Н.М. СИМ

*Кандидат искусствоведения; член Ассоциации искусствоведов (АИС). Издательство «Прогресс — Традиция». Руководитель проекта научных исследований*
*e-mail: nmsim@mail.ru*

N.M. SIM

*PhD (Art History); member of Art Critics and Art Historians Association (AIS)*
*e-mail: nmsim@mail.ru*

DOI: 10.37485/1997-4663_2023_4_2_25_47

# ПОЭТИКА И ЛОГИКА РАЗВИТИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО СТИЛЯ ИСПАНСКОГО РЕНЕССАНСА

# POETICS AND LOGIC OF DEVELOPMENT OF THE NATIONAL STYLE OF THE SPANISH RENAISSANCE

*Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-28-00029, https://rscf.ru/project/22-28-00029/*

В статье рассматривается проблематика стилевой природы испанского Ренессанса, которая была порождена противоречивыми толкованиями неоднородности исторических процессов, где одновременно сосуществовали черты средневековых христианских и восточных культур, усложненные стремительным внедрением итальянского классического искусства. Повсеместное использование разнообразных стилевых систем, устоявшегося испанского и привнесенного итальянского, историки искусства определили «двуязычием» Ренессанса. Фундаментальный вклад архитектурного наследия заключается в том, что Испания была первой страной, принявшей и усвоившей римский классический язык, передавая свой опыт далеко за пределы Иберийского полуострова.

The article considers the problems of the style nature of the Spanish Renaissance resulting from contradictory interpretations of the het-

erogeneity of the historical processes which included simultaneous coexistence of features of medieval Christian and Oriental cultures complicated by impetuous intervention of the Italian classical art. The Spanish historians of culture have explained wide use of various style systems, the established Spanish and introduced Italian by ‘bilingualism of the Spanish Renaissance. The fundamental contribution of the architectural heritage of Spain is now seen first of all in the fact that the latter became the first country to embrace and adopt the Roman classical language and to transfer its experience far beyond the borders of the Iberian Peninsula.

**Ключевые слова:** испанский Ренессанс, Хуан де Эррера, платереско, историография, ордер, национальный стиль.
**Keywords:** Spanish Renaissance, Juan de Herrera, plateresco, historiography, order, national style.

Эпоха «Золотого века» Испании, отмеченная уникальными явлениями в различных областях культуры и искусства, растянута во времени, так как его виды (литература, музыка, театр, изобразительное и декоративно-прикладное искусство) развивались неравномерно. Например, «Золотой век» архитектуры определяется художественными достижениями в системе ценностей формирования национальной школы, которая была неразрывно связана с историческими событиями конца пятнадцатого — начала семнадцатого столетия. Периодом наивысшего подъема принято считать эпоху правления Изабеллы Кастильской и Фердинанда Арагонского, Карла V и Филиппа II, охватывающую 1479–1598 гг. Этого времени было достаточно, чтобы Испания добилась такого успеха, который едва ли знала мировая история. Завоеванием Гранады (1492) завершилась Реконкиста. В том же году Колумб открыл Америку, присоединив ее к владениям испанской короны. По Тордесильянскому договору (1494) раз и навсегда определились сферы испанского и португальского влияния в Новом Свете. В 1556 г. Карл V оставил в наследство Филиппу II западную часть владений Габсбургов: Кастилию, Арагон, Наварру, Балеарские острова, Сардинию, Сицилию, Неаполь, Милан, Голландию, Нидерланды, Люксембур, Франш-Конте, Латинскую и Центральную Америку. Это была огромная империя с абсолютной властью монарха, подпитываемая бесконечной поддержкой поступающих из Нового Света драгоценных слит-

ков. Аннексия Португалии (1580) стала кульминационным моментом в истории монархии. Империя, чья протяженность поражала воображение, была величайшей в обозримой истории.

Кастильский хронист 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» [19, p. 424]. Испанцы 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». Новый миропорядок был смоделирован по образцу «идеального государства рыцарей», все силы которых отдаются борьбе за христианскую веру. Исторические события и государственная политика отразились на архитектурном облике Испании.

Проблема определения стилевой природы испанского Ренессанса актуальна на сегодняшний день как в отечественном, так и в зарубежном искусствознании [2]. Она порождена противоречивыми толкованиями неоднородности исторических процессов, где одновременно сосуществовали черты средневековых христианских и восточных культур, усложненные стремительным внедрением итальянского классического искусства. В испанской историографии этой проблеме посвящено немало трудов, охватывающих широкий тематический спектр вопросов осмысления архитектурных стилей: интерпретация их терминологии, региональное многообразие течений в иберийских провинциях, символика и иконография пластической формы, роль стилевой эклектики и ее рефлексий [14; 7].

Наиболее спорными остаются проблемы итальянских влияния на формирование классической линии испанской архитектуры, вызывая нескончаемые дискуссии в научных кругах. Начало таким спорам было положено в фундаментальных трудах (1940–1970) Мануэля Гомеса-Морено, Фернандо Чуэка Гойтиа, Камона Азнара. Они первыми поставили во главу угла интерпретацию художественных критериев Возрождения, по которым определятся национальный стиль в архитектуре Испании [5]. Гомес Морено обозначил три основных этапа итальянского влияния на испанскую архитектуру: с конца XV в. до начала XVI в. — период итальянского пуризма, с 1540-х гг. — его ассимиляция, и, наконец, вторую половину века он определил как высшую точку погружения в формаль-

ный язык итальянской архитектуры. Результатом этого процесса стал его испанский эквивалент «платереско», составляющий главное звено в формировании национального стиля [17; 3].

Основными объектами исследования в историографии середины XX в. стали памятники архитектуры Кастилии и Андалусии. Регионы, входившие в состав Арагонской короны, — Арагон, Каталония, Валенсия и Майорка, а также Королевство Наварра, были, как замечает Фернандо Мариас, «вытеснены на обочину» [13]. Такое предвзятое территориальное «ограничение» привело к искажению целостности восприятия художественных течений, оставив глубокий пробел в истории иберийской архитектуры. Классики испанского искусствознания рассматривали архитектуру XVI столетия, ориентируясь, в большей степени, на кастильские образцы. Так, например, Фернандо Чуэка Гойтиа разработал идею гармоничной стилевой эволюции, подчиняющейся единому принципу художественной политики королевского двора. Этот принцип заключался в пассивной ассимиляции итальянских форм, внедряемых в местные ремесленные традиции, дойдя в итоге до упрощенной схематизации ордерного «универсализма» в стиле «дезорнаментадо», представленного в работах Хуана де Эрреры [10].

В начале 1970-х гг. меняется вектор тематического содержания историографии, появляется новое поколение историков искусства, в числе которых, наибольшего внимания заслуживали труды Д. Кублера, Э. Розенталя, Хавьера Ривера Бланко, Педро Галера Андреу и Агустина Бустаманте Гарсиа [12; 20; 18]. Историков привлекают уже более широкие темы междисциплинарного характера. Пристальное внимание уделяется теоретическим аспектам, основанным на изучении документальных письменных и графических источников, разрабатывается новый подход в системе квалификации памятников по типологии культовой ( храмовой и монастырской) и гражданской (дворцовой, фортификационной, градостроительной) архитектуры. Альтернативой кастильскому центризму стало изучение строительной практики отдаленных регионов, обогативших проблематику исследований своеобразием художественных приемов в различных провинциях, определяющих свою идентичность, основанную на ментальных традициях зодчества. Изучение испанской архитектуры XVI в., вне контекста проектов королевского двора, дало новый импульс в обогащении палитры декоративных решений ремесленных школ многообразием стилевых вариаций. Таким образом, выявляется новый ракурс

зрения, ориентированный на «периферийный» потенциал художественных тенденций декоративно-прикладного искусства.

Основной круг научных исследований в 90-е гг. был сосредоточен на изучении архитектуры королевского двора Филиппа II. Монография Кэтрин Уилкинсон Зернер, посвященная архитектору Хуану де Эррере, остается на сегодняшний день наиболее полноценным исследованием не только его творческой биографии, но также автор обращает внимание и на общие теоретические проблемы. Кэтрин заявляет, что архитектура Испании XVI в. долгое время изучалась через призму итальянского классицизма, а Кастилия представляла собой то, что казалось одним из лучших примеров его влияния на Иберийском полуострове. [22]. Региональный взгляд на развитие испанской архитектуры сместил приоритеты, обратив внимание историков на альтернативные процессы, оперирующие в большей степени своей «местной античностью». При этом, одновременно, на протяжении XVI в. продолжалось непрерывное строительство кафедральных соборов в позднеготических традициях — как эстетический идеал величия храмовой архитектуры. Но постепенно, шаг за шагом, шел необратимый процесс адаптации к новой лексике архитектурного языка Возрождения, как, например, Сан Лоренсо в Эскориале, или Кафедральные соборы в Гранаде и Вальядолиде.

Выявление художественных течений в определенном историческом, религиозном и социальном пространстве строится, как правило, по принципу однородных течений стилистической преемственности. Ускоренный процесс объединения испанских королевств на рубеже XV–XVI вв. определил специфику развития регионального искусства. Общий принцип «двуязычия» усложняется разновидностью решений местных ремесленных школ (астурийских, галисийский, кантабрийских, эстремадурских, валенсийских и др.) [13]. Местные школы, в свою очередь, приумножаются вариативностью индивидуальных подходов, следующих вкусовым предпочтениям своих заказчиков, принадлежащих к различным социальным группам: родовая, придворная и военная аристократия, духовенство. Это порождало новые неожиданные комбинации архитектурных форм и орнаментальных элементов их декорирования, «импортированные» мигрирующими мастерами из Италии, Франции и Фландрии.

Стилевая канва архитектуры Испании в течение всего шестнадцатого столетия, охватывающего период правления от Католических королей до Карла V и Филиппа II, определяется их художественной по-



Рис.1. Дворец Хабалькинто. Баэса. Фото Сим Н.М.



Рис.2. Баэса Алькасар. Сеговия. Фото Сим Н.М.

литикой, где красной линией проходит тема величия имперских задач. Каждый из них создавал символ своей абсолютной власти и увековечивал его в камне. Высокий уровень замыслов требовал достойного воплощения европейского масштаба. Словарь античной культуры был сполна освоен и переосмыслен в архитектурной эстетике королевского двора, составляющей параллельную региональному зодчеству линию развития.

Средневековая эстетика эпохи Католических королей уходила в прошлое. Стиль исабелино в архитектуре королевского двора Изабеллы Кастильской и Фердинанда Арагонского, основанный на позднеготических тенденциях, постепенно видоизменялся в новую художественную форму



Рис.3. Дворец Инфантадо. Гвадалахара. Портал. Фото Сим Н.М.



Рис. 4. Коллехио Саг Григорио. Дворик. Вальядолид. Фото Сим Н.М.



Рис. 5. Дворец Карла V. Гранада. Западный фасад. Фото Сим Н.М.

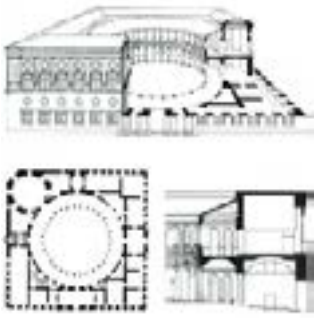


Рис. 6. Дворец Карла V. План

выражения в стиле «Romano Grande». Если Изабелла жила в среде рыцарской кастильской культуры и никогда не покидала своих земель на Пиренеях, то Фердинанд Арагонский, напротив, провел долгие годы в военных походах, в первую очередь, в Южной Италии и на Сицилии [9]. Римская античность стала для короля тем новым импульсом, который определил направление развития от культовой к дворцовой архитектуре. Заказчик (королевский двор) и исполнитель (архитектор) находили тот единственный универсальный выразительный язык, отвечающий духу времени.

Педро Мачука был первым мастером, который воплотил образные идеи величия Священной римской империи во дворце Карла V в Гранаде. Но его итальянские реминисценции не получили дальнейшего развития в архитектуре, став чужеродными в таком исполнении. Мачука не был стеснен цеховыми профессиональными правилами. Беспрекословно следуя классической линии, он минует «условности» ремесленных корпораций [11].

С решительным и независимым упорством он противопоставляет себя их устоявшимся художественным традициям. Его метод строится на учении Витрувия, демонстрируя ученую эрудицию как систему навыков античной архитектуры, представляя зрителю своеобразный «трактат в камне». Отсюда результат: сухая работа с чрезмерным желанием следовать образцу пособия, преувеличенная демонстрация совокупности знаний и методами их владения. Повсюду — «книжное» цитирование теоретического творения Витрувия, прямые, творчески не переосмысленные отсылки к Рафаэлю, Перуджо, Джулио да Сангало. Сооружение Мачуки



Рис. 7. Диего де Силоэ. Золотая лестница. Кафедральный собор. Бургос. Фото Сим Н.М.



Рис.8. Диего де Силоэ. Вид на купол. Кафедральный собор. Гранада. Фото Сим Н.М.

осталось одиноким, помпезным, не вписанным в гармоничный ансамбль мусульманской Альгамбры. Художественный метод итальянизированного мастера не нашел своего развития в Андалусии. Ему противостоит творческое переосмысление разных школ у Диего де Силоэ, тонко соединившего итальянскую классику с испанской экспрессией и ставшего подлинным выразителем андалузского Ренессанса. Андрес де Вандельвира и Алонсо де Коваррубиас прошли традиционный для Испании путь профессиональной зрелости, первоначально усваивая свое мастерство в цеховой среде ремесленников-камнетесов. Им было суждено найти свои индивидуальные способы и приемы выражения испанского духа в классических архитектурных формах. Андрес де Вандельвира, следуя линии Диего де Силоэ, нашел свой метод декоративного стиля «платереско» [5].

Алонсо де Коваррубиас, напротив, шел путем упрощения приемов народного зодчества, что в итоге привело в конце столетия к сухому геометризированному стилю дезорнаментадо Хуана де Эрреры.

Кэтрин Уилкинсон Зернер вводит термин «куртуазный стиль», характерный исключительно постройкам Филиппа II в Эскориале и Мадриде, как художественный критерий архитектурной визуализации эстетических ценностей империи Габсбургов [22]. В художественной концепции Эскориала был систематизирован синтез привнесенных ренессансных форм, усвоенных на протяжении всего XVI столетия: анда-

лузская и кастильская традиция «римской архитектуры», основанная на теоретических сочинениях Серлио и Диего де Сагред; итальянский опыт Хуана Баутисты де Толедо, усвоившего методы работы Антонио да Сангалло и конструктивная концепция построения объемных тел по законам стереометрии и начертательной геометрии Хуана де Эрреры [6].

Модель придворной архитектуры габсбургской монархии распространилась по всей территории Испании и вышла за ее пределы в Португалию, Южную Италию, Новый Свет. Но в силу устойчивой традиции местной культуры архитектурное влияние Хуана де Эрреры было непродолжительным и закончилось вскоре после ухода его создателя. Пример тому — история строительства Биржи в Севилье или Дворца Карла V в Гранаде [4].

Фундаментальный вклад архитектурного наследия испанского Ренессанса заключается, прежде всего, в том, что Испания была первой страной, принявшей и усвоившей классический язык в силу сложившихся тесных политических отношений с Италией. Для Португалии и Франции испанская архитектура стала опосредованным примером переосмысления «Romano Grande». В поисках новых заказов заальпийские мастера иногда мигрировали в Испанию, а возвращаясь на родину, использовали итальянские приемы, но уже переработанные в иберийском стиле.

Историки архитектуры Альфредо Моралес и Фернандо Мариас считают, что главной отличительной чертой испанской архитектуры шестнадцатого столетия является ее креативность [15; 9]. Способность отступать от стандартных идей, правил и шаблонов рассматривалась как оригинальный способ прогрессивного мышления, обогащающего изобре-



Рис.9. Эскориал. Дворик королей Эскориал. Фото Сим Н.М.



Рис.10. Вид на южный фасад. Фото Сим Н.М.



Рис. 11. Монастырь Дуэньяс. Фрагмент капители. Саламанка. Фото Сим Н.М.



Рис.12. Санту Спириту. Саламанка. Фото Сим Н.М.

тательный потенциал орнаментальной фантазии. В этом контексте архитектура Филиппа II, безусловно, сыграла решающую роль в становлении новой типологии дворца как романизированной образной идеи имперской власти. Не менее важным для определения роли Испании, с точки зрения вклада в мировую культуру, был феномен экспорта иберийской архитектуры в колониальные территории Нового Света, расширяющий тем самым географические границы испанского национального стиля.



Рис. 13. Базилика Санта Энграсиа. Сарагоса. Портал. Фото Сим Н.М.



Рис.14. Дворец Луна. Портал. Сарагоса. Фото Сим Н.М.

**Заключение**

В результате комплексного исследования художественных течений в архитектуре испанского Ренессанса, выявляется специфика формирования национального стиля. Критерии национальной школы испанского Ренессанса на протяжении всего шестнадцатого столетия развивались в тесном диалоге традиций Востока и Запада. Именно эта основополагающая тенденция определила специфику испанской культуры в последующие эпохи. Преодолев короткий век «универсального» классицизма, национальный стиль как наследие синтеза культурных традиций расцветет в андалузском барокко и каталонском модерне.

Испанский Ренессанс точнее всего может быть понят и истолкован как производное духовного мира. В вопросах веры, нравственных ценностей, норм поведения, формируется дух времени, который ищет и находит реальную возможность образного выражение в том или ином художественном стиле эпохи. Архитектура так же, как и все виды искусств, подчинена духовной ситуации, ее драматической идейной атмосфере. Она может одновременно обращаться и к античности, и к средневековью, и к Возрождению, и к традициям культуры Востока или Нового Света. Подобная универсальность, подчас неразборчивая и неосмысленная, приводит к новому явлению в начале семнадцатом столетии — полистиличности, благодаря чему создается пестрая картина наложения разных стадий развития. Так в Испании оказываются совмещенными исабелино



Рис. 15. Кафедральный собор. Бургос. Вид на купол. Фото Сим Н.М.



Рис.16. Госпиталь Талавера. Толедо. Алонсо Коваррубиас Фото Сим Н.М..

и платереско, мудехар и проторенессанс, Возрождение и маньеризм [16; 9; 8]. Такое «ускорение», в ходе которого возникает обилие новых школ, течений, направлений, программ, смещает «нормальную» логическую последовательность стилеобразующих явлений.

В этом контексте звучат нескончаемые в научных кругах дискуссионные споры о магистральных и маргинальных путях европейского искусства, где отражаются особенности культурного движения «художественной периферии», к какой иногда причисляют Испанию.

В недалеком прошлом зарубежной историографии было свойственно представление о художественном наследии Испании как страны «второго круга». Классик отечественной испанистики Т.П. Каптерева категорически заявляла, что такая некомпетентная позиция взглядов на «отставание» Испании в рамках мировой истории искусств приводила к опасности упрощенного подхода в оценке стилевых явлений [1, с. 381]. Наиболее убедительно это явление, в свое время, охарактеризовал Б.В. Виппер: «Воздействие исторического стиля порождает в среде провинциального искусства особый репертуар приемов и мотивов, которые в своем дальнейшем развитии, соединяясь со старой архаической традицией народного ремесла, постепенно образуют вариант национального художественного диалекта. Это еще не стиль, но он создает потенциальную возможность появления оригинального самостоятельного стиля. Постепенно в границах этого диалекта развиваются новые оригинальные черты: своеобразные орнаментальные формы, характерная символика, независимая концепция. Маленькой искры, брошенной в момент напряжения национального самосознания, достаточно, чтоб провинциальный диалект перешел в стадию завершенного и самостоятельного художественного языка. Потенциальный стиль превращается в новый национальный стиль» [21, p. 8].

Устаревшие позиции италоцентристов, приводящие эволюцию стилевых течений к идеальному «знаменателю», уходят в прошлое. Испания веками шла своей дорогой. Синтез испано-мусульманской и испано-христианской культуры задавал общие контуры взаимовлияний как обусловленные художественные константы стилевой многогранности. На этом фоне определяется система концептов диалога культур Востока и Запада, составляя ментальный «каркас», скрепляющий отдельные художественные явления в единую целостную картину национального испанского стиля в архитектуре. Сбивчивый ритм и разнородность стадиаль-

ной динамики в значительной мере присущи не только архитектуре, но и другим видам искусства в Испании в целом. Разнообразие регионального репертуара приемов и мотивов старой архаической традиции народного ремесла переосмысливается, постепенно трансформируясь в систему выразительных средств национального эстетического диалекта. Это создает потенциальную возможность появления самобытного стиля. Постепенно развиваются новые оригинальные черты: своеобразные орнаментальные формы, характерная символика, независимая концепция. Провинциальные диалекты составляют «палитру» многообразия стилевых форм архитектурного декора, которая включается в художественный язык национального испанского стиля. Классические идеи Ренессанса дойдут до самых отдаленных уголков Испании, а потом будут распространяться в колониях Испании, где стиль смешается с традициями искусства индейцев, подобно тому, как в Андалусии традиции декоративного убранства восходили к мавританской культуре и итальянской азбуке архитектурных форм. Декоративные формы средневековых восточных и христианских культур, приемы их напластования усложненными элементами пластических решений в ордерный композиционный строй составляют художественную основу, на которой строится архитектура иберийского Возрождения. В этом ключе Испании искала и нашла свое подлинное историческое место в наследии мирового искусства.

**Список литературы:**

**1.** *Каптерева Т.П.* Западное средиземноморье. — Москва, 2010. — 463 с.

**2.** *Сим Н.М.* Проблема стилевой интерпретации архитектуры испанского Ренессанса в отечественной и зарубежной историографии // Академический вестник Урал НИИ. Проект РААСН. — 2023. — № 3. — С. 50–55.

**3.** *Bury John B.* The stylistic term Plateresque // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1976, №. 61. — P. 199–230.

**4.** *Camón Aznar*. Arquitectura y orfebrerí españolas del siglo XVI. Summa artis. Historia general del arte. — Madrid: Epasa-Calpe, Vol. XVII, 2000. — 567 p.

**5.** *Camón Aznar.* La arquitectura plateresca. — Madrid, 1945. — 458 p.

**6.** *Ceballos Alfonso Rodríguez.* La planta elíptica de El Escorial al Clasicismo español // Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte. — 1990. — № 2. — P. 151–172.

**7.** *Ceballos Alfonso Rodríguez*. El Renacimiento en España // Príncipe de Viana. Anejo. — 1991. — № 12 — P. 89–102.

**8.** *Cervera Vera.* Fuentes bibliográficas en las «Noticias de los arquitectos» de Llaguno y Ceán-BermúdezLa Arquitectura // Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Nº 49, 1979. — P. 31–97.

**9.** *Gaya Nuno j.A.* El Arte Espanol en sus estilos y sus formas. — Barcelona, 1949. — 301 p.

**10.** *Gaya Nuno j.* Historia y crítica de arte// Boletín de la Academia de la HistoriaNº 56, 1935. — P. 271–285.

**11.** *Gómez Moreno M.* Las Águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Siloe, Pedro Machuca, Alonso Berruguete. CSIC. — Madrid, 1941. — 271 p.

**12.** *Kubler George*. La obra del Escorial, trad. de Fernando Villaverde. — Madrid, Alianza Editorial, 1983. — 224 p.

**13.** Marías Fernando El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español. — Madrid, 1989. — 745 p.

***14.*** *Morales Alfredo José*. El Renacimiento en la arquitectura// Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español. 1991. — P. 73–78.

**15.** *Morales Alfredo*. Entre la teoría y la práctica. El Manuscrito de Arquitectura de Hernán Ruiz el Joven // Teoría y literatura artística en España. 2015. — P. 200–235.

**16.** *Morales Alfredo, Andrés Ordax Salvador, Arce Oliva.* El Renacimiento. — Madrid: Dastin, 2003. — 132 p.

**17.** *Moreno Gómez Manuel*. Sobre el Renacimiento en Castilla // Archivo Español de Arte y Arqueología. — 1925. — Vol. I. — P. 1–40.

**18.** *Nieto Víctor Manuel, Morales Alfredo, Checa Fernando*. Arquitectura del renacimiento en España 1488–1599. Madrid, 1989. — 426 p.

**19.** *Ricardo del Arco y Garay.* La idea de imperio en la politica y la literature espanolas. — Madrid, 1944. — 819 p.

**20.** *Rosental Earl*. El Palacio de Carlos V en Granada. Madrid, 1985. — 320 p.

**21.** *Vipper B*. Baroque Art in Latvia. — Riga, 1939. — 276 p.

**22.** *Wilkinson Zerner Catherine*. Juan de Herrera. Arquitecto de Felipe II. — Madrid, 1996. — 224 p.

## ГЛОССАРИЙ ИСПАНСКИХ АРХИТЕКТУРНЫХ ТЕРМИНОВ (по материалам фотофиксации и компьютерной графики В.А. Спасской, А.Р. Сим)

**Альфис**

Альфис (от араб. al-fiza — «обрамление»), в архитектуре мавританской Испании — фигурное обрамление ниши — михраба, а также порталов, дверных и оконных проемов в виде профилированной рамы, украшенной резным орнаментом. В классической европейской архитектуре этому элементу соответствуют архивольт, наличник. Альфис в Испании составляет один из главных композиционных элементов обрамления дверных и оконных проемов в стиле мудехар. В конце XIX столетия будет активно применяться в стиле неомудехар. Альфису характерны разнообразные орнаментальные приемы из стука, росписи по штукатурке, дерева, кирпичной кладки, керамики.





Рис. 1. Многоуровневая форма альфиса в конструкции михраба (компьютерная графика: В.А. Спасская, А.Р. Сим)
Рис. 2. Михраб. Мечеть. Гранада.Фото Сим Н.М.





Рис. 3. Альфис центральной арки. Девичий дворик Алькасар. Севилья (компьютерная графика: В.А. Спасская, А.Р. Сим)
Рис. 4 Девичий дворик Алькасар. Севилья. Фото Сим Н.М.

**Асулехос**

Azulejos — старинное традиционное изразцовое искусство, заимствованное испанцами от арабов. Изначально слово zulaycha, или zuleija, («маленький полированный камушек») пришло из арабского. Арабы принесли с собой глазурованный кафель в Испанию, где он стал называться «асулехос», и Португалию, где то же самое слово произносилось «азулежу». Керамика как основной декоративный прием андалузской архитектуры широко представлена в интерьерах дворцов Алькасара. Мозаичные цоколи сложены из небольших глазурованных плиток ручной работы. Асулехос, выполненный в технике рельефа как прием «граней и впадин» относится к середине XIII в. Прием «сухой полосы», основанный на предварительной прорисовке контура рисунка до обжига, характерен в следующем столетии. Геометрические рисунки «аликатадо», выражавшие в исламском искусстве высший смысл и божественную красоту, распространенные в пятнадцатом столетии, сменяются полихромными композициями с ренессансными элементами.

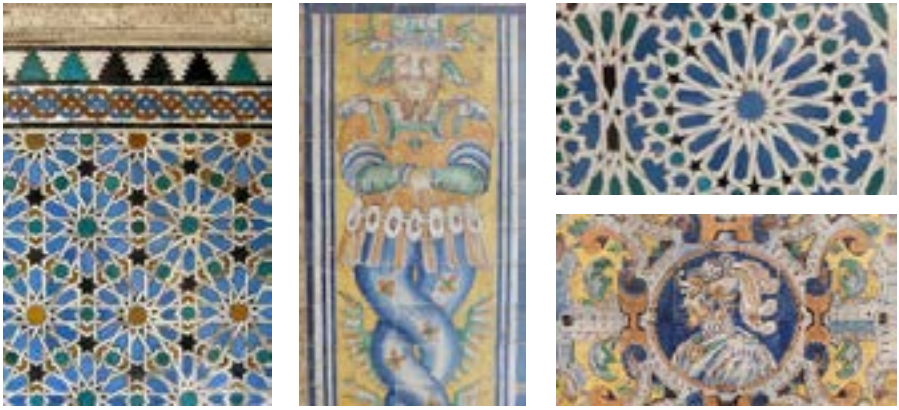


Рис. 5 – 8 .Асулехос. Цоколь. Алькасар. Севилья Фото Сим Н.М.

**Артесонадо**

Деревянный наборный потолок с кессонами. В средневековом зодчестве часто имел сложную структуру, украшался позолотой, инкрустацией и полихромной росписью, в том числе фигуративной. С XV в. широко использовался в испанской архитектуре стиля мудехар, с XVI в. — в архитектуре Латинской Америки. Под влиянием Возрождения с XVI в. ис-

панские артесонадо развивались в русле классической архитектуры. Стилевой прием мудехар смешивается с мотивами греко-римской классики.

Деревянный наборный потолок дворцовой архитектуры с кессонами часто украшали росписью с гербовой геральдикой.





Рис. 9–10. Свод. Кафедральный собор. Сакристия. Куэнка. Алькасар. Сеговия Фото Сим Н.М.





Рис. 11. Госпиталь. Санта Крус. Вальядолид Фото Сим Н.М. Рис.12. Биржа. Валенсия Фото Сим Н.М.

**Конструкции арок в испанской архитектуре**

Арка — это тип проема, имеющий форму дуги, перекинутой между двумя точками опоры, в качестве которых могут быть использованы столбы, стены, пилоны, колонны. Древнеримские архитекторы с энтузиазмом заимствовали арочный проем у восточных зодчих и активно применяли его в градостроительстве. Так полуциркульные конструкции незаметно перешли в архитектуру Западной Европы, оставив яркий след в романике (круглая форма) и готике (стрельчатая форма). Первый признак, по которому классифицируют арки, — это ее форма дуги. В полный список входят более 50 видов.

Основным отличительным типом арок, характерных раннему средневековью Испании, стала подковообразная мавританская арка. Именно на Пиренейском полуострове и западной части Северной Африки (Магриб) такие арки приобрели свою характерную форму. Она представ-

ляет собой тип арки, в которой круговой изгиб продолжается ниже горизонтальной линии ее диаметра, так что отверстие в нижней части арки уже, чем полный пролет арки. Омейяды Аль-Андалуса, начиная с эмиратского периода, широко использовали подковообразные арки округлой, заостренной или многолопастной формы, заключая их в альфис, чтобы подчеркнуть эффект ее формы. Это можно наблюдать на примерах мечете Кордовы. Альгамбры Гранады и Алькасара Севильи. Подобные формы стали символом архитектуры мудехара, позже и ар-нуво.

Арочные формы в архитектуре Испании позднего средневековья достаточно многообразны. Самыми популярными были стрельчатые и килевидные арки с массверком. Типы арок испанского Ренессанса были вдохновлены античными образцами, откуда архитекторы заимствовали идеи гармоничного сочетания между классическими элементами и местными художественными традициями. Классические полуциркулярные арки, у которых верхняя часть образована полуокружностью, составляли основную композицию в ренессансный период развития архитектуры. Архитектуре платереско было характерно многообразие видов арочных композиций, декоративных объемной орнаментальной пластикой.





Рис. 13. Альгамбра. Гранада. Фото Маркова К.В.
Рис. 14. Санта Мария Бланка. Толедо. Фото Сим Н.М.



Рис. 15. Сан Хуан де Дуэро. Сория. Фото Сим Н.М.



Рис. 16. Алькасар. Севилья. Фото Сим Н.М.



Рис.17. Дворец Инфантадо. Гвадалахара. Фото Сим Н.М.

**Гирих**

Гирих — «завязывание узлов» — вид исламского декоративного искусства в архитектуре и художественных ремеслах (обложки книг, ковры, небольшие металлические объекты), состоящий из геометрических линий, образующих переплетенные декоративные орнаменты. В персидской архитектуре орнаменты с узлами можно видеть в кирпичной кладке, в изделиях из стукко и мозаичных фаянсовых работах. Гирих определяется как геометрический рисунок из пересекающих линий в виде звезд и многоугольников. В композиции используются симметричные узоры из прямолинейных отрезков. Гирих на сводах испанской архитектуры мудехар обычно состоит из переплетений, которые образуют 6-, 8-, 10- или 12-угольные звезды, разделенные многоугольниками и лентами в переплетенном виде. Такие узоры обычно состоят из повторяющихся ячеек с 2-, 3- или 6-кратной «вращательной» симметрией.



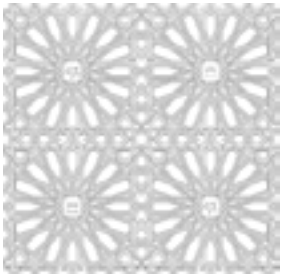


Рис. 18. Орнаментальные формы гириха. Севилья. Алькасар (компьютерная графика: В.А. Спасская, А.Р. Сим)
Рис. 19. Алькасар. Севилья. Фото Сим Н.М.





Рис. 20. Орнамент гириха. Альхаферия. Сарагоса (компьютерная графика: В.А. Спасская, А.Р. Сим)
Рис. 21. Гирих. Альхаферия. Сарагоса. Фото Сим Н.М.

**Себка**

Орнамент из стука. Первообраз представлен в Гипсовом дворике Алькасара в Севилье. Строгая, лишенная всяких излишеств, ромбовидная форма с простым сетчатым орнаментом при его бесконечном умножении образует динамичную композицию. Пластика орнамента создает эффект ажурной решетки, белоснежного кружева, просветы которого отражаются контрастными пятнами светотени при ярком солнечном освещении. Себка на поверхности стены или в аркадах галереи производит впечатление беспрерывного объемного коврового узора, который оплетает заданную архитектурную форму, придавая ей таким образом живую игру материала посредством бликов, льющихся сквозь мягкий световой поток из завуалированных оконных проемов.



Рис. 22. Себка. Хиральда. Севилья (компьютерная графика: В.А. Спасская, А.Р. Сим)



Рис. 23. Хиральда. Севилья. Фото Сим Н.М.







Рис. 24–25. Алькасар. Севилья Фото Сим Н.М.
Рис. 25. Ла Сео. Сарагоса Фото Сим Н.М.

**Арабеска по стуку**

Арабеска — название орнамента, сложившегося в искусстве исламского мира. В основе геометрически построенной косоугольной сетки лежит принцип бесконечного пространственного развития повторяющихся групп декоративных мотивов. Наслоение однородных форм создает впечатление прихотливого узора. Различаются по форме узоров: цветочные, лиственные, геометрические, композиции с надписями. Эти узоры стали идентифицирующим знаком исламской архитектуры.

В архитектуре мудехара и платереско они стали, наряду с гротесками, неотъемлемым элементом архитектурного декора. Значимость арабесков проявляется в нескольких аспектах. Во-первых, арабески являются одним из способов украшения архитектурных элементов, таких как арки, двери, купола и фасады. Они создают впечатление бесконечности и позволяют создать ощущение легкости и воздушности в конструкции. Кроме того, арабески позволяют передать сложные геометрические и абстрактные узоры, что придает архитектуре глубину и визуальный интерес.



Рис. 26. Альгамбра. Гранада. Фото Сим Н.М.



Рис. 27. Алькасар. Севилья



Рис. 28. Дом Пилата. Севилья. Фото Сим Н.М.



Рис. 29. Дом Дуэньяс. Севилья. Фото Сим Н.М.

**Патио**

Па́тио — открытый внутренний двор (дворик) жилого помещения, с разных сторон окруженный галереями. Архитектура патио восходит к классическому перистилю, получившему широкое распространение во времена Античности, перенесенной в исламо-мусульманскую культуру. Патио впервые стал типичным предметом архитектуры испанского сред-

невековья и Ренессанса. Основная эстетическая цель патио — создать ощущения спокойствия, умиротворенности, романтизма, уюта. Просторные, хорошо декорированные патио имелись не только в домах знати. Городская беднота и мещане также старались облагородить свой внутренний двор, на котором часто проводились разнообразные торжества. Патио имелись не только в жилом секторе, но также и в административных зданиях.



Рис. 30. Дворец Карла V. Гранада Фото Сим Н.М.



Рис. 31. Дворец Миранга. Бургос Фото Сим Н.М.





Рис. 32. Госпиталь Талавера. Фото Сим Н.М.
Рис. 33. Толедо Дом Дуэньяс. Севилья. Фото Сим Н.М.

**Клаустро**

Клаустро — окруженный стенами квадратный или прямоугольный в плане внутренний двор, примыкающий к комплексу зданий средневекового монастыря или церкви. Служил нуждам клира и монашеской братии и был недоступен для мирян. Клаустро обычно пристраивали к протяженному южному фасаду собора. Там же находился вход в южный неф. Обходные галереи связывали его с рефекторием (трапезной),

обычно примыкающим к противоположной стороне. С восточной стороны находился зал капитула и дормиторий. Все помещения традиционно организованы вокруг внутреннего двора, определяя характер движения в замкнутом пространстве галереи с разными, но повторяющимися впечатлениями. 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 энергию. Подобная семантика монастырских двориков особенно характерна для андалузской архитектуры. 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.





Рис. 34. Монастырь Дуэньяс. Саламанка. Фото Сим Н.М.
Рис. 35. Монастырь Сан Эстебан. Саломанка. Фото Сим Н.М.





Рис. 36. Саламанка. Кафедральный собор. Фото Сим Н.М.
Рис. 37. Эскориал. Дворик Евангелистов