

Т.П. Кантерева

ПРОГУЛКИ ПО БАРСЕЛОНЕ



ПРОГУЛКИ
ПО БАРСЕЛОНЕ

[illegible][illegible]





РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ
ТЕОРИИ И ИСТОРИИ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

Т.П. Кантерева

*ПРОГУЛКИ
ПО БАРСЕЛОНЕ*

*Прогресс-Традиция
Москва*

ББК 85.113 (3)
УДК 700
К 20

*Печатается по решению ученого совета
НИИ теории и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств*

*Издание осуществлено при участии
Церетели Зураба Константиновича*

Рецензенты:
кандидат искусствоведения *Т.С. Воронина*,
доктор искусствоведения, действительный член РАХ *В.Л. Толстой*

Каптерева Т.П.

К 20 Прогулки по Барселоне. – М.: Прогресс-Традиция, 2012. – 344 с., ил.

ISBN 1-978-5-89826-391-1

Книга действительного члена РАХ Т.П. Каптеревой знакомит широкого читателя с художественными сокровищами Барселоны – столицы испанской автономной области Каталония. Основанный более двух тысяч лет назад город прошел грандиозный путь развития и преобразований, стал средоточием прославленных памятников архитектуры и изобразительного искусства. На протяжении всей своей истории Барселона отличалась высоким уровнем урбанизма, интенсивной художественной жизнью, способностью идти в ногу с современностью.

**ББК 85.113 (3)
УДК 700**

Переплет: *Танец сардана. Изразцовое панно. XVIII век*
На обороте: *Жоан Миро. Мозаика на площади Лас Рамблас*
Форзацы: *Панно граффити*
Формы Антонио Гауди
Фронтиспис: *Вид Барселоны. Цветная гравюра. 1576.*
Пере Жоан. Святой Георгий Победоносец. 1418

ISBN 1-978-5-89826-391-1

© Т.П. Каптерева, 2012
© Г.К. Ваншенкина, макет, 2012
© И.В. Орлова, оформление, верстка, 2012
© Прогресс-Традиция, 2012

Содержание

ОТ АВТОРА

9

ГОРОД СКВОЗЬ ВЕКА

14

АНТИЧНАЯ БАРСЕЛОНА

57

СРЕДНЕВЕКОВАЯ БАРСЕЛОНА

83

*КАТАЛОНСКИЙ МОДЕРН.
АНТОНИО ГАУДИ*

171

ПИКАССО В БАРСЕЛОНЕ

239

ГОРОД, ИДУЩИЙ ВПЕРЕД

301

Примечания

339

*Правнукам
Егору и Тане*

ОТ АВТОРА

Среди крупнейших городов Испании Барселона – столица автономной области Каталония – занимает, несомненно, первое место. Расположенная между устьями рек Безос и Льобрегат в просторной долине каталонского побережья, окруженной живописными холмами, Барселона огромным светлым амфитеатром полого спускается к Средиземному морю. словно гигантские росчерки, тянутся обсаженные платанами и пальмами длинные прямые проспекты, пересекающие четкие блоки жилой застройки. Великолепный многомиллионный город, испытавший смены архитектурных стилей, перестройки, реконструкции, сложен и многолик. В пределах очерка, посвященного искусству Барселоны, невозможно охватить ни его многовековую историю, ни бесконечное многообразие впечатлений от знаменитых храмов и дворцов, широких улиц, разнообразных зданий, парков и нарядных площадей, украшенных фонтанами и статуями.

С давних времен в этом городе словно заложена особая притягательная сила. Уже у латинских авторов можно найти восторженные строки, посвя-

щенные красоте Барселоны. Спустя столетия эти места поразят воображение великого Сервантеса. В своем романе он описывает, как после долгих странствий и приключений сюда попадают Дон Кихот и Санчо Панса, уроженцы бедной, суровой, безводной Кастилии. Рыцарь Печального Образа и его верный оруженосец любуются на барселонской набережной огромным морем, которое они увидели первый раз в жизни, галерами в гавани, где разыгрывался военный праздник. «Веселое море, – восклицает писатель, – ликующая земля, прозрачный воздух... все это вносило и вливало внезапную радость в души людей»¹.

Устами Сервантеса словно говорит сама правда, живая и сегодня. Каталония представляет во всех отношениях необычный и самостоятельный мир и потому ее (как и Страну Басков) принято считать самой неиспанской из областей Испании.

Однако историческое и художественное прошлое Каталонии естественно и глубоко вписывается в общий процесс сложения цивилизации Западного Средиземноморья с его смешением и взаимодействием традиций многих стран и разных народов, оно неразрывно связано с Пиренейским полуостровом.

Трудно переоценить ту прогрессивную роль, которую Каталония сыграла в истории испанского искусства. Ее можно уподобить роли передового художественного форпоста: через Каталонию, и в первую очередь через Барселону, на полуостров как через открытые ворота проникали новые вея-

ния времени. Способность каталонской культуры к творческой ассимиляции имела исключительно важное значение для поступательного развития всего испанского искусства, преодоления его замкнутости и выхода на международную арену. Немалую роль здесь сыграли специфические черты общественного уклада и политического строя Каталонии, составляющей обособленную, развивающуюся своим историческим путем часть Испании.





ГОРОД СКВОЗЬ ВЕКА

Древняя Испания охватывала весь Пиренейский полуостров, населенный многочисленными местными племенами. Среди них наиболее мощный культурный массив в V–III веках до н.э. составляли иберы. На месте будущей Барселоны жило племя лайев, о котором мало что известно.

Особенности географического положения и природные богатства Пиренейского полуострова еще в древности привлекали внимание иноземных народов: финикийцев, греков, карфагенян, кельтов, римлян. В современной науке в оценке многих явлений, связанных с колониционной деятельностью пришедших на полуостров иноземных народов, наметились новые тенденции. Представление об искусстве античной Испании базируется на стремлении обнаружить некое взаимосвязанное художественное единство.

Основанный выходцами из Финикии на африканском берегу в IX веке до н.э., город Карфаген в IV – начале V века до н.э. превратился в самую

процветающую державу Западного Средиземноморья. Помимо африканских владений его власть распространялась на большую часть Сицилии, Сардинии, Корсику, Южную Испанию. Три этапа длительного единоборства Рима с Карфагеном за захват новых территорий, за господство в Средиземном море составили историю Пунических войн (римляне называли финьянцев-карфагенян пунами, пунийцами).

Потери, понесенные карфагенянами в первой Пунической войне (264–241 годы до н.э.), потребовали новых завоеваний. В 237 году до н.э. карфагенский полководец Гамилькар Барка положил начало захвату новых территорий в Южной Испании. Местные племена оказывали яростное сопротивление. Так, в одном из сражений иберы, поставив перед фронтом своих войск повозки с запряженными в них быками, смазали смолой повозки и рога животных, подожгли солому. Взбешенные быки разметали карфагенское войско. Возможно, что в этой битве погиб и сам Гамилькар Барка. Дальнейшее завоевание Испании, которое должно было превратить Пиренейский полуостров в плацдарм для будущей войны с Римом, продолжили зять Гамилькара Гадсрубал и сын – знаменитый полководец Ганнибал. Военное вторжение рода Баркидов на землю иберов обычно упоминают потому, что от него произошло название поселения лайев – Баркино, Барцино.

Вторая Пуническая война (218–201) завершилась победой римлян, и Карфаген лишился всех сво-

их владений в Испании. Третья Пуническая война (149–146) принесла гибель самому Карфагену.

Завоевание Римом Пиренейского полуострова вылилось почти в двухвековую упорную и кровопролитную борьбу с местным населением.

После того как во время второй Пунической войны Гней Корнелий Сципион высадился в 218 году до н.э. в Эмпориуме (совр. Эмпурьес), началось завоевание каталонского побережья. Расположенное на высоком холме близ моря поселение иберов Тарракон (Террако) превратилось в укрепленный морской форпост, главным ядром которого, определившим дальнейшее развитие города, стали крепостные стены и гавань. Основанная в 45 году до н.э. Юлием Цезарем на месте поселения, Таррагона стала одним из главных очагов романизации Пиренейского полуострова, столицей Ближней Испании, затем Таррагонской провинции.

Сходные черты отличали развитие расположенного в десятках километрах к северу селения Баркино, которому император Август даровал в 15 году до н.э. ранг колонии под названием Фавенция Юлия Августа Пия Барцино. Спланированный по традиционному римскому образцу, окруженный стенами, город стремительно окреп, застроился прекрасными зданиями и стал все заметнее соперничать с Таррагоной, выходить на ведущее место в Таррагонской провинции. В эпоху раннего христианства Каталония жила относительно спокойной, мирной жизнью.



Период древней истории на Пиренейском полуострове кончился в V веке, когда сюда устремились через Пиренеи варварские народы севера. По свидетельству епископа Идация, завоеватели уничтожали все огнем и мечом, чума была менее опустошительной. Затем на полуостров вторглись новые завоеватели – вестготы (визиготы, западная ветвь германских народов), государство которых заняло большую часть полуострова. В V веке при короле Атаульфе Барцино несколько лет процветал как столица государства Готолунии (отсюда в IX веке произошло название Каталония), но в 527 году уступил место Толедо. Хотя господство вестготов привело к изменению общественного строя, многие обычаи и нормы сохранили на полуострове римские традиции. В искусстве вестготов, которое уцелело фрагментарно и скудно, прослеживается очевидная связь с раннехристианским римским наследием. Достигнутое относительное единство жизни оказалось резко нарушенным вторжением в 711 году на Пиренейский полуостров мусульманских завоевателей – арабов и берберов из Северной Африки. Каждая обособленная часть страны пошла отныне своим путем. В грандиозном, растянутом на века спектакле каждому из феодальных государств на полуострове была уготовлена если не главная, то все же значительная роль.

В 713 году мавры овладели всей территорией Каталонии и ее важнейшими городами во главе с Барселоной. Благодаря исторической ситуации Каталония, которая платила дань мощному Кордовско-

му халифату, раньше, чем многие другие испанские области, стала оплотом Реконкисты, отвоевания Испании от мусульман. В VIII–IX веках каталонские земли завоевали франки под предводительством короля Людовика Благочестивого; они установили к югу от Пиренеев укрепленные пограничные округа под названием Испанская марка.

Эти зоны подразделялись на несколько графств, которые постепенно превратились в независимые феодальные государства. Среди них особенно выделялось Барселонское графство, чьи границы расширялись за счет земель, отвоеванных у мавров. В 985 году знаменитый арабский полководец аль Мансур, известный в Европе как Альмансор, захватил Барселону и сжег ее. Торжественная дата окончательного освобождения Барселоны от мавров – 988 год. Вокруг столицы группировались политические и военные силы будущей Каталонии. В 1137 году брак Рамона Беренгера IV и арагонской принцессы объединил на началах равноправия и автономии Каталонию и Арагон – два быстро растущих пиренейских государства. Получившие название Каталонского principatus территории Барселонского графства и прилегающих к нему земель простирались от Средиземного моря до реки Роны, включая значительную часть Южной Франции.

Активная завоевательная политика арабо-каталонского королевства укрепила его положение на полуострове (присоединение в 1238 году Валенсии), а после захвата арагонской короной в XIII–

XIV веках Балеарских островов, Сицилии, Сардинии и Неаполя привела к господству этой державы на Средиземном море. В расширении сфер морской экспансии в первую очередь были заинтересованы предприимчивые и искусные в торговле каталонцы. Они издавна поддерживали оживленные связи со странами Запада и Востока. Уже в IX веке Каталония имела собственный флот и чеканила монету. По мере усиления государства торговля продолжала быстро развиваться, достигая все более значительных размеров. Каталонские купцы доходили до далекого Азовского моря и берегов Сенегала, их можно было встретить в портах Крита, Сирии, Магриба и особенно в городах Западной Европы. Наибольшей активностью отличались постоянные сношения Каталонии с Италией, каталонские суда успешно соперничали в торговле на Средиземном море с судами венецианцев, генуэзцев и пизанцев.

Целый ряд обстоятельств, начиная с исключительно выгодного географического положения страны с ее длинной и удобной для мореходства береговой линией, благоприятствовал этой бурной торговой деятельности.

В отличие от Арагона и Валенсии, где преобладало сельское хозяйство, Каталония славилась своим высокоразвитым ремесленным производством: изготовлением сукон, шелка, хлопчатобумажных тканей, гончарных изделий, стекла, кож и множества других разнообразных предметов.

Центры торговли и ремесла – каталонские города – достигли в начале XIV столетия наивысшего



Кафедральный собор Санта Эулалия



Клуатр. Кафедрального собор. Фрагмент



Эмблемы цехов на стенах кафедрального собора

расцвета. Подобно тому как это имело место в королевствах Леона и Кастилии, они были свободны от феодальной зависимости, пользуясь статусом вольных городов и лишь формально подчиняясь королю Арагона. Их мощь возрастала благодаря праву поселения, которое состояло в захвате других территорий, становившихся отныне частью города, совершившего захват. В лоне арагонской монархии Каталонский принципат представлял собой, по существу, конфедерацию городов во главе с Барселоной. По решению короля созывались кортесы – сословно-представительные учреждения. В перерыве между сессиями работала избран-



ная кортесами и имевшая их постоянных представителей Генеральная депутация, которая наблюдала за исполнением законов. Городское управление осуществлялось пятью выборными советниками, которые, в свою очередь, созывали Совет ста, состоявший из горожан разных сословий. Советники отвечали за общественный порядок в городе, распоряжались его доходами, обеспечивали его продовольствием и заботились о сохранении городских привилегий.

Брак в 1469 году Фердинанда Арагонского и Изабеллы Кастильской заложил основы для создания единой Испании. Каталония, которая превратилась в одну из провинций испанского государства, вынуждена была защищать свои вольности от притязаний абсолютизма. Рядом мероприятий и реформ Фердинанд Арагонский нанес удары независимости Барселоны. Безуспешным оказалось сопротивление муниципальной власти, сдававшей позицию за позицией.

Длительная борьба разгоралась вокруг учреждения в 1484 году в Барселоне инквизиционного трибунала. Инквизиция была создана во владениях испанской короны еще в XIII веке согласно булле римского папы Георгия IV, и религиозная нетерпимость была хорошо известна каталонскому обществу, где католическая церковь, накопившая огромные капиталы и ценности, достигла исключительного могущества. Свирепая кастильская инквизиция внушала



*Ф. Гальего. Мадонна Католических королей
Фердинанда Арагонского и Изабеллы Кастильской. XV в.
Мадрид, Прадо*

ужас. Справедливые опасения, что преследования в первую очередь коснутся иноверцев, представителей наиболее активных торговых кругов общества, а также нарушение исконных судебных привилегий горожан и оскорбленное национальное чувство, ибо новые инквизиторы были кастильцами, – все это явилось причиной единой оппозиции сословий Барселоны учреждению инквизиционного трибунала. Потребовалось вмешательство римского папы, чтобы трибунал начал свою деятельность в 1487 году. Первоначально он располагался в средневековом королевском дворце, до тех пор, пока дворец не был превращен в резиденцию Фердинанда и Изабеллы.

В 1492 году последовал королевский эдикт об изгнании евреев из Испании.

В истории и культуре Испании значительная роль принадлежала евреям. В крупных и организованных масштабах заселение ими Пиренейского полуострова, и в первую очередь его средиземноморских областей, происходило между II веком до н.э. и II веком н.э. Евреи называли Испанию Сефард (Сефарад), отсюда испанские евреи с древних времен известны как сефарды. Драматическая история сефардов знала сменявшие друг друга периоды процветания и преследований, подъема и унижений.

В пору своего процветания сефарды образовывали в испанских городах общины, которые подчинялись непосредственно королевской власти, жили независимо, по своим законам и обычаям. В цен-

тральной части городов им отводились специальные кварталы, именуемые Ла Худерия. Еврейской общиной руководила, подобно муниципалитету христиан, альхама, которая устанавливала основанные на древних священных законах правила гражданского кодекса: их публично принимали в синагогах, центрах духовной и общественной жизни. Еврейские кварталы существовали почти во всех испанских городах. Многочисленные в Каталонии, они назывались Эл Калл, от латинского *calle* (улица), были тесно заселены, славились своей интеллектуальной деятельностью. Многие кварталы исчезли, некоторые уцелели частично, например, в старых частях каталонских городов – Жероны, Таррагоны, Барселоны. Сложенные из потемневшего отесанного камня, таинственно-сумрачные кварталы с их тесными проходами создают ощущение изолированного, замкнутого пространства.

Постепенно евреи стали в Испании подвергаться все более возрастающим гонениям, против них были выработаны худшие, чем для мавров, запрительные законы и ограничения, участились погромы. Жизнь обращенных в христианство евреев, которых называли марранами (прозвище оскорбительного характера), становилась все более тревожной и неустойчивой. Королевский эдикт 1492 года стал решающим и бесповоротным.

Евреям, которые отказывались креститься, было запрещено не только возвращаться в Испанию, но даже проезжать через испанские земли под страхом смерти и конфискации всего имущества. Один



Улочка в еврейском квартале

из хронистов царствования Фердинанда писал: «Было много лиц, считавших, что король совершил большую ошибку, пожелав изгнать из своих владений народ, столь полезный и трудолюбивый, который достиг в его королевстве такого значения как по численности и влиянию, так и благодаря способности к обогащению»².

В XVI столетии Испания – владычица огромных земель в Европе и Америке. Страна стояла на пороге процветания, миродержавия, расцвета культуры. Вместе с тем это была эпоха великого разочарования. Долгие годы деспотии Филиппа II внесли в испанское общество чувство трагического разлада. Мировую империю Габсбургов справедливо сравнивают с колоссом на глиняных ногах. Ее могущество основывалось на военной силе, а богатство добывалось хищническим грабежом американских колоний. Государство паразитического типа быстро вступило в пору усиливающегося упадка. В истории страны Каталония словно отошла на второй план, замкнулась в своем развитии.

Трудолюбивая Барселона уступила место бурно расцветшей Севилье. Но и в условиях кризиса барселонское общество хранило прочную и по-прежнему исторически перспективную основу. Во всех областях жизни оно производило впечатление преуспевания и респектабельности. В представлении современников Барселона начала XVII века сохраняла величие богатого и прекрасного города.

В XVII столетие Испания вступила социально отсталой страной, в значительной мере потерявшей

свой международный престиж. Филиппу III, которого современники называли «тряпкой в руках пройдох», досталось тяжелое наследство. Его царствование ознаменовалось таким позорным и трагическим событием, как изгнание в 1609–1610 годах около полумиллиона морисков – потомков насильственно обращенного в христианство мавританского населения Испании. Изгнание этих трудолюбивых земледельцев и искусных ремесленников привело к опустошению плодороднейших областей страны, к падению торговли и промышленности. Оно началось с Валенсии, затем коснулось других областей, в 1614 году – Каталонии. Бежавшим в Барселону валенсийским морискам не удалось спастись.

На рубеже столетий испанская действительность была сложна, многолика, контрастна. В тесный узел завязались те глубокие противоречия, которые определили последующее развитие страны, в эпоху усиливающегося упадка и вместе с тем высшего расцвета национальной культуры золотого века.

После смерти Филиппа III на наследника престола возлагались большие надежды. Первоначально Филипп IV, коронованный в шестнадцатилетнем возрасте, был полон благих намерений вывести страну из упадка и нищеты. Он не был ни крупным государственным деятелем, ни яркой личностью, 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 празднеств и развлечений, иронически называя «королем для церемоний». Беда состояла в том, что, будучи слабовольным и ленивым человеком, Филипп IV не интересовался делами государства, целиком передоверив управление ими всеильному временщику графу-герцогу Оливаресу. Своей губительной политикой, которая вовлекла Испанию в бесконечные войны, усилила кризис, привела к отделению Португалии, Оливарес поставил страну на грань катастрофы. Неудивительно, что именно в правление фаворита в Каталонии вспыхнуло восстание против Филиппа IV. Оно началось в среде крестьян и городского плебса Барселоны 22 мая 1640 года. В день праздника Тела Христова у подножия горы Монтжуйк был убит испанский вице-король граф Санта Колома, заслуживший всеобщую ненависть своей жестокостью. Стихийное восстание послужило началом длительной и осложненной политическими интригами Франции каталонской войны (1640–1652). Отношение правящих кругов к восставшим каталонцам ярко отражалось в словах одного из видных испанских политических деятелей, кардинала Гаспара де Кироти, заявившего, что «пламя мятежа и вероломства можно погасить лишь потоками крови».

Военные действия, к счастью, не коснулись Барселоны, они разворачивались в северо-восточной части Каталонии.

В истории войн, которые вела Габсбургская держава, Каталонская война занимала одно из оче-

редных мест, а попытка каталонцев сбросить деспотичное иго испанского абсолютизма укрепила многовековое движение за национальную независимость. Каталонская война, как всякая война, принесла смерть и разрушения, но значительных результатов не достигла. Она завершилась примирением патрицианской верхушки Каталонии с испанским королем.

Исследователи обычно ограничиваются здесь сухим перечнем фактов, пишут скупое. Из поля их внимания исчезают удивительные факты, неожиданные детали, связанные волей судьбы с совсем иной деятельностью, иными интересами и историческими персонажами.

В 1644 году в каталонском городе Фрага сам Филипп IV руководил военными действиями против французов, поддерживающих каталонцев. В его свите находился придворный живописец Веласкес и любимый карлик Эль Примо. Король приказал Веласкесу представить себя в парадном костюме и отослать портрет королеве.

Художник работал в походной обстановке. Фоном в необычном помещении послужил повешенный на стене большой темно-зеленый занавес. Но в поленном изображении, в позе, жесте, аксессуарах были соблюдены правила этикета, традиции придворного портрета.

Полотно Веласкеса отличается редкой живописной красотой. Уже само сочетание розовато-малиновой одежды и покрывающих ее тонким узором жемчужно-серебристых кружев – необычайно

изысканно. С виртуозным мастерством написано красное страусовое перо на красном фоне, фактура матового шелка камзола, хрупкого кружева, жесткого пергаментного свитка в руке монарха. Здесь ничего не преувеличено, все естественно, все сохраняет близость к натуре. Веласкес написал за свою жизнь около тридцати портретов Филиппа IV, запечатлев его в разные периоды жизни, всегда оставаясь правдивым. Даже в этом изображении, казалось бы, отмеченным духом особой репрезентации, видно, как объективно и глубоко раскрывает он внутреннюю сущность человека. Торжественно-спокойная поза, богатство придворного костюма лишь оттеняют душевную вялость, заурядность личности испанского монарха.

Диего де Аседо, прозванный Эль Примо (двоюродный брат) – трагически обиженный природой, умный, одаренный человек, в обществе которого, по-видимому, король нуждался. В отличие от большинства портретов карликов и шутов, написанных Веласкесом в мастерской, во дворце, в закрытых помещениях, здесь фоном портрету служит вольный, туманный пейзаж. Условия его создания необычны, и при всей условности пейзаж – это образ реальной каталонской природы. Маленькая фигурка карлика в черном кажется особенно по-человечески одинокой на далеком гористом фоне. Непомерно велика книга, которую он листает своими слабыми ручками, но кажется, что книги, окружающие Эль Примо, его единственные верные друзья. Судя по раскрытому фолианту и чернильнице с пером, изо-



Веласкес. Портрет короля Филиппа IV (Ла Фрага). Нью-Йорк, кол. Фрик

браженной на переднем плане, он сам пишет что-то, поверяя бумаге свои сокровенные мысли. Всему облику карлика в скромной одежде присуще благородство и одухотворенность. Внимание художника обращено на его некрасивое, бледное, оттененное большой темной шляпой лицо, проникнутое сосредоточенностью и сдержанной печалью. Задумчив глубокий взгляд темных, лишенных блеска глаз.

Нельзя представить себе, чтобы увиденное Веласкесом в разрушенной войной Каталонии не оставило бы следа в его душе. Возможно, так остро столкнувшись с жестокой правдой реальности, он стал еще более зорким к человеку, стал еще выше ценить человеческое в нем.

Эти два знаменитых портрета своего рода произведения этапного характера, расширившие и углубившие принципы великого портретного искусства Веласкеса. Думается, что они намечают ту неожиданную внутреннюю связь, которая несомненно существовала между столь, казалось бы, разными и несопоставимыми явлениями в испанской истории и испанском искусстве.

Сын Филиппа IV от второго брака, душевно больной Карл II (1665–1700) оказался игрушкой в руках придворной камарильи. Последний в династии испанских Габсбургов, он не имел потомства. В преддверии близкой кончины государя вопрос о наследнике престола стал предметом ожесточенной борьбы французской и австрийской партий. Филипп Анжуйский, внук Людовика XIV, представитель династии Бурбонов, приходился Карлу II

внучатым племянником. Его родной племянник эрцгерцог Карл выступал претендентом со стороны австрийских Габсбургов. Испанское общественное мнение придерживалось французской ориентации. Перед смертью Карл II завещал испанский престол Филиппу Анжуйскому. На торжественной церемонии в Версале 16 июня 1700 года Людовик XIV, главный вдохновитель этой долгой политической борьбы, представил своего внука как Филиппа V, короля Франции.

Начавшаяся вскоре так называемая война за Испанское наследство (1701–1714) завершилась разделением 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.

В войне за Испанское наследство Каталония во главе с Барселоной поддерживала австрийского эрцгерцога Карла, за что сильно поплатилась. Войска Филиппа V осаждали город в течение трех месяцев, сильно разрушили его и многих его защитников поубивали. Близ церкви Санта Мария дель Мар находится почитаемое горожанами старинное братское кладбище патриотов Фосса де лос Моредес, в 1989 году получившее мемориальное оформление.

Французские власти уничтожили традиционные вольности и установления, запретили каталанский язык. Для устрашения непокорной Барселоны воздвигли две крепости: одну – на месте построенной



барселонцами на горе Монжуик во время каталонской войны, со рвом и бастионами, а другую в южной части города – огромную, с планом в форме звезды, по проекту голландского архитектора П. Вербома (обе крепости служили тюрьмами). В 1878 году крепость снесли, каталонское название Сьюдаделья (цитадель, крепость) получил разбитый на ее месте огромный садово-парковый ансамбль. Его формированию и популярности содействовала открытая поблизости Международная выставка 1888 года.

Для Испании XVIII столетие стало временем перемен, в которых так нуждалась страна, утратившая остатки былого величия. В середине века, в правление Карла III и его выдающихся министров, в Испании утвердилось просвещенное абсолютизм. Наступила пора реформ. С воцарением Бурбонской династии иноземные художественные вкусы на долгие годы определили общую направленность испанской культуры. В драматургии обладали эстетические принципы французского неоклассицизма. Театр охватила повальная мода на итальянскую оперу. Французский язык воцарился в высшем свете. Ко двору приглашались французские и итальянские живописцы. Усиление или ослабление художественных контактов определялось в первую очередь вкусами коронованных особ и придворных кругов. Вместе с тем не следует забывать о типичной для XVIII столетия активизации культурных взаимоотношений между странами.

В художественной жизни Испании появилось немало новшеств, порожденных требованиями времени. Стало развиваться государственное и частное меценатство, художники получили больше возможностей учиться за границей, возникли ранее не существовавшие области творчества. Но самое важное заключалось в том, что господство иностранцев не подавило испанскую художественную традицию. Процесс преобразований повысил интерес к национальной культуре. Взаимодействие исконного испанского начала и иноземного влияния принесло сложные формы, породило новые явления, яркие таланты. Жизнь испанского общества, испытывавшего прилив свежих сил, была насыщена резкими контрастами. Ее относительная стабильность длилась недолго. Курс просвещенного абсолютизма, который формировал буржуазное развитие страны, не мог быть всесторонне притворен в жизнь испанского государства с его крепкими феодальными устоями. Просветительские идеи, завезенные в основном из Франции, не затронули глубинных проблем испанской духовной жизни, а само движение, достаточно узкое и во многом незрелое, в силу исторических обстоятельств не достигло расцвета.

Между тем дыхание французской революции все сильнее ощущалось на Пиренейском полуострове и породило ответное наступление феодальной реакции. Государственное управление, экономика, финансы пришли в полное расстройство.

Кризисная историческая ситуация конца XVIII столетия получила трагическое развитие в нача-



Триумфальная арка 1888 года



Монастырь Монтсеррат

ле следующего века, когда в 1802 году войска Наполеона вторглись на Пиренейский полуостров. Освободительная антифранцузская война заключала в себе исторически закономерное противоречие между духом возрождения нации и консервативной приверженностью старым порядкам. На протяжении веков в сознании испанцев представление о национальном и политическом единстве связывалось с незыблемыми устоями католицизма

и монархической власти. Сражаясь за национальную независимость, они одновременно фанатично боролись за короля, за святую веру, за древние законы и обычаи, противопоставляя их передовым и рациональным новшествам времени. Охватившая всю страну яростная борьба с французами зарождалась в народных низах, принимала формы партизанской войны – герильи. Сопротивление наполеоновской армии, прошедшей суровую военную школу на полях Европы, возглавляемой лучшими полководцами Наполеона, стремительно нарастало. «Это жуткая война», – доносил один из французских военачальников во время осады Сарагосы. Древняя арагонская столица была почти целиком разрушена. Отважно сражались жители Барселоны. Основной удар захватчиков был направлен на варварское уничтожение домиканского монастыря Святой Марии Монсерратской, покровительницы Барселоны и места мирового паломничества.

Монастырь взорвали, сожгли, от него остались лишь обугленные камни. Здание было заново возведено в начале XX века. Главную реликвию и святыню, скульптуру Богородицы с Младенцем из черного дерева, удалось спасти, спрятав в горах.

Эпопея наполеоновского нашествия, тщательно изученная и описанная в научной литературе, казалось бы, принадлежит к уже далекому прошлому испанской истории. Но силой искусства она приобретает бессмертие и актуальность. Современник и очевидец событий, Франсиско Гойя создал в 1810–1820-х годах знаменитую серию офортов из

83 листов «Роковые последствия кровавой войны в Испании против Бонапарта и другие возвышенные "Капричос"», которую обычно именуют «Бедствия войны», по названию, данному Академией Сан Фернандо при издании в 1883 году.

Здесь вся жестокая и беспощадная правда. Серия Гойи – не только безжалостный документ истории, но и великое произведение мирового графического искусства. Народная трагедия вызывает скорбное сочувствие, гневное возмущение, восхищение силой духа. Образ Испании, в котором нет примет реальной среды, обобщен, муки и подвиг народа разворачиваются в пространстве Вселенной, господствует бескрайнее, пустое или черное небо, голые холмы, изломанные войной деревья, иногда элементы архитектуры – камни разрушенных зданий, полукружия мрачных арок, темные углы подвалов. Мастер завершает серию на высокой ноте, образами надежды, разума и света.

Девятнадцатое столетие в Испании было насыщено поистине драматическими событиями. Стране довелось пережить 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 недолгими периодами политической стабильности, когда укреплялась экономика и улучшались позиции отсталой по



Пасео Колон (проспект Колумба) в направлении горы Монтжуик



Национальный дворец на горе Монтжуик

сравнению с другими европейскими странами испанской буржуазии. В условиях этой неустойчивой, близкой к кризису ситуации Каталония становится самым развитым в промышленном отношении ре-



гионом страны. В Барселоне была запущена первая паровая машина, между Барселоной и Матаро проложена первая в Испании железная дорога. Во 2-й половине XIX века Каталония вступила в пору

экономического и культурного подъема, охватившего главные области общественной жизни и отразившего рост национального самосознания и в культурном движении Ренессанса (Возрождения), и в предпринятой властями коренной перестройки Барселоны, создании новой и оригинальной городской структуры. Об успешном расширении мировых торговых и культурных контактов свидетельствовали состоявшиеся в Барселоне международные выставки в 1888 году в жилой части города, близ парка Сьюдадела, и в 1929 году в районе Монжуйка. Выставки стали важнейшими историческими вехами, определившими облик Барселоны.

В конце XIX столетия испанское государство переживает крайне напряженную ситуацию, терпит поражение в испано-американской войне, теряет последние заморские колонии – Кубу и Филиппины, испытывает вспышки анархизма и террора. В преуспевающей буржуазной Барселоне резко обостряются классовые противоречия, во время «трагической недели» 1909 года вспыхивает всеобщая забастовка рабочих, на улицах строят баррикады, под обстрелом полиции толпы громят монастыри и храмы. Еще раньше около театра Лисео взорвана бомба, которая повреждает здание, а в Мадриде террористами убит премьер-министр Испании Кановас дель Кастильо. Идущая по всей стране волна забастовок, парализование экономики, военные и гражданские мятежи порождают диктатуру генерала Примо де Риверы, который распустил парламент, ввел жесткую цензуру и аннулировал независи-



Площадь Короля (Пласа Рейяль). Фрагмент



Бульвар Лас Рамблас. Фрагмент

мость Каталонии. Попытки диктатора реформировать армию привели к его отставке. Выборы 1931 года приводят к власти левые силы. Король вынужден покинуть страну. Победа Второй республики, которая отделила церковь от государства, экспроприировала земли у крупных землевладельцев, разрешила гражданские браки, длилась недолго. На выборах 1933 года победили правые партии – монархисты, католики и фашистская партия фалангистов. Гражданская война в Испании, которая началась 22 июля 1936 года, расколола страну на два лагеря, провела резкую грань между прошлым и настоящим. Республиканцев поддерживали крупные города – Мадрид и Барселона, области Каталония, Валенсия и Страна Басков, националистов – Андалусия, Кастилия, Галисия и Наварра.

Минуло много лет, в мире произошло немало замечательных и драматических событий, сменились поколения людей и в самой Испании, и в тех странах, откуда устремились бригады интернационалистов на защиту испанской республики. Война в Испании была незабываемым событием в жизни всего мира. Она осталась в памяти старшего поколения советских людей – в ту пору они были детьми.

Гражданская война в Испании неожиданно резко сблизила наши страны.

Участник событий, советский журналист Михаил Кольцов в своей мужественной и поэтичной книге «Испанский дневник» писал: «Мы никогда не знали этого народа, он был далекий и чуждый, мы с ним никогда не торговли, не воевали, не учились

у него и не учили его. В Испанию и раньше ездили из России одинокие чудаки, любители острой, горьковатой экзотики. И вдруг этот долго прозябавший в нижнем левом углу материка, никому понастоящему неизвестный народ сухих кастильских плоскогорий, астурийских влажных гор, арагонских жестких холмов вдруг встал во весь рост перед миром. Это он первым в 30-х годах нашего века полностью принял вызов фашизма, это он отказался встать на колени перед Гитлером и Муссолини, он первый на счету вступил с ними в отважную вооруженную схватку»³.

Победа тоталитарного режима Франко изолировала Испанию от остального мира, породила атмосферу преследований и страха. Каталония, оплот республиканцев, испытала самые тяжелые последствия фашизма. 26 января 1939 года франкисты вошли в Барселону. Председатель Женералитата, автономного правительства Каталонии, Луис Компанис был казнен в крепости Монжуйк. Политика Франко была направлена на разрушение самосознания каталонцев, уничтожение каталонского языка. Отменялся статус автономии и все институты власти. Негласный запрет коснулся даже национального танца сарданы, который исполняют по праздникам на площадях, тесно взявшись за руки в едином кругу; любой может стать участником этого танца братства и солидарности.

Годы диктатуры не смогли разрушить сформированный веками фундамент свободолюбия, на котором каталонцы возродились как нация. Пример-



Кварталы и проспекты зоны Эшампле



Вид на Рамбла де Мар и памятник Колумбу

чательна глубоко уважаемая соотечественниками личность президента Жорди Жужола. Он родился в 1930 году в Барселоне, уже с юных лет участник движения сопротивления диктатуре Франко, провел годы в тюрьме и ссылке, выдающийся общественный и политический деятель, писатель Виервне избранный в 1980 году президентом Женералитета Каталонии, шесть раз переизбирался до 1999 года. Знаковая фигура в жизни современной Испании, он исключительно много сделал для процветания Каталонии.

Мы – современники и очевидцы, как и миллионы телезрителей мира, великолепного открытия 25 июля 1992 года XXV Олимпийских игр в Барселоне. Высшая справедливость в том, что местом их проведения стала Барселона, издавна центр международных встреч – выставок, ярмарок, конгрессов, спортивных состязаний. Благодаря Олимпиаде с широким размахом и смелостью практически осуществилось столь присущее Барселоне неустанное стремление к архитектурному обновлению, открылся путь к сложению огромного современного мегаполиса.



АНТИЧНАЯ БАРСЕЛОНА

Долгие годы исследования античного искусства Испании было достоянием археологической науки, породило обширную специальную литературу, созданную испанскими и другими европейскими учеными. За последнее время круг исследований расширился, появились труды искусствоведческой направленности, а также затрагивающие вопросы символической и иконографической интерпретации произведений. Вместе с тем огромный массив античного искусства Испании оказался в значительной мере исключенным из работ, предназначенных для широкого читателя. В историях искусств, в популярных изданиях, в общих обзорах можно встретить лишь краткое упоминание произведений, ставших уже хрестоматийными примерами. Отчасти это связано с плохой сохранностью дошедших до нас памятников античного искусства в странах Пиренейского полуострова, относимых подчас к разряду провинциальных художественных явлений, а также и с тем, что многие культурно-исторические

и этнографические проблемы сугубо специальные, вызывают немало разногласий и во многом еще не решены⁴.

Основанные в конце XIX века в ведущих испанских городах музеи модернизированы и превращены в великолепные собрания мирового уровня. Неразрывно связанные с открытием нового материала, экспозиции археологических музеев не представляют собой нечто застывшее, покрытое пылью веков. Их динамичная деятельность отражает активное движение исследователей мысли в области изучения античных древностей, сопровождаемое множеством специальных публикаций.

В такой сложной и многоликой стране, как Испания, далеко не везде можно представить себе ее далекое античное прошлое. Однако есть места, где на помощь воображению приходит сама природа. Ощущение вечности природного окружения кажется совершенно естественным на всем протяжении восточного побережья полуострова, особенно на каталонском участке. Современная магистраль в каких-то отрезках совпадает с Виа Августа, монументальной римской внешней дорогой, которая начиналась от Пиренеев и шла до Таррагоны, Тортосы, Сагунто, Хативы, Картахены, Кордовы и Кадиса. Путь торжествен и на редкость впечатляющ. Справа, если двигаться на север к Барселоне, непрерывно открывается широкий вид на море, к которому суша спускается сравнительно отлого, образуя просторные песчаные пляжи. Слева дороге сопутствуют гористый рельеф, каменистые почвы, покрытые кустарником

и сосновыми лесами с темно-зеленой хвоей. Дорогу пересекают устремленные к морю реки с пустыми, пересохшими к осени руслами, неглубокие долины, овраги и встающие на пути небольшие селения, существовавшие здесь с далеких времен.

Большая часть средиземноморского побережья, которая давно стала модной курортной зоной, застроена легкими и в чем-то схожими зданиями соответствующего их назначению типа. Если мысленно убрать эту в значительной мере бутафорскую архитектуру, то ландшафт, сравнительно пустынный, вольный, открытый небу, свету, морскому простору, предстает таким же, каким он был, когда по Виа Августа шествовали римские легионеры, спешили торговцы и горожане, ехали в повозках крестьяне. Так же как тысячелетия назад, в северо-восточной части моря вставал огненный диск солнца, на горизонте клубились темно-синие облака; как и в древние времена, мелели каменистые реки, к которым подводили многочисленные дороги, через реки, овраги, ущелья были перекинuty массивные каменные мосты.

В отрезке пути между Таррагоной и Барселоной сохранились выдающиеся памятники архитектуры римского времени. Вынесенный, согласно традиции, за пределы города Таррагоны близ Виа Августа находится башнеобразный трехъярусный погребальный монумент I века известный под традиционным названием мавзолея Сципионов (то есть римских братьев-полководцев, завоевателей Испании). Славой самой красивой триумфальной арки на Пиренейском полуострове пользуется



арка в Бара, в двадцати одном километре от Таррагоны, на 14-й миле дороги Виа Августа. Еще не так давно под ее полукружием проходила главная дорога, соединявшая Таррагону с Барселоной. Однопролетная, строго украшенная арка стройных пропорций сооружена в начале II века по приказу консула Луция Лицания Сура, одного из полководцев императора Траяна. И наконец, грандиозное сооружение в 4-х км от Таррагоны – двухъярусный акведук Лас Феррерас I века. В представлении последующих поколений торжественная красота акведуков, их колоссальные масштабы и безупречная ритмическая организация ассоциировались с чем-то необычным и сверхъестественным. Таррагонский акведук, один из самых древних на Пиренейском полуострове, называется Мост Дьявола. Он расположен близ дороги, ведущей в Барселону, среди холмистого, покрытого сосновыми рощами ландшафта. Строгость его основных горизонтальных линий и округлых, точно выверенных очертаний арок связана с образом умиротворенной и величественной природы.

Города испанской провинции почти бесследно исчезли, поглощенные строительством более поздних эпох, или были разрушены еще в давние времена. И все же археологам удалось обнаружить немало величественных руин. Среди них особое место занимает Таррагона, на примере которой можно судить о творчески смелом претворении правил римско-

го градостроительства, о типологических особенностях освещенных традициями общественных зданий. Если во многих других античных руинах римские камни нередко служили материалом для нового строительства, то в Таррагоне, самом римском городе Испании, они создают особую эмоциональную среду. Античная основа города ощущается в характере по масштабности и пластике, в золотисто-медовом теплом токе камне, словно загоревшем за долгие века. Столица Ближней Испании и почти соседствовавшая с ней Фавенция Барцино, Барцинона, развивались по-разному, во многом разновременно, но имели несомненно схожие черты.

Их дальнейшие судьбы резко разошлись. Уделом Таррагоны, сохранившей остатки античного прошлого, пережившей расцвет в Средние века, суждено было остаться провинциальным городом Каталонии, Барселоне же было уготовано блистательное будущее, уникальное для всей Испании.

Особой ценностью обладают свидетельства современников, дарующие ощущение конкретного исторического времени.

Красноречива стихотворная переписка поэтов IV века Марка Авсония и его ученика Павлина Ноланского⁵. Поводом для этой переписки послужило то, что Павлин, уроженец знатной римской семьи, сделав блестящую светскую карьеру, принял христианство и в конце 393 года удалился в Испанию, где стал священником в Барциноне. Авсонию, живущему в Риме, огромная, словно расположенная на краю света испанская провинция представляется неведомым

и пугающе диким краем. Он с горечью упрекает Павлина в молчании, в том, что его так резко изменило «чужое далекое небо, Пиренеев снега и басконские дикие чащи», в чем винит и проклиняет иберийскую землю. Для просвещенного римлянина она – безлюдная глухомань, в которой Павлин обречен на нищету, скорбь и одиночество. В пространным ответе Павлин Ноланский доказывает величие и истинность исповедуемой им новой веры, объясняет нарекания Авсония полным незнанием иберийского края. Не будучи его уроженцем, он отделяет себя от дикого местного населения с его жесткими нравами, ибо живет в другой части страны, по соседству процветающих городов. Неудивительно, что он, прежде всего, восхваляет Таррагону – город, стоящий на горе, «гордо вззирающий на море», но его восхищение вызывает и прекрасная Барцинона, ставшая близкой, навсегда привлекательной за прошедшие годы. Испания захватывает воображение Павлина величием, грандиозностью богатой страны, «...где виден солнца закат в глубине вод океана».

То, что обнаружено в Барселоне специальными археологическими исследованиями и работами по городскому благоустройству, составляет обширный, чрезвычайно интересный, но в своей основе археологический материал. Здесь трудно говорить о каких-либо уцелевших архитектурных ансамблях, крупных фрагментах сооружений, отдельных памятниках.

Античный город располагался на пологом холме Монс Табер, имел план в виде неправильного пря-

моугольника. Согласно римской традиции, две широкие улицы – кардо и декуман – пересекались на прямоугольной площади, где находился городской форум. В возвышенной точке, официальной зоне встал храм Августа I века. Его четыре коринфского ордера колонны и часть архитрава можно ныне увидеть во дворе барселонского туристического агентства (улица Парадиз). Вероятно, несколько раньше храм Августа украсил форум Таррагоны. Так оба города стали первым в Испании, обожествившим культ Августа сооружением посвященного ему храма. В Таррагоне храм не сохранился, известен по изображению на бронзовых монетах чеканки местного монетного двора I века. Высокий и стройный храм с восьмиколонным порталом на фасаде, как и храм в Барциноне, был построен в традиции строгого августовского классицизма.

Самое внушительное в Барселоне – остатки римских стен, основания и фрагменты которых свидетельствует об их оборонной мощи; стены были воздвигнуты в IV веке для защиты города от вторжения северных варваров.

Думается, что именно в римское время на каталонской земле в архитектуре Барселоны закладывалось стремление к крупному масштабу сооружений, к их пространственной протяженности, к внушительным объемным формам, к цельности общего впечатления. В гористой Каталонии в отличие от бетонно-кирпичной архитектуры Рима строили из местного камня, господствовала техника кладки крупными квадрами, которая подчерки-

вала и выявила пластическую мощь камня. Это стало одной из выразительных особенностей образа будущей Барселоны.

Обнаруженные при раскопках античного города археологические находки составили чрезвычайно интересную коллекцию Музея истории Барселоны, основанного в 1943 году в трехэтажном дворце XV–XVI веков Кларьяна Паделья, который в 1932–1934 годах камень за камнем был перенесен с улицы Меркадерс в центр так называемого Готического квартала. Наряду с различными историческими документами и экспонатами музей хранит немало произведений римского искусства.

Проведенные перед Олимпиадой раскопки под Королевской площадью открыли обширную археологическую зону: остатки улиц, домов, колонн, скульптуры, древнюю кладку собора со следами исчезнувшей вестготской епископской резиденции. Подземная зона – впечатляющая часть экспозиции музея.

Во многих городах Испании, некогда процветавших центрах античной культуры, широкое распространение, как упоминалось, получил собственно археологический тип музея. Интерес к далекому прошлому страны подкрепился огромным успехом археологических открытий на Пиренейском полуострове в первой половине XX века. Основной материал находок сконцентрирован в крупнейших собраниях Испании – великолепном Национальном археологическом музее Мадрида, в археологических музеях Севильи, Таррагоны, Кордовы, Мери-



ды, Барселоны. Среди них Археологический музей Барселоны занимает одно из первых мест.

История создания этого музея, подобно большинству музеев Барселоны, которые, пополняясь новыми коллекциями, переходили из здания в здание, знает несколько этапов. Его открытие состоялось в 1943 году в просторном Дворце графики, построенном у подножия горы Монжуйк для международной выставки 1929 года. Музей знакомит не только с древним прошлым Барселоны, его многочастная экспозиция посвящена широкому ареалу цивилизации Западного Средиземноморья от доисторических эпох до падения Римской империи и возникновения на Пиренейском полуострове вестготского государства. Исключительный интерес представляют памятники доримского времени. Среди них находки в святилищах и некрополях испанского острова Ибица, куда в 625 году до н.э. была выведена карфагенская колония. Обнаруженные здесь произведения искусства охватывают огромный исторический период – от VII века до н.э. до первых веков нашей эры. Господствующая роль в собрании музея принадлежит разнообразной и оригинальной по типологии ритуальной скульптуре из обожженной глины. Находки Ибицы представляют собой ценный материал для изучения искусства древней Испании, в котором пересекалось влияние финикийской, карфагенской и греческой цивилизаций. Начало приобщения Испанского региона к греческой культуре

ознаменовалось созданием греческих торговых факторий на Пиренейском полуострове. Единственная и наиболее полно исследованная греческая колония – античный Эмпорион (совр. Эмпурьес) – была заложена фокейцами в 550 году до н.э. в бухте Росас, в 160 км к северу от Барселоны. Археологический музей Барселоны хранит многочисленные раскопки Эмпурьеса греческого и римского времени – скульптуру, мозаику, керамику, изделия из бронзы и стекла, монеты, оружие и эпиграфический материал.

Погибшему греческому храму Асклепия принадлежала большая (2,20 м) мраморная статуя бога-врачевателя, украшающая ныне один из главных залов барселонского музея. Статуя Асклепия (римского Эскулапа), бородатого мужа в гиматии, который драпирует его стройную фигуру, представлена по поликлетову канону с упором корпуса на одну ногу. Голова благородной формы в шапке кудрей, подобной львиной гриве, идеально прекрасное лицо, спокойное величие позы, узнаваемость привычных атрибутов бога – все это свидетельствует о традиционном, несколько официальном назначении культовой статуи, по-видимому, эллинистической копии работы мастерской Фидия. Более камерный характер отличают полную поэтической прелести головку Афродиты, также эллинистическую копию с оригинала Праксителя, и истинно пластический шедевр – маленький женский торс из мрамора. Многочисленны найденные на Балеарских островах и собранные в музее образцы бронзовой мелкой пластики IV–VI веков до н.э.: статуэтки богов Ареса,



Зал в Археологическом музее Барселоны, посвященный находкам в Эмпурьесе. В центре – статуя Эскулапа



*Голова Богини (IV век до н.э.) и женский торс (I век до н.э.)
из Эмпурьеса*

Афины, Гипноза, сатира, кентавра, золотая фигурка крылатой Ники превосходной ювелирной работы, бронзовая голова льва, служившая навершием дышла повозки из Эмпурьеса.

В этом городе было обнаружено немало разнообразных греческих ваз высокой художественной ценности; большинство их можно увидеть в музее

Барселоны. Экспорт в Западное Средиземноморье греческих ваз, наделенных изысканной пластикой форм и украшенных великолепными росписями, длился несколько столетий. Предназначенная для хозяйственных нужд и составлявшая важную часть заупокойного культа, греческая керамика была вместе с тем предметом роскоши, ее присутствие отмечено лишь в самых богатых погребениях античной Испании.

Значительная часть Археологического музея отдана памятникам римского времени, в числе которых находки Барселоны. Представлены архитектурные фрагменты храмов и терм: портик, фусты колонн, капители, скульптура. В одном из залов реконструирована римская вилла в Бадалоне (близ Барселоны). Среди изделий художественного ремесла выделяется коллекция стекла, отличающаяся разнообразием технических приемов. Коллекция расположена в специально отведенном для нее зале, эффектно оформленном в стиле помпейской росписи.

Особую ценность представляют произведения напольной мозаики – черно-белой и полихромной.

Одно из достоинств мозаики обычно усматривают в ее прочности. Но прочность античной напольной мозаики, которая в самом деле поразительна, – один из залогов ее вечности. Широко распространенное с древних времен искусство мозаики полнее всего аккумулирует живое начало античной культуры.



Зал античного стекла в Археологическом музее Барселоны

В южных и восточных странах каменный пол был издревле принадлежностью общественных и жилых зданий. Мозаичная вымостка, заимствованная римлянами у греков, а Греция в свою очередь позаимствовала ее с Переднего Востока, служила украшением пустой каменной плоскости пола. Его часто мыли, что придавало ему новую красоту, потускневшие камушки возрождали свои краски; эта особенность умело и эффектно использовалась в вымостке водоемов и фонтанов.

Искусство римской мозаики развивалось на основе эллинистической традиции, плотно скрепленной классическими нормами, иконографическими и художественными канонами. Возникли определенные изобразительные штампы, влияние которых не могло не ощущаться в провинциальных школах. Тем более восхищает та степень новизны и свободы, которую сумели внести местные мастера в традиционное искусство.

Памятники мозаичной живописи помогают составить представление об утраченных античных картинах. Вместе с тем природе этого искусства присуще несомненное статическое качество. При всей живости мозаичное изображение сохраняет ощущение каменного изделия, не теряет свойственные материалу твердость, четкость, впечатление монументальности. Линия, созвучие цветов строятся неторопливо, метод работы исключает импульсивность творческого акта живописца и в известной мере выявляет эстетическую выразительность самого человеческого труда. Мозаика тяготеет к пло-

скости, двухмерности, красочной декоративности. То, что это искусство «рукотворно», требует участия художника и мастеров-исполнителей, сближает его с прикладными видами творчества и художественным ремеслом.

Многочисленные мозаики барселонского музея разнообразны по времени создания, сюжетам, изобразительным приемам и художественной ценности.

К числу ранних произведений эллинистического типа принадлежит великолепная горизонтальная композиция из Эмпурьеса, населенная обитателями моря. Представлены рыбы разнообразных пород, мурена, лангуст; сидящая на скале птица держит в клюве маленькую рыбешку, кажется реальной, словно уходящей вглубь, зеленоватая масса морской воды. Трактовка форм отличается объемной пластичностью и проработкой деталей. Как и другие мозаики из Эмпурьеса, это эмблема – мозаичная картина в орнаментальном обрамлении, которая была привозной и вставлялась на местах в вымостку пола. В мозаике «Три грации» отразилось более позднее время, когда живописные приемы приобрели более плоскостный характер, трактовка образов упростилась; возможно, мозаика была создана в местной мастерской. К кругу излюбленных сюжетов наряду со сценами охот и рыбной ловли принадлежали изображения конных состязаний на колесницах, прекрасных коней – кумиров толпы. Гордость барселонского музея – две огромные горизонтальные композиции IV века с этим сюжетом. Одна происходит из

раскопок виллы Бела Льош, близ Жероны, другая (8×3,57 м) открыта в 1879 году в самой Барселоне. Зритель становится свидетелем стремительного бега на арене цирка колесниц, запряженных четверками коней. Пересекающие арену по горизонтальной оси спина представляет собой обширную платформу с павильонами, обелисками, трофеями, статуями, пальмами и фигурками людей. Одних участников состязаний ждет победа и слава; других – трагическая неудача: лошади рвут построики, падают на землю, опрокидывая колесницы. Оживление борьбы, стройные кони, украшенные плюмажами и богатой сбруей, надписи с их именами на крупах или на светлом золотистом фоне – все создает многофигурное динамичное зрелище и вместе с тем служит бесценным историческим документом.

Согласно апокрифической традиции, проникновение христианства на Пиренейский полуостров в I веке связано с проповеднической деятельностью апостолов Павла и Иакова Старшего. Современная наука свидетельствует о существовании здесь общин во II веке. Гораздо более четкая картина вырисовывается, однако, в III – начале IV века. Распространение христианства, которое наибольшей активностью отличалось в городах, подобно процессу романизации, охватывало три зоны. В южных романизованных областях существовало немало общин, самых древних по времени; в северо-восточной и северной зонах они концентрировались только в крупных городах, причем их численность возрастала к побережью Средиземного моря. Менее ис-



Конные состязания в цирке. Мозаика. IV век

следованы центральные области полуострова, где христианство распространилось среди знатных слоев в своей основе романизированного общества. На востоке полуострова сказывалось сильное влияние североафриканской церкви.

Главным источником формирования испанского христианства был Карфаген, где в 249 году воз-

никла крепкая церковная организация усилиями карфагенского епископа святого Киприана, поборника церковной теократии, строгой иерархии, единства церкви и ее дисциплины. Несомненно, что исповедание христианства в Испании, непрестанно подкрепляемое импульсами, шедшими от африканской церкви, наполнялось религиозным пылом и суровым фанатизмом.

Почитание святых мучеников особенно возросло во время жестоких гонений в империи на христиан при императорах Деции, Валериане и Диоклетиане. Эдикты Диоклетиана 303 года непрестанно ужесточались – от запрета отправления культа до разрушения церквей, конфискации священных книг и утвари, ареста клира и тотального уничтожения верующих. В испанском обществе сложился прочно вошедший в иконографию пластических искусств культ святых мучеников.

В Испании господствует распространенное во всем католическом мире почитание Девы Марии. В большинстве испанских городов храмы освещены в ее честь. В Барселоне, как упоминалось, самый популярный культ Богоматери Милосердной (Мерсэ). Особой популярностью в пантеоне христианских святых пользуется святой Георгий-змееборец, покровитель Каталонии и Барселоны, образ которого (Сан Жорди) входит в изобразительное искусство. Культ святых мучеников, которым посвящались церковные здания в различных местностях и городах, имел самостоятельное значение. Кафедральный собор Барселоны, заложен-

ный в IV столетии на месте раннехристианской базилики, называется собором Санта Эулалия (Святая Евлалия), ибо перенесенные в 877 году в крипту и помещенные в мраморный саркофаг мощи святой мученицы – самая почитаемая реликвия собора.

Молодая горожанка Евлалия, защитница обездоленных, ночью проникла к месту казни группы христиан в присутствии барселонского правителя Дакиана, громко выступила в защиту единоверцев, страстно обвиняя судей и призывая к вере в истинного Бога. Эвлалию били палками, жестоко истязали, распяв на дереве. По преданию, мученичество христианки сопровождалось мистическими небесными явлениями. Реальный оттенок ощущается в рассказе о том, как три дня висевшее на дереве и отданное птицам истерзанное тело мученицы накрыла белая пелена внезапно выпавшего снега. Испуганные стражники убежали, и христиане на третью ночь смогли предать тело земле. Считается, что казнь святой происходила на месте внутреннего двора будущего собора.

Среди святых мучеников были уроженцы других стран. Столь почитаемой в Жероне святой Феликс (Сан Фелиу), которому посвящена церковь, происходил из Северной Африки, а Абдон и его товарищ Сенен принадлежали к благородным персидским семьям и после принятия ими христианства погибли в Риме в 250 году. В Средние века их культ распространился по всей каталоноязычной зоне, особенно в сельских местностях.



Крипта и саркофаг Св. Евлалии в Кафедральном соборе. XIV век

После того как император Константин Миланским эдиктом (313 год) даровал свободу вероисповедания всем христианам, начался расцвет испанской церкви, окончательно оформилась ее организационная структура. Как и повсюду в империи, христианство из религии гонимой и тайной превратилось в государственную религию. На церковном соборе в Толедо (400 год) для всех общин

Испании было принято единое католическое (всеобщее) верование.

Остатки культовых построек конца IV – V веков были обнаружены в Каталонии, на Балеарских островах, в южных областях, в Галисии и Португалии. Они создают представление о планах зданий, о характере пристроек, деталях, декоративных мотивах, и в том числе о неизменной классической традиции замощения полов мозаикой. Многочисленные каменные обломки, основания и колонны свидетельствуют о том, как активно завоевывала испанскую землю христианская религия.

Обширные территории близ храмов занимали некрополи. Открытый в 1923 году при строительстве табачной фабрики в Таррагоне, на левом берегу реки Франкол, и один из самых значительных в Испании, римско-христианский некрополь III–VI веков примыкал к базилике IV века, в крипте которой были погребены глубоко почитаемые святые мученики: первый епископ Таррагоны Фруктозий, диаконы Авгурий и Эвлогий, умерщвленные на арене таррагонского амфитеатра.

Каталония выделялась созданием скульптуры на стенках саркофагов – от самых простых и строгих, покрытых рядами традиционных S-образных каннелюр, до полнообъемных сюжетных рельефов типа фриз. Некоторые из стенок саркофагов оказались замурованными в здании средневековых каталонских храмов. Обнаруженная при раскопках таррагонского некрополя группа памятников – самая многочисленная и интересная в Испании по

количеству и разнообразию произведений. Особенно известны экспонируемые в таррагонском Музее раннехристианского искусства саркофаги, носящие условные названия «Львы», «Лектор», «Оранта». Саркофаг «Львы» принадлежит позднеантичной пластической традиции. В его центральном медальоне портретно достоверное изображение усопшей, а по углам массивные, словно вырастающие из камня фигуры львов, терзающих газелей, – античный символ бессмертия, совершенно языческий образ, полный тяжеловесной аллегоричности. Рельеф на саркофаге «Лектор» более упрощенный и грубоватый, изображает учителя, раскрывающего свиток перед учеником. В памятниках интересующего нас времени этот типичный античный мотив чрезвычайно редок. В рельефе саркофага «Оранта», исполненном в плоскостно-линейной манере, создается новый, аспектически сдержанный образ. На углах саркофага фигуры двух женщин-орант с поднятыми к небу руками, фигура усопшего в центре решена в канонической мегатичной позе. В самых крупных городах провинции – Таррагоне и Барциноне – скульптура создавалась из местного материала и в местных мастерских. Города служили художественными центрами для всей округи.

Выступающая из тьмы веков, приветливая и процветающая Фавенция Барцино – это все же скорее образ угадываемый, нежели реальный. В исторической памяти город встает прежде всего, как один из центров европейской готики, очаг мощной средневековой культуры.



СРЕДНЕВЕКОВАЯ БАРСЕЛОНА

Характерная особенность Испании Средних веков – многосоставность историко-культурной структуры, разнообразие народностей и учреждений. Сохранив античное наследие, страна еще не была Испанией в собственном смысле слова, ибо речь в ту пору могла идти об отдельных территорияльных государственных образованиях – Астурии, Галисии, Леоне, Наварре, Кастилии, Каталонии, Арагоне, Валенсии. Картина художественной жизни становилась все более сложной и мозаичной.

Испанское искусство сближалось с искусством других стран Европы, обогащалось опытом Франции, Италии, Нидерландов. Развитие в русле относительно единой культурной общности – закономерное явление эпохи. Необычным стало то, что Испания, наряду с Португалией, была единственной страной в Европе, где тесно взаимодействовали, причудливо смешивались традиции искусства Запада и Востока.

Бурное развитие Каталонии было в высокой мере перспективным. В характере народа сложились и окрепли такие качества, как предприимчивость, трудолюбие, активность, склонность к разумной практической деятельности. Но, может быть, самая яркая черта каталонцев, которые пользовались в Испании славой неукротимых, проявилась в их неустанном стремлении к независимости. Подъем страны сопровождался рождением литературы на каталанском языке, ростом образования, учебных заведений, расцветом строительства и пластических искусств.

К началу XI столетия в Каталонии сложился общий для стран Средиземноморья первый романский стиль, в котором был использован опыт итальянских строителей. После отвоевания Толедо в 1085 году началось активное проникновение на Пиренейский полуостров французского искусства, которое длилось два столетия. Значительную роль в его распространении играли французские монашеские ордена.

Могущественные бенедиктинцы развернули активную строительную деятельность на пути международного паломничества христиан к гробнице апостола Иакова Старшего в Сантьяго де Компостела в Галисии. Сооружения «французской дороги», которая проходила через север страны, почти не дошли до нашего времени, но оказали сильное воздействие на формирование романского искусства в Испании. Каталонское зодчество романского времени (второй романский стиль) не внесло

значительных изменений в структуру зданий предшествующего этапа; развитие в основном шло по пути усовершенствования техники каменной кладки, усложнения форм и обогащения скульптурного убранства. Вместе с тем следует учитывать, что по мере успехов реконкисты и усиления религиозной нетерпимости мусульман беженцы-христиане переселялись на освобожденные земли северных испанских королевств. Мосарабы, сохранившие в условиях арабского владычества религию и обычаи, и теперь не утратили своей самостоятельности, не сливаясь с общей массой христианского населения страны. Они принесли сюда традиции араб-мавританской культуры, особенно в области строительства и искусства миниатюры.

Центрами развивающейся духовной жизни были многочисленные каталонские монастыри – средоточие всего того лучшего, что создавали мастера романской эпохи, – строгих архитектурных ансамблей, насыщенного скульптурного убранства, красочных росписей и драгоценных, украшенных миниатюрами рукописных кодексов, изготовленных в монастырских скрипториях.

Знаменитый в средневековой Каталонии монастырь Санта Мария в Риполе славился своей библиотекой, скрипторием, величественной монастырской церковью и особенно ее порталом середины XII века, сплошь покрытым полосами рельефов, одним из шедевров романской пластики Испании. В этот период исключительного развития достигла каталонская скульптура, которая известна глав-

ным образом благодаря капителям монастырских клуатров, где из местного пиренейского мрамора высекались целые сцены, навеянные образами священных текстов и народной фантазии. Пленительное создание европейской романики, щедро украшенные скульптурой клуатры таились за суровыми стенами монастырей, начиная с таких крупных, как упомянутый рипольский, до менее значительных, расположенных в провинциальных городках Каталонии.

К середине XII столетия проникшее за Пиренеи влияние цистерцианского ордена привело к созданию выдающихся романских комплексов Каталонии – монастыря Санта Мария в Поблете, основанного в 1151 году Рамоном Беренгером IV, монастыря Санта Креу (Святого Креста), усыпальницы графов Барселонских – расположенных в богатой области между Таррагоной и Леридой. Здесь примечательна архитектура dormitorioв конца XII–XIII веков, которая оказала несомненное влияние на развитие конструктивных особенностей каталонской готики.

Что же касается самой Барселоны, то в XIII столетии происходило интенсивное формирование ее внутренней структуры. Разросшиеся предместья плотно обступили древний центр с его римскими оборонительными стенами. Новая организация города породила более обширную систему укреплений, воздвигнутых в XIII – начале XIV века





Клуатр църкви Сант Пау дель Камп

(от них сохранился один сектор близ корабельной верфи).

За этой городской стеной, в старой зоне Раваль, расположена небольшая церковь Сант Паудель Камп, то есть церковь Святого Павла в Полях, одно из зданий Барселоны XII века. Пострадавшее после пожара во время вторжения Альморавидов в 1115 году, оно было восстановлено через несколько лет. Трехабсидный приземистый храм имеет романский фасад с типично ломбардской орнаментацией и портал с тимпаном; капители колонн, обрамляющие вход, – вестготского времени. Уютен маленький клуатр, особенностью которого являются трехлопастные и пятилопастные арки на двойных колонках. Церковь Сант Паудель Камп входит в число немногих построек романского времени в Барселоне. К ним принадлежит несколько капелл, особенно известна капелла, воздвигнутая в XII столетии в благотворительных целях богатым барселонцем Бернатом Маркусом, а также основание архиепископского дворца, некоторые фрагменты собора. По степени насыщенности романскими памятниками Барселона уступает Таррагоне и Лериде с их знаменитыми старыми соборами.

На романском этапе развития многие черты каталонского искусства проявились еще в упрощенных, наивно-эмпирических формах. Но эти особенности стали одним из прочных элементов той богатой и плодотворной почвы, на которой взошли обильные всходы новой готической культуры.

Готика Каталонии XIII–XIV веков – это прежде всего образ архитектуры, смелой, передовой, которая отвечала потребностям большого коллектива людей и тяготела к созданию светских общественных зданий. Культовые и гражданские памятники отличались удивительным единством стиля. Столь характерный для готической эпохи расцвет городской культуры нашел одно из ярких подтверждений в том, что Барселона, которая достигла наивысшего подъема в начале столетия, приобрела новый облик с расцветом готического искусства.

Минуя оживленные проспекты и однообразные блоки жилой застройки, стоит войти в Готический квартал, чтобы ощутить себя в старом, исторически сложившемся центре города. Квартал давно слился с современной жизнью Барселоны и кое в чем изменил свой облик – на некоторых древних фундаментах воздвигли новые дома, часть сооружений подверглась поздней перестройке, в том числе фасады старинных дворцов, кафедрального собора, ратуши и биржи. И все же время здесь многое пощадило. Тесно сгрудились массивы зданий, суровые в своей строгой простоте. Всюду господствует потемневший, прекрасно отесанный камень. Некоторые улицы подобны ущельям, где лишь угадывается солнечный свет.

Центр старого города составляет ансамбль зданий. Это знаменитый, начатый строительством в 1298 году кафедральный собор и главный Королевский дворец – древняя резиденция графов Барселонских, где постройки XIV–XVI веков группи-

руются вокруг замкнутой Королевской площади. Рядом расположены дворец архиепископа и дворец архидиакона Луиса Деспла, а также обрамляющие площадь Сан Жауме здания ратуши и Генеральной делегации.

Печатью жестокого и грозного времени отмечена древняя Королевская площадь, северо-западную сторону которой образует фасад Тинел, парадный зал дворца с трехчастной композицией узких арочных окон. Слева поднимается пятиярусная, лапидарная в своих очертаниях башня короля Мартина (1557). В массивах темных, еще сохранивших крепостной облик зданий, в очертаниях башни с ее однообразным ритмом черных провалов глубокой арочной галереи, в стертых ступенях пологой, ведущей в Тинел лестницы, наконец, в самих формах пустой, прямоугольной, мощенной камнем площади ощущается неумолимое движение истории.

Своего рода хрестоматийным стал вид на Готический квартал, который открывается с площади Рамона Беренгера Великого. И на самом деле вид этот очень эффектен: громоздящиеся серые громады собора, Королевского дворца и капеллы Санта Агеда начала XIV века, воздвигнутой на остатках мощных, освобожденных от поздней застройки римских оборонительных стен, образуют величественную, исполненную внутреннего ритма картину. Господствуют крупные и ясные архитектурные массы, четко сопоставленные друг с другом объемы. Над широкими горизонталями крыш вздымаются несколько башен; особенно внушительны



завершающие трансепт восьмиугольные башни собора.

Каталонская готика может показаться рациональнее и несколько суше кастильской. Но ее произведения заключают в себе ту гармонию разумно организованных форм, которая свидетельствует о широте и свободе архитектурного мышления, о понимании каталонскими мастерами единства конструктивных и художественных задач. Главная из тенденций каталонской готики заключалась в новом типе интерьера, который напоминал зальную церковь, то есть приближался к однефности, к единству пространственного впечатления. В поздней готике Западной Европы подобное решение храмового интерьера, которое давало возможность объединить большие массы молящихся, ознаменовало возросшее значение общины, развитие демократического начала.

Новый тип церкви укоренился в Каталонии одновременно с расширением и процветанием ее городов. Здесь строили в XIV столетии небольшие однефные церкви. В Барселоне к такого типа церквям относятся уже упомянутая Санта Агеда (начата в 1311 году, архитектор Бертран Рикер), Санта Мария дель Пино (начата около 1322 года) и Сант Жуст-и-Пастор (1342). Более сложный вариант представлял собой трехнефный храм с обширным центральным нефом, который играл роль главного элемента пространственной композиции. К этому варианту

в первую очередь принадлежал собор Барселоны, который во многом служил достойным подражания образцом в культовом зодчестве Каталонии. В строительстве собора участвовали с начала XIV века Жауме Фабре (с острова Майорка), Бертран Рикер (в основном создание клуатра), с 1397 года – Арнау Баргес. В XV столетии храм был завершен, но его главный западный фасад с ажурными шпилями построен в 1892 году. В ряду готических соборов Испании это здание прозвучало новым и смелым словом. Сохраняя в плане некоторые традиционные черты – венок капелл или остатки трансепта, – строители барселонского собора ставили своей задачей создать необычную обозримость внутреннего пространства, где средний неф немного превышает по высоте боковые, а очень широкие своды поддерживают стройные столбы с пучками тонких колонн. Применение широких сводов повысило роль контрфорсов, которые помещены внутри собора, образуя в нем как бы ряд поперечных коротких стенок, где разместились капеллы: каждой травее центрального нефа соответствуют по боковой стене две капеллы.

Однако впечатлению простора и легкости, к которому стремились создатели собора, мешает ряд обстоятельств и прежде всего явно недостаточное освещение, отчего в соборе всегда царит полумрак. Солнечные лучи, проходящие сквозь окна капелл, галереи и разноцветные витражи, выхватывают из



темноты лишь отдельные элементы единой конструктивной системы, целостного же представления о ней не создается. Вместе с тем этому препятствует (что уже относится к последующим эпохам) ощущение заставленности внутреннего пространства. Большую часть центрального нефа занимает обширный хор (1390), его пышное ограждение включает мраморные рельефы выдающегося испанского скульптора XVI века Бартоломе Ордоньеса. Каждая из многочисленных боковых капелл собора представляет собой маленький музей. Даже сумрачный клуатр заставлен разросшимися пальмами и другими разнообразными деревьями, что затрудняет восприятие его общей композиции.

Барселонский собор заслуживает почтительного внимания как один из важных этапов в сложении характерных особенностей каталонской готики. Несколько десятков лет спустя композиционные и конструктивные принципы этого сооружения были использованы в строительстве трехнефной церкви Санта Мария дель Мар. Главная заслуга зодчих состояла в том, что они воплотили здесь своего рода законченный и совершенный тип каталонского храма.

По сравнению с некоторой тяжеловесностью городского центра облик кварталов Ла Рибера, примыкающих к церкви Санта Мария дель Мар, окрашен иным настроением. Здесь раскрывается один из самых интересных аспектов средневеко-





Вид на крышу и башни церкви Санта Мария дель Мар

вой Барселоны, торгового, купеческого города с прочно сложившимися демократическими традициями. Уже само название – церковь Святой Марии Морской – свидетельствует о том, что это портовая церковь, посвященная небесной заступнице барселонских мореходов. Близ храма находились хорошо известная средиземноморскому купечеству биржа, монетный двор, по улице Монкада тянулись небольшие дворцы, которые принадлежали торго-



вой знати; улица Борне вела к площади, где когда-то устраивались игры и турниры, а уже с давних времен раскинулся Меркадо дель Борне – рыбный и овощной рынок. Ближе к порту простиралось обширное, длинное, перекрытое широкими арками здание Королевской корабельной верфи. Здесь все было пропитано дыханием моря, его острыми запахами, повсюду кипела жизнь, вокруг церкви жили моряки и ремесленники, на улочках, укры-

тых тенью домов, располагалось множество лавок и мелких мастерских, шум от которых разносился по всей округе. На редкость красноречивы названия этих маленьких улиц: Меркадерс, Сомбрерос, Тапинерос, Видриерос, Ботерс, Бланкерия, Фустерия (купцов, шапочников, ковровщиков, стекольщиков, сапожников, маляров, суконщиков и других).

С улицы Платория (ювелирных мастерских) в просвете голубого неба встает элегантная восьмиугольная, составленная из тектонически четких объемов южная башня церкви Санта Мария дель Мар. Сжатая камнем соседних построек, церковь открывает свой великолепный фасад на небольшую узкую площадь, названную ее именем.

Церковь Санта Мария дель Мар – настоящая жемчужина старой Барселоны и одно из лучших готических сооружений Испании – заложена 25 мая 1329 года. Храм, возведенный немногим более чем в полстолетие, по своей значительности не уступавший кафедральному собору, был построен по инициативе и на пожертвования знатных купеческих семей, богатых судовладельцев, а также мощных барселонских корпораций, таких многочисленных по составу, как, например, корпорация портовых грузчиков. Сооружение храма связано с именами Жауме Фабре и Беренгера де Монтегута.

Фасад церкви имеет трапециевидную форму, замкнутую по сторонам двумя башнями, лишенными шпилей. Вместо высоких готических крыш применено плоское покрытие по уступам, четкие горизонтальные тяги, охватывая тело здания, уси-



Фасад церкви Санта Марія дель Мар

ливают впечатление его цельности, декоративное убранство крайне сдержанно. В центре композиции украшенный скульптурой и резным вимпергом портал словно приставлен к каменной плоскости, во втором ярусе – огромная роза изысканного и лаконичного рисунка. Примечательно, что на створках входной двери помещены бронзовые рельефы с изображением двух грузчиков – напоминание о той бескорыстной помощи, которая была оказана их корпорацией во время доставки материала для строительства храма.

Черты, присущие всему испанскому зодчеству эпохи готики, можно обнаружить и в этом памятнике с его статичными массами и выразительностью больших стенных плоскостей. Однако каталонская готика в отличие от кастильской тяготела не к общему декоративно-живописному зрелищному началу, а к созданию собственно архитектурного образа, наделенному ясной композиционной структурой. Так, характерная для Кастилии нерасчлененность объемов или, напротив, их известная дробность уступили место гораздо более четкому и последовательному выявлению тектонической основы здания. В церкви Санта Мария дель Мар скрытые внутри контрфорсы выявлены на наружных стенах в виде мощных каменных выступов, которые поднимаются над более низким покрытием капелл. Лаконичные цельные и тектонически взаимосвязанные внешние объемы храма находят четкое соответствие в его свободном, полном торжественности интерьере.

Внутреннее пространство раскрывается сразу, покоряя своей строгой и вместе с тем радостной красотой. Церковь совершенно пуста, камень ее стен и высоких сводов сохранил следы бушевавшего здесь пожара, ибо, как известно, в 1936 году каталонские анархисты повсеместно громили и сжигали церкви. Внутреннее убранство церкви Санта Мария дель Мар почти полностью погибло. Долгие годы храм ждал расчистки и реставрации. Этот удивительный памятник предстает ныне в первозданной, ничем не обремененной конструктивной и художественной чистоте. По сравнению с величественной и несколько сумрачной представительностью собора – зданием официального характера – здесь все приобрело изысканную простоту, какую-то откровенную ясность форм.

Пространство широкого главного корабля и подобных высоким и узким аркадам боковых нефов свободно перетекает в пространство полукруглой абсиды. Все дополнительные членения, усложняющие план, как, например, трансепт, исчезли. Пропорции удлинлись, приобрели стройность, особенно в энергичных очертаниях восьмигранных опор (расстояние между ними достигает 15 м), которые поддерживают смело перекинутые своды. Ширина пролетов обусловила увеличение числа контрфорсов, образующих в каждой траве уже не две, а три неглубокие капеллы. Стремление к единству пространственного впечатления, вызывающее ассоциацию с прекрасным залом, ширина сводов, близкая к мотиву мощно перекинутой арки,

главной темы всего каталонского зодчества, сочетание в образе праздничности и силы – все это роднит церковь Санта Мария дель Мар со светскими постройками.

Сходство это имеет и своеобразный обратный характер. Среди обширного строительства общественных зданий особого внимания заслуживают биржи – новый тип сооружений, получивший распространение в готической Испании в областях Восточного Средиземноморья. Барселонская биржа (между 1380–1392), перестроенная в 1763 году в неоклассическом стиле, сохранила старый главный зал, предназначенный для торговых сделок и денежных операций. Этот огромный зал (архитектор Пере Арвей), разделенный на три нефа трехчастной полуциркульной аркадой на очень высоких и тонких опорах, обладает тем же пространственным размахом и ощущением простора, что и интерьеры каталонских храмов⁶.

Примененное здесь плоское деревянное перекрытие потолка в сочетании с системой опорных арок характерно для светского каталонского зодчества и в некоторых случаях для культового (капелла Санта Агеда). Этот новый тип деревянно-каменной конструкции, главным элементом которой становится так называемая поперечная арка – диафрагма, опирающаяся либо на стенные консоли, либо на внутренние контрфорсы, можно обнаружить в средневековой Барселоне повсюду, особенно там, где требовалось создать единое замкнутое пространство, вмещавшее множество лю-

дей. Таково главное старое ядро ратуши – расположенный на втором этаже импозантный Зал ста (архитектор Пере Любет), место регулярных собраний муниципалитета, торжественно открытый первым заседанием Совета ста 14 августа 1373 года. Таковы больничные палаты госпиталя Санта Креу в Барселоне (ныне читальный зал Национальной библиотеки) с несколько повышенной, близкой к стрельчатой формой поперечных арок. Но эффектнее всего данный тип конструкции решен в более раннем, строго уравновешенном грандиозном пространстве Тинеля, парадного зала Королевского дворца, построенного между 1359 и 1370 годами архитектором Гульермо Карбонелем. Зал (17×33,5 м) разделен шестью мощными поперечными арками, которые поддерживают деревянный раскрашенный потолок и опираются на колонны, прислоненные к стене. Пролеты настолько широки, что пришлось включить в конструкцию поперечных арок боковые. В этом обширном зале заседали кортесы, справлялись празднества и проходили траурные церемонии. В Тинеле состоялся в 1493 году прием Фердинандом Арагонским и Изабеллой Кастильской Христофора Колумба после его первого плавания в Америку. Великому генуэзцу были оказаны самые высокие почести. Во время рассказа Колумба ему было милостиво разрешено сидеть в присутствии королевской четы. Всеобщее изумление вызвали те несколько уцелевших после тяжелого плавания индейцев, которых при огромном стечении народа торжественно окрестили в

барселонском соборе. Можно вообразить себе зрелище этого небывалого, озаренного сиянием американского золота празднества в гулком каменном пространстве Тинеля, охваченном могучими полукружиями широких арок.

Происхождение подобных арочных сводов в сочетании с балочным перекрытием плоского деревянного потолка восходит к разным истокам. Прообраз передовых конструкций, как уже упоминалось, возник в архитектуре романских монастырских dormitorioв. Немалую роль играла и восточная традиция, особенно в применении деревянных потолков, поперечные и продольные балки которых, будучи расписаны или раскрашены в контрастные цвета, выполняли также и декоративную функцию.

Вместе с тем местным особенностям каталонского зодчества не препятствовало воздействие Италии, которое можно проследить в некоторых типах зданий. Биржевые залы, например, вдохновлены образом открытых лоджий Тосканы, а такие памятники, как Тинел или Зал ста, обнаруживают, например, сходство с Залом нотариусов в палаццо деи Приори конца XII века в Перудже. Близость Италии, которая накладывала особую печать на архитектуру стран Средиземноморья, проявлялась в конкретном и более частном, а также, вероятно, и в чем-то общем, что было присуще этим странам. Так, несомненно, в эпоху готики каталонские здания, подобно итальянским, еще долго сохраняли романскую тектоническую концепцию архитектуры.

Воздействие итальянской традиции заметно и в жилых постройках Каталонии.

В последние годы благодаря усилиям Комитета охраны памятников муниципалитета Барселоны удалось спасти от разрушения и реставрировать целый ряд интереснейших зданий. Превращенные в музеи, архивы, библиотеки, эти старинные дворцы как бы зажили новой жизнью, стали широко доступны. Расположенный в юго-восточном углу Королевской площади трехэтажный дворец Кларьяна Паделья, в 1931 году перенесенный с улицы Меркадерс, хранит коллекции Музея истории города. Дворец архиепископа Луиса Деспла, восходящий к XV веку, с его очаровательным внутренним двориком занят муниципальным Историческим архивом.

Одна из самых старых улиц Барселоны, улица Монкада, превратилась в средоточие различных небольших музеев. Расположенные на ней дома образуют своего рода уникальный ансамбль. Все эти здания, более или менее измененные в последующие столетия, были куплены городом и тщательно отреставрированы. Среди них особого внимания заслуживают дома № 12 – дворец маркиза де Лью (XVI век), № 15 – дворец Беренгер де Агилар (XV век) и № 20 – дворец Далмасес (XVII век).

Здесь можно наблюдать, как облик каталонского жилища дворцового типа, теряя крепостной характер, по мере развития городской жизни все больше проникался светским духом. Фасады сравнительно небольших сооружений выходят на улицу. Выразительность фасада достигнута вели-

колепной кладкой тесаного камня. На его гладкой поверхности выделены арочный проем входа и чаще всего второй этаж, который обозначен как бы вставленными в массив арочными окнами, разделенными тонкими и высокими колонками. Нередко под слегка выступающим карнизом черепичной крыши помещена еще одна вставка – невысокая широкая галерея, типа маленькой лоджии с низкими округлыми арками.

Контраст суровой глади стенной плоскости и насыщенных декоративных пятен – излюбленный прием всего испанского зодчества, особенно в последующие эпохи. В фасадных композициях барселонских памятников этот прием еще только намечен. К сожалению, лишь немногие средневековые фасады гражданской архитектуры города дошли до нашего времени в неискаженном состоянии. Такова, например, часть сохранившегося старого фасада ратуши (1399–1402), который выходит на узкую Городскую улицу. Архитектор Арнау Баргес решил фасад в изысканных и лаконичных формах, предоставляя возможность в первую очередь оценить красоту камня, его прекрасную ровную кладку. Входной портал и несколько окон, нарядных, высоких, разделенных колонками и заполненных ажурным плетением на втором этаже, и широких, прямоугольных, со скругленной верхней частью – в нижнем, составляют основные элементы композиции. Их очертаниям следует декоративное убранство,



словно наложенное на стену. Горизонтальные тяги, перекликаясь с линией резного карниза, усиливают впечатление устойчивости каменного массива и его плоскостности. Украшениями выглядят лишь три ромбовидных герба Барселоны над архивольтом портала работы Жорди де Деу и его мастерской (автор статуи святого Рафаэля, исполненной около 1400 года, точно не установлен). При перестройке ратуши (новый фасад 1847 года) правая часть старого фасада оказалась безжалостно отсеченной, и то, что мы видим сейчас, восхищаясь живописной асимметрией композиции, составляет только его левое крыло с уцелевшим главным входом в центре.

Фасады дворцов на улице Монкада, зданий более скромных и камерных, не отличались такой зрелостью стиля и тонкостью скульптурных деталей. Они казались проще и грубее, однако и в них соблюдался тот же контрастный принцип оживления массивной стеной плоскости немногими, но изящными архитектурными мотивами.

Планы домов были разнообразны, но всегда преобладало стремление группировать помещения вокруг центрального, открытого и довольно узкого двора. Расположенная вдоль стены одномаршевая лестница вела на второй этаж, в парадные и жилые покои. Галерея второго этажа окружалась стройной аркадой с капителями красивой формы. Оформлению окон, которые выходили во внутренний двор, украшению балюстрады лестницы уделялось особое внимание. Непременной принадлежностью многих барселонских зданий, в том числе и культо-

вых, являются многочисленные причудливые водостоки крыш, которые заканчиваются изображениями грифонов, химер, человеческих фигурок, морских коньков. Следует отметить, что изготовление архитектурных деталей (особенно капителей) из ракушечного песчаника Жероны, материала прочного и легкого в работе, составило одну из доходных статей каталонского экспорта в страны Средиземноморья, который осуществлялся под контролем арагонской короны.

Дом № 15 по улице Монткада принадлежал в XV веке семейству Беренгер де Агилар, а позднее стал собственностью графов Санта Колома. Его фасад, особенностью которого являются прекрасные готические окна в нижнем этаже, был испорчен перестройкой XVIII века (балконы, новые окна). Долгие годы дворец находился в плачевном состоянии, в его выходящих на улицу покоях размещались мелкие лавчонки, галерея двора оказалась замураванной, в теле здания были пробиты широкие уродливые окна. После долгих реставрационных работ по решению барселонского муниципалитета во дворце Агилар 9 марта 1963 года был открыт Музей Пабло Пикассо. Коллекцию составили ранние произведения Пикассо из частных собраний, а также работы, переданные самим художником в дар городу, в котором он учился и начинал свой творческий путь.

Все помещения дворца Агилар, начиная от нижнего этажа, где располагались службы, до парадных апартаментов, внутреннего двора и верхних ма-

леньких каменных лоджий, образуют систему тесно связанных между собой ячеек богатого дома. Столь присущие каталонской готике конструктивная ясность, простота, сдержанное благородство форм воплощены здесь особенно доходчиво и наглядно. Просторные и невысокие залы имеют разнообразные перекрытия – часто широкими поперечными арками и деревянным плоским потолком. Эффектно одно из нижних помещений с массивным столбом посередине, на который опираются четыре свода. В иных, высоких и стройных, пропорциях выдержана галерея второго этажа с легкими арками стрельчатой формы. Проходящая на третьем этаже галерея-лоджия кажется наиболее интимной.

Патрицианский дом старой Барселоны – это тип жилой архитектуры, отличный от построек Южной Испании. И там, и тут ядром композиции является патио. Для андалусца патио – это маленький мирок, где проходит его жизнь, это нечто большее в эмоциональном плане, чем просто необходимая часть его жилища. В каталонском доме патио всегда выполняет парадную функцию, оно 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 нарядной, примыкающей к стене лестнице, здесь не отдыхают, не сидят в бездействии. Пространство двора, которое не столько связывает между собой этажи, сколько обнажает изнутри их структуру, кажется тесноватым и сумрачным. С верхней малень-

кой лоджии, откуда видны буровато-серые плоскости выступающих черепичных крыш, усиливается ощущение патио как каменного колодца, а непарадные, обращенные к городу стены здания обретают почти крепостную неприступность.

Тип дворца с внутренним двором нашел применение и в общественных сооружениях Барселоны. Здание Генеральной депутации с фасадом 1600 года включает в себя старую Аудиенсию, то есть Судебную палату, которая была построена в середине XV века. Ее старый и совсем простой фасад выходит на живописную узкую улицу Епископа Ирурита и украшен горельефным медальоном с изображением Георгия Победоносца (1418) работы прославленного каталонского скульптора Пере Жоана. Но самое значительное здесь – это внутренний двор (1425), композиционный узел всего здания, который связывает этажи. Мраморная лестница ведет на второй этаж, обрамленный великолепной стрельчатой арочной галереей на высоких и стройных колоннах. Зодчий Марк Сафонт, автор фасада, а также расположенной против лестничного входа капеллы Святого Георгия (1432–1434), создал наиболее совершенный вариант традиционного каталонского патио. Просторный, светлый и удивительно элегантный двор по-настоящему параден, покоряет чистотой своих форм и ясным ритмом линий. Его изысканные скульптурные детали тонкого рисунка приписывают мастерской Пере Жоана.

Из галереи можно войти в так называемый Апельсиновый двор XVI века в обрамлении зда-



ний того же времени. Возвращенный среди камня искусственный сад с хрупкими, покрытыми яркими плодами апельсиновыми деревцами выглядит несколько неожиданно. Но еще более забавны водостоки, виднеющиеся в патио отовсюду. Далеко выступающие за линию крыши, они полны экспрессии и напряжения, сочетая в изображении человеческих фигурок и фантастических существ обобщение и детализацию, вымысел и реальность, грубоватый гротеск и известную правдивость. Выразительные силуэты водосточков, четко рисуясь на фоне неба, вносят причудливую ноту в строгий и уравновешенный строй каталонской архитектуры.

Здания Генеральной депутации и Ратуши смотрят друг на друга на прямоугольной площади Сан Жауме, сохранившей общественное значение в жизни исторического центра города. Более широкая улица Ферранн выходит к прилегающим кварталам.

Выдающийся памятник каталонской готики – францисканский монастырь Санта Мария Педральбес, когда-то расположенный за пределами Барселоны, в местности Педральбес (от *pedras albas* – «камни зорь» – поэтическое обозначение пород золотистого известняка), – давно стал частью современного города. Монастырь, основанный в 1326 году королевой Элизендой, избежавший поздних изменений, отличается чистотой стиля.



В абсидной части красивой однонефной церкви находится гробница королевы Элизенды; в одной из маленьких капелл, выходящих в монастырский двор, сохранились стенные росписи 1345–1346 годов работы Феррер 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 стриженными кустарниками, кипарисами и крупным водоемом в центре. В отличие от живописной пластичности каталонских клуатров романского времени здесь господствует язык более отвлеченных изысканных форм и стройных пропорций, отмеченный печатью холодноватой элегантности.

Образ старой Барселоны не погиб, не растворился в пестром калейдоскопе поздних впечатлений. Древний город, по-прежнему живой и таинственный, влечет к себе строгой чистотой архитектурных форм и тем особым чувством неумолимо идущего времени, которое, может быть, ощутимее всего воплотилось в потемневшем камне зданий, дворцовых патио, узких улиц, мостовых, запрокинутых к небу силуэтов причудливых водостоков. Старая Барселона, хранящая так много художественных сокровищ, как бы приобщает к самому духу средневековой каталонской культуры, озаренной занимающейся зарей Возрождения.

Представление о средневековой Барселоне дополняют богатейшие собрания ее музеев, в первую очередь Национального музея каталонского искусства⁷. Он был основан в 1934 году, заняв значительную часть Национального дворца, возведенного на горе Монжуйк в качестве главного здания выставки 1929 года. Сам масштаб дворца, к которому подходят широкая лестница и парадная эспланада площади Испании, оформляющие его роскошные фонтаны, выделяют дворец среди других монументальных построек города. По размаху современной экспозиции и ценности произведений музей принадлежит к числу самых крупных в Испании. В нем хранятся стенные росписи, алтари романского и готического времени, культовая скульптура, выполненные преимущественно мастерами каталонской школы, занявшей в Средние века и на пороге Возрождения первое место на Пиренейском полуострове.

Одно из сильнейших впечатлений оставляет знакомство в музее с романской живописью.

Все эти произведения свезены в Барселону из далеких пиренейских селений — главного очага романской живописи на полуострове. Новый метод консервации, разработанный итальянскими специалистами, был предложен еще в 1919 году Комиссией музеев Барселоны. Этот метод, при котором стенная живопись целиком извлекалась с места своего расположения, имел много преимуществ. Достигалась полная сохранность редких памятников, которые в условиях музейной экспозиции пре-

красно обозримы и доступны для самого детального изучения.

Собранная в залах барселонского музея романская живопись Каталонии – по-настоящему значительное явление в истории мировой средневековой культуры. В ее образном строе привлекают напор, энергия, ощущение весомости и молодой, зреющей силы. Преобладают такие первоклассные памятники, как росписи конца IX века церквей в Сант Жоан де Бои и Санта Мария де Анеу, росписи XII столетия церквей в Сант Кирзе де Педрет, Сопре, Эстерри де Кардос, епископстве Уржел, расположенном в сердце Пиренеев. Особой славой пользуются дошедшие до нас в лучшей сохранности фрески церквей Сант Климент и Санта Мария в Тауле, созданные в 1123 году. Знаменитые росписи церкви Сант Климент и по-своему интересные фрески церкви Санта Мария образуют монументальные ансамбли, над которыми работали разные мастера.

Знакомство в Барселоне с произведениями романского искусства оставляет одно из сильнейших впечатлений. И все же нельзя не признать, что собранные в большом количестве росписи что-то неизбежно утрачивают в условиях музейной экспозиции. Вмонтированные в стены просторных и однообразных залов, покрытые фресками абсиды церквей как бы теряются, все они, за редким исключением, кажутся небольшими. Но самое главное – нарушается та особая атмосфера, которая создается синтетическим характером средневекового искусства, где архитектура, скульптура и жи-

вопись образуют нерасторжимое единство и где достигнута гармония между внутренней и внешней жизнью здания.

Представим себе маленькие церквушки, затерянные среди голых скал и суровых предгорий Пиренеев. Чаще всего это трехнефные базилики, близкие первому романскому стилю с высокой квадратной колокольной ломбардского типа. Сложенные из местного камня здания сохраняют неправильность форм и кажутся словно вылепленными руками. Ощущение четкого замкнутого объема выражено и внутри храма, где царит полумрак. Все подчеркнуто просто и строго. Настроение высокой торжественности призвано создать декоративное убранство – яркие росписи, которые покрывают не только абсиды, но и стены, и архивольты арок, и открытый взору молящихся алтарь с Распятием или статуей Богоматери. Свет, который проходит через узкие, похожие на бойницы длинные окна абсид, золотит краски, высвечивает застывшие, очерченные темным контуром фигуры небожителей, крупные пятна их винно-красных, густо-синих, коричнево-кирпичных, желтых одежд, резкие черты лиц, огромные, никуда не глядящие глаза. А вечером, когда на алтаре горит множество тесно составленных белых свечей, их неистовое пламя озаряет лишь некоторые выхваченные из мрака детали. При небольших масштабах приходских церквей и их пластически-декоративных элементов все формы проникнуты подлинной монументальностью. Суровая и грузная телесность ужи-

вается здесь с таинственным и фантастическим. Внутри храма член общины ощущал себя как бы в особой замкнутой среде, где все напоминало ему о вере и рассказывало о ней выразительным и доступным языком.

В абсидах помещались самые торжественные и отвлеченные изображения: в конхе – Христос Пантократор или Богоматерь во славе в окружении ангелов, серафимов и символов евангелистов, верхний ярус стены абсиды под конхой занимали представленные строго фронтально апостолы и святые. Более свободным характером отличались фрески, которые в системе убранства храма имели второстепенное значение. Чаще всего это сцены из Апокалипсиса и из жизни святых мучеников. Иногда сюжеты совсем необычны: в церкви Сант Жоан де Бои представлены царь Навуходоносор и развлекающие его жонглеры, а в нижнем регистре – верблюды. Причудлива крупная фреска западной стены из церкви Санта Мария в Тауле, выдержанная в гамме сумрачных охряно-коричневых и тускло-синих красок, которая посвящена победе тонконового юноши Давида над нелепым, колодообразным, закованным в кольчугу Голиафом.

Большое внимание в храме уделялось алтарю, который был расположен в центральной абсиде и иногда увенчан балдахином. Алтарь сохранил древние формы жертвенного стола, передняя деревянная стенка которого, называемая фронтолом, расписывалась. Обычно в центре росписи помещались Христос или Мария, а по бокам в клеймах, нередко в

два яруса, святые или житийные сцены. В них допускались живые, навеянные воображением детали.

Все элементы декоративного убранства церквей обнаруживают стилевое единство. Часто фронтали создавались теми же мастерами, что и настенные росписи; в свою очередь, фронтали, выполненные из стука, с рельефными фигурами и украшениями, напоминают образы скульптуры, в то время как многие раскрашенные статуи, особенно Богоматерь с Младенцем, кажутся переведенными в дерево изображениями живописи. Вместе с тем фронтали отличались рядом особенностей.

Если каталонские росписи не совсем точно называют фресками, поскольку лишь их первый слой написан по сырой штукатурке, а весь остальной живописный процесс выполнялся по сухому с применением темперы для последней ретуши, то фронтали, подобно алтарным картинам и иконам того времени, писались только темперными красками и покрывались особым лаком. Техника темперы не допускала смешения цветов, которые сохраняли свои чистые тона, сопоставленные в простых и несколько резких сочетаниях; лак придавал краскам блеск. Прямоугольные доски фронталей, достигавших приблизительно около одного метра в высоту и около полутора метров в длину, в не меньшей степени служили и объектом украшения. Интенсивные краски, особенно желтые и красные, орнаментированные обрамления, узорчатые фоны, стукковые рельефы и инкрустация – все это подражало работе ювелира, должно было заменить изделия из благо-

родных металлов, драгоценные эмали, самоцветы, применение которых оказывалось не по средствам скромным церковным приходам. Сохраняя общее чувство монументальности, живопись фронталей испытала несомненное (особенно в области иконографии) влияние искусства миниатюры. Народные вкусы и представления проявились здесь более непосредственно и стойко.

Романская живопись Каталонии подчас грубовата и упрощенна. Речь может идти, однако, лишь о некоторых проявлениях примитивной трактовки, тем более объяснимой, что в пиренейских церквах работали не столичные мастера, а нередко простые ремесленники, старательно подражавшие каким-то утраченным и совершенным образцам. Важно увидеть здесь возникновение и развитие новых форм образной выразительности.

Памятники каталонской живописи, может быть, с большей прямоотой и очевидностью, чем произведения искусства других стран, отразили как бы две стороны европейской романики – ее привязанность к миру земной реальности и вместе с тем стремление к сверхчувственным представлениям.

Исследователи давно отметили в каталонских росписях своеобразную жизненную наблюдательность, тяготение к конкретности и словно не отягченную грузом традиций смелость восприятия. Изображения, легко читаемые с первого взгляда, отличаются наивной наглядностью. Во фронтале середины XII века из церкви в Дурро, который посвящен святому Кириаку и святой Жулитте и написан в

красивой гамме зелено-синих, кирпично-красных и желтых тонов, представлено, как мучеников варят в котле, бьют палками, а святого Кириака с воздетыми к небу руками старательно распиливают по вертикали огромной двуручной пилой.

Фреска на арке церкви Сант Климент в Тауле изображает нищего калеку Лазаря, который, согласно евангельской притче, лежал у ворот бессердечного богача. Мастер стремился наделить образ Лазаря чертами внешней достоверности, передавая горестный облик бедняка, его худое, покрытое геометрически правильными пятнами язв тело, тяжелый костыль в руках, жадно лижущую язвы большую собаку и, наконец, массивную дверь, которая указывает на место действия.

Развитая в каталонской живописи изобразительность – источник ее наглядности и своеобразной жизненности особенно в произведениях, менее связанных каноном, – воспроизводила лишь самые общие зримые признаки предмета. Контраст четкого силуэта фигур на плоскости яркого фона как бы приближал к зрителю мерцающее в полумраке изображение, которое, не теряя своей отвлеченности, становилось более доступным для восприятия. Аналогичный прием можно было обнаружить и в скульптуре – вспомним, например, объемные романские капители с их словно выпирающими из камня, тесно сплетенными фигурами. Здесь господствовали свои законы ритма, композиционного построения, колорита. Цвет мыслился как излучение красоты, и его «основное значение состояло в этой его эстетич-



Притча о калеке Лазаре. Фреска из церкви Сант Климент в Тауле

ческой самооценности, в этом явлении красоты на земле и одновременно в его не изобразительной, а символической образности, которая к тому же была очень тесно связана со сложной символикой драгоценных камней».

Все изобразительные средства искусства – объекта народного поклонения – подчинялись повышенной выразительности. Она господствовала и во второстепенных, метко наблюденных деталях, и в общем ощущении ритмически-орнаментального целого. Художник не столько изображал явления внешнего мира, сколько создавал выразительные представления о них, зрительно выделяя самое важное и значительное в образе.

Новые средства выразительности приобрели первостепенное значение, подчиняя себе чувства и мысли набожной толпы. Может быть, в романском искусстве Европы мастера каталонской живописи подошли ближе всего к пониманию этой задачи. Выразительность их произведений несла яркий отпечаток веры, то наивной, то суровой и исступленной, внушала ужас в простые души видом плотских страданий или вызывала боязливое благоговение перед образами Спасителя и святых, пробуждала надежду и сочувствие, увлекала воображение красотой цветочных созвучий, нарядным убранством, затейливыми узорами, невиданными фантастическими персонажами. Во многих фронтонах и фресках, населенных приземистыми статичными фигурами с вытаращенными глазами, резкими жестами и энергично очерченными контурами, в таких же нескладных, похо-

жих на большеголовых гномов деревянных статуях Богоматери с простодушным лицом крестьянки ощущается что-то глубоко почвенное, словно восходящее к далеким древним культам.

Но каталонская романика знала и более развитые усложненные произведения живописи и скульптуры. Среди них, безусловно, самой значительной следует считать фреску абсиды из церкви Сант Климент в Тауле, а ее создателя – выдающимся мастером монументальной живописи Средневековья.

Фрески из Тауля занимают в барселонском музее специальный зал, в котором абсида из церкви Сант Климент расположена прямо против входа. Сразу же обращают внимание внушительные размеры росписи – фигура Христа Пантократора в мандорле, восседающего на радуге в окружении архангелов и символов евангелистов, больше натуральной величины, а помещенные под конхой в нижнем регистре фигуры Богоматери и апостолов достигают человеческого роста. Изображение Христа, иератически застывшее на звучном голубовато-зеленом фоне, совершенно бесстрастно, индифферентны выражения однотипных геометризованных лиц персонажей, и все представлено как бы внеэмоционально. Сравнение с произведениями византийского искусства, а также романской живописи Италии и Франции еще рельефнее выявляет эту особенность. Среди произведений самой каталонской романики особое место занимают те памятники, в которых очевидно влияние поднявшейся в начале XIII века волны византизма. Достаточно



обратиться к созданному около 1200 года фронтолю из Вальтарги – одному из лучших образцов этого византизирующего стиля. Фигуры здесь обладают сравнительной свободой поз и жестов, по-своему пластичны и пропорциональны, отличаясь от распластанных на плоскости, строго фронтальных, неподвижных, почти орнаментальных фигур алтарей XII века из Эскивиаса, Сео де Уржела, Икса, Мосолла. Примечательна лежащая на всем произведении печать одухотворенности, которая достигнута в первую очередь своеобразной эмоциональностью персонажей. Мастеру из Вальтарги удалось создать образы, духовная настроенность которых сливается с их красочно-ритмическим строем.

Подобная задача стояла перед всей каталонской живописью и была для нее одной из самых трудных. Поиски эмоциональности шли здесь разными путями, и один из них, характерный для более примитивного круга памятников, вел к утрированной выразительности, к своеобразной экспрессии деталей – огромным глазам, нарочито резким жестам, искаженным пропорциям, гримасничающим лицам: все это должно было производить впечатление на набожную толпу. Но был и другой, более сложный путь, о чем полнее всего свидетельствуют фрески абсиды церкви Сант Климент. Здесь господствовал принцип отвлеченности и имперсональности, чувства и эмоции не изображались, а эмоцио-

нальная выразительность достигалась общим впечатлением ритмически-декоративного целого. На примере этой росписи можно убедиться, насколько торжественно выглядит величественное зрелище апофеоза небесного владыки, где яркая образность достигнута в первую очередь выразительностью цвета и линии.

Фреска написана как бы непрерывным движением кисти, которая обводит фигуры красочным контуром, расцвечивает узором причудливую аркаду, обозначает складки одежды, то падающие прямыми расходящимися книзу линиями, то круглящиеся на коленях, плечах и сгибах рук. Элементы росписи не только связаны между собой единым ритмом, но и составляют часть общей архитектурно-орнаментальной композиции – стоит обратить внимание, как удачно вписываются в арку конхи декоративные мотивы фрески, как многократно перекликаются здесь округлые формы и дугообразные очертания, сопоставленные в крупном и малом масштабах, и как точно найдены пропорции и силуэты стоящих фигур нижнего яруса, которые обрамляют длинное, узкое окно в центре абсиды. Сопоставление густо-синих и красно-кирпичных цветовых плоскостей смягчено введением золотистой охры, белого, голубоватого, серебристо-серого цветов. Широкая и плотная манера письма крупными пятнами соседствует с тонкой передачей орнаментального узора, подражающего драгоценному шитью, вышивке жемчугом. Огромная роль принадлежит темному контуру, который отделяет изображение



*Богоматерь. Фрагмент фрески абсиды церкви Сант Климент
в Тауле*

от фона и придает особую выразительность большим, ритмически сопоставленным белым нимбам. Особой прихотливостью стилизованного рисунка отличается изображение лиц. По мнению исследователей, борода Христа имеет форму стилизованной лилии, зрачки напоминают инкрустацию, брови уподоблены тонким ветвям, нос – солидному стволу дерева. В облике Богоматери с чашей Святого Грааля в руке непрерывная овальная линия создает на первый взгляд нечто гротескное. Однако подобное изображение лиц – своего рода запоминающаяся формула, символический и редкий по выразительности изобразительный знак.

Исследователи склонны видеть в росписи абсиды церкви Сант Климент отзвуки византийской традиции, испытавшей воздействие местных форм. И все же именно данная фреска как бы концентрирует в себе типические черты росписей Каталонии, достигая самого высокого для данного круга памятников художественного обобщения.

Одна из сложных проблем романской живописи Каталонии заключается в разграничении внешних влияний и ярко выраженной местной традиции. Широко изучено воздействие искусства Византии, Италии, а затем Франции, которое проявлялось в различных группах произведений по-разному. Особое значение, однако, приобретает вопрос о самом характере столь художественно самобытных местных форм.

Известный французский исследователь Андре Грабар принадлежит к тому кругу ученых, которые

настойчиво утверждают, что в развитии романской живописи Каталонии значительную роль сыграло искусство мосарабов⁸. Искусство мосарабов дошло до нашего времени в образцах архитектуры и миниатюры, стенная живопись не сохранилась. Но, отмечает Грабар, мосарабская миниатюра, а за ней арабская живопись, которой она подражала, позволяют нам узнать в испанских росписях мотивы и формы, восходящие к исчезнувшему искусству мосарабских фресок. Большое количество испанской стенной живописи (речь идет не только о Каталонии), по мнению ученого, «несет отпечаток этой традиции, и можно предполагать без особого риска, что некоторые типичные черты романского стиля в испанских фресках и алтарных образах с самого начала проявлялись в мосарабских произведениях». Сопоставление романской живописи других стран Европы, особенно Италии и Франции, и живописи Испании убеждает, насколько отчетливо выражен здесь восточный отпечаток. Как считает Грабар, мосарабская традиция проявляется в геометризме, линейности и особом типе лиц, для которых характерны «удлиненная голова треугольником, длинный обведенный двумя параллельными линиями нос, большие, близко посаженные глаза и крошечный рот». От подобной восходящей к восточному искусству схемы ведет происхождение и трактовка лица Христа в церкви Сант Климент, хотя и подвергнутая здесь изысканной стилизации. Рассматривая росписи Каталонии и Кастилии и особое внимание уделяя фронталям, где еще отчетливее выявля-

ло себя мосарабское влияние, особенно в сюжетах, Грабар приводит ряд интересных сопоставлений и доводов, которые представляются нам весьма плодотворными.

Если встать на его точку зрения, то многое обретает нужную ясность, особенно в объяснении такой особенности каталонской живописи, как упомянутая ранее подчеркнутая имперсональность однотипных персонажей. Все это относится к своеобразным закономерностям развития художественной системы арабо-мусульманского искусства, где яркая выразительность образов достигалась обостренным чувством красоты общего красочного и ритмически-орнаментального целого. Можно предположить, что отзвуки подобного эстетического мировосприятия претворялись в каких-то вторичных формах в испанской романтике, тем более что контакты пиренейских государств со странами мавританской культуры продолжали развиваться, а на самом полуострове в XII веке еще цвела андалусская цивилизация.

* * *

В украшении общественных и жилых зданий средневековой Барселоны значительную роль играла монументальная живопись. Ее произведения почти не дошли до нашего времени. Обычно ссылаются на документы, подтверждающие существование росписей Тинелля (около 1300). Известно, что в 1404 году король Мартин назвал их самым прекрасным, что находилось во дворце. Но об этом

трудно судить на основании уцелевших фрагментов живописи с изображением пехоты и кавалерии на марше (Музей истории города).

В недавнее время расчищены фрагменты росписи в нижнем одностолпном зале дворца Агилар. Небольшие «графические», тянущиеся в верхней части стены панно посвящены также военной тематике – завоеванию острова Майорка в 1229 году войсками арагонского короля Хайме I. Изобразительный строй подчеркнуто плоскостных и геометризованных композиций обнаруживает довольно сложный сплав традиций, включающих также и перешедшие из миниатюры восточные элементы.

В XIV столетии живопись Каталонии оказалась воплощенной в мощный фарватер развития итальянского искусства. Столь присущее каталонцам чувство нового властно приобщило их к тем художественным явлениям, которые переживала культура Тосканы в конце XIII – начале XIV столетия. Хотя существо самого процесса осталось каталонским мастерам во многом еще чуждым, факт воздействия на их творчество сиенской и флорентийской школ обнаруживается с исключительной наглядностью. Естественно, что Каталонии оказалось ближе искусство полуфеодальной Сиены.

Контакты завязывались непосредственно путем оживленных связей с Италией, а также косвенно через Авиньон. Как известно, к украшению папского дворца и церквей привлекались мастера из разных стран, и на почве Авиньона возник значительный очаг художественной культуры. При папском дворе

преуспевали многие каталонцы – сановная знать, духовенство, дипломаты, коммерсанты, через посредство которых образцы этой культуры проникали на их родину. Каталонские живописцы познакомились с работами Симоне Мартини через Авиньон, где он начал работать с 1340 года.

Проводником итальянизирующего направления в каталонской живописи обычно называют Феррера Бассу, но можно предположить, что его творчество было одним из известных науке проявлений той новой волны, которая поднялась в искусстве Каталонии в первой половине XIV столетия.

Феррер Басса родился в Манресе между 1285 и 1290 годами, в 1324–1346 годах работал придворным живописцем Альфонса IV и Педро Церемонного, умер в 1348 году. Он писал алтарные образы, впоследствии утраченные. Вероятно, Басса был в Италии, где видел падуанские фрески Джотто. Существует бездоказательное утверждение Эмиля Берто, что Басса работал в Авиньоне под руководством Симоне Мартини. О творчестве мастера позволяют судить лишь единственные сохранившиеся росписи 1345–1346 годов капеллы Святого Михаила (Сан Мигель) в монастыре Педральбес в Барселоне. Росписи сочетают в себе традиции сиенцев и традиции Джотто. В отличие от других каталонцев Басса отдал здесь все же предпочтение Джотто. Следуя примеру своего великого предшественника, он разбил роспись на прямоугольные клейма, отделенные друг от друга орнаментированными бордюрами.



*Феррер Басса. Роспись капеллы Святого Михаила
в монастыре Педральбес*

Мастер оказался, однако, совершенно беспомощным в понимании принципов монументальной живописи, в создании декоративно-ритмического целого. Задача осложнялась и тем, что капелла – модельня аббатисы монастыря – представляла собой небольшое, невысокое и невзрачное помещение

неправильной формы, крытое плоским деревянным потолком. Живопись Бассы, лишенная четкой тектонической системы, тесно покрывает стены и арки сводов. Прямоугольные и квадратные панно, которые посвящены жизни Богоматери и циклу Страстей Христа, объединяются только по сюжетному принципу. Изолированные изображения святых масштабно не связаны с многофигурными композициями, которые по контрасту выглядят особенно измельченными. Существует мнение, что Басса располагал свои росписи на стене как житийные иконы в алтарном образе. Нельзя не подчеркнуть, однако, что алтарный образ всегда отличался значительно более четкой и уравновешенной структурой.

Между тем гораздо интереснее рассматривать каждую композицию в отдельности. При этом сильнее обнаруживается зависимость Бассы от традиции сиенской школы. Зарождающиеся реалистические тенденции, как в живописи сиенцев, не приобрели здесь еще господствующего значения, а находятся в органической слитности с чертами готической условности. Нарастающее светское начало окрашивает многие образы мягким лиризмом. Сравнительно с живописью Сиены росписи Бассы кажутся примитивными. Каталонский мастер меньше внимания уделяет тонкости рисунка, тщательности в проработке деталей, его формы более упрощены. В изображениях, еще лишенных пространственности, подчеркнута объемность фигур, образы объединены общим действием. Басса достигает этого не

столько выразительностью лиц персонажей, сходных между собой по типу, сколько благодаря их жестам и движениям. Интерес живописца к проблеме движения и к своеобразной драматизации событий можно заметить во многих сценах цикла.

Одна из особенностей росписей в монастыре Педральбес состоит в том, что они прописаны маслом и являются, таким образом, одним из первых образцов применения масла в европейской стенописи. Краски относительно хорошо сохранились, хотя позолота исчезла и синие тона пожухли. Сочетание насыщенных, но неярких кирпично-красных и оливково-зеленых тонов сменяется в других сценах более светлой и нежной гаммой серого, голубого и розового.

Произведения Бассы в монастыре Педральбес, стоящие у истоков испанской живописи, не определяли все же основного пути, по которому пошло ее дальнейшее развитие. Область монументальной живописи не стала здесь, как в Италии, основной сферой приложения творческих сил и на долгие столетия осталась чуждой испанскому художественному мировосприятию.

В недрах средневекового каталонского искусства зарождались и крепили сложные, но ясно обозначенные процессы, которые звено за звеном воздвигали основу испанской живописи. Если в романское время фронталь и стенная фреска были связаны между собой как бы в границах одного художественного явления, то в поздней готике, в преддверии Ренессанса, связь эта во многом распалась и фронталь,

который превратился в алтарный образ – ретабло, вытеснил монументальную роспись. Соборы Барселоны представляют возможность познакомиться с ранними формами ретабло.

Некоторые исследователи относят происхождение ретабло к началу реконкисты, когда походный алтарь воздвигался перед раскладным деревянным триптихом. Но, отрицая возможности подобной версии, следует отметить ее все же более частный характер. Развитие нового оформления храмового интерьера было в первую очередь связано с изменением его пространственной структуры. Средоточие росписи на передней стенке алтарного престола утратило свое значение: молящиеся уже не могли различить подобное изображение в условиях огромной протяженности храма. Нужно было найти какие-то иные зрелищные формы. Постепенно то, что составляло фронталь, как бы переместилось в глубь алтаря, увеличилось в размерах, приобрело тип сложной, заполненной иконами архитектурной композиции, то есть находящийся за престолом алтарный образ, который вскоре получил испанское название «retablo» (retro – за, tabulum – престол).

Ретабло – своего рода стенка с четко выявленными гранями – образует прямоугольный каркас, чаще всего с тремя полями, обозначенными вертикальными тягами, с более крупным изображением (Богородица с Младенцем, святой, которому посвящается алтарь, главные евангельские сцены). Боковые поля заняты вертикальными и горизонтальными композициями меньшего размера. У подножия

ретабло, образуя его основание, тянется узкая предела, где размещены небольшие картины с фигурами святых, сценами их жития, иногда сюжетами Страстей Христа. При строгой иконографической программе допускалось множество вариантов, что обогащало впечатление зрительного разнообразия.

Алтарный образ, словно прошитый нитями узора, сохраняет принцип выдвинутого вперед красочного щита. В отличие от нидерландских и немецких створчатых алтарей – складней, испанский алтарь – объект народного поклонения – предстает всегда в открытом состоянии. Каждое его изображение составляет часть фантастического целого, единой декоративно-пластической, ритмической композиции.

Алтарями украшали не только Главную капеллу, но и столь многочисленные в испанских храмах боковые капеллы. Из сумерка этих подчас глубоких каменных ячеек вырисовываются таинственные поблескивающие очертания алтарей, которые при свете свечей загораются золотом и напоминают сказочные клады, скрытые волшебниками в пещерах.

Ретабло – характерная и неременная принадлежность храмов Испании и ее заокеанских колоний от скромных сельских приходов до грандиозных городских соборов – стал одним из главных слагаемых сакральной пространственно-живописной среды церковного здания; декоративная система ретабло повлияла на сложение особенностей национальной архитектуры.

Уже в первой четверти XIV столетия в Каталонии возникли первые деревянные и алебастровые раскрашенные и позолоченные алтари работы мастеров Жауме Кастальса (или Каскальса), Алои, Жорди де Деу, Пере Оллера (алтарь святого Петра в соборе города Вика, 1420). О зрелости скульптурного ретабло свидетельствовал знаменитый алтарный образ Пере Жоана из Вальфогоны (1398–1458) и его мастерской в соборе Таррагоны первой четверти XV века; созданная Пере Жоаном пределла, посвященная жизни святой Теклы, принадлежит к шедеврам средневековой испанской пластики.

Эволюция ретабло от более простых, ясных форм к усложненным, пышным и даже перегруженным охватила почти два столетия. Если обратиться к первоначальной истории его развития, то нельзя не отметить каталонских художников братьев Серра, которыми был оформлен сам тип живописного ретабло. Четыре работавших вместе брата, из которых наиболее известен старший – Жауме и, быть может, самый даровитый Пере, представляли в каталонском искусстве середины и второй половины XIV века сиенскую традицию.

Лиризм образов, повествовательность, тонкая и мягкая живописная манера, тщательная и изысканная выписанность деталей, которая обнаруживала склонность мастеров к искусству миниатюры, – все это приобретало красоту драгоценно оправленного изделия, заключенного в четкие формы ретабло. Хотя ранние формы алтарных образов были еще скромны, а размеры невелики, они уже

создавали впечатление единой и величественной конструкции.

В ранних формах уже можно было обнаружить ядро будущего развития ретабло, заложенные в нем внутренние тенденции. Главная из них заключалась в нарастании декоративности, в подчеркивании обязательного пластического начала. В этом направлении особенно быстро эволюционировали обрамляющие ретабло рамы, первоначально гладкие, украшенные только гербами заказчиков и эмблемами корпораций.

Следующий этап формирования живописи ретабло обычно связывают с именем Луиса Боррассы, уроженца Жероны, работавшего в Барселоне с 1388 года до своей смерти в 1424 году. Итальянизированная живопись Каталонии вступила в новую фазу развития, называемую «интернациональной готикой». Под этим условным обозначением обычно подразумевают своеобразное направление, которое с начала XV столетия было характерно для многих стран Европы. В нем сплетались традиции разных, к тому времени уже ясно обозначенных национальных культур – французской, итальянской, нидерландско-бургундской. Произведения «интернациональной готики», тяготевшие к изысканному аристократизму, воплощали куртуазный дух эпохи. Эстетизация образов уживалась в них с любовью к бытовым подробностям.

Боррасса соприкоснулся с этим искусством, не покидая Каталонии, путем контактов с приезжими европейскими художниками и миниатюристами,

множество которых с конца XIV века работало при арагонском дворе. В рамках «интернациональной готики» Боррасса усиливал элементы драматизма и своеобразной экспрессии. В традиционные приемы он внес немало нового, особенно в изображении подвижных фигур, представленных в ракурсах, в выразительных позах и с живыми, разнообразными жестами. Его большая мастерская отличалась исключительной активностью, произведения мастера и его учеников распространялись по всей Каталонии.

К последователям Боррассы обычно причисляется Бернат Марторель, живописец, еще недостаточно оцененный в истории испанского искусства. Его деятельность протекала между 1427–1452 годами. Марторель известен и как миниатюрист – прекрасный часослов его работы (1444) можно увидеть в Историческом архиве Барселоны. Он уверенно владел живописью темперными красками, обогатив свою тщательную манеру письма рядом порожденных временем новшеств – стремлением к пространственности, объемности фигур, индивидуализации персонажей и изображению среды. Одно из капитальных произведений Мартореля – ретабло «Преображение», созданное по заказу епископа Симо Сальвадо в 1449 году для барселонского собора. Маленькие сценки пределлы, особенно «Христос и самаритянка», «Христос и хананеянка», и более крупные боковые композиции, «Умножение хлебов», «Брак в Кане», принадлежат к лучшим созданиям его живописи. У Мартореля, в свою оче-

редь, была мастерская и много учеников. После его смерти в 1452 году мастерскую возглавил уроженец Арагона Педро Гарсиа де Бенабарре, который завершил ряд незаконченных работ Мартореля и сам был создателем ряда интересных алтарных картин.

Со второй половины XV столетия в каталонском искусстве все сильнее распространялось нидерландское влияние. Смерть Мартореля, несомненно, самого крупного живописца второй четверти XV века в Каталонии, как бы открыла более широкий доступ этому влиянию.

То общее воздействие, которое оказывали Нидерланды на испанских мастеров, особенно усилилось после посещения в 1428–1429 годах Пиренейского полуострова Яном ван Эйком. Великий живописец был участником посольства, посланного герцогом Бургундии Филиппом Добрым в Португалию со сватовством к принцессе Изабелле. Долгое путешествие, которое включало паломничество в Сантьяго де Компостела, прошло через весь полуостров, захватив Валенсию и Гранаду, а на обратном пути – Каталонию. Был ли Ян ван Эйк, которому поручалось написать портрет португальской принцессы (не сохранился), в течение всей поездки, сказать трудно. Но неоспоримы его контакты с испанскими живописцами и то внимание, которое вызвала творческая личность мастера в Испании. Здесь у него появились и прямые подражатели, как, например, валенсийский художник Луис Далмау. В 1431 году Далмау был послан королем Арагона в Брюгге. Существует предположение,

что он мог работать в мастерской Яна ван Эйка в то время, когда тот заканчивал свой знаменитый алтарь для церкви Святого Бавона в Генте. Вернувшись в Испанию, Далмау обосновался в Барселоне. Он известен единственной картиной «Мадонна и городские советники» – центральной композицией алтаря, который был заказан муниципальным советом в 1443 году и завершен художником спустя два года. Ретабло украшало небольшую капеллу Ратуши, построенную в 1409–1410 годах (разрушена в 1847 году).

Картину Далмау можно увидеть в специальном зале барселонского музея. Она откровенно подражательна, вплоть до непосредственных заимствований у Яна ван Эйка, и представляет интерес как своего рода любопытный документ в истории не только каталонской, но и всей испанской живописи.

Предпочтение, которое оказывалось испанскими мастерами в этот период нидерландскому искусству, объясняется не только тесными культурными связями между Испанией и Нидерландами. Исканиям живописцев был близок сам характер реализма нидерландской живописи с его точной детализацией и материальностью форм, остроиндивидуальной характеристикой человека и общим звучным красочным строем. Невозможность сложения в живописи Испании законченного эстетического ренессансного идеала была причиной того, что испанцы тяготели больше к эмпиризму нидерландской школы, чем к высокой обобщенности образов итальянского искусства.

Со второй половины XV века Испания, Кастилия в первую очередь, переживала настоящее вторжение североевропейского искусства в области архитектуры, скульптуры и живописи. В последней четверти столетия при дворе католических королей работали в основном приезжие нидерландские мастера. В живописи складывалась так называемая испано-фламандская школа, одним из центров которой становилась Саламанка. В более сдержанной форме подобным явлением было захвачено и каталонское общество.

Однако, учась у нидерландцев, испанские живописцы во многом остались чуждыми самому духу их искусства. Их живопись сурова, аскетична, гораздо ограниченнее и однообразнее по эмоциональному звучанию, хотя художники и заостряют драматизм ситуаций, стремясь усилить выразительность изображенных сцен.

Даже следуя путем подражания, видно, как далек Далмау от понимания великого прототипа. Все здесь стало плоским и скованным. Образы советников, полных достоинства и отмеченных несомненной портретной достоверностью, наивны и архаичны. Показательно, что картина, вопреки заключенному с муниципалитетом договору, написана не маслом, а темперой, техника которой в применении к ванэйковской манере кажется сухой и старомодной. Попытки некоторых исследователей представить работу Далмау как первый образец Раннего Возрождения на Пиренейском полуострове и зарождающегося в Испании искусства

портрета производят несерьезное впечатление. Произведение Далмау осталось изолированным в каталонской живописи середины XV века, отразив одну из ее тенденций.

Испытывая нидерландские влияния, каталонские мастера постепенно обретали самостоятельность. Не творчество Далмау, а искусство Жауме Уге, одного из выдающихся живописцев Испании, определило лицо каталонской школы со второй половины XV столетия.

Такова чисто внешняя схема развития живописи Каталонии XIV–XV веков, которая составила одну из сторон эволюции испанского ретабло. Нет необходимости доказывать, насколько сложнее, разноречивее и богаче происходил этот процесс на самом деле. Местные школы Пиренейского полуострова – ими были в первую очередь приморские города Каталонии и Валенсии – находились в тесной взаимосвязи с другими культурными центрами Западного Средиземноморья, развивались как бы в лоне единой по стилистическим признакам, так называемой средиземноморской живописи. Если общая картина художественных связей вырисовывается более четко, то при непосредственном обращении к материалу порой нелегко разграничить отдельные школы и выявить индивидуальность мастеров. В Каталонии работало множество художников, большинство которых остались анонимными. Было создано бесчисленное количество произведений, хотя и разного художественного уровня, но все же достигших несомненного профессионализма.

Даже краткое знакомство с алтарями XIV–XV столетий, собранными в барселонском Музее каталонского искусства, в соборах и церквах города, незабываемо. Поражает размах и значительность этой области художественного творчества, которая до сих пор не получила все же глубокого, всестороннего и достойного освещения ни в научной литературе, ни в изданиях альбомного, репродукционного характера.

Каталонские алтарные образы позднего Средневековья покоряют правдивостью ощущения жизни, прелестными деталями и той яркой повествовательностью, которая требует их тщательного и долгого рассматривания. Христианские легенды здесь составляют нередко лишь внешнюю канву, в которую вплетаются изображения повседневного быта каталонцев. Перед нами возникают жизнь города, сцены пиршеств и развлечений, работы в мастерских и строительство зданий, интерьеры богатых домов, городская знать в пышных костюмах и крестьяне в повозках, нищие, просящие милостыню, пышные религиозные церемонии и из открытых окон дворцов – виды моря с кораблями. Живопись знакомит с разнообразными изделиями, посудой, украшениями, головными уборами, прическами, рукописными манускриптами, облачениями священников, вышивками, коврами, музыкальными инструментами, орудиями ремесла, церковной утварью – словом, со всем тем, что составляло нарядную и пеструю среду существования каталонского общества. Некоторые изображения более отвлеченны и теснее связаны

иконографической традицией, другие полны смелой непосредственности.

В картине Мартореля «Брак в Кане» чудо превращения воды в вино олицетворяется в образе огромных и написанных с объемной осязательностью глиняных сосудов, в которые молодая служанка наливает воду. В маленькой пределле того же алтаря немолодая и некрасивая самаритянка, беседующая с Христом у каменного колодца, трактована с такой характерностью, что становится главной героиней всей сцены. Действие происходит в конце узкого прохода между стеной храма и окружающей его оградой. Хотя изображение разворачивается на плоскости сверху вниз, создается образ уходящего вглубь, огибающего храм пространства, по которому движутся стройные фигурки горожанок. Ощущение конкретной среды передано прежде всего в самом типе каталонской архитектуры с ее прекрасной кладкой тесаного камня, плоскостями стен и мощными контрфорсами. С живой наблюдательностью мастер изображает вытопанную по краю рва среди густой травы тропинку и южную цветущую рощу, которая виднеется из-за ограды.

В «Пире Ирода», одной из картин алтаря для церкви Иоанна Крестителя в Лериде, Пере Гарсиа Бенабарре вводит нас в обстановку богатого каталонского дома. Каменные стены с окном, открытым на морской залив, сводчатый, выкрашенный голубым потолок, кафельный узорчатый пол, тарелки и



кувшины, стоящие на изразцовой горке, образуют как бы фон, на котором изображена толпа разнообразных персонажей. Ирод и Иродиада в золотых коронах за накрытым столом, свита, музыканты, стройные юноши, придворные дамы с опахалами в руках. Одной из самых нарядных участниц праздника выглядит Саломея в жестком златотканом платье, которая несет на блюде голову Иоанна Крестителя. Живописец тщательно выписывает рисунок ее платья, плиточки пола, изразцы, вышивку скатерти, короны, шнуровки корсажей, цыплят, сервированных на столе, гвозди, которыми под самый потолок прибит роскошный алый с крупным золотым орнаментом ковер, образующий балдахин для царственной четы. И лишь один из присутствующих с посохом странника в руках молитвенно преклоняет колени перед ношей Саломеи.

Каталонские ретабло обнаруживают неисчерпаемые запасы наблюдательности, обилие подробностей и живых мотивов. Живописцы стремятся избежать изображения группы людей как простого перечисления, аморфной массы, выделяя отдельные фигуры позой, жестом и особенно цветом одежд. Возведенная в рамки некоего шаблона однотипность лиц, которая проявлялась в работах братьев Серра и Луиса Боррассы, в XV столетии уступает место гораздо более развитой и индивидуализированной трактовке. Все явственное обобщающее себя светское начало лишает изображения скованности, а вместе с тем и повышенной спиритуализации.

Проникновение светского начала приводило подчас к нетрадиционным образным решениям. Таков алтарь работы семьи Фауме Фабре, уроженца Лериды. От алтаря, посвященного святому Иерониму, сохранились высокие боковые части с изображением святого Себастьяна и святого Мартина. Христианский мученик святой Себастьян, которого расстреляли римские лучники, представлен в облике изящного белокурого кавалера в роскошном придворном костюме XV века. Изразцовый пол, узорчатый золотой фон, массивные украшения из позолоченного стука создают драгоценное обрамление для хрупкой фигуры юноши. Изысканными аксессуарами туалета воспринимаются большой нарядный лук и пучок стрел с золотыми наконечниками в его руках.

Проникновение ренессансных форм, зарождение и развитие нового художественного мировосприятия – все это свидетельствует о сдвигах, происходящих в искусстве Каталонии. И все же на почве Испании дух этой великой новой эпохи оказался не в состоянии произвести революцию в сфере художественных образов, найти полный отклик в культуре, в изобразительном искусстве.

С исключительной наглядностью выступает в каталонских алтарях двойственность их образной системы, в которой новое тесно переплетается со старым, наслаивается на прочную средневековую традицию. Реалистические приемы в передаче пространства и пластической объемности форм здесь еще только намечены. В целом господствует пло-

скостный принцип изображения, еще более подчеркнутый введением золотых фонов. Конкретная среда чаще всего понимается каталонскими мастерами достаточно узко, как некие детали, окружающие человека. Чрезвычайно редко они вводят в свои композиции элементы пейзажа и, как правило, небо пишут золотом. Отказавшись от новшеств масляной техники, живописцы работают только темперой. Любовь к тщательному воспроизведению драгоценной, украшающей предмет оболочки становится одной из главных особенностей их творчества.

Надо увидеть каталонские ретабло, чтобы убедиться, насколько они архаичны и проникнуты «варварским» очарованием. Золотые фоны в алтарных картинах не просто гладкие, а покрытые прихотливым рельефным рисунком, чаще всего растительного характера. Нимбы в виде концентрических кругов, украшения, чаши, церковная утварь, доспехи воинов – все выполнено в технике стукowego рельефа, покрытого позолотой. Некоторые изображения, где видны только лица и руки, тогда как тела скрыты под массивной блестящей одеждой, сходны с дорогими окладами и басменными фонами в русской иконописи XVI–XVII веков.

Первоначально стукковая лепнина исполнялась живописцами от руки, но со временем, вероятно, сменилась применением штампов. Целый ряд взаимообусловленных обстоятельств вызвал к жизни подобную особенность ретабло. В Каталонии заказчиками были не отдельные меценаты, а ремесленные и купеческие корпорации, гильдии, братства, кото-

рые стремились к тому, чтобы их пожертвования и вклады реализовались в произведениях искусства как можно эффектнее и богаче. Сохранилось немало контрактов, где прямо указывалось, что должно быть изображено в алтаре, точно обозначены краски и оговорено обязательное применение позолоты. Тем не менее навязанные мастерам вкусы заказчиков отступали все же на второй план перед задачами более сложного художественного порядка.

Принято считать, что алтарный образ по своему значению в искусстве Каталонии занимал такое же место, как в Италии монументальная фреска, а во Франции витраж. Сопоставление это справедливо лишь отчасти, поскольку у каждого из видов искусства роль была иная. В отличие от фрески и особенно витража каталонское ретабло выполняло в храме определенную функцию – оно было своего рода священным предметом, покрытым резьбой, позолотой, скульптурными и живописными изображениями. Искусство здесь не столько изображало, сколько украшало. И в этом алтарный образ позднего Средневековья не так еще далек от романского фронтона. Существовала своеобразная закономерность в том, что главным средством украшения ретабло становилась скульптура. Тяга к скульптуре покоилась на традиционной для испанцев склонности к повышенной декоративности. Не следует забывать также, что ретабло было сооружением культового характера и для набожной толпы чудесное гораздо более выразительно и наглядно воплощалось в пластически осязательных формах скульптуры, в силу

своей материальной природы наделенной более активной и чувственной, нежели живопись, силой воздействия на зрителя. Тенденция к развитию скульптурности ретабло проявлялась как бы в двух направлениях. С одной стороны, оно постепенно превращалось в поле деятельности ваятелей (со второй половины XV века каталонская скульптура отставала от живописи). Вместе с тем алтари, где преобладали живописные произведения, заполнялись подчеркнуто телесными рельефными формами стукowej лепнины.

Каталонская живопись этого времени несет в себе противоречие реально-земного и отвлеченно-духовного, воображаемого. При ощущении жизненного правдоподобия все преображено здесь в своего рода необычное, фантастически прекрасное и величественное зрелище. Двойственны и человеческие образы. Они стремятся преодолеть разобщенность и статическую вневременность своего существования, обращаются не только друг к другу, но и к зрителю, приближаются к нему возросшим масштабom фигур, насыщенной красочностью осязательной пластикой рельефных украшений. Но вместе с тем неизменно подчеркивается дистанция между изображением и зрителем, прежде всего потому, что для него мир этих образов составляет объект поклонения.

Особое значение приобретает обильное введение золота, которое с древних времен вносило в звучание образа ирреальный элемент. Именно золото, заключающее в себе мистическую идею божественного света, является в ретабло одним из

главных средств преобразования и спиритуализации конкретно-реального. Стуковые позолоченные рельефы с их иллюзией телесности усиливают ощущение бесплотности украшенных ими фигур, массивные нимбы в виде концентрических кругов изолируют лица от обыденной среды, золотое узорчатое небо непроницаемой завесой встает перед взором людей, закрывая от них природу и окружающий мир.

Представление об испанской средневековой живописи в собрании барселонского музея обогащено и дополнено включением в его экспозиции уникального памятника – больших панно начала XIV века работы неизвестного мастера из Кастилии, которые украшали гробницы испанского сеньора Санчо Санс де Каррильо в церкви городка Махамуд близ Бургоса. Панно состоят из четырех композиций с изображением участников погребальной церемонии, оплакивающих усопшего, и четырех гербов с красноватыми замками на золотистом фоне. Мотив оплакивания, распространенный в надгробьях европейского Средневековья, неожиданно решен здесь приемами живописи – темперными росписями на деревянных досках. Трактовка образов подчеркнута выразительна. Вытянутые мужские и женские фигуры в широких полосатых одеждах и темных плащах с однообразными экстатическими жестами воздетых угловатых рук образуют тесные группы, охваченные взволнованным движением. Плоский фон желтой охры заполнен цветовыми пятнами коричневых, желтых, зеленых, черных

одежд. Пересекающие их темные, широкие продольные и поперечные полосы играют не только активную декоративную роль. Усиливая экспрессивность изобразительных приемов, они организуют и упорядочивают многофигурную композицию.

Собрание средневековой живописи в барселонском музее – одно из уникальных в мире.

Тесное переплетение в образе ретабло старого и нового, передового и архаичного, реального и условно-воображаемого с особой яркостью и силой раскрывается в произведениях Жауме Уге, творчество которого сразу подняло каталонскую живопись на высокую ступень художественной зрелости.

Жауме Уге (Угет) родился, вероятно, в 1415 году близ Таррагоны. Первоначально он работал в Арагоне, украшая церкви Сарагосы. К этому времени большинство исследователей относят его ранний алтарь святого Георгия. С 1448 года Уге начинает работать в Барселоне, он пишет алтарные образы для крупных церквей города, заводит обширную, поставленную на широкую ногу мастерскую, сотрудничает с другими живописцами, привлекая их для совместных работ. Уге становится знаменитым мастером в Каталонии, слава о нем выходит за ее пределы. В Барселоне он работает до своей смерти в 1492 году.

Хотя одно из его самых значительных произведений – алтарь святых Абдона и Сенена (1460) – находится в Таррасе, собрания Барселоны дают исключительно полное представление о творчестве живописца. Алтарный цикл для церкви Святого Ан-

тония Аббата погиб во время пожара в 1909 году, но сохранились не менее известные картины в Музее каталонского искусства, в Музее собора и в капелле Санта Агеда знаменитое ретабло коннетабля Португальского.

Имя этого заказчика отражает то время, на которое падает творчество Уге, – полную драматизма гражданскую войну каталонцев с королем Арагона Хуаном II. В истории войны, где немалую роль играли сепаратистские устремления знати, а с другой стороны, стихийное движение порабощенного крестьянства, каталонцы горячо поддерживали вступившего в борьбу за престол принца Карлоса де Виану, после неожиданной смерти которого они возлагали свои надежды на престарелого коннетабля Португальского, боровшегося с Хуаном II под именем короля Педро IV. Бурные события времени, по-видимому, не коснулись Уге, не поколебали его славы и не сократили количество заказов. Английский исследователь его творчества Бенжамен Роу-ланд высказал предположение о том, что образ святого Георгия является портретом принца Карлоса де Вианы, и создание всего алтаря датировал временем до 1461 года, когда последовала смерть принца⁹. Подобное предположение, однако, не было принято в дальнейших исследованиях каталонской живописи.

Именно эта ранняя картина, центральная часть триптиха, заказанного семейством Кабрера, относится к числу самых известных работ Уге. В просторном зале барселонского музея его небольшая и скромная композиция не сразу привлекает вни-



Жауме Уге. Алтарь коннетабля Португальского

мание. Между тем достаточно было бы ее одной для того, чтобы представить себе, насколько яркий живописец ренессансного склада вошел в историю испанского искусства.

Святой Георгий, юноша в латах, в красной шапочке и с алебардой в руке, изображен рядом с малопривлекательной молодой женщиной, которую принято называть, следуя изображенной легенде, принцессой. Обе фигуры представлены на фоне открытого окна с озаренным холодным голубоватым светом пейзажем. Картина проста, лишена героического начала и вместе с тем полна мягкого лиризма. То, что в героях проявляется своеобразная заурядность, делает их особенно живыми, и первую очередь святого Георгия, наделенного застенчивостью и угловатой элегантностью. Объединение действующих лиц общим состоянием достигается живописным строем картины. В гамме голубовато-серых, нежно-зеленых тонов мерцают тонкое узорочье оконной притолоки, массивный нимб святого, переливчатые жемчужные украшения. Ощущение жизни воплощено художником в поэтическом, преобразенном аспекте. Пейзажный фон с ясным голубоватым небом и зелеными иглами кипарисов – мотив исключительно в творчестве Уге – воспринимается как идеальный и условный образ. Призрачность трактовки фигур, особенно доспехов святого Георгия, объясняется тем, что поздняя позолоченная рельефная броня была варварски сорвана. Надо сказать, однако, что в таком поврежденном и незавершенном виде картина приобретает отте-

нок большей интимности. Произведение это сразу же вводит в сферу образов художника, наделенных особой тональностью, спокойной, величественной, окрашенной чувством доброжелательности и уважения к человеку.

Меньшее впечатление в музее оставляют написанные в разные периоды картины из алтарного цикла святого Винцентия из Саррии. В них ярко выражено повествовательное начало, и своеобразная жанровость по контрасту с предыдущей картиной выглядит несколько неожиданно. Ощущение жизни как бы растворяется в более частном – трактовке второстепенных персонажей, свободной передаче спадающих складками монашеских ряс и тяжелых парчовых облачений священников, обилии деталей.

Одна из лучших композиций изображает чудеса исцеления перед мощами святого Винцентия. Действие происходит в простом сводчатом интерьере, на фоне серых стен, с пестрым мозаичным полом. Рассказ наивен и обстоятелен. Усопший святой подобен спящему, на которого благоговейно взирает толпа простого люда. Справа расположились калеки и больные люди, один, уже исцеленный святым от хромоты, забросил на плечо ненужный костыль и указывает присутствующим на те богатые, принесенные по обету вклады, которые пожертвованы святому Винцентию. То, что маленький коричневый дьяволенок выскакивает из рта бесноватого, не вызывает ничьего изумления, все проникнуто благочестием и типичным для Уге спокойствием. Слева

помещена семья на молитве. Народные типы естественны в своем чувстве достоинства. Хотя мастер изображает фигуры в трехмерном пространстве, изразцовые плитки пола, как и у других каталонских живописцев, представлены вертикально, без перспективного сокращения. Картина приятна светлой гаммой розово-красных, тускло-синих, коричнево-желтых, фиолетовых и зеленоватых тонов.

В стройной однефной капелле Санта Агеда со стрельчатыми арками и деревянным потолком свет, идущий из высоко расположенных окон, рассеивает сгустившиеся внизу тени, где в абсиде с далекого расстояния виден мерцающий золотом алтарный образ Уге. Заказанный вскоре после вступления в Барселону коннетабля Португальского алтарь датируется 1464–1466 годами.

Городскому совету Барселоны удалось купить увезенные когда-то за границу некоторые изображения святых, и в настоящее время алтарь художника восстановлен в своем полном составе. Он является главным украшением храма, ясное, устремленное вглубь пространство которого как бы подводит зрителя прямо к святилищу.

В истории каталонской живописи алтарь часто называется просто «Эпифанией», по сюжету центральной композиции, которая изображает поклонение волхвов. Она по праву считается одним из самых поэтичных созданий зрелого творчества Уге. Краски, особенно синие и светло-коричневые, сильно потемнели, но сумрачность насыщенной и благородной гаммы еще рельефнее подчеркивает узорча-

тость парчи, золото нимбов, вифлеемской звезды, тяжелых чаш в руках волхвов и святого Иосифа, неба, покрытого орнаментом из дубовых листьев. Волхвы в роскошных одеяниях напоминают персонажей восточной сказки, один из них – Мельхиор, упавший на колени перед Младенцем, считается изображением самого коннетабля Португальского.

Нельзя не заметить, что в образах, созданных Уге, существует известная однотипность. Это, однако, уже не тот условный шаблон, который проявляется в произведениях XIV столетия. В равной мере мастер далек и от обезличенной трактовки, и от подчеркивания, особенно в облике второстепенных безымянных персонажей, резко утрированных характерных примет внешности, что так широко практиковались в изображениях Средневековья. Он тяготеет к общему собирательному типу, наделенному конкретным наблюдением натуры. Герои Уге сходны между собой и легко узнаваемы – стройные и сухощавые, неяркие по внешности, с простыми, открытыми лицами. При внешнем подобии лица обладают живостью выражения. Главное в них – на редкость осмысленный, живой взор. Взгляды персонажей усиливает действенность сцен, где фигуры еще хранят скованность поз и традиционность жестов.

На фоне каталонской живописи XV века произведения Уге выделяются своеобразной активизацией образа человека. Не следует, однако, преувеличивать возможности мастера. Те чувства, которые стремятся выразить его герои, наделены узкой эмоциональной амплитудой – господствуют чувства

благочестия, достоинства, благожелательности, спокойного, граничащего с хладнокровием самовладения. Передача драматических и героических ситуаций не удавалась художнику; тому свидетельством может служить маленькая «Пьета» (1457) из музея собора, где попытка мастера передать скорбь и страдание как бы возвратила его к средневековым приемам экспрессии деталей – в данном случае к подчеркнутой мимике лиц.

И все же внутренняя активизация образов является большим завоеванием Уге. Проявление ее сказывается в том, что изображение человека в некоторых его картинах, не выходя за пределы определенных эмоциональных состояний, находит воплощение в более индивидуализированных формах, нежели излюбленный живописцем изобразительный идеал. Наглядный пример – созданный на заре творческой деятельности мастера образ святого Георгия. Вспомним, что Бенжамен Роуланд считал его портретным изображением Карлоса де Вианы, основываясь в первую очередь на впечатлении неповторимой и живой характерности, которое производит этот образ.

Большим событием в истории каталонской живописи стало случайное открытие в 1936 году алтарной картины Уге «Святой Бернардин и ангел-хранитель». Судьба ее необычна.

Ретабло святого Бернардина, заказанное по контракту цехом канатных мастеровых, создавалось, видимо, в несколько этапов и не было завершено. Но в 1783 году разбитое на куски, оно оказалось использованным как материал для скамей хора одной из воз-

двигаемых капелл. Ныне центральная часть ретабло после реставрации находится в музее барселонского собора. Открытие, казалось бы, бесследно исчезнувшей картины явилось вместе с тем и открытием каких-то новых граней в творчестве художника.

Крупные фигуры святого Бернардина и ангела-хранителя представлены во весь рост на золотом фоне и изразцовом полу. Более традиционен ангел в парчовых одеждах и мечом в руке. Самое главное здесь – это образ Бернардина. Живописец стремился наделить его запоминающейся внешностью: четко очерченным абрисом лица с массивным квадратным подбородком, плотно сжатым волевым ртом, широко расставленными глазами с удлинненным разрезом. Бернардин, может быть, самый сильный и активный образ Уге, изображен в позе пламенного проповедника. Никогда еще не удавалось живописцу так целостно слить в изображении святого ощущение спокойного величия и страстности духа. Фигура Бернардина в синем плаще, его светлое лицо, седые волосы, ярко-голубые глаза торжественно оттеняются горящим золотом фона.

Для каталонского живописца изображение святого Бернардина не облекалось в отвлеченные и умозрительные формы. Канонизованный спустя шесть лет после своей смерти папой Николаем V в 1450 году, Бернардин Сиенский был реальным историческим лицом и почти современником Уге. Популярность в народе, яркий дар проповедника и подробности жизни этого отпрыска знатного итальянского рода, принесенной в жертву аскетиче-

скому служению религии, вдохновили живописца на создание образа, в котором правдивость сочетается с возвышенной духовностью.

Многие особенности творчества Уге воплотились в его позднем «Посвящении Святого Августина в сан епископа» (1489) – центральной картине огромного алтаря, заказанного цехом кожевников для церкви августинцев в Барселоне (Музей каталонского искусства). Изображено посвящение в 395 году в сан епископа североафриканского города Гиппона Святого Августина – одного из первых знаменитых христианских писателей и теологов, чьи сочинения оказали сильнейшее влияние на развитие догматики христианства.

Создание картин, в которых святые в очень высоком сане изображались восседающими на троне, в драгоценной тиаре и сияющих парчовых облачениях, было распространено в Каталонии и Валенсии. Фигура святого занимала центральную часть строго симметричной композиции и была представлена фронтально в застывшей позе. Все изображение носило торжественный, репрезентативный характер. Каталонские и валенсийские живописцы достигали этого впечатления путем повышенной декоративности трактовки, обилием нарядного узорочья, золота и тщательно выписанных драгоценных аксессуаров.

Уге искал в рамках традиции самостоятельного решения. Он отказался от образа чистого прославления, обратившись к сцене религиозной церемонии – посвящению Святого Августина в сан епископа. Уже

то, что представлен не один Августин или несколько святых, а толпа тесно сгрудившихся и поглощенных происходящим священников и монахов — лиц, связанных с реальностью, выглядит по-новому.

Традиционнее всего трактован, естественно, сам Августин. Застылая репрезентативность его позы, жест молитвенно сложенных рук и невозмутимое выражение лица являются воплощением образа власти, величия, вознесенного над земной жизнью. Напротив, отблеском этой жизни полны остальные участники церемонии. Уге то сближает персонажи друг с другом по внешнему сходству, то подчеркивает их индивидуальность. Тем не менее они не выходят за пределы физического и духовного родства, что позволяет всему изображению в целом сохранить своеобразную имперсональность. Жесты обретают бóльшую естественность, а позы фигур, хотя и скрытых под тяжелыми облачениями, — меньшую скованность. Но самое удивительное и активное здесь — это взгляды присутствующих — сосредоточенные, внимательные, благоговейные, задумчивые, равнодушные, любопытные, почти иронические. Обращенные в разные стороны, вызванные разными эмоциональными состояниями, эти живые взоры, подобно излучениям тока, пронизывают статичную, официально-парадную композицию. Отдавая дань благочестивому поклонению происходящему, Уге осмелился поместить, по-видимому, свой автопортрет в верхнем правом углу картины — изображение, наделенное удивительно зорким, как бы присматривающимся взглядом.

Картина увлекла мастера своими декоративными возможностями, и он насытил ее множеством поистине ювелирных деталей. Что стоит, например, изображение обильного золотого шитья, молитвенника в красном переплете, унизанных жемчугом тиар и особенно перстней, надетых на белые перчатки, которые, в свою очередь, инкрустированы огромными самоцветами. Однако по сравнению с нидерландцами – и в этом состоит одна из особенностей каталонской школы – фактура различных предметов выявлена здесь в менее конкретно-телесных формах. Каталонский мастер стремится не столько к реальному правдоподобию фактуры того или иного предмета, сколько к созданию общего и своего рода драгоценного зрелища. Картина Уге – одно из самых нарядно украшенных его созданий – сама по себе напоминает сверкающую золотом, серебром и пурпуром вышивку, подобную тем изображениям святых, которые вышиты на роскошной епископской мантии Святого Августина. Плоскостная композиция, лишенная пространственных интервалов между фигурами, вызывает ассоциацию с ковром, красочной средневековой шпалерой.

Многое еще связывало Уге со Средневековьем. Но, проникнутое чувством значительности человеческой личности, его творчество заключало в себе и немало ренессансных черт. Искусство ретабло в произведениях Уге все теснее наполнялось ощущением земной жизни. Каталонская культура стояла на пороге расцвета Возрождения. Судьба ее, однако, сложилась иначе.



КАТАЛОНСКИЙ МОДЕРН.

АНТОНИО ГАУДИ

С середины XIX века наступил подъем промышленности и торговли Каталонии, и в первую очередь ее столицы.

Превращению Барселоны, средневекового города в кольцо крепостных стен, в экономический и культурный центр Пиренейского полуострова сопутствовал целый комплекс разнообразных обстоятельств. Коренные изменения коснулись городской структуры. Еще в XVIII веке засыпали неглубокий овраг – русло пересохшей реки (по-арабски рамла) и проложили самую большую в городе улицу. Затем она превратилась в засаженный платанами бульвар с боковым уличным движением. Пять отрезков бульвара – рамбл, носящих самостоятельные, подчас случайно возникшие названия, объединились в прославленную барселонскую магистраль Лас Рамблас – символ ярко красочной, бьющей ключом вольной жизни города.

Прогулки по Лас Рамблас создают незабываемые, характерные для Барселоны впечатления.

Сравнительно короткий, в один километр, бульвар течет подобно живой реке среди кварталов разновременной застройки. На Лас Рамблас расположены магазины, бары, кафе, кинотеатры, музеи, особняки, известные памятники зодчества: Оперный театр Лиссо середины XIX века, восстановленный после пожара 1994 года, дворец Можы 1700 года, барочный дворец Виррейны XVIII века, особняк Гуэль – одна из известных работ раннего Гауди, крупнейший крытый рынок Бокерия. С бульвара открывается проход на площадь Короля (пласа Рейяль) – самую привлекательную в Барселоне, четырехугольную в плане, окруженную зданиями одинаковой высоты с арочными галереями, в центре площади – фонтан «Три грации» и фонари, исполненные молодым Гауди. Лас Рамблас – излюбленное место для встреч, прогулок, митингов и уличных зрелищ, для музыкантов, художников, «живых статуй», а также красочный рынок, где в ларьках торгуют книгами, журналами, багетами, цветами, певчими птицами в клетках и другой живностью, привлекающей внимание детей. Особенно нарядна Рамбла де Лос Флорес, Рамбла Цветов.

Лас Рамблас соединяет две большие площади. На северо-западе бульвар выходит на площадь Каталонии – оживленнейший деловой центр города. Обширное пространство замощенного сквера в эффектном обрамлении деревьев, цветников, фонтанов и статуй окружено административными зданиями, банками и магазинами.



На юге, ближе к морю, – площадь Мира, украшенная памятником Христофору Колумбу (1886). Бронзовая статуя мореплавателя вознесена на шестидесятиметровую колонну, у основания которой восемь львов, исполненных величия и достоинства. От площади Мира начинается проспект Колумба (Пасео Колон), обсаженный пальмами, идущий вдоль моря в направлении горы Монжуйк.

Нижняя часть бульвара, называемая Рамбла де Санта Моника, расширяется, включает на театральной площади старинный театр Принсипаль XVIII века с барочным фасадом и памятник Ф. Солеру (1838–1848), писателю, автору комедий, основателю современного каталонского театра (известен под псевдонимом Питарре). Поблизости расположены приходская церковь Санта Моника и в перестроенном здании XVII века популярный Центр искусств Санта Моника, место организации выставок различных художественных направлений.

На набережной, в сторону площади Колумба, стоит небольшая церковь Богоматери Милосердия (Мерсе), самой главной и почитаемой в народе покровительницы Барселоны, престольный праздник которой (23 сентября) отмечается как праздник города и длится больше недели.

Когда в 1860 году снесли крепостные стены, город вышел на земли окружающих его предместий и деревень. В результате конкурса 1864 года на застройку Барселоны победил новаторский проект, автор которого был Ильдефонсо Серда-и-Суньер. Спланированная на его основе грандиозная зона



Церковъ Богоматери Милосердя (Мерсе)

в виде четкой сетки пересекающихся улиц, перпендикулярных друг к другу, простиралась от старого города на север и запад и известна под каталонским названием Эшампле, под испанским Энсанче (букв. – расширение). Выдержанные в равномерных пропорциях пятиэтажной застройки, перекрестки образуют небольшие площади со скошенными углами фасадов домов, что придает площадям восьмиугольную форму, расширяет их пространство. Сетку Эшампле пересекают с юга на север магистраль Пасео де Грасиа и с востока на запад великолепная восьмикилометровая Диагональ. На первый взгляд, особенно при аэрофотосъемках, Эшампле, занимающее большую часть города, создает несколько монотонное впечатление. Однако это деление колоссальной территории на строго организованные кварталы на редкость удачно.

Барселона – огромный город с превосходно организованной транспортной системой. Но постичь Барселону можно, проходя хотя бы ее большую часть, только пешком. Пешие прогулки единственно возможны в кварталах старого города. Но они привлекательны и в кварталах Эшампле. Двигаясь по прямой, словно по бесконечной улице, можно пройти от центра до окраин, ни разу не сбившись с пути. В ритме этих прогулок ощущается покой, неторопливость, они не кажутся утомительными.

В новую урбанистическую систему города зеленые массивы Сьюдаделы и Монжуйка внесли свои выразительные композиционные и живописно-пластические акценты.

Сложению системы Эшампле, занявшей большую часть города, сопутствовал расцвет искусства модерна.

Искусство модного в ту пору модерна, пришедшее в Каталонию из Западной Европы, нашло здесь благодатную почву в среде молодой преуспевающей буржуазии, в атмосфере господствовавшего в обществе национального подъема. Барселона стала городом каталонского модерна, которым заслуженно гордится.

В каждой стране, как известно, модерн имеет свое название. В Испании звучит как модерниismo (modernismo). Возможна путаница, потому что на русском языке в нашей науке модернизм подразумевает совокупность авангардистских направлений в искусстве XX века.

Модерн создал новый, современный, универсальный синтетический стиль. Принято считать, что он явился средством преодоления эклектики, овладевшей европейским искусством. Но в каталонском варианте модерна сказались особенности, обусловленные историей формирования национальной культуры Испании. Каталонский модерн вырос на тесном пересечении с эклектикой и в конечном счете ее не преодолел. Главными слагаемыми этой стойкой жизнеспособной эклектики стали стилизованные традиции готики и мавританского искусства – в своей первоначальной чистой форме прочное наследие испанского искусства.

Неудивительно значение готической линии в искусстве каталонского модерна, тогда как ориен-

тализирующие тенденции – искусство мудехаров долгое время составляло устойчивое общеиспанское явление. Напомним, что понятие «мудехар» подразумевает искусство мудехаров – «получивших разрешение остаться» – многочисленной группы населения Испании, сохранившей на отвоеванных христианами землях свои обычаи, религию, художественные традиции. В Испании XII–XVI веков мудехар – стилевое направление, в котором были слиты основы мавританского искусства с романскими, готическими, а позже – с ренессансными мотивами и элементами. Церковные и жилые здания, изделия декоративно-прикладного искусства в стиле мудехар создавали как мусульманские, так и христианские мастера. В эпоху испанской архитектурной эклектики XIX века наряду с «ложной готикой» охотно использовались некоторые особенности мудехара, в том числе кирпич в качестве строительного материала, цветные изразцы, декоративные детали.

Отличающая каталонский модерн стилизация исторических стилей не всегда была безупречной, подчас заменялась простым подражанием, а стремление к насыщенной декоративности – внешним украшательством. Вместе с тем не разрушенные связи традиций сохраняли стойкость и творческую активность в области прикладного искусства в ремесленной среде, в народном сознании. Многочисленные постройки модерна в Барселоне, всегда разные, не всегда удачные, не равноценные по художественному уровню, привлекают внимание не

столько экстравагантным архитектурным приемом, невиданной пластической формой, сколько множеством чудесных деталей, слагающих единый образ красочного здания, наделенного неожиданными находками и неистощимой выдумкой. На улице к домам примыкают скамьи и фонари затейливого рисунка, фасады зданий, украшены изразцами, скульптурной резьбой, граффити. Целую область творчества и ремесленного мастерства составляет оформление балконов, решеток, карнизов, дверей и окон, лестниц (в том числе внутренних) и лифтов, вывесок и витрин магазинов, просторных, богатых комнат, уставленных невиданной, по особым рисункам мебелью.

Эта цветистая оболочка и вместе с тем само существо каталонского модерна придало его памятникам архитектуры особый вид, не имеющий прямых аналогий с другими городами Европы той эпохи. В их создании участвовали изысканные эрудиты – творцы, прославленные зодчие и ваятели, рисовальщики и мозаичисты и целая армия мастеров своего дела, искусных в обработке металла, стекла, керамики. Архитектура и декоративно-прикладное искусство заняли в каталонском модерне господствующие позиции. Перед ними на второй план отступали станковые формы живописи, скульптуры, графики, в том числе связанной с такими типичными для модерна областями, как реклама, афиши, иллюстрации.

Каталонский модерн воплотил некое художественное направление, которое объединяло твор-

чество большой группы ярко одаренных людей. С годами вклад некоторых зодчих и декораторов проявил себя более рельефно. Но по традиции принято в истории каталонского модерна выделять три главные фигуры. Это мастера старшего поколения, почти сверстники, Луис Доменек-и-Монтанер (1850–1923), Антонио Гауди-и-Корнет (1852–1926) и их младший соотечественник Луис Пуч-и-Кадафалк (1869–1961).

В истории каталонского модерна важную роль сыграл Луис Доменек-и-Монтанер, инженер, архитектор, историк искусства, государственный деятель. Современники называли его человеком Возрождения. Начало его творческой деятельности связано со Всемирной выставкой 1888 года в Барселоне.

Парадный и подражательный настрой выставке придала существующая и поныне перед парком Сьюдадела внушительная триумфальная арка архитектора Виласека, спроектированная из красного кирпича со скульптурными вставками из белого камня. Рядом по одной линии Доменек-и-Монтанер воздвиг в 1887 году здание ресторана «У трех драконов» для посетителей выставки (название популярной в ту пору комедии драматурга Ф. Солера). В кирпичном замке с четырьмя угловыми башнями и белыми зубцами будущее зодчего-модерниста почти не угадывалось.

После закрытия выставки здание длительное время служило мастерской Доменека. Под его ру-





ководством возрождались и совершенствовались традиционные ремесленные техники. Из этой мастерской вышло целое поколение архитекторов, скульпторов, мастеров мозаики, керамики, мебельного дела. Благодаря талантливым творческим командам удалось осуществить самые смелые и известные постройки архитектора. Декоративно-оформительское наследие модерна заслуживает глубокого уважения. Оно несомненно дало плоды в развитии современного каталонского дизайна. В 1920-е годы в здании разместился Зоологический музей, в настоящее время объединенный с экспозицией Геологического музея.

В своей активной творческой деятельности Доменек-и-Монтанер стремился сочетать знание и опыт современной строительной технологии с декоративной стилизацией художественного наследия. Тонкий эрудит, поклонник классических форм, он был тесно связан с традицией прошлого. Среди его многочисленных жилых построек одна из самых жизнерадостных и нарядных – дом Лью Морера на Пасео Грасиа 1902–1903 годов, похожий на сказочный, украшенный растительным орнаментом дворец (в 1940-е годы был варварски испорчен частной перестройкой, в настоящее время восстановлен). Вместе с тем мастер допускал смелые выходы в область чистого модерна. Две постройки Доменека-и-Монтанера получили всемирную известность.

Обширный комплекс больницы Святого Павла и Святого Креста отмечен долгой и непростой историей строительства (проект 1903 года). Зодчий выступил как непримиримый противник регулярной системы Эшампле и традиционного типа больничного здания. Замысел мастера состоял в том, чтобы решительно изменить само пребывание пациентов в стандартной, казенной, безличной обстановке больницы с ее обычными палатами и коридорами. Он стал возводить некий утопический дом-сад, состоящий из нескольких десятков изолированных, хорошо освещенных небольших павильонов, щедро украшенных лепниной, изразцами, орнаментальными росписями, скульптурой, окруженных зеленью. Однако замысел зодчего нуждался в значительной практической корректировке, здание требовало тесной функциональной связи всех служебных помещений, которые разместили под землей. Больница не была завершена при жизни Доменека и только через семь лет после его смерти достроена его сыном.

Обширное здание расположено в городе по диагонали к сетке Эшампле, занимая площадь в девять ее кварталов. С улицы Гауди, ныне пешеходной, расположенный под углом фасад больницы с высокой башенкой церкви в центре, массивной железной решеткой и напоминающий нарядную яркую в цвете, светскую и отнюдь не больничную постройку, легко обозрим. Иная судьба ждала другую барселонскую работу Доменека, еще более знаменитую. Она называется Дворцом каталонской музыки, хре-

стоматийно известна, превозносима во всех книгах о Барселоне.

Строительство дворца давалось мастеру с трудом. Предназначенное для него место оказалось совершенно непригодным. Когда-то средневековые трущобы, старая, отдаленная от центра, запущенная часть квартала Ла Риберы оставалась скоплением узких переулков и тупиков, бедных жилищ. В это подобие щели зодчий с редким умением втиснул свое уникальное творение.

Почитаемый в Барселоне Дворец каталонской музыки – здание особое. Окружающий его ореол исключительности окрашен влиянием каталонского национализма. Строительство задумывалось как создание подлинного Храма музыки. Он предназначался для Орфея Каталонии – Орфеона народного хора, который в начале XX века основал Льюис Миллет, возглавивший и переоценивший каталонское музыкальное наследие. Здание строилось на народные пожертвования, поддерживалось общественным энтузиазмом.

Зодчий стремился вложить в создаваемый им образ всю силу своего воображения, воплощенного приемами нового стиля – модерна. Подчас ему отказывало чувство безупречного вкуса и меры.

В будничных закоулках квартала встреча или скорее столкновение зрителя с встающим на его пути, лишенным пространственного подхода, необъяснимым в этой среде сооружением вызывает изумление. В узком переулке на углу здания, при входе в нижнюю галерею нависает набухающее ре-

альными объемами большая скульптурная группа, изображающая Святого Георгия в боевом вооружении и персонажей, символизирующих народную музыку. В этой запоминающейся скульптурной детали словно заключено то неразрешимое противоречие, которое присуще искусству модерна и проявлялось в работах его мастеров.

Пластическая телесная объемность в виде отдельных фигур или групп, исполненных в духе натурального правдоподобия и в русле традиционного академизма, господствовала в лепных деталях на углах зданий модерна, на карнизах, на капителях, в обрамлении оконных и дверных проемов. Их реальная телесность, идеальность правильных форм вступали в резкое противоречие с условной архитектурной системой самого стиля, принципы которой общеизвестны.

Массивное в своей основе крупнообъемное здание кажется перегруженным деталями и цветом, сооружением павильонного типа. Вся роскошь богатого оформления сосредоточена в интерьере, призванном поразить воображение зрителей. И здесь – переизбыток украшений, подчас бутафорского характера, уязвимые художественные погрешности. Главная удача зодчего – в решении знаменитого зрительного зала на втором этаже, уютного, вместительного и привлекательного по своей овальной форме, и в уникально решенной проблеме дневного освещения, единственного в Европе. Свет входит





в зал через большие боковые окна, а главное – через красивый купол вогнутой формы, выполненный из цветной стеклянной мозаики.

В 1912 году Доменек-и-Монтанер отошел от архитектуры и обратился к политике.

С государственной деятельностью связал свою жизнь Луис Пуч-и-Кадафалк, он был вице-мэром Барселоны, а с 1917 несколько лет председателем первого самостоятельного каталонского правительства. Пуч-и-Кадафалк исключительно активно работал над застройкой Барселоны, особенно ее главных магистралей, и в первую очередь Диагонали. В творческой практике строже и сдержаннее Доменека, он тяготел к архитектурному наследию стран Северной Европы, в котором видел близость исканиям каталонского модерна.

Известность Пучу принесли многочисленные особняки и дома дворцового типа, значительные постройки, как самый большой, но не самый лучший из них Дом Террадес, известный из-за островерхих башенок как «Дом со шпилями» (Каса де Пунчес). Стоящее фасадом к Диагонали, сооруженное на месте трех жилых домов шестибашенное здание из красного кирпича с резными вставками из белого камня напоминает средневековый замок.

Среди работ дворцового типа особенно известны дома Макая, барона Куатрос, Аматльер, отличающиеся мастерством изысканного архитектурного рисунка. Дом Аматльер на Пасео Грасиа построен



зодчим в 1898–1900 годах в неоготическом «фламандском» стиле с плоским фасадом, увенчанным трехступенчатым щипцовым фронтоном и покрытым изразцовым граффити.

При франкизме Пуч-и-Кадафалк был вынужден эмигрировать. После возвращения в Испанию он отошел от архитектуры и последние годы жизни занимался историей искусства.

Каталонский модерн сохранил бы значение очень яркого, но местного художественного явления, если бы его главной фигурой не стал архитектор, скульптор, мастер декоративно-прикладного и садового искусства Антонио (Антони) Гауди-и-Корнет. Его творческая личность уникальна не только для Испании, но и для всего европейского искусства рубежа XIX–XX столетия.

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

Искусство Гауди кажется неисчерпаемым в своих эстетических особенностях, допускает множество толкований, в том числе ошибочных и субъективных. Восприятие непривычного архитектурно-пластического языка зодчего подчас затрудняется специальным анализом технических новшеств созданных им конструкций. Гауди выполнил бесчисленное число проектов, часто совмещал работу над несколькими постройками, отдавая им в буквальном смысле слова всю свою жизнь.

Антонио Гауди-и-Корнет родился в 1852 году в тихом провинциальном городке Реус, в северной части плодотворной таррагонской долины. Население жило продажей фруктов, вина и оливкового масла. Традицией семьи Гауди среднего достатка было котельное производство. Юность, проведенная в ремесленной среде, помогла ему овладеть мастерством керамиста и обработки металла. В детстве он заболел ревматизмом, и ему было запрещено играть с детьми в подвижные игры, оставалась возможность спокойных пеших прогулок, во время которых он не только страстно полюбил природу, но и увлекся рисованием, занимался изучением растений, цветов, камней, птиц и животных. Первоначальное образование мальчик получил в местной церковной школе. Постепенно формировался замкнутый, созерцательный, погруженный в себя характер. Любовь к реальной природе обогащалась тягой к отвлеченному фантазированию. Затем юноша Гауди переехал в Барселону, где окончил в 1878 году архитектурную школу.

Неудивительно восхищение Гауди природой Каталонии, одной из красивейших стран Иберийского полуострова и Западного Средиземноморья. Самая цивилизованная из областей Испании сохраняет и по сей день особый, словно первозданный, характер величественного и мощного пейзажа. Редкими природными данными отличается единственный в Каталонии и расположенный в Южных Пиренеях Национальный парк Айгусторес, где высокогорное озеро лежит в окружении скал, называемых Заколдованные горы. Гауди вряд ли бывал в этом парке, тем более что сравнительно недалеко от Реуса и Барселоны находится настоящее чудо каталонской природы – горный массив Монсеррат (пиленая, или зубчатая, гора). Расположенный на узком уступе среди отвесных скал доминиканский монастырь Девы Марии Монсерратской – святыня Каталонии, в течение веков центр паломничества всей Испании и других стран мира. Непередаваемый словами фантастический ландшафт сливается с особой, мистически насыщенной атмосферой этой местности, которую при всей современной модернизации и наплыве международного туризма, сохраняет и поныне¹⁰.

При ясной погоде далекие очертания горного массива манили к себе мальчика. Ему удалось не только совершать паломничество в монастырь, но и работать в нем, исполняя архитектурные и декоративные заказы. Влияние, которое образ Монсеррата оказал на Гауди, проявилось в главном – в ощущении непознаваемой, сверхъестественной, творя-

щей силы природы. Это ощущение он пронес через всю свою жизнь.

Сначала молодой Гауди привлекался к исполнению второстепенных оформительских работ. К садово-парковому искусству он приобщился в барселонском парке Сьюдадела. Создание этого парка в восточной части города, на месте снесенной старой цитадели XVIII века, было приурочено к открытию в Барселоне в 1888 году Международной выставки, способствовавшей активному благоустройству каталонской столицы. В дальнейшем парк существенно изменился, включив в себя новые здания, но его первоначальная основа – это образец эклектической ухоженной садовой архитектуры конца XIX века с водоемами, статуями и фонтанами и эффектным по композиции и деталям каскадом. Его автором был известный мастер садового искусства Жузеп Фонтсере.

Украшающий парк Сьюдадела каскад – пышное многочастное сооружение с длинной лестницей, триумфальной аркой с квадригой коней, с обилием воды и декоративной скульптурой. Участие Гауди в работе над его созданием было довольно скромным. Однако Жузеп Фонтсере почувствовал в ученике архитектурной школы выдающийся талант и в 1889 году предложил ему исполнить живописный грот с каскадом в частном парке маркиза Самá близ Таррагоны. Примечательно, что возведение такого рода усадеб, принадлежавших не столько разбогатевшей аристократии, сколько преуспевающей буржуазии, получило широкое распространение в

Испании. По ее заказам зодчему пришлось неоднократно заниматься разбивкой садов – в частности, на Виле Капричос в Комильяс, близ Сантандера, для Мартина Диаса де Кихано и в других владениях.

За плечами Антонио Гауди стояло наследие каталонской готики, он сформировался в среде знаменитых барселонских памятников. Зодчий неоднократно работал на острове Мальорка, где приобщился к такому памятнику каталонской готики, как кафедральный собор (Ла Сео) города Пальма де Мальорка (XII–XIX). Далеко видимый с моря мощный прямоугольный объем храма, построенного из золотистого известняка, окружен, словно частоколом, высокими, стройными контрфорсами с пинаклями, что на первый взгляд придает сооружению сходство с крепостью. Но безупречное чувство пропорций, пластического ритма, гармонии целого делают собор памятником высокой архитектуры. В его грандиозном внутреннем пространстве много света и воздуха. Витражи больших окон и декоративное убранство принадлежат XVIII веку. Гауди исполнил для собора балдахин из резного металла над алтарем, две приставные лестницы, лампы, церковную мебель. Готизирующее направление его искусства отразилось в таких его постройках, как дворец епископа в городе Асторга (1887–1893), Каса де Ботинес в Леоне (1891–1894), отмеченные с разной степенью удачи стилизацией под рыцарский замок, и в западной части Барселоны – школе монахинь ордена Святой Терезы (1888–1890).

Внушительное четырехэтажное прямоугольное здание коллегии напоминает дворцовое сооружение с плоской крышей и легкими башенками на ее углах. Вдоль карниза крыши стоят ряды стилизованных одинаковых фронтонов, три этажа фасада прорезаны рядами окон, вписанных в параболические глухие арки. Имея черты некоторой сухости, здание школы внушает чувство законченности, целостности и, пожалуй, наибольшей в творчестве зодчего внешней строгости. Благородной простотой отличаются внутренние коридоры, проходящие через весь первый этаж массива здания. Они образованы высокими параболическими арками из малоформатного кирпича, прикрытого белым алебастром, и создают светлые, словно бесконечные, однообразные пространственные структуры. Помимо практического назначения, эти арочные коридоры предназначены для длительных прогулок.

Школа расположена в обширном, но вполне традиционном саду. Входная решетка ворот из кованого железа по тонкому металлу и сравнительно сдержанная в декоративных мотивах – одна из самых изысканных в творчестве Гауди.

Антонио Гауди был настолько страстно предан искусству готики, которое глубоко отвечало его мистическим чаяниям, что избрал главным делом всей своей жизни строительство в Барселоне грандиозного храма Саграда Фамилия. Обстоятельства сложились так, что сооружение храма, заложенно-





го в 1882 году и порученное другим архитекторам, в 1883 году целиком перешло в его руки. Незадолго до смерти Гауди, захваченный работой, поселился в мастерской собора; он похоронен в его крипте.

Готизирующая линия в искусстве мастера во многих других работах причудливо, подчас противоречиво и многосложно смешивалась с другими стилевыми художественными направлениями. Существенное значение в работах раннего Гауди приобрела, как во всем искусстве каталонской эклектики и модерна, традиция искусства мудехаров.

При возведении богатых особняков в Барселоне с ее чрезвычайно тесной застройкой Гауди приходилось ограничиваться небольшими садовыми участками. Его ранняя жилая постройка – Каса Висенс (исп. *casa* – дом), собственность фабриканта по производству керамической плитки и кирпича, претворяет те сооружения, которые принесли зодчему широкую известность в Барселоне: дворец Гуэл (1889), Каса Бельестурд (1900).

В строительстве Каса Висенс Гауди использовал приемы стиля мудехар. Небольшой асимметричный дом на узкой улице Каролинас сразу же привлекал внимание ярким и затейливым обликом. Отличаемое обычно пристрастие Гауди к изогнутой геометрической линии, округлым формам здесь себя еще не проявило. Напротив, композиция здания построена на контрасте горизонталей трехэтажного объема и четких вертикалей балконов, арочной



Антонио Гауди. Фрагмент фасада Каса Висенс

галереи, декоративных вставок. Решающая роль принадлежит материалу, которым облицовано все здание, – кирпичу и одноразмерной керамической плитке прямоугольной формы с квадратами белых и зеленых изразцов. Несколько нарочитый, энергичный прием шашечной изразцовой облицовки оказался чрезвычайно удачным для широкой рекламы продукции фабриканта. А для Гауди в доме Висенс состоялась его первая встреча с новым материалом, который занял в его искусстве одно из главных мест. Впервые он обратился в композиции здания к приему обхода, идущего вдоль всего параметра крыши, выявляющего ее плоское, иногда с небольшими уступами открытое пространство – то, что составило затем особую тему в образной системе зодчего.

В Каса Висенс Гауди, как во всех своих жилых постройках, следуя традиции модерна, особое внимание уделил художественному оформлению интерьера, в котором подчас эстетическое совершенство новой, оригинальной среды и заполняющих ее предметов превосходило архитектурные достоинства самого здания. Гауди достигал высокого мастерства в каждой мельчайшей детали, но это уже тема другого рассказа.

В этом плане внутреннее убранство Каса Висенс художественно небезупречно. В создании роскошной экзотической обстановки мастер теряет чувство меры и вкуса, говорит языком разнородной эклектики. Дань восточным вкусам – маленькая курительная комната в ложном

мавританском стиле с похожими на сталактиты потолками из прессованного картона, диваны с подушками, камином, арабскими изразцами на предметах, кофейным столиком. Это дань моде, сюрприз для гостей утомляет обилием убранства парадных комнат, где ориентализирующие мотивы с их плоской линейной отвлеченной манерой соседствуют с приемами оформления помещений в традициях модерна. На стенах, на потолке, в изразцовых панно, резных раскрашенных рельефах исполнены в красках, эмали близкие к реальной натуре гирлянды листьев с яркими плодами, головки гвоздик, вьющиеся кусты, розы, пионы, фиалки, летящие птицы.

Особняк Висенс имеет три садовых участка, разбитых по проекту Гауди: небольшой палисадник, выходящий на улицу Комильяс; окружающий дом сад с круглыми клумбами, пальмами, каскадом, фонтаном, беседкой и обычные посадки плодовых деревьев. Владение огораживает чугунная решетка со стилизованным изображением пальмовых листьев – один из ранних и выразительных образцов особой области творчества Гауди, в которой он достиг высокого мастерства.

С годами нарядный Каса Висенс затеснили многоэтажные жилые дома, сад, распродаваемый последующими владельцами по частям, неузнаваемо изменился.

Вскоре Антонио Гауди решительно отошел от эклектической переключки с историческими стилями прошлого.

С возрастающей активностью он создал в начале XX века свой, ни на кого непохожий архитектурно-пластический стиль.

Пути развития модерна и искания Гауди уже больше не пересекаются. Стиль модерн постепенно обретает большую строгость, конструктивность, заметно перерождается под влиянием тенденций к архитектурному рационализму. Гауди, напротив, 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, преобразование определенных материалов (камень, кирпич, керамика, глазурь, кованое железо), в которых главную роль играют их фактура и цвет. Зодчий разрабатывает собственную необычную конструктивную систему, где господствуют вытянутые в высоту параболические арки и купола, облегченные своды, скошенные плоскости, наклонные опоры.

К зрелому творчеству мастера принадлежат постройки начала XX века. Воздвигнутым в 1904–1906 годах жилым домам на Пасео Грасиа в Барселоне – Каса Батлó и Каса Милá – вряд ли можно найти аналогии в современной европейской архитектуре.

Широкая улица Грасна, застроенная новыми домами, превратилась в главную, нарядную магистраль каталонской столицы. Ее здания в стиле модерн в значительной мере уникальны. Особой известностью пользуется так называемый «Квартал



разногласий», или «Яблоко раздора», названный так потому, что в нем соседствуют несхожие, оригинальные дома, возведенные выдающимися барселонскими мастерами модерна.

Дом Лео Морера на улице Грасна расположен близко от постройки Гауди – дома Батлó, с которым в свою очередь тесно соседствует известный нам Дом Аматльер, который воздвиг Пуч-и-Кадафалк. Его суховатая постройка в неоготическом «фламандском» стиле, с плоским фасадом, увенчанным трехступенчатым щипцовым фронтоном, находится рядом с насыщенным изящными декоративными деталями дворцом Лео Морера Доменикаи-Монтанера. При всем их различии друг от друга здания обнаруживают то общее, что позволяет считать их памятниками одного стиля. В «Квартале разногласий» настоящим «яблоком раздора» оказалось построенное Антонио Гауди, непривычно-странное здание – Каса Батлó.

Особенности модерна получили в этой постройке оригинальное претворение, обогатились неожиданными комбинациями и решениями. Дальнейшее развитие получили излюбленные мотивы Гауди: оформление крыши, входные и оконные проемы, решетки, полихромия изразцовой облицовки. Характерные для модерна приемы уподобления и ассоциаций приобрели подчеркнутую направленность, смешавшую непредсказуемую экстравагантность с чертами наивного примитива.



Образ Святого Георгия – змееборца, глубоко почитаемый в Каталонии покровителя Барселоны, по замыслу Гауди должен был символизировать внешний облик здания и его детали. Если в предыдущих работах зодчий еще следовал прямым линиям, выявлял в композиции углы и выступы, то здесь целиком возобладало стремление к округлым объемам, кривым, гнущимся линиям. По соседству со статичным, плоским, тщательно нарисованным фасадом Дома Аматльер фасад Дома Батлó кажется беспокойным, словно охваченным смутным движением. Многочисленные балконы неведомой формы взбухают на поверхности фасадной стены, облицовка которой керамическими и стеклянными плитками голубовато-сероватого тона создает впечатление переливающейся в свете подвижной воды. Венчающая фасад линия крыши, крытая крупной черепицей, горбата, как чешуйчатая спина дракона. Боковая, увенчанная крестом башенка с куполом, похожим на головку чеснока, символизирует то ли присутствие Святого Георгия, то ли его копье, пронзающее дракона. Нависающие балконы уподоблены якобы черепам жертв дракона, по другим версиям – маскам и почему-то морским гротам. Нижний этаж, занятый широкими окнами с типичными для модерна гнутыми асимметричными рамами, имеет опоры в виде тонких, словно обглоданных, колонок (кости жертв дракона). Идея красоты в модерне, призванная преобразить окружающую действительность,



Антонио Гауди. Каса Милá. Фрагмент фасада

в образе Каса Батлó, как и во всем искусстве Гауди, далеко не всегда играла главную роль и часто становилась затаенной и скрытой. Первый этаж здания (в городском фольклоре «дома с костями») при ярком дневном свете кажется плоским, слепым, неприглядным. Другое дело, когда вечером в доме зажигаются огни и фасад сказочно преображается. Но, пожалуй, еще привлекательнее вид из дома изнутри, через окна, в освещенный солнцем сад. Созданное Гауди оформление большого оконного проема с его гибкой асимметричной формой рамы, прозрачной поверхностью стекла, изысканным и строгим рисунком неярых витражей становится настоящим произведением искусства, драгоценным обрамлением живой природы. Один из редких для его творчества примеров высокой поэзии – нечто необъяснимое: входная железная решетка Каса Милá: легкая, напоминающая то ли сказочную паутину, то ли плетение голых хрупких ветвей, то ли узор на поверхности воды – образ фантастической преграды, завесы, отделяющей мир мечты от прозаической среды города.

Каса Милá предстает памятником целостного монументального стиля. Шестиэтажный дом, завершенный строительством в 1910 году для богатой барселонской семьи коммерсанта Пере Мила-и-Кампе с первым в Барселоне подземным гаражом, состоял из жилых помещений хозяев, конторы, квартир, сдаваемых внаймы. Ныне, помимо Банка Испании, осуществившего недавнюю реставрацию, здание включает Музей Гауди.



Когда строительство дома было завершено, оно вызвало изумление в Барселоне: такой архитектуры здесь никогда не видели. В газетах появились карикатуры, дом прозвали «убежищем для динозавров», «пирогом с начинкой», «ангаром для дирижаблей» и, что со временем привилось, каменоломней – Ла Педрера. Название это совершенно несправедливо, ибо Ла Педрера – лучшая постройка Антонио Гауди.

Дом 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 пластического развития форм здания подкреплено выразительностью природного материала: оно сложено из крупных квадратов податливого для обработки местного сероватого известняка. На его гладкой, словно пронизанной внутренней энергией поверхности темными пятнами выделяется причудливый динамичный рисунок железных решеток.

В Каса Милá Гауди создал каркасное сооружение и независимую планировку этажей. Новая технология строительства была специально приспособлена для здания, конструкция которого предусматривала свободную планировку. В качестве примера использовали легкие промышленные конструкции железнодорожных вокзалов, только железные опоры были заменены колоннами из восстановленных

кирпичей. Фасад дома опирался на вертикальный железный профиль. Свобода в выборе внешнего оформления, которую получал Гауди при такой конструкции, очевидна. Но еще более впечатляюще выглядят поэтажные планы здания. В поэтажном плане Каса Милá, прямоугольные формы сменились природными, напоминающими группу свободно плавающих пузырей, каждый из которых представлял собой комнату, случайным образом прилепленную к другим¹¹.

Внутренние овальные дворы Каса Милá выглядят как глубокие колодцы. Некоторые из них украшены цветущими, стелющимися и вьющимися растениями, высаженными в специальные каменные емкости между опорами внутренних дворовых галерей, но активное включение в структуру ансамбля форм садово-паркового искусства отсутствует, и прежде всего потому, что здание напоминает порождение природы, преобразованное творческим воображением человека.

Главное – подняться на плоскую крышу дома, террасу, где расположены дымоходы и вентиляционные трубы. Используя приемы стиля модерн, Гауди придал элементам архитектуры объемы и формы скульптуры, окружил их вымышленным пространством. Здесь он вышел за пределы эстетики модерна, сделал шаг вперед, предвосхитил будущее.

В мировой практике модерна создание скульптур, выдержанных в стиле «чистого модерна», встречается сравнительно редко. Наблюдались двойственные, компромиссные решения. Включе-

ние в условную архитектурно-пластическую среду зданий, особенно их интерьеров, скульптурных изображений и статуй «натурного» характера, и тем более приближенных к традиционным академическим шаблонам, оборачивалось безвкусием. Но даже крупные каталонские мастера модерна эту опасность не признавали. В Доме Лео Морера на уровне второго этажа стоят женские фигуры, держащие в руках технические новшества времени: фотоаппарат, лампу накаливания, телефон. В Доме Аматльер возле входных дверей помещены скульптурные группы, изображающие святого Георгия с драконом, цыгана с танцующим медведем и других животных. Гауди избегал включения в среду построенных им зданий скульптурных произведений такого характера. Созданный же им на крыше Каса Милá невиданный пластический ансамбль предвосхищает приемы абстрактного и сюрреалистического искусства. Прозаические трубы, их полые емкости словно одели на себя фантастические одежды и маски. Они образуют молчаливое и жутковатое собрание монстров, облицованных светлой, тускло поблескивающей мраморной мозаикой, а более мелкие – в острых шишаках, сомкнутых словно затаившиеся в темные группы. Они соединены переходами, лестничками, их можно рассматривать с различных точек зрения. Пребывание в столь удивительном скульптурном ансамбле, в ирреальной среде, вознесенной над городом и получившей современное название «пространство Гауди», обладает необъяснимой захватывающей силой.

Каса Милá – памятник, наделенный редкой целостностью пластической формы. Судьба была к нему благосклонна и сохранила нетронутым до наших дней.

Выдающимся экспериментом Гауди в области садового урбанизма стал парк Гуэл (1900–1914) в северо-западной части Барселоны. У парка необычная история.

С древних времен ценность испанского садово-паркового искусства была достигнута не послушным, подчас подражательным следованием господствующим универсальным традициям великих общеевропейских стилей, а созданием своих оригинальных систем и вариантов, разнообразием живописно-пластических решений. Самыми привлекательными и интересными творческими свершениями этого искусства, неразрывно связанными с национальной архитектурой, отмечена эпоха Средневековья.

В XVIII веке сады и парки Испании отличает свойственный странам этого времени универсальный художественный язык, сочетающий регулярность, симметрию, парадную репрезентативность, подчинение природы воле человека и архитектуре со своего рода выраженными паузами в пространстве аллей, тенистых участков и с поражающими воображение эффектами. Общепринятая система пластических и живописно-декоративных приемов накладывалась на опыт многих стран. В пределах этой системы возникали отклонения и варианты, они ясно различимы и в испанских

памятниках – ярком завоевании национальной культуры¹².

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 процветало пышное барокко в местном преломлении стиля чурригереск. Между тем образный строй чурригереска, связанный прежде всего с сакральными сферами творчества и национальными традициями, почти не коснулся ландшафтной архитектуры, претворявшей на практике общеевропейскую эволюцию стиля.

При отмеченной упорядоченности и сдержанности слагающих их форм и элементов обширные парковые зоны Испании не обладали подчас в XVIII веке четко выраженным единством декоративного замысла. Возможно, причиной могло служить то, что они часто создавались разновременно, чрезвычайно редко по проекту общего мастера, многое в них менялось, да и само их существование измерялось иным временем, чем памятники архитектуры. Оттенок произвольной хаотичности составлял живописную прелесть испанского парка, где все определяет и по сей день прекрасная и щедрая природа юга. Постепенно усилился связанный со множеством разнообразных факторов

процесс обособления частных садов и парков, обретения ими самостоятельного значения в структуре города.

Городские парки, бульвары, скверы, тенистые аллеи издавна украшают города Испании и во многом традиционны. Расширяется, обогащается их зеленый наряд, в том числе и современной Барселоны. Возникают новые формы паркостроения, новые виды ландшафтной архитектуры. Исторической достопримечательностью каталонской столицы стали восходящие к началу XX века общественные парки, как уже упомянутый парк Сьюдадела в исторической части города и в западной стороне на холме Монжуйк, лесные склоны которого с давних времен служили местом отдыха и развлечений горожан. Создание Гауди – парк Гуэл, уникальный памятник испанского паркового искусства, выходит за рамки национальной традиции.

Инициатор создания парка Гуэл, главный заказчик Антонио Гауди и его близкий друг – текстильный фабрикант Эусебио Гуэл, под впечатлением многочисленных поездок в Англию, летом 1899 года купил ферму на склонах горы Монтанье пеладо (Лысая гора), а также соседние участки, что в целом составило площадь около 20 га. Поклонник модного еще в XVIII веке английского города-сада, он предполагал разбить принадлежащую ему землю на частные участки и застроить их десятками жилых домов, которые сдавались бы в аренду владельцам и предназначались для их спокойной и комфортной жизни на лоне природы. Затея Гуэла

была изначально практически невыполнима, ибо жизнь в «городе-саде» сопровождалась множеством ограничений: запрещалось использование построек в качестве магазинов, кафе, санаториев, занятие любого рода производством, торговлей или ремеслом. Проект не имел успеха, было освоено только два участка. Один из них приобрел сам Гауди, где по проекту Р. Беренгера был построен дом, в котором он жил в 1906–1926 годах.

Парк Гуэл постепенно вовлекался в культурную жизнь Барселоны. Осенью 1906 года в нем был устроен прием в честь первого съезда, посвященного каталонскому языку, в 1907 году состоялись благотворительные мероприятия, сбор от которых пошел в пользу жертв наводнения. В 1908 году праздновалась годовщина организации соревнований по спортивной ходьбе, трасса которой прошла по внутренней проезжей дороге к вершине холма с так называемой Башней трех крестов. В парке отмечали праздники каталонского образования и конгресс альпинистов из Пиренеев, соревнования по гимнастике, шествие добровольцев Красного Креста, исполняли национальный массовый танец сардана. В 1926 году муниципалитет Барселоны выкупил у наследников Гуэла землю и открыл существующий здесь и поныне городской парк.

В решении неудавшегося социального эксперимента Гуэл предоставил Гауди полную творческую свободу, которой тот был лишен в своих предыдущих работах, связанных с размерами участков, зависимостью от традиций и вкусов заказчиков.

Следуя практической нереальности самого замысла, мастер использовал предоставленную ему свободу с таким размахом, что во многом разрушил привычные представления о ландшафтной архитектуре. Мир Гауди, изначально обращенный к реальной природе, вступил в противоречивое взаимоотношение с миром его необузданной фантазии.

Расположенный в пору своего строительства почти на окраине Барселоны, парк Гуэл казался обширной сельской усадьбой, окруженной глухой стеной из грубых булыжников. Для того чтобы обозначить территорию сада, его особый общественный характер, верхние зубцы забора перекрыты во всю длину рядом прямоугольных, слегка изогнутых белых и красных керамических плиток. Подчеркнутый контраст фактуры цвета и форм сразу же достигает главного – обращает на себя внимание.

В создании парка Гауди последовательно вступает на путь подчеркивания в архитектурном образе внешне занимательных, обращенных к массовому зрителю мотивов, отчасти предчувствуя грядущие тенденции в мировом искусстве. На этом чуждом для него пути мастеру не всегда сопутствует удача.

Главный вход в парк на улице Каррер д'Олот обозначен кованой ажурной решеткой, обрамленной двумя павильонами с башенками, покрытыми пестрыми изразцами. По первоначальному замыслу правый из них предназначался для привратника, а левый должен был служить административным зданием. Оба небольших дома выглядят экстрава-



Антонио Гауди. Входные павильоны парка Гуэл

гантно, напоминают декорации. Ни на что не похожи их разные башенки, они же вытяжные трубы. Нарядную пестроту павильонов оттеняет суровая весомость чугунной решетки, с острыми колющими очертаниями, исполняющей роль преграды. Одна из самых экспрессивных в творчестве Гауди, она

изображает грозного стража – крылатого дракона с разинутой пастью и когтистыми лапами.

По склону холма идет широкая четырехмаршевая лестница. Ее центральная часть тесно заполнена. У подножия – небольшой каменный бассейн среди чаш с цветами, вода в котором плещет из фонтана в виде головы змеи на фоне большого изразцового диска и знамени Каталонии, а на верхнем марше темнеет грот со скрытой в его глубине скамьей. Тому, кто поднимается по лестнице, навстречу выползает на кривых лапах большой, облицованный сине-коричневыми изразцами ящер. Нарядная, узкая с белым керамическим обрамлением лестница подводит к зданию, врезанному в склон холма, своего рода гротескно трансформированному античному гипостильному залу с массивными дорическими колоннами (их 86). Конусовидные, иногда наклонные колонны заполняют однообразное, монотонное пространство. Его оживлению служат сложные перегородчатые сферические купола, включающие красивые мозаичные круглые плафоны, исполненные помощником Антонио Гауди, архитектором и художником Жозе Марией Жужолем. Над высоким карнизом с львиными головами возвышается массивная волнистая линия верхней террасы. Тяжелая серая громада здания дисгармонизирует со всем окружением. Его назначение точно не известно. Особая практическая роль отводилась колоннам, каждая из которых



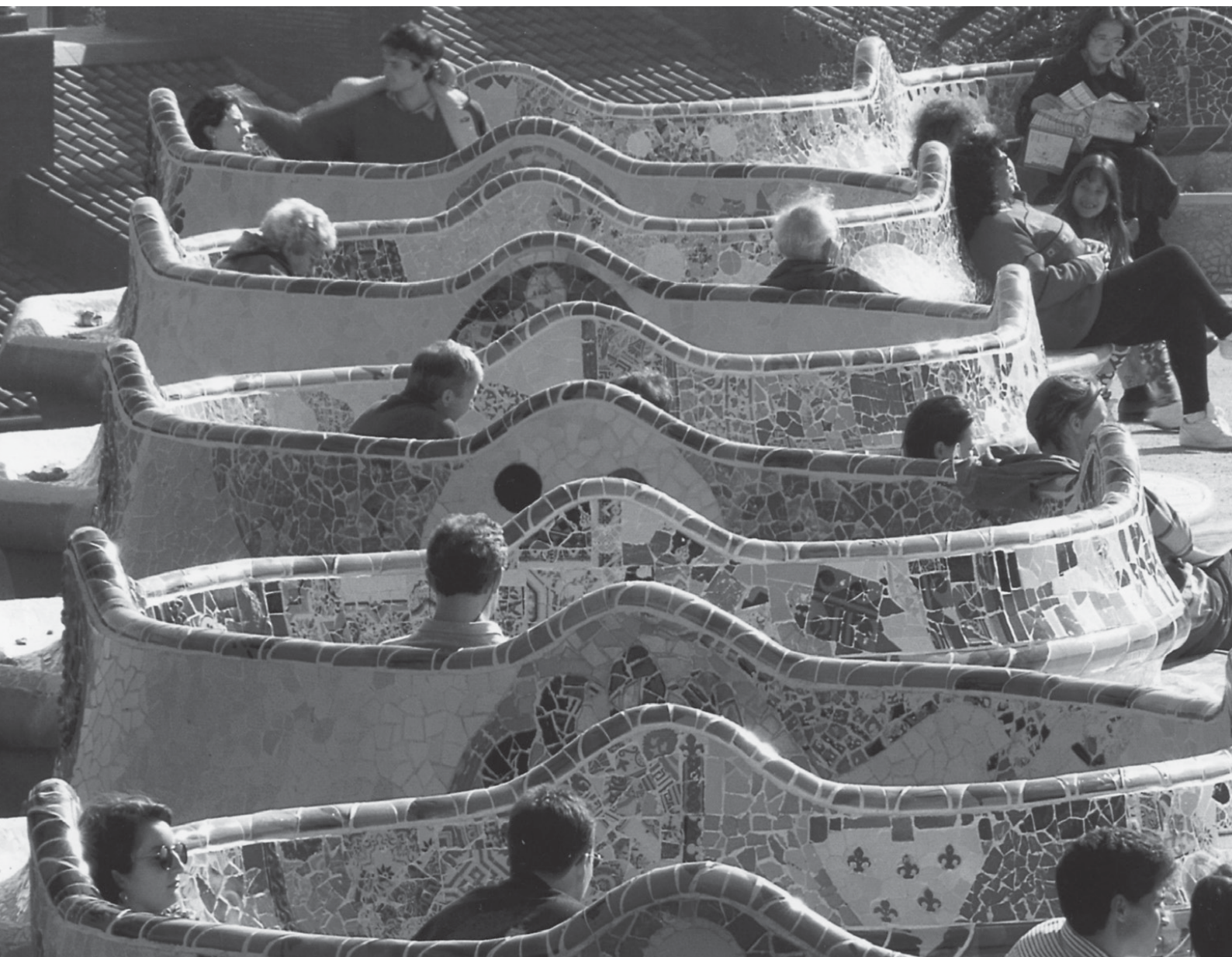


Антонио Гауди. Колоннада храма. Фрагмент

имела внутри вертикальный канал, служивший внутренним водостоком, куда с верхней террасы вода спускалась в расположенную внизу цистерну. Считалось, что этот псевдоантичный «храм» должен был служить рынком для города-сада. Но торговать в заполненном телами одинаковых колонн

узком пространстве, лишенном свободных подходов, практически невозможно. Не случайно за всю историю парка здесь ни разу не торговали.

По-видимому, мощное колонное сооружение призвано служить необычной опорой, подставкой для расположенной на крыше обширной овальной, посыпанной песком площади-террасы. На фасадной, обращенной к городу стороне она опоясана скамьей-парапетом, как бы застывшей в едином змееобразном движении. Бетонная стенка скамьи (первый образец применения этого материала в испанской архитектуре) по всей длине облицована кусочками разбитых образцов, керамики, черепков, осколками стеклянных бутылок, а узор включает начертания букв, слов, изображения цветов, раковин. Столь типичная для Гауди мистическая символика отступает перед впечатлением декоративной красоты. Гауди и Жужол впервые преобразовывают здесь древнюю традицию мозаичного украшения объектов садового ансамбля в стиле современного коллажа. И все же главная роль в оформлении скамьи-парапета принадлежит изразцовой облицовке. Техника новой дешевой технологии «колотой керамики» («тренкардис») создавала возможность облицовки изогнутых округлых поверхностей и стала излюбленной в творчестве Гауди. Существовали рассказы о том, как мастер и его помощники собирали, где только возможно, – на улицах, на помойках – осколки керамики и стекла, покупали дорогие фарфоровые и керамические сервизы, которые разбивали.



Антонио Гауди. Изразцовая скамья. Фрагмент

В керамике парка преобладают оттенки синего, зеленого, желтого цветов с вкраплением красных, белых, черных пятен. Несмотря на произвольность и хаотичность композиции, подчас нарочитую небрежность узора с обозначенными швами между разнородными композициями, возникает цельный и привлекательный образ.

Полукружие скамьи-парапета, выполняя главную организованную роль в композиции площади, служит и ее главным архитектурно-пластическим элементом. Посетители парка с удовольствием занимают места на скамье-парапете. Существует рассказ, что Гауди стремился заранее добиться идеально удобной формы сидений, заставлял рабочих садиться на слой не застывшего раствора. По контрасту с активной, красочно-привлекательной выразительностью этого архитектурно-декоративного обрамления само пространство городской площади, расположенной на крыше монументального здания, кажется пустынным. Открытое свету, вознесенное к небу пространство города-сада словно отчуждено от всего окружающего. Возможно, в мотиве балюстрады и площади отозвался излюбленный Гауди прием кругового обхода кровельного пространства.

Критики, писавшие о парке значительно позже, восхваляли воплощенную здесь идею создания некоего эдема, земного рая, изолированного от окружающей действительности. Но на самом деле для Гауди сад – это уже не проходящий сквозь века цивилизаций, через мировые религии и культуры традиционный образ рая, а мир архитектурно-пространственных образов, порожденных неумной творческой фантазией. Мироощущению Гауди абстрактный образ прекрасного сада, как воплощение гармонии, покоя, умиротворения, упоения красотой, не был близок. Отличающее все его искусство чувство напряженности, некой внутренней тревоги ощущается и здесь. Некоторые исследователи го-

ворят об иронии Гауди. Однако его искусству и его чрезвычайно сложной, противоречивой, импульсивной личности ирония вряд ли была свойственна.

В садово-парковом искусстве мастер нарушает традиционное представление о разумно организованной, благоустроенной и упорядоченной природе, подчиненной человеку. В значительной мере этому способствовал холмистый, неухоженный рельеф парка и то, что земельный участок остался незастроенным, сохранил большое количество свободной земли. Однако зодчий не стремился сгладить неудобные особенности рельефа, приукрасить природу, облагородить пейзаж, а, напротив, усиливал, подчеркивал черты первозданной дикости. В своем проекте он решительно и последовательно выступил на защиту нетронутой природы; владельцам участков, например, запрещалось рубить старые деревья. Разросшаяся флора Средиземноморья превратила парк Гуэл в роскошный сад. Но уже изначально сказывалось пристрастие Гауди к свободной, некультивированной растительности, окутывающей каменные объемы и плоскости завесами из вьющейся зелени.

Гауди приложил немало усилий для снабжения парка Гуэл водой. Сюда из города был проведен водопровод и канализация. Он создал на площади-террасе систему, которая выполняла функцию дренажа, фильтра и резервуара.

Но в общее образное решение парка тема воды не вошла в качестве главной. Вероятно, этому способствовали природная особенность, гористый

рельеф местности, отсутствие поблизости водных ресурсов. Однако думается, что причина в целом неизвестная, была все же в чем-то другом. Возможно, в другой стране Европы отмеченная нами особенность не привлекала бы внимания. Другое дело – Испания, где с древних времен через все исторические эпохи, цивилизации, религиозные и художественные установления и идеалы проходит культ «живой воды». В испанской ландшафтной архитектуре он достиг высокого совершенства и расцвета во всех испанских областях, в том числе – с исключительным успехом – в Каталонии.

Попадая в парк, посетитель передвигается по крутым извилистым дорожкам, узким проходам, лестницам и пандусам. Для движения транспорта устроены более пологие виадуки. Наряду с бесцельными прогулками предполагается восхождение к вершине холма, где в самой высокой точке зеленого массива стоит каменное сооружение – Башня трех крестов. Сложенная из булыжников, она напоминает увиденные Гауди на Майорке талайоты – металлические памятники доисторического прошлого. Считается, что башня с тремя каменными крестами символизирует Голгофу. В экзальтированной мистике Гауди насыщенная христианская символика причудливо сплетается с какими-то магическими первобытными мотивами. Одним из них, по видимому, был древнейший культ камня, порождение дикой природы и вместилище высшего Божества. Образ христианской часовни – наследницы средиземноморских мегалитических сооружений,



восхождение к символу Голгофы в обширном парковом массиве, предназначенном для обитания и развлечений, – все это труднообъяснимые парадоксы знаменитого каталонского зодчего.

Одна из особенностей этого странного «каменного» сада – в соседстве ярких цветowych пятен, причудливых очертаний и деталей архитектурных сооружений, неожиданных зооморфных мотивов, надписей – своего рода наивных предвестий будущей массовой культуры – и в сумрачной затаенности монотонной анфилады колонного зала, переходов, арочных галерей акведуков и словно опутывающей весь ансамбль «оболочки» из грубоватого камня, каких-то первородных наростов и образований. Гауди всегда уделял большое внимание внешней подвижной поверхности своих построек. Здесь же этот прием служит неразрывной связью мира архитектурно-пластических образов с миром природы. Их формы не только заметно усложнились символикой его мистических идей, но и отошли от привычных стереотипов восприятия, преобразуя реальное в ирреальное, смешивая рукотворное с естественным, живое с мертвым, первозданное с приукрашенным, а затем, отойдя от какой-либо ассоциативности, воплотились в откровенном формотворчестве.

Стоящие вдоль верхнего виадука ряды колонн из грубого, словно первобытного камня с коническими капителями являются одновременно растущими из земли деревьями, кроны которых служат вмести-

лицем для растений. Резким, угловатым очертаниям камня лучше всего подходят остролистные агавы. Излюбленные приемы мастера – монотонная повторяемость произвольного мотива, слияние выдуманной формы с имитацией. Так, в галерее верхнего акведука ряд одинаково скошенных арочных опор подражают наклону деревьев, согнувшихся под напором ветра; их кирпичные стволы покрыты наподобие коры однотипными плитками или черепками, в верхней части имитирующими кроны. Наклонные арочные галереи виадуков, защищающие от солнца и дождя, одновременно полные движения и таинственно-созерцательного настроения, – одна из главных архитектурно-пластических находок Антонио Гауди.

Отсюда, из парка Гуэл, в восточном направлении видны призрачные, встающие над городом вытянутые башни церкви Саграда Фамилия, главной постройки Гауди. Коснемся лишь некоторых моментов этой сложнейшей отдельной темы.

Фантастическая по общему облику и деталям, Саграда Фамилия – самый причудливый памятник европейской архитектуры конца XIX – начала XX века. Решительно изменив первоначальный проект, исполненный в неоготическом стиле, зодчий задумал создать грандиозный храм, подчиненный новым конструктивным и художественным закономерностям. То, что его строительство оказалось незавершенным, обуславливалось не только недостатком финансовых средств (храм строился на частные пожертвования), но и 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 обнаруживало утопичность самой идеи. Гауди предполагал, что ее воплощение требует не менее двухсот лет, и как бы демонстрировал последующим поколениям лишь некоторые законченные части постройки.

Из трех задуманных Гауди фасадов церкви осуществленным оказался лишь восточный – фасад Рождества. Зодчий неузнаваемо преобразует здесь традиции готического фасада с трехарочными порталами Веры, Надежды и Милосердия и боковыми башнями. Восточный фасад производит впечатление взлетевшей к небу грандиозной каменной массы, словно застывшей на лету. Это необычная пластическая среда, в которой неразрывно слиты густо заполняющие ее архитектурные и скульптурные формы.

Составляющее основу образно-пространственного решения храма абстрактное начало не могло было быть использовано зодчим в чистом виде, вне природного окружения, где геометризованные формы всегда фактурны – покрыты цветом, растительностью, камнем, как бы оболочкой из естественного декора. Ирреальный образ грандиозного фасада включает словно бесчисленные порождения живой природы. Его пластическая среда густо заполнена изображениями растений, облаков, камней, сталактитов, птиц на лету, раковин, кораллов,



звезд, знаков Зодиака и каких-то необъяснимых органических образований и нависающих выступов. Вокруг огромного рождественского дерева – облицованного изразцами кипариса, летают белые гипсовые голуби, цветут оливы, апельсиновые и миндальные деревья. Исследователи установили достоверность изображения Гауди богатой и разнообразной флоры Средиземноморья. С исключительной настойчивостью он следовал точному изображению природы; существует немало рассказов о том, сколько времени и сил он и его помощники тратили на поиски подходящих моделей, на их гипсовую отливку и фотографии, на поиски удачных композиционных и пространственных решений. Вместе с тем все детали храма, до самой мельчайшей, имели символическое религиозное значение, подчас не укладывающееся в строгие канонические рамки и отмеченные чертами наивной ереси.

Слияние воедино конструктивного и образного начал не всегда удавалось достичь Гауди, что особенно заметно и в общих особенностях, и в частных деталях такого монументального и самого спорного сооружения, как церковь Саграда Фамилия.

Так, скульптурные группы фасада, посвященные иконографии Рождества (все статуи – в натуральный рост), исполненные в благообразном духе академизма работавшими с Гауди скульпторами, выглядят здесь совершенно чужеродно. Впрочем, зритель, стоящий перед застывшим в скрытом внутреннем

движении фасадом меньше всего думает о каких-либо не всегда различимых деталях, о символике ему недоступного религиозного подтекста, он ошеломлен открывающимся перед ним невиданным зрелищем.

Аморфной хаотичности массы незавершенного сооружения противостоит организующее начало огромных каменных конструкций, энергично вынесенных к небу башен необычной эллипсовидной формы. Башня – излюбленный мотив Гауди, господствующий в архитектуре модерна – охотно использовался им, как мы убедились, для внешнего украшения здания, обогащения его объема и силуэта. По замыслу зодчего церковь Саграда Фамилия должна была быть увенчана 18 башнями и каждая из них приобретала символическое значение, олицетворяла Деву Марию, апостолов, евангелистов, а центральная, высотой 170 м, – Христа. Она не была построена, и в настоящее время существует 8 башен почти 100-метровой высоты. Как небольшие башенки-трубы входных павильонов парка Гуэл, так и огромные башни барселонского храма имеют причудливые нарядные мозаичные навершия из яркой светловидной массы. Среди мотивов соборных башен абстрактного и декоративного характера помещены изображения круга, креста, митры, весов, посоха – знаки, символизирующие апостолов. Однако, расположенное на большой высоте, все это с земли почти неразлично.

Башни служили колокольнями, в их верхней части зодчий предусматривал места для коло-

колов, которые должны были звучать вместе с пятью органами внутри храма и пением многоголосного хора. «...Вся конструкция здания была спроектирована так, чтобы функционировать как грандиозный орган. Предполагалось, что ветер, проходя через отверстия башен, будет звучать как настоящий хор»¹³.

В узкое тело башен ввинчиваются очень крутые каменные лестницы, которые вонзаются в небо подобно фантастическим завиткам грандиозной раковины. После того как лифт довозит до определенного этажа, начинается дальнейшее мучительное восхождение по такой лестнице. Со смотровой площадки неожиданно близко, совсем рядом, в пустом безграничном пространстве неба, встают странные образования – сверкающие мертвенным блеском ярких изразцов, словно порожденные потусторонним миром наверхия башен. Тому, кто боится высоты, подниматься сюда не следует.

Храм нуждался в соответствующем его вселенскому замыслу окружении, которое превосходило бы традиционный уровень городского садово-паркового ансамбля. В каждом углу стройплощадки собора, ориентированной по сторонам света, должен был «помещен обелиск, символизирующий четыре поста в католическом году. Кроме того, по словам Гауди, “восхвалять Святое Семейство и проповедовать добродетели поколения”. Дополнениями к обелискам должны были служить гигантский фонтан и исполинский светильник, символизирующие очищение огнем и водой»¹⁴.



С годами невиданное творение Гауди, намеренно воздвигнутое в бедных кварталах Барселоны, все теснее и безнадежнее окружалось прозаической городской застройкой. Одно из немногих достоинств возникшей в 1950-е годы затеи о достройке храма стало то, что к нему освободили проходы, разбили напротив фасада небольшой парк с овальным водоемом.

Церковь Саграда Фамилия – памятник культовой архитектуры, и парк Гуэл – ансамбль садового искусства, представляют собой самые известные создания творческой зрелости Гауди, вершину его безграничного воображения, средоточие сложных, нерешенных творческих проблем. Их строительство частично совпадало по времени и не было завершено, в чем, по-видимому, проявился благой перст судьбы. Стоит только на мгновение представить себе, какое ужасное зрелище явил бы собой парк Гуэл, тесно застроенный десятками жилых домов в столь неподражаемом архитектурном стиле великого каталонца.

Будучи фанатично преданным искусству, Гауди жил одиноко, пренебрегая материальными благами. Дни мастера оборвались трагически: 13 мая 1926 года на соседней улице его случайно сбил трамвай. И лишь несколько дней спустя в неприметном, бедно одетом старике, которого обнаружили в морге для бедняков, опознали мастера, заслужившего мировую славу.



ПИКАССО В БАРСЕЛОНЕ

Каталонское изобразительное искусство органически вписывается в сложную и многозначную картину развития испанской культуры конца XIX–XX века, окрашенную напряженным драматизмом исторической ситуации и вместе с тем давшую миру примеры высоких творческих свершений. Примета времени – своеобразная универсальность творчества – ярко отличает каталонских мастеров, работавших с равным успехом в области живописи, графики, прикладного и театрально-декорационного искусства, обращавшихся к архитектуре и литературному творчеству. Другая примета времени – сложность, пестрота художественной жизни, которая проявлялась в создании многочисленных объединений и группировок, а также в разнообразии изобразительных решений и приемов.

Особая роль в жизни Барселоны принадлежит Музею современного искусства. С малой долей его коллекции москвичи могли познакомиться летом 1989 года в залах Академии художеств СССР. Сложе-

Пабло Пикассо.

Вариация на тему картины Веласкеса «Лас Менинас»

ние коллекции относится к последним десятилетиям XIX века. Непрестанно расширяющийся музей демонстрировал историю каталонского искусства вплоть до наших дней. В 2004 году из парка Сьюдадела он перевезен на площадь Испании, в Музей каталонского искусства, где создана новая, обширная экспозиция.

Крупнейшая фигура не только каталонской, но и испанской живописи XIX века – Мариано Фортунни (1838–1874), имя которого с семидесятых годов прошлого века получило мировую известность, оно было хорошо знакомо и художественной общественности России. Репин восхищался «талантом испанца, самобытным, оригинальным и красивым».

Короткая жизнь Мариано Фортунни прошла стремительно и триумфально. Уроженец каталонского города Реус, он жил в бедности, рисовал с малых лет и рано приобщился к ремеслу. Ему удалось получить образование в барселонской Академии изящных искусств Сан Хорхе; за дипломную работу («Рамон Беренгер III поднимает знамя Барселоны над французской крепостью») он получил вторую премию Академии и пенсионерство в Риме, где продолжил свое обучение. Случилось так, что жизнь Фортунни оказалась больше связанной с Римом и Парижем, чем с Испанией.

По возвращении из Италии Фортунни получил задание Городского совета Барселоны отправиться в Северную Африку, для того чтобы запечатлеть эпизоды войны, которая началась в 1859 году между

Испанией и Марокко. В Марокко, которое художник неоднократно посещал, он делал наброски прямо на поле сражений. Несмотря на высокий профессионализм, батальные многофигурные композиции не отвечали его творческому призванию, чуждому монументальным и драматически экспрессивным формам. Украшающее музей огромное полотно «Битва при Тетуане» (1862), при ряде живописных находок, не было завершено. Главным событием для Фортуні стало не изображение войны, а само пребывание в Марокко. Отныне образ Востока навсегда вошел в его искусство.

Круг интересов мастера сосредоточился на обычаях, типах африканской страны. Он стремился передать неведомый европейцу мир Марокко, пронизанный светом и прихотливой игрой красок. Он любил писать закутанные светлые или темные фигуры людей, стройных коней на фоне гладких, выбеленных солнцем глиняных стен, закоулки и тупики белоснежных, словно призрачных, улочек, экзотичные предметы быта. В картинах, акварелях, рисунках возникали простые, лишённые развитого сюжета сцены, погруженные в неторопливую вне-временную атмосферу восточной жизни. Эти произведения включили Фортуні в число выдающихся европейских художников-ориенталистов.

В Риме он стал кумиром творческой молодежи. В рамки обветшалых и застылых академических канонов его искусство, пронизанное светом и богатством словно драгоценных красок, внесло свежее дыхание жизни. Вокруг него группировались худож-

ники, в том числе приехавшие из других стран Европы. В его римской мастерской постоянно толпились посетители. Наделенный страстью коллекционера, Фортунни превратил свою мастерскую в музей, украшенный восточными тканями, коврами, оружием, керамикой, бесценными безделушками. Художника не интересовали прозаическая повседневность, события современности. Он жил словно в состоянии непрерывного восхищения красотой мира, рождающего необычные формы, сочетания цветов и линий. Плененное искусством Востока воображение Фортунни вместе с тем обращалось к сценам прошлого – быту Испании XVIII века. Занимательные ситуации он представлял в нарядных старинных интерьерах со множеством блестяще написанного антиквариата.

В 1868 году Фортунни посетил Париж, где его интересы представлял крупный издатель, торговец произведениями искусства Г. Гупиль. Фортунни неизменно сопутствовал шумный успех, особенно после того, как в 1870 году была выставлена его картина «Испанская свадьба», более известная под названием «Ла Викария» (1870) – оживленная сцена подписания брачного контракта в присутствии духовного лица – викария. Сцена происходит в церковном интерьере XVIII века, в просторной комнате, стены которой украшены тисненой кожей с поблекшей позолотой и зеркалами в резных рамах; участники брачной церемонии были написаны с его близких друзей, специальных натурщиков. В этом совсем небольшом (60 x 93,5 см) и на первый взгляд мало заметном полотне, где естественна и



Мариано Фортунни. Ла Викария

изыщна каждая деталь, сконцентрированы особенности изысканной и артистичной живописи Фортунни, словно сотканной из мерцающей, пронизанной светом драгоценной массы мелких подвижных мазков. Виртуозная живописная техника вызывала особое восхищение у профессионалов.

Когда началась франко-прусская война, Фортунни с женой и детьми покинул Париж и в 1872–1873 годах жил в Гранаде, где вдохновенно отдался творчеству. Здесь его, как ориенталиста-коллекционера,



Мариано Фортунни. Ла Викария. Фрагмент

ждала одна из редких находок: знаменитая альгамбрская ваза XIV века, она носит имя Фортунни и украшает экспозицию Государственного Эрмитажа в Санкт-Петербурге.

Фортунни скоропостижно скончался от лихорадки в итальянском городе Портичи. Его похороны в Риме обрели значение национального события.

Исключительно важную роль в развитии каталонской живописи сыграл Рамон-Марти-и-Алзина (1826–1895), первоначально живописец романтического направления, затем под влиянием искусства Гюстава Курбе прочно вставший на позиции реализма. Произведения учеников Алзина и целого поколения молодых художников составили значительный этап развития искусства Каталонии в области жанровой картины, портрета и пейзажа. Этот этап предварил широкое развитие в Каталонии стиля модерн.

В музее можно увидеть немало работ, исполненных типичными приемами модерна, что особенно сказалось в создании плакатов и афиш, к которому обращались многие ведущие художники и графики Каталонии. Что же касается крупнейших мастеров Каталонии – Сантьяго Русиньола (1861–1931), Рамона Касаса (1866–1932), Изидре Нонела (1873–1911), имена которых обычно принято связывать с искусством модерна, то их произведения убеждают, насколько широко эти мастера выходили за рамки направлений, школ и группировок.

В искусстве совершенно разных, творчески ярких личностей многогранно и сложно отразилась породившая их эпоха. Самый старший из них – Сантьяго Русиньол Пратс родился в Барселоне в богатой семье каталонского коммерсанта. С юности он вел независимую жизнь, тяготел к миру искусства и художественной богемы. Жил и работал в Барселоне, Ситжесе, Аранхуэсе и преимущественно в Париже, где сблизился с выдающимися деятелями

французской культуры (Э. Золя, А. Доде), в 1888 году встретил Р. Касаса и французского критика Мишеля Утрилло (отца известного живописца Мориса Утрилло). Сотрудничество с ними способствовало открытию в Барселоне в подражание парижскому кафе «Ша нуар» кафе «Эль Куатр Гатс» («Четыре кота»), ставшего центром объединения художественного авангарда в искусстве Каталонии. Купив просторный рыбацкий дом на побережье Ситжеса, Русиньол превратил его в уникальный музей своих коллекций, среди которых особая роль, помимо картин, скульптуры, керамики и мебели, принадлежала старинным изделиям из кованого железа, поэтому дом получил название Кау Феррат (железное гнездо). В 1929 году дом со всей коллекцией, в том числе с картинами Эль Греко, к которому Русиньол одним из первых в Испании привлек широкое внимание общественности, был завещан им городу Ситжесу и в 1933 году стал государственным музеем. По инициативе Русиньола и его друзей – Касаса и Утрилло – в Ситжесе происходили праздники нового искусства, пользовавшиеся известностью за пределами Каталонии.

Деятельная, творчески одаренная личность Русиньола проявилась в его литературных трудах (водевили, автобиографическая повесть «Радости синьора Эстеви») и особенно в живописи. Не получив академического образования, он учился в Барселоне в частной живописной школе. Испытал влияние искусства модерна, а во время пребывания в Париже – французского импрессионизма. Писал



Сантьяго Русиньол. Сад Аранхуэса

портреты (два портрета М. Утрилло, 1890, 1891) и пейзажи, большинство которых находится в барселонском музее. Русиньол тяготел к созданию ясных, уравновешенных, спокойных образов, к изображению четко организованного, уходящего в глубину пространства (картины начала 1890-х годов с изображением интерьеров с одиночными женскими фигурами). Схожие пространственные задачи он решал в изображении старинных ухоженных парков. Его лучшее полотно «Сад Аранхуэса» (1911) проникнуто чувством покоя и гармонии.

Связанный с Русиньолом многолетней дружбой, Рамон Касас (Казас) – художник разностороннего дарования и широких интересов.

Он учился в Барселоне в частной живописной школе и в Париже в мастерской живописца Ш. Карольюса-Дюрана. Уже ранние работы свидетельствовали о его редкой одаренности как портретиста. Находящийся в барселонском музее автопортрет был представлен в салоне Елисейских Полей 1883 года. В Париже, как упоминалось, его встреча с Русиньолом и Мишелем Утрилло положила начало их долгой творческой дружбе. Будучи на редкость активной личностью, Касас принял самое живое участие в общественных мероприятиях, например в празднестве художников в Ситже, сотрудничал и возглавлял журналы по искусству («Кисть и перо», «Форма»), иллюстрировал книги, писал плакаты. Вернувшись в Барселону, Касас объединил вокруг себя молодых художников в кафе «Четыре кота», в создании которого сыграл исключительно важную роль.

Артистическое кафе «Эль Куатр Гатс» («Четыре кота») стало центром каталонского художественного авангарда, местом встречи писателей и живописцев разных поколений. С ним связана экстравагантная фигура барселонца Пере Ромеу (1862–1908), обосновавшегося в Париже живописца, ставшего одним из основателей знаменитого парижского кафе «Ша Нуар» («Черный кот»). В 1897 году, вернувшись в Барселону, используя парижский опыт, он открыл здесь быстро завоевавшее популярность артистическое кафе. В его названии, отчасти под-



Рамон Касас. Автопортрет с Пере Ромеу на велосипеде

ражавшем парижскому, слышалась скептическая интонация бытовавшего народного выражения. Но то важное место, которое «Четыре кота» заняли в художественной жизни Барселоны, в значительной мере заслуга Касаса.



Кафе располагалось на первом этаже дома на улице Монтсьо, который в неоготическом стиле построил мастер модерна Пуч-и-Кадафалк. В главном зале с балочным потолком стены до половины были украшены изразцовым фризом, полки – керамической посудой, зал – солидной мебелью из мореного дуба, кованой железной люстрой. Комфортная, но простая и уютная обстановка отвечала царившему здесь духу сердечности и дружелюбия. В зале привлекал внимание большой, написанный Касасом двойной портрет, изображающий себя и Пере Ромеу на велосипеде-тандеме (находится в музее). В настоящее время кафе «Четыре кота» заново восстановлено.

Рамон Касас – выдающийся живописец и блистательный мастер рисунка. Его щедро одаренная творческая натура находила выход в различных изобразительных жанрах, он автор картин на исторические и жанровые темы, портретов, пейзажей.

Во время пребывания Касаса в Париже французская тема вошла в его творчество такими прекрасными картинами, как «Пленэр» (1890), «Вид на собор Сакре Кер, Монмартр» (1890), преломлялась в изображении женских фигур в интерьерах, пронизанных светом, в непринужденных портретах (Синьора Монсеррат Карбо, пианист Карлос Видиела) – все в Музее каталонского искусства.

После того как Касас вернулся из Парижа в Барселону, светлая изящная живопись, тонкий лиризм

сменяются иными образами, сумрачной гаммой красок. Он написал три большие многофигурные картины, посвященные конкретным событиям современной ему жизни: «Гаротта», 1891, находится в мадридском Прадо, «Выход процессии из церкви Санта Мария дель Мар» (1898, музей Барселоны), «Атака», 1903, музей в городке Олот. В репертуаре современной каталонской живописи эти полотна занимают особое место, хотя только одно из них, менее интересное по теме, можно увидеть в Барселоне.

Каталонский критик Рамон Касельяс назвал «Гаротту», в которой изображена публичная казнь на одной из барселонских площадей в присутствии толпы народа, точным «портретом времени». Среди современников Касас выделялся способностью почувствовать и передать атмосферу общественного события, создать впечатляющую массовую сцену. Суровый трагизм происходящего сочетается здесь с чертами будничности и прозаизма, когда, по словам критика, «люди почти привыкли к казни». Художник находит выразительное решение в передаче сжатого безликими блоками домов пространства площади, в группировке фигур, то в виде отдельных черных силуэтов, то слитых в плотную, замершую в ожидании массу, в движении света пасмурного зимнего утра и в богатейших оттенках темных охряно-серых, серебристых, словно дымных красок. Статичной безнадежности сцены, где зритель даже не видит самой казни, противопоставляет действительная активность «Атаки», в которой изо-

бражено, как конная полиция разгоняет уличную демонстрацию. Стремительно отхлынувшая толпа оставляет пустым голое пространство площади, по краю которой несутся карающие всадники. Огромная картина стала событием в скромном Олоте, где в XIX веке сложилась так называемая олотская школа пейзажистов.

Картины Касаса, правдиво и смело отразившие дух времени с его резкими социальными контрастами, не составили ведущую линию в его творчестве. По призванию прирожденный портретист, он создал множество выдающихся произведений, начиная от официальных изображений – два подготовительных этюда к портрету короля Альфонсо XIII (1907), элегантные женские портреты, среди них супруги М. Утрилло Долорес Видаля (1911), до необычного двойного портрета (большого панно, предназначенного для кафе «Эль Куатр Гатс», на котором сам Касас и его друг Пере РOMEУ едут на велосипедном тандеме (все в барселонском Музее). Однако главной областью портретного творчества Рамона Касаса стали рисунки, более 200 из которых находятся в музее. В этих великолепных, исполненных углем и пастелью рисунках запечатлена галерея выдающихся деятелей культуры, искусства и истории Испании.

Если Русиньол и Касас пользовались популярностью, не зная нужды и лишений, то более драматично сложилась судьба Изидре Нонела, почти до самой смерти не получившего признания. Нонел Монтурал, уроженец Барселоны, окончил

в 1898 году Школу изящных искусств Льоджи, в 1897 году совершил поездку в Париж, входил в барселонские группировки «Эль Куатр Гатс», «Колье де Сафра», работал в Барселоне. Обращался к социальной тематике, особенно в рисунках с элементами карикатуры. Искусство Нонела, которое оригинально переработало запоздалое на каталонской почве влияние импрессионизма и современного модерна, известно серией изображения цыганок (т.н. зеленый период). Чаще всего это полуфигуры, закутанные в шали, очерченные черным контуром на темном мглистом фоне и насыщенные глубокими, словно мерцающими изнутри красками (Долорес, 1903; Ампаро, 1904, Консуэло, 1904; Кармен, 1905; Соледад, 1906; Ла Мануэла, 1906; Ла Трини, 1907; Ла Пилар, 1907; и др. (все в барселонском музее). Образы мало индивидуализированы. Нонел с тонким лиризмом передает в них затаенность чувств, состояние подавленности, одиночества, печали, усталости («Нищета», «Отдых»). Поиски новых цветовых соотношений изменили живописную манеру художника, который в 1906–1910 годы (т.н. розовый период) создал напoeнные светом картины с изображением женщин более светского типа (Полулежащая фигура, 1908; Юлия, 1908, и в 1910-х годах – серию простых и скромных в национальной испанской традиции).

Художественное движение, охватившее период между 1906 и 1931 годами, вытеснило стиль



модерн из художественной жизни Каталонии. Его эстетика, направленная на обновление каталонской культуры, была связана с возрождением национального самосознания, способствовавшего развитию общественной и частной инициативы, созданию школ, библиотек и музеев. В отличие от произведений модерна, не пользовавшегося поддержкой государства, это направление получило статус официального искусства. Его художественные принципы основывались на возрождении классицизма с его четкой и строгой структурой статичных композиций, обобщенностью формы и имперсональностью персонажей. Признанным лидером движения стал Иоахим Суньер (1874–1956), обращавшийся к традиции итальянских живописцев XV век, и к творчеству Поля Сезанна, а также к приемам народного творчества. Некоторая упрощенность трактовки и словно отвлеченность художника от реальности сменяются в его иронических рисунках острой наблюдательностью, что в целом характерно для развития в каталонском искусстве той поры сатирического рисунка и карикатуры. Большой «групповой портрет» Х. Суньера 1917 года в барселонском музее – одна из его капитальных работ.

В музее многообразно представлена каталонская скульптура работами более традиционного характера, многие из которых украшают площади и парки города, а также произведениями нарождающегося авангардизма. Маноло Уге (1872–1945) трактовал народные образы в духе кубизма, Пабло

Гаргальо (1881–1934) особенно известен выразительными статуями из кованого железа («Пророк», «Скрипач», «Балерина»).

В части музейной экспозиции представлены произведения современного испанского авангарда.

При разносторонности художественных исканий, меняющихся творческих позиций и увлечений каталонское искусство XIX–XXI веков создает целостное впечатление развитой и высокой изобразительной культуры.

В историю мирового искусства XX века вошли три испанца – андалусец Пабло Пикассо, каталонцы – Сальвадор Дали и Жоан Миро.

Открытая летом 2011 года выставка во Флорентийском палаццо Строци исследовала ранние работы Пикассо, Миро и Дали. Тщательно отобранные и редко экспонируемые полотна подтвердили вклад художников в развитие современного искусства. Отвергая традиционные изобразительные формы, которые ассоциировались у них с культурой доминирующего класса, три испанских художника использовали свои работы в качестве политического инструмента.

Экспозиция охватывала предкубический период Пикассо и его ранние работы 1907 года; полотна Миро, созданные между 1915 и 1920 годами, представленные во взаимодействии с картинами Дали периода 1920–1925 годов, что позволило проследить различия и стилистические особенности мастеров в период, предшествовавший их вступлению в круг сюрреалистов.

Выставка включала в себя 72 ранние работы Пикассо, Миро и Дали и 100 эскизов Пикассо из собраний основных музеев мира, в частности Музея королевы Софии, Фонда Сальвадора Дали, музея Метрополитен, а также из частных коллекций из разных стран.

В художественных энциклопедиях Пабло Пикассо (1881–1973) обычно называется французским художником испанского происхождения. С двадцати лет и до самой смерти он прожил жизнь во Франции. «Испанское происхождение» определило личность Пикассо, его неистовый темперамент, придало его творчеству особую остроту того трагического мироощущения, отсвет которой лежит на всей многовековой испанской культуре. Будучи французским художником, Пикассо в своем сложнейшем творчестве воплотил едва ли не все главные тенденции европейского искусства XX века, что придало его гигантской фигуре художественный универсализм.

Пабло Руис Пикассо родился в Малаге и в детстве учился рисованию у своего отца дона Хосе Руиса Бласко, преподавателя рисования в местной художественной школе. Семья короткое время жила в портовом городе Галисии Ла-Корунья, а затем переехала в Барселону. По пути задержались в Мадриде, где посетили музей Прадо, и где мальчик Пикассо впервые увидел «Лас Менинас» Веласкеса. В Барселоне дон Хуан стал работать преподавателем в художественной школе Льоджи, куда поступил и его сын, сразу же заметно преуспевший среди своих

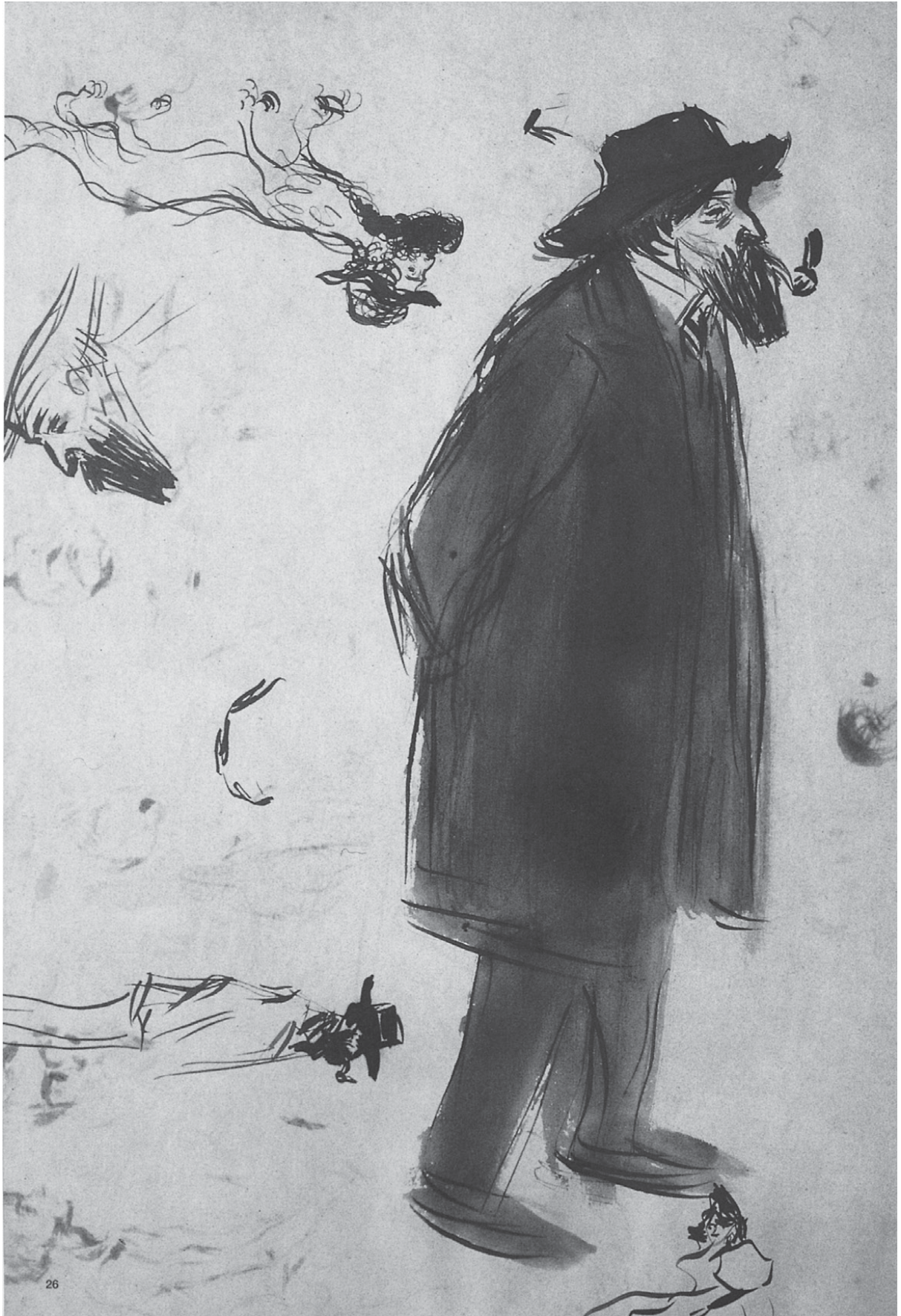
сверстников. Написанные им картины, в уверенной академической манере, были отмечены наградами.

Всю свою жизнь Пикассо подчинил неустанному поиску в искусстве новых приемов и форм, не престанно без устали работая и испытывая постоянное творческое неудовлетворение.

После двух лет обучения Пабло покинул академическую школу Льоджи и уехал в Мадрид, где с легкостью поступил учиться в престижную Академию Сан Фернандо. Пробыв в Мадриде более восьми месяцев, он испытал глубокое разочарование в методах традиционного здесь преподавания и в самой художественной среде, более консервативной, чем в Каталонии, и вернулся в Барселону.

Весной 1899 года восемнадцатилетний Пабло стал завсегдатаем кафе «Четыре кота», где не только быстро и свободно вошел в его интеллектуальную и богемную среду, но сразу занял в ней одно из первых мест. В кафе он получил свои первые деньги за оформление меню в модерновом духе. Ему дружески покровительствовали известные мастера – Касас и Русиньол.

Несколько десятилетий назад представление о барселонских годах жизни молодого Пикассо ограничивалось немногими сведениями общего характера. Расширению знаний способствовало растущее значение его основания в городе музея, пошли и осмысление ранее неизвестного материала. Отражением этой тенденции, которая коснулась взаимоотношений молодого художника с ведущими мэтрами каталонского модерна, и в первую очередь с



таким признанным авторитетом как Сантьяго Русиньол, стала монография Эдгарда Вальса, вышедшая в 2008 году в Каталонии¹⁶. Тема неожиданно оказалась обширной и проблемной. Молодого Пикассо несомненно привлекала к себе яркая личность прославленного маэстро; чуть шаржируя в облике благообразного старика черты трогательной беспомощности, он создал около двадцати рисунков его колоритной высокой фигуры, в том числе и на берселонских улицах. Пикассо навещал Русиньола в Ситжесе, где в музее его особенно интересовали произведения Эль Греко. Он подарил музею одну из небольших картин, изображающую эпизод корриды, написанную в 1900 году в Торро, арене на побережье Барселонети.

Опорой Пикассо были молодые художники, того же, что и он сам возраста, с многими из которых он позже встретился в Париже. Здесь в кафе по настоянию молодых друзей была открыта устроенная ими его первая выставка, представленная многочисленными портретами. Она имела импровизационный, несколько хаотичный характер, воспринималась как некий вызов авангардной молодежи устоявшимся традициям. Большинство произведений, среди которых преобладали виртуозно исполненные портретные наброски, не сохранились, и общественного отклика не получили.

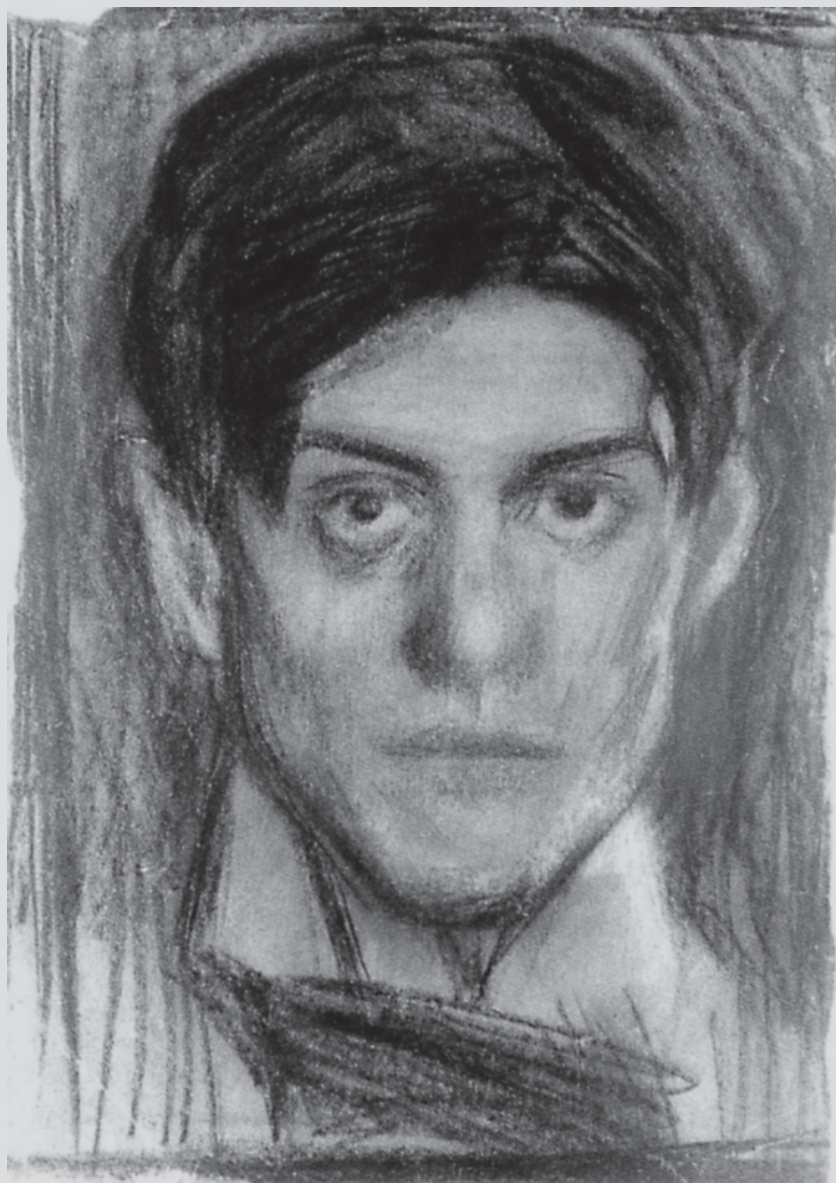
В кафе «Четыре кота» Пикассо встретился с Жауме Сабартесом, который сыграл значительную роль

в его жизни. Выходец из буржуазной семьи, несостоявшийся скульптор и писатель, он стал на всю жизнь самым преданным другом художника. С 1935 года Сабартес начал работать секретарем Пикассо, написал о нем книгу. Испания обязана Сабартесу созданием музея Пикассо в Барселоне.

Мечта молодого Пикассо попасть в Париж наконец-то, сбылась. В 1901 году его картина «Последнее мгновение» была отобрана на конкурс Всемирной выставки в Париже ¹⁷. Картина премии не получила и не была продана, но предоставила юноше долгожданную возможность посетить французскую столицу, ставшую столь важным событием в его жизни.

На одном из рисунков барселонского музея, исполненном углем, мы видим Пикассо того времени. Вскоре он сильно изменится; кажется, что неудержимый, одновременно созидательный и разрушительный процесс развития его творчества скажется на его внешнем облике: он резко повзрослеет, погрубеет, станет приземистым, тяжеловатым, прозаичным, и исчезнет мягкая округлость черт. Но в автопортрете запечатлено главное – взгляд бездонных черных глаз, стремящийся вместить в себя целый, беспредельный мир и заключавший магическую силу. Даже в его самых схематичных и условных автопортретах царит этот взгляд – знак творческого огня.

Пикассо не сразу решил покинуть Испанию и в период с 1900 по 1904 год постоянно уезжал в Париж, возвращался в Барселону. Этот период принято называть в творчестве мастера «франко-



Пабло Пикассо. Автопортрет. Бумага, уголь. 1900

испанским» или «голубым». Весной 1904 года приходит окончательное решение выехать во Францию, в которой отныне он почти безвыездно проживет всю дальнейшую жизнь.

Расставаясь со своим прошлым, художник оставил в небольшой квартире родителей на улице Каррер дела Мерсе все, что было создано им за годы работы в Барселоне, – картины, портреты, гравюры, рисунки, наброски. Поставленные у стен, запертые в сундуке маленькой комнаты без окон, они словно погрузились в долгое забвение. Художник резко отвергал мысль о какой-либо их выгодной продаже, а в годы франкистской диктатуры о возможности публичной выставки. Трудно вообразить себе, что этот по существу никому неизвестный художественный материал через шестьдесят лет станет основой первого в Испании музея Пабло Пикассо, наряду с музеями живописца в Париже и Антибе, самым значительным в Европе.

В 1960 году по инициативе Сабартеса возникла идея создания музея Пикассо на основе находящихся в Барселоне в семье и подаренных ему работ мастера. Он предложил Пикассо подарить коллекцию Малаге, городу, где художник родился. Но, подумав, Пикассо сказал, что дарить надо не Малаге, а Барселоне. Сабартес поехал в Барселону, встретился с мэром города Хосе Марией Поренолем. Годом раньше муниципалитет Барселоны купил у старых владельцев прекрасный дворец Беренгер де Агилар XV века и отреставрировал его. В этом дворце 9 марта 1963 года был открыт музей Пикассо.

После смерти Сабартеса в 1968 году пополнения музея активно продолжил сам Пикассо. Во французской прессе устами свидетелей рассказывается о том щедром даре в количестве 994 произведений,

который художник отправил в Барселону. Подготовка передачи музею произведений искусства потребовала долгого времени и кропотливого труда. Пикассо все делал сам. Он работал с редким оживлением, увлеченно расспрашивал о произошедших в Барселоне переменах, вспоминал эпизоды, связанные с тем или иным сюжетом своих картин. На вопрос нотариуса дона Раймундо, не устал ли он, девяностолетний старик удивился: «Мне очень весело, и даже молодею, когда думаю о Барселоне».

После смерти Пикассо музей продолжал пополняться дарами родственников и другими поступлениями. В 1970 году вдова художника Жаклин Рок пожертвовала ценнейшую коллекцию его керамических работ. Расширение экспозиции касалось в основном керамики и графического искусства, в первую очередь многочисленной литографии. Музей обретал авторитет, его выставки стали открываться в других странах. Так, в 1988 году небольшая по составу, но чрезвычайно интересная выставка под названием «Пикассо в Барселоне» посетила Россию.

Между тем изменения коснулись этой части старой Барселоны. Ныне музей на улице Монкада охватывает пять смежных средневековых зданий: Беренгер де Агилар, Мека, Маури, Финестрес, Баро де Кастельят. Столь ощутимая здесь десятилетиями назад атмосфера средневекового города уступила место новой среде современного музейного комплекса, одного из самых посещаемых в Барселоне. Не случайно упомянутые росписи XIV века откры-

того двора Беренгера де Агилар в целях сохранности были перенесены в залы Музея современного искусства.

История формирования коллекции музея из случайных, разных по времени произведений определила ее необычный, трудный для описания характер. Крайне редкие наезды Пикассо в Барселону создали впечатление творческих «пустот», «белых пятен», хотя в реальности все время художника было до предела заполнено непрерывной работой, причем в разных стилях, с использованием противоположных и абсолютно несхожих изобразительных приемов. Основополагающим началом коллекции послужили сохраненные Пикассо в барселонском доме ранние картины, рисунки, наброски, гравюры разных лет.

В музее сразу привлекают внимание картины Пикассо, исполненные в стенах Льоджи «Первое причастие» и «Наука и Милосердие» и предварительные этюды к ним. Последнее большое полотно с несколько выпреним названием получило в 1897 году почетный диплом Национальной выставки в Мадриде и Золотую медаль на выставке в Малаге.

На картине изображена молодая женщина на смертном ложе. По ее сторонам врач, измеряющий пульс, – символ науки и монахиня с ребенком умирающей и чашкой в руках – символ милосердия. Для фигуры врача художнику позировал его отец дон Хуан, для пациентки – младшая сестренка Кончита. Современного зрителя мало интересуют достоинства полотна, добротного исполненного в традици-



Пабло Пикассо. Наука и Милосердие

онной академической манере, которую Пикассо навязывал его отец и которой его обучали. Картина изумляет высоким уровнем профессионального мастерства 14-летнего юноши. Кажется невероятным, что ее написал именно Пикассо, пожалуй, самый дерзкий и смелый художник XX века. Полотно такого престижного сентиментально-благочестивого жанра не было единственным. Известно, что юный Пикассо в поисках заработка исполнил несколько религиозных картин для женского монастыря в Барселоне (не сохранились).

Уже в юные годы он обнаруживает выдающийся дар портретиста, тесно связанный с национальной традицией. В коллекции музея можно увидеть немало портретных рисунков и набросков, сделанных с разных встреченных им лиц, в основном близких семье, и представителей художественной среды. Пабло оставил рисунки родителей: серьезного, благородного дона Хосе, служившего ему моделью, и обожаемой матери, обаятельной доньи Марии Пикассо Лопес, у которой с сыном было много общего, двух сестер, особенно старшей Долорес, известной под детским именем Лола (младшая Кончита умерла в детстве). Живая, черноглазая Лола, на три года младше своего брата, запечатлена им в разном возрасте. Очарователен ее портрет 1899 года сидящей в кресле, исполненный углем и цветными карандашами на бумаге. Выразительны зарисовки известных художников, подчас шуточного, почти карикатурного характера. Так запечатлен экстравагантный облик Пере РOMEУ, владельца кафе «Четыре кота».

К двадцати годам Пикассо создал восходящий к национальным корням, но ни на кого не похожий живописный стиль, называемый в его творчестве «испано-французским» или «голубым» периодом. Увиденных на улице нищих, бродяг, калек, проституток он претворил в эмоционально насыщенные, обобщенные образы человеческой незащитности, страдания, обездоленности, одиночества. В колорите безраздельно воцарился почти монохромный синий цвет.

Написанные в «голубой период» полотна разошлись по собраниям других стран. Известно, например, что над самой большой картиной символического характера «Жизнь» художник работал в 1903 году в Барселоне, но она была продана им и находится в Музее изящных искусств города Кливленд в США. Поэтому в барселонском собрании о «голубом периоде» можно судить по немногочисленным произведениям, в основном случайным и второстепенным. Среди них находятся запоминающиеся работы. Редкий для Пикассо пейзажный жанр представлен несколькими работами, в том числе картиной «Крыши Барселоны». Внутренняя напряженность угадывается в голубой голове женщины. Ближе и доступнее зрителю тревожный образ матери с больным ребенком; волновавшая Пикассо тема материнства уверенно входит в его творчество. И в «голубой период» портретное искусство занимает первое место. Из синей мглы выступают выразительные лица друзей. Пикассо, часто создававший портреты Сабартеса, в 1902 году пишет так называемого голубого Сабартеса в погрудном портрете маслом; он бережно передает хрупкий холерный облик друга, тонкие черты лица с чуть ироничным выражением. Пройдет более трех десятков лет, и в музее появится другой Сабартес, словно написанный в другую эпоху и другим художником.

С работами «голубого периода», насыщенными эмоциональной напряженностью и монохромией цвета, контрастирует превосходный портрет сеньоры Канальс, супруги художника, друга Пикассо.



Портрет, исполненный в 1905 году в Париже, стал даром частного владельца в 1905 году в барселонский музей. Он словно замыкает искания барселонского периода, выявляет столь присущую Пикассо классическую национальную линию. Основанный на испанской живописной традиции, портрет сеньоры Канальс безупречен по чистоте рисунка, полон покоя, душевного благородства и несколько холодноватой элегантности.

«Голубой период» Пикассо, как известно, сменился в его творчестве «розовым», а затем, в 1905 году, произошел коренной перелом художника к искусству кубизма, невиданно резкой деформации пластической формы. Знакомству с выдающимися произведениями этих периодов мы обязаны не столько музеям Парижа, Мадрида и тем более Барселоны, сколько собранию известного русского коллекционера Сергея Щукина, которое находится ныне в Государственном музее изобразительных искусств в Москве и Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге.

Барселонское музейное собрание ранних лет хранит немало произведений, связанных с образом Барселоны. Преобладают графические работы, в основном карандашные наброски, рисунки, но встречаются и совсем небольшие картины, написанные маслом или пастелью.

Их художественная ценность подчас не очень высока, в некоторых запечатлены чем-то заинтере-



совавшие художника детали, имеющие своего рода подсобный характер. На примере непосредственных наблюдений он овладевает более сложными приемами построения композиции, ставит своей целью передать четкую структуру образа.

Барселонский материал, охватывающий 1898–1904 годы, казался хаотичным, случайным, не привлекавшим в музейной экспозиции особого внимания. Рубежом в его освоении стало изданное в 2007 году исследование «Пейзажи Барселоны» Пикассо¹⁸. Автор Клаустре Рафарт Планас самоотверженно собрал, систематизировал материал, разделил его на группы с условными названиями общего характера: «море», «парк», «плоские крыши», «окна», «улица». Для большинства изображений в произведениях Пикассо удалось отыскать старые фотографии тех же лет и мест со схожими кадрами. Они свидетельствовали, что художник редко фантазировал, довольно точно следуя за натурой. Неоспорима документальная ценность этого уже давно исчезнувшего иллюстративного ряда. Впечатление исторической достоверности сочетается здесь с непосредственным восприятием молодого, увлеченного увиденным мастером.

Семья Пикассо жила в ту пору на улице Кристина, в квартале Ла Рибера, поблизости от многих, запечатленных художником мест. Беглые зарисовки или более законченные композиции изображали песчаные пляжи Барселонети, тенистые аллеи,

группы деревьев парка Сьюдадельс, отрезки улиц и фрагменты зданий в соседних кварталах, разноразрядных прохожих на улицах.

Пикассо больше всего занимала высокая точка зрения. Это было связано не только с тем, что он смотрел на город из окон своей мастерской – крошечной каморки на крыше. Его волновала проблема изменчивого, развивающегося пространства, то влекущего взор в высоту, по диагонали, то входящего в окружающий мир через открытое окно или дверь из замкнутой комнаты (принцип изнутри – наружу), то слагаемое из горизонтальных планов. Интересны виды города, подчиненные принципу «azotea» («плоская крыша»), характерному для плоскокровельных городов южных стран, в силуэт которых вписываются очертания куполов, башенок, крупных архитектурных объемов. Упомянутая картина «голубого периода» «Крыши Барселона» – она кажется лучшим пейзажем. Ритм плоскостей и линий, строений и крыш подчинен четко организованной структуре. Заполненный ровным густо-голубым светом пейзаж не кажется мертвым, он словно таит в себе скрытую таинственную силу.

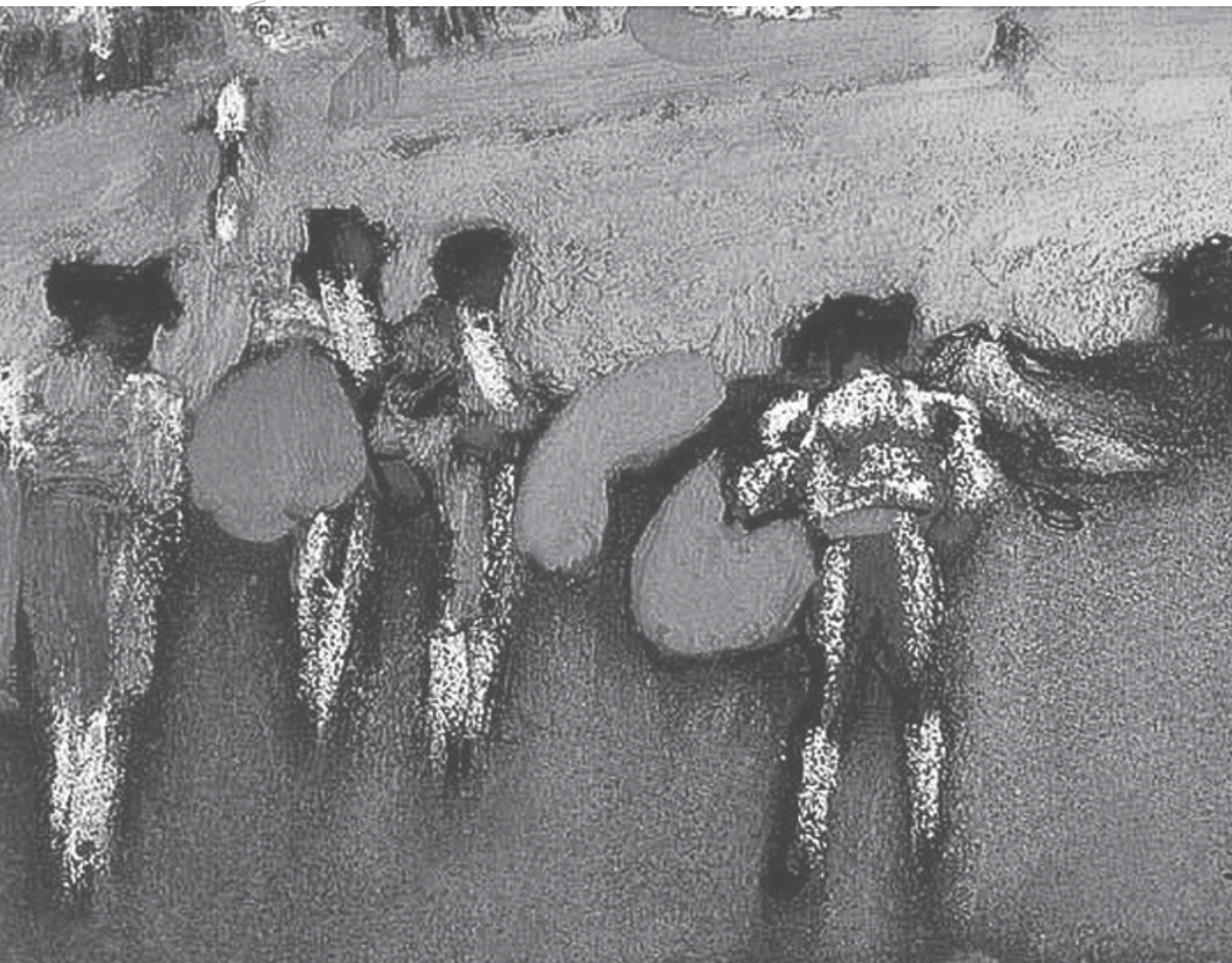
В 1900 году Пикассо исполнил несколько небольших картин на сюжет Тавромахии. Еще в детстве, в Малаге, приобщенный отцом к увлечению корридой, он пронес, как известно, эту тему через всю свою жизнь. Он стал завсегдатаем барселонских арен. Чтобы купить билет, юноша у входных ворот продавал свои рисунки. Но Барселона никогда не была

тем городом, где царил фанатичный культ Тавромахии. В истории каталонского общества сталкивались противоборствующие тенденции, отражавшие возросшую в конце XIX века популярность корриды и ее активное неприятие правящей властью Каталонии. Характерно, что упомянутая и единственная в ту пору арена Торрон находилась в прибрежной зоне Барселоны, вдали от городского центра. Но в ходе общей урбанизации Барселоны в 1900 году на обновленной площади Испании построили Арену (Las Arenas), трехэтажное здание из красного кирпича традиционного для Испании типа с круглым планом, обходными арочными галереями и оформленное в псевдомудехарском стиле.

Однако процесс культурно-политической автономии Каталонии решительно коснулся корриды, которая стала непопулярной и превратилась в развлечение для туристов. В 1900 году барселонская Арена была закрыта. Новый статут жителя региона, одобренный референдумом 18 июня 2006 года, чрезвычайно его расширил. Региональное правительство, поддержанное широкой общественностью, приняло закон о запрете корриды с 2012 года. 25 сентября 2011 года в Барселоне состоялась последняя коррида.

Большинство работ Пикассо, посвященных бою быков, создано по испанским воспоминаниям, а затем по впечатлениям на аренах южных городов Франции.

Среди разнообразных сведений менее известны факты, связанные с работой Пикассо для Русских



*Пабло Пикассо. Коррида. Фрагмент. Ткань, пастель, гуашь.
Ситжес, музей Кау Феррат. 1900*

сезонов Сергея Дягилева – одно из плодотворных проявлений художественного сотрудничества выдающихся русских и испанских мастеров. Работа испанского художника в расцвете его таланта для Русских сезонов имела взаимообогащающий характер. Образы театра и балета сыграли значительную

роль в развитии многих пластических и декоративных особенностей творчества Пикассо. Обращаем внимание читателя на недавнее содержательное исследование на эту тему В.А. Крючковой¹⁹.

Работа Пикассо для труппы Дягилева охватила 1917–1921 годы.

Премьера «Парада», современного модернистского балета, 19 мая 1917 года в парижском театре Шатле сопровождалась скандалом. Однако будущий успех спектакля, в котором, по словам Гийома Аполлинера, Пикассо и Мясин впервые осуществили соединение живописи и танца, пластики и мимики, был предрешен. После Парижа «Парад» был показан в Мадриде, Барселоне и Лондоне.

Яркой творческой удачей стал балет на испанскую тему, основанный на повести XVIII века Х.А. Аларкона, с музыкой знаменитого Мануэля де Фальи, хореографией Леонида Мясина (он же исполнитель главной роли) и декорациями Пабло Пикассо. Постановке предшествовала поездка труппы Дягилева по Испании, в которой первой стала Барселона. Пикассо приехал сюда вместе со своей будущей женой – Ольгой Хохловой, балериной второго плана дягилевской труппы.

Он познакомил Ольгу с доньей Марией, ввел в круг каталонских друзей, они увлеченно осматривали достопримечательности города. Пребывание Пикассо в Барселоне с июня по сентябрь 1917 года (труппа Дягилева уехала на гастроли в другие города Испании) было на редкость счастливым. Находясь на родной земле, в столь близкой ему среде,

он испытал бурный подъем творческих сил. Поиски значительных, наделенных запоминающейся выразительностью образов, как всегда у Пикассо, воплощались в абсолютно несхожих, резко противостоящих друг другу изобразительных манерах.

В барселонском музее находится несколько картин Пикассо, исполненных приемами позднего кубизма и отмеченных строгостью, особой выверенностью ритмической и цветовой композиции («Персонаж с фруктовой вазой», «Персонаж в духе кубизма», «Фигура на стуле»). Здесь же написанные в классической изобразительной традиции несколько картин гармонического реального склада. Среди них – изящный портрет молодой женщины в национальном испанском костюме, написанный в изысканной гамме светлых, легких красок, одновременно простой и загадочной. Портрет известен под традиционно шутливым прозвищем «Ла сальчичона», которым друзья прозвали француженку, возлюбленную одного из испанских художников.

Внимание привлекает уникальный для той поры написанный маслом пейзаж, изображающий Пасео Колон в Барселоне (1917), фрагмент набережной со статуей Колумба. Он увиден художником с открытого балкона того частного отеля, в котором тогда остановилась Ольга. Пикассо словно возвращается к прошлому, ко времени создания известных нам «Барселонских крыш». В излюбленном им приеме высокой точки зрения три выхода из закрытого пространства комнаты в открытый окружающий

мир, как бы из глубины наружу. Все, однако, стало другим. Исчезла таинственная синева спящего города. Пейзаж, написанный при ярком солнечном освещении в серебристой туманной дымке, полон мерцающих световых и цветовых рефлексов. Отличающие «голубой период» статичность, четкость форм, ясность пространственных связей сменились, словно подвижной композицией, прихотливо и произвольно, пройдя опыт кубизма, сочетающей плоскости, планки, ракурсы, очертания. Вместо строгой монохромной гаммы – неяркая, призрачная тональная живопись, в которую празднично и контрастно вписывается развернутое на фасаде правого здания большое пятно каталонского флага с красными полосами на звучном желтом фоне. Пейзаж, отчасти продолжающий раннюю традицию, создает новый эмоциональный, одновременно реальный и опоэтизированный образ Барселоны. Сближает то, что во всех случаях художник стремился передать свободу и живописность городской среды и вместе с тем, ее четкую организацию.

Среди произведений этой классической линии наиболее известна картина «Арлекин», она непосредственно связана с пребыванием балета Дягилева в Барселоне и написана с Леонида Мясина, с которым Пикассо связала творческой дружбой работа над балетами.

Задумчивый «Арлекин», любимый персонаж раннего Пикассо, написан в светлой, голубовато-зеленой и золотистой гамме красок на легком прозрачном фоне. При внешней сдержанности и простоте

образ словно отделен от внешнего мира, связан с миром театра.

Постановка балета «Треуголка» – блистательный союз хореографа Мясина и художника Пикассо – выдержала испытание временем. Тщательно восстановленная ныне на сцене парижской Гранд-опера, она снята на телевидении, доступна миллионам зрителей.

В сценическом занавесе к «Треуголке» Пикассо представил арену корриды и ложу со зрителями (центральная часть занавеса была в 1926 году продана Дягилевым, испытывавшим сильные финансовые затруднения). Сценическое пространство занимает написанная на расположенных друг за другом полотнищах великолепная живописная декорация. Она изображает чуть по диагонали огромную арку высокого акведука, через которую открывается вид на обширную пустынную долину с голыми холмами и городок у их подножия. На фоне опаленных солнцем охряных, палевых, желтоватых, коричнево-золотистых тонов особенно ярко и празднично смотрелись костюмы персонажей – подлинны шедевры живописи Пикассо. В них пересекались оттенки черным синие, красные, желтые, зеленые полосы, вспыхивали пятна белоснежных мужских рубашек и длинных женских юбок. Хореография Мясина, построенная на основе народного испанского танца, обогащалась, усложнялась его неистощимой пластической выдумкой. В костюмах Пикассо стремление к привычному претворялось в фантастически небывалое зрелище. Художник

передал дух Испании, ощущение простора ее земли и неба, красок знойного дня и озаренного звездами ночного неба, движения и краски многолюдной народной толпы. Мотив аркады созвучен образу страны, ее каменному зодчеству древности и Средневековья, цирковых арен коррид.

Однако приметы реальности Пикассо передал обобщенно, условно, подчас скупым знаком: отрезками линий и штрихами – голые холмы и городок с колокольной, округлые очертания мостика, фрагменты простых строений.

Работа над Треуголкой практически проходила в 1918 году, премьера балета с огромным успехом состоялась в Лондоне в 1919 году. В последующие годы Пикассо оформил другие спектакли дягилевской труппы: Пульчинелла в 1920 году (музыка Стравинского), Меркурий в 1924 году, в 1928 году – Голубой поезд.

В 1921 году в репертуар русского балета была включена, по словам Дягилева, «испанская новинка» – серия андалузских танцев «Cuadro flamenco». Для подбора танцоров, причем не профессионалов, Дягилев ездил в Испанию, его выбор оказался на редкость удачным. В этом спектакле должно было воплотиться то, что так привлекало русских к Испании, – ее глубоко народный дух, чароносная сила искусства, живая естественность, сдержанная внутренняя страстность. В Cuadro flamenco вновь встретились Мануэль де Фалья, аранжировавший народную музыку, и создавший костюмы Пабло Пикассо.

Время, проведенное художником на испанской земле, послужило для него мощным творческим импульсом. Знаменитый мастер, шокировавший общество экспериментами кубизма, в области театрального балетного искусства обратился к реальной природе, к человеку, физически и духовно прекрасному. Закономерно, что воплощением этого нового вдохновения стал для Пикассо образ Испании, родной страны.

В наступившем перерыве в собрании барселонского музея отразился драматический ход испанской истории.

В 1934 году, путешествуя по Испании, Пикассо получил множество самых разнообразных впечатлений. Республиканское правительство назначило его почетным директором музея Прадо, в Мадриде открылась выставка его произведений. Но с началом гражданской войны Пикассо покидает Испанию, возвращается во Францию, на этот раз навсегда.

Художник сразу же занял резко антифранкистскую позицию, ознаменовав ее созданием яростного политического памфлета «Мечты и ложь генерала Франко». Исполненные в технике акватинты иллюстрации распространялись в виде почтовых открыток, доход от которых, как и от других продаваемых им своих картин, служил обороне республики. Открытие в 1937 году Всемирной выставки в Париже стало своего рода грандиозным общеевропейским в своей основе антифашистским культурным событием. В выставке участвовали жившие во Франции выдающиеся испанские мастера – Хулио

Гомес, Жоан Миро, Изидре Нонел, Пабло Гаргальо, Маноло и другие.

Для выставки Пикассо написал свое всемирно известное панно «Герника», посвященное трагической гибели столицы Страны Басков городка Герника, уничтоженного 20 апреля 1937 года немецкой авиацией. Во время мировой войны и в послевоенные годы это главное творение Пикассо экспонировалось в Музее современного искусства в Нью-Йорке крайне неудачно, в тесной развязке зала, заполненного другими авангардистскими работами и людской суетою. По воле Пикассо его грандиозное полотно могло попасть в Испанию только после установления в стране демократического режима. Когда это наконец произошло, «Герника» воцарилась в обширном, светлом, специально для нее оформленном отдельном зале Музея Касон (филиал Музея Прадо). В 1992 году после ожесточенных споров панно перенесли в новый, созданный в Мадриде Музей искусств королевы Софии, Музей современного искусства.

Пикассо писал картину словно на одном дыхании, но этому предшествовала долгая подготовительная работа создания рисунков и эскизов. Редкие из них попали в собрание барселонского музея.

В предвоенные годы мир жил в тревожном ожидании грядущих событий.

За несколько дней до кончины доньи Марии республиканская Барселона была взята войсками Франко, и Пикассо не мог поехать на похороны матери. Растущее в его творчестве трагическое начало

сказалось в резкой деформации портретных образов. Не избежал ее и старый друг Сабартес.

В портрете Сабартеса (1939 год, музей Барселоны), по замечанию В.А. Крючковой, «лицо» скручено, как голова резиновой куклы, и по направлению этой спирали плывут меняющиеся на глазах мины²⁰. Кажется, что лицо неуловимо, необъяснимо поворачивается, сочетает игру разнообразных выражений. Художник, по просьбе Сабартеса, изобразил его в испанском старинном костюме. Строгие очертания темной шляпы, четкие линии белого гофрированного воротника – самые устойчивые элементы портрета, которые ограничивают, сдерживают его внутреннюю изменчивую динамику. Мотиву игры служит не только костюмированный облик модели. Устремленный на зрителя сквозь сползающие «стариковские» очки взгляд объединяет все изображенное. Но активность этого взгляда мнимая, она не принадлежит самому Сабартесу, а достигнута резким затенением на стекле очков оптического центра линз. Портрет кажется вызывающе гротескным, но подкупает его внутренняя теплота.

В 1950-е годы Пикассо жил в Каннах, на вилле «Континенталь», где близ теплого моря среди южной природы словно царила безмятежность и красота. Он исполнил здесь две большие живописные серии, дарованные в 1969 году в музей Барселоны. Сравнительно небольшие полотна серии «Голуби» сочетают натюрмортные и пейзажные мотивы. Как



Kings
Kopman
22.10.39



всегда, у Пикассо, то, что кажется неожиданным для его изобразительного репертуара, подчас уже неоднократно встречалось в его творческой практике, чаще всего в иной, измененной форме. Художника увлекает мотив открытого окна, балконной двери, вид светлого неба, далекого моря, причудливых южных деревьев, народных бытовых предметов и прилетевших сюда неизвестно откуда белых голубей. Реальность одновременно декоративна и условна. Влияние кубизма сохраняется в красочных плоскостях и условности пространства. Образ голубя художнику был знаком с детства, и в ряде произведений он писал любимую им птицу. Вспомним, что Пикассо стал создателем для Всемирного конгресса сторонников мира в Париже в 1949 году известного плаката «Голубка», сливавшего воедино натуру с символической трактовкой (в музее хранится десяток ее предварительных эскизов и литографий).

Неизмеримо более сложное образное решение отличает другую обширную серию Пикассо, посвященную картине Веласкеса «Менины».

Традиция создания вольных вариаций на мотивы других мастеров живописи чрезвычайно активизировалась в XX столетии. Затея такого рода достаточно сложна, не поддается четкому определению, подчас приводит к интересным результатам, иногда же кажется изначально основанной на ложной идее. Диалоги художника со старыми мастерами, поиски новых ассоциативных ходов

далеко не всегда убедительны. Здесь отсутствует элемент подражания, ученического копирования, скорее преобладает стремление к оспариванию, переиначиванию старого образа, возникновению неожиданных самостоятельных вариантов. Вместе с тем своего рода диалог с произведениями классического искусства требует уважительного, корректного подхода, исключает столь характерные для сюрреалистов поругание, глумление, простое хулиганство.

В творчестве Пикассо в конце 1940-х годов свободные вариации по картинам Делакруа, Кранаха, Энгра, Пуссена, Веласкеса оказались многочисленными и разнообразными. Знаменательно, что осенью 2009 года в Париже с большим успехом проходила большая выставка под названием «Пикассо и его мэтры», которая включила и серию «Менин» из Барселоны. В самой обширной серии Пикассо картина то запечатлена в целом, то ее части, то отдельные фрагменты. Она насчитывает сорок четыре полотна. Большинство исследователей восторженно оценивают серию в самом общем плане. Серия не только чересчур велика, утомительна, но и кажется самой замысловатой, непонятной, знакомство с ней дается зрителю с трудом.

Немаловажно и то, что картина Веласкеса «Менины» занимает особое место среди великих произведений мировой живописи. Она загадочна, мно-



гопланова, необъяснима, запечатлевает саму жизнь в удивительном богатстве смысловых оттенков и сопоставлений. Картина – чудо живописи, от нее словно исходит магическая сила. Картина долгие годы экспонировалась в отдельном зале Музея Прадо. Тому, кому посчастливилось хотя бы мгновение, постоять перед ней в полном одиночестве, никогда этого не забудет.

Н.А. Дмитриева отмечает, что Пикассо говорил с Веласкесом как равный с равным, он превращал интерпретируемых им художников в часть самого себя, ухватившись за путеводную нить какого-то едва уловимого сходства, едва слышимого созвучия. Серия в некоторой степени высвечивает ассоциативные ходы творческой мысли живописца, в ней немало яркой выдумки, пластических и изобразительных находок. Но, думается, что все это в первую очередь принадлежит самому Пикассо, а гениального творения Веласкеса не касается.

Выдающийся испанский искусствовед Хосе Камон Аснар, директор мадридского музея Ласаро Гальдиано и журнала «Гойя», посвятил в 1969 году этой серии Пикассо в своем журнале проблемную статью. В заключение от имени Барселоны он поблагодарил художника за дар выдающегося произведения, расценив его как крупное и оригинальное явление современного искусства. Ученый воздавал должное тому вниманию, с которым музей отнесся к столь крупной серии, ее удачной и выразительной экспозиции. Он настойчиво стремился доказать, что создание Пикассо картины отразило

его тоску по Испании, которая проявилась не во внешних формах, не в типе, а в глубинных творческих переживаниях и импульсах. В эту пору это утверждение звучало особенно актуально: как известно, знаменитая «Герника» находилась в Нью-Йоркском музее.

И сам Пикассо при режиме Франко не пересекал испанскую границу.

Но в конце 1950-х годов внешняя либерализация режима несколько изменила общественно-политическую ситуацию в стране. Для построенного в 1962 году напротив собора на Новой площади Коллегии архитекторов Барселоны коробки из бетона и стекла Пикассо заказали 30-метровый фриз с процарапанным пескоструйным аппаратом изображением наивного детского рисунка; на следующий год открытие его музея стало значительным событием в городе.

Музей в Барселоне связал Пикассо невидимыми нитями с городом. Он продолжает жить, как живет и творчество самого художника в неустанном движении времени.

* * *

Преклонявшийся перед Пикассо Сальвадор Дали подчас допускал в его адрес оскорбительные выпады. Пикассо их не замечал, как не замечал существования этого художника.

Сальвадор Дали родился в провинциальном каталонском городке Фигерасе, в добропорядочной буржуазной семье адвоката. В барселонском музее

он представлен несколькими ранними работами. Среди них портрет отца 1925 года, властного, респектабельного, сурового господина в годах, с которым у Сальвадора в юности не заладились отношения. Вынужден был покинуть Каталонию, уехал в Мадрид, чтобы учиться в Академии художеств в 1921–1922 и 1925–1926 годах (в связи с исключениями). Некоторое время этого красивого и надменного юношу связывала дружба с Гарсией Лоркой, но затем пути их разошлись. В 1929 году Дали переехал в Париж. Еще будучи в Мадриде, он, пройдя краткий период увлечения кубизмом, обратился к сюрреалистической манере. Однако в ту пору глумливый дух сюрреализма был чуждым явлением в католической Испании, когда как именно Париж стягивал под его знамена представителей современной художественной культуры разных поколений и позиций, увлеченных ультралевыми призывами сюрреалистической программы.

Своим духовным отцом сюрреалисты считали Зигмунда Фрейда, вслед за ним они видели в бредовой галлюцинации или сне лучший способ прорыва в глубины подсознательного. Принцип свободных ассоциаций, представлявший собой внутреннюю взаимосвязь различных приходящих в голову мыслей, оказал влияние на сложение основного приема сюрреализма, который можно назвать «правилом несоответствий», то есть сближением изображений и образов, совершенно чуждых друг другу в совершенно чуждой им ситуации, что создает впечатление гнетущей противоестественности. Наглядность

любых подсознательных видений утверждается в сюрреализме с фотографической точностью фиксации элементов натуры, давним приемом живописи «а trompe d'oeil», то есть «обмана глаз». Нарушая естественную связь между материальными предметами, художник-сюрреалист изображает такие состояния, когда по существу уничтожаются привычные структурные особенности и нормальные представления: тяжелое повисает в воздухе, прочное разрушается, безжизненное оживает, живое распадается, гниет, превращается в прах. Мир сюрреализма – это безжизненный мир, лишенный малейшего непосредственного чувства, творческое воображение подменено в нем гипертрофированным эрзацем.

Направление сюрреализма, которое возглавил французский поэт и психиатр Андре Бретон (1896–1966), создатель программного Первого манифеста сюрреализма (1924), к началу 1930-х годов привлекал к себе явно реакционные силы. Именно тогда возшла звезда Сальвадора Дали. Историк сюрреализма Морис Надо отмечал, что Сальвадор Дали придал движению новую молодость. Новаторская роль Дали, которая в значительной мере основывалась на приемах раннего сюрреалистического этапа, сильно преувеличена критиками, и в первую очередь им самим, по природе своей саморекламщика и мистификатора. Очень острый глаз и уверенный профессионализм, особенно в области рисунка, придали его имитациям поразительную оптическую достоверность.

Дали писал головы, которые разрастаются в огромные массивные опухоли, опирающиеся на подкорки, искаженные безумием лица, где вместо рта копошатся черные муравьи, часы и камни, растекающиеся как тесто или висящие словно грязные тряпки, создавал полотна, название которых должно было передать то, что на них представлено, как, например, «Остатки автомобиля, дающие рождение слепой лошади, убивающей телефон». Его волновала проблема половой близости черепа и рояля. Тема эротических извращений, отражающая собственные эротические комплексы Дали, стала одной из главных.

До появления Дали сюрреалистическая живопись носила характер отвлеченного формотворчества, далекого от конкретных событий современной действительности. В произведениях 1930-х годов художник придал зловещим ассоциациям актуальный политический смысл. Его страшные картины, посвященные гражданской войне в Испании, проникнуты злобным садизмом, способны вызвать у зрителя чувство холодного омерзения.

Безудержный нарциссизм, алчность и, прежде всего, профашистские позиции Дали обострили его конфликт с группой Бретона, из которой он был исключен в 1939 году. Несколько позже и само объединение вступило в пору размежевания и внутренних разногласий.

Во время Второй мировой войны Сальвадор Дали уехал в Соединенные Штаты Америки. Живя в Нью-Йорке, он развил бурную деятельность,

оформлял магазины, сотрудничал в журналах, театре, кино. Всегда отличавшая его страсть к скандалам, диким экстравагантным поступкам нашла здесь благодатную почву. Он стал кумиром американской прессы, выставки его работ следовали одна за другой. Коммерческий успех и шумная известность сопутствовали Сальвадору Дали в Америке и затем во всем мире. В атмосфере усиливавшегося атомного психоза он широко спекулировал на этой теме, пропагандировал идею «ядерного мистицизма». Атомная тема нашла пошлейшее воплощение в изображении его обнаженной супруги в обществе чучелоподобного лебедя с хищными лапами. Картина «Атомная Леда» (1939) одна из известных, которая находится в Каталонии, в музее города Фигераса. Русская эмигрантка Елена Дьяконова-Делувина, женщина незаурядная и волевая, сыграла в жизни Дали значительную роль. Он называл ее Гала, считал своей музой. Возможно, благодаря ей Дали стал богатым художником мира.

В 1948 году чета Дали вернулась в Испанию, поселилась в городке Порт-Льегат близ Кадакеса. Затем Гала переехала в купленный для нее замок Пубол, где вела вполне независимый образ жизни.

В 1950-е годы в творчестве Дали произошел поворот в сторону католицизма, создания огромных полотен, проникнутых духом католической мистики, ставивших своей целью завоевать доверие церкви и государства.

В мире происходили значительные перемены. Но фигура Дали словно пребывала во вневремен-



*Сальвадор Дали. Атомная Леда.
Фигерас, музей Сальвадора Дали*

ном пространстве. Каждую зиму он с женой уезжал в Париж или Нью-Йорк, где устраивались обширные выставки Дали, а его картины покупались бога-

тейшими коллекционерами, ведущими галереями. В 1959 году художник был принят Папой Римским, Иоанном XXII, в 1979 году избран действительным членом французской Академии изящных искусств, а в 1982 награжден высшими государственными орденами Испании и Каталонии.

В 1971 году осуществилась его давняя мечта – в Фигерасе был открыт музей Сальвадора Дали. От сгоревшего городского театра здание сохранило обновленный, вполне приличный фасад и увенчано прозрачным куполом. Но на крыше угловой башни громоздятся гигантские белые яйца. В самом музее с его скопищем помещений и внутренних окон главных произведений Дали нет. Он частично расписал потолки, поместил абсурдные, близкие современному китчу поделки. Во дворе стоит знаменитый фонтан – старый кадиллак – «Дождевое такси». В наше время с его безудержной компьютеризацией аттракционы Дали выглядят убого и старомодно. Согласно воле художника, он похоронен в центре музея под ничем не отмеченной плитой.

Отличавшая всю жизнь Сальвадора Дали мания величия уродливо преломилась в той безудержной и беспочвенной рекламе, которой после его смерти коммерческие круги Барселоны окружили его музей в Фигерасе.

Барселона никогда не была городом Сальвадора Дали, с ее образом не связана ни его личность, ни его творчество.

Американская пресса, посвященная совместной ретроспективной выставке Сальвадора Дали и Жоа-

на Миро в ноябре 1941 года в нью-йоркском Музее современного искусства, отмечала, что переход от экспозиции Дали к экспозиции Миро рождает ощущение, подобное тому, когда вы переходите из темного, мрачного помещения, например из клинической фотолаборатории, в веселую, яркую детскую комнату. В монографии-каталоге Миро его работы характеризовались такими качествами, как жизнерадостность, солнечный свет, здоровые цвет, юмор, ритм. Миро не укладывается в представление обывателей о сюрреализме в том виде, который декларирует его общепринятый лидер Сальвадор Дали.

Жоан Миро, уроженец Каталонии, окончил в Барселоне художественную школу Льоджи, пережил несколько этапов увлечений, начиная с фовизма. Созданная вместе с друзьями авангардная группа «Курбе» противостояла традиционным художественным направлениям. В 1921 году Миро переехал в Париж, первоначально жил трудно, но затем получил поддержку Анри Бретона, оценившего его незаурядное дарование. Он нежно любил родную Каталонию, ферму родителей в Монтройте близ Таррагоны, куда приезжал каждое лето и работал с натуры. Миро пользовался мировой известностью, создавал крупные настенные панно для зданий во Франции, США, Японии, Испании. Значительная часть его жизни связана с островом Майорка, где он поселился в 1956 году в городе Пальма-де-Майорка и плодотворно работал до самой смерти.

Известные полотна исполнены художником в духе так называемого поэтического реализма. Эле-

менты реальности сменяются условными знаками-символами. Полотна, заполненные скопищами необъяснимых по форме неведомых существ и биологических образований, помещенных в ирреальном, не знающем границ пространстве, описать невозможно. Устойчивы некоторые идеограммы: летящая птица, уходящая вверх лестница, звезды, ухо, ступня, бегущий кролик. Измельченный, легкий, но четкий характер изображений становится в 1950–1970-х годах крупным, обобщенным по формам и красочным плоскостям. Неискушенному зрителю полотна Миро покажутся приближенными к приемам абстракционизма, тогда как некоторые исследователи считают, что образ подсознательных видений отличается у Миро особой, ничем не отягощенной чистотой и искренностью восприятия, что позволяет считать именно его подлинным сюрреалистом. Но очевидно, что какие-либо ярлыки здесь неуместны. Привлекательность произведений Жоана Миро состоит, прежде всего, в том, что он один из самых крупных мировых художников декоративного дарования. Его краски – синяя, красная, желтая, зеленая, черная, белая – немногочисленны, композиции совершенно невероятны, изобретательны. От абстракционистов Миро отличает скрытое, но ощущаемое зрителем поэтическое чувство. Мастер обращался к стенной живописи, к графике и к различным видам скульптуры. Исключительно высоки его достижения в области керамики. Прославились работы Миро, созданные совместно с известным испанским керамистом Луисом Артигасом на острове Майорка.



Жоан Миро украсил Барселону уникальными произведениями. Первым стало большое керамическое панно 1970 года в аэропорту Эль-Прат. В 1983 году на месте городских боен был разбит парк Жоана Миро. Посадки сосен, пальм, эвкалиптов соседствуют с футбольными площадками, на берегу водоема возвышается скульптура Миро «Женщина и птица», некое столпообразное сооружение высотой 22 м с вкраплениями больших разноцветных плоскостей, образующих на светлом фоне синие, красные, желтые, зеленые пятна. Абстрактная скульптура с чертами сюрреалистической претенциозности не принадлежит к числу самых выдающихся произведений мастера, но ее запоминающийся образ, как и все творчество Миро, давно связался с образом Барселоны. Чудесный подарок городу – учрежденный Жоаном Миро фонд – оригинальное, открытое свету, словно составленное из белых кубиков музейное здание, которое построил архитектор Ж.Л. Серт и где собраны произведения мастера. Подлинным украшением Лас Рамблас служит близ театра Лисео небольшая круглая площадь д'Ос с цветным мозаичным замощением Миро, образцом декоративного совершенства в этой давней, бытующей в городах Пиренейского полуострова традиции.

Произведения художника словно растиражированы во множестве магазинных изделий, особенно в цветной керамике, и их смелая фантазия и звонкие краски созвучны атмосфере самой Барселоны.



ГОРОД, ИДУЩИЙ ВПЕРЕД

Подготовка Барселоны к Олимпийским играм 1992 года потребовала долгой и напряженной работы. Она развивалась в разных, но тесно связанных направлениях. В процессе благоустройства старого центра было обнаружено немало интересного археологического материала, о чем уже шла речь выше. Значительного труда и средств потребовала коренная реставрация как целых кварталов, так и отдельных зданий. Но особая роль принадлежала новому строительству, в котором участвовали известные испанские и иностранные мастера. Сооружения олимпийских объектов решительно изменили морской фасад Барселоны.

Гора Монтжуйк в южной части Барселоны издавна служила местом отдыха, прогулок, развлечений на лоне природы. Ее история, восходящая к древности, активизировалась в XX веке. Проведение Олимпийских игр 1992 года завершило оформление горы обновлением и строительством выдающихся спортивных сооружений, созданием садово-парковых зон.

Застройка горы началась с Международной выставки 1929 года.

Этот заросший лесом значительный массив послужил исходным местом создания множества садов со свободной и живописной планировкой, стекавших по гористым склонам. Парадный вход на выставку открывался с площади Испании двумя высокими кирпичными башнями, расположенными у подножия террасы каскадов фонтанов, с главным огромным Волшебным фонтаном, ныне чудом светомузыки. Над каскадом высится импозантный Национальный дворец, центр выставки, превращенный, как упоминалось, в знаменитый Национальный музей каталонского искусства. К западу от дворца на территории в 20 га раскинулась построенная для выставки Испанская деревня (Пуэбло Эспаньол), где воспроизведены копии самых известных зданий из всех ансамблей Испании (за последние годы их сильно подновили). На северной стороне в саду Амаргос в 1929 году был сооружен каменный Греческий театр в классической традиции. Эта сценическая площадка для массовых зрелищ находится недалеко от известного нам Археологического музея. Украшением нижней зоны северного склона Монжуйка служит белоснежное геометризованное здание музея Жоана Миро, воздвигнутое в 1980-е годы.

Расположенная в центре Монжуйка Главная сцена Олимпиады – Олимпийское кольцо, спроектированное группой архитекторов, – представляет собой комплекс спортивных построек, объединенных пространством огромной площади Европы.



Олимпийское кольцо Монтжуика

Вмещающий ныне 70 тысяч зрителей, по-современному технически оснащенный и обновленный, стадион несет печать исторической памяти. Он воздвигнут на месте прежнего стадиона 1936 года, в котором республиканское правительство намеревалось провести в Испании первые Олимпийские игры, призванные служить альтернативой тем, что

происходили в нацистском Берлине. Но в Испании началась гражданская война. От старого стадиона сохранились только фасад из светло-коричневого песчаника и бронзовые статуи Пабло Гаргальо.

Параллельно стадиону расположен дворец Сан Жорди, который японский зодчий Арата Иэосаки построил из стали и стекла и перекрыл темной металлической крышей. Те, кто пишет о дворце, обязательно отмечают, что крыша здания напоминает панцирь черепахи. Реже оценивается безупречное мастерство общего рисунка этого строгого и изысканного сооружения. Во дворце в настоящее время чаще устраиваются концерты, чем спортивные состязания. В левой части площади находится изящный открытый плавательный бассейн Пикорнель. Ближе к выходу – лаконичное здание Университета физической культуры, спроектированное Риккардо Бофилем в псевдоклассическом стиле. Четко организованное обширное пространство площади Европы всегда многолюдно. Неожиданную ноту в эту уравновешенную композицию крупномасштабных форм вносит возникающая словно неведомый знак белая фантастическая башня телефонной станции (ее автор – выдающийся испанский архитектор Сантьяго Калатрава).

Разумно и эффектно организованная среда Монжуика пленяет ощущением свободной и мощной природы, простором неба и земли, словно вознесенного над окружающим миром. И конечно, панорамой тающей в серебристой дымке прекрасной Барселоны, к морскому берегу которой спу-

скаются на гигантском фуникулере. Красота природы, ее формы, масштабы и краски полны живой естественности.

Строительство олимпийских объектов охватило прибрежную зону к северу от Монжуйка, был осуществлен самый крупный в XX веке градостроительный проект в Каталонии – создание олимпийской зоны в прибрежной части, непосредственно связанной с интересами горожан. Были снесены убогие портовые постройки, уничтожены трущобы, возведена новая система набережных, насыпан четырехкилометровый песчаный пляж, превративший Барселону в курортный город. В построенной позже Олимпийской деревне поселились барселонцы и образовали новый, оживленный городской район, здесь были воздвигнуты два высоких небоскреба – отель Артс и офис Мапфре, устроен новый Олимпийский порт для 700 яхт, открыты малочисленные торговые точки и развлекательные объекты, оформлены ландшафтные зоны. В старом городе, близ памятника Колумба, Рамбла в буквальном смысле слова вышла в море. Ее продолжением стала Рамбла де Мар – затейливый дощатый пешеходный мост, властно увлекающий толпы с набережной в грандиозный торгово-развлекательный, уникальный в своем роде комплекс Маремагнум. Один из крупнейших коммерческих и развлекательных центров Испании, Маремагнум заслуживает восторженной рекламы. Он включает редкий в Европе кинотеатр ИМАКС с тремя залами, мини-гольф клуб и самый большой в Испании



Вид на порт, Рамбла де Мар и Маремагнум

аквариум. Но сила привлекательности комплекса, радостный настрой пребывания в нем заключены, по-видимому, в чем-то другом. Создатели этого своеобразного условного и сказочного мира – несомненно талантливые современные дизайнеры – сумели выйти за пределы стереотипного коммерческого организма, нашли простые, доступные

массе людей праздничные, но лишенные роскоши и показной пышности формы, новые оригинальные применения дешевым материалам, установили неожиданные точки зрения, ритмы, детали. Достигнуто ощущение внутреннего подъема, которое в целом сопутствует посетителю Барселоны после олимпийских преобразований. Упомянем только об аквариуме, не просто одном из зрелищ барселонского комплекса, а его неотъемлемой части, ведь Маремагнум означает «Великое море».

На стенах огромного океанария собраны самой причудливой формы морские коньки, очень древняя толстая смешная рыба-луна и другие фантастические существа. Но главное – прохождение в подземном туннеле из стекла длиной 80 м, где посетители стоят на полосе движущегося пола у легкого парапета, необходимого в пространстве, столь насыщенного движением разнообразных рыб, морских чудес, отвратительных самодовольных акул совсем рядом с вами.

Олимпиада принесла в Барселону радостное праздничное настроение, а среди многих практических новшеств – окружную автомагистраль протяженностью 35 км.

Мероприятия по благоустройству города имели неравномерный, но в целом широкий характер. Они коснулись и издавна бедных районов Барселоны. Такой исторически сложившейся криминальной зоной стал расположенный на юге по правой стороне от Лас Рамблас район Эль Раваль, известный как Китайский квартал – Баррио Чино. Здесь

нет ничего китайского, кроме этого случайного и бессмысленного названия, возникшего в 1920-е годы. Расположенный близ порта и вместе с тем в центре Барселоны, Баррио Чино с его узкими грязными улочками, нищей застройкой, обилием борделей и сомнительных баров стал прибежищем воров, наркоманов, проституток. К Олимпийским играм Баррио Чино сильно подчистили. Снесли ветхие жилища, построили новые дома, школы, магазины, проложили подобие главной магистрали, обсаженную деревьями Рамблу Эль Раваль. Общегородской притон заселили эмигрантами из Азии и Латинской Америки.

Эль Раваль, известный своими немногими старыми постройками, в числе которых упомянутый госпиталь Санта Креу (превосходно отреставрированный, вмещает ныне помимо библиотеки Институт изучения Каталонии и Школу прикладного искусства Моссана), обогатился новым монументальным, состоящим из крупных объемов и плоскостей зданием Музея современного искусства Каталонии (МАКБ'а, 1995 год, американский архитектор Ричард Мейер). Барселонский центр современной культуры – выставочный зал МАКБ'а, где проходят самые масштабные выставки в городе.

На рубеже столетий в Барселоне были созданы выдающиеся образцы современной архитектуры. Одна из тенденций общемирового характера связана здесь с утверждением нового образа, рождае-





мого на стыке цивилизаций, художественных эпох, на контрасте старого и нового, архаичного и современного, отсталого и передового. Такова в Барселоне возведенная к Олимпиаде телевизионная башня Кольсерола по проекту английского архитектора Нормана Фостера. Это эффектное сооружение высотой 288 м венчает горную гряду Кальсеролу близ ее высокой точки Тибидабо. Самое высокое на полуострове сооружение существует в особой среде. Гора Тибидабо, название которой восходит к цитате из Библии, – заповедная зона с редкими посадками – представляет для Барселоны словно застывший на долгие годы уголок ушедшей жизни. Олицетворением этого прошлого служит воздвигнутый на вершине горы претензионный храм Святого Сердца (1903 год) в подражание парижской храмовой эклектике. Поблизости сто лет назад разбит первый на полуострове парк аттракционов, трогательный в своей наивной допотопности луна-парк с чертовым колесом, вышкой, каруселью, качелями. Даже добраться сюда можно на «Голубом трамвае» – словно воспоминании о далеком детстве. Существование этого любовно культивируемого старомодного кусочка прошлого в непосредственной близости и непримиримом контрасте с ультрасовременной стальной, вонзающейся в небо конструкцией можно увидеть только в Барселоне.

Проблема силуэта горизонта современного развивающегося города, которая воплотилась как

в строительстве отдельных высотных зданий, так и в строительстве крупномасштабных многочастных архитектурных ансамблей, чрезвычайно актуальна для Барселоны. Особенности, порожденные системой Эшампле, ограничивают этажность застройки и способствуют расширению пространственной панорамной среды. В Барселоне возведение небоскребов, чаще всего традиционных призматических плоскокровельных башен и реже в виде вертикальной прямоугольной пластины из металла и стекла, началось с середины XX века. Небоскребы проникли и в исторический центр города. Так, на издавна всем знакомой барселонской набережной близ памятника Колумбу, на прибрежной стороне Рамблы, в 1969 году по проекту Д. Англады, Д. Делаберта и Ж. Рибаса возвели небоскреб Колумб и виде двойной башни. В олимпийской зоне самыми высокими и по сей день остались здания Артс и Мапфре (150 м). Но в целом барселонские высотки сравнительно просты и сдержанны по архитектурному решению. Некоторые из них, более поздние, выделяются стройностью пропорций, декоративной пластикой, например построенное над дорогой в барселонский аэропорт здание отеля Гесперия по проекту Р. Роджерса.

Район интересной современной архитектуры сложился в южной части магистрали Диагональ. Впечатляющ ансамбль из четырех приземистых башен – громады из черного стекла офиса Тренд (1969 год, архитектор Кодерк де Сентменат), здания банков и роскошных отелей Король Хуан Карлос,

Принцесса София, торговый центр Лилья Диагональ и корпуса Университетского городка, протянувшиеся до стадиона Камп Ноу футбольного клуба «Барселона».

Вторжение новых высотных зданий в горизонт привычных городских панорам, как уже отмечалось, является актуальной проблемой для Барселоны.

В северном направлении над городом открывается вид на призрачное, словно таинственное видение – тающие в просторе неба башни церкви Саграда Фамилия. Казалось, так будет всегда. Но в 2003 году на небольшой площади Славы Каталонии возвели высокую (143 м) башню Агбар обтекаемой формы по проекту французского архитектора Жана Нувеля; башня прозаического вида обозрима с разных мест, из города и с моря. Лишенная оригинальных архитектурно-пластических достоинств, внушительное сооружение создает эффектное впечатление своей многоцветной, переливающейся стекловидной обшивкой, достигая феерического зрелища в ночные часы при световой подсветке. Критика поспешила объявить башню Агбар символом новой Барселоны, она широко разрекламирована в печати. Когда в поле зрения в этой части барселонского горизонта творение Гауди и башня Агбар оказываются в относительной близости, их странное соседство вызывает в лучшем случае недоумение. Но меняющийся горизонт города – неизбежное явление времени.

На рубеже столетий усилилось характерное для каталонской архитектуры строительство общест-



Церковь Саграда Фамилия и башня Агбар

венных зданий, предназначенных для большой аудитории, публичных встреч, заседаний или просто многолюдных зрелищ. Немалую роль играла традиционная любовь к коллекционированию, созданию

музеев. Большое место заняли помещения для выставок, разные по стилю, по назначению, по местоположению, по прошлой истории. Иногда кажется, что выставочное пространство в Барселоне предназначалось для целой армии художников, которой на самом деле не существовало.

При благоустройстве города современные выставочные структуры вторглись в старые немногочисленные и обветшавшие кварталы Верхнего Равалья близ бульвара Лас Рамблас, о чем уже свидетельствует упомянутое строительство в 1995 году огромного комплекса МАКБ'а. А в центре города, на площади Испании, на оживленном проспекте у подножия Национального дворца в 2005 году воздвигли выставочное здание Кайшафорум (кайша, сатха означает «касса»).

Этот культурный центр, расположенный прямо против павильона Германии для барселонской выставки 1929 года, – создание знаменитого немецкого архитектора Мас ван дер Роэ – устраивает различные выставки пластических искусств из своих фондов, а также музыкальные и культурные мероприятия. Кайша форум перестроен из кирпичного здания, которое в 1903 году воздвиг Пучи-Кадафалк. Его цельный и четкий внешний облик осложнен примкнувшей к фасаду абстрактной структурой в форме дерева из стекла и металла (автор Арата Исодзаки).

В конце 1990-х годов Барселона украсилась ансамблем зданий на отдаленной от центра площади Искусств. Главным зданием здесь стал Националь-



Ричард Майер. Музей современного искусства Каталонии

ный театр Каталонии по проекту архитектора Рикардо Бофиля. Свойственная зодчему суховатая псевдоклассическая манера стилизации с фронтонной композицией фасада и колонными опорами заметно выделяет его постройки среди работ современников. Решения внутреннего пространства с тремя

залами, рассчитанными на 500, 400 и 300 мест, отличаются продуманностью и практичностью. Против театра на площади архитектор Р. Монео построил в 1999 году по последнему слову современной техники концертный зал Аудиторио ди Барселона.

Оба здания, композиции которых выдержаны в ритме строгих, следующих по горизонтали прямоугольных линий, расположены недалеко от уже известной нам внушительной округлой башни Агбар. Их соседство и строительство, разделенное годами, не обуславливалось художественными задачами. Притягательная сила этих освоенных архитектурой мест связана с успешной творческой деятельностью новых музыкальных центров, быстро завоевавших в Барселоне широкую популярность.

Среди бесчисленных впечатлений, которые дарят прогулки по Барселоне, значительное место занимает городская скульптура на открытом воздухе.

Тема уличной скульптуры, которая получила широкое распространение в Каталонии, и прежде всего в Барселоне, требует специального исследования. Коснемся лишь некоторых моментов.

Во всех крупных европейских городах существует давняя традиция украшения площадей, улиц, садов и парков разнообразной скульптурой, подчас неравноценной по художественному уровню. Как правило, преобладает официальный, репрезентативный аспект, обусловленный изображением знаменательных событий в истории страны, ее прославленных государственных и культурных деятелей. Такого рода внешне пафосных, торжествен-



Рикардо Бофиль. Национальный театр Каталонии

но холодных памятников, созданных в основном в XIX веке в канонах неоклассического академизма, в Барселоне немного. Главный официальный монумент здесь – памятник Христофору Колумбу, который служит одновременно удачным ориентиром для тех, кто впервые попадает в этот город. Исторический парадокс состоит в том, что великий мореплаватель с Барселоной практически почти не был

связан. Фигура Колумба, указывающего на море, воспринимается как своего рода символический образ, неразрывно связывающий древний торговый город с безграничной морской стихией.

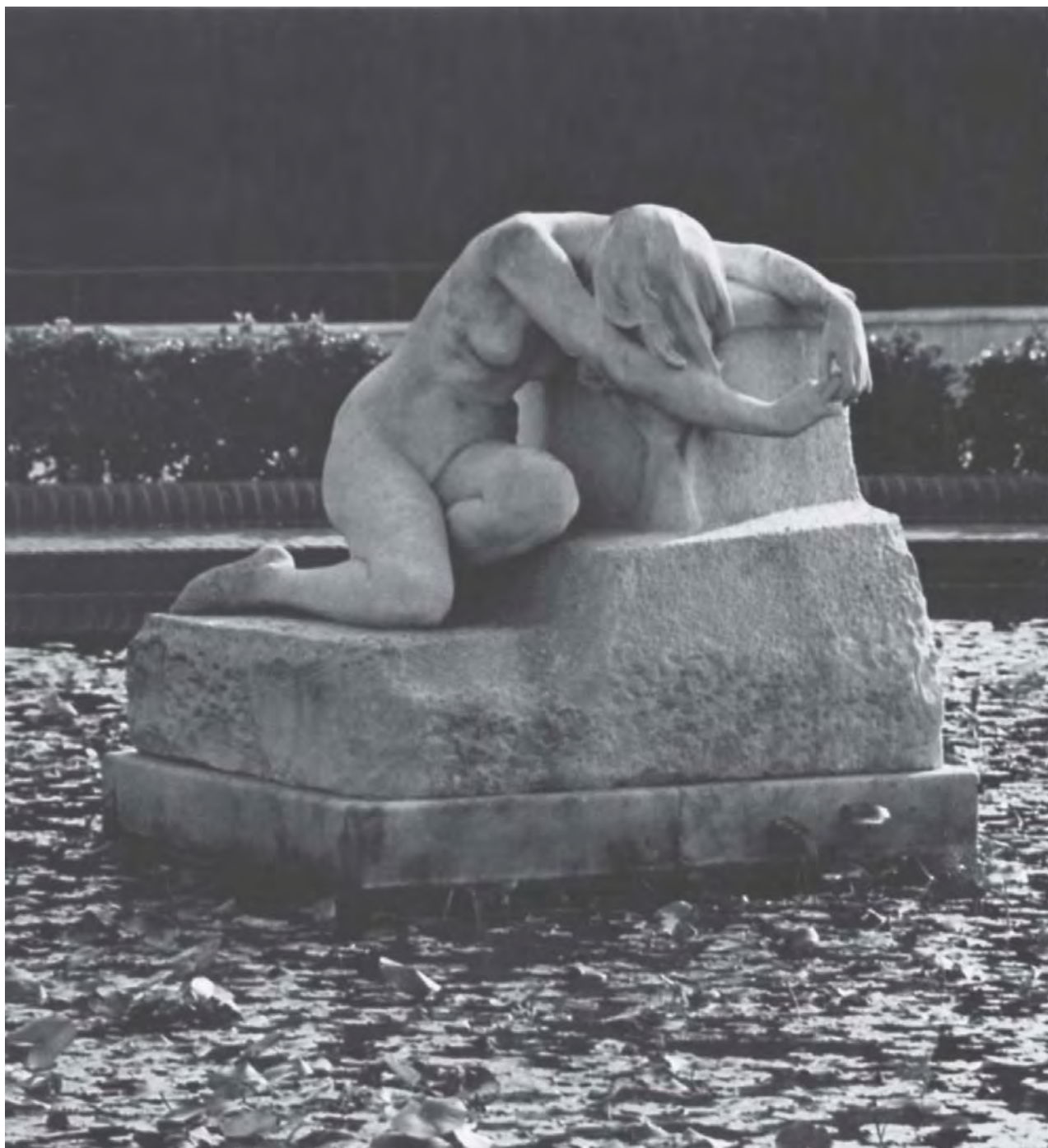
Среди других монументов официального характера Барселоны известны бронзовая конная статуя графа Рамона Беренгера Великого в сквере у римской стены на улице Лайетана, помпезные памятники знаменитым каталонским писателям: тяжело-весный с колоннами на проспекте Диагональ поэту и драматургу Гасинту Вердагеру (1924 год, автор Ж.М. Перикас) и сидящий в кресле драматург Ф. Солер (Питарре) в нижней части Рамблы.

Парки Барселоны насыщены в основном декоративной скульптурой. Ее главное собрание – парк Сьюдадела, украшенный работами каталонских мастеров XIX и начала XX века. Широкую известность получили произведения молодого поколения скульпторов – Жузепа Льиомы, Жозе Клара, которые испытывая влияние Аристиды Майоля, тяготели к приемам модерна. Самая популярная и выразительная работа Льиомы «Покинутая» в центре овального водоема перед бывшим зданием парламента в парке Сьюдадела. В парке находится монумент каталонским добровольцам – участникам Первой мировой войны, который создал скульптор Ж. Клара. Его украшают портретные бюсты выдающихся деятелей каталонской культуры. Следует особо отметить декоративное оформление уже упомянутого каскада, возведенного по общему проекту Фонтсерре, в скульптуре которого чувствуется влия-

ние французской академической традиции того времени.

Скульптура под открытым небом активизировалась в Барселоне за последние двадцать лет XIX века. К ее созданию обратились выдающиеся мастера авангардизма.

Господствующим течением в искусстве Испании в 1950-е годы стал абстракционизм. Естественно, что начало ему было положено каталонскими мастерами. Основанная в Барселоне в 1948 году группа «Dau ab sef» (каталонский вариант сюрреалистического термина) первоначально была связана с сюрреализмом, а группа «El Paso» (шаг, переход) имела уже целиком абстракционистский характер. На первых порах испанское правительство официально игнорировало новое течение в искусстве, но известность его участников, ставших ведущими мастерами испанского авангарда, стремительно нарастала как в самой Испании, так и на выставках и конкурсах в других странах. Лидер объединений Антонио Тапъес, испытав влияние Пауля Клее, Жоана Миро, раннего Василия Кандинского, породил свою, ни на кого не похожую живописную манеру. Используя приемы коллажа, он придал картинам впечатление рельефной, словно разрушенной, поврежденной фактуры. Интересный в области живописи, он кажется менее удачным как скульптор. В 1984 году Антонио Тапъес учредил свой фонд в перестроенном здании бывшего издательства работы Доменек-и-Монтанера, Двухэтажный дом отличался по высоте от своих соседей, и для того,



Жузеппе Пеноне. Покинутая

чтобы сгладить эту высотную разницу, Тапьер заполнил пространство большой скульптурной композицией из алюминиевой проволоки и металлических конструкций под названием «Облако и стул».



Эдуардо Чильида. Хвала воде.

В 1983 году на южной стороне парка Сьюдадела, недалеко от главного входа, он воздвиг монумент памяти Пикассо, странное сооружение, осложненное ассоциациями и хранящее отзвуки сюрреалистических приемов – введения в абстрактную среду имитации реальных предметов. Монумент представля-

ет собой большой гладкий стеклянный куб, стоящий посреди квадратного водоема. По его стенкам стекает вода. Внутри же, к изумлению зрителя, помещены старый диван, кресла и буфет, пронзенный металлическими стрелами и покрытый тканью. Все это призвано символизировать кубистическое творчество Пикассо, который в юные годы с матерью и сестрой жил здесь поблизости.

Моложе каталонца Тапьеса всего на один год был выдающийся испанский скульптор, уроженец Сантандера Эдуардо Чильида (1924–2002), создатель известных абстрактных скульптур из кованого металла во многих городах Испании, мастер яркого пластического таланта. В небольшом барселонском парке находится монументальная композиция Чильиды «Хвала воде» (1987), выдающееся произведение среди работ испанских мастеров конца XX века.

В начале 1980-х годов началось активное строительство современных зданий и разбивка садов в районах, прилегающих к центру каталонской столицы. Близ главного городского вокзала Сатс выросли парки с искусственными озерами, авангардистскими павильонами и скульптурой. В 1986 году на месте ранее стоявшей текстильной фабрики раскинулся парк Промышленной Испании, который спроектировал бакский архитектор Луис Пенья Ганчеги; его украсили работы современных скульпторов. Поблизости расположен парк Жоана Миро, на верхней террасе которого возвышается абстрактная скульптура Жоана Миро, связанная, как и все его творчество, с образом Барселоны.

Подготовка к Олимпийским играм 1992 года способствовала обновленному развитию скульптуры Барселоны, расширению сферы ее распространения в новых, благоустраиваемых районах города и украшению старых кварталов. За недавние годы в историческом центре города, в Готическом квартале, на Королевской площади близ дворца Кларьяна Паделья, осмелились поставить абстрактную скульптуру из кованого железа работы знаменитого Эдуардо Чильиды. Удивляет, насколько естественно это современное произведение вписалось в среду средневековой архитектуры.

Здесь, по-видимому, существуют какие-то свои законы. Летом 2009 года в Жероне на ее упоительных узких средневековых улицах удачно работала выставка современной скульптуры, экспонировались крупные вещи из камня и металла самого условного характера. Неоднократно применяемые затеи такого рода крайне ответственны. Здесь все зависит от художественного уровня произведений. Средневековая городская среда допускает присутствие работ серьезных, образно выразительных, наделенных чувством пластической формы, материальной фактуры, сдержанным благородством цвета. Средневековый город не допускает пошлого, глупого поп-арта, развязного, вульгарного дизайна, бессодержательной ерунды.

Представление об уличной скульптуре Барселоны на рубеже XX–XXI столетий, отмеченной удачами и находками, но в целом неравноценной и спорной, складывается из множества подчас противо-

речивых тенденций. Заметному влиянию модного поп-арта сопутствует стремление к внешней занимательности, своего рода игре со зрителем. В прибрежной зоне, в отдалении от берега, плавает тупоногая белая ладья, в которой стоит на коленях обобщенная схематичная белая женская фигура в молитвенной позе. Ладья укреплена на дне, но окружающая ее живая вода создает впечатление затаенного, трепетного движения скульптуры. В Олимпийской деревне, на территории отеля Артс, – скопление низких павильонов, и на углу крыши одного из них словно скатывается с нее большой, темный, якобы каменный шар. На широком и прямом проспекте Мол ла Марина, который разделяет небоскребы Артс и Мапфре, среди партеров и фонтанов помещены неожиданные скульптурные произведения – в подобию дверного проема стоит плоская, больше человеческого роста женская фигура грубовато-примитивного вида, которая держится руками за края дверной рамы. Естественно, что туристы спешат сфотографироваться рядом с дамой в этом проеме. Поблизости – поделка поп-арта под названием «Давид и Голиаф» в виде рекламного щита или очень большого листа бумаги с небрежно, несколькими штрихами краски, набросанными чертами безжизненной убогой «рожи», подставкой служат два жгута толстой черной проволоки. Работы эти, исполненные с небольшим опозданием к открытию Олимпиады, кажутся необязательными. Разительный пример – странное сооружение Ребекки Хорн под названием «Раненая звезда» на пляже в Барселонете.

Издали оно напоминает убого покосившийся большой шкаф, непонятно откуда взявшийся на фоне моря и неба. Ближе можно разглядеть четыре поставленные друг на друга секции, похожие на прозаические застекленные домовые балконы.

Наряду с тенденцией как-то заинтересовать зрителя, хотя бы бессмыслицей названий, была создана группа парковых работ из однообразных металлических конструкций в стиле ничем не украшенного простого геометризма. В парке Диагональ Мар архитектором Э. Миральес и Б. Тралиаврес в 2002 году на большой засыпанной песком площади соорудили обширный комплекс из металлических трубообразных конструкций, пародийно напоминающий безжизненную жутковатую площадку для детских игр в крупных городских микрорайонах. Такого рода экстравагантные сооружения, которых в современной Барселоне немало, вряд ли обречены на бессмертие. Наше внимание обращено на памятники скульптуры монументального плана, связанные со структурой города и занимающие в нем важное место. Они принадлежат выдающимся иностранным мастерам.

Отмеченное выше влияние модного поп-арта реализовалось в созданиях крупных представителей этого направления, работавших в Барселоне в начале нашего века.

Скульптура «Голова Барселоны» (1995) стоит на площади в конце парадной набережной Мол де ла





Клаас Ольденбург. Спички. 1992

Фуста. Это крупное, яркое сооружение на цилиндрическом бетонном основании воздвиг в 1998 году известный американский мастер поп-арта Рой Лихтенштайн (родился в 1923 году в Нью-Йорке). Здесь отразились особенности крайне уязвимого в своей основе стиля, имитация техники

рекламного щита, поверхностность, бессодержательность, снижение образа. В поднятом на шесте плоском скошенном, пестром, небрежном, рваным по силуэту изображении головы или, вернее, лица присутствует тот же принцип размашисто и условно написанной «рожи», что и в упомянутой выше скульптуре в Олимпийской деревне. Но здесь черты лица: подведенные черным глаза, нос, завиток на лбу, искривленные улыбкой красные губы написаны более определенно и четко, хотя в той же безответственной, вызывающей манере. Половина белого лица окрашена в красный горошек. Предполагается, что избранный скульптором образ женского рода монументализирован и возвеличен, но типичная для эстетики поп-арта особенность снижения образа, его несоответствие высокой цели придают памятнику впечатление не более чем забавного декоративного знака.

Сложнее выглядит другое произведение поп-арта, работы 1992 года американского скульптора Клааса Ольденбурга (родился в 1920 году в Стокгольме), поставленное на площади в квартале Вал д'Эброн с новой застройкой в направлении горного массива Кольсерола. Эта крупномасштабная композиция, поднятая на небольшое возвышение, к которому подходит лестница в десяток ступеней, называется «Спички». Объектом изображения здесь действительно служат расхожие в быту плоские спички из прессованного картона, но они нарочито монументализированы, возвеличены до размеров архитектурного сооружения. Шесть светлых

спичек с большими красными головками образуют композицию, насыщенную разными точками зрения, наклонные тела – пять спичек надломлены, их головки расположены на разных уровнях, входят в пространство площади. Сооружение смотрится эффектно, чувствуется плод вдумчивой работы мастера. Впечатлению мешают отмеченные выше прозаизация образа и ее содержательная незначительность, изначально зависящая от бытового изделия, его муляжа.

Внимания среди скульптур на открытом воздухе начала XXI века заслуживает так называемая «Рыба» 2003 года. Для этого надо вернуться в Олимпийскую деревню. Значение Олимпийской деревни в создании новой урбанистической и ландшафтной системы Барселоны отмечалось выше. В художественном отношении ее вклад значительно скромнее, да и задача такого рода не имела первостепенного значения. Поэтому скульптура «Рыба» представляет собой одно из редких украшений обширной и недавно освоенной новой части города.

Успех «Рыбы» в значительной мере обусловлен выдающейся творческой личностью ее автора – американского архитектора Френка О'Гири, вскоре прославившегося строительством в Бильбао филиала музея Гуггенхайма.

Барселонский монумент изображает огромный остов рыбы без головы и большинства плавников, в том числе и хвостовых. Внутренний металлический каркас поддерживает сооружение, слегка приподнятые и отведенные в сторону грудные плавники

служат для опоры и равновесия. Отлично в целом нарисованное тело рыбы образовано красивым плетением прозрачной металлической сетки коричневатого тона с ярким золотым отливом. Внутри скульптуры видно небо. Гармоническое сочетание крупномасштабности и весомости форм с неожиданной, словно волшебной легкостью составляет главный эффект работы мастера, тяготеющего к оригинальным решениям и смелому использованию новых, нетрадиционных материалов. Выставочный комплекс о'Тири в Бильбао облицован серебристыми плитками титана, материала, используемого в авиастроении, но редко в архитектуре.

Скульптура «Рыба» расположена на территории отеля Артс, в преддверии входа в большое казино, ее окружают зона отдыха, столики кафе. Естественная связь с окружающей жизнью этой оживленной, парадной, обращенной к морю части Олимпийской деревни оттеняет обобщенный характер почти символического пластического образа.

Многое заметно выделяет Барселону среди других крупных городов Европы. Кварталы Эшамплы убеждают в исключительно плотной, почти пугающей застройке города. Между тем в структуре Барселоны огромную роль играют простор и чувство природы.

Царящее на Монжуйке ощущение живой и естественной красоты природы отличает и другие части Барселоны, в первую очередь ее обширную прибрежную зону и северные предгорья, и проникает в тесно застроенную, многолюдную городскую

среду, образуя своего рода оазисы тишины, покоя, умиротворения. Таков неоднократно упоминаемый парк Сюдадела, зеленые «легкие» города, в силу своей традиционной старомодности свободный от аттракционов и экспериментов, полный радости вечной жизни. Это чувство несомненно подкрепляется непосредственной близостью замечательного барселонского зоопарка, не только крупнейшего в Европе ухоженного парка-сада, но и обиталища диких зверей в условиях, максимально приближенных к естественным.

Зоопарк – истинное царство птиц. Не обращая внимания на толпу, по дорожкам разгуливают павлины. Сравнительно небольшие, противно и резко кричащие птицы сказочно преображаются, когда распускают свои хвосты дивной красоты. Крупные яркие экзотичные попугаи в клетках кричат «Ола!» – проходящий сквозь века исконно испанский клич, вмещающий в себя стусок чувств и смысловых оттенков – приветствие, восторг, одобрение; существует предположение, что его основой послужило обращение арабов к Аллаху. Если большие красавцы попугаи поддерживают всеобщее настроение бодрости и радости, то маленькие зеленые попугайчики живут своей жизнью, на полной свободе, населяют пальмы, летают, орут, дерутся, кажется, что они распространяются по всему городу, охотно посещая не столь близкий парк Гуэл. В отличие от этой шумной птичьей суматохи, в тенистых уголках зоо-





парка, где много зелени и воды, стоят похожие на фантастическое видение стаи розовых изящных фламинго. Присутствие в огромном, перенаселенном людьми и транспортом городе таких поэтических, словно райских приютов красоты кажется удивительным.

Идея перемещения зоопарка к окраине города грозит барселонцам невосполнимой потерей. Другой же проект предполагает превратить в XXI веке территорию природного леса Кольсеролы в грандиозный, крупнейший в мире городской парк.

Не столь уж много времени прошло после Олимпиады-92. Но наступила новая волна городских преобразований.

Проводимый в Барселоне с мая по сентябрь 2004 года Всемирный форум культур не только сделал ставку на поощрение культурной диверсификации планеты, толчок которому дала Барселона, но и способствовал модернизации ранее практически не заселенного городского района. У моря было отвоено около 30 гектаров земли между кварталом Побле Ноу и рекой Бесос, на которых выросли семь главных сооружений: оригинально задуманное внушительное здание Форума в виде огромного треугольника в плане, с облицовкой из рельефного синего стекла (архитекторы Герцог и Де Мерон); гигантский Международный Центр конгрессов Барселоны (архитектор Ж.Л. Матео),

вмещающий до 26 000 человек, Парк Аттракционов, где раскинулись два театра под открытым небом, соответственно на 3500 и 2500 зрителей; площадь Ла Пласо – гигантская эспланада на берегу моря, протянувшаяся на 14 гектаров и задуманная как место для гуляний и массовых мероприятий; остров Пангея, искусственно созданный; новый спортивный порт на тысячу причалов и большой Северо-Восточный парк, переходящий в пляж, протяженностью 500 м. На севере, в старой фабричной зоне, проектируется новое строительство на основе современных технологий.

Будущее Барселоны – города, всегда идущего в ногу со временем, – принадлежит молодежи.

¹ *Сервантес Сааверда Мигель де*. Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский. М.; Л., 1938. Т. 2. С. 730.

² *Альтамира-и-Кревеа Р.* История Испании. Т. 1. М., 1951. С. 450.

³ *Кольцов М.* Испанский дневник. М., 1958.

⁴ *Кантерева Т.П.* Античное искусство Испании и Португалии. М., 1997.

⁵ Памятники мировой средневековой латинской литературы IV–IX веков. М., 1970. С. 85.

⁶ При последующей реконструкции и перестройке здания его готический торговый зал уцелел. В 1849–1970 годах его второй этаж занимала Академия изящных искусств, художественная школа, которая укоренилась в истории искусств под названием «Школа Льоджи». Ее учениками стали многие знаменитые мастера, в том числе Пабло Пикассо и Жоан Миро.

⁷ Ведущие музеи Барселоны дополняет новыми гранями чрезвычайно интересный музей, который сформировался на основе частной коллекции известного скульптора, президента Академии изящных искусств Сан Хорхе, педагога Федерико Мареса Деувола. Музей был официально открыт в 1948 году в перестроенном левом крыле Королевского дворца, а в 1979 году Федерико Марес пожертвовал его городу. Сжатый камнем внутренний дворик, в значительной мере сохранивший средневековый облик, подводит к трехэтажному зданию с просторными залами, щедро заполненными экспонатами. Основное ядро музея составляют произведения испанской скульптуры от доримской эпохи до XIX столетия.

Среди самых древних – множество иберийских, бронзовых посвячительных статуэток V–I веков до н.э., раскопанных в святилищах близ андалузского города Хаена. Поблизости от этих маленьких упрощенных фигурок находятся произведения античной скульптуры и первых веков христианства. Особенно многообразно представлены памятники XII–XV веков – статуи Богоматери с Младенцем, распятия, кресты, церковная утварь, лиможские эмали, алтари, эмблемы религиозных братств. Прекрасный образец романской скульптуры XII века – мраморный рельеф так называемого мастера Кабестане с изображением призвания апостола Петра из каталонского монастыря Сан Пере де Рода. Остальные залы включают скульптуру XVII века, принадлежащую кругу выдающихся испанских мастеров, экспозиция завершается работами академического направления.

На третьем этаже размещена вторая, независимая от предыдущей, часть коллекции, объединенная под общим названием «Сентиментальный музей». Она представляет собой редкий по насыщенности предметами музей каждодневного быта. Жизнь испанского общества прошлого времени раскрывается в бесчисленном количестве разнообразных экспонатов, которые принадлежат по существу нескольким десяткам коллекций. Собрание такого рода уникально: при всей пестроте оно обладает известным синтетическим единством, ориентировано на хороший вкус и включает в себе редкую познавательную и документальную ценность. Нет необходимости доказывать, сколь привлекателен «Сентиментальный музей» для историков культуры, художников, мастеров театра и кино, прикладников и модельеров.

⁸ Grabar A., Nordenfalk K. Peinture romane de onzieme. A Study of Late Gothic Painting in Catalonia. Cambridge, 1938. P. 72.

Мосарабами (от искаженного арабского «мустараб» – арабизированный) назывались христиане, которые жили на территории, занятой мусульманами, и сохранили свою религию, обычаи, художественные традиции. Они принадлежали к одной из групп промежуточного, возникшего в условиях Реконкисты населения Испании и были в числе первых посредников между культурами испанских христиан и испанских мусульман.

Ранний период истории мосарабов был связан с вестготской и испано-римской группами населения на территории Кордовского халифата. В условиях царившей в ту пору веротерпимости – залога расцвета этого мощного государства на западе исламского мира – мосарабы имели церкви и монастыри даже в самых крупных городах, могли участвовать в различных сферах местного управления, сохраняя собственную администрацию – свое ответственное лицо (дефенсор или протектор), сборщика податей и свою систему судоустройства. Говоря на искаженной латыни, называемой по-арабски аль джамирия, то есть язык иностранцев, мосарабы владели и арабским языком, причем настолько хорошо, что самые просвещенные из них писали по-арабски книги, стихи, переводили на арабский язык произведения греческих и латинских авторов. Этот ранний халифатский период истории мосарабов известен скупо и фрагментарно.

Второй этап истории мосарабов охватывает процесс их переселения с конца IX века на христианскую территорию страны, на освобожденные в процессе Реконкисты земли северных испанских королевств. Искусство этого периода, представленное памятниками архитектуры, книжной миниатюрой и некоторыми драгоценными изделиями церковной утвари, сохранилось гораздо полнее, стало предметом тщательного научного исследования.

⁹ *Rowland B. Yaime Huguet. A Study of Late Gothic Painting in Catalonia. Cambridge, 1932.*

341

¹⁰ Выветренный известняковый массив Монсеррат причудливой эллипсовидной формы имеет длину 10 км, ширину 5 км и достигает высоты 1,236 км, а по периметру около 25 км. Голые громады камня, скалистые откосы сочетаются с пышной растительностью – дубы, вязы, сосны, самшит, розмарин, вереск. Расположенный на уступе скалы архитектурный комплекс состоит из двух больших групп зданий: собор с монастырскими помещениями и постройки для обслуживания паломников и туристов. Подвесные канатные дороги, лесные тропинки связывают монастырь с пещерами, гротами, часовнями, капеллами, которые находятся среди скал и на вершине гор.

Эта местность небывалой красоты и разлитого вокруг поистине божественного покоя привлекала внимание отшельников и монахов еще в эпоху раннего христианства. Один из таких маленьких скитов, посвященный Деве Марии и обраставший легендами о творимых здесь чудесах, стал особенно известен. На его месте в 1025 году аббат Олива, глава аббатства в Рипола, основал небольшой монастырь, который стали посещать богомольцы и паломники. В XII веке была возведена новая часовня, от которой сохранились скудные фрагменты. С XIII столетия Монсерратская обитель получает широкую известность в христианском мире. Монастырь хранит святыню – согласно легенде обнаруженную в пещере статую сидящей Богоматери с Младенцем, лицо и руки которой исполнены из черного дерева, и поэтому получившей народное название Ла Моренета (смуглянка), Черная дева.

Во время наполеоновского нашествия 1811–1812 годов монастырь был разрушен, здания взорваны и сожжены, священную статую удалось спасти. В XIX и XX веках, пройдя разные периоды, монастырский комплекс пережил процесс возрождения, нового строительства, реконструкции, и наряду с главенствующим религиозным значением приобрел ведущую роль просветительного и культурного центра в жизни Каталонии. Современный, богато украшенный собор с эффектным фасадом (арх. Ф. де П. Вильяр, скульптура братьев Вальмиджана 1900–1901 годов). В 1881 году Моренета была канонически коронована и провозглашена покровительницей Каталонии. Статуя, установленная на троне, помещена над алтарем и закрыта стеклом, чтобы приложиться к святыне, надо пройти недолгий, но торжественный путь. Существовавший в монастыре уже в конце XIII века хор мальчиков, старейший в странах Европы, выступает в соборе ежедневно в полдень. В конце 1920-х годов из-за полного отсутствия свободного места под соборной площадью создали превосходный музей, вместивший собрание каталонской и мировой живописи, классической и со-

временной, раздел археологии Древнего Востока, ювелирное искусство предметов литургии.

В пору, когда Гауди работал в Монсеррате, здесь многое выглядело по-другому, для процветания монастыря это были не лучшие годы. Неумный фантазер мечтал поместить на плоскости отвесной скалы сложенный из многоцветной керамики герб Каталонии, в пролете между скал повесить огромный колокол. Образ Монсеррата навсегда вошел в его жизнь, своего рода память – огромная привезенная оттуда глыба над порталом Надежды собора Саграда Фамилия.

¹¹ *Гиз ван Хенсберген*. Гауди. Тореадор искусства. М., 2002. С. 266.

¹² *Каптерева Т.П.* Сады Испании. М., 2007.

¹³ *Хуан Бассегода Новель*. Пикассо. М., 1986. С. 60.

¹⁴ *Гиз ван Хенсберген*. Указ. соч. С. 383.

¹⁵ После смерти Гауди работы по строительству храма продолжались до начала Гражданской войны в Испании, во время которой он пострадал от пожара, сгорела и мастерская Гауди с его рисунками, чертежами, гипсовыми моделями.

Идея достройки собора многие годы волнует каталонское общество, вызывая ожесточенные споры. В 1952 году его строительство возобновилось. Сальвадор Дали, страстный поклонник Гауди, считал, что сама мысль о том, чтобы продолжить строительство без гения, кощунственна. С 1954 по 1976 год были возведены четыре башни и западный фасад Страстей Христа; руководитель работ – каталонский архитектор и скульптор Жозел Мария Субирачс. Как бы ни были интересны творческие замыслы по завершению церкви Святого Семейства, объявленной ЮНЕСКО достоянием мировой цивилизации, затея такого рода бессильна и обречена на неудачу. Законченный западный фасад, хотя и создан на основе уцелевших макетов и эскизов Гауди, выглядит мрачным и мертвенным, беспокойный, фантастический и волнующе живой дух великого мастера из него исчез. Решение завершить достройку церкви Саграда Фамилия к 2026 году – дате кончины Гауди – и в ноябре 2010 года пафосное в духе традиции ее освещение римским папой как католического храма прозвучали для вдохновенного творения каталонского гения окончательным смертным приговором.

¹⁶ *Eduard Valles*. Picasso i Rusinol. La cruilla de la matlernitat. Sitges, 2008.

¹⁷ Долгие годы картина «Последние мгновения» считалась пропавшей. Только в 1978 году при помощи рентгенограммы, примененной к большой картине Пикассо «Жизнь» 1903 года, удалось

установить, что художник, по видимому, в целях экономии написал ее поверх той прежней, якобы утерянной. По предположению некоторых исследователей, этот поступок стал своего рода символическим жестом прощания с академизмом, в рамках которого пытался удержать живописца его отец. См.: Анри Жоделс. Пикассо. М., 2007. С. 79.

¹⁸ Claustre Rafart Planas. Los paisajes de la Barcelona Picasso. Ed. Meteora, 2007.

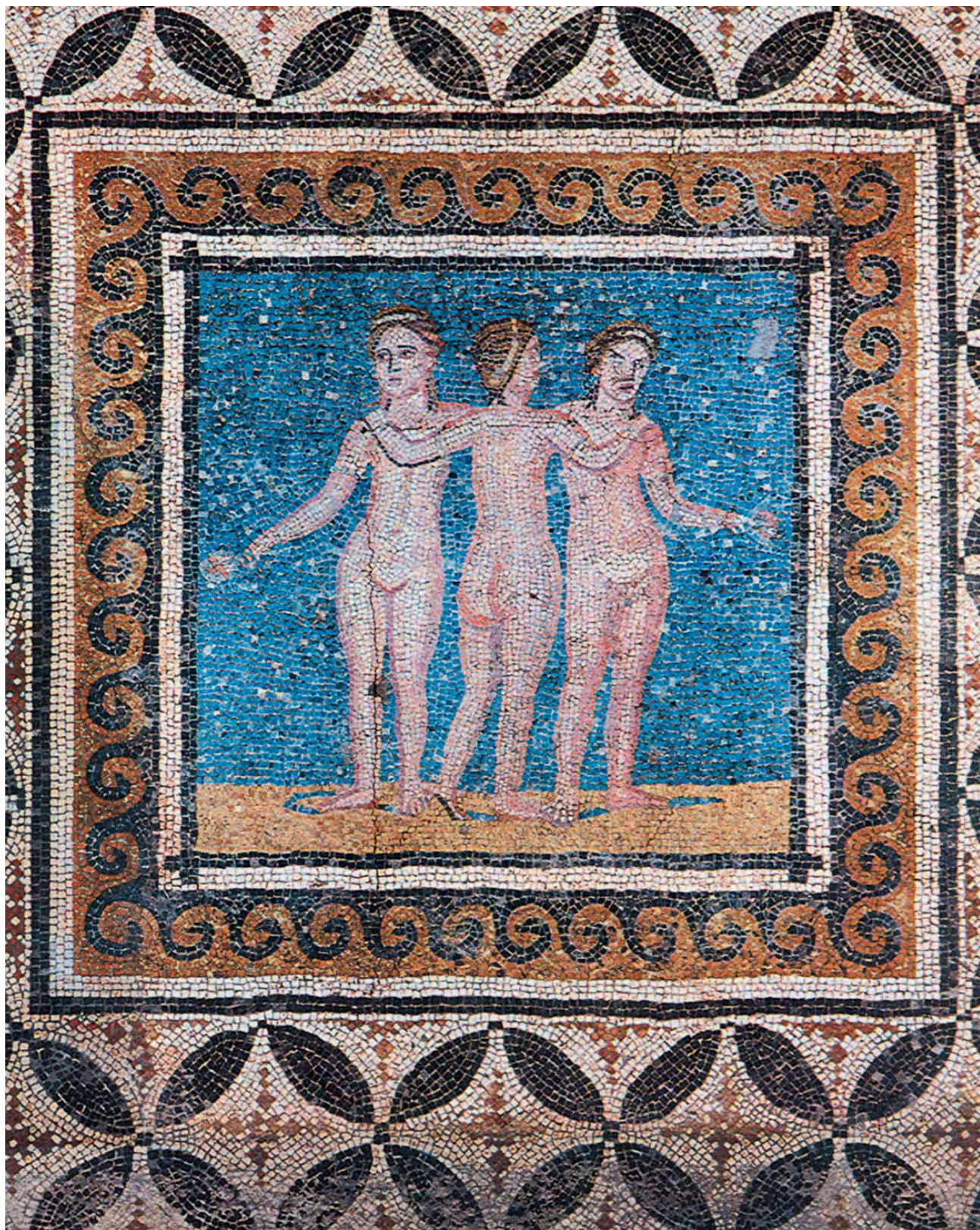
¹⁹ *Крючкова В.А.* Пикассо от «Парада» до «Герники». М., 2003,

²⁰ Там же. С/ 361

²¹ Эта грандиозная выставка одновременно открылась в Париже в Лувре, музеях Орсе и Гран Пале. Пикассо словно вел своими самыми известными полотнами диалог с шедеврами Тициана, Эль Греко, Пуссена, Рембрандта, Веласкеса, Мурильо, Энгра, Сезанна, Делакруа, Мане и других прославленных живописцев. Центральная часть выставки находилась в Гран Пале. Ее бюджет составил 4,3 млн евро. Для нее собрали 250 картин из всех музеев мира, в том числе и из России. Диалог и конфронтация с мастерами сосредоточились вокруг нескольких тем: «Портреты», «Краска», «Тореадор», «Вариации», «Натюрморт», «Обнаженная натура». В Париж привезли две картины, которые лишь в исключительных случаях покидают стены мадридского музея Прадо, – «Венера с органистом» Тициана и «Обнаженная маха» Гойи. После этого беспрецедентного зрелища цены на произведения Пикассо, несмотря на нынешний кризис, значительно выросли.

²² *Дмитриева Н.А.* Пикассо. М., 1971.

²³ Y.C. Camón Aznar «Las meninos» de Velésguez Segan Picasso. «Yoya», № 86, 1968



Три грации. Мозаика III века





*Королевская площадь в Барселоне
Зал Тинел в Королевском дворце*





*Церковь Санта Мария дель Мар. Алтарная часть
Монастырь Педральбес. Внутренний двор*





*Улица Епископа Ирурита
Дворец Беденгер де Агилар (Музей Пикассо)*



*Встреча Марии и Елизаветы. Фронталь фрески из церкви в Моссале
Христос-Пантократор и святые. Фрагмент фрески церкви Сант Климент в Тауле*





*Давид и Голиаф. Фреска из церкви Санта Мария в Тауле. Фрагмент
Фронталь Святых Киприана и Джудитты*





Неизвестный мастер. Оплакивание. Фрагменты





Жауме Уге. Святой Георгий и принцесса. Фрагмент



Жауме Уге. Святой Бернардин. Фрагмент алтаря

Жауме Уге Посвящение Святого Августина в сан епископа →





*Антонио Гауди. Дымовые и вентиляционные трубы на крыше Каса Милá.
Фрагмент*



Антонио Гауди. Каса Милá. Фрагмент фасада
Антонио Гауди. Каса Милá. Решетка







Антонио Гауди. Церковь Саграда Фамилия. Фасад Рождества
Антонио Гауди. Лестница входа в храм парка Гуэл. Фрагмент



Антонио Гауди. Фрагмент изразцовой скамьи в парке Гуэл

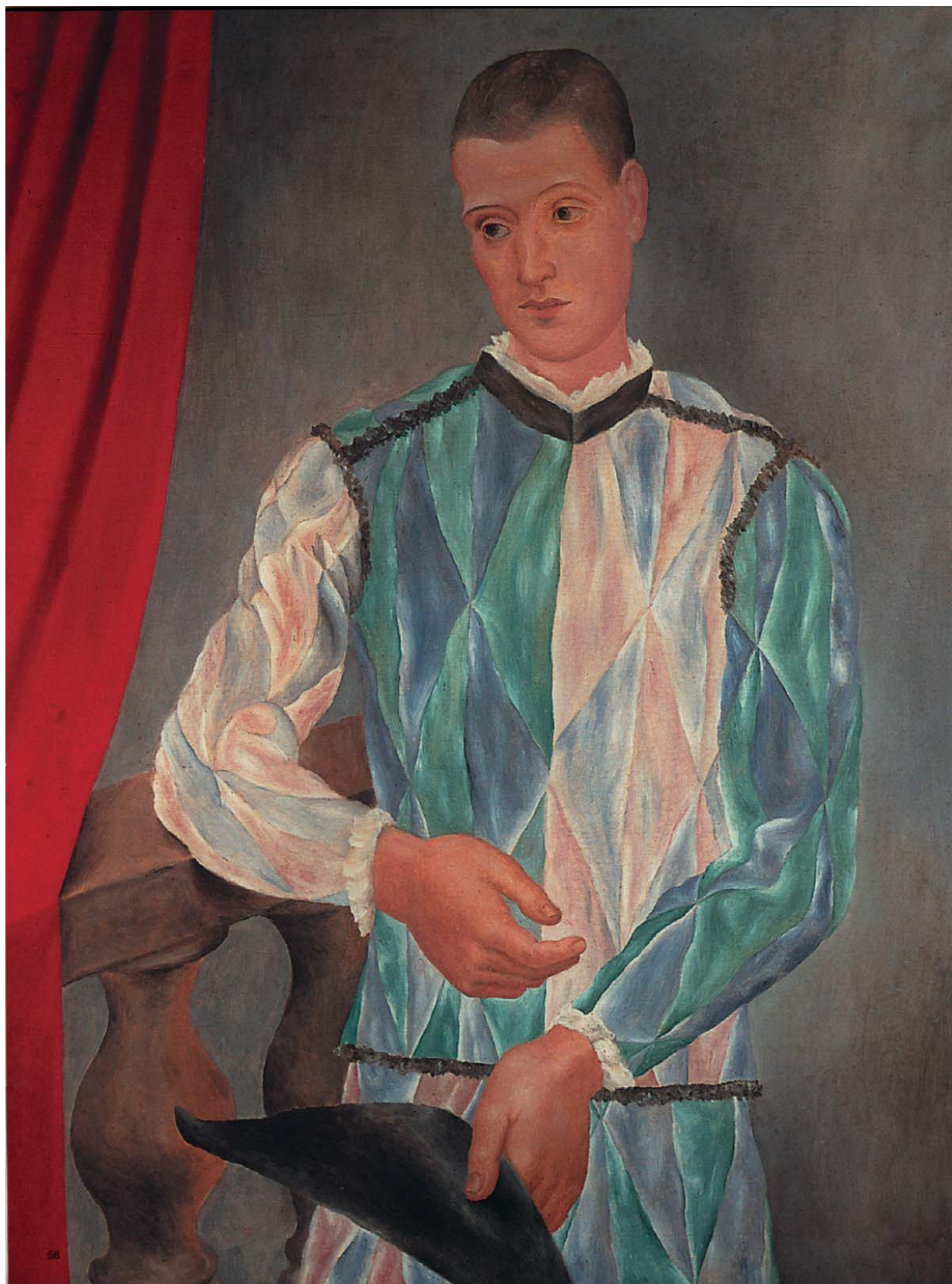




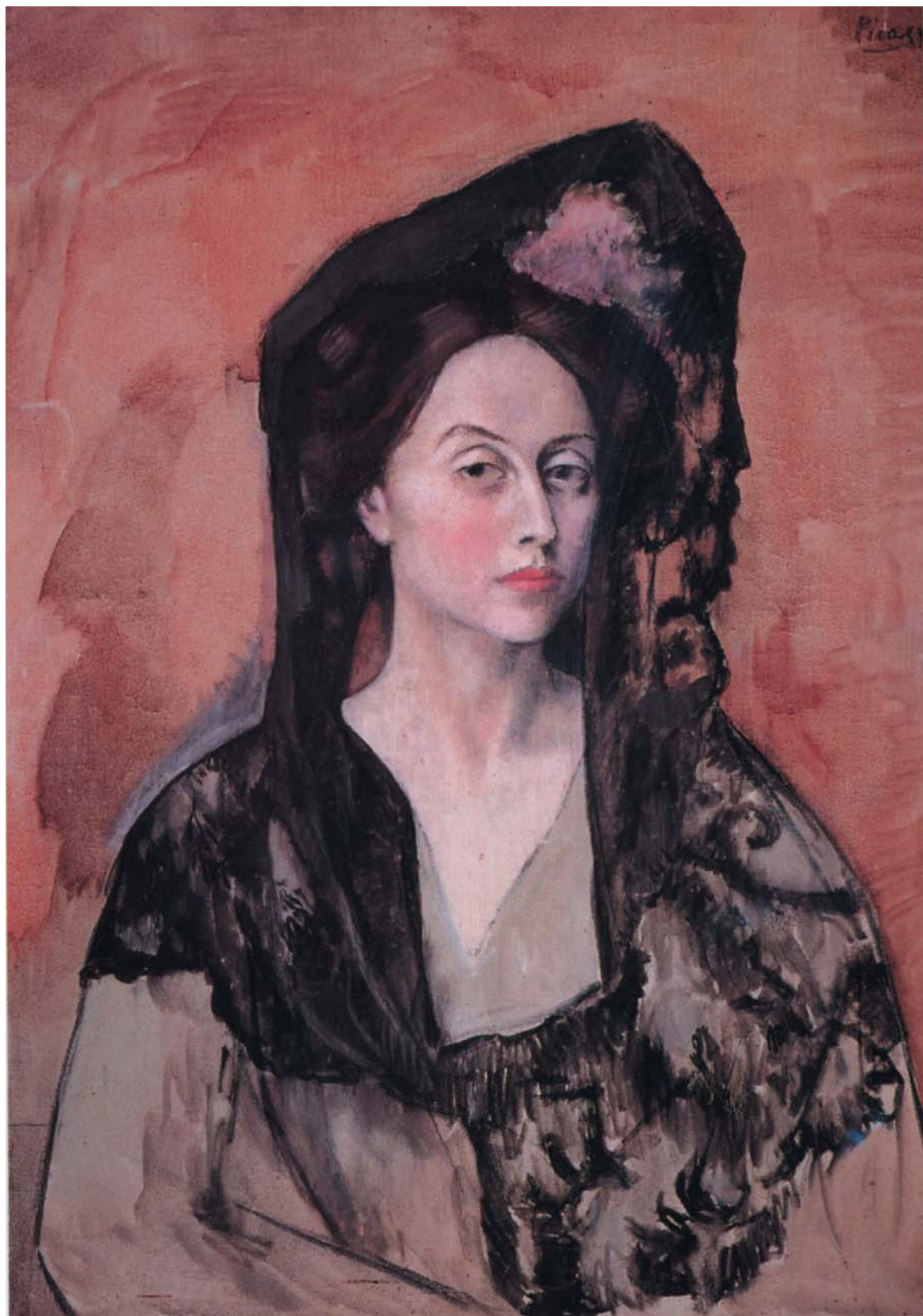
Пабло Пикассо. Крыши Барселоны



Пабло Пикассо. Пасео Колон



Пабло Пикассо. Арлекин



Пабло Пикассо. Портрет госпожи Канальс



Жоан Миро. Композиция. Фрагмент. 1936



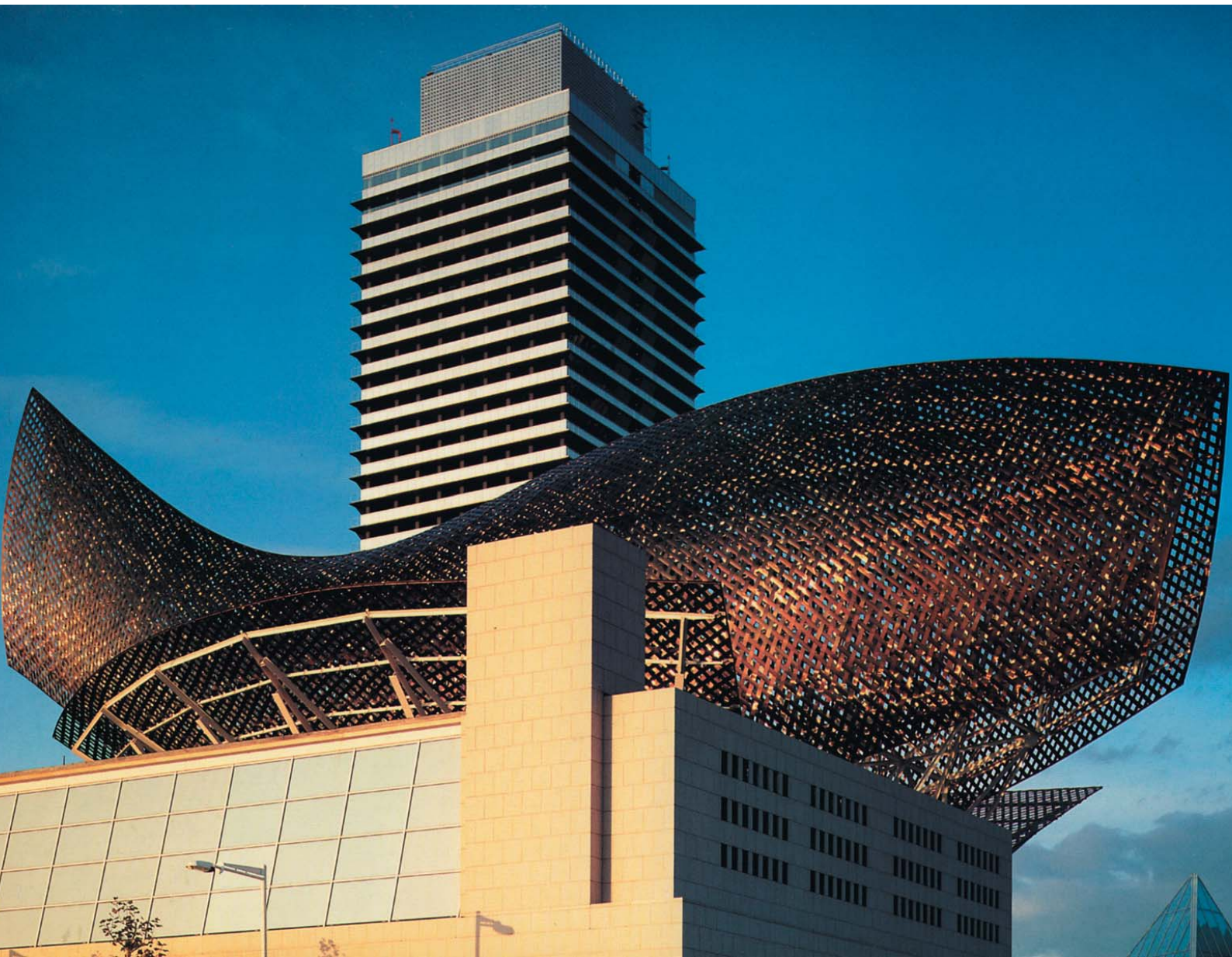
Жоан Миро. Фигуры на красном фоне. 1939



Здание Форума. 2004



Вид на Олимпийскую деревню



Френк О'Гири. Скульптура «Рыба»

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Каптерева Татьяна Павловна
Прогулки по Барселоне

Директор издательства *Б.В. Орешин*
Зам. директора *Е.Д. Горжевская*
Технолог *Е.А. Лобачева*

Формат 60x84/16

Гарнитура GaramondC. Бумага офсетная.

Печать офсетная. Объем 21,5 п.л. + 2,0 п.л. ил.

Тираж 1000 экз. Заказ №

Издательство «Прогресс-Традиция»

119048, Москва, ул. Усачева, д. 29, корп. 9

Тел. (495) 245-49-03

9785898263911



9 785898 263911