense”. Sevilla, 1943, vol.1,núm.2/
97. López Martínez, C. El convento de la Merced Calzada de Sevilla. Homenaje al Profesor Hernández Díaz. Sevilla, 1982.
98. López Martínez. Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla. Sevilla, 1928.
99. Mantero Sánchez, R. Algunos aspectos sociales de la Feria. 1652. Homenaje al Profesor Carriazo. Vol.III. Sevilla, 1973.
100. Marcos Martín A. España en los siglos XVI, XVII y XVIII: economía y sociedad. Barcelona, 2000.
101. Márquez Falcón, Teodoro. La capilla del Sagrario de la catedral de Sevilla. Sevilla, 1979.

102. Martines Chumillas M. Alonco Cano. Madrid, 1950.
103. 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.
104. Méndez Zubiría, Carmen. La casa Lonja de Sevilla, 1983.
105. Morales, Alfredo J. Miguel de Sumárraga tracista de la portada del Hospital las Cinco Llagas. Archivo Hispalense, Nº 228. Sevilla, 1992.
106. Morales, Alfredo. La Fachada de la Iglesia de la Caridad según un dibujo de 1654. // Revista de Arte Sevillano, n.2 Sevilla, 1983.
107. Morales, Alfredo. Sobre Pedro Sánchez Falconete, maestro mayor del Ayuntamiento de Sevilla. Archivo Hispalense. N229. Sevilla, 1992.
108. Morena Mendoza, A. Los Castillos, un siglo de arquitectura en el Renacimiento andalúz. Universidad de Granada, 1989.
109. Moreno Ana Martín. Catedral de Malaga. Aldeasa, 2007.
110. Moreno Cuardo, Fernando. Fiestas sevillanas por la conización de San Andrés Crsino: 1629. Archivo Hispalense, Tomo LXIV, Nº95, época 2. Sevilla, 1981.
111. Moreno Mendoza, A. Francisco del Castillo y la arquitectura manierista andaluza. Jaén, 1984.
112. Moya Blanco L. Caracteres de la composición arquitectónica del Escorial.// El Escorial. 1563-1963. IV Centenario. T. 1.
113. Murray P. Architecture of the Renaissance. New York, 1971.
114. Orozco Díaz Emilio. La cartujade Granada. León, 2005.
115. Orozco Díaz. E. El pintor Sánchez Cotán y el realismo español.// Revista Clavileño. Madrid, 1952.
116. Ortiz Antonio Domínguez. Historia de Sevilla. La Sevilla del siglo XVII. Sevilla, 2006.
117. Ortiz de Zúñiga, Diego. Anales eclesiásticos y seculares de la M.N. y M.L. ciudad de Sevilla, Tomo V. Madrid, 1795.
118. Ortiz Domínguez A., Vincent B. Historia de los moriscos: vida y tragedia de una minoría. Madrid, 1978.
119. Palomino, Antonio. El Museo pictórico y escala óptica.III. El Parnaso Español Pintoresco Laureado. Madrid, Aguilar, 1988.
120. Pareja López E. Historia del Arte en Andalucía, 7 vols., Sevilla. 1988.
121. Parker Geoffrey. The Grand Strategy of Philip II. London, 1998.
122. Pérez Escolado, Víctor. Sobre la influencia de Palladio en Sevilla. Actas del III C.E.H.A. Sevilla, 1980.
123. Pérez Escolano V. Luan de Oviedo y de la Bandera. Sevilla,1977.
124. Pérez Escolano Víctor. Juan de Oviedo y de la Bandera. Sevilla, 1977.

125. Quiles García, Fernando. La fachada a la calle Levies. Restauración. Casa palacio de Miguel de Mañara. Sevilla, 1993.
126. Quiles García, Fernando. La policromía de fachadas en la arquitectura sevillana. Aproximación al desarrollo evolutivo y su actualidad. Atrio Nº 8-9. Sevilla, 1996.
127. Ricardo del Arco y Garay. La idea de imperio en la política y la literatura españolas. Madrid, 1944.
128. Rivera Blanko, Javier. Juan Bautista de Toledo y Felipe II, La Implantación del Clasicismo en España. Valladolid, 1984.
129. Rodríguez M. Luis Ortiz. Cuna del mercantilismo español// Economía y economistas españoles/ Ed. E. Fuentes Quintana. 1999. Vol.2.
130. Rodríguez Miguel López Die Kathedrale von Granada. Madrid, 2005.
131. San Nicolás, fray Lorenzo de. Arte y uso Arquitectura. Madrid, s.i.,s.a. (1633).
132. Sánchez – Mesa. José Risueño, escultor y pintor granadino. (1665 – 1732). Granada, 1972.
133. 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.
134. Sánchez Rivero, A. Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669). Madrid, s.a.
135. Schubert Otto. Historia del barroco en España. Madrid, 1924.
136. Serrera , Juan Miguel. Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII. Madrid, 1985.
137. Sevilla en el siglo XVII. Catálogo de obras. Sevilla, 1983.
138. Sevilla en el siglo XVII. Sevilla, 1984.
139. Stierlin H. El Arte Barroco en España y Portugal. Madrid, 1994.
140. Summa artis. Historia general de Arte XXVI. La escultura y arquitectura espanolas del siglo XVII. Madrid, 1996.
141. Summa artis. Historia general del arte. V.1-50. Madrid, 1960.
142. Taylar René. The Façade of the Chancillería of Granada. Actas del XXIII C.I.H.A. Granada, 1973, vol.II.
143. Taylor R.C. Francisco Hurtado and his School. En The Art Bulletin. Marzo 1950.
144. Taylor René. Architecture and Magic: Consideration on the idea of the Escorial. Nueva York, 1967.
145. Taylor Rene. Arquitectura Andaluza. Los Hermanos Sánchez de Rueda. Salamanca, 1978.
146. Tovar V. El arte del Barroco. Madrid, 1990.

147. Universidad de Granada, 1989.
148. Valdivieso E.,Serrera J.M.. El Hospital de la Caridad de Sevilla. Sevilla, 1980.
149. Valdivieso y J.M. Serrera. El Hospital de la Caridad de Sevilla. Sevilla, 2004.
150. Valdivieso, Enrique.; Serrera Contreras, Juan Miguel. El Hospital de la Caridad de Sevilla. Sevilla, 1980.
151. Vázquez Consuegra, Guillermo. Cien Edificios de Sevilla. Sevilla, 1988.
152. 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.
153. Villanueva Rafael, Ana María Sánchez y Alfredo Curiel. La basílica de San Juan de Dios. Granada, 2006.
154. Wethey H. E. Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto. Madrid, 1983.
155. Wifredo Rincón García. Monasterios de España. Madrid, 1991.
156. Wilkinson – Zerner C. Juan de Herrera. Arquitecto de Felipe II. Madrid, 1996.