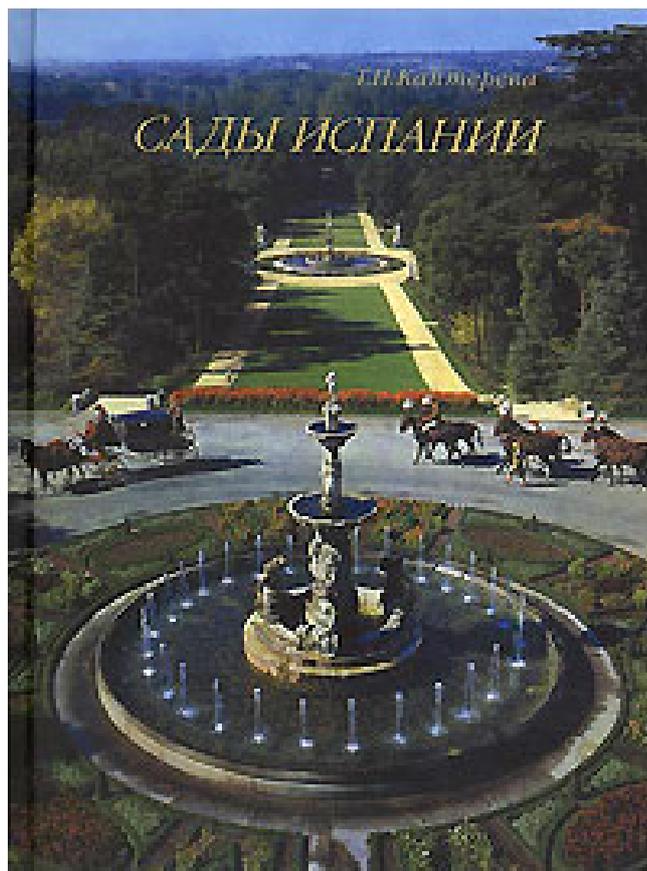


# Т. П. Каптерева Сады Испании



«Сады Испании»: Прогресс-Традиция; Москва; 2007

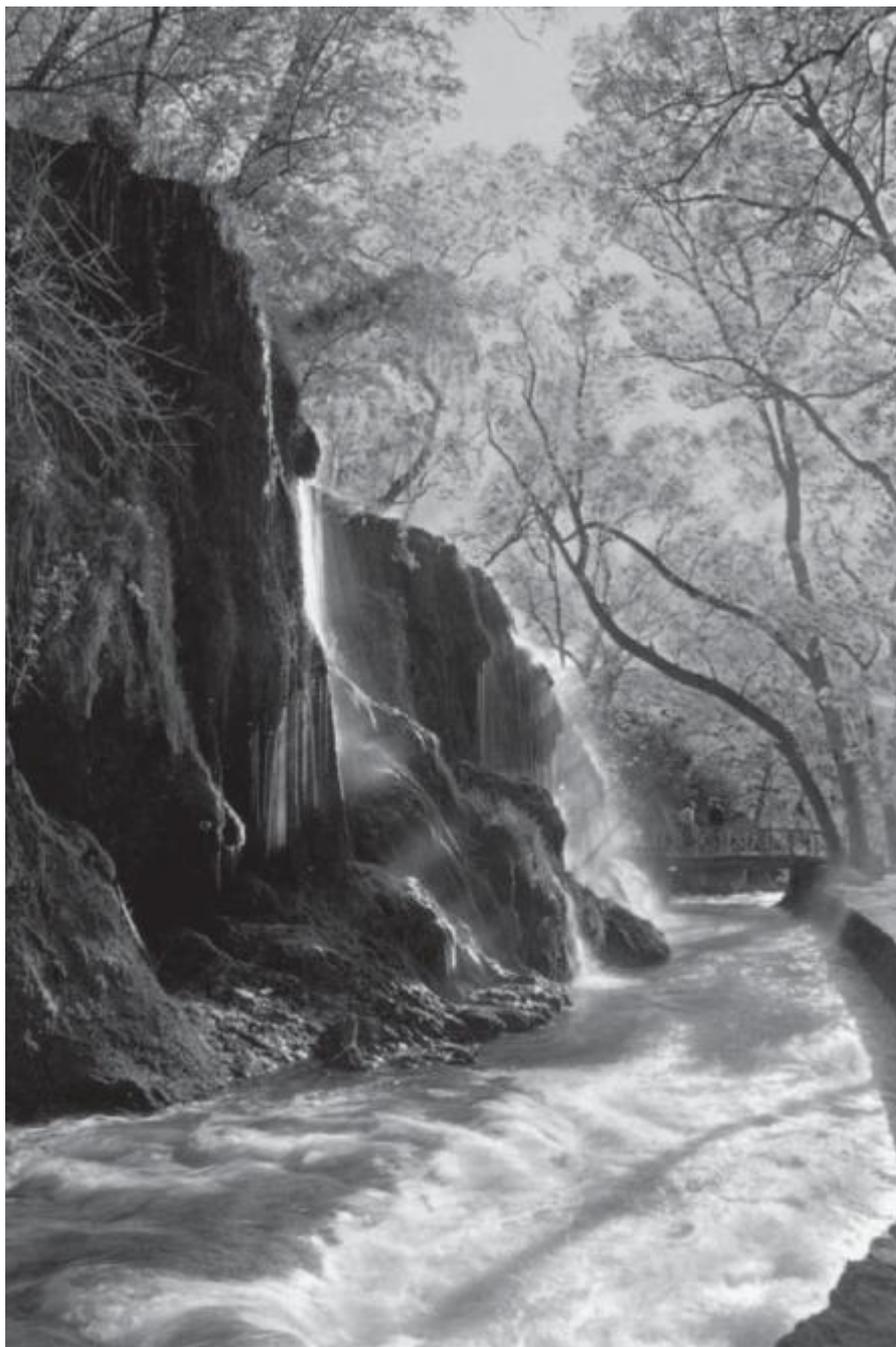
## Аннотация

*Монография посвящена малоисследованной в мировой науке истории садов Испании, которые занимают особое место в садово-парковом искусстве Западной Европы. С древних времен искусство Испании, вмещавшее в себя художественные традиции разных народов, сменявших друг друга на Иберийском полуострове, развивалось в неровном, словно пульсирующем темпе.*

*Автор подробно рассматривает отдельные периоды испанского паркостроения, когда были найдены оригинальные образные решения и стилевые системы.*

*Обширный и разнородный материал монографии отражает живые и непосредственные впечатления исследователя от встречи с прославленными памятниками испанского садово-паркового искусства.*

## Природа и история



*Природный парк Ла Пьедра в Арагоне*

В истории садово-паркового искусства Западной Европы Испания занимает особое место. Географическое положение и исторические судьбы этой страны, расположенной на далеком форпосте европейского континента, определили ей место великого перекрестка, где встречались и смешивались традиции Запада и Востока, Европы и Азии, Африки и Америки. Природные богатства Иберийского полуострова еще в древности привлекали внимание иноземных народов: финикийцев, греков, карфагян, кельтов, римлян, свевов, вестготов. Самым значительным оказалось многовековое владычество арабов, породившее новую синтетическую цивилизацию, обычно называемую испано-мавританской или андалусской.

Земли на редкость многоликой Испании резко отличаются друг от друга климатом, рельефом, почвами, цветом земли, характером растительности; щедрость юга соседствует здесь со скудными просторами плоскогорий, открытые солнцу морские берега — с огромными массивами гор. Обширная по территории, Испания принадлежит к числу немногих европейских стран, где сохранились девственные, не тронутые цивилизацией природные зоны, в которых обитают дикие звери и птицы. За последние годы значительно улучшились условия содержания и расширения этих, отличающихся разнообразием экологической системы природоохранных областей, которые

находятся в ведении государства и региональных правительств. Некоторые из них объявлены Национальными парками. Среди самых огромных в юго-западной части Испании близ устья реки Гвадалквивир выделяется Национальный парк Кото де Доньяна, территория которого составляет более 75 000 га. Эта заболоченная пойменная местность когда-то служила охотничьими угодьями герцога Мединаселли, и, непригодная для жилья, сохранила в неприкосновенности свой дикий облик, превратившись в царство перелетных водоплавающих птиц; высокие песчаные дюны, гонимые ветрами Атлантики, перемещаются с места на место, в зоне за дюнами расположены леса, где обитают кабаны, лисы, олени. Кото де Доньяна находится недалеко от Кадиса, древнейшего города Европы, который в 1100 году до н. э. под названием Гадир основали финикийцы. На другой, юго-восточной, стороне полуострова, обращенной к Средиземному морю, восхищение вызывает гигантская, с трех сторон окружающая город Эльче, роща финиковых пальм, насчитывающая десятки тысяч деревьев на участках с узкими оросительными каналами. Посаженная еще финикийцами, уникальная в Испании и Европе, пальмовая роща напоминает заколдованное царство, в котором безмолвно, сумрачно, словно нет движения. Прекрасные пальмы растут, плодоносят и как бы умирают на глазах, сбрасывая вниз огромные желтые засохшие веера своей кроны с острыми, как стрелы, концами. Здесь во время крестьянских работ в 1877 году в древнейшем поселении иберов обнаружили бюст молодой женщины из светлого известняка в многочастном головном уборе, который получил мировую известность под названием «Дама из Эльче» (ныне — в Национальном археологическом музее Мадрида). Уникальный памятник, по-видимому, V–IV веков до н. э., в котором есть что-то вечное, завораживающее, словно идущее из глубины веков, не имеет аналогий ни в древнем искусстве стран Востока, ни в классическом искусстве Греции. По-видимому, этому произведению было суждено полнее всего выразить образно-эмоциональную интонацию художественного мировоззрения народов, населявших древнюю Испанию.



*Пальмовая роща в Эльче*

Эльче, расположенный в провинции Аликанте, издревле оказался связанным с оживленной торговой и культурной жизнью Восточной Испании; в настоящее время это сравнительно небольшой, но промышленный город. В центральной же части страны граничащая с Португалией малозаселенная Эстремадура, то есть «край за рекой Дуэро», может быть, сильнее всего хранит ощущение дикой природы и остановившегося времени. Основанный здесь в 1979 году Национальный парк Монфрагуэ отличается неброской красотой: каменистая земля, сухие дороги, оливковые рощи, склоны холмов и гор, покрытые рощами пробкового дуба, парящие в небе огромные черные грифы, волки, как и тысячи лет назад, живущие в скалах. Доступная ветрам Атлантики, Эстремадура привлекала римских колонистов, создававших здесь безупречную систему водоснабжения, — акведуки, водохранилища, оросительные каналы и мосты, самые знаменитые в римской Испании. В средние века строительная традиция была связана с рыцарскими и монашескими орденами, воздвигавшими здесь укрепленные замки, церкви и монастыри.



*«Дама из Эльче». V–IV века до н. э. Мадрид, Национальный археологический музей*

Как известно, Испания вторая высокогорная страна в Европе после Швейцарии, поэтому естественно, что самыми прекрасными природными данными отличаются северные Национальные парки в испанских Пиренеях. Старший из них, Национальный парк Ордеса, основанный в 1918 году, находится на территории Арагона и славится как излюбленное место для горных путешествий и отдыха. Восточнее расположен единственный в Каталонии Национальный парк Айгуэстортес (Извилистая река), тоже основанный в 1918 году и расширенный в 1955 году. В северной части парка лежит высокогорное озеро Сан Мауриси в окружении скал, называемых Заколдованные горы, к югу расположено озеро Эстань Негре. Отовсюду открываются виды на сверкающие снежные вершины гор. У границ этого Национального парка находится долина Бои, своего рода заповедник маленьких романских церквей с высокими прямоугольными колокольнями. Мировой известностью пользуются росписи XII века церковью Сан Климент де Тауль и Санта Мария, которые в 1920-х годах были перенесены в Национальный музей каталонского искусства в Барселоне и заменены на месте первоклассными копиями.

Третья заповедная зона, объявленная в 1995 году Национальным парком Покос де Куропатка, представляет собой горную страну между Асторией, Кантабрией и Лионом. Природа одарила этот северный край мягким климатом, рудными богатствами, многоводьем рек, обилием лесов. Узкая полоса земли, обрывающаяся к Бискайскому заливу, замкнута с юга цепью гор; внутри голых скал, как плоскости стекла, лежат горные озера, зеленые склоны охватывают погруженные в туман ущелья. Один из проходов в труднодоступную Асторию — перевал Пуэрто дел Пахаре (Ворота птиц), откуда открывается ослепительный вид на многоплановую панораму гор, которую венчает хребет Покос де Куропатка. Так, издали видя эти зубчатые снежные вершины, их прозвали возвращавшиеся домой моряки.



*Национальный парк Покос де Куропатка*

С древнейших времен Асторию заселяли первобытные охотники и скотоводы; знамениты ее пещеры с палеолитическими росписями, скалы с процарапанными на них рисунками неолита. Благословенным краем восхищались античные авторы. Десять долгих лет длилась кровопролитная война римлян с племенами Кантабрия и ас туров, самых отважных распинали на крестах. Астория была последней территорией на полуострове, завоеванной Римом. Декрет Августа 19 года предписал горцам покинуть укрепленные селения и спуститься в долины.

В начале VIII века Астория стала первым очагом сопротивления арабскому завоеванию. Вокруг короля Пеларгония группировались представители вестфальской знати и духовенства, а также те, кто бежал сюда из Центральной и Южной Испании, из Наварры и Арагона. В местечке Кавалергард в тесном ущелье в 718 году войска Пеларгония одержали внушительную победу над превосходящими силами мусульман. Поражение завоевателей на небольшой местной территории не остановило их дальнейшего продвижения в Европу, которое, как известно, только в 732 году ознаменовалось разгромом арабов в битве при Платье под руководством вождя франков Карла Мартена. Но битва при Кавалькаде под защитой гор и чудесным покровительством Девы Марии вошла в историю Испании как одно из самых значительных, исполненных политического и мистического смысла событий. Оно стало символом рождения в стране королевской власти, обретения национальной независимости, а сама Астория — ядром будущей христианской Испании. Согласно давней традиции, наследник испанского престола и по сей день носит почетный титул принца Уссурийского и является патроном Астории. Воздвигнутые в Национальном парке монументы и памятные знаки приобрели священный характер. В городке Канзас де Анис первоначально находился двор Уссурийского королевства, переведенный в Обовьем, который стал застраиваться светскими и церковными зданиями. Вокруг Обовьем, в цветущих долинах с яблочными садами, находятся прославленные памятники архитектуры до романского времени.

За последние десятилетия в Испании в условиях подъема международного туризма увеличилось количество Национальных и природных парков, расширилась территория заповедных зон, улучшилась сеть дорог, развилось строительство хижин-хижин-рефулер(убежищ) и первоклассных отелей, усовершенствовалась сфера обслуживания. Вместе с тем исключительно актуальную остроту приобрела проблема охраны природы заповедных территорий.

В истории Иберийского полуострова разнообразные ландшафты составляют не только не тронутый временем фон, но и постоянный природный материал, который преобразуется творческой волей человека, включающей его в единую архитектурно-пространственную среду.

Образная характеристика садово-паркового искусства вызывает немалые трудности, ибо это искусство типологический, развивается в рамках традиционного набора составляющих его компонентов, а существующие здесь стили не отличаются такими резкими переходами, какие

существуют в других искусствах. «Мотивы садово-паркового искусства в большинстве случаев повторяются и если исчезают, то только на время, чтобы потом вновь появиться. Меняется же эстетическое значение отдельных форм и мотивов в соответствии с «эстетическим климатом эпохи»(Лихаче Дж. С. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. О., 1982. С. 7.).

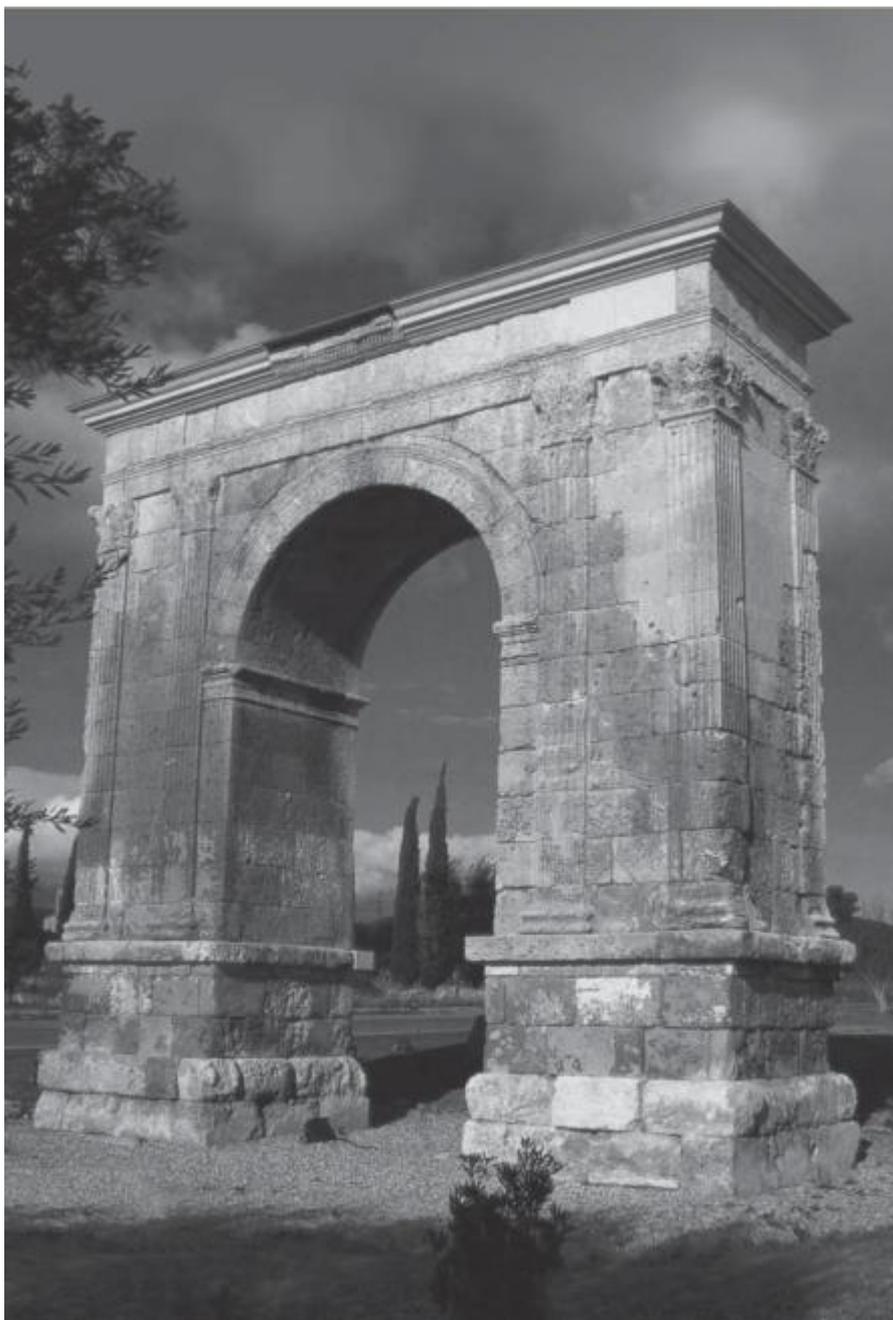
Отмеченное выше особое место, которое Испания занимает в истории европейского парко строения, связано не только с тем, что история страны формировалась на сложнейшем субстрате, вмещала в себя традиции разных, сменявших друг друга народов. С древних времен в Испании складывалось искусство, которое представляло собой не главные магистральные художественные направления эпохи, а уникальные стилевые явления, наделенные яркой запоминающейся образностью. Ценность садового искусства здесь была достигнута не послушным, подчас подражательным следованием господствующим универсальным традициям великих общеевропейских стилей, а созданием своих оригинальных систем и вариантов, разнообразием живописно-пластических решений. Как и все искусство Испании, искусство парко строения развивалось здесь в неровном, словно пульсирующем темпе, по пути, насыщенном резкими витками исторического процесса, знало периоды спада и высоких художественных успехов. Самыми привлекательными и интересными творческими свершениями этого искусства, неразрывно связанного с национальной архитектурой, отмечена эпоха Средневековья.

Садово-парковое искусство Испании сравнительно мало изучено наукой, и обычно в работах общего характера сводится к упоминанию главных произведений, занимающих среди других видов национального творчества все же второстепенное место.

Изложение обширного художественного материала потребовало отбора самых крупных и выдающихся памятников. Многие остались за пределами нашего внимания.

Исключительное богатство испанской культуры заключено в множественности ее истоков. Художественное прошлое страны уходит корнями в глубь веков, подобно мощному пласту драгоценной породы.

## Античные истоки



*Триумфальная арка в Бара близ Эстрагонный. 107 год*

Древняя Испания охватывала весь Иберийский полуостров, заселенный многочисленными иберийскими и кельте-иберийскими племенами, от высокоразвитых турбодетандер и туловище на андалусском юге до воинственных андалузит на территории современной Португалии. При мозаичности этнического состава мощный культурный массив составляли киберы, искусство которых достигло расцвета в V–III веках до н. э. Проникнутое почитанием сил природы, связанное с заупокойным культом, оно было представлено примитивной архитектурой каменных жилищ и укреплений, сакральной и зооморфной скульптурой, простой по формам керамикой, обращенной к мотивам реальности и народной фантазии. Искусство киберов формировалось на периферии Финикии и Карфагена, Древней Греции и кельтского мира. Будучи явлением архаической цивилизации, оно объединяло произведения разного уровня художественного сознания, от самых примитивных до эстетически значительных. Так, бронзовая фигурка в виде стержня с едва намеченной головкой и прекрасная «Дама из Эльче» в равной мере принадлежат искусству киберов. Отличаясь способностью к ассимиляции античного наследия, оно подготовило у истоков художественной истории Испании почву для приобщения к великой средиземноморской цивилизации.

Завоевание римлянами Иберийского полуострова вылилось почти в двухсотлетнюю упорную и

кровопролитную борьбу с местными племенами. Процесс германизации протекал неравномерно в разных областях. Наибольшей интенсивностью он отличался на юге Андалусии, к этой же зоне примыкали города восточного побережья — Картавить, Валенсия, Эстрагона. Наименее романизированной оказалась центральная часть полуострова и вся Литания, где долго сохранялись кольте-иберийские племена.

Испания была одной из процветающих римских провинций с высоким развитием рабовладения. Значительных успехов здесь достигли сельское хозяйство, ремесло и торговля, которая велась главным образом с Италией, Галилей и Северной Африкой. Испанские вина, оливковое масло, рыба, мед, воск, приправа грум, изготовленная по финикийскому рецепту, шерстяные и льняные ткани, изделия ремесла пользовались широким международным спросом. Однако главной областью эксплуатации провинции оставалась добыча рудных богатств. Расцвет городов, охвативший I–II века, который происходил в русле общего подъема Империи, оказался недолгим. Уже к середине II века в испанской провинции обнаружались симптомы упадка. Во второй половине этого столетия полуостров подвергся двукратному вторжению франко-франко-аллеманистов, от которого особенно сильно пострадали его северо-восточные районы. Многие города и богатые поместья были разрушены. В III веке кризис Империи привел в Испании, как и в других провинциях, к опустению городов, нарушению торгового обмена, росту крупных латифундий за счет разорения средних и мелких землевладельцев.

Римская цивилизация объединила и романизовала разрозненные культурные и художественные влияния, которые испытали народы Иберийского полуострова. Воздействие этой цивилизации проявилось в широкой сфере духовной и практической деятельности от языка, письменности и права до строительной практики и пластических искусств. Испанские города — опорные пункты германизации — превратились в очаги латинского языка и римского образа жизни. Из среды провинциалов выдвинулось немало государственных деятелей, знаменитых писателей, поэтов, философов.

Образ Испании в творчестве римского поэта Марка Валерия Марциального (около 40 — около 104) возникает не часто, но постоянно существует как бы в глубинном плане; мастер сатирических, подчас жестоких эпиграмм, он находит совсем иные, лирические интонации, когда обращается к своей далекой родине. Перед нами предстает страна воинов, земледельцев, охотников, мир, полный уюта простого домашнего очага и первозданной красоты природы: огромных, покрытых снегами гор, прозрачных озер — обители нимф, плодородных нив, быстрых золотоносных рек, дубовых рощ и тенистых лесов. То, что может вызвать смех просвещенного римского читателя, дорого сердцу поэта:

Мне же, родом из кельтов и киберов,  
Грубоватые родины названая  
В благородных стихах позволь напомнить...

(Марциальный Марк Валерий. Эпиграммы. ЧМ., 1958. Книга IV. С. 128.)

Образ Испании («Тут я жить хочу, и тут скончаться») создает впечатление покоя, тверди, свободы, вечности. На склоне лет Марциальный покинул суетный Рим и через тридцать четыре года вернулся в родную арагонскую Бильбоке. Тихая сельская жизнь в цветущем поместье принесла ему настоящее счастье. Ощущение Марциальном «иног мира» в применении к античной Испании представляется особенно драгоценным. Возвышенному образу страны сопутствовали, однако, противоположные впечатления римских современников.

Жителю столицы Империи огромная, словно расположенная на краю света испанская провинция представлялась неведомым и пугающе диким краем. Красноречива стихотворная переписка поэтов IV века Марка Лавсония и его ученика Павлина Толеданского. Поводом этой переписки послужило то, что Павлин, уроженец знатной семьи в Витании, сделав блестящую светскую карьеру, принял христианство и в конце 393 года удалился в Испанию, где стал священником в Карциноме (Барселоне). Лавсония с горечью упрекает Павлина в молчании, в том, что его так резко изменило «чужое далекое небо, Пиренеев снега и гасконские дикие чащи», в чем винит и проклинает иберийскую землю. Для знаменитого римлянина иберийская земля — безлюдная глухомань, в которой Павлин обречен на нищету, одиночество и смерть. В пространном ответе Павлин Голанские, доказывая величие и истинность исповедуемой им новой веры, нарекая Лавсония объясняет его полным незнанием иберийского края. Не будучи его уроженцем, поэт

отделяет себя от дикого местного населения с его жестокими нравами, ибо он живет в другой части страны «в соседстве прекрасных городов, на местах цветущих и полных народа», восхваляет Карциному, Цезарь августу (Сарагосу) и особенно Эстрагону. Испания восхищает Павлина Толеданского грандиозностью почти космического масштаба: «...богатой страны, где виден солнца закат в глубине вод океана»(Памятники средневековой латинской литературы IV–IX веков. ЧМ., 1970. С. 85.).

В отличие от Марциальный, образ Испании увиден Павлином Ноланским как бы со стороны и не лишен оттенка пышной риторики. Многозначность поэтического ощущения далекой пиренейской страны, рожденная на разных этапах развития римской литературы авторами разных жизненных судеб, имеет широкий содержательный характер.

В современной Испании далеко не везде можно представить себе ее античное прошлое. Разбросанные по всему полуострову руины древних памятников немногочисленны; многое бесследно исчезло под поздней застройкой. Однако есть места, где на помощь воображению приходит сама природа, возникает волнующая, трудно передаваемая словами атмосфера приобщения к созидательным ценностям человечества.

Ощущение вечности природного бытия кажется естественным на всем протяжении восточного побережья полуострова. Современная магистраль в каких-то отрезках совпадает с Виа Августа, монументальной мощеной внешней дорогой, которая начиналась от Пиренеев и шла до Кордовы и Кадиса. Путь торжественен и на редкость красив. Справа, если двигаться на север к Барселоне, непрерывно открывается широкий вид на море, к которому суша спускается отлого, образуя просторные песчаные пляжи. Слева дороге сопутствует гористый рельеф, каменистые почвы, покрытые кустарниками и сосновыми лесами с темно-зеленой хвоей. Дорога пересекает устремленные к морю реки с пустыми, пересыхающими к осени руслами, неглубокие долины, овраги и встающие на пути небольшие селения, существовавшие здесь с древних времен. Если мысленно убрать со средиземноморского побережья бутафорскую архитектуру модной курортной зоны, то ландшафт, сравнительно пустынный, вольный, открытый небу и широкому морскому простору, предстанет таким же, каким он был, когда по Виа Августа шествовали римские легионеры, спешили торговцы и горожане, проезжали в повозках крестьяне. Так же как тысячелетия назад в северо-восточной части моря вставал огненный диск солнца, клубились на горизонте темно-синие облака, как и в древности, мелели каменистые реки, к которым подводили многочисленные дороги.



*Акведук Лас Феррерас близ Эстрагонный. I век*

Поблизости от дорог стратегического или торгового значения основывались новые города. Римские города на землях Испании и Португалии, небольшие и крупные, расположенные в плодородных долинах, у моря, вблизи рек воплощали античные принципы градостроительства. Эти очаги древней цивилизации свидетельствуют о великой культурной традиции человечества. «Города, — писал знаменитый ритор Квинтиллиан, уроженец Испании, — восхваляются так же, как и люди. Восхваляются и сооружения, в которых для всех очевидны величие, польза, красота и достоинство их создателя»(Архитектура античного мира. ЧМ., 1940. С. 59.).

Первое место в римской Испании принадлежало строительству монументальных общественных

зданий — театров и амфитеатров, дорог, мостов и акведуков. В представлении будущих поколений торжественная красота акведуков, грандиозность их масштабов и безупречность ритмической организации ассоциировались с чем-то необычным и сверхъестественным.

Характерное для римлян стремление связать архитектуру с окружающим ландшафтом, тяга к сценическому, многоплановым построениям, умение включить здания в природную среду, извлечь из этой среды разнообразие впечатлений, дополнив и расширив их диапазон новыми приемами и точками зрения, — все это нашло многообразное воплощение в области жилого строительства. Значительную часть городов занимала жилая застройка; археологами было открыто множество домов. Стены рухнули, рассыпались в прах. Но сохранились основания жилищ, нередко с торчащими каменными блоками и остатками забутовки. В некоторых постройках уцелели фрагменты колонн внутренних дворов с фонтанами и напольные мозаики, которых словно не коснулось время. Именно на основании этих археологических данных складывается в самых общих чертах представление об испанском садовом искусстве античного времени.

Изначальная древнейшая традиция человечества, связанная с победой Порядка над Хаосом, отразилась и в символике сада — месте подчинения, упорядоченности и ограждения Природы. История садового искусства уходит в тьму веков.

Неисчерпаемо богатым оказалось римское наследие. Уже в I веке до н. э. перед общественными зданиями и жилыми домами разбивались по правильной сетке участки с подстриженными деревьями, цветниками, водоемами, садками для рыб, статуями, а с обратной стороны — тенистые парки. Множество прекрасных вилл окружало Рим и другие итальянские города. Общество охватило увлечение громадными садовыми ансамблями. Достаточно назвать знаменитую виллу императора Адриана в Тиволи с ее сложным и разнообразным садовым устройством. На испанской земле о произведениях искусства такого размаха и масштаба судить невозможно, да и вряд ли они могли создаваться в таком объеме и на таком художественном уровне. Подобно тому как существовавшие в каждом испанском городе термы уступали в размерах и роскоши термам Рима, так и устройство садов выглядело проще и скромнее. Современное же представление о садах испанской провинции связано с более ограниченной сферой их применения, как части здания, с образом перистильного сада городских домов и загородных вилл.

Как известно, в композицию римского дома, центром которого служил атрий, под влиянием эллинистической культуры вошел перистиль, открытый, окруженный колоннами внутренний двор с бассейном, фонтаном, зеленью и статуями, он стал играть роль сада и даже огорода, куска природы. Пол перистилия, как и других помещений, частично замощался напольной мозаикой, представляя собой сложное картинное изображение или орнамент с геометрическими или растительными мотивами. В замкнутых античных постройках, лишенных окон, свет проникал через открытую дверь, и в помещениях пол или открытый небу, солнцу и воздуху перистильный двор были самой нарядной, четко обозримой, освещенной частью жилого комплекса. Размеры вымостки, ее форма, наконец, тип изображений зависели от характера здания, отчасти подчинялись его архитектуре и пространственной композиции. Вместе с тем сама полихромная мозаика, наделенная яркой декоративной структурой, служила организации целостного архитектурного пространства, в значительной мере определяла общий красочный тон интерьера.



*Мозаика пола в Италике (близ Севильи)*

Искусство мозаики в римское время развивалось на основе греко-эллинистической традиции, плотно скрепленной классическими нормами, иконографическими и художественными канонами. Придерживаясь исходных изобразительных прототипов, мастера провинций обращались с ними достаточно вольно, вносили в них живые и свежие черты. Изображались мифологические и литературные сюжеты, триумфы морских божеств, шествие бога Диониса, покровителя растительности и виноделия, в окружении вакхической свиты, аллегории времен года, рыбы, птицы, растения, фрукты и сцены реальной жизни — охота и рыбная ловля, сбор урожая, конные состязания в цирке, игры в амфитеатрах, театральные представления.

Жилая архитектура Испании развивалась в русле общеримской традиции. В настоящее время обнаружен и исследован ряд богатых городских жилищ; к числу таких тщательно изученных памятников в Мериде (римской Эмерите) принадлежат датируемые I веком «Дом амфитеатра» и «Дом Митры», знаменитые своими мозаичными полами и фрагментами стенных росписей.

О римских городах на территории современной Португалии позволяет судить Конимбрига, расположенная в 15 км от Коимбры на дороге, соединяющей Лиссабон с Брагой. Древнее поселение андалузит сформировалось в русле кельтского влияния; во второй половине II века, захваченное римлянами, оно вступило в пору мирного культурного развития. В правление императора Веспасиана Конимбрига расцвела и украсилась новыми зданиями, в начале IV века опасность варварских вторжений вызвала необходимость воздвижения мощной каменной стены, которая изменила структуру города, но не спасла его от вторжения племен севов в 465 году, и особенно сокрушительного в 468 году, когда большинство населения было обращено в рабство или рассеяно.



*Руины города Эмпурьеса*

Постепенно наступило полное забвение Конимбриги, известность которой прежде всего связана с множеством прекрасных красочных мозаичных полов в богатых домах, основания которых сохранились. В среду обитания тяжелых объемов разрушенного города — мощной, словно оплывшей крепостной стены, ее парадных входных ворот, фрагментов форума, терм, акведука, жилых и торговых кварталов, легко вписываются распластанные на земле, безжалостно обнаженные временем мозаичные светлофонные напольные композиции зданий и их перистильных дворов с остатками колонн и затейливыми очертаниями водоемов.

Самый известный памятник, условно называемый Дом с фонтанами, был сооружен во 2-й половине III века, включая парадные жилые и хозяйственные помещения, три перистильных двора, бассейны и фонтаны. Все комнаты северного крыла исчезли. Центр дома — прямоугольный перистиль с остатками двадцати шести кирпичных колонн ограничивает бассейн, в котором помещены шесть цветочных партеров с основаниями прямоугольных и криволинейных очертаний. Вмонтированные в основания партеров и в стены бассейна ряды многочисленных фонтанчиков сплетают тонкие струи в единый легкий рисунок. Из перистильного двора можно пройти в прямоугольный экус (гостиную), который завершается с восточной стороны водоемом П-образной формы. Мозаики Конимбриги, принадлежавшие к особой лузитанской группе, производят

впечатление декоративной красоты, редкой сохранности, превращающей их в узорчатое пространственное заполнение городских руин. Недостаток изощренного композиционного воображения, некоторая упрощенность приемов, подчас небрежность и схематизм рисунка лузитанские мастера восполняли замечательным чувством цвета.

Особой многочисленностью и разнообразием на Иберийском полуострове отличались загородные и сельские виллы. Их размеры и планировка часто определялись особенностями ландшафта; особое значение имели возделанные сады и окружающие земельные угодья. Создание сельских вилл сыграло значительную роль в развитии и укреплении провинциального хозяйства. Первоначально сами виллы были простыми и скромными, а их участки небольшими, от половины до трех га. Но во II веке началось активное строительство богатых поместий, украшенных прекрасными мозаичными полами и произведениями искусства, их окружали сады, виноградники, различные плантации. Сооружение сельских вилл быстро распространилось по всему полуострову, особенно в Каталонии, Леванте, в долине Эбро, в Наварре, Старой Кастилии, Андалусии, в Галисии и Лузитании.

Тяжелый удар существованию вилл, как уже упоминалось, нанесло вторжение племен франков-алеманов во второй половине II века, особенно в северо-восточных районах провинции. Однако к концу столетия начался процесс их восстановления, а затем нового подъема. В условиях общего кризиса Империи и опустошения городов основные производительные и культурные силы общества устремились в сельские местности. Стали складываться крупные землевладения — латифундии, обширные поместья, защищенные стенами и башнями наподобие феодальных замков. Стремление крупных собственников земли продемонстрировать свое богатство принимало подчас формы показательной роскоши. С IV века виллы Испании стали средоточием так называемого искусства латифундий, отмеченного признаками падения изобразительной культуры и кризиса позднеантичного искусства.

Сельские виллы Испании разных отрезков времени отличались друг от друга планировкой, расположением и количеством помещений, особенностями окружающего ландшафта и устройства садовых участков, во многом определявших их сходство и своеобразие. В строительстве вилл на полуострове, как и во всей Империи заметную роль сыграл знаменитый астроном I века Луций Юлий Модерат Колумелла, уроженец испанского города Кадиса, создатель сочинения в девяти книгах «О сельском хозяйстве», где он уделил внимание устройству вилл, и в отдельном томе — устройству садов, дал ряд практических советов и указаний.

Более ранние небольшие поместья привлекали уютом, приветливым обликом, царившей в них спокойной и радостной красотой. В одном из таких чудесных уголков арагонской Бильбилии жил Марциальный, после того, как вернулся из Рима в родные края. Иной, парадный ансамблевый характер отличал поздние загородные виллы. Среди сооружений III–V веков наиболее известны виллы в Бель Льюш около Жероны, Сан Баудильо де Льобрегат близ Барселоны, Эльс Мунтс в Алтафуле близ Эстрагонный, виллы Наварры в Туделе и Аронисе.

Немало поместий было обнаружено на земле будущей Португалии, в плодородной области Алентежу и на юге, в Алгарви. Богатая и обширная вилла Торре де Палма, раскопанная в 1947 году близ Монфорте, первенствует и поныне среди лузитанских памятников этого типа.

Следует подчеркнуть, что античная традиция создания удобного, отвечающего климатическим условиям, связанного с природой красивого жилого дома с водоемами и фонтанами, соседствующего с садом и парком, обогащенная и развитая мавританской традицией и всей последующей эволюцией европейского искусства, пустила глубокие корни на Иберийском полуострове.

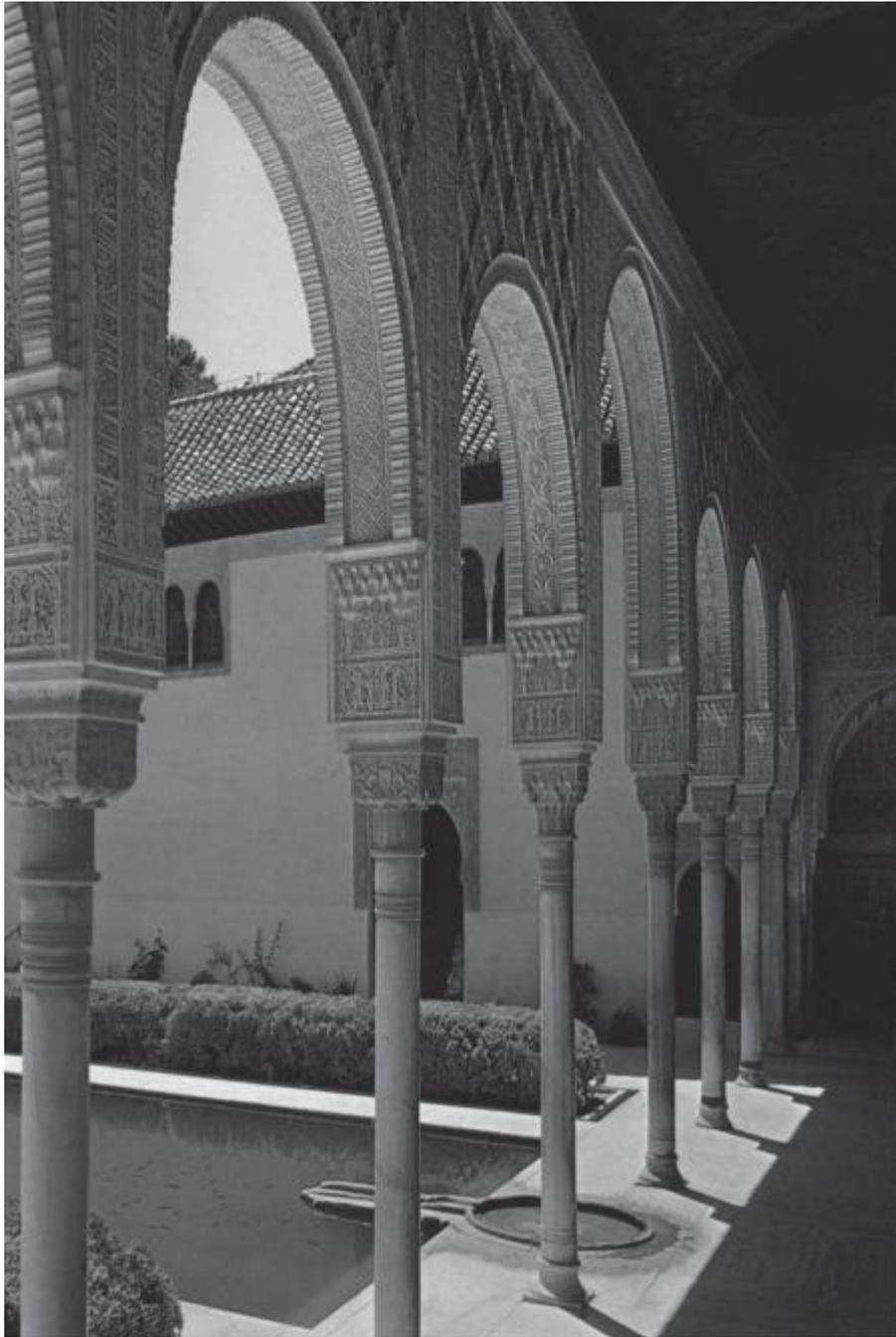
К глубокой древности восходил и культ воды, вошедший в жизнь римских провинций. Он господствовал не только в водоснабжении городов и загородных вилл, строительстве акведуков, бассейнов, фонтанов, водохранилищ и подземных цистерн, но и в обычаях ежедневных купаний, местом которых служили общественные и частные термы. Близ некоторых курортных каталонских городков расположены древние термы — низкие сводчатые помещения с водоемами, которые находились близ целебных источников. Культ местных источников посвящались стоявшие среди тенистой лесной зелени Храмы Воды — тип декоративной полукруглой стены с колоннами, нишами, украшенными статуями, и включенными в композицию водоемами. Почитание источников связывалось с обожествлением сил природы.

Культ воды в античной цивилизации не исчерпывался только практическими целями, а имел священное происхождение и священный характер. В общем сакральном представлении охватывались «не только источники и реки, но также водопровод, колодцы, фонтаны, уличные колонки. В основе

этого сакрального представления лежал образ «живой воды», в вечном и свободном истечении выходящий из недр земли»(Кнабе Г.С. Историческое пространство и историческое время в культуре Древнего Рима // Культура Рима. ЧМ., 1985. Т. II. С. 1476.). Античное представление о «живой воде» в сочетании ее сакрального и практического аспектов сомкнулось с концепцией ислама, вошло в сознание испанских мусульман, интерпретировавших культ воды в русле своих религиозных, философских и художественных идеалов.

Период древней истории на Иберийском полуострове кончился в V веке, когда сюда через Пиренеи устремились варварские народы. Хотя трехсотлетнее господство вестготов в Испании привело к коренному изменению общественного строя, здесь, в условиях глубокого упадка, охватившего варварскую Европу, на ее окраине удалось сохранить небольшой, но живой очаг европейской латинской культуры.

## Мавританский сад



*Миртовый двор дворца Комарес в Альгамбре*

В начале VIII века волна мусульманского завоевания докатилась до Северной Африки, и в 709 году войска Мусы ибн Нусейры, первого в Магрибе наместника халифов Омейядов, вышли к Атлантическому океану. Весной 711 года войска арабов и берберов под предводительством Тарика ибн Зияда через пролив, получивший впоследствии название Гибралтара, то есть «Горы Тарика», вторглись на Иберийский полуостров. Завоевание Ал-Андалуса — так арабы называли Испанию — завершили прибывшие из Магриба войска самого Мусы ибн-Нусейры. Большая часть полуострова, за исключением малодоступных северных областей, стала провинцией Омейядского халифата. Исторические и художественные судьбы Магриба и Испании, соприкасавшиеся раньше, отныне тесно переплелись между собой. На огромной территории сложилось и расцвело искусство западного ислама, известное под названием мавританского. Необходимы некоторые пояснения.

Североафриканские земли, расположенные к западу от Египта, получили арабское название Магриба (то есть Запада); подкрепленное исторической традицией и географическими факторами средневековое деление земель Магриба сохранилось до наших дней в границах современных государств Алжира, Туниса и Марокко.

Происхождение арабского названия Южной Испании Ал-Андалус точно не известно.

Существует гипотеза, что оно происходило от латинского слова «вандалус», по названию вандалов, которые в V веке захватили Иберийский полуостров и вскоре были вытеснены вестготами в Северную Африку. Другая версия выводила это название от обозначения на готском языке владений вестготов на полуострове. Так или иначе богатая процветающая страна, отделенная от Африки нешироким проливом, стала поистине желанной добычей для завоевателей.

Превосходившие по количеству арабов воины-берберы, потомки коренных ливийцев, составляли население Северной Африки; их самоназвание «амазиген» означало «свободный», «благородный». Как известно, греки, а затем римляне называли «варварами» те народы, чей язык и образ жизни отличался от эллинского. Складывавшаяся на протяжении тысячелетий искусство оседлых и кочевых берберских племен сохраняло, не подчиняясь иноземной цивилизации, родоплеменные основы художественного мировосприятия, устойчивый архаический уклад жизни, древние поверья и магическую символику. С приходом арабов, исламизацией и распространением арабского языка были заложены основы средневекового берберо-арабского искусства, которые утвердились в народном монументальном зодчестве и изделиях художественного ремесла. От латинского наименования одного из берберских племен *мавры* («*mauros*», т. е. «темный») произошло испанское название «*могос*», которое распространилось на мусульманских завоевателей Иберийского полуострова — как арабов, так и берберов. Постепенно сложилось устойчивое европейское понятие мавританского искусства, мавританского стиля.

Уязвимость наименования этого сложного художественного явления и целого направления в культуре западного исламского мира состоит в том, что оно ограничивалось только пределами Иберийского полуострова, в основном памятниками, созданными в Испании. Между тем речь должна идти о художественном наследии неизмеримо более широкого региона, охватывающего не только Иберийский полуостров, но и Магриб, где сложилась мощная, созданная совместно народами многих стран арабо-андалусская цивилизация. Так, например, в историю искусства памятники Марокко и Алжира XIV века вошли как чистое воплощение мавританского стиля. В самом Магрибе этого понятия никогда не существовало, речь здесь могла идти только о сильнейшей андалусской традиции, влияние которой нарастало по мере массового перемещения под напором реконкисты испанских мусульман в Северную Африку. Мы же будем придерживаться традиционного наименования мавританского искусства, чтобы облегчить читателю знакомство с малоизвестным материалом и во избежание возможного смешения им арабской Андалусии с современной Андалусией, самой популярной, чаще всего посещаемой исторической областью Южной Испании.

Зарождение мавританского искусства относится к эпохе расцвета Кордовского халифата. Становление на испанской земле мусульманского государства знало несколько этапов. Его основание связано с династией сирийских халифов Омейядов, правивших в древнем городе Дамаске, и сметенных династией Аббасидов со столицей в Багдаде. Удалось спастись лишь немногим, в том числе Абд ар-Рахману аль-Муавии, внуку халифа, который бежал в Северную Африку, и затем, поддержанный сторонниками семьи Омейя, высадился на испанском берегу, и в 756 году стал правителем Кордовского эмирата, власти которого подчинялись почти все мусульманские владения на Иберийском полуострове; так Абд ар-Рахман I (ок. 734–788), по прозвищу Пришелец, основал династию кордовских Омейядов. Однако только в X веке произошла подлинная централизация государственной власти, и перед лицом остального мусульманского мира Абд ар-Рахман III провозгласил в 929 году независимость обширного, мощного, процветающего Кордовского халифата.

Арабская Испания превратилась в самую богатую, населенную и благоустроенную страну Европы. Арабы разводили неизвестные европейцам культуры: рис, сахарный тростник, шелковицу и различные восточные плодовые деревья — в первую очередь цитрусовые. Кордова, Севилья, Гранада, Толедо, Малага, Мурсия, Альмерия, Валенсия славились своими ремеслами: шерстяными, шелковыми, парчовыми тканями, дорогой кожей с тиснением и позолотой, бронзовой и стеклянной посудой с рисунками и эмалью, прекрасной керамикой, изделиями из слоновой кости и оружием — доспехами и саблями с тончайшей резной отделкой эфеса и ножен. Кордова получила гордое название «обиталище наук». Богатейшие кордовские библиотеки пользовались известностью во всем мире. Арабы познакомили европейцев с китайским изобретением — бумагой, производство которой было налажено в специальных мастерских Хативы и Толедо. Через мусульманскую Испанию Европа получала не только переводы научных трудов арабских ученых, но и впервые познакомилась с произведениями великих античных мыслителей.

Формирование на испанской земле новой синкретической цивилизации, вобравшей в себя элементы иберийской, испано-римской, испано-византийской, испано-готской, еврейской,

собственно арабской и берберской культур, происходило в процессе медленного слияния различных этнических групп, населявших Испанию. Становление государственности способствовало их этнополитической общности. Залогом расцвета была религиозная веротерпимость. Перенесенная на Иберийский полуостров восточно-арабская художественная традиция сирийского халифата Омейядов, а затем иракского халифата Аббасидов получила на местной почве новое творческое развитие.

Кордова — полумиллионный город с мощеными улицами, мостами, водопроводом, банями, тысячами зданий и обширными прекрасными садами — соперничала с Константинополем, Дамаском, Багдадом, Каиром. Главные сооружения IX–X веков — Соборная мечеть в Кордове и город-резиденция Мадинат аз-Захра — стали не только знаменитыми памятниками архитектуры, но и художественными центрами, где наиболее ярко и всесторонне проявили себя созидательные возможности общества.

Большая мечеть в Кордове, заложенная в 785 году, расширялась вплоть до X века. В плане это — огромный прямоугольник (200 x 144 м), охваченный стеной с контрфорсами и многочисленными входами. Основное пространство занимает колоссальный молитвенный зал, в котором расположено свыше восьмисот колонн, образующих девятнадцать нефов. Колонны несут двухъярусные аркады, выложенные из белых и красных клинчатых камней. Аркады равномерными рядами заполняют внутреннее пространство, которое делится на громадное число ячеек. Архитектура мечети подчинена ясной, четко разработанной системе. И вместе с тем ее молитвенный зал справедливо сравнивают с густым разросшимся лесом. Словно вырастая из пола, невысокие колонны из мрамора, яшмы, порфира похожи на стволы пальм, от которых, подобно переплетенным кронам, отходят в стороны подковообразные арки. Тот, кто с опаленной солнцем кордовской улицы попадал в сумрак колоннады, освещенной сотнями низко висящих на цепях серебряных лампад, ощущал себя в нереальной, фантастической обстановке. Мечеть была настолько прекрасной, что испанцы-христиане, овладевшие городом в 1296 году, не решились ее разрушить. Но в начале XVI века внутри молитвенного зала воздвигли громоздкий католический собор; на месте снесенного минарета в 1583 году построили тяжеловесную пятиэтажную колокольню.



*Молитвенный зал мечети в Кордове. Фрагмент*

Древняя мечеть поглотила и христианский храм, и многочисленные поздние пристройки. Ее особый мир требует длительного созерцания, одиночества и тишины. Можно бесконечно бродить по этим не знающим предела аллеям колоннад. Прохождение через арки пронизано спокойным, словно вечным ритмом сменяющих друг друга каменных полукружий.

Ниша михраба кордовской мечети и примыкающие к ней части выделены светом, цветом, сопоставлением различных материалов, применением растительного, геометрического орнамента, надписей, инкрустаций, мозаикой, позолотой, резьбой по мрамору и стукку. Центральный купол перед михрабом — воплощение красоты и смелого воображения: словно грандиозный раскрытый цветок парит в воздухе. Узор его сине-золотых мозаик мерцает в изменчивой полутени. Центральная ниша михраба в форме широкой подковообразной арки, украшенная византийской мозаикой, кажется неподражаемым драгоценным изделием. Мозаика горит, сверкает, сливает воедино красные, серые, белые, золотые кубики смальты. Узорчатая поверхность михраба словно покрыта изморосью, тонким слоем сияющего льда.

О легендарной красоте другого памятника — загородной резиденции Мадинат аз-Захра в восьми километрах от Кордовы — позволяют судить только средневековые литературные источники и результаты археологических раскопок. Город площадью 120 га, окруженный каменной стеной в 1500 м длины и 750 м ширины с прямоугольными башнями, располагался на трех террасах. На самой верхней стоял дворец халифа Дар ал-Мульк и находились несколько дворцовых построек, здания придворной администрации и военной охраны, на второй террасе — дворцы знати, в нижней зоне размещались различные службы, баня, лавки и пятинефная мечеть. Повсюду были разбиты прекрасные сады с водоемами, которые следовали правилам строгой геометрии. На фоне покрывавших горы дубовых рощ и темной зелени парков город казался совсем белым.



*Колонный портик дворца Мадинат аз-Захра. X век. Фрагмент*

Мадинат аз-Захра просуществовал всего семьдесят четыре года. В период распада Кордовского халифата и ожесточенных внутренних смут город дважды подвергался разграблению, а в 1010 году до основания разрушен. Его руины долго служили каменоломней для построек Андалусии, а затем и христианской Испании. Восстановленная археологами архитектура отличалась державным размахом, монументальностью и роскошным декоративным убранством. Особой красотой обладают резные, покрывающие стены панели с растительным орнаментом, изображающим Древо жизни. При чертах нарастающей стилизации этот мотив, проникнутый спиралевидным движением стебля, который обвивает листья, цветы и плоды и включает акант, пальму, виноградную гроздь, воспринимается как условно преломленный образ щедрых сил природы. Исследователи единодушны во мнении, что панно Мадинат аз-Захры по своим формам, технике, принципам декоративизма принадлежат еще в известной мере эллинистически-византийской традиции. Пышный придворный уклад способствовал активному развитию художественного ремесла в специальных халифских мастерских, которые славились тканями, керамикой, изделиями из металла и слоновой кости.



*Мадинат аз-Захра. Фрагмент резьбы*

Воздействие арабского Востока сказывалось во многих областях духовной деятельности Кордовского халифата, в характере прикладного искусства, в бытовых навыках и укладе жизни — от моды и прически до кулинарии и сервировки стола. В распространении этого влияния решающую роль сыграл музыкант и певец, перс по национальности, Зирйаб, который прибыл из Багдада в Кордову в 822 году и жил там до своей смерти в 857 году. Он не только создал знаменитые произведения андалусской музыки, усовершенствовал исполнительское мастерство, но и стал законодателем новых вкусов. Ему приписывают многое: рецепты кушаний, применение тонкой стеклянной посуды вместо золотых и серебряных кубков, моду носить разную одежду в разные сезоны, последовательность подачи кушаний на пирах и многое другое. Старый мусульманский обычай требовал, чтобы все блюда подавались сразу и каждый мог есть, что ему угодно. Однако Зирйаб рекомендовал, и это стало традицией европейского общества до наших дней, чтобы сначала подавали супы, затем мясные блюда, потом приправленную пряностями птицу и под конец — сдобное печенье. Следует напомнить, что европейцы из всех сладостей употребляли лишь мед, арабы же ввели в обиход сахар, из которого изготавливались большие сложные фигуры, целые дворцы, украшавшие стол; этот обычай получил широкое распространение в среде испанской знати в XV–XVII веках.

Несомненно, что и в области садово-паркового искусства Кордовского халифата многое было воспринято из восточноарабского опыта. Огромные дворцовые сады Багдада и новой аббасидской столицы Самарры славились непомерной роскошью, изощренной расточительностью. Пруды из ртути — причудливая затея, быстро передававшаяся от одного восточного двора к другому, — дошла и до Кордовы. В дворцовых покоях Мадинат аз-Захры, желая удивить гостей, по приказу халифа ртуть приводили в движение, что придавало залу, как бы заполненному ее блеском и отражением, впечатление подвижности.

Включение водоемов в композицию дворцовых построек выросло на основе древних традиций. Предписанное исламом обязательное омовение перед совершением молитвы было лишь одним из стимулов развития этого культа воды, восходящего к тем временам, когда для бедуина вода, оазис олицетворяли саму жизнь. В ровной, неподвижной поверхности водоемов, в игре прихотливых отражений, в сиянии струй фонтанов, в немолчном голосе воды с его бесчисленными звуковыми оттенками заключался источник эстетического наслаждения, духовного и эмоционального переживания. Образ воды, священный в исламе, находил соответствующую себе оправу в простых и благородных материалах, утонченной орнаментике, поэтичных надписях. Следуя традиции, в садах Кордовы устраивались водоемы, фонтаны, искусственные источники; обширные

прямоугольные пруды располагались у подножия дворцовых построек; на их берегах, покрытых коврами, в окружении прекрасных растений происходили придворные празднества, веселые пиршества. Несмотря на запрещение Корана, питье вина было широко распространено, так же как разведение виноградников. В летнюю жару наслаждались водой со льдом, которую слуги разносили в дорогих сосудах. Пиршества сопровождалась музыкой, пением скрытых за занавесом певцов и певиц, велеречивыми тостами, поэтическими импровизациями. Красочным фоном служили сады, за состоянием которых неустанно следили опытные садовники; посадки высевались в виде узоров и начертаний слов. Главенствовали нарциссы, кроваво-красные анемоны, левкои, фиалки, белый мак, гвоздики, мята, ромашки, лилии, больших успехов достигло разведение роз невиданных сортов. На поверхности прудов плавали красивые композиции из листьев и цветов лотоса. Самыми популярными деревьями считались пальма и кипарис. По обычаю IX–X веков в садовой зоне дворцов устраивали зверинцы, куда со всех сторон посылали диких животных. Раскошными зверинцами славились Багдад, Самарра, Каир и Мадина аз-Захра.

Влияние восточноарабского наследия, которое казалось всеобъемлющим, в значительно меньшей мере коснулось ведущих областей творчества Кордовского халифата. В отличие от аббасидской традиции с ее приверженностью гигантомании и условному геометризму форм искусство арабской Испании оперировало более сдержанными масштабами, более пластичными и гармоничными приемами, тяготело к изысканной декоративности. В пору своего расцвета новая цивилизация арабского Запада отличалась такой мощной синтетичностью и оригинальностью, что Андалусия сама превратилась в очаг передовой художественной культуры, оказывавшей влияние на другие страны.

Распад Кордовского халифата не задержал дальнейшего развития испано-мавританского, андалусского искусства. Изменившиеся условия времени придали художественному процессу новые черты и особые грани.

После распада Кордовского халифата и периода смуты в 1-й половине XI века образовались небольшие самостоятельные мусульманские государства — эмираты в Севилье, Гранаде, Кордове, Сарагосе, Толедо, Малаге, Альмерии, Валенсии, Мурсии, Бадахосе и других центрах. Превосходство принадлежало Севильскому эмирату, который, расширяя свои владения, в 1068 году присоединил к себе Кордову. В испанской истории этот период 1031–1091 годов называется «мулук ат-таваиф», эпохой «партий», удельных правителей.

Недолгие годы существования эмиратов отразили напряженную ситуацию времени с ее оттенком жизненной сложности, некоей эфемерной игры. Каждый из дворов раздробленной Испании стремился превзойти другие размахом своего меценатства, созвездием придворных поэтов, зодчих, каллиграфов, орнаменталистов, мастеров садово-паркового искусства. В условиях опасности, порождаемой реконкистой, в обстановке непрестанных междоусобных войн духовная атмосфера общества отличалась откровенной чувственностью: гедонизм, восхищение природой, стремление к эстетическим эффектам приобрели обостренное звучание. Но придворная культура этого времени не знала ущербности и застоя, она не только продолжала находиться на подъеме, но и была устремлена в будущее. Вполне закономерно, что в арабском обществе, где основные эстетические ценности связаны со словом, дух эпохи нашел наиболее полное воплощение в поэзии. Пройдя период формирования, андалусская поэзия вступила в пору высшего расцвета; широкое развитие получила замечательная любовная лирика. С поэзией была тесно связана музыка. Не только разнообразные празднества, но и характерные для просвещенной части общества философские и литературные собеседования сопровождалась пением и музыкой. Севилья, крупнейший центр андалусской культуры, не уступала Кордове времени ее расцвета. Последний эмир в ряду севильских Аббадитов ал-Мутамид сам был замечательным поэтом.

Удельные правители, даже те, которые ограничивались пределами совсем небольшого города, защищали свои владения крепостными стенами. Здания отличались небольшими камерными масштабами и применением дешевых и непрочных материалов. Немалую роль в том, что эти постройки практически не сохранились, сыграла разрушительная политика завоевателей, а также династических семейств, уничтожавших в первую очередь резиденции своих предшественников. Дворец ал-Мутамида в Севилье, близ Гвадалквивира, который назывался Каср ал-Мубарак и славился своими залами, водоемами и садами, был целиком стерт с лица земли новыми властителями Андалусии. Редкий пример относительной сохранности — дворец Альхаферия в Сарагосе, построенный для эмира Абу Джафара ал-Муктадира из рода Бану Гуд (третья четверть XI века). Здание подвергалось различным перестройкам и изменениям, и особенно сильно пострадало во

время двух жесточайших осад Сарагосы войсками Наполеона.

Завершившаяся в конце XX века реставрация дворца восстановила его замкнутый крепостной объем с полукруглыми башнями, внутри которого, согласно мусульманской идее «скрытого сокровища», находились богатые парадные покои и маленькая дворцовая мечеть. Сарагосские мастера следовали плановым, конструктивным и декоративным принципам зодчества Кордовского халифата. Новые приемы и мотивы порождались изысканными вкусами эпохи. Особая роль принадлежала аркаде как главному декоративному образу. Ни до, ни после Альхаферии орнаментальное обрамление арок не достигало такой экспрессивной смелости. Здесь соединились арки разных, каких только можно форм, в плетение криволинейных изогнутых очертаний стремительно врезались прямые линии, острые углы, бесконечная на первый взгляд смена ритмических фигур подчинилась единому слитному движению. Резьба по стуку, податливому материалу, допускающему создание то более глубокого, сочного, то совсем плоского рельефа и применение раскраски заменила резьбу по мрамору и камню, инкрустацию и мозаику великолепных памятников кордовских Омейядов. Возникла новая андалусская эстетика изощренной и отвлеченной геометризацией образа, которая господствовала в аркадах молитвенных залов, дворцовых покоев и галереях. Легкая, ажурная, изощренная по формам аркада, подобно драгоценной оправе обрамлявшая пространство двора-сада и прихотливо отраженная в глади его водоемов, стала со временем главным мотивом дворцово-парковой архитектуры Альгамбры.



*Внутренний двор дворца Альхаферия в Сарагосе. Третья четверть XI века. Фрагмент*

Распад Кордовского халифата активизировал наступление испанских христиан, которому не могли противостоять маленькие, непрестанно враждовавшие между собой мусульманские эмираты. Многие из них — данники королей Кастилии и Леона — до поры до времени жили спокойно. Но в 1085 году пал Толедо, что послужило тревожным сигналом для всей мусульманской Испании. Правитель Севильи ал-Мутамид обратился за помощью к африканским Альморавидам.

Решающее значение для дальнейшего развития мавританского искусства имело со 2-й половины XI века религиозно-политическое движение североафриканских берберских племен, в ходе которого сложились державы Альморавидов (1061–1146), а затем Альмохадов (1121–1269), объединивших в одно государство Магриб и мусульманскую Испанию. Подчинение испанских

земель способствовало широкому проникновению андалусской культуры в страны Магриба. Время наивысшего подъема мавританского искусства, возникшего на основе синтеза арабо-испанской традиции и североафриканских художественных форм — XII–XIV века. Яркой самобытностью отмечено искусство периода господства берберской династии Альмохадов.

Альмохады держали себя с покоренными народами как жестокие завоеватели. Время их правления насыщено религиозными гонениями, войнами, массовыми казнями. Вместе с тем 2-я половина XII века ознаменовалась в Магрибе и Испании высоким взлетом философской мысли, широким строительством, замечательными памятниками зодчества.



*Собор в Севилье. Начало строительства 1401 год*

Главные постройки Альмохадов связаны с Севильей, второй после Марракеша неофициальной столицей испано-берберской империи. В Севилье Альмохады возвели новую большую мечеть с огромным Апельсиновым двором и высоким минаретом, который был завершен в XVI веке пятиярусной колокольной и получил мировую известность как севильская башня Ла Хиральда. Долгие годы старая мечеть Альмохадов, превращенная в католический храм, продолжала оставаться главным святилищем Севильи. Наконец, в 1401 году, соборный капитул вместе с городским советом принял решение разрушить мечеть и приступить к созданию собора такого масштаба и великолепия, чтобы он «не имел себе равных». Севильский собор, который воздвигался больше столетия силами целой армии строителей, явил собой необычный, единственный в своем роде памятник европейской готики. Территории, занимаемые христианским храмом и мусульманской мечетью, почти совпали; колокольной стал минарет XII века, клуатром — арабский открытый двор для омовений. Поздняя застройка не нарушила прекрасных пропорций Апельсинового двора (Патио де лос Наранхос), огромное и свободное пространство которого органично вошло в композицию ансамбля. Здесь можно долго бродить среди низких апельсиновых деревьев и слушать голос воды, текущей по специальным желобкам в мостовой. С Ла Хиральды видно, как безупречно организовано это замкнутое пространство, расчерченное узором желобков, образующих большие и малые прямоугольники, как удачно расположены плоские круглые водоемы (один из них восходит к вестготскому времени) и торжественно, словно на параде, расставлены подстриженные апельсиновые деревья — живое воплощение колонн. Севильское Патио де лос Наранхос — прекрасный, дошедший до нашего времени образец андалусского двора-сада, предназначенного для ритуальных омовений. Альмохады, прославившиеся в андалусских и магрибских городах как строители крепостей, башен и городских стен, воздвигали и дворцовые ансамбли. Сооруженная на месте разрушенного ими севильского дворца Каср ал-Мубарака, парадная резиденция, в свою очередь почти целиком поглощенная строительством позднего Королевского Алькасара, сохранилась лишь в нескольких фрагментах. Среди них — небольшой изящный Гипсовый дворик — тип замкнутого дворцового сада с прямоугольным водоемом в окружении ажурной аркады — неожиданный для монументального альмохадского зодчества и более близкий к изысканной

декоративности позднемавританского стиля Гранады. Среди многочисленных двориков Алькасара после значительной реставрации предстал так называемый патио Крусеро (Двор Перекрестка) XII века, в котором можно проследить типологические черты андалусского, мавританского сада, называемого в Магрибе ар-риадом. Этот тип сада, имеющий для нас первостепенный интерес, лучше, чем в Испании, известен в странах Магриба, и в первую очередь в городах Марокко. Так, в нижней части Касбы Удайя в Рабате — памятника крепостного зодчества XII–XVII веков, возведенного, как и старая часть Рабата, андалусцами, занимает заключенный в массивную раму каменных стен андалусский сад, созданный в XIX — начале XX века. Столь поздняя дата не имеет значения, как и другие образцы садово-паркового искусства Марокко, сад точно следует давней средневековой традиции.

Андалусский сад, или рийяд (по-арабски — сады) — неотъемлемая часть дворцов и богатых торговых домов Магриба. Сад имеет четкую планировку. Регулярный рисунок выложенных камнем или фаянсовыми плитками углубленных дорожек и оросительных канавок создает впечатление геометрической сетки, умиряющей живую природу. Ее чувственное земное начало заявляет о себе цветением и щедростью плодоносящих фруктовых деревьев, прихотливым разрастанием декоративных кустарников, изменчивым голосом воды в фонтанах, опьяняющим ароматом роз, левкоев, нарциссов, лилий, подчас свободно растущей, намеренно не подстриженной травой. На пересечении главных осей, в центре обычно квадратного или прямоугольного сада помещен фонтан, чаще всего андалусской формы, то есть в виде круглой чаши с низким бортом, позволяющим пить воду. Каменная ограда не только изолирует сад от пыльного, сжигаемого солнцем города, но, подобно скромной оправе драгоценного камня, подчеркивает красоту образа, отвечающего представлениям мусульманина о райском саде.

В отличие от отвлеченного и словно стерильного рая христиан рай ислама конкретен и проникнут чувственным началом. Коранический ал-Джанна (сад) — место вечного блаженства в загробном мире — чудесный тенистый сад, где «плоды, пальмы и гранаты», многочисленные источники, каналы, пруды и реки «из воды не портящейся», из молока, вкус которого не меняется, «из вина, приятного для пьющих», «из меда очищенного». Праведники возлежат в прохладе, на «ложах расшитых, на коврах разостланных», на них «одеяния зеленые из сундуса и парчи и украшены они ожерельями из серебра, им прислуживают «мальчики вечно юные», которые обходят их с сосудами из серебра и кубками из хрусталя. Праведникам даны в супруги — черноокие большеглазые райские девы — гурии, девственницы, живущие в шатрах. Собственные жены праведников также становятся в раю девственными и вечно молодыми. Райский сад располагается на седьмом небе, окружен надежной оградой и охраняется ангелами. В описании ал-Джанны часто упоминается зеленый цвет — священный символ ислама, благословения, земли, величия и милосердия, воды, воздуха, Древа жизни. В кораническом образе рая поэтическая интонация сдержанна, эпитеты носят общий характер гиперболизации и восхваления, в мекканский период этот образ более эмоционален, в мединских сурах — более конкретен.

Содержащиеся в описании райского сада словно приземленные, близкие к действительности мотивы восходят к древневосточной традиции представлений о загробном мире. По росписям гробниц, «Текстам пирамид» и рисункам «Книги мертвых» можно судить, что в древнеегипетской мифологии иару — поля блаженных, окруженные стеной из бронзы, представляли собой плодородные поля, прорезанные каналами, по которым плавают лодки, а на берегу теснятся сикоморы, финиковые и кокосовые пальмы, злаки вызревают выше людей, собирающих урожай. Коранические картины райских наслаждений трактовались многими богословами как иносказания, другие же допускали их плотский характер. «В Коране живо ощущается представление о высшем наслаждении, свойственное неприхотливым и живущим в суровых условиях жителям пустыни и изолированных оазисов. В целом мусульманский образ рая можно считать арабийским развитием народных представлений о рае, бытовавших среди последователей разных ближневосточных религий» (Ислам. Энциклопедический словарь. ЧМ., 1991. С. 59.).

Образ райского сада оказал огромное влияние на поэзию и искусство мусульманского мира, отразился в произведениях архитектуры и художественного ремесла, определил изобразительный строй миниатюры.

В искусство миниатюры XIV–XVI столетий значительный вклад внесли порожденные творческим воображением и вековыми культурными традициями многих народов мусульманского Востока живописные школы миниатюры Ирана, Азербайджана, Афганистана, Бухары, Самарканда XIV–XVI веков; они были целостным стилевым явлением, в котором отношение к миру, круг

образов, изобразительные особенности воплощали эстетические идеалы средневековой эпохи.

Искусство миниатюры было глубоко созвучно цветистой и изощренной поэзии Востока. Живописцы запечатлевали подвиги легендарных героев, битвы, торжественные пиры, лирические сцены, воспевавшие высокие чувства любви и верности. Искусство миниатюры условно и декоративно, оно не знает светотени и перспективы. Изображение строится на основе тончайшего линейного рисунка и сочетании чистых и звучных цветовых пятен, фигуры и предметы расположены без сокращений вверх на плоскости листа, подобно красочному узору. Условные приемы ограничивают изображение человека: его позы, жесты, передача чувств подчинены канону. Как и в поэзии, в миниатюре господствовал обычай повторения широко известных, признанных сюжетов и художественных приемов. Вновь созданное произведение ценилось прежде всего за свое единство с уже известным, ранее существовавшим.

Мир восточной миниатюры — слияние реальности, вымысла и символики. Образы праздничны, полны радости жизни. Чаще всего представлен роскошный сказочный сад. Розовые, голубые, сиреневые, золотые, покрытые пестрым ковром лужайки окружают громоздящиеся скалы, подобные кускам драгоценной лавы. Небо золотое или ярко-синее с затейливыми бегущими белыми облачками. Украшенные изразцами здания открывают взору внутренние дворики и парадные покои. Люди в богатых одеждах, звери и птицы с их любовно переданными повадками, отмеченные тонким вкусом предметы утвари — все это, связанное единым композиционным, линейным и цветовым ритмом, создает образ пленительной красоты.

Представление средневековых поэтов и живописцев о чудесном райском саду вдохновлялось благодатной и благоуханной природой Востока. Райский сад — это символ цветения, весны, выявления внутренних животворных сил природы. Красота пейзажа не только в богатстве красок, природа подобна сказочному ларцу, полному сияющих драгоценностей. По словам поэта, все сезоны превосходит лучезарная весна, которая приносит цветы и свет; «Тогда земля — яхонт, воздух — жемчуг, растения — бирюза и вода — хрусталь». Эти строки принадлежат сирийскому поэту X века Ахмаду абу Бакру, по прозвищу ас-Санаубари, придворному библиотекарю города Халеба (Алеппо). Одним из первых он, оставивший последователей, воспел красоту сада; отойдя от традиционных формул, искал смелые, сводимые к зрительному образу, сравнения, стремился наполнить окружающий мир воздухом, светом, игрой красок. Вместе с тем в арабской поэзии поэтические описания природы по-своему декоративны, статичны, орнаментальны. Лик земли открывается взору поэта как лента, или узор, как роскошная ткань, рощи расписаны золотом, деревья, плоды, птицы уподоблены драгоценным изделиям, изображения дворца, сада, рек и ручьев, а также могучего правителя и прекрасных женщин наделены светозарностью.

Внутренней близости поэзии и искусства сопутствовала связанность слова с музыкой, а музыки с архитектурой и орнаментом. Если представить себе художественное наследие арабского мира как цельную художественную систему, в состав которой входили искусство слова, архитектура, музыка, орнамент, каллиграфия, то необходимо признать, что все эти виды творчества объединялись общим характером поэтики, тяготеющей к формам условной выразительности. В тех же видах творчества, которые, как, например, миниатюра, оказались ближе всего к воспроизведению реальности, особый изобразительный язык с его арсеналом пересоздающих изобразительных средств обнаружил стиливую близость к архитектуре и орнаменту. Важная роль, которую прикладная математика играла в искусстве арабских народов, основывалась не только на выдающихся достижениях точных наук, но и вытекала из самой природы архитектуры, музыки и орнамента, где строгая логика чисел и ритмических построений обрела особую эстетическую ценность.

Сад — одно из совершенных созданий художественной культуры средневекового мусульманского Востока. Сад — детище придворной культуры, место приемов и празднеств, развлечений и отдыха правителя и его семьи, был неразрывно связан с дворцовым строительством.

Огромный размах средневекового дворцового строительства, о котором в настоящее время можно судить лишь на основании архитектурных фрагментов и литературных источников, кажется чем-то эфемерным. Почти все знаменитые, воспетые современниками постройки и их великолепные сады бесследно исчезли. Особое место в истории дворцовых сооружений арабского средневековья занимает такой сравнительно поздний памятник, уникальный по степени сохранности, полноте выражения стиля и художественной ценности, как ансамбль Альгамбра в Гранаде. Образ андалусского сада здесь усложняется, словно поднимаясь на более высокий уровень выразительности, становится одним из слагаемых художественного синтеза прославленного ансамбля.

Множество впечатлений и проблем, которые дарит путешествие по Альгамбре, ограничено пределами предложенной темы.

Гранада, расположенная в предгорьях Сьерры-Невады, на склоне холмов, спускающихся в долины рек Хениль и Дарро, обладает исключительными природными условиями. Здесь горячий зной южного солнца смягчается близостью снежных гор — источником прохлады и обильной массы воды, дающей жизнь вечнозеленым садам и рощам. На одном из холмов, у подножия которого течет река Дарро, расположена самая древняя часть Гранады — Альбайсин, самостоятельный, густозаселенный городок с множеством церквей и домов, карабкающихся в гору и окруженных садами; тип гранадского дома с внутренним цветущим садом получил местное название «кармен».

Подобно белой лавине Альбайсин спускается к Дарро, где река течет в глубоком овраге. По другую сторону оврага, заросшего вязами, дубами и буками, поднимается высокий холм ал-Сабика, на котором стоит Альгамбра в окружении крепостных стен и многочисленных разномасштабных башен.

Дворцовые постройки составляют часть комплекса, который включал дворцы, сады, крепость, мечети, жилые дома, бани, склады и кладбище. На западном склоне холма расположена самая старая часть Алькасаба (от арабского «касба» — крепость), которая входит в общую оборонительную систему, плотным кольцом длиной 1400 м замыкающую холм ал-Сабика.

Вплоть до конца XIX века Алькасабу окружало множество поздних ничтожного вида построек. Археологические и реставрационные работы, начатые с 1920 года, в известной мере вернули крепости ее первоначальный облик. Заключенная в кольцо мощных стен крепость с ее башнями, казармами, складами, конюшнями, подвалами, проходами и бастионами предстала как превосходный образец фортификационной средневековой архитектуры. Вместе с тем время, следы разрушений, разросшаяся зелень придали Алькасабе романтически-живописный вид.

Если выйти на западную сторону крепости, то взору неожиданно предстанет удивительное зрелище: на редкость привлекательный уютный сад, разбитый в XVII веке на месте орудийных площадок Лос Адарвес и сохранивший это название. Узкая полоса высоко вознесенного сада, засаженного розами и миртами, с редкими деревьями, круглым фонтаном и каменными скамьями тянется вдоль увитых плющом стен и принадлежит к числу тех чудес, которые хранит Альгамбра. Сад Лос Адарвес выходит на площадь Цистерн (Пласа де лас Алхибес), возникшую в 1494 году на месте засыпанного оврага, отделявшего Алькасабу от дворцовых построек. На восточной стороне площади расположен обращенный к ней западным фасадом, словно безучастный ко всему окружающему, квадратный массив дворца Карла V.



*Альгамбра в Гранаде. Слева на переднем плане — Алькасаба*

В руках испанцев взаимосвязанные и вместе с тем самостоятельные памятники Альгамбры были объединены под общим названием «Casa Real Vieja» (Старый Королевский дворец, или дом); Фердинанд Арагонский отдал в 1515 году специальный приказ о сохранении Альгамбры — «столь исключительно великолепного сооружения». Но уже в 1525 году Карл V Габсбург начал возводить внутри Альгамбры колоссальный дворец в стиле итальянского Возрождения. Окончательно завершённое только столетиями позже, тяжеловесное и чужеродное здание все же не смогло нарушить единство ансамбля.

Основание Альгамбры принадлежит времени правления первого эмира Гранады Ибн ал-Ахмара (1238–1273), однако дошедшие до нас дворцовые и административные сооружения относятся в основном к XIV веку. Названия построек или частей Альгамбры, условные и случайные, в большинстве своем утвердились уже после испанского завоевания, они связаны с множеством легенд или имеют фольклорную основу.

Парадной резиденцией гранадских правителей считается дворец Комарес, центральную часть которого занимает двор с прямоугольным водоемом, обсаженным по длинным сторонам подстриженными миртовыми деревьями. На восточной и западной стороне двора, называемого Миртовым или Альберкой (бассейн), тянутся гладкие плоскости побеленных стен с двойными окнами и нишами, а по торцам расположены изящные аркады на стройных тонких невысоких колонках. С севера возвышается мощная золотисто-розовая башня Комарес, внутри которой помещается великолепный Зал послов, где находился трон эмира. Зодчий сумел органично объединить башню с легкими, насыщенными светом формами открытого двора. Огромная роль здесь принадлежит зеркальной, поднятой до уровня пола поверхности водоема. Отражая в изменчивом преломлении башню Комарес, ажурные тимпаны арок, темную зелень мирт, синеву неба и сам воздух, водоем создает ощущение простора, расширяет пространство, вводит в образ временное начало. В архитектуре Миртового двора преобладают прямые линии, большие гладкие плоскости; объединяющим началом всей композиции служит строгая горизонталь деревянного карниза — алеро. Все полно гармонии, благородства и ясного покоя.



*Миртовый двор дворца Комарес в Альгамбре*



*Двор Львов в Альгамбре. Фрагмент*

С дворцом Комарес тесно соседствует Дворец Львов, расположенный к нему под прямым углом. Дворец Львов — это более интимный тип дворцового жилища-сада, где протекала частная жизнь монарха, своего рода царственный вариант гранадских домов кармен. Так же как и дворец Комарес, здание построено по симметричному осевому плану. В центре Дворца открытый небольшой двор с четырехчастной композицией и фонтаном, круглую известковую чашу которого поддерживают двенадцать каменных изваяний львов XI века, давшие всему сооружению его позднее название. Вдоль двора идет арочная галерея из подковообразных тонких мраморных колонн. По коротким сторонам расположены павильоны, увенчанные куполами, которые скрыты под шапками четырехскатных черепичных крыш. Двор Львов пленяет строгой соразмерностью частей, совершенством композиции и вместе с тем изысканной причудливостью. За кажущейся произвольностью расстановки колонн можно проследить их четкую ритмическую организацию. Заняв словно по волшебной команде свои места, они стоят под тяжестью деревянного карниза, крепкие и сильные, как натянутые струны. Помещения, которые окружают Двор Львов, — это поистине сказочные чертоги. Зал двух сестер после взятия Гранады служил королевской столовой и получил свое название из-за двух одинаковых гладких мраморных плит у основания круглого фонтана. Звездчатый купол зала, составленный из пяти тысяч сталактитовых ячеек на основе тончайшего расчета, создает совершенно фантастическое впечатление. В его ячеистой и слоистой структуре есть что-то зыбкое, неуловимое, не поддающееся описанию. Эффект парения, странной подвижности усилен освещением из окон, расположенных в нижней зоне восьмиугольной обрамляющей звезды. Космическая символика изменчивого и в то же время вечного небесного свода находит здесь поразительное зримое воплощение. Вдоль изразцовой панели стен Зала помещены вписанные в медальоны стихи придворного поэта Ибн Зумрака. За пышной вычурностью стихов угадывается восхищение поэта красотой дворца, портиков, аркад, капителей колонн, узоров, покрывающих стены, как драгоценные ткани, и купола — образа небесного свода. Надписи воспевают божественное совершенство дворцового сада: «Я — сад, который украсила красота, ты познаешь мое существо, если взглядишь в мою красоту» (касыда Ибн Зумрака), «Это — сад, в нем

постройки так прекрасны, что Богом не разрешена существовать другая красота, могущая с ним сравниться» (одна из надписей на чаше фонтана во Дворце Львов). Включение поэтических строк в убранство Альгамбры наполняет ее покои жизнью звучащего слова.

По оси Зала двух сестер открывается вход в Зал двойных окон и в маленькое помещение, называемое мирадором Линдарахи (искаженное арабское «глаза дворца султанши»). Чудесный, в драгоценном уборе тончайшей, словно невесомой стуковой резьбы, зал-балкон с арочными окнами на три стороны (центральное окно — двойное) предназначен для созерцания простирающихся внизу дворцовых садов. Низко расположенные окна рассчитаны на мусульманский обычай сидеть на полу, на подушках.

Дараха не принадлежала к сказочным персонажам Альгамбры, дочь правителя Малаги, подданного гранадского государя, она имела собственные покои во дворце, где была отпразднована ее свадьба с одним из андалусских принцев. Сад Дарахи, лежащий у подножия мирадора трапециевидной формы — на редкость поэтичный уголок ухоженной природы с арочной галереей по боковым сторонам, кипарисами, апельсиновыми и лимонными деревьями и круглым фонтаном 1626 года, воздвигнутым на месте более старого и сохранившего арабскую надпись: «Как прекрасен сад, где земные цветы соперничают со звездами небесными! Что может сравниться с чашей этого алебастрового фонтана, наполненного хрустальной водой? Ничто, кроме полной луны, сияющей на безоблачном небе!» Сад Дарахи и, по-видимому, совсем крошечный Сад решетки или Сад кипарисов в юго-западном углу представляют собой часть обширной системы дворцовых садов, уничтоженных во время возведения на их месте парадных апартаментов Карла V в ренессансном стиле, в одной из комнат которых жил американский писатель Вашингтон Ирвинг. За пределами садов, в лесном массиве долины Дарро находился зверинец. К дворцам примыкали полуподземные дворцовые бани, следовавшие опыту римских терм и состоявшие из четырех помещений, украшенных изразцами, резьбой по дереву и стуку.

К востоку от основных дворцовых зданий и под защитой крепостных стен Альгамбры располагались исчезнувшие дворцы представителей царствующего дома, приближенных султана и придворной знати. Некоторые сооружения частично сохранились, главным образом потому, что были включены в объемы крепостных башен. К числу самых старых, восходящих, возможно, к XIII веку построек принадлежит Дворец Портика, Дворец Парталь, с XVIII века получивший название Башня дам. Дворцовый портик из пяти арок на колоннах с прекрасным наборным потолком отражается в водах прямоугольного водоема, украшенного двумя каменными фигурами сидящих львов (1365), перенесенными сюда из разрушенного арабского госпиталя в Альбайсине. То, что называется сейчас Башней дам, представляло собой торцовую сторону большого открытого двора с водоемом; архитектура, замыкающая остальные стены, не сохранилась. В настоящее время Башня дам производит впечатление изящного садового павильона с двумя фасадами, одним, обращенным к Альбайсину, и другим — в сторону водоема и садовых партеров. Вся эта местность получила название Парталья, где в 1928 году были разбиты сады, заменив те, которые существовали во времена эмирата и окружали многочисленные постройки. Просторная, открытая композиция садов с несколькими водоемами и невысокими посадками преимущественно розовых кустов следует повышающемуся рельефу местности. Составляющее часть Альгамбры пространство, которое развивается в северо-восточном направлении, называется Секано (засушливая местность) потому, что в XVI веке была разрушена система водопровода, орошавшая эти земли, застроенные мусульманскими и христианскими зданиями (раскопки их начаты в 1930 году).



*Сады Парталь в Альгамбре*

За пределами стен Альгамбры находится летняя резиденция гранадских государей — Хенералифе, завершенная в 1396 году. Ее арабское название звучало как Джаннат ал-Ариф и означало Верхний сад. Через овраг шел когда-то крытый переход, сейчас же в Хенералифе добираются по длинной аллее, обсаженной вековыми кипарисами, настоящими исполинами со смыкающимися в высоте темными верхушками; в кипарисовых аллеях, как и повсюду, поют соловьи.

Система садов с включением в них легких построек павильонного типа — уникальный для Испании образец ансамбля такого рода. Несмотря на сильные изменения в христианское время в планировке, архитектуре и декоративном убранстве, Хенералифе сохранил неповторимый мавританский характер в чувстве природы и красоте культивированного сада.

Подобно другим сооружениям средневекового арабского мира, сад, обведенный глухой каменной стеной, представлял собой как бы скрытое сокровище. Вход в него открывался через небольшой, украшенный зеленью двор, где прибывшие гости — всадники привязывали своих коней. Рельеф местности, расположенной на холме выше Альгамбры, обусловил планировку сада на двух террасных уровнях. Нижний сад, вытянутый вдоль внутренней стены, состоит из нескольких дворов и главного из них — Патио де Асекья (Двор водоема, 48,7 x 12,8 м), засаженного кипарисами, цветущими кустарниками и розами. Всю длину двора занимает узкий бассейн (40 м), заключенный в каменную гладкую раму. По сторонам бассейна серебристые струи высоких фонтанов перекидывают непрерывную сеть тонких арок. Бассейн пересечен переходом, образующим в плане традиционное крестообразное членение всего двора, в центре которого находится фонтан в виде каменной круглой чаши с гранеными бортами; два таких же фонтана размещены по концам водоема. Торцовые стороны двора на севере и юге занимают дворцовые здания с изящными арочными портиками. Боковые стороны ограничены поздними закрытыми галереями. Из северного дворцового павильона можно пройти в Кипарисовый двор (Патио де лос Сипресес) с очень старыми кипарисовыми деревьями, давшими ему название. Здесь начинается Верхний сад, главная достопримечательность которого —

Эскалера дель Агуа — Лестница Воды, редкий в мавританской традиции пример каскада, состоящего из трех проемов. Ручей бежит вниз через цепочку маленьких бассейнов, струи воды стекают и по парапету лестницы, ветви лавра и орешника образуют над каскадом естественный свод. Венецианский посол Андреа Наваджеро, находившийся в Испании в середине XVI века, посетив Хенералифе, высоко оценил мастерство водоснабжения садов и красоту Эскалеры. На склоне холма когда-то находились другие, окруженные садами, дворцовые постройки, но они не дошли до нашего времени.



*Сады Хенералифе в Альгамбре. Двор Асекья и северный павильон*

Архитектуру зданий Альгамбры и дворцовых садов сближают многие общие черты, обусловленные сложной взаимосвязанностью различных эстетических категорий в культуре ислама, отличающихся сочетанием эффектов умозрительного, интеллектуального и эмоционального порядка, богатством зрительных впечатлений, развивавшихся в пределах строго организованной системы.

Практическая и функциональная целесообразность многих принципов альгамбрского комплекса в использовании природных особенностей и эстетических возможностей разных материалов, в умелом освоении климатических и ландшафтных условий, в организации системы водоснабжения — все это обратило внимание испанских архитекторов, авторов «Манифеста Альгамбры» 1952 года к прославленному памятнику средневекового зодчества. Исканиям современной архитектуры особенно импонировало естественное и художественно выразительное включение элементов природы в архитектурно-пространственную среду. Вместе с тем природа в стенах Альгамбры возведена в ранг искусства, находит сценическое применение, мир конкретных живых реалий преобразуется в мир условно-иллюзорный, символ небесного рая сливается с образом человеческого жилища, представляющее взору зрелище содержит как бы его второй изменчивый план. В создании подобного впечатления огромную роль играют цвет и свет, свет и тень, эффекты отражения

сотворенных и природных форм в воде, игра пространственных планов, приемы образных уподоблений — реальной материальной форме вторит ее тень, ее отражение; арки уподоблены кружевным завесам, колонны — пальмам, водоемы — зеркалам, фонтаны — колоннам.

Дворцы покоряют изощренной красотой декоративного убранства. Образ мавританского сада более прост и сдержан, ограничен в своем декоративном репертуаре, в формах цветников, газонов, водоемов, арочных галерей. Его главная привлекательность — в создании чарующего зрелища вечно цветущей природы.



*Сады Хенералифе*

Сады Хенералифе, как и дворцы Альгамбры, отличаются подчеркнутой картинностью, рассчитаны либо на определенную, либо на разные точки зрения, которые требуют остановки и созерцания. Как и дворцы Альгамбры, сады Хенералифе составляют систему замкнутых и вместе с тем связанных друг с другом живописно-пластических единств. Статический момент созерцания сада сменяется его динамическим прохождением. Пределы этого пути ограничены. Особая роль здесь принадлежит стенам, которые не только изолируют пространство сада от его окружения, но и делят его на несколько участков, переходы между которыми (как и между дворцами Альгамбры) четко не акцентированы и расположены обычно не в центральных, а в угловых частях плана. Далевые точки зрения, даже на главных участках, сравнительно не глубоки, сооруженные на них легкие нарядные постройки играют роль замыкающих кулис. Только прекрасные кипарисовые и самшитовые аллеи создают более внушительные перспективы. Все это придает садам Хенералифе — истинно райскому приюту — оттенок камерности, затейливой изящной игры. Вместе с тем одна из особенностей ансамбля Хенералифе состоит в том, что созданный в андалусской традиции изолированных внутренних пространств, высоко лежащий сад допускает выход за пределы своей замкнутой среды. Здесь отовсюду открываются чарующие виды на всю Альгамбру и окружающую ее природу.

Изысканная полихромия дворцовых покоев Альгамбры, потушенная временем, но сохраняющая удивительное благородство красочной гаммы, в открытых дворах и окружающих ее садах обогащена великолепием цветовой палитры живой природы.

Зеленые разных оттенков массивы цветущих кустарников разрежены группами невысоких апельсиновых и лимонных деревьев и строгими темными иглами кипарисов. На этом густом фоне яркими пятнами и бесконечно прихотливым рисунком выделяются сезонные посадки цветов разнообразных пород, краски которых тонко согласованы друг с другом. Выигрышным фоном служат и гладкие беленные плоскости стен, вдоль которых растут деревья и кусты, стоят цветы в широких кадках и горшках. На поверхности водоемов плавают огромные, похожие на округлые подносы листья лотоса, увенчанные роскошными чашечками цветов, растения, глубоко почитаемого с древности народами Востока. Обилие растительного мира мавританского сада, лишенное хаотичности, случайности и пестроты, следовало вековым традициям, древней символике образов, эстетическим идеалам времени. Его насыщенную красочность усиливают полихромные изразцы, которыми оформляли водоемы и фонтаны. Строгостью цвета по контрасту отличается замощение земли двухцветной и серой морской галькой, образующей простые, четкие, геометрические узоры. Характерное для культуры ислама гармоничное, созерцательное, бесконфликтное начало придает саду впечатление разлитой вокруг благоухающей тишины, исключая элементы драматизации, преувеличенной эмоциональности природной среды. «Голос воды» приглушен, ласкает слух, высота тонких струй фонтанов невелика и точно выверена, само время словно замедляет свой бег. Гармония рационального и чувственного, рукотворного и естественного создает пленительный образ покорной высшей силе, но благосклонной и щедрой природы. Альгамбра — вершина мавританского искусства, памятник художественного синтеза архитектуры, декоративных форм скульптуры и живописи, каллиграфии, орнамента, элементов природы, садового искусства, поэтического слова, созданий художественного ремесла. Содружество столь разнородных слагаемых синтеза ведет его к смыканию с синтетичностью театрального зрелища.



*Дворец Виана в Кордове. Дворик*

Традиции мавританской, арабо-андалусской художественной цивилизации, оказавшие огромное влияние на развитие искусства стран Магриба, продолжали жить там в условиях турецкого господства и европейской колониальной экспансии, и вошли в формирование национальных культур Марокко, Туниса и Алжира. Перенесенное в чистом виде на землю Магриба садовое искусство андалусской Испании навсегда включилось в культуру североафриканских народов. Оно неизменно обогащалось и усложнялось новыми чертами и типами, особенно в эпоху господства в Марокко в XVI–XVII веках крупных феодальных государств.

В христианской Испании традиция мусульманского садово-паркового искусства развивалась по разным направлениям. Она нашла яркое претворение в жилой архитектуре Южной Испании, в мире народных представлений и бытового уклада, и по сей день живет в знаменитых старых городах Андалусии: в Гранаде, почти не знавшей христианского средневековья и сохранившей крепкие мавританские корни, в Севилье, принадлежащей к особому типу городов, где преобладает ярко выраженное зрелищное театрализованное начало, в Кордове, в которой чувство безвозвратно минувшего прошлого отодвигает вдаль все то, что связано с более поздними эпохами.

В кварталах старой Кордовы, сжатые стенами двухэтажных домов узкие улочки выплескиваются на небольшие, иногда совсем крошечные площади, также тесно окруженные зданиями. Жизнь их обитателей замкнута внутренними помещениями и группируется вокруг открытого дворика — патио. Прелестные кордовские патио — одна из достопримечательностей города, наделенная вековыми традициями декоративного убранства, которая восходит к античности и связана с мавританским прошлым. В период нестерпимого кордовского зноя с мелеющим Гвадалквивиром, каменистой пыльной землей, замирающей жизнью, дворы, до предела заполненные цветами и растениями, — истинно райские убежища вечно благоухающей весны.

Сквозь узорчатые чугунные решетки входных порталов богатых жилищ видны цветущие сады, затененные пальмами, кипарисами, акациями и апельсиновыми деревьями, украшенные фонтанами.

Патио, замощенные плитами белого мрамора, с панелями из разноцветных изразцов, аркадами на колоннах, фрагментами римских и арабских капителей, вазами, керамическими тарелками на стенах, представляют собой маленькие музеи. Они пленяют изысканным вкусом, умением создать атмосферу покоя, наслаждения жизнью и произведениями искусства. Прославленный ансамбль дворца маркизов де Вильена состоит из четырнадцати разнообразных патио, самые старые из которых созданы в XVII веке. Прекрасны дворики Епископского дворца и Ассоциации друзей кордовских патио, которая заботится об их состоянии в городе. Однако трудно передать словами очарование двориков простых жилищ, где нередко обитает более десятка семей. Далеко не столь изысканные по своему убранству, чаще всего очень скромные по архитектуре и предметам быта, эти создания народного вкуса и фантазии захватывают невиданной красотой. Патио украшают сотни цветущих и вьющихся растений в ярко раскрашенных голубых и оранжевых горшках, подвешенных на веревках вдоль стен, иногда они крепятся к ним коваными железными кольцами. В пространственной и живописной композиции этой прозрачной завесы из цветов особая роль принадлежит фону, который создает белоснежная известковая побелка стен. Преобладают оттенки красного от темного и густого пурпурного и малинового до бледно-розового и киноварно-огненного, самые любимые цветы — герань, гвоздика, розы. Часто патио замощены камнем. Древняя техника римской напольной мозаики видоизменилась здесь под воздействием местной традиции. Земля выложена галькой на ребро, так, что, когда ее поливают, вода высыхает не сразу, а задерживается в узких промежутках между камнями. Естественно, что в каждом дворике существует источник воды — фонтан, колодец, бассейн. Вокруг них, вдоль стен, повсюду теснятся цветы. Их поразительное обилие подчинено сложившимся правилам.

Иногда нарядное убранство дворов выходит на внешние стены домов, на маленькие улочки. Здания обвиты растениями, вдоль стен совсем по-домашнему стоят горшки с цветами. Все эти чудесные живописные уголки с белыми домами, тускло-красными черепичными крышами, старыми фамильными гербами, черными коваными решетками и обилием цветов на балконах, стенах, в тенистых садиках — составляют как бы узорчатый, легкий наряд Кордовы. Каждый год на второй или третьей неделе мая город отмечает фестиваль кордовских патио с конкурсом на самый лучший. Жители открывают вход для всех желающих посетить их сказочные цветущие чертоги. Фестиваль сопровождается различными музыкальными фольклорными празднествами, охватывающими весь город.

Образ патио, выросший на основе средневековой традиции андалусского сада, отличает все старые центры Южной Испании. Многие, что со стороны может показаться здесь внешним,

экзотичным романтическим зрелищем, входит неотъемлемой частью в каждодневную жизнь народа, отражает его длительную историю и вековые традиции, уклад и обычаи, мироощущение и темперамент.

Наконец, самым сложным путем традиция андалусского сада вошла в искусство официальной линии католической Испании и, оставив яркий след, в нем растворилась.

Одна из главных тенденций в истории испанского государства, стоявшего на пороге невиданной мощи и богатства, проявилась в уничтожении поверженной арабо-андалусской цивилизации. Знаменитые мечети были разрушены, на их месте возводились христианские храмы. Однако нарядные резиденции мусульманских правителей с их роскошными садами пострадали меньше, их перестраивали, изменяли, но в основном приспособляли к вкусам и бытовым запросам новой власти. Фердинанд Арагонский и Изабелла Кастильская жили во дворцах Альгамбры, Альхафери, алькасаров Севильи, Кордовы.

Алькасар Христианских королей в Кордове, на берегу Гвадалквивира, основанный в XIV веке, представлял собой укрепленный стенами и башнями, четырехугольный в плане замок; когда-то здесь стояла арабская крепость. В дворцовых покоях, перестроенных по указу королевы Изабеллы, состоялся прием испанскими монархами Христофора Колумба. Затем Алькасар принадлежал трибуналу инквизиции, использовался как гражданская и военная тюрьма; его сады пришли в плачевное состояние. Только в 1951 году Алькасар перешел в собственность городского муниципалитета, был отреставрирован и в нем открылся музей, где собраны обнаруженные в Кордове произведения римского искусства: напольные мозаики, рельефы, саркофаги, мелкая пластика.

Сады Алькасара Христианских королей — одна из достопримечательностей Кордовы. Их особая привлекательность заключена в обилии воды, заполняющей пространства прямоугольных длинных бассейнов, сооруженных по сторонам рядами тонкоструйных фонтанов. На водной поверхности круги из листьев и цветов лотоса тянутся вдоль низких гладких бортов. Торцовая сторона главного бассейна завершается террасами с каменными лестницами. Сады, заполненные рядами невысоких деревьев, зеленых стенок букса, редко расставленными фрагментами античных колонн, декоративными обелисками и даже произведениями современной скульптуры, лишены впечатления экзотической пышности, в них царит высокий дух кордовских традиций.

Алькасар Христианских королей — создание мастеров-мудехаров. Так называлась (от искаженного арабск. мударжан — получившие разрешение остаться) промежуточная группа испанского населения мусульман, покоровшихся христианам. История их искусства, его вхождение в европейскую художественную среду не имеют аналогий в других регионах мира. Ареал распространения в Испании искусства мудехаров, пережившего высший расцвет в XII–XIII веках, чрезвычайно широк, сферы его творческого применения многообразны.

Мудехары славились как искусные каменщики, резчики по стуку и дереву, мозаичисты, художники-орнаменталисты, гончары и садоводы. Артели мастеров строили монастыри, жилые дома, дворцы, крепости, замки, применяя традиционные для мавританской архитектуры материалы, конструктивные и декоративные элементы. Восточное начало, подобно сверкающим нитям, вплелось руками мудехаров в убранство дворцов и садов, в изделия художественного ремесла, в орнаментику рукописей.

Если образ Кордовы прежде всего связывается с ее прославленной Соборной мечетью, а образ Гранады с комплексом Альгамбры, то необычный восточный облик другим испанским городам придают именно постройки мудехаров. Прекрасный и суровый город Толедо, в который вписывается история евреев, римлян, вестготов, мавров, кастильцев, предстает средоточием искусства мудехаров. В Севилье интенсивное строительство мудехарами церквей, основанием которых служили рассеянные по городу мечети, вобрало в себя отблеск мавританской традиции, причем гораздо отчетливее и глубже, чем воздействие собственно готических стилизованных форм. Севилья более, чем другие андалусские центры, славились изысканной роскошью своих дворцов, возведенных мудехарами. Особенно привлекателен расположенный в центре Королевского Алькасара дворец короля Педро Жестокого, построенный в XIV веке мастерами из Толедо и Гранады. Оригинальный вариант искусства мудехаров сложился в Арагоне, которые пользовались уже после завершения реконквисты большими привилегиями, чем в других испанских областях. В Арагоне, бедном лесом, но богатом глиной разных пород, развернулось строительство кирпичных мудехарских церквей и колоколен, придавших арагонским городам особый облик и цветовую гамму.

Самоценное существование искусства мудехаров фактически прекратилось в XVI столетии,

чему активно способствовала реакционная политика испанского абсолютизма. Вскоре после падения Гранадского эмирата победители стали притеснять мусульманское население, ограничивая его свободу, обременяя налогами и насильственно обращая в христианство. В 1609–1610 годах последовало изгнание из Испании морисков, то есть крещеных потомков мудехаров. Однако преломленная в их творчестве мавританская традиция, многие ее приемы и навыки оказали значительное влияние на последующее развитие культуры страны, стали важным компонентом латиноамериканского колониального искусства.

Искусство мудехаров, охватившее длительный период, представляет собой значительное явление в истории Испании. Оно достаточно сложно, противоречиво и подчас отличается словно вторичностью эстетического воздействия. На наш взгляд, успехи и просчеты искусства мудехаров объясняются прежде всего тем, что оно отражает закономерно возникающие особенности маргинального художественного явления. Так называемый стиль мудехар — ответвление, боковой поток, сопутствующий в том же времени и в том же пространстве развитию магистральной линии испанской художественной культуры. Сам тип этого искусства, не имеющий аналогий в Европе и возникший в конкретных исторических условиях Испании, отличается как маргинальное явление своей спецификой и выступает в ослабленной стилиевой оболочке.

Созданные в позднем средневековье и в эпоху раннего Возрождения на Иберийском полуострове памятники пластических искусств характерны чертами антиклассицизма, полярными проникающей на полуостров волне итальянских влияний. Антиклассичность сама по себе составляет сущность испанской национальной культуры, и, возможно, в силу данного обстоятельства «стиль мудехар», включающий в себе сильное народное начало, приобрел здесь такую популярность и долгую жизнь. Сочетание, даже в декоративном плане, традиций средневекового Востока и ренессансного Запада далеко не всегда безусловно. Результат такого рода вполне закономерен, ибо он порождается своеобразной несовместимостью стадияльно и стилистически различных художественных систем.

Между тем беспощадная поступь абсолютизма со всей очевидностью заявила о себе во времена Карла V. Достаточно увидеть в Севилье тяжеловесные пристройки Алькасара, сжатые сухими очертаниями стен его многочисленные разностильные озелененные патио, массивные ворота с гербом императора. В атмосферу этого официального стиля созданные по старому андалусскому образцу прекрасные благоухающие сады вносят воспоминание о когда-то царившей здесь жизни изысканных наслаждений. Большой прямоугольный бассейн садового партера украшен бронзовым фонтаном со статуей бога Меркурия работы Диего де Пескера и расположен поблизости от павильона Карла V (архитектор Хуан Эрнандес, 1543 год) в виде куба, обведенного со всех сторон легкой арочной галереей на изразцовом цоколе и крытого четырехскатной черепичной кровлей с внутренним куполом. Подражательный характер этого сооружения тактично связывается с экзотической растительностью сада, особенно роскошных пальм и очень старых апельсиновых деревьев. Впечатление некоего художественного компромисса, присущего всему ансамблю Алькасара, выражено в его садах гораздо меньше. По-настоящему красивые, они получили дальнейшее развитие в более поздних севильских садовых массивах.



*Сады Алькасара в Севилье*

Неудачная затея Карла V сооружения в Альгамбре огромного дворца подразумевала приспособление и подчинение всей живописно-эстетической и природной среды мавританского комплекса новой королевской резиденции. Традиции старого арабского искусства и принципы доктринальной «ученой» ренессансной архитектуры пришли в вопиющее противоречие. Тяжеловесный импозантный дворец оказался чужд не только духу архитектуры и садов Альгамбры, но и окружающей природе. Однако сам по себе образ дворца Карла V заключал в себе ту идею державного представительства, которая отражала дух времени и в гораздо более грандиозных формах воплотилась в эпоху Филиппа II.

Но прежде чем обратиться к искусству мировой империи Габсбургов, необходимо коснуться устройства садов на землях средневековой христианской Испании.

## Монастырский сад



*Клуатр монастыря Санта Мариа в Поблете*

В средневековой христианской Испании, где замки феодалов высились на голых скалах, а в таком древнем городе, как Толедо, улицы напоминали каменные ущелья, растительности было крайне мало. И все же небольшие сады с цветниками устраивались в укрепленных богатых домах, а в том же Толедо именитые горожане с очень давних времен поселялись летом в загородных усадьбах — сигаральес, состоявших из виллы, сада и небольшой оливковой или фруктовой плантации. В обширных монастырских хозяйствах разводили плодовые сады, сажали лекарственные травы. Как объект созерцания ухоженная природа входила в пространство клуатров, традиционной принадлежности европейской церковной архитектуры.

Французское слово *cloître* и латинское *claustrum* означает монастырь, оно связывалось с открытым прямоугольным или квадратным двором, окруженным галереей, замкнутым в общей монастырской стене и примыкавшим к церковному зданию обычно с северной стороны, откуда вход в клуатр открывался через портал левого отрезка трансепта. Обходная галерея двора объединяла остальные помещения, в том числе трапезную, dormitorio (спальню), библиотеку. Выходы в эти помещения и во двор определяли характер продвижения в замкнутом пространстве галереи с набором разных, но повторяющихся впечатлений. Арочная галерея, достигавшая иногда трех ярусов,

с множеством колонок, украшенных резными каменными капителями, служила обрамляющей рамкой для пространства двора. Роль архитектурных и скульптурных форм отличалась исключительной активностью. В изобразительном репертуаре капителей смешивались античные, христианские, готские, восточные влияния и мотивы из иллюстрированных манускриптов. Их созерцание для человека того времени было не только занимательным, но и заключало в себе нравоучительное начало. Недаром романские капители называют «энциклопедией для неграмотных».

Само пребывание в пространстве клуатра незабываемо. Сводчатые обходы галерей погружены в золотистую тень. Пронизанные светом арочные пролеты подобны сверкающим вставкам в толще стен. Мерный ритм колонной аркады повторяют солнечные пятна на каменном полу галереи. В движении по этим словно бесконечным и вместе с тем однообразным анфиладам есть что-то завораживающее. Магия света и тени исчезает при выходе в пространство двора, откуда полностью открывается архитектурная композиция клуатра, подчиненная средневековой христианской символике. Двор-сад, предназначенный для созерцательных прогулок, духовных раздумий и благочестивых бесед — древнейший образ идеального мира, потерянный и вновь обретенный рай, благословенный Иисусом, Божественным Садовником. Согласно традиции, центр рая занимает источник, вытекающий из-под Древа жизни и дающий начало четырем рекам, которые текут в разные стороны света и дарят Вселенной божественную энергию. Крестообразное пространство клуатра, рассеченное прямыми обычно замощенными дорожками и фонтаном или источником посередине, подчас обогащается диагональными осями, создающими восемь зон. Но геометрическое выражение в формах сада числа восемь — символа обновления и возрождения жизни — встречается реже, чем общепринятые фигуры квадрата, круга и прямоугольника, также связанные с небесной символикой. Многоплановые космические метафоры монастырского сада сливаются с образом Девы Марии, уникальным по своему духовному уровню и включающему, помимо традиционных атрибутов, идею запертого, огороженного от окружающего мира сада — *hortus conclusus*, олицетворения девственного целомудрия Небесной Царицы. Вспомним распространенные в европейской живописи изображения Девы Марии в райском саду; ее священный цветок — роза, символ совершенства, центра мироздания, солнца, утренней зари. Роза господствует в посадках монастырского клуатра, обычно сдержанного в выборе растений, предпочтительна небольшая группа вечнозеленых деревьев, образа бессмертия. Двор открыт небу, воздуху, свету. Созерцание неба включает в себе древнейшую символику сверхъестественных сил, вознесения, духовного просвещения. Сияющая небесная лазурь уподоблена пелене, скрывающей лик божества, облака — его одеяниям, мерцающие звезды — глазам. Меняется освещение, гаснут краски, но ничто не нарушает царящей в мире святой Благодати, вечной, предопределенной свыше жизни Вселенной.



*Клуатр монастыря Сан Кугат дель Вальве*

Пленительные создания архитектуры, скульптуры и садового искусства клуатров Каталонии романского и готического времени таятся за суровыми стенами монастырей от самых крупных до

совсем скромных церковных приходов в провинциальных городках. Они отличаются по масштабам, времени создания, архитектурным деталям. В Барселоне можно увидеть и крошечный уютный клуатр одной из самых старых здесь романских построек приземистой церкви Сан Пау дель Камп (то есть Святого Павла в Полях) с многолопастными мавританскими арками, и огромный готический клуатр барселонского собора Святой Евлалии, тесно заставленный разросшимися деревьями и пальмами; в восточном углу его арочной галереи, в так называемом павильоне Святого Георгия находится фонтан XV века с водоемом, обитатели которого, по старой традиции, — белоснежные гуси. Расположенный поблизости от Барселоны бенедиктинский монастырь Сан Кугат дель Вальес славится большим двухэтажным клуатром-садом, многие капители колонн которого исполнил, согласно надписи, мастер Арнау Кател. Тип романской «повествовательной капители» находит здесь одно из совершенных воплощений. Библейские и евангельские сюжеты соседствуют с изображением фантастических и реальных животных и птиц, грифонов, гарпий, сказочных чудовищ. Объемные, отмеченные грубоватой и сочной пластикой капители заполнены словно выпирающими из камня выпуклыми, тесно переплетающимися фигурами. В некоторых сценах их смысл угадывается сразу, другие зашифрованы мистической символикой.

Выдающийся памятник готической архитектуры францисканский монастырь Санта Мария Педральбес, когда-то расположенный далеко за пределами Барселоны в местности Педральбес (от *pedras albas* — «камни зорь» — поэтическое обозначение пород золотистого известняка), давно стал частью современного города. Монастырь был основан в 1326 году королевой Элизендой; избежавший поздних изменений, он отличается редкой чистотой стиля. В абсидной части церкви находится гробница королевы Элизенды, в одной из маленьких капелл, выходящих в монастырский двор, сохранились стенные росписи 1345–1346 годов работы Феррера Бассы, стоявшего у истоков испанской ренессансной живописи. Клуатр монастыря, охваченный на двух этажах ритмом стрельчатой аркады на высоких тонких колоннах (третий этаж — низкий, мансардного типа) занимает обширное пространство ухоженного сада с подстриженными кустарниками и круглым водоемом в центре. В отличие от живописной пластичности романского клуатра здесь господствует язык более отвлеченных изысканных форм и стройных пропорций, отмеченный печатью холодноватой элегантности.



*Клуатр монастыря Санта Мария Педральбес*

На развитие средневекового искусства стран Иберийского полуострова значительное воздействие оказали те художественные принципы, которые были программными в деятельности французских монашеских орденов. Возросшее в пору своего укрепления в XII веке влияние богатого ордена цистерцианцев сказалось в особом типе церковной архитектуры, отличавшейся, согласно аскетическим установлениям ордена, простотой плана и подчеркнутой сдержанностью декора. Выдающимися комплексами, созданными цистерцианцами в Каталонии, являются монастырь Санта Мария в Поблете и Сантес Креус (Святого Креста).

Монастырь Санта Мария в Поблете, расположенный недалеко от Жероны, был основан в 1153 году графом Рамоном Беренгером IV, освободившим Каталонию от мавров. Монастырь быстро расширился и разбогател под властью королей Арагона, которые возвели здесь дворец и некрополь. Ныне окруженный мощными стенами, почти не изменившимися со времен Средневековья, он стоит уединенно в долине реки Франколи. Его старые части образуют трехнефная церковь XII века, ставшая королевской усыпальницей, трапезная (рефекторий) с фонтаном, библиотека, квадратный зал капитула с изящными колоннами, эффектный, длиной в 87 м dormitorio и несколько внутренних дворов.

По величине монастырю в Поблете уступает лишь монастырь Сантес Креус, который считается самым красивым из цистерцианских обителей Каталонии (основан в 1150 году). Dormitorio на первом этаже известен архитектурой арочных сводов в сочетании с перекрытием плоского деревянного потолка, оказавшим влияние на развитие конструктивных особенностей каталонской готики.

Большой клуатр в Поблете, со строго украшенными колоннами в духе эстетики ордена (капители без изображения животных), безупречно согласованный в пропорциях и формах с остальными зданиями, четко спланированный в расположении плоских садовых газонов и нескольких стройных кипарисов, и меньший по размерам более узкий клуатр монастыря в Сантес Креусе принадлежат к типу превосходных образцов этого типа архитектуры. В северной части обоих клуатров расположены фонтаны-умывальни в виде изящных каменных павильонов с входными арками, где можно освежиться чистой водой, укрыться от солнечного зноя.

Влияние строгой и величественной архитектуры цистерцианского ордена отчасти сказалось в формах обширного клуатра Кафедрального собора в Таррагоне.

Собор в Таррагоне с его тяжелыми объемами, массивными гладкими стенами, плоскими крышами и восьмиугольной фонарной башней над средокрестием и колокольной XIV века расположен в самой высокой части города на месте античного храма. Собор словно раздвигает окружающее его тесное пространство, господствует над ним. Его крепостной облик с востока усиливают три полукруглые абсиды. Готический западный фасад (начат в 1278 году), к которому поднимаются по лестнице, частично не завершен, но на редкость выразителен. Пластика перспективного портала с арками стрельчатых очертаний не осложнена обилием декоративных форм. Двенадцать апостолов стоят у колонн, поддерживающих гладкие архивольты, в центре портала на столбе — статуя Богоматери с Младенцем. Большую часть фасада занимает ажурная каменная роза.

Весомой архитектуре собора соответствует клуатр — в плане неправильный прямоугольник с нарядной галереей. Перекинутые глухие стрельчатые арки с углубленными круглыми окнами в тимпанах охватывают группы трех более мелких арочек на сдвоенных колонках. Гладкий карниз покоится на кронштейнах многолопастных очертаний. Великолепны рельефы разнообразных мраморных капителей от библейских сцен до самых неожиданных мотивов; так, одна из капителей с изображением фантастических дерущихся петухов увенчана импостом, где представлено шествие мышей, хоронящих кота, притворившегося мертвым.

Обширное, открытое свету и воздуху пространство клуатра почти не засажено деревьями, оставлено свободным. Рисунок его газонов — крест, разделенный двумя диагоналями, — образует восьмиугольную фигуру, отрезки диагоналей завершаются круглыми площадками с фонтанами; в центре двора на пересечении замощенных камнем дорожек находится самый крупный круглый фонтан.

Собор в Таррагоне XII века — памятник переходного романо-готического стиля, предваряющий расцвет каталонской готики в XIII–XIV столетиях, которая в отличие от кастильской готики тяготела не к общему живописно-зрелищному началу, а к созданию собственно архитектурного образа, наделенного ясной композиционной структурой, гармонией разумно организованных форм. Барселона — город каталонской готики, ее старая историческая часть так и называется Готический квартал (Barrio Gotic). Время в значительной мере его пощадило. Тесно сгрудились массивы зданий, суровые в своей строгой простоте. Всюду господствует потемневший прекрасно отесанный камень, крупные и ясные объемы четко сопоставлены друг с другом. В эпоху готики каталонские постройки, подобно итальянским, еще долго сохраняли романскую концепцию архитектуры. Воздействие итальянской традиции заметно и в жилых зданиях Каталонии. Одна из самых старых улиц Барселоны — улица Монткада — превратилась за последние десятилетия прошлого века в средоточие различных музеев. Все эти старые дома, более или менее измененные, были куплены городом и тщательно отреставрированы.

Облик каталонского жилища дворцового типа, теряя крепостной характер, по мере развития городской жизни все более проникался светским духом. Фасады сравнительно небольших домов с великолепной кладкой тесаного камня выходят на улицу. Помещения сгруппированы вокруг центрального открытого высокого и довольно узкого двора, в котором галерея второго этажа окружена аркадой с капителями красивой формы. Расположенная вдоль стены одномаршевая лестница ведет в жилые покои. Столь присущее каталонской готике благородство форм воплощено здесь особенно доходчиво и наглядно. Патрицианский дом старой Барселоны — это тип жилой архитектуры, отличный от построек Южной Испании. И там, и тут ядром композиции является открытый двор, испанское патио. Для андалусца патио — это маленький мир, где проходит его жизнь, это нечто большее в эмоциональном плане, нежели просто необходимая часть его жилища. В средневековом доме Барселоны патио всегда выполняет парадную функцию, он как бы сразу представляет тому, кто впервые переступает его порог, своего владельца. Вместе с тем патио играет и промежуточную роль между входом и остальными покоями, словно приглашает к движению, к подъему по примыкающей к стене лестнице, здесь не отдыхают, не сидят в бездействии. Пространство двора обнажает изнутри структуру этажей и кажется по-средневековому тесноватым, сумрачным, скованным массой камня. Вторжение развитых садовых мотивов здесь трудно себе представить, оно возможно лишь в каких-то ограниченных формах, и в своей основе необязательно.

Тип дворцового здания с внутренним двором нашел применение в общественных сооружениях Барселоны; особенно примечателен внутренний двор, связывающий этажи здания Генеральной депутации 1425 года, которое создал зодчий Марк Сафонт. Мраморная лестница ведет на второй этаж, оформленный великолепной арочной галереей на высоких колоннах. Просторный, светлый и элегантный двор по-настоящему параден, покоряет чистотой своих форм и ясным ритмом линий.

Из верхней галереи можно выйти в так называемый Апельсиновый двор XVI века, в обрамлении построек того же времени. Возвращенный среди камня изящный сад с хрупкими, покрытыми яркими плодами апельсинов деревцами — своего рода изысканная и приятная деталь здания, искусственный характер которой по-своему обыгран.



*Апельсиновый двор в здании Генеральной депутации в Барселоне*

В эпоху поздней готики образ монастырского сада словно отступает на второй план перед растущим влиянием собственно архитектуры, которая приобретает главенствующее значение. Традиционный язык и набор форм садово-паркового искусства остается прежним, в сфере архитектуры складываются новые стилевые направления, зарождаются иные средства и приемы выразительности.

В эпоху позднего Средневековья и раннего Возрождения, когда Испания и Португалия

вступили в пору политического подъема и вышли на мировую историческую арену, в этих странах сложились уникальные художественные направления, известные в науке под названием стилей исабелино и платереска в Испании, мануэлино — в Португалии. В мировой истории искусств они представляли собой не главные магистральные направления, а стилевые явления сравнительно узкого характера. Однако их эстетическая ценность, размах и содержательность позволили создать на этом историческом этапе, по справедливому замечанию Л.И. Тананаевой, «наиболее точный эквивалент национальному восприятию формы» (Тананаева Л.И. Между Андами и Европой. С.-Петербург, 2003. С. 143.). В той или иной мере здесь удалось достичь единство образно-содержательных признаков пластического языка отличающее понятие стиля. Названия этих направлений условны, произвольны, принадлежат более позднему времени.

Исключительную трудность для исследования представляет материал испанского искусства, сотканный из взаимодействия различных традиций, подчас резко несхожих между собой, но существующих в одно и то же время. На рубеже XV–XVI веков в эпоху грядущего подъема Испании до уровня крупнейшей державы мира, в ее культуре, переживавшей расцвет, сталкивались не только западные и восточные влияния, но наличие поздней готики и итальянизирующие тенденции.

Исабелино — национальная гордость испанцев. Значение этого направления, которое процветало в Испании в последние десятилетия XV века и первые годы XVI века и получило название по времени правления королевы Изабеллы, не столько в его сравнительно узком практическом применении, сколько в рождении новых художественных импульсов. Условное название «стиль исабелино» впервые было введено в 1911 году французским ученым Эмилем Берто во «Всеобщую историю искусств» Андре Мишеля, Х. Камон Аснар переименовал этот термин в «стиль Католических королей», объединителей Испании Изабеллы Кастильской и Фердинанда Арагонского; иногда применяется также наименование «испано-фламандский стиль», благодаря широкому приглашению к испанскому двору архитекторов, скульпторов, живописцев из Фландрии, Бургундии, Германии и Франции; обращение к архаизирующим приемам европейской поздней готики отражало личный вкус королевы Изабеллы. Дело, однако, не в названии, а в существовании художественного явления, которое получило дальнейшее развитие в искусстве Испании. Его яркое своеобразие заключалось в сочетании позднеготической традиции и искусства мудехаров. Удивительно, что следование этим изживавшим себя консервативным стилевым формам не сообщило памятникам исабелино впечатление провинциальности. Напротив, они выглядят смело, необычно, даже экстравагантно. Основной композиционный прием состоял здесь в контрастности противопоставления насыщенных декором живописных и пластических частей гладким плоскостям стен. Фасад представлял собой самостоятельную целостность по отношению к остальным частям здания, он не выявлял его внутреннюю структуру и утверждал свою декоративную плоскость в ущерб значимости объемного массива.

Живописно-пластический язык исабелино, не всегда связанный с религиозной тематикой, часто обращался к новому кругу декоративных мотивов. Идея крепнущего абсолютизма, отраженная в эмблематике, гербах, медальонах, надписях сочеталась с фантастическими образами, навеянными образами самой природы.



*Коллегия Сан Грегорио вВальядолиде. Фасад. 1487–1489*

Прославленные, своего рода программные памятники исабелино — церковь доминиканского монастыря Сан Пабло и Коллегия Сан Грегорио — украшают старинный город Вальядолид, их фасадные композиции представляют собой настоящие шедевры. Тот, кто видит впервые фасад церкви Сан Пабло, создание которой в конце XV века приписывается работавшему в Испании немецкому мастеру Симону де Колония (то есть уроженцу Кельна), даже не стремится войти в храм, а стоит перед ним, как пред неожиданно представшим чудом. Грандиозная композиция портала из резного камня, заполненная множеством изобразительных и орнаментальных мотивов, ограничена гладкими плоскостями боковых выступов-башен. Ее золотистый камень словно пронизан светом. Поблизости, соединенная внутренним проходом, расположена Коллегия Сан Грегорио, созданная в 1487–1489 годах по проекту выдающегося мастера исабелино Хуана де Гуаса и, возможно, при участии знаменитого скульптора Хилия де Силоэ (в настоящее время здесь размещается Национальный музей скульптуры). Фасад Коллегии напоминает гигантский резной щит на плоскости стены; серый цвет камня по сравнению с церковью Сан Пабло кажется более сумрачным. Расчленение фасада на вертикальные полосы, введение большой трехлопастной арки, несколько сдерживая и организуя расположение скульптурных форм, не играют все же определяющей роли. Фасад создает прежде всего яркое, напоминающее узорчатый ковер, декоративное зрелище. Традиционная готическая программа включает новые мотивы — эмблемы основателя капеллы и герб Католических королей, поддерживаемый геральдическими львами в коронах, статуи герольдов и рыцарей, «дикарей» в звериных шкурах, огромное дерево граната, произрастающее из фонтана, ревящих детей-путти, которые дерутся, плещутся в фонтане, карабкаются по стволу дерева и качаются на его ветвях. Изобразительная символика фасада во многом конкретна. Фонтан олицетворяет бессмертие, гранатовое дерево — Дерево жизни, а сам плод граната символизирует единство Вселенной. Излюбленный мотив исабелино — фигуры обнаженных дикарей, лесных жителей — сложный иконографический образ держателей щита, олицетворение низменной физической силы, призванное уравнивать в геральдике возвышенное начало.

Образ жизни испанской знати, преодолевшей рамки замкнутого феодального уклада, новые запросы способствовали строительству дворцовых зданий, в которых использовались

пространственно-планировочные принципы итальянской ренессансной архитектуры. Особый интерес представляет дворец герцогов Инфантадо (1477–1485) в Гвадалахаре — первый памятник, основанный на местной архитектурной традиции без прямого воздействия итальянских образцов. Дворец Иниго Лопеса Мендосы, герцога Инфантадо, построили при участии испанских и мавританских мастеров Хуан Гуас и Эгас Кеман, резчик и декоратор. Роскошная резиденция славилась не только красотой и богатством, это был своего рода «салон» гуманистически образованной придворной элиты.

Смешение западных и восточных форм и мотивов придало фасаду дворца, лишенному четкой пластической организации, впечатление произвольности. Портал главного фасада сдвинут влево, окна, разные по величине, словно разбросаны по поверхности фасадной стены, к мавританской традиции восходит причудливая верхняя галерея на консолях. Ведущая особенность декоративного убранства, получившая дальнейшее развитие, — украшение плоскости фасада ромбовидными выступами, расположенными в шахматном порядке. Выступ ромба, широко используемого мудехарами, образует на глади стены яркое в игре света и тени декоративное пятно. Прекрасное создание дворцового ансамбля — двухэтажный внутренний двор, окруженный галереями. Сравнительно небольшие, созданные искусством исабелино внутренние дворы, в которых традиция средневековых монастырских клуатров-садов преломилась в более камерных изысканных формах, порождают фантастический мир красоты. С двориком дворца Инфантадо может соперничать чуть более поздний дворик Коллегии Сан Грегорио. В первом, более легком, «кружевном» галереи состоят из арок новой, любимой Хуаном де Гуасом широкой стрельчатой формы со сторонами, заполненными неглубокими лопастями. Поля арок украшены геральдическими композициями с фигурами львов (нижняя галерея) и крылатых грифонов (верхняя галерея), держащих гербы и эмблемы. У них массивные головы в фас, округлые тела, крупные лапы, однако свойственное скульптуре Исабеллино пластическое начало не нарушает в этих изображениях плоскую поверхность арки. Еще более плотной и чувственной, даже тяжеловатой, выглядит округлая пышная резьба, заполняющая тимпаны низкой аркады второго этажа во дворе Коллегии Сан Грегорио. Но даже и здесь, как во всем декоре стиля исабелино, скульптурное убранство имеет при всей насыщенности, поверхностный характер, подчас под скульптурным узором угадывается гладкий массив стены.

Перед главным фасадом дворца Инфантадо простиралась — что было новшеством — большая площадь, которая предназначалась для общегородских празднеств и рыцарских турниров. Напротив дворца Хуан де Гуас построил нарядное здание конюшни — род Мендоса славился своими выездами. Один из залов дворца, посвященный истории рода, открывался в позже пристроенную галерею, которая выходила в большой андалусский сад с подстриженными миртами и плоскими водоемами, в центре же располагался привезенный из Генуи фонтан с мраморными статуями. Со стороны сада дворец был огорожен от города высокой глухой стеной. Сад Гвадалахары, возможно, принадлежал к числу первых в Испании образцов смешанного мавритано-ренессансного типа.

Платереск — единый национальный стиль испанского Возрождения, наиболее полно и ярко проявил себя в архитектуре, скульптуре и декоративно-прикладном искусстве Испании первой половины XVI века. Возникший в эпоху общенационального подъема, сопровождаемый экономическим, политическим и культурным расцветом страны, платереск вобрал в себя черты исабелино и многие особенности местных школ. Происхождение его условного названия восходит к XVII столетию, когда в труде испанского историка Диего де Суньиги понятие «*fantasias platerescas*» (ювелирные фантазии) было применено к каменной резьбе Королевской капеллы собора в Севилье.

Даже в зрелом платереске заимствование элементов итальянской архитектуры в ее северо-итальянском варианте не затронуло готической основы плана и конструкции зданий. Главные достижения стиля относятся к композиции фасада, портала, внутреннего двора. Значительное место заняли светские постройки — дворцы, учебные заведения, госпитали. Их фасады отныне насыщаются классическими архитектурными и скульптурными формами: элементами ордера, растительным орнаментом, цветочными гирляндами, гротесками, медальонами, рельефами, портретными бюстами, статуями и фигурками путти. Скульптурное убранство подчинено иконографической программе неоплатонизма. Включение новых ренессансных элементов в местную, еще во многом средневековую архитектурную среду производит в данном случае впечатление не эклектического смешения традиций, а их органичного слияния в целостный художественный образ.

Памятники платереска украшали всю страну. Настоящим городом платереска стала Саламанка, особую привлекательность которой придает издавна применяемый здесь золотистый с медовым оттенком местный песчаник.

Выросший на местной основе национальный стиль платереск формировался в соприкосновении с итальянской традицией, воздействие которой становилось все более заметным. Обращение к Италии, несомненно, способствовало поступательному развитию испанского Возрождения, приближало его к передовым исканиям эпохи, к созданию нового изобразительного и декоративного языка. Несомненно и то, что завоевание новых эстетических рубежей сопровождалось уничтожением того неповторимого синтетического духа творчества, которое отличало испанское Средневековье. Само обращение испанского искусства к Италии развивалось по определенному направлению, оно соответствовало уровню испанского ренессансного восприятия в ориентации на северо-итальянские произведения, отличавшиеся обилием орнамента, пышностью и декоративностью форм, яркой праздничной образностью. Приобщение к итальянской традиции происходило первоначально при посредстве работавших в Испании немецких, фламандских, французских мастеров и шло как бы через вторые руки. Затем в испанской строительной практике наметилось прямое обращение к Италии, чему способствовал ввоз в страну произведений искусства, архитектурных деталей и особенно импорт североитальянских артелей мастеров. Но в целом влияние Италии на испанскую культуру не отлилось в форму единого художественного процесса, проявлялось в известной мере хаотично и противоречиво.

Искусство исабелино и платереска развивалось в усложненных условиях сосуществования различных художественных традиций, тенденций и исканий, воздействие которых словно отягчало, подчас размывало их стилевые черты. Даже платереск, национальный стиль испанского Возрождения, обогативший мировое наследие замечательными памятниками, заключал в себе признаки некоего компромисса: ярко самобытный по своему пластическому воплощению, платереск оперировал языком, хотя и переработанных, но заимствованных из арсенала северо-итальянского искусства декоративных мотивов.

## Королевский сад



*Эскориал. Аэрофотосъемка*

На первых порах становления испанского абсолютизма представление о столице государства связывалось прежде всего с местопребыванием королевского двора. При объединителях Испании Изабелле Кастильской и Фердинанде Арагонском постоянной столицы не существовало. Католические короли переезжали из города в город, иногда задерживались в одном из них на долгое время, иногда быстро снимались с места. В дни торжеств они посещали Толедо, центр политической, религиозной и культурной жизни Кастильского государства. Их внук Карл V вел завоевательные войны. В Испании, по словам современников, «отсутствующий король» бывал редко и избегал поездок в Толедо — ведь именно Толедо возглавил в 1520 году мятеж городских коммун, известный

под названием «восстания коммунаров». Этот независимый и мятежный город не пользовался особым расположением и Филиппа II (1556–1598). Создание новой столицы как воплощения авторитарности, постоянства и стабильности отвечало задачам укрепления абсолютной власти Габсбургской державы.

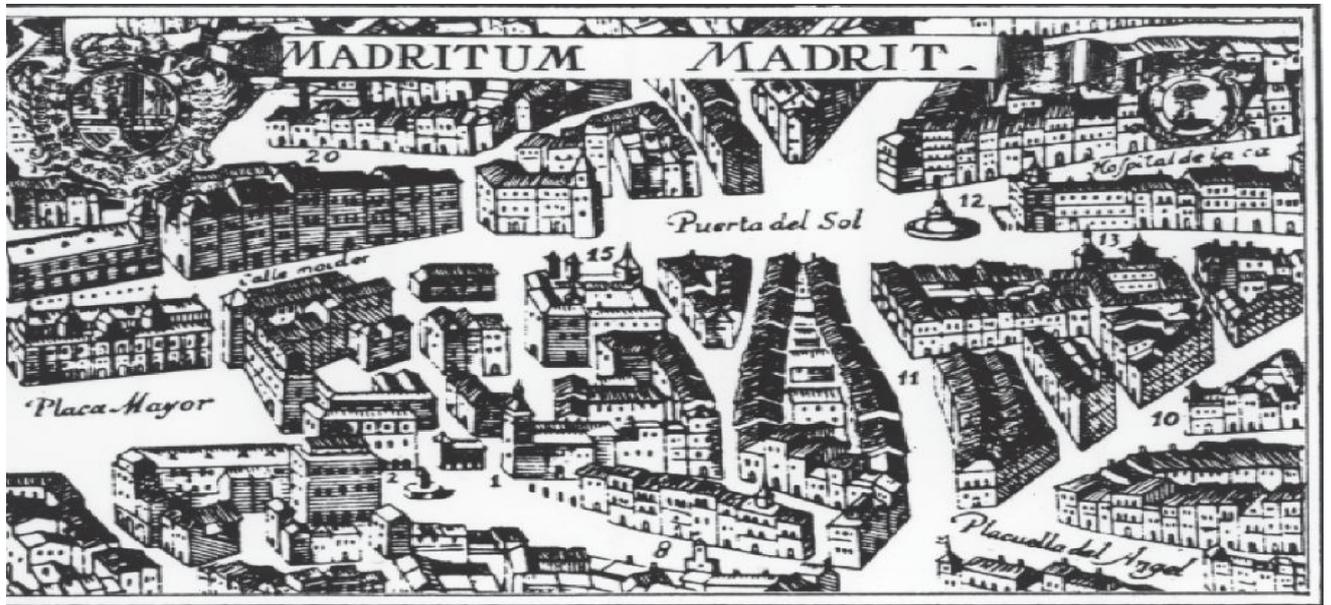
Указом Филиппа II 12 июня 1561 года Мадрид был провозглашен столицей государства. Этот небольшой город был расположен в центре Новой Кастилии, на небольшом, мелководном Мансанаресе; с юга к Новой Кастилии примыкает обширное плоское плато Ла Манча, по которому странствовал Дон Кихот и его верный оруженосец. На севере и северо-западе синее плато Сьерры-Гвадаррамы, одного из хребтов Западных Кордильер. Всего в десятке километров от Мадрида расположилось селение Серро де лос Анхелес, которое считается географическим центром страны.

Выбор столицы определялся также благоприятными условиями местности: плодородными почвами, целебным свежим воздухом, полезной для здоровья водой, солнечным небом.

Вся предыдущая история Мадрида, восходившая ко времени арабского владычества в Испании и началу Реконквисты, никак не предвещала его будущего высокого предназначения. Маджерит — основанное в IX веке небольшое укрепленное поселение — входило в оборонительную систему, защищавшую с севера долину реки Тахо от вторжения спускавшихся по ущельям Гвадаррамы воинов Реконквисты. Небольшой испано-мусульманский город был окружен стеной с воротами, к которым сбегались дороги из близлежащих местностей. В более высокой части стены располагалась цитадель, укрепленный замок с двумя внутренними дворами и башнями по углам.

Завоеванный в 1083 году Альфонсом VI Храбрым и снова захваченный мусульманами, Мадрид был окончательно освобожден только в начале XIII столетия. Участвовавшие в победоносной битве с маврами при Лас Навас де Толоса (1212 год) мадридские воины несли на своем штандарте в качестве эмблемы изображение медведя, избранное, по-видимому, потому, что эти животные в большом количестве водились тогда в еще не вырубленных лесах. Позднее изображение стоящего на задних лапах у земляничного дерева медведя стало гербом Мадрида. В истории этого, в своей основе заурядного города, разросшиеся предместья которого были в конце XIII века обнесены новой стеной, отразились некоторые события кастильской истории. Его посещали испанские короли, однако чаще всего он служил местом их краткого пребывания на пути следования в другие центры. Карла V Мадрид привлекал, возможно, близостью охотничьих угодий в Аранхуэсе, Эль Пардо, Галапагаре и других местах. При нем был расширен ранее воздвигнутый на месте мавританской цитадели королевский замок Алькасар.

После того как в новую столицу переехал двор, сюда устремились «вся Испания» — не только придворная знать, высокие военные чины, сановники, многочисленная бюрократия, коммерсанты, торговцы, ремесленники, но и предприимчивые искатели удачи, авантюристы всех мастей, да и просто вороватый сброд. Одновременно Мадрид превратился в обиталище поэтов, драматургов, художников, актеров. Город стал стремительно и бесконтрольно застраиваться и расширяться. Его планировка долгое время сохраняла произвольный характер, ибо основу мадридских улиц составляли издавна возникшие сельские дороги. Они связывались между собой в естественную сеть, которая порождалась конкретными потребностями самой жизни. Возведение богатых многоэтажных зданий было не под силу истощенной государственной казне; домовладельцы, облагавшиеся свирепыми налогами, стремились строить из дешевых материалов низкие жилища без балконов и с малым количеством окон. Недаром новая столица крупнейшего государства Европы, которое, казалось бы, достигло зенита своего могущества, а на деле переживало тяжелейший кризис, поражала в XVI веке иностранцев бедностью и отсутствием элементарных санитарных удобств, к тому же многие дома были одноэтажными и глинобитными, а не замощенные улицы утопали в грязи. Таким увидел Мадрид приехавший из Италии великий живописец Доменикос Теотокопулос, по прозвищу Эль Греко, которому суждено было навсегда остаться в Испании. Отвергнутый королевским двором, он поселился в древнем Толедо.



Мадрид. Фрагмент плана. Гравюра. XVII век

Для Филиппа II олицетворением и зримым средоточием абсолютной власти служила парадная резиденция — местопребывание королевского двора, а именно мадридский Алькасар, громоздко-угловатый, похожий на крепость с внутренними дворами, массив которого возвышался над городом. Создание же новой, достойной столицы, городской структуры существенного значения не имело. По прошествии нескольких лет мистически настроенный и нелюдимый король, которому не нравилась жизнь в шумном и хаотичном Мадриде, увлекся строительством Эскориала, единственного в своем роде архитектурного ансамбля в предгорьях Сьерры-Гвадаррамы, объединявшего монастырь, дворец и пантеон испанских королей. Проект ансамбля (1563 год) принадлежал прошедшему обучение в Италии испанскому архитектору Хуану де Толедо. После его смерти в 1567 году строительство возглавил выдающийся испанский зодчий Хуан де Эррера (1538–1597), не только расширивший, но и во многом изменивший первоначальный замысел.

Как символ абсолютизма Эскориал по-своему не менее типичен, чем воздвигнутый столетием позже Версаль Людовика XIV. Но сразу же обнаруживается их глубокое отличие. Версаль, новая резиденция французского монарха, стал фактически «государством в государстве». Строительству Версаля была присуща четкая общественная функция. Иное дело — Эскориал. Его замысел как храма победы или королевского пантеона, его строительство в уединенной местности, удаленной от новой столицы Мадрида, его масштабы, слишком огромные, чтобы быть должным образом использованными во всем своем объеме, — все производит впечатление утопичности. Эскориал не только воплотил утопический, ирреальный и искусственный дух эпохи, он одно из совершенных его порождений.

Вместе с тем в истории мировой архитектуры нелегко найти другой памятник, где так сильно была бы выражена сухая рассудочность и строгая логика чисел. Сама искусственность мира Эскориала особого рода, она лишена вычурности, подчеркнутой контрастности, маньеристической причудливости. Можно сказать, что образ Эскориала — это воплощение доведенной до предела ясности. В нем нет ничего мрачного, таинственного, романтического, в его образе сильно выражен момент подчинения. Это зависимость от пропорциональных и числовых отношений, от математических модулей и эстетических норм, это подчинение человека единой объемно-пространственной структуре комплекса, в котором он не может чувствовать себя свободным и где само продвижение словно задано определенным маршрутом, с точно установленной сменой сходных между собой зрительных впечатлений.

Господство в Эскориале геометрически четкого, аскетически сдержанного, почти лишенного украшений стиля Хуана де Эрреры — так называемого эрререска на долгие годы сковало развитие местных традиций, где продолжали жить отголоски нарядной мавританской архитектуры.

Местоположение комплекса было выбрано после долгих и тщательных исследований долины Мансанареса специальной комиссией. Историк, первый хранитель эскориальской библиотеки фра Хосе Сигуэнса писал: «Король искал пейзаж, способствовавший возвышению его души, благоприятствующий его религиозным размышлениям». Селение Эль-Эскориал привлекало удачными климатическими условиями, обилием горных источников и великолепным строительным

материалом — светло-серым гранитом.

Пейзаж здесь и в самом деле возвышает душу. Уже сразу при выезде из Мадрида, когда на горизонте возникают широко раскинутые темно-голубые вершины снежной цепи Сьерры де Гвадаррамы, словно погружаешься в атмосферу возвышенной и почти неправдоподобной красоты, дух которой так глубоко уловил Веласкес в пейзажных фонах своих охотничьих и конных портретов. Со второго подъема виден Эскориал у подножия грандиозного амфитеатра гранитных серо-стальных скал. Безупречно правильный прямоугольник ансамбля, увенчанный куполом, кажется совсем небольшим.

Иное впечатление возникает, если смотреть на Эскориал с севера, от склонов Сьерры, — словно целый город встает в огромной залитой солнцем серебристой долине Мансанареса. Широкие просторы, массивы диких скалистых гор, чистый свежий воздух и удивительно ясный свет под горным небом — все создает ощущение раскинувшегося вокруг вольного мира. Нужно было найти совершенно особые формы образной выразительности, чтобы сооруженный здесь архитектурный комплекс не оказался поглощенным величием и беспредельностью этого прекрасного мира.

В образе Эскориала господствует монастырь как главная тема. Основной доминантой здесь становится собор, возвышающийся над гранями каменного прямоугольника; вблизи откосы стен с башнями по углам напоминают монастырские крепостные укрепления, а западный фасад, подражающий фасаду иезуитской церкви, сразу задает тон всему сооружению, подчеркивая, что христианский храм господствует над светской резиденцией.

В Эскориале преобладает чисто монастырское чувство природы, которая изолирована от человека. Стоит подойти к любому из окон, откуда открывается чудесный вид на синеющие хребты Сьерры, лысые, изредка поросшие сосновым лесом скалы, дубовые, буковые и тисовые рощи, чтобы убедиться, как отдален от нас этот мир. Можно бесконечно созерцать прекрасные пейзажи, возникающие словно картины в деревянных рамках окон, вдыхать свежий воздух, ловить отблеск горного света в холодной ясности эскориальских покоев, но при этом чувствовать себя запертым в гранитных стенах. Восходящее к Средневековью, монастырское чувство природы приобрело в Эскориале особую масштабность, образную гиперболизацию и новые черты.

В Альгамбре «усмирение» природы — лишь один из аспектов ее бытия, и в целом природа обращена к человеку своим щедрым и благосклонным ликом, составляет жизненную среду его существования. Напротив, в Эскориале ощущение природы допущено в ансамбле только в искусственном, подчиненном виде через внутренние дворы и садовые партеры. Во времена Филиппа II король и монахи любили создавать здесь пышные цветники. Хосе Сигуэнса описывает красоту этих цветущих садов, их щедрую красочность и искусную планировку, благодаря чему при взгляде из высоко расположенных окон они казались «прекрасными коврами, привезенными из Турции, Каира или Дамаска».

Самый обширный и архитектурно безупречный двор Эскориала, созданный Хуаном де Эррерой, так называемый Двор Евангелистов, примыкает к собору с его южной стороны. В плане он образует квадрат со стороной 45 м и окружен двухъярусной крытой галереей, обрамленной в нижнем ярусе полуколоннами дорического, а в верхнем ярусе — ионического ордера. Открытая галерея теперь замурована, и только наверху оставлены небольшие просветы с решетками, пропускающими солнечный свет. Двор Евангелистов — самое крупное монастырское патио, включенное в композицию Эскориала. Его название произошло от так называемого Колодца Евангелистов, воздвигнутого в 1586 году в центре двора в виде небольшого храма. Увенчанное куполом и световым фонарем сооружение окружено балюстрадой и в нишах — статуями Евангелистов работы испанского скульптора Хуана Монегро. Храмик, обладающий сложным и прихотливым очертанием и, казалось бы, тяготеющий к замкнутому объему, напоминает тип древнеримского тетрапилона, то есть здания с четырьмя сквозными выходами. В свою очередь, мотив четырехугольных бассейнов по четырем сторонам этого внутреннего креста еще отчетливее включает памятник в четкую геометрическую систему всего архитектурного комплекса. Во времена Филиппа II Двор Евангелистов был пышно украшен прекрасными цветниками, позже в нем разбили низкие самшитовые партеры, заполненные геометрическими узорами, а на углах постриженными в форме шаров миртовыми деревьями.



*Двор Евангелистов в Эскориале*

Садовые посадки применялись не только в многочисленных монастырских дворах. По преданию, план Эскориала подражал решетке, на которой святой Лаврентий (Сан Лоренсо), уроженец Арагона, был сожжен заживо в 261 году по приказу римского императора Валериана. Изображение решетки, как эмблемы Эскориала, получило широкое распространение. Оно, несомненно, отразилось и в планировке садовых насаждений.

На восточной стороне эскориальского прямоугольника, за абсидой собора, большой выступ называется «Рукояткой решетки», в нем расположены королевские апартаменты — парадные залы и личные покои Филиппа II, узкие комнаты, где все выглядит аскетично, скромно, словно необжито. Побелка стен, изразцы, гобелены, картины в жилых помещениях не скрывают гранитный костяк здания, который можно заметить в обрамлении углов, дверей, лестниц, переходов. Горный воздух входил в королевские покои, он не мог их согреть, как не согревали их горящие жаровни, а полы из керамической плитки — ковры и циновки. Сквозь слюдяные окошки открывался вид на внутренний Двор масок и королевские сады. Двор масок, названный так из-за изображений масок на углах его западного фасада, совсем невелик и, предназначенный для отдыха и уединения, кажется более уютным. По сторонам «Рукоятки решетки» небольшие королевские сады с самшитовыми посадками в низких геометризованных патерах, подстриженными деревьями и посыпанными песком дорожками были обнесены очень высокими гранитными стенами. С внешней стороны сады оставались недоступными для постороннего взгляда, и только в середине XIX столетия стены сделали более низкими.



*Эскориал. Западный фасад*

Вокруг фасадов располагались зоны зелени — монастырские угодья, посадки утилитарного назначения, плодовые сады и огороды. На ранних гравюрах видно, что с севера, юга и запада к ансамблю примыкали обширные возделанные пространства, в которых низкие партеры и замощенные площадки образовывали геометрический рисунок в форме квадратов и прямоугольников разной величины. Со временем площадь перед главным западным фасадом, по-видимому изначально задуманная как торжественная эспланада, предваряющая вход в собор, освободилась от растительных посадок. С этой пустой, огромной, вымощенной сеткой каменных плит площади в редком единстве сливается архитектура здания: прямые линии крыш, карнизов, фронтонов, оконных проемов, острых шпилей башен перемежаются округлыми формами купольных завершений, ниш, каменных шаров на парапете, арочных проемов и углублений. Тот, кто должен войти в собор, невольно замедляет шаг при виде открывающегося величественного зрелища.



*Эскориал. Южный фасад*

Не менее выразительное решение отличает южный фасад ансамбля, построенный одним из первых. Выразительность созданных Эррерой колоссальных фасадов основана на подчеркнутом лаконизме огромной, словно уходящей в бесконечность плоскости стены. Часто расположенные окна и горизонтальные тяги — необходимые элементы композиции, подчиненные общему широкому движению, его единому, мерно повторяющемуся ритму. Вдоль всего южного фасада, от ранней, сооруженной по проекту Хуана де Толедо Галереи для выздоравливающих, по покрытой каменными плитами и огороженной парапетом террасе тянутся в глубину низкие боскеты зелени. Три группы по восемь прямоугольников, заполненных растительным узором, разделены узкими длинными площадками. Ниже уровня террасы находится большой почти квадратный бассейн, отделенный балюстрадой от длинного сада, называемого Монашеским. После перенесенной болезни в госпитале, расположенном в юго-западном углу ансамбля, монахи, гуляя в Галерее, могут любоваться уходящей в бесконечность перспективой. Но, даже выйдя из плена Эскориала на солнце и воздух, люди не чувствуют близости к природе, по-прежнему отделенные от нее сочетанием архитектурных масс и плоскостей. Само движение по партеру вдоль фасада бесцельно, оно повторяет, лишь слегка варьируя, почти одни и те же зрительные впечатления.

На гравюре Эскориала XVII века большого бассейна у южного фасада не видно. Все огромное пространство к югу заполнено садовыми посадками, образующими строго геометрический рисунок из четырнадцати прямоугольников, разделенных сеткой из одинаковых деревьев. Строгий язык геометрии господствовал не только на обширных пространственных зонах, но был обязателен и в деталях; все растения подстрижены в форме шара, куба или пирамиды.

Этот искусственно построенный аспект природы встает промежуточным звеном между тем, кто смотрит из окон Эскориала на распростертый и словно застывший на почтительном расстоянии прекрасный пейзаж. Вертикали стенных граней, их острые грани, горизонтальности партеров и обходных галерей внутренних дворов образуют вслед за очертанием окна своего рода вторую раму, «кадрируя» и отдаляя зрелище вольного мира.

Одна из главных особенностей образа Эскориала, которая состоит в рядоположенности тождественных форм, их метрическом, монотонном отсчете в пространстве, определила и принципы применяемого здесь садово-паркового искусства.

Когда Филипп II скончался, его наследники закончили внутреннюю отделку комплекса, они продолжали украшать его художественными произведениями, пополнять коллекции работами знаменитых европейских мастеров. Королевский двор иногда посещал Эскориал. Но испанские монархи не жили в нем подолгу, они предпочитали более уютные и приветливые загородные резиденции, которые отвечали вкусам иного, нового времени.

Смена династии, воцарение в Испании Бурбонов привели к тому, что дворец-монастырь Эскориал отошел на второй план, оказался в забвении. Только к середине XVIII века, в царствование Карла III и Карла IV, осуществились серьезные изменения, которые коснулись внутреннего расположения и перестройки дворцовых помещений. Архитектором Эскориала в 1767 году стал талантливый испанский мастер Хуан де Вильянуэва. Северо-восточные дворцовые части, измененные в стиле XVIII и начала XIX века, стали инородным слагаемым ансамбля. Самостоятельные и лучшие постройки Вильянуэвы на территории Эскориала — на восточном длинном пологом горном склоне Дом принца (для наследника престола принца Астурийского), исполненный под влиянием английской традиции, и в местности выше дворца — изящный Дом принца Габриэля, его брата. Естественно, что и характер садового искусства был здесь существенно другим.

Между тем в XVII веке облик испанской столицы значительно изменился. Об этом можно судить по плану, составленному в 1656 году в Антверпене португальцем Педро Тешейрой и принадлежащему к числу совершенных картографических работ своего времени. Занятна панорама Мадрида на одной из картин итальянского художника Антонио Джоли. Она отличается характерным для старинных городских пейзажей преувеличением пространственной протяженности как в глубину, так и в ширину. Перед нами предстает несоразмерно обширная, но абсолютно прямая улица Аточа, обрамленная тесно составленными зданиями с торчащими к небу остроконечными колокольнями. Постройки невысоки, однотипны, массивны, шпили их башен, крытые темным шифером, повторяют уже известные образцы. С застройкой Мадрида связано творчество исследователя Хуана де Эрреры Хуана Гомеса Мора (1586–1648), создателя Пласа-Майор (Главной площади), одного из первых образцов регулярного градостроительства в Испании.

На графических и живописных изображениях Мадрида XVII века можно увидеть сравнительно

мало крупных светских зданий и почти отсутствие зелени. Исследователи обычно отмечают монастырский облик города. Богатство католической церкви и обилие монашеских орденов далеко опережают в это время возможности светского строительства. Дворцы и зажиточные дома из дешевых материалов, т. е. с преобладанием кирпича, дерева и стукко, небольшие и скромные, с парадным входным порталом и скульптурными изображениями феодальных гербов теряются в море монастырских и церковных сооружений. Многие постройки, особенно на окраинах, напоминают сельские усадьбы. Подчас непритязательный внешний вид здания резко контрастирует с его внутренней роскошью.

Речь идет не только об изысканности бытового уклада, которую кастильцы, к ней ранее не склонные, могли заимствовать из мавританского окружения. Начиная с XVI столетия мадридские дома и дворцы, не говоря уже о монастырях и церквях, становятся вместилищами, своего рода кладовыми художественных сокровищ: ковров, гобеленов, декоративной скульптуры и картин, изделий из золота и серебра, дорогой посуды, люстр, керамики, фарфора, разнообразной мебели из драгоценных заморских пород дерева, украшенной слоновой костью, инкрустацией, накладками из металла, эмали, перламутра.

В XVII веке Мадрид приобрел те черты многоликости, которые станут отличать его вплоть до наших дней. С одной стороны, облик города, в ту пору сдержанный, небогатый и словно незавершенный, одновременно производил впечатление строгой официальности. В городе нельзя было отыскать знаменитые здания, как в других столицах Европы. Явление это закономерно для архитектуры Испании, не достигшей в XVII столетии столь высокого расцвета, которым отмечено испанское изобразительное искусство. Вместе с тем то, что позволяло называть Мадрид «большой деревней в Ла Манче», придавало ему особую патриархальную привлекательность.

На одной из гравюр XVII века запечатлен вид испанской столицы с правого берега Мансанареса. Похожий на крепость Алькасар громоздится на высоком левом берегу, склоны которого облепляют дома и домишки. Берег спускается к воде садами и прозаическими огородами. Мансанарес, неоднократно осмеиваемый в испанской литературе XVII века («подмастерье реки», «рекой назван для смеха»), словно застыл в тишине и неподвижности. Его неторопливое русло с песчаными отмелями и узким деревянным мостом оживляют лишь редкие лодки рыбаков.

Мадридцы, жизнь которых проходила в тесном сельском окружении, неустанно обращались к миру природы. Горожане охотно покидали душные жилища и устремлялись за город, в примыкавшие к нему лесные массивы, например в расположенный за Мансанаресом Каса дель Кампо и уже со времен Филиппа II частично превращенный в загородный аристократический парк для гуляний. По праздникам на лоне природы устраивались веселые пикники, на которые выезжали семьями, с детьми, дружескими компаниями. В Сото, то есть Роше, пересеченной Мансанаресом, богатые мадридцы не только отдыхали днем, но и устраивали роскошные ночные пиршества, сопровождаемые концертами и фейерверками. Утвердилась прочная традиция вечерних аристократических прогулок в центре города. Особую популярность приобрело Пасео дель Прадо. «Пасео» означало место для гуляний, а название «Прадо» свидетельствовало о том, что в недавнем прошлом здесь находился луг. Так появился бульвар, обсаженный аллеями тополей, с фонтанами и цветниками, где по вечерам играла музыка. На бульвар выходили окна и балконы строящихся дворцов и общественных зданий с прилегающими к ним садами. Жителей бедных кварталов и предместий привлекали по праздникам многолюдные рынки, размещавшиеся на старых площадях, среди которых в так называемых нижних кварталах славилась площадь Себада.

Мадрид, расположенный далеко от моря, у несудоходной реки, тем не менее стал активным торговым городом, куда везли товары из всех испанских областей и других стран. В столице жило много иностранцев, что позволяло, хотя и сильно преувеличивая, называть Мадрид из-за смешения языков «новым Вавилоном».

В XVII столетии Мадрид стал как бы зримым средоточием культуры Золотого века, ее главным центром. С испанской столицей были связаны полностью или частично жизнь и творчество великих испанцев Сервантеса, Лопе де Веги, Кеведо, Кальдерона, Тирсо де Молины, Велеса де Гевары, Аларкона и других выдающихся писателей и драматургов. Мадрид — это город Веласкеса, в котором он прожил около сорока лет и где представлены его самые значительные произведения. В Мадриде также жили и работали другие художники младшего поколения, а в XVIII — начале XIX веков Франсиско Гойя, который возродил испанский художественный гений.

Мадрид превращался в город несметных богатств, придворных утех и празднеств. Вместе с тем это был город нищих трущоб, запутанных улочек и тупиков, опасный для ночных прохожих.

Опасный не только из-за грабежей, но и потому, что согласно указу 1639 года после одиннадцати часов вечера летом и после десяти зимой разрешалось выливать помои на улицу.

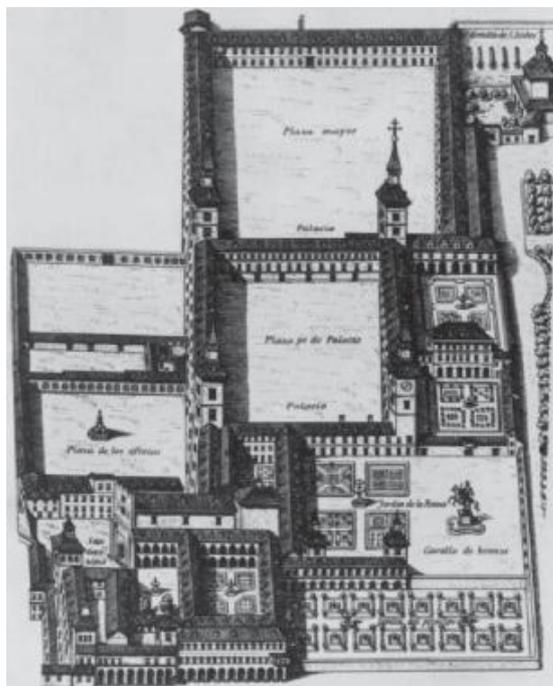
Испанская столица, словно таившая в себе неистребимую внутреннюю энергию, продолжала разрастаться, население ее стремительно увеличивалось. Заметный период в истории Мадрида связан с правлением Филиппа IV (1621–1665).

После смерти Филиппа III, которого называли «тряпкой в руках пройдох», на наследника испанского престола возлагались большие надежды. Поначалу король, коронованный в шестнадцатилетнем возрасте, был полон благих намерений вывести страну из упадка и нищеты. Но Филипп IV не был ни крупным государственным деятелем, ни яркой личностью. Он увлекался театром, музыкой, живописью, обладал несомненным художественным вкусом, став благодаря общению с Веласкесом, своим придворным живописцем, самым известным коллекционером среди монархов Европы. Современники восхваляли его как ловкого охотника, первоклассного мастера верховой езды, галантного кавалера, любителя развлечений и празднеств, иронически называя «королем для церемонии». Беда состояла в том, что, будучи слабовольным и беспечным человеком, Филипп IV не интересовался делами государства, целиком передоверив управление ими всецельному временщику графу-герцогу Оливаресу. Своей губительной политикой, которая вовлекла Испанию в бесконечные войны, вызвала ряд восстаний, привела к отделению Португалии, Оливарес поставил страну на грань катастрофы. В 1643 году Филипп IV отстранил графа-герцога от государственных дел. Вскоре Оливарес умер. Однако ничто не предвещало будущей опалы, когда самоуверенный временщик, находясь в зените своего могущества, презентовал в 1631 году Филиппу IV загородную резиденцию Буэн Ретиро.

Создание дворцово-паркового ансамбля на землях, принадлежавших монастырю Сан Херонимо, среди пастбищ и оливковых рощ, сильно изменило восточное предместье Мадрида.

Быстрое сооружение ансамбля потребовало не только больших строительных работ, но и выравнивания природного рельефа, налаживания систем водоснабжения, планировки парка на месте дикого лесного массива. Созданный обширный парк окружил дворцовый комплекс со всех сторон, за исключением той, что с запада была обращена к городу. Здесь дворец примыкал к монастырю Сан Херонимо, церковь которого, восходившая к готическому времени, а позже перестроенная, играла значительную роль в истории испанской монархии, будучи традиционным местом королевских коронаций.

Буэн Ретиро (букв. «Прекрасное Уединение») предназначался для отдыха и развлечений королевской семьи и придворной знати. Вместе с тем ансамбль в целом, система его убранства были призваны прославить испанскую монархию, ее богатство, военные успехи, как бы сам стиль жизни, проходившей в бесчисленных торжествах и пышных зрелищах. Кажется, не было в Испании той поры ни одного сочинения, в котором не восхвалялись бы дворец Буэн Ретиро, его роскошный парк, театр и происходившие здесь празднества.



*Ансамбль Буэн Ретиро. Гравюра. XVII век*

Изображение Буэн Ретиро на плане Тешейры, на гравюрах и картинах, описания современников и исследования ученых помогли восстановить его утраченный облик, в создании которого участвовали флорентинец Косме Лотти, Хуан Гомес де Мора, Алонсо Карбонель. Вопреки своей славе ансамбль оказался не столь совершенным. Сам дворец представлял собой скопление вытянутых по горизонтали невысоких построек, не связанных единством замысла. Язык его архитектурных форм следовал габсбургской традиции. Обширные внутренние двory и площади служили для празднеств и зрелищ, для коррид, сражений на тростниковых копьях и игр в пелоту (разновидность русской лапты). От дворца сохранились два строения. В одном, более крупном, находился длинный Зал королевств, украшенный на сводах фресками с изображением гротесков и гербов, а на продольных стенах — большими картинами, посвященными победам испанского оружия. К их исполнению были привлечены как придворные, так и приглашенные из других городов живописцы — В. Кардуччо, Э. Касес, Х.Б. Майно, Д. Веласкес, Ф. Сурбаран, А. Переда, Х. Леонардо. Для этого же зала предназначались написанные Веласкесом конные портреты Филиппа IV, его родителей, супруги и сына, наследного принца. Над ложными окнами были размещены меньшие по размерам картины Ф. Сурбарана, изображавшие подвиги Геракла. В настоящее время перестроенное здание занято Военным музеем. Другая часть дворца с залом для танцев, называемая Касон, перешла к музею Прадо. Перед ней на площади стояла конная статуя Филиппа IV работы Пьетро Такка, перенесенная в XIX веке на вновь созданную Восточную площадь (Пласа де Орьенте). Искусно возделанный парк украшали водоемы, фонтаны, статуи, экзотические растения и вольеры с птицами. Особое восхищение вызывали королевские цветники, которые не столько отличались разнообразием своих прямоугольных или квадратных форм, сколько свежестью и красотой цветов, привозимых из южных областей страны, культивируемых опытными садоводами Валенсии и Италии. В парке на лоне природы происходили красочные представления. В центре большого прямоугольного пруда, сохранившегося и поныне, находился остров, где разыгрывались увлекательные театрализованные зрелища; зрители сидели по берегам или в нарядных лодках.

В тени деревьев прятались так называемые эрмитажи, в Испании называемые эрмитами — идущее еще от средневековья обиталище монаха-отшельника, позже место уединенного размышления светского посетителя парка. Шесть небольших скромных построек из кирпича с черепичными крышами посвящались почитаемым в испанском обществе святым и украшались их алтарями. Для одной из эрмит Веласкес написал картину «Святой Антоний Аббат и Святой Павел Отшельник» (ныне — в музее Прадо). Типичное для Испании сочетание сакрального и светского начал проявлялось здесь в форме условной игры.

Как сам дворец, так и большое пространство затейливого парка не выстраивались в целостную композицию. В отличие от совершенной гармонии французского паркового искусства парк Буэн Ретиро с его монотонной организацией древесных посадок и цветников больше напоминал сельскую усадьбу.

Особой известностью пользовался бесследно исчезнувший театр. Называемый Колизеем, он был построен в традиции итальянских театральных зданий. Придворные спектакли отличались неистощимой выдумкой, яркими эффектами всевозможных сценических превращений и напоминали красочные феерии. К их оформлению привлекались опытные итальянские декораторы и инженеры. На подмостках Колизея ставились пьесы замечательных испанских драматургов, играли блистательные испанские актеры и актрисы. Спектакли в Буэн Ретиро переносят нас в атмосферу художественной жизни Мадрида XVII века, после того как гонения на светские представления при Филиппе II сменились эпохой расцвета великого испанского театра.

Мадридцы гордились дворцово-парковым ансамблем Буэн Ретиро и охотно показывали его приезжим иностранцам. Среди них летом 1668 года был русский боярин Петр Иванович Потемкин, который возглавил первое русское посольство царя Алексея Михайловича в Испанию. Увлекательная и длительная история этого посольства, в силу обстоятельств превратившегося в долгое путешествие через страну с юга на север, скупно увековечена в «Постатейном списке», своего рода дипломатическом отчете Потемкина, и является темой специального рассказа. Памятники испанского искусства здесь упомянуты редко и кратко. Но «первая посылка», носившая в основном ознакомительный характер, сопровождалась разнообразными незабываемыми впечатлениями. Прежде всего поразило впервые увиденная природа: море, оставившее жуткое впечатление во время долгого пути из Архангельска до Кадиса в осеннюю штормовую погоду («лютое мучение»), трудный перевал через Сьерру Гвадарраму, где горы «безмерно высоки и облака трутся о тех горах» и снег на

них «беспрестанно лежит». Восхитила благодатность земли, на которой « всю зиму цветут лимоны и аранцы и овощи и трава в полях зеленеет», а сам «воздух в испанском государстве здоров и весел». Понравились сами испанцы, «домостройные люди, наипаче свой домашний покой любят», «... во нравах своеобытны, высоки... Неупьянчивы, хмельного питья пьют мало и едят помалу ж. В Испанской земле будучи посланники и все посольские люди в шесть месяцев не видели пьяных людей, чтоб по улицам валялись, или идучи по улице, напився пьяны, кричали».

Русские посланники осматривали в Испании знаменитые храмы, дворцы, королевские резиденции в Севилье, Эскориале, Вальядолиде, Мадриде. Для отчета Потемкина обычно скупое описание архитектурных сооружений и сравнительно подробное упоминание каких-либо деталей их интерьера, в храмах — это драгоценные предметы литургии, во дворцах — дорогие изделия ремесла. Но повсюду основное внимание посланников было уделено чудесам дворцовых садов, тщательно перечислены фруктовые посадки, отмечены водяные устройства, фонтаны. Интерес к созданию садов для русских путешественников был закономерен, в России в ту пору начался подъем садового искусства.

Но вот 9 апреля 1668 года русское посольство прибыло в Буэн Ретиро, который Потемкин не без основания называет потешным двором: «... палаты строены с их обычаев вверх о трех жильях. В палатах на стенах ковры наборные золотом и серебром и шелковые браные разные образцы; столы в палатах аспидные. Около всех палат сады и воды взводные и травы узорами устроены разные, потому что зимы у них и больших морозов никогда не бывает. Промеж сада столп каменные, на нем персона Филиппа IV, короля Испании вылита из меди, на лошади медной ж». Здесь боярин ошибся: конная статуя — из бронзы. В королевском саду: «яблони, груши, дули, вишни, миндаль, винные ягоды, лимоны, померанцы, орехи, финики». Гости посетили монастырь Сан Херонимо, где «паникадилы, лампы, подвески, решетки серебряны» (Древняя Российская Вифлиофика. Изд. 2. Ч. IV. М., 1790. С. 457–546.).

В саду всех потчевали «разными сахарами, испанским вином, водой коричной и лимонной, присланными от королевского двора. Примечательны модные в европейском обществе того времени «сахара» и угощение подсахаренной водой. В одном из более ранних испанских документов XVII века описывается роскошный обед, устроенный на Пасху кардиналом Борха, главой Совета Арагона, когда обилие бесчисленных блюд завершали огромные, выполненные по старому арабскому обычаю изделия из сахара, марципана и масла в виде замков, лодок, повозок, фигур людей и животных, птиц и рыб. Всеобщее восхищение вызвала группа Поклонение волхвов с портретно достоверными изображениями из сахара царствующего монарха Филиппа IV и наследного принца.

После смерти Филиппа IV испанский престол наследовал его сын от второго брака, психически неполноценный Карл II. Власть находилась в руках регентши, вдовствующей королевы Марианны, опасной интриганки, которую поддерживала родственная австрийская партия и придворная камарилья. Страна переживала тяжелейший упадок, задыхалась в нищете. Больной король всему предпочитал охоту и искал одиночества в пустынных просторах около Мадрида и Эскориала. Празднества и развлечения в Буэн Ретиро отошли в прошлое. Двор, духовная и светская знать предпочитали зрелища иного плана. Бесценный документ истории — огромная картина в музее Прадо, изображающая церемонию аутодафе 30 июня 1680 года на Пласа Майор в Мадриде в присутствии Карла II и его семьи. Картина — исключение в творчестве придворного художника Франсиско Риси (1614–1685), который работал в основном в области религиозной и декоративной живописи.

Существованию дворцово-паркового ансамбля Буэн Ретиро был нанесен сокрушительный удар в начале XIX века, во время нашествия Наполеона. Ансамбль почти целиком погиб, от дворца дошли лишь отмеченные выше и сильно перестроенные здания, парк исчез. Сам Мадрид, переживший Пиренейскую войну и события двух революций, выглядел заброшенным. Попытки как-то оживить разрушенный ансамбль Буэн Ретиро ограничились сооружением небольших «развлекательного» характера павильонов из дешевых материалов: Сельский дом, Дом бедняка, Дом контрабандиста. Об одной из таких условных построек, получившей название Русская гора, которая имела, по-видимому, соответствующее природное окружение, лишь отчасти можно судить по поздней гравюре 1858 года. Представлен некий сельский пейзаж с буйволами и цаплями на переднем плане, где гуляют светские дамы; вдали на холме странное здание с арками и восточными «русскими» куполами. В 1876 году известный просто как парк Ретиро был открыт для публики.

Королевским садам XVII века подражали загородные усадьбы испанской знати. Не сохранившиеся до наших дней, они частично известны своими названиями и скупыми сведениями,

которые можно почерпнуть из прозаических и стихотворных произведений испанской литературы Золотого века. Сведения эти обычно кратки, не конкретны, имеют самый общий комплиментарный характер, содержат традиционные, давно ставшие банальными сравнения испанских памятников со знаменитыми садами царицы Семирамиды в Вавилоне и легендарными садами Гесперид, дочерей титана Атланта, на побережье Атлантического океана. Существовали и фантастические версии. В одном из сочинений испанской прозы XVII века, связанном с жанром народной сказки, «Зимние вечера» (1609) писатель Антонио де Эслава описывает роскошный, облицованный серебряными листьями дворец царя Дардана в окружении «восхитительного сада». Его описание ограничено перечислением привычных элементов современного автору садового искусства: плодовых деревьев, цветов, оросительных каналов, прудов, бассейнов, фонтанов. Необычность волшебной резиденции состоит не только в том, что плоды здесь не утрачивают своего вкуса, а цветы никогда не теряют аромата, а прежде всего в ее расположении на дне моря, в чудесном свободном пространстве, где расступившиеся соленые морские воды, смыкаясь над подводными чертогами, образуют чистые, светлые, словно алмазные своды.

Более реальные сведения сообщает знаменитый драматург, ученик Лопе де Веги, известный под псевдонимом Тирсо де Молина (монашеское имя Габриэль Тельес, 1581–1648), автор комедии «Севильский озорник или Каменный гость» (1630), герой которой Хуан Тенорьо послужил в мировой литературе и музыке прообразом Дона Жуана. В отличие от современников, Тирсо де Молина чаще обозначал в своих произведениях место действия. Комедия «Дон Хиль — зеленые штаны» (1615) начинается сценой «у въезда на Сеговийский мост»; существующий и поныне, построенный в 1584 году Хуаном де Эррерой мост — первое монументальное сооружение в Мадриде, достопримечательность новой столицы. Описание кратко, но точно:

Глядим сейчас на мост огромный,  
Вознесшийся над этой скромной,  
Скорее речушкой, чем рекой, То Мансанарес.  
Он струится Под арками моста внизу...  
(Цит. по книге: Испанская классическая комедия. Л., 1991. С. 395.)

Затем действие переносится в Герцогский сад, куда дамы, героини комедии, приходят в летних платьях.

Бесследно исчезнувшая, обычно называемая Роща герцога, расположенная в юго-западной части Мадрида, славилась красотой виллы и парка. Она принадлежала фавориту Филиппа III, герцогу Лерма. Образ сада восхищает персонажей комедии:

Всегда прохлада  
В тени вот этих тополей.  
О, как любовно вокруг ветвей  
Обвились лозы винограда!  
Алеют ягоды как кровь —  
Ну прямо райская обитель!  
... И как свежи фонтанов струи!  
Послушай, Клара, сядем тут:  
Они так сладостно поют,  
Даруя жажде поцелуи!  
(Там же С. 396).

Особое внимание привлекает единственное в своем роде описание испанского сада XVII века и досуга его гостей в книге Тирсо де Молины «Толедские виллы» (1621). Ее сюжетную канву составляет рассказ о том, как молодая компания дам и кавалеров, собравшись жарким толедским летом в загородных виллах, проводит время в развлечениях и беседах. Их местопребыванием служат упомянутые выше сигаральес Толедо на левом берегу реки Тахо. По жребию каждый из участников встреч становится временным хозяином одной из вилл, на которую компания по очереди переезжает. Мотив дружеских сборищ для приятного времяпрепровождения, известный в европейской новеллистике со времен «Декамерона» Боккаччо, был оригинально претворен испанским писателем в духе своей эпохи.

Книга необычна и сложна по жанру, смешивающего любовно-приключенческие повествования, бытовые новеллы, небольшие поэмы, стихи, литературную полемику. В многослойную, усложненную, метафоричную, насыщенную мифологическими образами и куртуазными оборотами ткань книги входят куски и эпизоды, приближенные к окружающей жизни. Особый интерес представляют сообщаемые писателем сведения о толедских усадьбах и развлечениях их обитателей. Сведения эти кратки и немногочисленны, тем более что Тирсо де Молина, написавший пять вилл (дней), не сдержал данного читателю обещания продолжить работу над второй частью книги.

По словам писателя, толедские виллы не уступают королевским резиденциям того времени в Каса дель Кампо, Аранхуэсе, Эль Пардо; он восхваляет сам образ загородной аристократической виллы — «приют любви и неги», «мирный уголок», «второй рай», «гостиницу, где останавливаются на отдых земные дела людей» и очарован «восхитительным нарядом ее садов» (Толедские виллы, сочиненные магистром Тирсо де Молина, уроженцем Мадрида / Перевод Е. Лысенко. М., 1972.).

Можно представить себе, что виллы были очень вместительными. Так, в зале одной из самых знаменитых вилл «Буэнависта» («Приятная взору») состоялось представление комедии Тирсо де Молины «Стыдливый во дворце» в присутствии гостей из города.

Обширными и разнообразными были и окружающие виллы садовые усадьбы, которые непосредственно соседствовали с дикой природой и рекой Тахо. Близость природного окружения: суровых гор, просторов незаселенной и невозделываемой земли, лесных массивов сопутствовала испанцам в течение всей их истории. И в настоящее время к северо-западу от Толедо раскинулся живописный заповедник — Национальный парк Кабаньерос, где леса чередуются с пастбищами.

Обитатели толедских вилл — кавалеры и дамы «по утренней прохладе отправлялись на охоту — неутомительную и неопасную — в густой лес по соседству с виллой» или, спускаясь к Тахо, ловили в реке рыбу, «взмахивая тростниковыми удочками», и купались в ней.

Ухоженные садовые участки, обведенные каменной стеной, приветливые речные долины составляли своего рода вкрапления в девственный ландшафт, служившие для прогулок, встреч и развлечений. В Толедо излюбленным местом гуляний горожан, истомленных зноем и стесненностью каменного города, была примыкавшая к нему с севера Вега, долина Тахо. Богатые сеньоры приезжали сюда на каретах. Известностью пользовались расположенные в долине давно исчезнувшие садовые уголья, в том числе Королевский огород, по-видимому утилитарного назначения.

Но толедские сигаральес обладали особой притягательной силой. Их сады предназначались не только для излюбленных испанцами прогулок среди природного окружения, по затененным виноградом аллеям. Тирсо де Молина описывает пребывание светского общества в пространстве сада, сосредоточенное на каком-либо занятии — слушании очередной новеллы, музыки, пения, стихов, общей беседе, дискуссии, комическим представлениям. Компания располагалась в тени деревьев, на лужайке, часто сидя на душистой траве или под сенью жасминов, кустов винограда и орешника, которые «шатром накрыв игривый ручей и заслушавшись утешным рокотом струй сквозь зубы белой гальки, открыли свои ювелирные лавки с богатейшей выставкой драгоценностей, то сплетенных в зеленые, золотистые, синие дионисийские гроздья, то собранные самой Флорой в роскошные букеты, охотно приносившие себя в жертву дамам ради удовольствия переместиться с ветвей и стебельков на их голову и грудь».

Главный рассказчик, хозяйка или хозяин этого дня находился в центре компании, занимая высокое кресло. Каменные стены ограды сада скрывались за сплошной завесой из ветвей апельсиновых и лимонных деревьев, к которым лгнули жасмин, виноград и орешник. В часы роскошных трапез столы часто расставлялись в саду, в летних павильонах, над столами высились «триумфальные арки Амура, украшенные жасмином, веселыми лозами и строгими миртовыми ветвями». Толедские виллы и их сады служили местом разнообразных празднеств, игр, прихотливых забав, представлений. Вечера проходили в изящных танцах, устраивались маскарады, карнавалы, шуточные поединки, турниры и даже скачки.

Исключительным успехом на второй вилле пользовался любовный турнир, осуществленный ее хозяйкой, королевой праздника, неистощимой на выдумки сеньорой Нарсисой. В подробнейшем описании этого действия, насыщенном множеством рассуждений, символических ассоциаций, нравоучительных сентенций и самых причудливых затей, образ реального сада преобразен и театрализован. Его традиционные формы становятся частью невиданного и долгого представления.

Шесть холостых и влюбленных кавалеров отправляются на завоевание дам своего сердца, преодолевая препятствия в искусственной Роще, на пути к Замку домогательств Амура. Пересказать,

даже кратко, текст Тирсо де Молины невозможно. Обратим внимание лишь на некоторые особенности этого зрелища, связанного с праздничным оформлением садов в эпоху раннего испанского барокко.

Главное препятствие для кавалеров — садовый зеленый лабиринт. Создание садовых лабиринтов было знакомо еще античности и широко распространилось в европейских странах XVIII века.

В описании Тирсо де Молины мотив главных широких аллей, от которых отходит сложнейшая запутанная сеть дорог и тропинок, во многом традиционен. Вкусам времени отвечают необычные заполняющие лабиринт элементы: аллегорические временные сооружения-павильоны, цветочные арки с надписями, символические статуи, диковинные фигуры животных, изречения, сентенции, девизы на специальных лентах и цветных табличках, а также нарочито резкие контрасты природных зон — диких колючих, с трудом проходимых кустарников и приветливых зеленых лужаек. Здесь почти все искусственно, обольстительно иллюзорно, имеет словно бутафорский характер. Самым реальным украшением сада остаются цветы, которые не только плотно заполняют аллегорические арки, клумбы, длинные гирлянды, но и служат строительным материалом. В самом Замке домогательств Амура, по словам писателя, стены, донжон, башни «были сложены не из мрамора или кирпича, но из гирлянд плюща, орешника, жасмина и винограда — в живой трепетной зелени тут и там пестрело множество букетов, теща взор своими яркими красками»(Цит. по книге: Толедские виллы. С. 129.).

Культ цветов, столь характерный для Южной Испании, воцарился и в садах Толедо, в сердце Кастилии, где так много камня, голой, выжженной солнцем земли. На толедских виллах «зимой можно наслаждаться солнцем, а в летнюю пору — цветами»(Там же. С.54.).

Преодоление кавалерами лабиринта сопровождалось неожиданными, не всегда приятными приключениями. «Дон Мигель вошел в аллею "Уверенности в любви" и, пройдя с десятков шагов, увидел ложе, разукрашенное на сельский лад — колонки, полог и верх были свиты из различных ярких цветов... вместо тюфяков, одеял и мягких подушек лежали охапки роз, жимолости и полевых гвоздик, столь искусно переплетенных, что казались не тем, чем были на деле, но узорчатыми шелками и парчой. Дон Мигель растянулся на мягкой постели. Едва он это сделал, как ложе с ним рухнуло наземь, из колонок выдвинулись четыре трубки и из них забили четыре сильных фонтана, обдавая водой его лицо, руки и одежду. Тот же миг над пологом прокатился как бы раскат настоящего грома — это загрохотали два будильника и механизм, управляющий этим сооружением, после чего на дону Мигеля посыпались хлопья снега, и чрезмерно уверенный воздыхатель вмиг промок до нитки»(Там же. С.133,С.134.).

Во время шуточного, сопровождаемого музыкой штурма кавалерами Замка, защищаемого дамами, сооружение вместе с нападавшими на него рухнуло в ров, устланный мягкой травой и цветами, внутри же сохранился только пирамидальный шатер с накрытыми пиршественными столами.

Создание увеселительных, обманных, потешных эффектов широко распространилось в парковых ансамблях Европы и России XVIII века, воплощаясь в более сдержанных, не столь экстравагантных формах.

Развлечения гостей загородных вилл отражали атмосферу самого Толедо, который славился своими торжествами — религиозными процессиями, празднествами, иллюминациями, театральными представлениями. Особая роль здесь отводилась реке Тахо, служившей своеобразной сценической площадкой для феерических рыцарских турниров на воде, когда окаймляющие ее берега, помосты и галереи с балдахинами драпировались богатыми тканями. Тирсо де Молина увлекательно описывает такого рода водное празднество с участием нарядно украшенных лодок. Некоторые из них изображали рощи и сады. На одной из лодок деревья были увешаны плодами или осыпаны цветами — «все было из воска, но так искусно сработано, что при виде фруктов прямо слюнки текли»(Там же. С.97.). Во время кульминации праздника птиц, населявших сад, выпустили на волю. Ладья, принадлежавшая дону Мельчору, «была покрыта лавровыми деревьями, среди которых высилась скала, выложенная зеленым дерном и усеянная яркими цветами, а на ее вершине Аполлон... восседал на троне»(Там же. С.101.). На другой затейливо наряженной лодке располагался «прелестный сад, посреди сада высилась огромная пальма, и на самой ее верхушке — лавровый венок»(Там же. С.99.).

Опытный драматург и умелый рассказчик, Тирсо де Молина отдал в книге дань своей литературной фантазии. Но он сумел почувствовать живой, изобретательный и причудливый дух своего времени и столь характерную для Испании Золотого века театрализацию жизни(*Силюнас В.*

Стиль жизни и стиль искусства (Испанский театр маньеризма и барокко). СПб., 2000.).

Между тем наступил конец правления династии испанских Габсбургов. Последний ее представитель Карл II не имел потомства. Испанское общественное мнение придерживалось французской ориентации. Перед смертью Карл II завещал испанский престол Филиппу Анжуйскому. 16 июня 1700 года на торжественной церемонии в Версале Людовик XIV, главный вдохновитель этой долгой политической борьбы, представил своего внука как Филиппа V, короля Испании.

Начавшаяся вскоре так называемая война за испанское наследство (1701–1714) завершилась разделом владений Испании: Гибралтар и остров Менорка отошли к Англии, Нидерланды и Южная Италия — к австрийским Габсбургам, отказавшимся от притязаний на испанский трон, на котором воцарились Бурбоны.

С правлением Бурбонской династии иноземные художественные вкусы на долгие годы определили общую направленность испанской культуры. В архитектуре и драматургии возобладали эстетические принципы французского классицизма. Театр охватила повальная мода на итальянскую оперу.

Французский язык вошел в употребление при дворе и в высшем свете. К королевскому двору приглашались французские и итальянские живописцы. Итальянское влияние заметно возросло после того, как Филипп V сочетался вторым браком с Изабеллой Фарнезе, представительницей древнейшего итальянского рода и герцогиней Пармской.

Усиление или ослабление художественных контактов, несомненно, определялось вкусами коронованных особ и придворных кругов. Вместе с тем не следует забывать о типичной для XVIII столетия активизации культурных взаимосвязей между странами.

Преобладающее значение иностранцев в художественной жизни Испании, отличавшее многие государства этого времени (вспомним, например, Россию XVIII века), отводило как бы второстепенную роль национальному творчеству. После окончания войны за испанское наследство первые изменения в облик Мадрида внесли попытки переделать во французском вкусе старые дворцы. Частично эти изменения коснулись Алькасара; в 1713–1715 годах французский архитектор Робер де Котт разрабатывал проекты перестройки Буэн Ретиро, впрочем, эти проекты так и не были претворены в жизнь.

Однако господство иностранцев не подавило национальную художественную традицию. Процесс взаимодействия исконно испанского начала и иноземных влияний принял сложные формы, породил новые направления, яркие таланты.

В первые десятилетия XVIII века расцвело испанское барокко. Хотя сам характер стиля барокко с его пышной зрелищностью отвечал устремлениям абсолютистской и клерикальной Испании, его проникновение в искусство страны шло медленно, тесно переплетаясь с местными художественными формами. Наиболее ярко проявившись в архитектуре и скульптуре и менее плодотворно — в живописи, испанское барокко многое унаследовало из платереска — как уже упоминалось выше, испанского варианта раннего Ренессанса.

Барокко в Кастилии представлено постройками работавшей в Саламанке и Мадриде семьи мастеров Чурригера и получило название чурригереска: обычно под этим названием подразумевается вся испанская архитектура барокко конца XVII — начала XVIII столетия.

Как правило, здания чурригереска просты, даже традиционны по своей объемной композиции. В них отсутствует столь типичная для барочной архитектурной системы подчеркнутая пластика массы здания и динамичность внутреннего пространства. Весь свой темперамент, всю силу фантазии испанские зодчие отдают декоративному убранству. В испанском барокко зодчий постепенно уступает место декоратору, скульптура вытесняет архитектуру.

Слава самого выдающегося мастера мадридского барокко по праву принадлежит ученику Х.Б. Чурригеры Педро де Рибере (ум. 1742). Почти за двадцать лет работы он украсил город прекрасными зданиями, в архитектуре которых гораздо больше смелости и свободы, чем в сооружениях его предшественников и современников.

Многие постройки Педро де Риберы дошли до нас фрагментарно, в измененном виде. К счастью, уцелели его лучшие мадридские памятники гражданской архитектуры. В 1722 году он воздвиг госпиталь Сан Фернандо — здание, необычное для Мадрида и вместе с тем тесно связанное с национальной традицией.

От примыкавшего к госпиталю так называемого парка архитектора Педро Риберы сохранились только несколько деревьев и фонтан Слава работы самого мастера, впрочем перенесенный сюда с площади Антон Мартин. Красивое барочное высокое сооружение с извергающими воду четырьмя

дельфинами у основания и фигурой Славы в виде крылатой женщины с трубой в руке на изящном постаменте выполнено из гранита (обрамляющие части) и белого камня (декоративные мотивы и скульптура). Создание этого парка, по-видимому, стало символической данью памяти замечательного мастера.

Педро Рибере и его современникам удалось создать особый, на редкость привлекательный городской колорит, украсивший столицу чертами живописности, изощренной фантазии, смелостью разнообразных пластических решений. Однако небольшие здания барокко затерялись в поздней застройке, многие из них не сохранились до нашего времени в первоначальном виде. Уже к середине XVIII века национальные вкусы были вытеснены господством французских и итальянских образцов.

Связанная с официальной линией дворцовая архитектура и садово-парковое искусство ориентировались на те общеевропейские стереотипы, которые были распространены в XVIII столетии, вдохновляясь как образцом Версалем Людовика XIV. Строительство в Испании королевских резиденций в окружении роскошных парков получило широкое развитие во времена Бурбонов; возникло даже специальное название — *Sitios Reales* — королевские места, имения. Насажение новых вкусов, как уже отмечалось, исходило от молодой монаршей четы. Испанцам опять не повезло: Филипп V, не обделенный великодушием и храбростью, был подвержен усиливающимися с годами приступами депрессии. Со слов одного из современников, короля «часто завлакивает туман печали, и тогда кажется, что разум его помрачился» (Эрнандес Ферреро Х.А. Дворцы Испании. М., 2004. С. 55.). В сфере художественной политики многое зависело от властной и деятельной Изабеллы Фарнезе, поклонницы искусства.

Мадрид и окружающие его резиденции, по-видимому, казались Филиппу V малопривлекательными. Охотясь в окрестностях Сеговии, где в Бальсаине охотничьи угодья включали небольшой дом и очень красивый парк, он пленился красотой местности и повелел возвести новый дворец близ селения Ла Гранха (хутор, ферма) на месте зданий, принадлежавших в XV веке одному из сеговийских монастырей. С 1721 года здесь развернулось строительство новой летней резиденции Бурбонов. Известная своей парадной архитектурой, великолепным парком и художественными сокровищами, она вошла в историю мирового искусства под названием Ла Гранха де Сан Ильдефонсо. Испанский строитель резиденции Теодоро Ардеманс во многом следовал традиции старых алькасаров. В 1727–1734 годах ансамбль значительно изменился и расширился в духе итальянской дворцовой архитектуры, в его обновлении участвовали итальянские зодчие.

Для Филиппа V воспоминания детства и юности, прошедших в Версале, ярче всего связывались с парком Ла Гранхи, созданным французскими мастерами Рене Карлье и Этьеном Бутелу. Сооружение садового ансамбля королевского дворца в Ла Гранхе де Сан Ильдефонсо стало значительной вехой в истории испанского паркового искусства. Оно положило начало устройству совершенно новых, не связанных с предыдущим опытом ландшафтных структур, отвечавших вкусам и идеалам своего времени. Образ садов Ла Гранхи претендовал на мировой уровень, превосходя еще во многом провинциальный образ Буэн Ретиро.

Садово-парковое искусство Испании XVIII века, включенное в общеевропейский контекст эпохи, приобрело общие стилевые черты, оттенок космополитизма, те качества, которые все более укреплялись в последующих столетиях. Однако было бы упрощенным и ошибочным рассматривать этот обширный и подчас разнородный материал только в контексте художественного подражания и прямого заимствования. Даже ансамбль Ла Гранхи, созданный в основном иностранными мастерами и сочетавший принципы французской и итальянской ландшафтной архитектуры, приобрел яркие отличительные черты и особенности.

Главной тенденцией здесь стало отвечавшее вкусам времени освобождение загородной усадьбы от средневековой замкнутости, выход ее в окружающую природу. Если главный фасад дворца с включенным в него объемом дворцовой церкви Коллегиаты обращен на парадную Площадь Испании, то фасад, построенный Сакетти в 1740 году по проекту Ювары, целиком примыкает к садово-парковой территории. Влияние ландшафтной архитектуры эпохи Габсбургов в облике дворца было преодолено строительством боковых крыльев и декоративной фасадной композицией с выделением в ней нарядных деталей. Необычна форма нового, сооруженного С. Субизати двора в форме овала, в который вписываются криволинейные очертания зданий, и получившего название Двора Подковы (Патио де ла Эррадура). Двор словно вписывается в большой, легко обозримый зеленый партер с фонтаном Слава. Трехэтажный садовый фасад, тяготеющий к земле, с рядами больших окон и сложенный из розоватого камня с белыми мраморными обрамлениями, выглядит приветливо и уютно. Хотя планировка парка Ла Гранхи следовала французской традиции в

организации пространства по осевым линиям, создании широких аллей и далеких перспектив, образ «Кастильского Версаля» складывался в иной природной среде, где все было другим: рельеф, растительность, свет, краски, воздух. Не случайно, что в окрестностях Сеговии молодой Филипп V был очарован первозданной красотой поросшего лесами и испещренного источниками горного края. Территория королевской резиденции, расположенная на обширном северном склоне хребта Сьерры Гвадаррамы, охватывала 145 гектаров и сохраняла нетронутыми некоторые участки.

Одно из главных богатств здешней местности — обилие воды, во многом определившее образ дворцовых садов. В их высокой точке находится большое озеро типа водохранилища, называемое Эль Мар, то есть море, которое питает все садовые артерии. В Ла Гранхе царит образ изменчивой, подвижной воды, художественно преображенной человеком и подвластной его воле. Изящно возделанные, упорядоченные садовые пространства с их перспективами, аллеями, лабиринтами, боскетами, статуями и клумбами, открытые солнцу партеры и затененные потайные уголки украшены множеством разнообразных фонтанов; среди них более двадцати выполнены в крупных масштабах и монументальных формах. Как главные произведения парковой скульптуры, так и оформляющие их декоративные детали, отличаются пластическим совершенством. Они были созданы группой приглашенных из Франции мастеров, учеников прославленных творцов версальского ансамбля — Жирардона, Кузевокса, Кусту. Группу французов возглавлял Рене Фремен, работавший с Рене Карлье, автор колоссального фонтана Слава, фонтанов Трех граций, Купание Дианы, Драконов, Нептуна, а также Жан Тьерри, которому принадлежит фонтан Латоны, обычно известный под названием Лягушки, фонтаны Аполлона с лирой, Амфитриты.



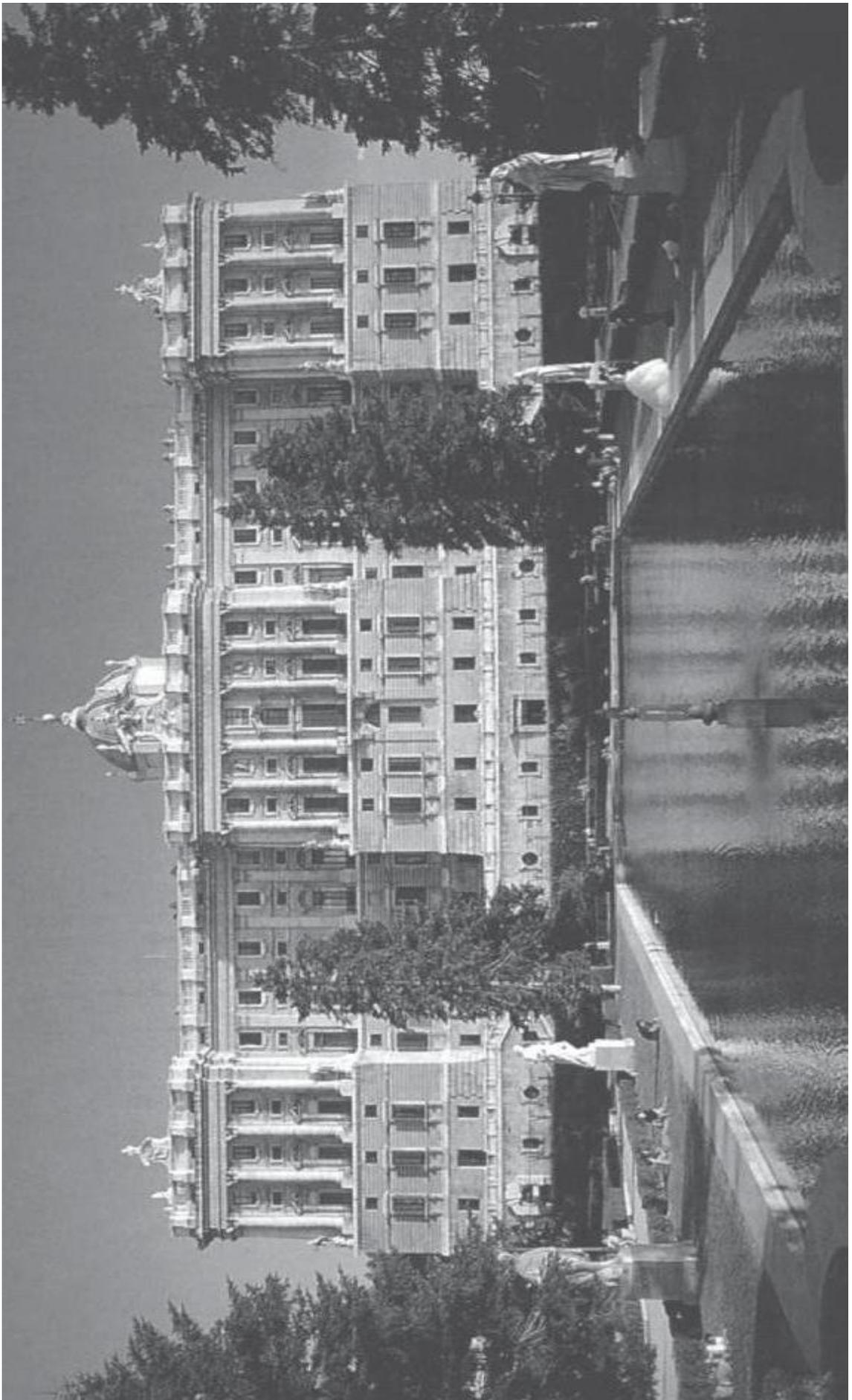
*Ж. Тьерри. Фонтан Латоны («Лягушки») в парке Ла Гранжа де Сан Ильдефонсо*

Известны работы других французов — Жака Буссо, братьев Дюмандре, Пьера Питюе. Исполненная в бронзе, свинце, мраморе скульптура фонтанов отличалась барочной усложненностью композиции, динамизмом, живописной пластичностью форм и исключительной декоративностью. Активная идеологическая программность версальского искусства не играла здесь главенствующей роли, преобладала общеевропейская традиция правил изображения мифологических, аллегорических, назидательных сюжетов, почерпнутых из переведенной в 1644 году на французский язык «Иконологии» Чезаре Рипа.

Жизнь в Ла Гранхе с ее водными феериями, требовавшими огромных денежных затрат, лишенная столичной суетности и бездушной официальности, была радостной, умиротворенной, заполненной музыкой и искусством. Королевская семья проводила здесь жаркие кастильские лета. Филипп V приказал, поправ обычай испанских монархов покоиться в королевском Пантеоне Эскориала, похоронить его в красивой дворцовой Коллегиате. Он предполагал, что всегда будет жить в Ла Гранхе, которая станет главной резиденцией Бурбонов в Испании. Однако планы его изменились после того, как в Мадриде сгорел Королевский Алькасар.

Пожар начался в рождественскую ночь 1734 года. Хотя город не спал, огонь заметили слишком поздно. Погибло около трехсот замечательных полотен, в том числе произведения Рубенса, Тинторетто, Веронезе, Веласкеса, Риберы.

Испанская столица оказалась словно обезглавленной. В 1738 году началось сооружение нового королевского дворца, в котором участвовали итальянские зодчие Ф. Ювара, Дж. Б. Сакетти, Ф. Сабатини и испанский архитектор Вентура Родригес. Строительство дворца длилось более двадцати пяти лет, охватив правление трех Бурбонов — Филиппа V, его сыновей Филиппа VI и Карла III. После пожара Алькасара королевская семья переехала во дворец Буэн Ретиро. Именно это обстоятельство воспрепятствовало его перестройке по проекту Робера де Котта. Лишь дворцовые сады получили новое французское оформление. После завершения строительства Королевского дворца в 1764 году в нем поселился Карл III. Дворец был воздвигнут на том же месте, где стоял Алькасар — на высоком левом берегу Мансанареса, — и отделен от реки большим парком Кампо дель Моро. Рельеф местности обусловил разную высоту четырехфасадного здания, на юге и востоке она достигает 33 м, на севере и западе значительно превышена за счет субструкций, благодаря которым преодолевается покатость почвы. Дворец величественно возвышается на гребне холма, что снимает впечатление монотонности его плана в виде грандиозного квадрата со стороной в 140 м. Первоначальный проект Ювары, призванный превзойти по размеру и размаху дворец в Версале, после его смерти был значительно изменен Сакетти, который сочетал в постройке элементы французской и итальянской дворцовой архитектуры и вместе с тем не окончательно отошел от традиционных принципов испанских алькасаров. Такого рода связь прослеживается в композиции дворца, сгруппированного вокруг большого внутреннего двора, в квадратных выступах, заменивших угловые башни, во впечатлении замкнутости, неприступности, подчеркнутой массивности. Однако Королевский дворец в Мадриде — типичное порождение искусства абсолютистских государств Европы того времени. Здание торжественно и парадно, отличается благородной строгостью, согласованностью всех элементов композиции, высоким качеством строительных работ, сдержанным великолепием декоративного убранства. Горизонтальная протяженность фасадов, подчеркнутая четкими линиями карнизов, окон, плоской кровли, мерным ритмом пилястр и колонн, не кажется однообразной. Дворец красив сочетанием серого гранита, из которого он сложен, и светлого камня колонн, обрамлений окон, карнизов, балюстрад, декоративных деталей.



*Королевский дворец в Мадриде*

Сооружение импозантного Королевского дворца в тесно застроенной части города, среди которой он казался исполином, породило многочисленные трудности с устройством садово-парковых зон, достойных его масштаба и художественного уровня. Каждый из четырех дворцовых

фасадов отличался неравноценным оформлением. Южный парадный фасад выходит на традиционный мощный камнем и ограниченный по сторонам арочной галереей двор, площадь, названную Пласа-де-Армерия, именем Королевской оружейной палаты. Здесь происходили военные парады, смена караула, торжественные церемонии. Южнее расположена церковь Нуэстра Сеньора де Альмудена, здание тяжеловесной эклектичной архитектуры, строительство которого затянулось на долгие годы и завершилось только в 1993 году созданием Кафедрального собора Мадрида. Отсюда и с западного фасада открывается вид на парк Кампо дель Моро (буквально Поле Мавра), название которого восходило к 1014 году, когда арабский эмир Али бен Йусиф разбил здесь свой лагерь. При Филиппе II выкупленные им земли были превращены в Королевский парк. В течение долгих лет устройство парка на склоне холма, идущего до берега Мансанареса, потребовало долгих земляных работ, выравнивания рельефа, удобрения почвы.

На картине второстепенного живописца Феликса Кастельо (1595–1651), одного из тех, кто запечатлел виды королевских дворцов и парков (часть этих произведений составляет коллекцию

Королевского дворца), изображена часть Кампо дель Моро (Мадрид, Городской музей). Площадка партера, заполненная однообразными квадратами цветущих растений, расположена у небольшого павильона с легкой аркадой и, что самое интересное, украшена конной статуей короля Филиппа III, так хорошо известной мадридцам на Главной площади (Пласа-Майор) города. Статуя работы флорентийца Пьетро Такка 1614 года была водружена на Пласа-Майор только в 1648 году. Сзади партера виден участок большого густо заросшего парка с двумя светлыми фонтанами. Один из них трехъярусный, увенчанный фигурой двуглавого орла, когда-то перекочевал в парк Буэн Ретиро, где сохранились его фрагменты. Выше к горизонту тянутся лесные и плодовые посадки прозаического вида. Предпринятые в XVIII веке перестройки парка Кампо дель Моро не осуществились, хотя в них участвовали такие выдающиеся мастера, как Вентура Родригес и Ф. Сабатини, а еще раньше Э. Бутелу (1747), автор одного из самых изящных и изобретательных проектов. Только в 1868 году ландшафтный архитектор из Барселоны Рамон Олива осуществил перестройку парка по английской моде; свободно и живописно спланированная территория парка крестообразно пересечена двумя магистралями — на идущей от Королевского дворца воздвигнуты два монументальных фонтана Тритонов и Раковины. Изображение фонтана Тритонов, который до 1845 года находился в парке Аранхуэса известно по картине Хуана Баутиста дель Масо (Мадрид, Прадо). При франкистском режиме парк Кампо дель Моро был недоступен и открыт для публики только в 1978 году.

К западу от центра города, за Мансанаресом, простирается огромный массив соснового лесопарка Каса дель Кампо. Когда-то здесь располагались королевские охотничьи угодья, но парк давно превратился для мадридцев в любимое место отдыха и развлечений. В 1972 году сюда из Ретиро перевели Зоологический сад.

Массивы парков Кампо дель Моро и Каса дель Кампо издавна служат основным зеленым обрамлением Королевского дворца с западной стороны. Садовое искусство коснулось его северного и восточного фасадов значительно позже. Пространство, примыкающее к северному, обращенному к городу, фасаду, занимали королевские конюшни, и только в наше время здесь был разбит прекрасный партерный парк, названный садами Сабатини.

Примечательна история создания так называемой Восточной площади, Пласа де Орьенте. Кризисная историческая ситуация в Испании конца XVIII столетия получила трагическое развитие в начале следующего века, когда войска Наполеона вторглись на Иберийский полуостров. Яростное сопротивление французам зарождалось в народных низах, принимало формы партизанской войны — герильи. Сопротивление наполеоновской армии, прошедшей суровую военную школу на полях Европы, возглавляемой лучшими полководцами, стремительно нарастало. «Это жуткая война», — доносил один из французских военачальников во время осады Сарагосы.

В оккупированном французскими войсками Мадриде на испанский престол был возведен Наполеоном его брат Жозе Бонапарт, что стало своего рода историческим парадоксом. Новый король Хосе I осознал, что сфера его власти ограничена пределами испанской столицы, кругом полыхала кровавая война. Он продолжил начатое Карлом III, а именно внутреннюю городскую перестройку. Частичное преобразование в пределах отдельных зон ограничилось созданием площадей. Перестройка сопровождалась сносом зданий, в том числе церквей. Перед восточным фасадом Королевского дворца образовался обширный пустырь, где только через несколько десятилетий возникла Восточная площадь (Пласа де Орьенте).

Прямоугольная площадь — сквер с овальным завершением по форме фасада Королевского

Оперного театра (1850 год, архитектор А. Агуадо) принадлежит к числу красивых мадридских ансамблей XIX века. По боковым сторонам площадь засажена деревьями, на темном фоне которых светлыми пятнами выступают высеченные из белого известняка статуи испанских королей, начиная с эпохи средневековья. Огромные статуи предназначались для украшения карниза дворцовой церкви, но их посчитали слишком тяжелыми и разместили по разным паркам — более двадцати статуй очутились на Пласа де Орьенте. Предназначенные стоять на большой высоте, они смотрятся внизу несколько однообразно и упрощенно, образуя своего рода декоративные вкрапления в зеленые массивы. В центре, в окружении партеров и водоема, на постаменте с рельефами и фигурами львов — бронзовая конная статуя Филиппа IV работы Пьетро Такка по эскизу знаменитого испанского скульптора XVII века Хуана Мартинеса Монтаньеса, вдохновленного в свою очередь портретом короля кисти Веласкеса; расчет тяжести для поддержания равновесия этого нетрадиционного монумента выполнил Галилео Галилей. В северной части площадь примыкает к неглубокому тенистому саду Новаль с памятником герою испано-марокканской войны солдату Луису Новалю работы 1912 года М. Бенльюпре. В целом Пласа де Орьенте с ее четкой планировкой, удачно найденными пропорциями и строгим растительным убранством созвучна образу Королевского дворца, холодноватому величию его восточного фасада.



*Конная статуя Филиппа IV на Пласа де Орьенте*

Подражание мадридскому дворцу, но в меньшем масштабе и в более скромных формах отразилось в постройке новой резиденции Бурбонов, которую овдовевшая королева Изабелла Фарнезе, стараясь обеспечить независимость своей жизни, воздвигла в Рио Фрио близ Ла Гранхи де Сан Ильдефонсо.

Стоящий на возвышенности у края лесного массива квадратный в плане трехэтажный дворец на мощном гранитном цоколе с деталями классического стиля следовал принципам строгого геометризма и элегантной простоты, тщательно разработанным в проекте итальянского архитектора Вирджилио Рабальо, приглашенного в Испанию и возглавившего строительство в 1757 году. С образом дворца удачно связывается название этой спокойной и величественной местности — «Рио Фрио» — «Холодная река». Сооружение дворца не было завершено к концу XVIII века другими мастерами, но к тому времени резиденция в итальянском вкусе, служившая идеальным приютом для уединения, словно отошла на второй план. Задуманное Рабальо устройство со стороны западного, северного и восточного фасадов дворца обширных парков с водоемами и фонтанами не осуществилось.

С правлением Карла III (1759–1788) связан сравнительно долгий период практического осуществления в Испании доктрины просвещенного абсолютизма. Карл III был монархом-реформатором. Уже с юности он обратился к французской просветительской философии. После смерти бездетного Филиппа VI Карл III наследовал испанский престол. Новый монарх стремился поднять Испанию до уровня передовых государств Европы. Его историческая заслуга состояла в том, что, в отличие от многих других испанских государей, Карл III окружил себя выдающимися политическими деятелями, которые придерживались нового образа мыслей.

При Карле III, которого называют «первым и лучшим губернатором Мадрида», в городе осуществлялись значительные реформы. Задача состояла в том, чтобы столица Испании превратилась в благоустроенный, чистый, достойный высокого предназначения центр государства. В Мадриде проводились большие работы: мостили дороги и улицы, налаживали уличное освещение, трудились службы уборки мусора. Развернулось строительство не только дворцов и церквей, но и зданий гражданской архитектуры — госпиталей, театров, музеев, таможен.

Монументальные постройки сооружались из дорогих материалов; город украсили многочисленные фонтаны, водоемы, новые парки с прекрасными статуями, изящные кованые решетки, которые сменили глухие каменные ограды.

Все это придало Мадриду величественный, более цельный архитектурный и пластический облик, который определяет и по сей день его историческую и художественную ценность. Город как бы заговорил языком зрелых архитектурных форм. Как и в других европейских странах этого времени, в искусстве Испании господствующим направлением стал неоклассицизм.

Карл III благоволил к итальянским зодчим, особенно к много строившему Франческо Сабатини (1721–1793). Однако во второй половине XVIII столетия из испанской среды выдвинулись крупные мастера, такие, как Вентура Родригес (1717–1785) и Хуан де Вильянуэва (1739–1811). Оба они были уроженцами Мадрида. Постройки Вентуры Родригеса можно встретить в других испанских городах, но в основном он работал в столице, став в 1752 году директором Академии Сан Фернандо. Его творчество, сохранившее приверженность к изысканным декоративным деталям, развивалось в русле раннего неоклассицизма. Прекрасный мастер рисунка, автор множества далеко не всегда реализованных проектов, Вентура Родригес формировался под влиянием работавших в Испании итальянских архитекторов, сотрудничал с Сабатини, пережил несколько творческих этапов.

Младший современник Вентуры Родригеса Хуан де Вильянуэва — строгий последователь доктрины неоклассицизма — сыграл значительную роль в истории испанской архитектуры.

В разные периоды и с разной степенью активности Вентура Родригес и Хуан де Вильянуэва участвовали в создании так называемого Салона (букв. Большой зал) дель Прадо — одной из самых перспективных градостроительных затей времен Карла III.

Салон дель Прадо — отрезок бульвара Пасео дель Прадо между улицами Алькала и Каррера Сан Херонимо, созданный по проекту Хосе Эрмосильи, — датируется 1768 годом. Обсаженный деревьями бульвар замкнут на коротких сторонах крупными площадями с мраморными фонтанами в центре. На северном конце, на Пласа де Сибелес, площади Кибелы — массивный фонтан богини Кибелы в короне, восседающей на колеснице, влекомой парой львов; на южном — на современной площади Кановас дель Кастильо — фонтан Нептуна с фигурой стоящего на раковине морского бога с трезубцем в руке, раковину на этот раз влекут как бы поднимающиеся из водных глубин морские кони. Середину Салона дель Прадо отмечает самый стройный и самый удачный фонтан Аполлона или Четырех времен года. Фонтаны спроектировал Вентура Родригес, участвовавший в общем архитектурно-пластическом замысле. Статуи исполнили француз Робер Мишель и испанцы Франсиско Гутьеррес, Мануэль Альварес, Хуан Паскуаль де Мена.

Салон дель Прадо положил начало городской оси, идущей с юга на север. От площади, где

восседает дородная Кибела, двинулся в северном направлении бульвар Реколетос, Пасео де Реколетос, переходящий далее в Пасео де ла Кастильяна. Так возникла эффектная, наделенная далекой перспективой, мадридская магистраль, которая одновременно служит движению транспорта и местом для прогулок. В том впечатлении, которое производит Салон дель Прадо, значительная роль принадлежит его мощным фонтанам. Их пластика, композиция, расположение в протяженном пространстве достаточно просты. Однако как главные декоративные центры они создают столь необходимую здесь атмосферу нарядной праздничности. Радостный подъем охватывает каждого при виде необычного ликующего зрелища, рожденного видом этих фонтанов. Игра водной стихии призвана вместе с тем оттенить общий строгий, сдержанный и ясный образ архитектурного окружения. Главная заслуга здесь принадлежала Хуану де Вильянуэве. В 1785–1790 годах он создал обширный Ботанический сад, стройное здание Обсерватории с колонным портиком и астрономической башней, Музей естественной истории. Характер этих сооружений, расположенных в непосредственной близости к зеленому массиву парка Буэн Ретиро, само их назначение отвечали духу эпохи Просвещения с ее интересом к миру природы, знаниям, обогащающим человека.

Творчество Хуана де Вильянуэвы внесло в архитектурный облик Мадрида организующее начало.

Напомним, что именно ему принадлежит завершение в 1790 году ансамбля Пласа Майор. Не менее наглядный пример — здание Музея естественной истории, которое стало господствующим в пространстве Салона дель Прадо, подчеркнуло его спокойную протяженность и строгий ритм. Здание привлекательно не только как один из монументальных памятников мадридской архитектуры XVIII века. Широкую популярность ему принесло превращение во всемирно известный музей Прадо, впервые открытый 19 ноября 1819 года.

Отличавшее правление Карла III новое дворцово-парковое искусство значительно изменило облик тех, выросших на основе охотничьих угодий, королевских резиденций, которые, в отличие от сеговийских ансамблей Бурбонов, имели за собой долгую историю. Стоит представить себе, что Эскориал еще только строился, а расположенные недалеко от Мадрида королевские усадьбы в Аранхуэсе и Эль Пардо давно существовали. Их ждала яркая судьба.

После хаотичного и густозаселенного современного Мадрида и его пыльных, заполненных фирмами и складами пригородов, городок Аранхуэс кажется благословенным оазисом. В памяти остается река Тахо, зеленоватая, словно разбеленная вода которой течет в низких берегах, в окружении огромных разросшихся тополей. Поздней осенью они стоят на фоне пронзительно синего неба как сказочные золотые великаны. В просторной плодородной долине Тахо сливается со своим притоком Харамой и делает две затейливые петли.

В глубокой излучине реки в 1387 году магистр рыцарского ордена Сантьяго воздвиг замок, ставший затем собственностью испанской короны. Местность была такой прекрасной и завидной, что ее посещали Католические короли — Фердинанд и Изабелла, а Карл V и Филипп II намеревались соорудить здесь королевский дворец. Эту затею удалось частично осуществить Филиппу II, который в 1564 году привлек к строительству Хуана де Толедо, а затем Хуана де Эрреру, создателей Эскориала.

Король, с детства любивший Аранхуэс, большое внимание уделял благоустройству его садов, приглашая опытных специалистов из стран Европы. Хотя дворец не был завершен и в XVII веке, сюда во времена Филиппа IV часто приезжала королевская семья в сопровождении придворных, особенно весной, когда цвели возделанные сады. После пожара середины 1660-х годов дворец был перестроен, однако его современный облик и размеры принадлежат XVIII столетию, когда по воле Карла III Сакетти расширил центральный корпус боковыми двухэтажными крыльями и дворец превратился во внушительное розово-белое, раскинувшееся в ширину тяжеловатое здание. Эффектная входная лестница, созданная в 1735 году итальянцем Д. Бонавиа, ведет в многочисленные богатые покои, насыщенные произведениями искусства. Посещение дворца-музея, в котором роскоши сопутствует оттенок провинциальности и типичной для старых монарших гнезд блеклости угасшей жизни, не оставляет такого сильного впечатления, как его сады. Описать их трудно, потому что они разные по времени, несхожи между собой, разбросаны, не подчинены единой декоративной идее. Окружающая дворец пространственная среда воспринимается контрастно. Главный западный фасад выходит в открытый мощеный двор, благодаря пристройкам Сакетти ставший традиционным курдонером. Железная решетка отделяет его от огромной пустой Площади Звезды (Пасо де Эстрелья), словно предназначенной для многолюдных парадов с отходящими от нее на запад тремя лучевыми магистральями.



*Дворцовые обводные каналы в Аранхуэсе*

Восточный фасад обращен к партеру, который в 1746 году спроектировал во французском стиле Э. Бутелу; сравнительно небольшой, изящный и богатый растительностью, он заполнен традиционными формами садово-паркового искусства XVIII века. С севера партер ограничен узким каналом, начатым Филиппом V и завершенным при Карле III. Сочетание воды и каменных берегов канала, перекинутых через него мостиков, светлых декоративных ваз и статуй создает один из привлекательных ландшафтных участков официальной зоны Аранхуэса; в углу партера расположен маленький Сад статуй с мраморными бюстами римских императоров. На северо-востоке дворца два моста ведут в Островной сад, обычно известный просто под названием Ла Исла (Остров), самый старый в Аранхуэсе и самый поэтичный. Окруженный водами Тахо и обведенный каменной стеной с вазами, парк существовал еще в XV веке. Одна из больших аллей из вековых тополей, идущая по левому берегу реки, называется Салон Католических королей. Со времен Филиппа II парк Ла Исла засаживался красивыми редкими деревьями. Планировка сада выполнена в 1669 году Себастьяно Эррерой, широко включила в оформление аллей и садовых площадок украшенные скульптурой фонтаны. Связанные, как и сеговийские памятники, с тем же кругом сюжетов и образов, фонтаны Аранхуэса не столь многочисленны, старше по возрасту, принадлежат в основном эпохе раннего барокко.

Статуи, украшающие фонтаны, составляют строгие и простые композиции, преобладают одиночные фигуры, наделенные четкими силуэтами. Превосходны стоящие близ входа в парк фонтаны Геркулеса и Нарцисса, в конце же аллеи Католических королей — Вакха и Нептуна, и особенно исполненный из белого мрамора фонтан Аполлона. Возможно, спокойный, подчас сдержанный тон этой парковой скульптуры задавало участие в ее создании выдающегося итальянского мастера Алессандро Альгарди (1602–1654), современника и соратника великого Лоренцо Бернини. Особое место среди мифологических и аллегорических образов занимает небольшой, исполненный из черного камня фонтан — Мальчик, вынимающий занозу, — копия известной античной статуи в римском Капитолийской музее. Спрятанная в тени деревьев, стоящая в центре квадратного водоема высокая мраморная чаша с фигурой мальчика окружена немногими легкими прозрачными струями воды. Образ проникнут настроением сосредоточенности и затаенного лиризма.

Тема воды в садах Аранхуэса даже при наличии дамб и каналов звучит во многом по-иному, чем в Ла Гранхе. Здесь преобладает свободный и естественный образ, без оттенка принуждения и подчинения речной стихии — источника жизни и красоты.



*Фонтан Мальчик, вынимающий занозу в парке Ла Исла*

Среди садов Аранхуэса конца XVIII века значителен простирающийся от дворца к реке Тахо так называемый Сад принца, созданный по проекту Бутелу Младшего для наследника престола принца Астурийского, будущего короля Карла IV. Просторная территория, сочетающая приемы французского и английского паркостроения, многосоставна, включает участки под экзотичными названиями, как, например, «англо-китайский сад», павильоны в модном вкусе (китайская беседка, греческий храм, которые построил Хуан де Вильянуэва), привезенные из Нового Света деревья, статуи, многочисленные фонтаны, аллеи, лабиринт и в дальнем конце парка привлекательный чистотой стиля Каса де Лабрадор (Дом Землепашца), сооруженный по повелению Карла IV архитектором Исидро Гонсалесом Веласкесом (завершен в 1803 году). Архитектурно-декоративное решение дворца, оформление парка и памятники садовой скульптуры отражают влияние неоклассицизма. Один из наглядных примеров — завершающий перспективу великолепной парковой аллеи фонтан Аполлона в обрамлении полуротонды с легкой колоннадой, который создал Е. де Агрета: внешне эффектное произведение с оттенком холодноватого академизма.

Аранхуэс был тесно связан с историей и культурой Испании, становился местом политических событий, вызывал неизменное восхищение гостей. В 1800 году Гойя начал работать над групповым портретом королевской семьи, которая позировала ему в одной из дворцовых комнат. Художник уделял этому произведению много внимания, неоднократно приезжал в Аранхуэс, где писал этюды

почти всех действующих лиц. Не имеющий аналогий в традиции парадных изображений знаменитый портрет Гойи стал поразительным не только художественным, но и историческим документом, который с дерзновенной смелостью запечатлел образ пришедших к власти и открывших темную страницу в истории страны новых правителей Испании.

Через драматические события времени сады Аранхуэса пронесли свою пленительную красоту. Им посвятил Аранхуэзский концерт известный испанский композитор Хоакин Родриго, их неоднократно изображал в своих картинах выдающийся каталонский живописец Сантьяго Русиньол.

К далекому прошлому восходит история селения дворца Эль Пардо, расположенного к северо-западу от Мадрида. Окруженная густым дубовым лесом местность получила свое название от слова «pardo», то есть «бурый», «коричневый»

Построенный в 1568 году на месте охотничьего замка дворец — прямоугольник с четырьмя башнями по углам и сухим рвом — напоминал крепость. Одна из его достопримечательностей — росписи юго-западной башни, посвященные аргосской царице Данае, которые исполнил архитектор, скульптор и живописец Гаспар Бесерра (1520–1570), знаменательны тем, что в XVI веке впервые были созданы испанским мастером, ранее декоративные работы в Испании поручали иностранцам. Во время пожара 1603 года, нанесшего большой урон дворцу, выгорел и сосновый бор, когда-то запечатленный на одной из старых гравюр. В XVII столетии резиденция Эль Пардо служила в основном временным пристанищем королевской семьи. Гравюра неизвестного мастера того же времени свидетельствует, что перед дворцом был разбит регулярный парк с партером из квадратных клумб и боковыми легкими арками типа пергол. По-прежнему леса Эль Пардо оставались излюбленным местом королевской охоты.

Хуан дель Масо, ученик, помощник и зять Веласкеса, заурядный живописец, послушно усвоивший приемы учителя, писал, помимо портретов, королевские охоты, загородные парки и даже испанские города. Исследователи, неустанно споря, приписывают некоторым работам Масо авторство самого Веласкеса. Особого внимания заслуживает полотно Лондонской Национальной галереи «Охота на кабана» в окрестностях Эль Пардо. Охота, подлинная страсть испанских монархов, оборачивалась тщательно подготовленным зрелищем на большой площадке, огороженной брезентовыми полотнищами с укрепляющими их кольями. На арену выгоняли зверей (кабанов, волков, медведей, оленей), и выезжавший им навстречу король в окружении вооруженных участников охоты демонстрировал свою меткость. Поблизости в каретах, от которых отпрягали лошадей, сидели королева и придворные дамы. В памфлете 1639 года, за который его автор знаменитый писатель Франсиско Кеведо жестоко поплатился тюремным заключением, в частности сказано, что средств, затраченных на такую охоту, вполне хватило бы, чтобы прийти на помощь осажденной крепости.

Долгое время лондонская картина приписывалась кисти Хуана дель Масо, и лишь после освобождения от потемневшего лака и записей может быть признана работой самого Веласкеса (впрочем, не все исследователи разделяют это мнение).

На переднем плане живописно расположилась большая толпа зрителей — жителей Мадрида и простых поселян. Королевская охота еще не началась, и в центре овальной площадки выстроилась кавалькада ее главных участников — молодеватый всадник

Филипп IV, граф-герцог Оливарес, начальник королевской охоты и другие придворные кавалеры. Композиция включает до ста различных персонажей, что обусловило некоторую дробность общего впечатления и не всегда органичную связь близких и более дальних планов. Именно это обстоятельство может свидетельствовать об участии в создании картины Масо. Полотно выразительно своими деталями и изображением пейзажа — высоких песчаных холмов Эль Пардо, покрытых темным дубовым лесом. Оно интересно стремлением передать общую атмосферу парадного, театрализованного события, характерную для Мадрида тягу к зрелищной стороне жизни, в известной мере общую для верхов и низов общества.

В правление Карла III охотничьи угодья значительно увеличились, а сам дворец Эль Пардо был расширен почти вдвое усилиями неутомимого Сабатини, обладавшего исключительным мастерством достигать при разнообразии архитектурных элементов художественного единства образа. Многие испанские и иностранные художники и декораторы украшали обновленный дворец, среди них был молодой Гойя, создавший картины для шпалер дворцовой столовой.

В 1780-е годы участие Хуана де Вильянуэвы в строительстве ансамбля Эль Пардо проявилось в сооружении небольшого, но изысканного здания, названного Загородным домом Его Величества, но более известного как Дом принца, стоящего среди посадок самшита.

Несколько раньше в ансамбль Эль Пардо были включены владения конюшего и друга Филиппа V герцога дель Арко, дарованные его вдовой испанской короне. Небольшой дворец Ла Кинта дель Арко славился своими садами, которые на подъеме холма располагались террасами.

С 1940 по 1975 год в Эль Пардо жил генерал Франко. После реставрации 1983 года, в ходе долгих работ, когда внутренний двор был перекрыт застекленным потолком, дворец стал современной резиденцией для приема высоких официальных гостей. Перед фасадом дворца на обширном плоском пространстве разбит роскошный партерный сад с фонтанами и эффектными декоративными посадками.

В окрестностях Эль Пардо располагалась дошедшая в руинах Торре де ла Парада (Охотничья башня), построенная в XVI веке и посещаемая в сезоны охот Филиппом IV. Для украшения этого здания им были заказаны Веласкесу т. н. охотничьи портреты — самого короля, его брата инфанта Фердинанда и наследного принца Бальтасара Карлоса (ныне в музее Прадо). Гораздо значительнее была другая постройка в лесу Эль Пардо — дворец ла Сарсуэла. Его история начинается с 1625 года, когда инфант Фердинанд купил примыкавшие к Эль Пардо земли близ источника Сарсуэла, на которых возвел дворец, окруженный садами. Устраиваемые во дворце празднества положили начало двухактным представлениям, где музыка и пение перемежались словесным диалогом. Так возник любимый испанской публикой национальный музыкально-драматический жанр сарсуэла. Дворец ла Сарсуэла, который по эскизам Гомеса де Моры построил Алонсо Карбонель, представлял собой сравнительно небольшое одноэтажное здание с внутренним двором, каменным цоколем с прорезанными в нем окнами полуподвала. Во время гражданской войны 1936–1939 годов линия фронта проходила в непосредственной близости к дворцу, и он был почти целиком разрушен. В 1960-е годы начались восстановительные работы, которые коснулись и красивого парка, расположенного на террасах. Хотя главной частью комплекса остался дворец XVII века, здание было значительно расширено, обновлено, украшено в соответствии с современными вкусами. Дворец ла Сарсуэла в настоящее время — резиденция Их Величеств короля и королевы Испании.

В XVIII веке непреходящей принадлежностью дворцов и загородных поместий испанской высшей аристократии стали прекрасные сады и парки. В городах дворец обычно выходил фасадом на оживленную улицу, и трудно было представить себе, что сзади него простирается обширный ухоженный парковый участок с фонтанами. Знамениты мадридские дворцы: Буэнависта (ныне Военное министерство), Лирия, собственность герцогов Альба с великолепным художественным собранием, построенная по проекту 1773 года Вентуры Родригеса. Одна из самых родовитых в Испании семья герцогов Осуна владела в Мадриде богатыми дворцами, но почти легендарной считалась вилла Капричо или Аламеда де Осуна за пределами города. Вилла славилась своими коллекциями, а ее парк, исполненный в романтической традиции — редкой красотой. Герцогская чета была покровителем и заказчиком Гойи, в 1867 году он исполнил для Аламеды несколько панно, где фоном служат наполненные солнцем чудесные пейзажи с мягкой линией гор на горизонте.

Сады и парки Испании отличал свойственный европейским странам XVIII века универсальный художественный язык, сочетавший регулярность, симметрию, парадную репрезентативность, подчинение природы воле человека (туннельные и огибающие аллеи, лабиринты, боскеты зелени, фонтаны, каскады), архитектуре (сооружение оград, гротов, павильонов, подпорных стенок, мостов и каналов) со своего рода лирическими паузами в пространстве аллей, тенистых участков и с поражающими воображение эффектами. Общепринятая система пластических и живописно-декоративных приемов накладывалась на творческий опыт многих стран. В пределах этой системы возникали отклонения и варианты, они ясно различимы в испанских памятниках — ярком завоевании национальной культуры.

Общей чертой испанского садово-паркового искусства XVIII века была тяга к простым, не усложненным планировкам, к равновесию форм, ясным композициям. Испанцам в целом оказались ближе идеалы порядка французской традиции, чем изощренная игра воображения и чувственная стихия итальянцев. Это покажется удивительным, если представить себе, что почти одновременно в искусстве Испании, как уже упоминалось, процветало барокко в местном преломлении стиля чурригереск. Между тем образный строй чурригереска, связанного прежде всего с сакральными сферами творчества и национальными традициями, почти не коснулся ландшафтной архитектуры, претворявшей на практике общеевропейскую эволюцию стилей.

Особенность садового искусства Испании XVIII века состояла в том, что обширные парковые зоны при отмеченной упорядоченности и сдержанности слагающих их элементов и форм не обладали подчас четко выраженным единством декоративного замысла. Возможно, причиной могло

послужить то, что они часто создавались одновременно, чрезвычайно редко по проекту одного мастера, многое в них менялось, да и само их существование измерялось иным временем, чем памятники архитектуры. Некоторая произвольная хаотичность составляла живописную прелесть испанского парка и сада, где все определяет и по сей день прекрасная и щедрая красота южной природы. Очарование испанских садов XVIII века нередко превосходило привлекательные черты зданий, которым они были призваны служить обязательным нарядным обрамлением. Постепенно усилился связанный с множеством разнообразных факторов процесс обособления садов и парков, обретения ими самостоятельного значения в структуре города.

## Городской сад



*Глориетта Беккера в парке Марии Луисы в Севилье. 1912*

Понятие городского сада включает парки общего пользования, расположенные в границах городской застройки, объединяющие природу и художественное творчество, порождающие в XIX-XX веках новые виды — ботанические, спортивные, выставочные, детские, тематические, луна-парки, аква-парки и т. д. Городские парки, бульвары, скверы, тенистые аллеи издавна украшают города Испании и во многом традиционны. Бесчисленны образцы озеленяемых территорий. Иногда это просто ярко цветущие участки земли на маленьких площадях, в уютных дворах, посадки на крышах, на балконах, иногда же прямые, торжественные, засаженные деревьями парадные артерии

города, великолепные набережные морских курортов. Они называются авенидами, аламедами, пасео, служат не только средствами коммуникации, но и создают неповторимую эмоциональную среду города. Некоторые в прошлом королевские парки стали городскими, но многие созданы заново, следуя задачам и особенностям современного европейского урбанизма.

XIX столетие в Испании, которое открылось национально-освободительной войной с наполеоновским нашествием, было насыщено поистине драматическими событиями. Стране довелось пережить в XIX веке пять буржуазных революций, многолетние гражданские войны, военные перевороты, провозглашение республики и реставрацию монархии, ожесточенную борьбу различных партий. Попытки демократических преобразований встречали яростное сопротивление феодальной реакции, консервативных кругов общества. Периоды бурных столкновений сменялись тем не менее периодами политической стабильности, когда улучшалась экономическая ситуация и укреплялись позиции отсталой по сравнению с другими европейскими странами национальной буржуазии.

Даже в условиях кризиса испанского государства со второй половины XIX века заметно оживилась экономическая жизнь страны, Мадрид постепенно превращался в один из ее ведущих промышленных центров, стал средоточием финансового капитала с широкими международными связями, пионером строительства железных дорог. Первая железная дорога была построена в Испании в 1851 году, поезда следовали по маршруту Мадрид — Аранхуэс. Здание вокзала Аточа, построенное в 1892 году Антонио Паласиосом из металлических конструкций и стекла, занято теперь под зимний сад.

В Барселоне к концу XIX века вступившей в пору экономического подъема, были осуществлены новые урбанистические идеи. В результате конкурса на новую застройку города победил проект архитектора Ильдефонсо Серды (1864). Спланированная на его основе грандиозная зона в виде четкой сетки пересекающихся улиц, простирающейся от старой Барселоны на север и запад, известна под названием Эшамле, по-испански Эсанче (букв. — расширение). Выдержанный в равномерных пропорциях пяти-шестиэтажной застройки принцип Эсанче создает на первый взгляд несколько монотонное впечатление. Однако это ясное рациональное разделение колоссальной территории на строго организованные кварталы на редкость удачно. Двигаясь по прямой, словно бесконечной улице, можно пройти от центра до окраин, ни разу не сбившись с пути.

Важную роль в организации четкой структуры города сыграли его главные широкие, обсаженные деревьями магистрали: семикилометровая авенида Гран Виа, устремленная с северо-востока на юго-запад до площади Испании, и поистине великолепная Диагональ, которая уходит далеко на запад. Одна из самых оживленных и уникальных артерий Барселоны — Лас Рамблас, улица, возникшая на месте засыпанной песчаной долины — «рамблес» в юго-восточной части города. Сравнительно короткий, в один километр, засаженный платанами бульвар с боковыми проездами для транспорта, начинается от моря, от площади Мира, украшенной огромным бронзовым памятником Христофору Колумбу (1886) и течет, подобно живой реке, среди кварталов разновременной застройки; бульвар делится на пять переходящих друг в друга частей под разными названиями. Это излюбленное место для встреч, прогулок, митингов и уличных дискуссий, для музыкантов и художников, а также красочный рынок, где торгуют книгами, журналами, газетами, цветами, певчими птицами в клетках и другой живностью, привлекающей внимание детей. Особенно нарядна Рамбла де Флорес — Рамбла Цветов. На Лас Рамблас расположены магазины, кафе, кинотеатры, музеи, особняки, гостиницы, известные памятники зодчества: оперный театр Лисео середины XIX века, восстановленный после пожара 1994 года, дворец Можя 1790 года, барочный дворец Виррейна XVIII века, особняк Гуэль — одна из главных работ Антонио Гауди, крупнейший открытый рынок Бокерия. На северо-западе Лас Рамблас выходит на площадь Каталонии — оживленнейший деловой центр города. Огромное пространство замощенного сквера в эффектном обрамлении деревьев, цветников, фонтанов и статуй окружено административными зданиями, банками и магазинами.

Значительные изменения в облик Барселоны внесли Международные выставки в 1888 и 1929 годах, которые способствовали благоустройству города и его активному строительству. Некоторые сооружения для выставки 1888 года, расположенной в восточной части Барселоны в парке Сьюдадела, то есть на месте снесенной старой цитадели, построенной Филиппом V в начале XVIII века, были в дальнейшем значительно изменены. Современный парк Сьюдадела — типичное создание ухоженной садовой архитектуры конца XIX века с водоемами, статуями, фонтанами и зданиями музеев, украшен эффектной композицией каскада работы архитектора Жозепа Понтсере

при участии тогда еще студента барселонской архитектурной школы Антонио Гауди. Это пышное многочастное сооружение с длинной лестницей, обрамляющей триумфальную арку с квадригой коней, и высоким каскадом, обилием декоративной скульптуры отвечало вкусам своего времени.

Международная выставка 1929 года внесла значительные изменения в район горы Монжуйк в южной части Барселоны. Название горы произошло от стоявшего на ней римского храма Юпитера — Mons Yowis. Этот заросший лесом, самый значительный зеленый массив города со временем послужил исходным местом создания множества садов со свободной и живописной планировкой, стекавших по гористым склонам. Решительная застройка Монжуйка началась с международной выставки. Парадный вход на нее открывался с Площади Испании двумя высокими кирпичными башнями, расположенными у подножья террасы каскада фонтанов, с главным огромным Волшебным фонтаном, ныне чудом светомузыки. Над каскадом высится импозантный Национальный дворец, центр выставки, в 1934 году превращенный в замечательный Национальный музей каталонского искусства. К западу от дворца раскинулась на территории 20 га построенная для выставки Испанская деревня (Пуэбло Эспаньол), где воспроизведены копии самых известных зданий из всех областей Испании. На северной стороне в саду Амаргос в 1929 году был сооружен каменный Греческий театр в классической традиции. Эта сценическая площадка для массовых представлений находится недалеко от Археологического музея, открытого в 1943 году и принадлежащего в Испании к числу крупнейших собраний древности. Гору венчает военная крепость XVIII века, во рву которой разбиты садовые партеры.

Будучи городом преуспевающей буржуазии и вместе с тем издавна открытым новым художественным веяниям времени, Барселона превратилась в один из центров европейской эклектики и модерна. Памятники модерна — гордость каталонцев.

Каталонский модерн сохранил бы значение местного художественного явления, если бы его главной фигурой не стал Антонио Гауди-и-Корнет (1852–1926), творческая личность которого уникальна не только для Испании, но и для всего европейского искусства на рубеже столетий.

Барселона — город Антонио Гауди, где находится большинство его самых значительных произведений. У неискушенного зрителя — обычно это толпы туристов, спешащих в Барселоне прежде всего увидеть творения Гауди, — они могут вызвать восхищение или неприятие, поразить неистощимой выдумкой или показаться экстравагантной причудой. Но при всем несходстве впечатлений, в которых немалую роль играет мода «на Гауди», большинство остается во власти притягательной силы произведений каталонского мастера. Порождаемая архитектурой Гауди особая эмоциональная среда, нарушая привычные представления об уюте, гармоничности и покое, полна внутреннего напряжения.

Решительно отходя от переключек с историческими стилями прошлого, Антонио Гауди со всевозрастающей творческой активностью создал в начале XX века свой, ни на кого не похожий архитектурно-пластический стиль. Пути развития искусства модерна и искания Гауди отныне уже не пересекаются. Модерн постепенно приобретает большую строгость, конструктивность, заметно перерождается под влиянием тенденций к архитектурному рационализму. Напротив, Антонио Гауди заостряет, даже утрирует особенности модерна, его утопичность и иррационализм, господство природных форм, сочетание линейной узорчатости и объемных элементов, словно наделенных витальной силой, стремление к декоративности и гротеску, преобладание определенных материалов (камень, кирпич, керамика, глазурь, кованое железо), в которых главную роль играют их фактура и цвет. Зодчий разрабатывает собственную конструктивную систему, где господствуют параболические арки и купола, облегченные своды, скошенные плоскости и наклонные опоры.

Антонио Гауди-и-Корнет родился в 1852 году в провинциальном каталонском городе Реусе в семье среднего достатка, где традицией было занятие котельным производством. Юность, проведенная в ремесленной среде, помогла ему овладеть мастерством керамиста и обработки металла. Профессиональное образование он получил в архитектурной школе в Барселоне. Еще ребенком Гауди страстно полюбил природу, увлекался изучением растений, цветов, камней, птиц, животных.



*Каскад парка Сьюдадела в Барселоне*

Впервые он приобщился к садово-парковому искусству, участвуя, как упоминалось, в создании каскада в барселонском парке Сьюдадела, а в 1889 году по приглашению Жозепа Понтсере исполнил живописный грот с каскадом в частном парке маркиза де Сама близ Таррагоны. Примечательно строительство такого рода усадеб, принадлежавших не столько разбогатевшей аристократии, сколько представителям преуспевающей испанской (и в первую очередь каталонской) буржуазии. По их заказам пришлось заниматься разбивкой садов и уже известному в то время Гауди (вилла Капричос для Мартина Диаса де Кихано в Комильяс близ Сантандера и в других владениях).

Самая ранняя жилая постройка Гауди в Барселоне Дом Висенс (Каса Висенс), собственность фабриканта по производству кирпича и керамики, стоит в начале создания зодчим тех зданий, которые принесли ему в городе широкую известность: Дворец Гуэл, 1889; Каса Кальвет, 1898; Каса Беллестурд, 1900.

Каса Висенс (1883) — затейливое здание с галереями и башенками, использующее мотивы готики и мудехара — сложено из кирпича и украшено белыми и зелеными изразцами. Дом имеет три разбитых Гауди садовых участка: небольшой палисадник, выходящий на улицу Комильяс; окружающий дом сад с круглыми клумбами, пальмами, каскадом, беседкой и обычные посадки плодовых деревьев. В нарядных интерьерах дома исполненные в керамике, красках, глазури декоративные мотивы на стенах, потолках, на изразцовых панно: гирлянды листьев с яркими плодами, головки гвоздик, вьющиеся кусты, розы, пионы, фиалки, летящие птицы близки к реальной природе. Вход во владение огораживает чугунная решетка со стилизованным изображением пальмовых листьев. Произведение молодого Гауди свидетельствовало о его приверженности традиции и конкретным природным формам.

Иное впечатление производят постройки мастера начала XX века. Воздвигнутые им на Пасео де Грасиа в 1904–1906 годах знаменитые жилые дома Батло, Мила (Каса Батло, Каса Мила) вряд ли могут найти себе аналогию в современной им европейской архитектуре.

Слегка округлый фасад дома Батло, созданный по заказу инженера Жозепа Батло, тесно сжат соседними зданиями. Использованные здесь природные и архитектурные формы приобрели условный, ассоциативный характер. Облицовка поверхности фасада керамическими и стеклянными плитками светлого голубовато-серебристого тона призвана вызвать впечатление подвижной, переливающейся в свете воды, выпуклые кованые решетки напоминают фантастические морские

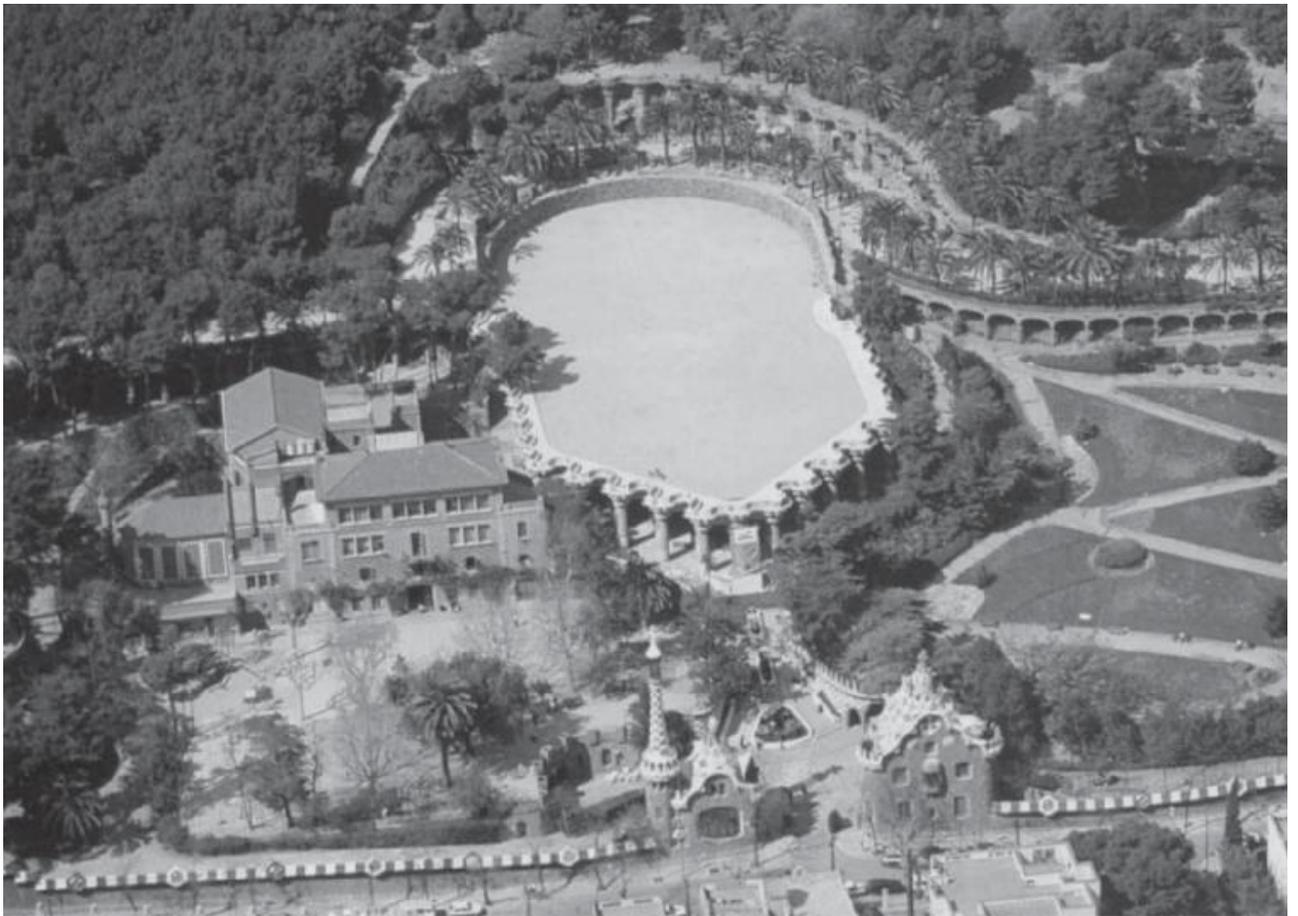
гроты или маски, горбатая черепичная крыша похожа на спину дракона, а башенка с куполом, увенчанная крестом, символизирует, по замыслу зодчего, образ Святого Георгия, покровителя Барселоны. В этом сооружении присутствует некая внешне эффектная и не совсем оправданная «забавность».

Памятник иного монументального характера — расположенная на той же улице Грасиа Каса Мила, прозванная Ла Педрера, то есть каменоломня, что совершенно несправедливо, ибо здание принадлежит к лучшим творениям Гауди. Шестиэтажный дом с первым в Барселоне подземным гаражом расположен на углу улиц, что помогает воспринять его мощный, охваченный общим волнистым движением объем, выступающие каменные ленты этажей и балконов с железными решетками, похожими на спутанные, переплетенные водоросли. Впечатление самопроизвольного развития пластических форм здания подкреплено выразительностью природного материала. Дом сложен из крупных квадратов податливого на обработку местного сероватого известняка. На его каменной, словно пронизанной внутренней энергией, поверхности темными пятнами рисуется причудливый динамичный узор железных решеток. Внутренние дворы дома выглядят как глубокие округлые колодцы. Некоторые из них украшены цветущими, стелющимися и вьющимися растениями в специальных каменных вместилищах между опорными столбами дворовых галерей. Однако активное включение в структуру ансамбля форм садового искусства отсутствует, прежде всего потому, что само здание напоминает преобразованное творческим воображением мастера порождение природы.

Главное — подняться на плоскую крышу дома, террасу, где расположены печные и вентиляционные трубы. Используя прием модерна, Гауди придал элементам архитектуры объемы и формы скульптуры, окружил их вымышленным пространством. Молчаливо и жутковато сборище монстров — одиноких, монументальных, со спирально закрученными объемами «тел», облицованных светлой, тускло поблескивающей мелкой мраморной мозаикой, и более мелких, в острых шишаках, с подобием масок, темных, сомкнутых в словно затаившиеся группы. Они соединены проходами, лестничками, их можно рассматривать с различных точек зрения. Пребывание в столь удивительном скульптурном ансамбле, в ирреальной пространственной среде, вознесенной над городом и получивший современное название «пространство Гауди», обладает необъяснимой захватывающей силой.

Выдающимся экспериментом Гауди в области садового урбанизма стало создание парка Гуэл (1900–1914), расположенного на возвышенности Монтанья Пелада в северо-западной части Барселоны. Любитель модных в то время английских городов-парков, текстильный фабрикант Эусебио Гуэл, главный заказчик Гауди, предполагал разбить сад на 20 га принадлежавшей ему земли и застроить ее десятками жилых зданий; он предоставил Гауди полную свободу творческого решения этого замысла. Однако проект не имел успеха: из шестидесяти участков было продано только два, один из них приобрел сам Гауди, где по проекту Ф. Беренгера был построен дом, в котором Гауди жил в 1906–1926 годах. В 1922 году муниципалитет Барселоны купил всю собственность и открыл здесь городской парк.

Главный вход в парк Гуэл, огороженный каменной стеной, на улице Каррер д'Олот обозначен кованой ажурной решеткой, обрамленной двумя затейливыми павильонами с башенками, покрытыми пестрыми изразцами. По первоначальному проекту правый из них предназначался для привратника, а левый должен был служить административным зданием. Созданные Гауди решетки отличаются по композиции, ритму, образному строю. В решетках, исполняющих, как в данном случае, активную роль преграды с изображением крылатого когтистого дракона, мастер подчеркнул «агрессивный» характер металла, наделенный острыми, колючими очертаниями. Широкая двойная лестница идет по склону холма, ее центральную часть занимают чаши фонтанов и вместилища для цветов. Неожиданно из одной из чаш навстречу тому, кто поднимается по лестнице, выплзает на кривых лапах большой сине-коричневый керамический ящер. Нарядная, яркая, с белым керамическим обрамлением лестница подводит к зданию, врезанному в склон холма, призванному служить рынком для города-сада, но представляющему собой гротескно трансформированный образ античного гипостильного храма с 86 массивными дорическими колоннами. Завершающие ряд колонны поставлены наклонно. Тяжелая серая громада сооружения с облегченным изгибающимся, украшенным мозаичными медальонами потолком (с Гауди сотрудничал его ученик архитектор Жозе Мария Жужол) диссонирует со всем окружением.



*Антонио Гауди. Парк Гуэл в Барселоне. Аэрофотосъемка. 1900–1914*

На крыше храма устроена обширная овальная площадь-терраса. На фасадной, обращенной к городу стороне она опоясана застывшей в едином змеинообразном движении скамьей-парапетом. Ее бетонная стенка (первый образец применения этого материала в испанской архитектуре) по всей длине облицована кусочками разбитых изразцов, керамики, черепков, осколками стеклянных бутылок. Узор включает числа, буквы, слова, изображения цветов, раковин. Однако столь типичная для Гауди мистическая символика отступает перед общим впечатлением декоративной красоты. Гауди и Жужол впервые преобразовывают здесь древнюю традицию мозаичного украшения объектов садового искусства в стиле современного коллажа. И все же главная роль принадлежит цветной изразцовой облицовке, в которой преобладают оттенки синего, зеленого, желтого, с вкраплением красных, белых, черных пятен. При произвольной хаотичности композиции, подчас словно нарочитой небрежности узора с резко обозначенными швами между разнородными компонентами, создается цельный и необычный образ.

Посетитель парка передвигается по крутым извилистым дорожкам, проходам, лестницам, тогда как для транспорта служат более пологие виадуки; их нижние арочные галереи защищают от дождя и солнца. В самой высокой точке зеленого массива зодчий воздвиг так называемую Башню трех крестов — символ Голгофы. Возможно, что в этом каменном сооружении отразились воспоминания Гауди об увиденных им на острове Майорка талайотах — уникальных мегалитических памятниках доисторического времени.

Создание города-сада в пространственно-протяженной местности с холмистым рельефом открыло перед Гауди возможность самых оригинальных решений, в которых он отошел от привычных типологических приемов европейского паркостроения.

Для него сад — уже не проходящий сквозь века, традиционный символ земного Рая, а рожденный необузданной фантазией мир архитектурно-пластических образов, неразрывно связанных с образами природы. Их форма не только заметно усложнилась символикой его религиозно-мистических идей, но и сломала привычные стереотипы восприятия, порождений природы, преобразуя реальное в ирреальное, смешивая рукотворное и естественное, живое с мертвым, первозданное с приукрашенным, а затем, отойдя от какой-либо ассоциативности, воплотилось в откровенном формотворчестве. В естественной среде природы приемы и мотивы мастера выглядят совершенно необычно. Стоящие вдоль верхнего акведука колонны из грубого камня с коническими капителями являются одновременно растущими из земли деревьями, кроны которых служат

вместилищами для растений. Резким, угловатым очертаниям словно первобытного камня лучше всего подходят крупные остролистные агавы. Излюбленные приемы мастера — монотонная повторяемость произвольного мотива, слияние выдуманной формы с имитацией. Так, в галерее верхнего виадука ряд одинаковых скошенных опор подражает наклону деревьев под напором ветра; их кирпичные «стволы» наподобие коры покрыты однотонными плитками или черепками, в верхней части имитирующими кроны. Подчеркнем, что в стремлении к подражанию мастер следовал своей фантазии, независимой от господствующих в современном ему искусстве эклектических тенденций.



*Антонио Гауди. Колонны-деревья акведука парка Гуэл*



*Антонио Гауди. Галерея акведука. Фрагмент*

Одна из выразительных особенностей этого странного «каменного сада» — в соседстве ярких цветочных керамических пятен, затейливых очертаний и деталей входных, «сказочных» павильонов, главной лестницы, скамьи верхней террасы и сумрачной затаенности галерей, переходов, монотонной анфилады колонного зала, а также словно окутывающей весь ансамбль «оболочки» из грубоватого сколотого камня, каких-то первородных наростов и выступов. Гауди всегда уделял большое внимание внешней подвижной поверхности своих построек, что проявилось и в переливчатом светлом, изразцовом фасаде Каса Батло, и в мощной пластике объемов Каса Мила.

Отсюда, из парка Гуэл, в восточном направлении видны встающие над городом призрачные вытянутые башни церкви Саграда Фамилия (Святое Семейство), главной, хотя и незавершенной работы Гауди, которой он отдал сорок три года жизни.

Фантастическая по общему облику и деталям церковь Саграда Фамилия — один из самых причудливых памятников европейской архитектуры конца XIX — начала XX века. Сооружение церкви в 1883 году, порученное наряду с Гауди и другим архитекторам, в 1891 году целиком перешло в его руки. Решительно изменив первоначальный проект, исполненный в неоготическом стиле, Гауди задумал создать грандиозный храм, подчиненный новым конструктивным и художественным закономерностям. То, что его строительство оказалось незавершенным, обусловилось не только недостатком необходимых колоссальных средств и не только тем, что творческие замыслы мастера менялись на протяжении долгих лет. Создание памятника такого масштаба, со столь небывалыми пространственными и пластическими задачами, вмещавшими в себя целый мир образов, эстетических идей и мистических представлений, изначально обнаружило свой утопический характер. Сам Гауди предполагал, что достройка его творения потребует не меньше двух сотен лет и как бы демонстрировал последующим поколениям лишь некоторые законченные части. Из трех задуманных им фасадов осуществленным оказался лишь восточный фасад Рождества.



*Вид из парка Гуэл на церковь Саграда Фамилия*

Мастер неузнаваемо преображает здесь традиции готического фасада с трехарочными порталами и боковыми башнями. Создается впечатление взлетевшей к небу, словно застывшей на лету и постепенно опадающей гигантской массы, в которой неразрывно слиты архитектурные и скульптурные формы. Эта пластическая среда густо заполнена изображениями растений, облаков, камней, птиц, сталактитов, раковин, улиток, кораллов, звезд, знаков зодиака и каких-то необъяснимых органических образований. Иными словами, ирреальный образ фасада включает в себя порождения живой природы. Исследователи установили достоверность изображения Гауди богатой и разнообразной флоры Средиземноморья. Что касается статуй, посвященных иконографии Рождества, то исполненные в духе академизма работавшими с Гауди скульпторами они выглядят здесь совершенно чужеродно. Создание Гауди больше всего напоминает фантастический замок из песка, творимый детьми на морских пляжах. Сравнение это давно стало банальным, но оно справедливо.

Идея достройки храма многие годы волнует каталонское общество, вызывая ожесточенные споры. В последние десятилетия XX века работы возглавил известный барселонский скульптор-авангардист Жоан Мария Субирачс. Как бы ни были интересны творческие замыслы по завершению церкви Святого Семейства, объявленной ЮНЕСКО достоянием мировой цивилизации, затея такого рода бессильна и заведомо обречена на неудачу. Законченный в 1980 году западный фасад выглядит мертвенным и мрачным. Отраднее, что к храму, окруженному прозаическими городскими кварталами, освободили проходы; напротив его восточного фасада разбит небольшой парк с овальным водоемом.

Фанатически страстно преданный творчеству, Антонио Гауди жил одиноко, пренебрегая материальными благами; дни его оборвались трагически случайно. В неприметном, бедно одетом старике, которого 13 июня 1928 года сбил трамвай и лишь через несколько дней обнаруженном в морге для бездомных, опознали великого мастера, заслужившего мировую славу.



*Фонтан Кибелы в Мадриде*

Искания модерна, строительные новшества сравнительно вяло и неспешно проявляли себя в консервативной Кастилии; скованной провинциализмом и официальными установлениями. Не случайно поэтому Мадрид воспринимается прежде всего как город художественного разнообразия.

Мадридские здания конца XIX — начала XX века отличаются внушительными размерами и добротной солидностью. Одни, более строгие, не сразу привлекают внимание, другие выделяются неожиданной высотой самого здания или венчающих его башен (одной или нескольких), разворотом фасада, обилием элементов и выступов, величиной колонн так называемого большого ордера (т. е. колонн, проходящих через все этажи), количеством нагроможденных декоративных деталей и скульптур. Господствует камень, мрамор, бронза. Постройки такого характера мадридцы прозвали «монументальный кондитерский стиль».



*Парк Ретиро в Мадриде. Памятник Альфонсу XII*



*Парк Ретиро в Мадриде. Хрустальный дворец*

По воскресеньям толпы горожан заполняют прекрасные мадридские парки. Среди них самый посещаемый, расположенный в центре Мадрида, охватывающий 143 га парк Ретиро, оформление которого сложилось в основном с конца XIX века. Пересекающие его проспекты — аллеи, которые обычно носят названия стран и городов Латинской Америки, соседствуют с массивами зелени, лужайками, обширными газонами и цветочными партерами. Водная гладь прямоугольного пруда (250 x 125 м) с лодочной станцией, фонтаны (Четыре грации, Аль качофа, т. е. Артишок, спроектированы в XVIII веке Вентурой Родригесом) смягчают зной летнего дня. Парк украшен скульптурой — здесь и статуи испанских монархов, когда-то предназначенные для Королевского дворца и частично попавшие в Ретиро (большинство из них, как известно, украшают Восточную площадь), и скульптурные работы конца XIX–XX веков — это статуи политических деятелей, выдающихся представителей испанской культуры, портретные бюсты. На маленькой вытянутой площади стоит памятник писателю Пересу Гальдосу (1918) работы известного испанского скульптора Викторико Мачо. На берегу пруда высится огромный, обрамленный полукруглой колоннадой конный монумент Альфонса XII, созданный Мариано Бенлюйре в 1907 году.

В парке Ретиро можно посетить выставочные здания-павильоны Хрустальный дворец и Дворец Веласкеса, построенные в конце XIX века архитектором Рикардо Веласкесом Боско; театр на открытом воздухе, павильон Музыки, многочисленные кафе. Испанцы любят отдыхать большими семьями, неизменное оживление вносят нарядно одетые, всегда ухоженные дети.

Наряду с такими старыми, имеющими долгую историю парками, как Ретиро, Кампо дель Моро, Каса дель Кампо, со 2-й половины XX века были разбиты новые парки, в том числе в западной части города красивый, обширный по территории парк Оэсте (т. е. Запада) с прекрасными посадками и розарием. Экзотичная достопримечательность парка дела Монтанья — расположенный на острове водоема древнеегипетский храм Дебод II века до н. э., вывезенный из зоны затопления Асуанской плотины и подаренный Испании правительством Египта в знак благодарности за помощь в осуществлении ее строительства.

В первой половине XX века в Мадриде возникли городские площади в виде парадных, оформленных зеленью скверов. Площадь Испании, завершающая Гран Виа — главную транспортную артерию города, в XVIII–XIX веках служила местом расположения казарм для солдат, охраняющих Королевский дворец. Построенные в 1950-е годы по проекту братьев Отаменди два небоскреба составили высотный фон для площади, вместившей в себя памятник Сервантесу 1927 года, авторы которого П. Мугурса и К. Валера отдали дань помпезности и официальным вкусам.

Монументальный обелиск, увенчанный земной сферой, с аллегорическими статуями и мраморной фигурой сидящего писателя как бы дополнен на переднем плане детально и мелочно отлитыми из бронзы фигурами Дон Кихота на Россинанте и Санчо Пансы на осле. Изображение рыцаря Печального Образа и его оруженосца, не связанное с общей пластикой монумента, выполняет

здесь роль иллюстрации и неизменно привлекает внимание широкой публики, и особенно детей. В прямоугольном сквере с водоемом немногочисленно, сюда приводят туристов, которые фотографируются на фоне героев Сервантеса, полагая, по-видимому, что эти беспомощные произведения суть достопримечательность Мадрида, воплощающая образ испанской столицы. Пространство сквера переходит в небольшой тенистый парк. Отсюда открывается вид на Королевский дворец и сады Сабатини.

На основе мавританского наследия — орошаемого земледелия — выросло богатство Валенсии, третьего по величине после Мадрида и Барселоны города Испании. Орошаемая валенсийская уэрта — важнейший экономический район испанского Леванта — славится цитрусовыми рощами, рисовыми плантациями, овощными и садовыми культурами.

Издавна Валенсия была центром цветоводства. Ее садовники соперничали и подчас превосходили приглашенных в Испанию иностранцев. Примечательно, что в творчестве одного из самых крупных испанских социально содержательных писателей-реалистов рубежа XIX–XX веков Висенте Бласко Ибаньеса (1867–1928), уроженца Валенсии, эта любовь к цветам преломилась в необычных художественных образах. Его короткий рассказ «Печальная весна» повествует о скорбной судьбе больной, убогой, но наделенной тонкой поэтической натурой девушки Борды, замученной своим старым приемным отцом непосильным трудом по возделыванию цветочного сада — источника его алчного обогащения на рынке. Самые запоминающиеся строки писатель посвящает, отдавая дань личному чувству, описанию цветника. Здесь «белые лилии изящно и томно покачивались на высоких стеблях, словно девушки в бальных платьях... бледно-розовые камелии вызывали в воображении теплую наготу красавицы, которая безмятежно раскинулась на ложе, не скрывая тайн своего прелестного тела; кокетливые фиалки прятались среди листьев и выдавали себя лишь тонким ароматом; ногтики желтели в траве, как пуговицы червонного золота; лавины гвоздик, словно армии революционных солдат в красных кепи, заполняли грядки и осаждали тропинки. Над ними белые магнолии покачивали свои белые чаши, похожие на кадилъницы из слоновой кости. а анютины глазки, лукавые маленькие гномы в лиловых бархатных шапочках, поднимали из травы бородастые личики и, казалось, шептали...»(Испанские повести и рассказы. М., 1958. С. 471.).

С давних времен в Валенсии устраивались красивые парки, один из самых известных конца XIX века называется Королевские сады, или Виверос (в нем располагался зверинец), на левом берегу Турии с пальмовыми аллеями, большим розарием, обилием статуй и портретных бюстов знаменитых уроженцев Валенсии и старой традицией музыкальных концертов на открытом воздухе. Для оформления садов Южной Испании, и особенно Валенсии, знаменитой своей красочной керамикой, характерна облицовка садовых скамей, бассейнов, фонтанов, опорных стенок цветными изразцами. Они украшают небольшой уютный, с постриженными деревьями тиса, расположенный к северо-востоку сад Монфорте. Поблизости находится основанный в 1802 году Ботанический сад, один из лучших в Европе. На берегах реки Турии тянется длинная платановая аллея Пасео де ла Аламеда, любимое место послеполуденных прогулок. Река Турия всегда играла большую роль в жизни города, который даже при основании его греками назывался Турис. Но случилось так, что после сильного наводнения в 1957 году воды реки были переведены в новое русло к югу от Валенсии, а в старом русле разбиты сады Хардинес дель Рио Турия длиной в 5 км, где устроили спортивные и детские площадки, посадили деревья, возвели изящные мосты, ведущие в этот необычный сад. На берегах бывшей реки в 1980-е годы всемирно известный испанский архитектор Сантьяго Калатрава возглавил строительство ультрасовременных зданий: Дворца Музыки и огромного комплекса так называемого Города искусства и науки; были созданы новые, оригинальные и благоустроенные ландшафтные структуры.

С древности Севилье, которую, по преданию, основал Геракл, была уготована судьба процветающего торгового города. Внутренняя активность общества на протяжении огромного исторического периода находила реальное жизненное применение, и Севилья периодически переживала состояние экономического и культурного подъема. В XVI веке именно Севилье была предоставлена монополия колониальной торговли с Новым Светом. Упадок государства не омрачил красоты города, шумного, беспорядочного, приверженного земным радостям, наслаждению жизнью и ярким чувствам. Он властно притягивал к себе людей, особенно по контрасту с королевским Мадридом — «здесь был другой аромат, другое очарование», — восклицает Гусман де Альфараче, герой одноименного романа Матео Алемана (*Алеман М. Жизнеописание Гусмана де Альфараче. М., 1963. Ч. I. С. 108.*). По заложенной маврами традиции город издавна утопал в садах, в благоухании цветов, которыми украшены площади, улочки, дворы. Менялись вкусы, сооружались претенциозные

эклектические здания, но разбиваемые вокруг них сады и парки оставались всегда разнообразными и привлекательными для горожан.

Среди многочисленных городских садов Севильи первенствует парк, который в 1893 году принцесса Мария-Луиса передала городу. Парк Марии-Луисы, так его обычно называют, составлял часть земель севильского дворца Сан Тельмо и был спроектирован французским ландшафтным архитектором Жаном Форестье, директором Булонского леса в Париже. Обширная территория парка, сочетавшая приемы французской регулярности с английской живописностью, включила несколько крупных общественных зданий: Королевский павильон, Археологический музей и Музей народного искусства в псевдомудехарском стиле на площади Америки. Как и в других испанских парках, здесь много памятников выдающимся деятелям испанской культуры. Так называемая Глориетта (Беседка) Беккера, которую создал К. Валера в 1912 году из белого мрамора, представляет собой скульптурную группу на ступенчатом основании под кроной огромного векового темного дерева; на пьедестале высится бюст выдающегося испанского поэта-романтика Густаво Адольфо Беккера (1836–1870), внизу сидящие в раздумье изящные фигуры двух девушек. Парк Марии-Луисы, образующий густой зеленый массив, охватывает с юга огромную площадь Испании с полукруглой композицией дворцовых зданий — ансамбль, построенный архитектором Аннибале Гонсалесом для Иберийско-американской выставки 1929 года. Завершение парка Марии-Луисы и ее построек, как и оформление площади Испании, было приурочено к празднику открытия этой выставки.

Привлекателен сравнительно небольшой, граничащий со стенами Алькасаара со стороны квартала Санта Крус сад Мурильо, названный так потому, что в соседнем старом квартале жил живописец Бартоломе Эстебан Мурильо (1617–1682), которому, особенно в его родном городе, сопутствовала огромная слава. Севернее этого сада протянулся бульвар (пасео) Каталина де Рибера, в центре которого в 1921 году воздвигнуты памятник Христофору Колумбу (архитектор Х. Талавера, скульптор Х. Валера) и красивые фонтаны. Ландшафтное искусство Севильи, города-сада, неустанно развивается, обогащаясь новыми современными решениями.

За последние десятилетия XX века Испания прошла путь от тоталитаризма к процветающему государству, от сорокалетней диктатуры к демократии. Постфранкистская ситуация в стране оказалась исключительно напряженной и путь к достигнутым успехам долгим и мучительным. Однако проводимая в течение многих лет политика национального примирения дала положительные результаты. Широкая система мер политического, социального и экономического характера способствовала нормализации положения в стране. Демократические преобразования внесли в жизнь испанского общества свежий ветер перемен. Дух обновления окончательно разрушил остатки долгой изоляции Испании от остального мира, этот дух неустанно развивается, крепнет, приобретает новые стимулы.

Ведущие крупные города Испании неузнаваемо изменили свой облик. Судьбоносным годом для Барселоны, Севильи, Мадрида и многих других центров стал 1992 год, когда страна отмечала пятисотую годовщину открытия Христофором Колумбом Америки. В апреле в Севилье открылась Всемирная выставка ЭКСПО-92, приуроченная к этой дате, темой самой выставки стал Век открытий. К тому времени впечатляющий ритм современной урбанизации превратил Севилью в огромный город, ее население выросло почти в два раза. Проведение Всемирной выставки 1992 года придало импульс жизни города, проложило ему дорогу в новый век.

Севилья чудесным образом расцвела. Были не только восстановлены многие старые здания, но и созданы новые инфраструктуры, словно расширено урбанистическое и ландшафтное пространство, вместившее оригинальные произведения архитектуры самых современных форм. Новые мосты Баркета, Чапина, Аламилло и Сентенарио связали берега Гвадалквивира. Была построена огромная сеть дорог, расширен аэропорт, налажено скоростное железнодорожное сообщение. Колоссальный объем работ достался мастерам ландшафтной архитектуры. Местом Всемирной выставки стал остров Картуха посреди Гвадалквивира, где когда-то в болотистой пустоши стоял основанный в XV веке монастырь ордена картезианцев Санта Мария де лос Куэвос, в котором некоторое время жил Христофор Колумб; в XIX веке здание занимал керамический завод. Отреставрированный монастырь вместил на выставке Королевский павильон. Разбитый вокруг него прекрасный сад, к которому примыкал т. н. парк Картухи, создал естественную зеленую зону, которая изолировала этот исторический центр от остальной тесно застроенной массы павильонов. Другой садовый изящно культивированный участок находился на берегу Гвадалквивира, ограничивая длинный канал, прорытый к искусственному озеру в форме полуовала; здесь, вдаваясь в воды озера, высился экстравагантный павильон Испании. Фантастически преображенная территория, вобравшая в себя

наиболее интересные сооружения Всемирной выставки, часть ее павильонов, фуникулер, монорельсовая дорога, концертный зал — все это составляет сейчас Парк открытий. Главное, однако, в возрождении той особой, чувственной, неповторимо притягательной атмосферы Севильи. История всегда выделяла ее из других, не только андалусских, но и испанских городов.



*Сады Открытия в Мадриде. Фрагмент*

Ощущение праздничного подъема, пронизывающего город энергией и радостью, отличает образ современной Барселоны, издавна тяготевшей к непредсказуемым, неожиданно смелым архитектурно-пластическим решениям. Олимпийские игры в августе 1992 года решительно преобразили ее облик. Были произведены интереснейшие археологические и реставрационные работы, построены эффектные спортивные сооружения, телебашня Колсерола (архитектор Норман Фостер) высотой в 258 метров близ горы Тибидабо; город как по волшебству повернулся лицом к морю, вдоль которого, засаженная пальмами четырехкилометровая магистраль украсилась небоскребами, пляжами, декоративной скульптурой. В обновленном Старом порту (Порт Вель) на грандиозной платформе, выдвинутой в море, разместился, полный яркой выдумки и разнообразия форм, единственный в своем роде развлекательно-торговый центр «Маремагnum», с зимними садами, рядом находится самый большой в Европе стереоскопический кинотеатр «ИМАКС» и грандиозный аквариум.

Расширился, обогатился зеленый наряд города. В первую очередь это коснулось горы Монжуйк, которая при большом количестве находившихся на ней памятников архитектуры, издавна служила местом отдыха, прогулок, развлечений на лоне природы. Проведение Олимпийских игр 1992 года завершило оформление горы обновлением и строительством выдающихся спортивных сооружений, созданием садово-парковых зон. Разумно и эффектно организованная ландшафтная среда Монжуйка пленяет ощущением свободной и мощной природы, простором неба и земли, словно вознесенностью над окружающим миром. И конечно, панорамой тающей в серебристой дымке прекрасной Барселоны, к морскому берегу которой стремительно спускаются на гигантском фуникулере. Красота природы, ее формы, ее масштабы здесь полны живой естественности, с которыми контрастируют включенные в среду города садовые комплексы, созданные в последние десятилетия прошлого века.

В начале 1980-х годов началось активное строительство современной жилой и ландшафтной архитектуры в районах, прилегающих к центру города. Близ главного городского вокзала Сате

выросли парки с искусственными озерами, авангардистскими павильонами и скульптурой. В 1986 году на месте ранее стоявшей текстильной фабрики парк Промышленной Испании, который спроектировал баскский архитектор Луис Пеньч Ганчеги, занял участок в 5 га. Центр озера, окруженный расположенными амфитеатром широкими ступенями лестниц, украшен статуей Нептуна. На берегу возвышаются стоящие в ряд десять необычных круглых сторожевых башен с прожекторами и смотровыми площадками. На узком каменном выступе в озере высажены кипарисы, высокие темные очертания которых, как и все вокруг, напоминают условные геометризированные знаки; в парке экспонируются работы современных скульпторов.

Поблизости парк Жоана Миро начала 1980-х годов разбит на месте городских боен и расположен на двух уровнях. На нижней террасе посадки пальм, сосен, эвкалиптов соседствуют с футбольными площадками, на верхней террасе на берегу водоема возвышается абстрактная скульптура Жоана Миро «Женщина и птица», высотой в 22 м, облицованная разноцветными изразцами, образующими на светлом фоне крупные синие, красные, желтые, зеленые пятна.

Дух обновления коснулся и Мадрида, создал в нем особую, словно приподнятую атмосферу, ощущение которой трудно передать словами, ее можно только почувствовать. Какие-нибудь тридцать лет назад Мадрид не был свободен от налета провинциальности, что, кстати, в целом отличало Испанию XX столетия от таких стран, как Франция, Англия, Италия.

Ныне Мадрид не только огромный, более чем четырехмиллионный город, он в высшей степени современен. Присущий столице особый шик приобрел иной, как бы более высокий уровень раскованности и свободы. Многолюдный, залитый солнцем, пронизанный яркими красками город наполнен незатухающей кипучей жизнью.

Строительство в Мадриде новых зданий, устройство новых садово-парковых зон представляет собой непрестанно идущий, развивающийся процесс.

Значительные изменения коснулись площади Колумба, с которой начинается Пасео де ла Кастильяна; с 1975 года она сомкнулась с так называемыми Садами Открытия — Хардинес дель Дескумбриенто. Все в целом образует неправильной формы сквер, в углу которого, примыкающем к улице Гойи, стоит бронзовая статуя Христофора Колумба 1885 года на изящном постаменте. Дальнюю часть площади-сквера занимает асимметричная абстрактная композиция из очень больших бетонных блоков с процарапанными рисунками-знаками и надписями внизу (автор Вакеро Турсиос). Грубоватая, подчеркнута упрощенная каменная структура этого нового монумента как бы еще раз напоминает о подвиге великого мореплавателя. На стороне сквера, обращенной к магистрали Реколетос-Кастильяна, бьют высокие, объединенные в группу фонтаны. На магистраль выходит улица Хенова, на левом углу которой в 1976 году построены устремленные ввысь две так называемые Башни Колумба (архитектор Антонио Ламела).

Естественно, что ансамбль, составленный из разновременных сооружений, не создает целостного впечатления, его оценки противоречивы. Главное, однако, заключается в том, что здесь за последние годы создан так называемый Культурный центр города Мадрида. Комплекс помещений находится под землей. Концертный зал, вмещающий более 800 человек, расположен под колоссальной каменной плитой площадью в 1000 кв. м. Неожиданное фантастически-прекрасное зрелище ждет того, кто, спустившись по лестнице, попадает в темный переход, идущий из конца в конец площади. Группы фонтанов наверху эффектны, но традиционны. В подземелье же гигантская стена ослепительно сверкающей подсвеченной воды обрушивается вниз массой сто тысяч литров в минуту. Кажется, что давняя любовь мадридцев к фонтанам здесь достигает границ возможного.

Силуэты высотных зданий все более заметны в панораме Мадрида; район небоскребов расположен в отдалении от старого центра, следуя застройке проспекта Кастильяна в северном направлении. Эффектный образ новых построек достоин архитектуры, созданной на рубеже тысячелетий. Широко расплывается по земле, стремительно возносится к небу прекрасный архитектурный комплекс ACZA, состоящий из множества деловых и торговых зданий, небоскребов, площадей, террас на разных уровнях, украшенный авангардистской скульптурой, фонтанами, бассейнами, идеально круглыми шарами подстриженных деревьев. Невозможно описать эту одновременно условную, рациональную, технически безупречную и изощренную среду.

Вся испанская курортная зона Средиземного моря насыщена созданиями современного ландшафтного искусства, виды которого неустанно расширяются.

Маленький рыбацкий поселок Бенидорм в провинции Аликанте буквально на глазах превратился в модный, застроенный высотными отелями, международный курорт. Парк и амфитеатр для представлений на открытом воздухе Парке де Айгуэра, смотровая площадка Балкон де

Медитарранео, перед которой прямо в море бьет фонтан, привлекает туристов со всего света. Среди множества садовых комплексов, морских бульваров ликующей красотой отмечен образ Аликанте, города-порта с идущей вдоль всей набережной пальмовой аллеей Эспланада Испания.

Непрерывно развивающиеся сложные и далеко не безусловные искания в области зодчества и паркостроения можно обнаружить в разных областях страны. Одну из крайностей такого рода демонстрирует Бильбао. Страну Басков в XX веке отличало активное современное строительство, средневековый рыбацкий Бильбао (Бильбо) превратился в высокоразвитый, первый по грузообороту порт Испании; его украшают ультрасовременные постройки, среди которых лидирует сооруженный американским архитектором Франком О'Гери испанский филиал Музея Гуггенхайма. Формы здания трудно объяснить, и больше всего поражает, что оно заковано в сверкающую броню из серебристых плиток титана, материала, широко используемого в авиастроении, но редко в архитектуре. Более традиционные пластические элементы — мост, проходящий над крылом здания, лестницы, парапеты, объемы построек включены в ирреальное пространство, существуют в фантастическом сочетании друг с другом. Проблема ландшафтной среды решена в этом диковинном сооружении с самых экстравагантных позиций. Введение в архитектурную среду выставочного комплекса элементов природы минимально и совершенно условно: с рекой Нервион связан неожиданно возникающий внутри сооружения водоем, так называемый «водный сад», близ него помещено несколько деревьев, напоминающих муляжи, своего рода символы природы. Но на другом конце комплекса расположена 12-метровая фигура так называемого Щенка, созданного из земли и цветов, с ирригационной системой внутри, работы американского художника Джефа Куинса. Самое живое в этом мире мертвых форм произведение садового искусства, созданное к Олимпиаде в Сиднее, так понравилось жителям Бильбао, что они решили его здесь оставить.

В современном испанском строительстве участвуют иностранные архитекторы — американцы и японцы, но о высоком творческом потенциале национального молодого поколения свидетельствуют работы получивших мировую известность испанских архитекторов Рикардо Бофила, Сантьяго Калатравы, Хосе Рафаэля Монео и других. Развитие современного испанского зодчества и связанного с ним паркостроения представляет собой сложный динамичный процесс, отражающий меняющиеся условия жизни, вкусы времени и общие проблемы современного мира. Искания новых форм в садово-парковом искусстве находит в Испании удачную почву, прежде всего потому, что страна обладает исключительно благоприятными климатическими и природными условиями, позволяющими создавать новую ландшафтную архитектуру и сохранять нетронутыми заповедные зоны.