

Сим Надежда Михайловна

**Архитектура Южной Испании эпохи барокко.
Проблема сложения национального стиля.**

Специальность 17.00.04

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Москва 2014

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

Научный руководитель: Дажина Вера Дмитриевна
доктор искусствоведения, профессор

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

Тананаева Лариса Ивановна
доктор искусствоведения, главный научный
сотрудник отдела изучения региональных
культур ФГБНИУ «Государственного
института искусствознания»

Ведущая организация: ФГБОУВПО «Московская государственная
художественно-промышленная академия имени
С.Г. Строганова»

Защита состоится 26 ноября 2014 года в 16.00 на заседании диссертационного совета (Д 501.001.81) при Московском государственном университете имени М.В. Ломоносова по адресу: 119991 Москва, ГСП-1, Ломоносовский проспект, МГУ, Шуваловский корпус, исторический факультет, аудитория А-416.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале Фундаментальной библиотеки МГУ им. М.В. Ломоносова и на официальном сайте исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова: www.hist.msu.ru.

Автореферат разослан «___» сентября 2014 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,
кандидат искусствоведения, доцент

Ефимова Е.А.

Общая характеристика работы.

В истории архитектуры Испании эпохи барокко историки искусства выделяют три основных художественных центра: Кастилию с ее королевским двором, Галисию и Андалусию, для каждого из которых характерен своеобразный путь развития стиля барокко. В силу устоявшихся традиций, архитектура Испании Нового времени определяется как единый стиль «чурригереско». Под этим термином подразумевается вся архитектура испанского барокко и непосредственно творческая деятельность семьи Чурригера. Немецкий историк искусства Отто Шуберт один из первых использовал термин «чурригереско» по отношению к архитектуре испанского барокко¹. По мнению Шуберта, развитие архитектуры испанского барокко представляет единый процесс формирования стиля. В дальнейшем такое определение повторялось неоднократно и закрепилось в последующих как общеевропейских, так и испанских исследованиях. В отечественной литературе преобладает аналогичный подход в вопросах определения стиля испанского барокко². Деятельность архитекторов и 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 стилового определения. Испанский вариант архитектуры барокко, называемый «чурригереско», характерен для определенного региона в определенный исторический период. В равной степени свой индивидуальный художественный облик барочной архитектуры XVII – начала XVIII века имели и другие провинции Испании. Одним из таких центров развития архитектуры, выработавшим

¹Schubert Otto Historia del barroco en Espana. Madrid, 1924.

²Всеобщая история архитектуры. Т.7.М., 1969. С. 206 -242.

собственный художественный язык, независимый от влияния придворной культуры, была южная провинция Испании - Андалусия, единственный регион, который поддерживал свою автономию и противостоял влиянию стилевых приоритетов королевского двора. Архитектура «удерживалась» внутри региональных традиций, обогащенных вариативностью решений итальянских маньеристов и глубоко укоренившимся художественным языком мудехар.

Проблема специфики архитектуры южно - испанского барокко традиционно рассматривается, как отражение «низкого стиля» или в лучшем случае, по выражению Георга Кублера, «итальянизация Юга». Такая позиция италоцентризма, основанная на восприятии художественной формы по Г. Вёльфлину, приводит к поверхностному осмыслению и определению особенностей региональной архитектуры. Испанским исследователям ближе понимание истории искусства как «истории духа» по М. Дворжаку, эволюцию стиля в архитектуре барокко они рассматривают как отражение христианского мироощущения, продиктованного Новым временем. Южно-испанская архитектура не всегда вписывалась в доминирующее направление европейской архитектуры, ее стилевое развитие представляло собой уникальное явление провинциального искусства, в котором было достигнуто единство пластического языка, отвечающее понятию стиля.

В южных провинциях Испании на рубеже XVII –XVIII веков сложилось два доминантных культурных центра: Гранада и Севилья. Распределение зон влияния Севильи и Гранады зависело от географии и политического влияния внутри той области, которая сейчас называется Андалусия, в то время бывшая всего лишь географическим образованием. Наряду с общими формальными и художественными признаками в характере архитектуры этих городов и прилегающих к ним провинций, прослеживается ее стилевое разнообразие, которое объясняется целым рядом причин и, в первую очередь, сложившимися к концу XVI века историческими условиями. Оба города хотели идти в ногу с Европой, освобождаясь от средневековых традиций:

Севилья – как всемирный центр торговли с Вест-Индией, Гранада – как город - символ победы над арабским миром и столица католических королей.

Расцвет андалузского барокко начинается с последнего десятилетия XVII века и связан с творчеством Леонардо де Фигероа и его сыновьями в Севилье, создавшими свою манеру, так называемого барокко «севильяно» и Франсиско Уртадо де Изкиерда, а далее Хосе де Бада, как выразителей архитектуры барокко «гранадино» в Гранаде. Новое переосмысление восточных традиций в начале восемнадцатого столетия, как вариант «арабизации» барокко, напластование усложненных элементов классических форм и композиционных приемов приводят к стилевой оригинальности формального языка архитектуры «пышного» андалузского барокко.

Предмет исследования составляет проблема формирования стиля барокко в архитектуре отдельно взятого региона Южной Испании – Андалусии.

Объектом исследования является дворцовая, гражданская и культовая архитектура городов Южной Испании XVI – XVIII веков: Гранада, Севилья, Хаэн, Херес де ла Фронтера, Малага, Ронда, Убеда, Баэса, Осуна, Эсиха, Кордова, Приего, Кадис. Архитектура эпохи Филиппа II в Мадриде, Лиссабоне, Толедо.

Периодизация и хронология. Формирование архитектуры барокко в Испании условно можно разделить на три этапа: первый связан с проблемой истоков стиля и включает, с одной стороны маньеризм, с другой стороны, параллельное ему развитие через «платереско» национальной традиции от середины XVI столетия до первой трети XVII века. Второй этап – так называемое время «протобарокко», период формирования начального этапа стиля, во многом сохранившего свои черты на протяжении всего столетия. На этом этапе (40 –е -80 –е годы XVII века) создаются такие архитектурные формы, которые, достигнув полноты своего развития, представляют южно-испанское барокко во всем его богатстве и разнообразии. 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 Гранаде. Таким образом, хронологические границы южно-испанского барокко проходят между концом Возрождения и маньеризмом и неоклассицизмом XVIII в., занимая в целом более ста лет.

Историография. 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 язык³. Работа Шуберта рассматривается испанскими историками искусств как основополагающая. Эволюцию стиля Шуберт видит в разрыве с художественным центром Мадрида, как переход от классической строгости Эрреры к барочной свободе, как компромисс между маньеристическими италянизмами 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 Кано⁴. 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. Кублер делает основной акцент на переходный период от классической строгости Эрреры к барочной свободе Хуана Гомес де Моро, в котором видит развитие свободного и живописного чувства формы.

³ Schubert Otto. Op. cit. Madrid, 1924.

⁴ Camon Aznar, José. La arquitectura española en tiempos de Lope de Vega. V.M. núm. 18. 1945; Camon Aznar, José. Los estilos de Alonso Cano. // Coloquios sobre Alonso Cano y el Barroco Español. Granada, 1968; Camon Aznar J. Problemática del Escorial.// Goya, 1963.

Одним из наиболее авторитетных историков архитектуры испанцы считают Андреса Кальсадо, написавшего в 1933 году «Историю испанской архитектуры»⁵. Красной нитью автор проводит мысль о сохранении преемственности центров при дворе Филиппа II, которые наследует Филипп III и новых центров в Вальядолиде, Галисии и Андалусии⁶. Андалусия рассматривается им как крупный художественный центр, обладающий своей спецификой, как единственный регион, который поддерживал автономию перед «лавинной архитектурой 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 о Гранаде, Галер Андрес о Хаэне⁷. Большой вклад в исследование этой темы внесли современные работы Морено Мендоса, Пареха Лопеса, Родригес де Себайоса, Санчо Карбачо, Рене Тейлора и другие⁸. Хосе Эрнандес Диас особое внимание уделяет социально политической обстановке⁹. 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. Наблюдая «спектакль архитектуры», по выражению Хосе Эрнандеса Диаса, необходимо различать в общем стилистическом развитии четко прорисованный местный характер каждой отдельно взятой области, продиктованный

⁵ Calzada Andrés. Historia de la arquitectura española. Barcelona. 1943 – 47.

⁶ Ibidem.

⁷ Подробнее см.: Alfonso Rodriguez de Ceballos – Virgia Tovar Martin. Sobre la arquitectura y los arquitectos. //Los siglos del barroco. Madrid, 1997. P. 13 -30.

⁸ 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.

⁹ Hernandez Diaz J., Sancho Corbacho, A. y Collantes de Teran, F. Catalogo arqueologico de la Provincia de Sevilla. T. II. Sevilla, 1943.

географическими, социальными и экономическими условиями¹⁰. 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 декораторов¹¹. Более детально эти вопросы Себайос раскрывает в монографии « Восемнадцатый век между традицией и академизмом»¹². В 1996 году выходит в свет фундаментальный труд « Хуан де Эррера. Архитектор Филиппа II » Катрин Уилкинсон – Зернер¹³. 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, 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 Восточной Андалусии стала работа Антонио Галлего и Бурин, посвященная проблемам барокко и ее особенностям в архитектуре Гранады¹⁴. 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,

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Alfonso Rodriguez de Ceballos. Op.cit. Madrid, 1997.

¹² Alfonso Rodriguez G. de Ceballos. El siglo XVIII. entre tradición y Academia. Madrid, 1992.

¹³ Catherine Wilkinson Zerner. Juan de Herrera. Arquitecto de Felipe II. Madrid, 1996.

¹⁴ Antonio Gallego y Burin. El barroco granadino. Universidad de Granada.1956.

последовательно сравнивая декоративно – орнаментальные композиции Сакристии Картезианского монастыря Гранады, Саграрио Картухи эль Паулар в окрестностях Мадрида и архитектурные элементы декора в Приего, провинции Кордовы¹⁵. 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 день¹⁶. Анализируя архитектуру Андалусии в ее историческом развитии, Кореа приходит к выводу, что с точки зрения классического понимания стиля, 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 традициях¹⁷.

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»¹⁸. Данные работы способствовали не только переоценке художественных особенностей архитектуры этой эпохи, но и одновременно побуждали к дальнейшему исследованию искусства Севильи и ее провинции, как например, работа Баена Галле «Архитектурные рисунки XVII века. Атрибуции», в которой идет речь об атрибуциях и проблеме авторства севильской коллекции рисунков «D Z»¹⁹. Следует так же отметить рост публикаций по отдельным памятникам, среди которых: Кафедральный собор и церковь Саграрио (Теодоро Фалькон)²⁰, Госпиталь Каридад (Энрике Вальдивьесо)²¹ и церковь Сан Сальвадор (Гомес Пиньол)²².

¹⁵ Taylor Rene. *Arquitectura Andaluza*. Salamanca. 1978.

¹⁶ Summa artis Summa artis. *Historia general de Arte XXVI. La escultura y arquitectura españolas del siglo XVII*. Madrid, 1996. P.430.

¹⁷ Bonet Correa Antonio Bonet Correa. *Andalusia barroco. Arquitectura y urbanismo*. Barcelona, 1978.

¹⁸ Antonio Sancho Corbacho. *Dibujos arquitectónicos del siglo XVII*. Sevilla, 1947; Idem. *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid, 1952.

¹⁹ Baena Gallé, José Manuel. *Dibujos arquitectónicos del siglo XVII. Una propuesta de atribución*. Archivo Hispalense, №222. Sevilla, 1990.

²⁰ Fajcón Márquez Teodoro. *La catedral de Sevilla: studio arquitectónico*. Sevilla, 1980.

²¹ Valdivieso E., Serrera J.M.. *El Hospital de la Caridad de Sevilla*. Sevilla. 1980.

Помимо отдельных памятников публикуются исследования по творчеству тех или иных мастеров, например: архитекторов Хуан де Овьедо (Перес Эсколано)²³, Алонсо Кано (Альфонсо Родригес Себайос)²⁴, Педро Санчес Фальконете и Алонсо де Вандельвира (Крус Исидоро)²⁵, Диего Лопес Буэно (Плегуэсуэло Эрнандес)²⁶.

Изданная 2005 году монография Хуана Антонио Аренийас «От классицизма к барокко», приобретает научную новизну и значимость в испанской историографии²⁷. Особая ценность данного научного исследования заключается в том, что автор использует новые неизвестные источники севильских архивов первой половины XVII в., сложного переходного периода от маньеризма к барокко.

Комитет по культуре правительства Андалусии объявил 2007 год тематическим годом «Андалусия эпохи барокко». В связи с этими событиями в Антекере проходил международный конгресс «Барокко Андалусии», материалы конгресса были опубликованы в одноименном сборнике²⁸, который представляет широкий круг исследований в большей степени историко-культурного плана и носит скорее популярно – просветительский характер. Его значимость заключается в самой сути подхода историков искусства, историков, филологов и культурологов к теме андалузского барокко.

В отечественной науке сложилась достаточно обширная историография, посвященная проблемам изучения испанской литературы, театра, музыки и пластических искусств. Весомый вклад в отечественную историю искусства Испании внесли А. А. Смирнов, К. Е. Малицкая, И.М.

²² Gómez Piñol Emilio. La iglesia Colegial del Salvador. Sevilla.2000.

²³ Pérez Escolano Víctor. Juan de Oviedo y de la Bandera. Sevilla, 1977.

²⁴ Alfonso Rodríguez G.de Ceballos. Alonso Cano, arquitecto artista. Archivo Español del Arte. Universidad Autónoma de Madrid. Vol.74.№296 (2001).

²⁵ Cruz Isidoro, Fernando. El arquitecto sevillano Pedro Sánchez Falconete. Sevilla, 1991.

²⁶ Pleguezuelo Hernández, Alfonso. Diego López Bueno: ensamblador, escultor y arquitecto. Sevilla, 1994.

²⁷ Arenillas, Juan Antonio. Del Clasicismo al Barroco. Arquitectura sevillana del siglo XVII. Sevilla, 2005.

²⁸ Andalucía Barroca. Junta de Andalucía. 2007.

Левина, Т. П. Каптерева²⁹. Исследования Каптеревой Т.П. посвящены художественной культуре Испании в рамках единого исторического процесса от древних времен до современности. В отечественной литературе практически отсутствуют научные исследования по архитектуре, за исключением отдельной главы в многотомном издании «Всеобщая история архитектуры»³⁰. Материал Савицкого Ю.Ю. ценен, прежде всего тем, что это была первая публикация по истории архитектуры Испании в отечественном искусствознании. Автор закрепляет положения Отто Шуберта, исключая тем самым стилевую вариативность региональной архитектуры³¹.

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 следует отметить исследования Л.И. Тананаевой, О.А. Ногтевой, Морозовой А.В., В.Ю. Силуноса, А.К. Якимовича, Н.А. Шелешневой – Солодовниковой³².

Историография архитектуры барокко отражает широкий круг научных проблем, которые требуют более углубленного и разностороннего осмысления и систематизации процессов поэтапного формирования регионального стиля и принципов построения архитектурной формы.

Актуальность и новизна исследования. Актуальность темы диссертационного исследования определяется недостаточной изученностью искусства Испании эпохи барокко и особенно отдельных ее художественных

²⁹ 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.

³⁰ Всеобщая история архитектуры. Т.5. М., 1967. С.397 - 424; Всеобщая история архитектуры. Т.7. М., 1969. С. 206 -242.

³¹ Там же.

³² Якимович А.К. Барокко и духовная культура XVII века.// Советское искусствознание. Вып.2. М., 1977; Тананаева Л.И. О понятии стиля в колониальном искусстве Латинской Америки XVI – XVIII веков.// Искусствознание. 1-2/2012. М., 2012; Силунос В.Ю. Стиль жизни и стили искусства. Маньеризм и барокко в Испании. Искусствознание. 1/99. М., 1999; Ногтева О.А. Испанские архитектурные трактаты эпохи Ренессанса.// Искусствознание 1/2006. М; Морозова А.В. Образы античных персонажей в аспекте героической темы в испанском искусстве XVI в. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. СПб., 2001; Шелешнева-Солодовникова Н.А. Латиноамериканское искусство XVI-XX веков: Исторический очерк. М., 2007.

центров в отечественном искусствознании. Исследования отражают в большей части проблемы изобразительного искусства Испании, переживающего блистательный расцвет в XVII в. Архитектура Испании эпохи барокко рассматривалась фрагментарно в ряде научных статей последнего десятилетия. До настоящего времени в отечественном искусствознании специфика региональной архитектуры Южной Испании никогда не становилась предметом всестороннего и комплексного исследования. В то же время, единственной, наиболее полно обобщающей архитектуру барокко Андалусии, испанские искусствоведы называют монографию Антонио Бонет Корреа³³. Многочисленные современные публикации продолжают изучать более узкие и локальные темы, не рассматривая вопросы архитектуры барокко Южной Испании и проблему стилеобразования как единого, исторически обусловленного процесса. Однако проблематика формирования национального стиля барочной архитектуры Южной Испании заслуживает особого внимания, поскольку именно в Андалусии складываются основные художественные принципы нового стиля, эстетическая ценность и размах которых позволили создать « наиболее точный эквивалент национальному восприятию формы»³⁴. Отсутствие обобщающих материалов по этой теме дает основание представить данную работу как первый опыт в отечественном искусствознании анализа и систематизации барочной архитектуры Андалусии, выявляя ее особенности формально – стилистического характера, обусловившие формирование регионального стиля, выраженного в единстве образно – содержательных признаков языка архитектурных форм. В ходе исследования предлагается также новый подход к решению вопроса о специфике эволюции 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

³³Bonet Correa. Op.cit. Barcelona, 1978.

³⁴ТананасеваЛ.И. МеждуАндамииЕвропой. СПб.,2003. С.143.

Испании в силу сложившихся исторических условий, государственных задач и культурных взаимовлияний.

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

Таким образом, можно выделить, как основные, следующие задачи исследования:

- анализ процесса развития архитектуры Андалусии как единой эволюции в формировании стиля южно-испанской архитектуры середины 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;
- проведение детального сравнения принципов построения художественной формы архитектуры Восточной и Западной Андалусии, как две линии стилевого развития Южной Испании.
- анализ и систематизация основных стилистических предпочтений, способов и приемов достижения художественных эффектов благодаря использованию новых архитектурных и декоративных форм, строительных материалов, активных колористических решений.

Методика исследования. 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 региональных особенностей архитектуры Андалусии, в процессе исследования основной акцент ставится на развитии декоративной линии, как основной составляющей ее стилистической вариативности.

Важнейшую часть работы составил анализ сохранившихся памятников южно-испанской архитектуры, которые представляют наиболее полный и достоверный материал при изучении закономерностей эволюции архитектурной формы и архитектурного декора. Многоплановую картину типологического сравнения и детального рассмотрения не сохранившихся памятников архитектуры, элементов архитектурного декора обогащают и конкретизируют графические материалы и письменные источники.

Практическая значимость работы. Материал диссертации может использоваться в дальнейших исследованиях по истории искусства Испании

и представлять интерес для широкого круга историков искусства, культурологов, историков архитектуры. Свод представленных памятников барочной архитектуры Андалусии будет полезным при формировании лекционных курсов по истории искусства и архитектуры барокко.

Структура работы. В соответствии с основными задачами исследования диссертация состоит из *введения, четырех глав и заключения*. Особый раздел составляет развернутая библиография и приложение с иллюстративным материалом.

Во введении рассматриваются проблемы формирования концепции барокко и историография испанского барокко, как целостного явления в истории архитектуры Пиренейского полуострова. Особое внимание уделяется проблемам национальной методологии и специфическим особенностям изучения региональной архитектуры.

Первая глава. Испания эпохи барокко - состоит из двух разделов, посвященных общим культурно-историческим вопросам. Выявление основных этапов в развитии стиля с учетом многообразия архитектурного языка, основанного на синтезе исторически сложившихся культур Востока и Запада, заставляет нас выйти за рамки собственно истории искусства и искать объяснение художественным явлениям в общих процессах исторической и культурной жизни эпохи. Поэтому *первый раздел: Исторические противоречия «Великой» империи* - рассматривает общие проблемы истории Испании этого периода и специфические особенности испанской монархии, оказавшие влияние на культуру страны в целом.

Природа испанской империи, классические черты которой сформировались в период правления Филиппа II, была по своему уникальна. В отличие от монархии Карла V, она стала истинно испанской державой с административным центром в Мадриде. Новый миропорядок, который стал вводиться вслед за объединением страны, был смоделирован по образцу

« идеального государства рыцарей», все силы которых отдаются борьбе за христианскую веру. В Испании, при раздирающих ее религиозных и социально – экономических противоречиях, только такая программа была способна сохранить единство страны. Христианская идеология становится цементирующей силой государственного управления. Роль сверхдержавы мобилизует все людские ресурсы, которые распределяются между основными сферами деятельности: управление, военное дело, служение богу. В этом оттачиваются грани этического идеала того времени. В то время, когда испанцы пользовались почти безграничными политическими горизонтами, они сужали культурный кругозор, 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. 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 искренностью³⁵.

До 1640 года Испания безраздельно владела всем Иберийским полуостровом, всеми открытыми к тому времени областями Южной Америки и некоторыми территориями в Азии и Африке. Однако метрополия столкнулась с почти непреодолимыми организационными и идеологическими трудностями в установлении действенной системы управления. Вслед за взлетом в стране наступил глубокий упадок. Этикет,

³⁵Ваганова Е.О. Мурильо и его время. М., 1988. С. 9 – 10.

коррупция, интриги снижали эффективность государственной власти. К началу XVII столетия страну раздирали внутривластные конфликты.

Основной задачей государства оставалось религиозное единство страны. Попытки организовать католическое воспитание морисков с тем, чтоб сделать из них истинных христиан и подготовить их к слиянию с католическим населением, потерпело неудачу. Хлынувшие в страну из колоний громадные богатства не принесли пользу ни государству, ни его подданным, а управление мировой империей было мало эффективным. Мир вокруг менялся, а Испания, низвергнутая с вершины триумфа в бездну, не смогла приспособиться к переменам. Страна, которая могла занять первое место в мировой экономике благодаря открытию Америки, упустила свой шанс, что во многом объясняется религиозной и, как выразился испанский философ Ортега-и-Гасет, народной психологией, унаследованной от средневекового периода заката³⁶.

Второй раздел: Теория и поэтика испанского барокко - посвящен анализу основных эстетических категорий, выработанных литературной и художественной теорией испанского барокко. Небывалый для Испании подъем культуры в крайне неблагоприятных условиях кризиса и упадка государства, представляет сложнейшую научную проблему. Не случайно художественная школа Испании рассматривается историками искусства, как одно из наиболее своеобразных явлений внутри общеевропейского барокко.

Теория и поэтика испанского барокко отражена в знаменитом трактате профессора иезуитской коллегии Бальтасара Грасиана «Остроумие или искусство изощренного ума» (1648). 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. Отдельное направление многочисленных эстетических трактатов рубежа XVI – XVII

³⁶Ортега-и-Гасет Х. Бесхребетная Испания. М., 2003.

столетия было посвящено театральному искусству. Тирсо де Молина создает комедию барокко, ее разнообразные и противоречивые элементы: высокое и низкое, трагическое и комическое, принципы комедии интриги. 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. Театральное барокко использовало приемы живописи: контраст светотени, новое осмысление пространственных категорий. 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 эффектность.

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. Франциско Пачеко, создав Академию живописи в Севилье, пытался собрать круг единомышленников, сформировать впервые в Андалусии образовательную систему и теоретически обосновать свою художественную позицию³⁷.

Ориентация на классическую традицию, как на новый национальный художественный язык архитектуры, стала трактоваться испанскими теоретиками архитектуры как воплощение идей христианского зодчества, источником которого являлось теоретическое наследие итальянского Ренессанса. Широкое распространение в Испании конца шестнадцатого столетия получили трактаты Витрувия, Л.Б.Альберти, Дж. Виньолы, А. Палладио. В Андалусии особенно популярным были трактаты Себастьяна

³⁷ PachecoFrancisco. Arte de la pintura: Su antigüedad y grandeza. Seville, 1649.

Серлио. Выбор «римского стиля», как выражение силы и величия абсолютизма в архитектуре, знаменовал для Испании отказ от позднеготических приемов и «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)³⁸. Автор трактата говорит о пользе мастеров изучать и использовать строительный и художественный опыт древних. Переход от теории к практике начался сооружением королевского Эскориала. Новый тип профессиональной подготовки зодчих этой эпохи основывался на теоретических выкладках Витрувия и Альберти. В Мадриде выходят труды фра Лоренсо де Сан Николаса и Доминго де Андрадо «Искусство и использование архитектуры» и «Превосходство в архитектуре»(1633)³⁹. 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. Большинство создателей архитектурных теорий являлись членами религиозных орденов. Бенедиктинский монах Хуан Риччи (1600 – 1681) в своих теоретических сочинениях развивает и углубляет тему архитектурных ордеров. Каждый ордер, как указывал еще Серлио, соответствовал определенному святому. Классическую группу ордера – дорический, тосканский, ионический, коринфский и композитный он дополнил «соломоновым» – ордером с витыми колоннами, какие, как предполагалось, были в храме Соломона⁴⁰. 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)

³⁸Ногтева О.А. Испанские архитектурные трактаты эпохи Ренессанса.// Искусствознание 1/2006. М.

³⁹Agustin Garcia. El siglo XVII. Madrid, 1996.С. 22 -40.

⁴⁰Ibid.

разработал новые типы ордеров - антропоморфные «атлантические». Андалузская школа, находясь в русле общего эволюционного процесса, не ставила перед собой задачу по созданию идеальных произведений, вследствие чего, именно отсюда пойдут первые импульсы новых веяний, привнесенных архитектурными идеями монаха иезуитского ордена Педро Санчеса.

Вторая глава: Стилиевые истоки архитектуры Южной Испании на рубеже XVI – XVII веков - состоит из двух разделов, в которых анализируются истоки национального варианта барокко в архитектуре Южной Испании. В *первом разделе: Архитектура королевского двора Филиппа II* - рассматривается архитектура королевского двора как необходимая составляющая в контексте стилиевых истоков архитектуры Южной Испании на рубеже XVI – XVII веков, так как именно в этот период здесь происходит активная реализация масштабных государственных проектов (дворцов, госпиталей, административных сооружений). Все проекты осуществлялись при непосредственном участии и контроле королевского архитектора Хуана де Эрреры. Воплощением великолепия испанской империи в период правления Филиппа II стал Эскориал, а его суровый классицизм - исходным образцом нового стиля. 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 идеи возрождения «золотого века» императора Августа. Первым автором проекта был архитектор, философ, математик Хуан Бутисто де Толедо, его преемником станет Хуан де Эррера, общепризнанный создатель Эскориала и выразитель стиля архитектуры королевского двора. План Эскореала – прямоугольник с четырьмя башнями по углам, обнаруживает близость к планам старых испанских Алькасаров. Архитектура Эскориала свободна от примеси готических и мавританских архитектурных

форм. Эррера уверенно оперирует ордерами и классическими профилями, вводит цилиндрические своды в перекрытиях.

Дворцовую и культовую архитектуру, исполненную в стиле «эрререск» или «дезорнаментано» в Мадриде, Толедо, Севилье, Гранаде, Вальядолиде и Лиссабоне объединяет общая идея выражения холодно – помпезного величия времени правления Филиппа II средствами сухой схематичной архитектуры. Хуану де Эррера выпала роль выразить образ и стиль имперской эпохи. Проблему стиля «дезорнаментано» исследователи видят в отсутствии оригинального художественного языка в архитектуре Эрреры. В ней нет творчества, царит чистая математика, а абстрактная манера использования классических форм убирает всякую индивидуальность. Тем не менее, нельзя не признать важную роль Эрреры в том, что он одним из первых сознательно использовал язык европейской классической архитектуры, разорвав «путы» средневековой традиции, введя на территории Испании и Португалии универсальный стиль классицизма.

Во Втором разделе: Стилевой поиск в архитектуре Андалусии в начале XVII века и проблемы истоков барокко - рассматриваются истоки стиля барокко в Андалусии. К концу шестнадцатого столетия в Гранаде прочно утвердился классический стиль монументальной архитектуры, у истоков которого стоял дворец Карла V, спроектированный первоначально мастером итальянской выучки Педро Мачука. Эррера внес незначительные поправки в композицию здания, практически не изменив его общий вид. Стиль Эрреры заметен в изменениях западного вестибюля, где все выступающие элементы были утоплены в стену и исчезли фрагменты архитектурного декора, приобретая, таким образом, более плоскостный характер. Одновременно завершается масштабное для Гранады строительство Королевской канцелярии и Королевского госпиталя, выполненных уже в разных художественных традициях. Если здание канцелярии еще строго следует идеи архитектуры дворца Карла V, то в госпитале, прослеживаются другие художественные задачи и формируются черты гранадского вкуса в

архитектуре. Портал здания, как основной акцент фасада, интересен с точки зрения развития художественных поисков в архитектуре раннего испанского барокко, так как именно в композициях порталов гражданского и культового зодчества наиболее выразительно прослеживается линия стилового развития в сторону барочного насыщения объема и архитектурно – скульптурного декора.

Стилевая эволюция Севильи протекала в русле реконструкции и подновления в архитектуре и градостроительстве. Почти две трети города занимали монастыри. Монастырскому городу противостоял город торговый, ремесленный со своей городской структурой и гражданскими строениями.

Теоретической базой для архитекторов Севильи начала XVII столетия являлись, в первую очередь, трактаты Витрувия, Палладио, Виньолы, Серлио. Архитектурный язык Серлио часто будут использовать в композициях эспаданья – звонниц, в башнях и фасадах. Историк искусства Санчо Корбачо собрал и проанализировал рисунки монастыря Сан Антонио дель Падуа, чертежи Хуана де Овьедо, Вермондо Реста, Диего Лопес Буено – архитекторов первой трети XVII века. Другая коллекция рисунков и чертежей относится к собранию Диего де Сунига под инициалами «D.Z.». Стилистически они занимают промежуточное положение между маньеризмом и барокко. Эти рисунки насыщены орнаментальным декором и являются предвестниками нового стиля в архитектуре второй половины века.

Планы севильских зданий XVII века представляют собой типологическое разнообразие. Эволюция поиска новых форм в культовой архитектуре развивалась по двум направлениям: одно шло по пути развития протобарокко, используя наиболее сложные конструктивные решения внутреннего пространства с центрической или эллипсовидной композицией, с глубокой и широко развернутой абсидой, высоким куполом, средокрестие которого располагалось по центру зального пространства. Рядом с ним развивается другое направление, тесно связанное с местной традицией в

использовании стиля «мудехар», трехнефным по типу «монастырского» пространством плана, с лепным орнаментом растительного и фигурного рисунка, обильно заполняющего стены и своды интерьера. В развитии именно этого типа архитектуры будет наиболее последовательно прослеживаться эволюция барочного стиля, характерного для Севильи.

В жилой архитектуре городской знати чаще всего новые элементы привносятся в ранее существующие схемы. В дворцовых интерьерах появляются парадные лестницы, как основной элемент, соединяющий внутреннее пространство ансамбля здания. Второй тип, наиболее распространенный, включал прямоугольный в плане вестибюль - прихожую перед внутренним двориком, окруженным проходными галереями, по сторонам которых располагались жилые помещения. Фасады зданий украшали богатые по композиции и материалу порталы, как главный акцент дворцовой архитектуры.

В области монастырского строительства ведущую роль продолжали играть правила, установленные религиозными орденами. Среди известных архитекторов – монахов иезуитского ордена, работавших в Андалусии, был Педро Санчес. С появлением Педро Санчеса в Мадриде архитектура королевского двора получает мощное влияние андалузского динамизма, как обратную связь в преемственности развития и противопоставлении господствующему при дворе эррерианскому стилю. Встав на путь свободы выражения 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.

Третья глава: Сложение национального стиля архитектуры барокко в Андалусии второй половины XVII века - состоит из двух разделов, в которых исследуются важнейшие памятники раннего испанского барокко с точки зрения развития двух основных направлений в эволюции южно-испанской архитектуры. Рассматривая одновременные примеры архитектуры

в Гранаде, Хаэне, Севилье и Херес де ла Фронтера, мы наблюдаем художественное многообразие их стилей в рамках единого процесса протобарокко.

Первый раздел: Протобарочные фасады кафедральных соборов в Гранаде и Хаэне, как отражение двух направлений в развитии барочного стиля Восточной Андалусии - посвящен стилистическому анализу архитектурного языка и основных принципов формобразования, характерных для испанского протобарокко второй половины XVII в. в Гранаде и Хаэне.

В 1667 году архитектор, художник и скульптор Алонсо Кано (1601 – 1667) создал одно из наиболее значительных своих произведений - проект главного фасада кафедрального собора в Гранаде, положив тем самым начало формированию нового стиля в андалузской архитектуре. Хотелось бы особенно отметить деятельность Кано как мастера эфимерной архитектуры праздников при мадридском дворе, а также его проект триумфальной арки, созданный по королевскому заказу. Как мастер «*apparati*» Алонсо Кано был склонен к обогащению архитектурной формы скульптурным декором, соединив, тем самым строгую геометрию Эрреры с мягкой линией орнамента, добиваясь гармоничного равновесия между архитектурой и архитектурным декором, не перегружая общую архитектурную композицию. Он выступит против существующих канонов и прямого следования классическим формам, свободно варьируя их, достигает сложных перспективных решений и пространственной глубины. Исполненные по его рисункам орнаментальные композиции на фасаде Кафедрального собора Гранады обобщают его систему. Усовершенствованная первоначальная идея триумфальной арки воплотилась в фасаде гранадского собора. Создание Кано не имеет аналогии в архитектуре барокко Испании и в других странах. Нет здесь и прямой связи с национальными традициями прошлого. Кано развивает архитектуру от Возрождения к барокко, став одним из художников, реализовавшим в данном фасаде свободный стиль и сделав решительный, рациональный шаг в испанское барокко.

Главным мастером, достроившим в XVII веке Кафедральный собор в Хаэне был Эуфрасио Лопес де Рохас (1667). Ему предстояло спроектировать главный фасад. Мощь лаконичных объемов огромного тела собора на фасаде дробится пластикой рельефов, статуями в нишах, орнаментальным декором стен и окон, а ясная структурность архитектурных объемов башен сочетается с тонкой проработкой двух верхних ярусов. Сравнительный анализ фасадов соборов Хаэна и Гранады выявляет новые тенденции в использовании устоявшихся в искусстве традиционных форм в непривычных сочетаниях. Оба фасада автономны по отношению к внутреннему пространству и представляют самостоятельное образное и пластическое решение⁴¹.

Кано, как главный предвестник барокко в архитектуре Андалусии придумал новые пропорции и законы классики. И с этой точки зрения мастер заявляет первый вызов классицизму. 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, тогда как Кано решительно меняет тип традиционного фасада и создает новую оригинальную структуру и художественную композицию.

Второй раздел: Художественная программа Госпиталя Каридад и Картезианского монастыря в контексте развития «живописного» стиля Западной Андалусии - затрагивает вопросы формирования

⁴¹ Kubler G. Op.cit. 1959. P. 86-89.; Galera Andreu, Pedro A. La fachada de la Catedral de Jaén y la consolidacion de la "arquitectura efímera"// Estudios sobre Literatura y arte dedicados al professor Emilio Orozco Díaz, vol.I. Granada, Universidad, 1979, p.p. 523-531.

художественного языка и выразительных особенностей материала декоративно – прикладного характера в памятниках архитектуры Западной Андалуси: Севильи и Херес де ла Фронтера, где были выявлены стилистические черты раннего барокко, отличные от архитектуры Восточной Андалусии.

Севилья принадлежала к особому типу городов, где преобладало ярко выраженное зрелищное начало. Город превращался в колоссальный театр, в котором сочетались и переплетались искусство и религиозность народа. Тенденции декоративного украшения эфемерной архитектуры и влияние традиций мудархар наложили отпечаток на особое чувство цвета, свойственное севильской архитектуре.

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. Город все больше попадал под влияние религиозного управления. Театральная стихия барокко не исчезнет, а будет реализована на «сцене» алтарей и на улицах города. Религиозные церемонии и процессии по своим грандиозным масштабам заменят уличный публичный театр, подобно тому, как это представлено в визуально драматичном и религиозно театральном ансамбле живописи, скульптуры и архитектуры госпиталя де ла Каридад. Заказчиком ансамбля, автором его художественной и духовной программы был Мигель де Маньяра. В уставе Братства Каридад и специально написанном Маньярой трактате «Правдивая речь», излагаются духовные правила ордена Калатравы, как теологическое обоснование пути к блаженной жизни через прижизненные дела милосердия. Значительная роль в трактате Маньяры отводилась искусству в его системе декораций. Доминирующую составляющую в программе Маньяра относит визуальной системе: «*mira, observa, ve*» - смотри, наблюдай, зри. Братьям ордена он советует рисовать

то, что они проповедают⁴². 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. В живописных полотнах Вальдеса Леаля «Аллегория смерти» и «Аллегория бренности» наиболее последовательно выражены основные идеи Маньяры и созданного им братства о поэтизации смерти. Скульптурная группа Пинедо 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.

Гармоническое 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 лучших представителей севильского академизма Золотого века. Фасад представляет собой новый тип, соединяющий сдержанность архитектурно-скульптурного декора с большими керамическими панно, играющими основную роль образного и художественного решения фасада.

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 Морла⁴³. Своеобразие ансамбля монастыря заключалось в сочетании позднеготической традиции, искусства мудехар и барочного архитектурного декора. Фасад монастырской церкви 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 не выявлена тектоника здания. Общепринятая в барокко

⁴² Valdivieso E., Serrera J.M.. El Hospital de la Caridad de Sevilla. Sevilla. 1980. P.10.

⁴³ Esteve Gorrero, Manuel. Jerez de la Frontera. Guía Oficial de Arte. Jerez de la Frontera. 1933. pp. 186-198.

фасадная схема римской церкви Иль Джезу присутствует здесь практически в чистом виде, но с южно-испанским акцентом, усложняющим архитектурную структуру фасада особым пониманием его пластической выразительности. На фасаде отсутствует свободная от архитектурного и орнаментального декора плоскость: все покрыто ковровым орнаментальным узором и вместе с пластикой архитектурных форм создает динамичную игру светотени в золотистых оттенках камня. Сложная ритмика архитектурных форм и деталей, скульптурная и орнаментальная пластика, живописная игра света и тени на поверхности фасада придают его облику пышную театральность.

Рассматривая одновременные примеры архитектуры Восточной и Западной Андалусии мы наблюдаем первые опыты индивидуального поиска стиля, наиболее ярко отразившиеся в архитектуре Алонсо Кано, который, однако, не смог до конца сформулировать язык нового стиля, так как находился в процессе поиска и стоял у истоков барокко. Вариатные решения композиционных приемов на полярных точках Андалусии демонстрируют художественное многообразие их стилей в рамках единого процесса протобарокко.

Четвертая глава: «Расцвет андалузского барокко на рубеже XVII – XVIII веков - включает три раздела, где проводится детальное сравнение принципов построения художественной формы архитектуры Восточной и Западной Андалусии в формировании стиля «пышного андалузского барокко».

Первый раздел: Творческий метод Леонардо де Фигероа и формирование в его архитектуре стиля барокко «севильяно - посвящен архитектору Леонардо де Фигероа - главной фигуре андалузского барокко, как создателя стиля севильского барокко, влияние которого продлилось до конца XVIII века. Его творчество было новаторским и оригинальным, а работы обладали двойным характером: сохранением конструктивных принципов, характерных для ренессансной и маньеристической архитектуры, при широком

использовании барочных орнаментальных форм. Развитие формы и декора куполов будет у мастера доминирующим. Купола церквей Сан Сальвадор, Санта Магдалена и Сан Луис составляют трилогию разнообразных, но единых по стилистическому почерку живописных форм архитектурного декора. Фигероа легко трансформирует известные ему стили, пробует их вариации в своих орнаментальных композициях, экспериментирует с материалом и формой, но не выходит за границы искусства, всегда следуя законам пропорции и архитектоники. К числу лучших произведений сеvilьского барокко относится церковь иезуитского монастыря Сан Луис, где 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.

Сценографическая идея барочной архитектуры Севильи достигла в фасаде семинарии Сан Тельмо своего кульминационного развития. Архитектура и скульптура выступают 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.

Во втором разделе : «Творческий метод Франсиско Уртадо де Изкиердо и Хосе де Бада в формировании стиля барокко « гранадино» - подробно проанализированы работы мастеров Восточной Андалусии, где избыточная декоративность в архитектуре приобрела отличное от Севильи толкование. Носителем нового архитектурного языка будет мастер ретабло из Кордовы Франсиско Уртадо де Изкиердо (1669 – 1725), Уртадо принципиально изменил направление развития барочной архитектуры. Драматическое использование света и манера наслаивать сложные формы орнамента с глубокими впадинами, образующими контрастную игру светотени, привели к тому, что этот прием стал характерной чертой барокко Гранады. В Гранаде формируется его художественный метод, как ассимиляция классического стиля Алонсо Кано и нового прочтения мусульманской орнаментальной формы. Уртадо одним из первых после двухсотлетнего разрыва, обратится к арабскому искусству, как средству усовершенствования формы и декоративного орнамента. Архитектурное мышление и художественный метод мастера наиболее полно отражен в ансамбле картезианского монастыря в Гранаде. В архитектурном декоре Уртадо использует геометрический рисунок из симметричных косых и резаных линий с большой частотой ритма композиции, усложненного магическим характером готики. 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 усложняют ритмику дробных элементов. Происходит зрительный распад больших структурных форм ордера на мелкие

декоративные части, сливающиеся с общим орнаментальным ковром, покрывающим стены Сакристии. Ордер, как декоративный элемент, концентрирует границы наибольшего сгущения орнаментики. В интерьере Сакристии декорация входит в непримиримое противоречие с архитектурой. Увлечение мастером светотеневыми эффектами, как театральность акта духовного созерцания, разовьется в камарин церкви Нуэстра Сеньора де лас Агустиас. Своеобразная архитектурная форма – эстипите, по подобию усеченной пилястры, в виде вытянутой пирамиды, установленной вершиной вниз, как самая характерная черта в композициях Уртадо Изкиердо, усложняется активной пластикой декора, составленного из растительных, цветочных и геометрических форм.

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. В нем отразился эклектичный стиль мастера, основанный на влиянии Диего де Силое, Алонсо Кано и очищенной от «перегрузки» архитектуры Уртадо. В поисках оригинального решения Хосе де Бада возвращается к рисунку Уртадо, но делает его более легким, очищает плоскость пилястра в форме усеченной пирамиды - эстипите и упрощает орнамент. Эклектичный по сути стиль Бады окончательно формируется в его главной работе - в Сакристии картезианского монастыря, в которой, независимо от проекта Уртадо, прослеживается новая линия развития архитектурного декора. 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. Сущность его искусства является результатом тройного влияния: классического барокко Алонсо Кано, которое питается корнями, пущенными архитектурой Силое, призматических форм Уртадо, линейного

декоративизма переосмысленной традиции мавританской культуры⁴⁴. Так же как и Уртадо, 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. Динамичность рисунку резного орнамента в холодном выбеленном стуке придает активный ритм его повторов, а возврат к геометрическим формам отсылает к мавританскому стилю, к которому обращается мастер в поиске нового оригинального художественного метода и нового искусства. По мнению Тейлора, произошел процесс «арабизации» барокко, своеобразное сочетание кордовского и гранадского стилей⁴⁵. Творческий метод архитекторов Леонардо де Фигероа, Уртадо Изкиерда и Хосе де Бада, как выразителей архитектуры «пышного» андалузского барокко, при всем разнообразии художественных средств, объединяет единство стиля, в котором, с академической точки зрения, основанной на культе итальянской архитектурной эстетики, происходит утеря органического понимания архитектуры и конструкции. Андалузские мастера сознательно идут в разрез с академической традицией, доводя декоративную насыщенность архитектуры до крайних пределов. Стиль барокко «гранадино» и «севильяно», дойдет до самых отдаленных уголков Андалусии, а потом получит распространение в колониях Нового Света.

В третьем разделе: «Единство многообразия и многообразие в единстве архитектурного декора» - анализируются основные стилистические предпочтения, способы и приемы достижения художественных эффектов в использовании новых архитектурных и декоративных форм, строительных материалов, активных колористических решений.

⁴⁴ Gallego y Burin. A. Op. Cit. Granada, 1956. p.46.

⁴⁵ Taylor R.C. Op.cit. Marzo 1950. p.25-59.

На рубеже XVII –XVIII веков закрепляется процесс формирования стиля и его художественная концепция. Стилистические различия выражались наиболее рельефно в материале и форме архитектурного декора, колористическом решении, как в архитектуре, так и в целостной программе градостроительства. 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, во внутренних двориках Андалусии. Стуковый орнамент станет основным средством украшения храмовых интерьеров, заполняя пышным ковровым узором своды, карнизы, чашу купола. Резной декор сменяют живописные орнаментальные узоры, которые будут имитировать в технике гризайли стуковый узор, организуя рисунок антаблемента, вводя иллюзионистические композиции в пространство свода и средокрестия. 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 и орнаментальными решениями была характерна для Севильи. В Гранаде предпочтение отдавали спокойным по ритму и цвету орнаментальным узорам Альгамбры. Геометрические рисунки «аликатадо», выражавшие в исламском искусстве высший смысл и божественную красоту сменяются полихромными композициями с ренессансными элементами, исполненными в ярких сочных красках наподобие узоров итальянских тканей, привозимых в севильский порт.

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. 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. Полихромные фасады и покрытия куполов, цветовое членение зданий и эспаданья говорят о том, что контрасты активного цвета сознательно преобразуют визуальное окружение. В Севильи, 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.

В Заключении, включающем два раздела, сформулированы основные выводы и подведены итоги всего исследования.

В первом разделе: «Проблема стиля и логика развития южно - испанского барокко» – расставлены основные акценты в вопросах проблематики стилеобразования архитектуры барокко Андалусии. Общеввропейское представление целей, задач и художественных приоритетов позволяет рассматривать архитектуру барокко Испании в системе ценностей эпохи, в основе которых церковная идеология представляла одну из главных составляющих, как стержневая идея логики испанского барокко. В этом контексте, испанское барокко наиболее убедительно объясняется его духовной сущностью, отличительной чертой которой являлось героическое чувство периода Реконквисты, направленное на служение всеобщему религиозному идеалу с глубоким осознанием особой миссионерской роли Испании. Это осознание избранности не было так ярко выражено ни у какого другого народа, где духовная составляющая в определении стиля барокко выражала основную его доминанту.

С другой стороны, исторические обстоятельства складывались таким образом, что нужно было ускоренным темпом освоить опыт нескольких столетий, благодаря чему создается пестрая картина наложения разных стадий развития, которые меняют логическую последовательность стилевых перемен. Испанские искусствоведы пытаются объяснить «декоративное» барокко с разных точек зрения. Одни историки объясняют насыщенность декоративными элементами влиянием традиций мудехар⁴⁶. Другие ищут объяснение этому феномену в религии. Заказчики не искали специальных новых решений как итальянские зодчие. Использовали традиционную форму латинского креста и общепринятые пространственные композиции, а поверхность стен, куполов и сводов служила изобразительным фоном для выражения их духовных эмоций. Специфику «декоративного» барокко рассматривают также с точки зрения психологического коллективного портрета эпохи. Это было искусство внешнего вида, антиномия между

⁴⁶ Chueca Goitia F. Historia de la arquitectura Española. Vol. V. Zaragoza - Barcelona, 1986.

структурой и тектоникой архитектуры (быть) и декорацией (выглядеть). 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. Модели не пришли извне, они вышли из своей собственной традиции. Это была «маска» прошлого. Наиболее острой и спорной стала проблема профессионализма в строительном деле Испании. 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 в планы и чертежи со своими усложненными композициями декора. Художники – орнаменталисты соединили понятие архитектуры и декоративного искусства как симфонию цвета и света по теории Пачеко.

Если к началу века барокко Южная Испания знала высокое классическое искусство и сознательно следовало ему, руководствуясь имперскими задачами королевского двора, то когда эти задачи себя исчерпали, ушла и необходимость по политическим и 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. Общественный интерес, консерватизм церкви, провинциальный вкус знати продолжают жить в традициях прошлого вплоть до его расцвета эпохи «пышного» андалузского барокко .

Во втором разделе: « Две линии развития в архитектуре барокко Андалусии» – подводятся итоги формирования стиля южно-испанского барокко. В результате комплексного исследования и разработанной системы

классификации архитектуры Южной Испании мы определяем две линии стилевого развития Восточной и Западной Андалусии. Это привело к формированию двух культурных центров в Гранаде и Севилье, где наиболее ярко проявился региональный стиль «пышного» андалузского барокко: барокко «гранадино» и барокко «севильяно». Гранада и Севилья на полярных точках провинции Андалусии демонстрируют яркий, соответствующий исторически сложившимся вкусам и традициям архитектурный облик городов эпохи барокко. Леонардо де Фигероа был 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 народного «мудехар», 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 и последовательного процесса 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 оригинальности формального языка архитектуры барокко «гранадино». Смещение европейских и восточных традиций, как в одном, так и в другом случае, не мешает органическому слиянию в целостный художественный образ архитектуры, где было достигнуто единство пластического языка, отличающее понятие стиля, как

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.

В исследованных памятниках гражданской, дворцовой и культовой архитектуры Андалусии Нового времени в полной мере проявляются устоявшиеся в научном искусствоведении стилевые признаки, при которых по оценке Б.Виппера, провинциальный диалект переходит в стадию завершеного и самостоятельного художественного языка. И тогда «потенциальный стиль превращается в *новый национальный стиль*»⁴⁷, существующий по законам искусства барокко.

Апробация исследования. Основные положения диссертации изложены автором в публикациях и тезисах докладов на научных конференциях НИИТАГ РААСН «Вопросы всеобщей истории архитектуры».

1. Севилья эпохи барокко. Архитектура и градостроительство.// Декоративное искусство и предметно пространственная среда. Вестник МГХПА. 3/2012. М.,2012.С.101-110.

2. Две линии развития в архитектуре барокко Андалусии.// Декоративное искусство и предметно пространственная среда. Вестник МГХПА. 4/2012. М.,2012.С.205-216.

⁴⁷ Цит. по: Vipper В. Baroque Art in Latvia. Riga, 1940.Р.8; (перевод- Л.Тананаевой). Выделено мой – Н.М.Сим.

3.Проблема стиля архитектуры барокко в истории искусств.// Декоративное искусство и предметно пространственная среда. Вестник МГХПА. 4/2012. М.,2012.С.217-231.

4.Своеобразие архитектуры барокко в Южной Испании XVIIвека.//Вопросы всеобщей истории архитектуры. Вып. 3. М., 2011. С.263 – 291.

5.Гранада и Севилья. Две линии развития в архитектуре барокко Южной Испании.»Тезисы к докладу на научной конференции НИИТАГ РААСН«Вопросы всеобщей истории архитектуры». М., 2012.

6.Протобарочные фасады культовой архитектуры Андалусии. Тезисы к докладу на международной научной конференции НИИТАГ РААСН «Вопросы всеобщей истории архитектуры» М., 2013. (тезисы опубликованы на archi.ru, niitag.ru).

7.Единство многообразия и многообразие в единстве барочного архитектурного декора Андалусии. Тезисы к докладу на международной научной конференции НИИТАГ РААСН «Вопросы всеобщей истории архитектуры» М., 2014. (тезисы опубликованы на archi.ru, niitag.ru).

•