

Сим Н.М.

**АЛЛЕГОРИЧЕСКИЕ МОТИВЫ
И ПРОБЛЕМЫ СЕМАНТИКИ
В АРХИТЕКТУРНОМ ДЕКОРЕ АНДАЛУСИИ XVI в.®**

*Школа живописи «Мир искусств»,
Москва, Россия, nmsim@mail.ru*

Аннотация. Статья посвящена вопросам семантики в архитектурном декоре Южной Испании эпохи Возрождения. На примерах памятников гражданского строительства в Севилье и Гранаде рассматриваются аллегорические приемы и художественные методы их использования, сформировавшиеся в специфику национального варианта стиля испанского Ренессанса, именуемого «платереско». Теоретическое обоснование наиболее устойчивых категорий стиля и способов практического исполнения в декоративном искусстве раскрыто в трактатах Хуана де Арфе.

Ключевые слова: Хуан де Арфе; кустодии; аллегии; Севилья; Ренессанс; архитектурный декор; Айюнтамьенто.

Поступила: 01.09.2020

Принята к печати: 15.09.2020

Sim N.M.

**Allegoric motives and problems of semantics in
the architectural décor in 16th century Andalucía**

*School of Painting «World of Arts»,
Moscow, Russian Federation, nmsim@mail.ru*

Abstract. The paper focuses on semantics in the architectural décor of South Spain during the Renaissance. On the basis of monuments of civil construction in Sevilla and Granada the paper considers allegorical devices and artistic methods of their

application which transformed into the specificity of the national variant of the style of Spanish Renaissance known as plateresco. The theoretical foundations of the most stable style categories and methods of practical application in decorative art are revealed in the works by Juan de Arfe.

Keywords: Juan de Arfe; Custodio; allegories; Seville; Renaissance; architectural decoration; Ayuntamiento.

Received: 01.09.2020

Accepted: 15.09.2020

Введение

Декоративные приемы архитектурного орнамента в Испании имеют устойчивую традицию, уходящую в глубь веков и усложненную многообразием «вплетения» культур Востока и Запада, сложившихся в результате эпохальных исторических коллизий. Основопологающий принцип состоял в свободном фантазийном комбинировании реального и вымышленного, живого и неживого, естественного и абстрактного. К началу шестнадцатого столетия гротесковая декорация с характерным для средневековья причудливым сочетанием мифологического и цветочного орнаментов вырабатывает собственные композиционные решения. Архитектурные декорации приобретают сложно прочитываемые символические аллюзии, выраженные пластикой аллегорических фигур. Как правило, сюжетные композиции украшали фасады зданий, вписывались в панели и медальоны на порталах, обрамляли оконные проемы, декларируя программу, построенную на сопоставлении подтекстов и смыслов, развивающих теологические, философские, космогонические, политические идеи. Гротескный фон уже несет ярко выраженную прикладную функцию, аккомпанируя основной теме символов и атрибутов.

Трактаты по архитектуре Хуана де Арфе как метод практического применения в декоративном искусстве¹

Влияние декоративно-прикладного искусства на архитектуру испанского Ренессанса отражено в теоретических сочинениях

¹ В статье используется авторский перевод трактата, выполненный Сим Н.М. и Стоговой Г.Н. Работа велась при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований по проекту 19-012-00082.

Хуана де Арфе и Вилльяфанье, представляющих эстетику национального стиля «платереско» и методы его воплощения в архитектурном декоре культового и гражданского строительства. Автор трактатов является одной из ключевых фигур в искусстве Испании XVI в., как скульптор, архитектор, эксперт по драгоценным камням и металлам, рисовальщик и гравер, теоретик и практик [Moreno, 1995, p. 189].

В 2003 г. художественная общественность Испании отмечала 400 лет со дня кончины Хуана де Арфе (1535–1603). По традициям этой страны отмечать памятные даты принято в форме научных симпозиумов с большим объемом публикаций, в которых отразилось не только творческое наследие мастера в ювелирном искусстве, но и заслуживающая особого внимания роль теоретика архитектурной мысли испанского Ренессанса. Новый взгляд на эту сторону творческой деятельности определяет неоспоримое значение теоретических воззрений Хуана де Арфе в художественной практике, которая понимается как осмысленная необходимость передачи потомкам накопленных достижений авторского метода. Практическое применение теории чаще всего наблюдалось в декоративной пластике, выраженной фигуративными приемами в виде аллегорий и символов заданной тематики библейских, мифологических и иных сюжетов, представленных, как правило, на фасадах культовых и гражданских сооружений.

Три поколения: дед Энрике де Арфе немецкого происхождения, отец Антонио де Арфе, сын Хуан де Арфе и Вилльяфанье на протяжении столетия слыли известными мастерами по драгоценным металлам, определившими основные этапы развития ювелирного искусства и методы стилистических приемов от позднего Средневековья до конца эпохи испанского Возрождения [Sánchez, 1920]. Хуан де Арфе стал известен во многих регионах страны не только как скульптор и ювелир, но и как теоретик архитектуры в период расцвета ренессансной культуры. Накопленный опыт практических навыков он представил в своих сочинениях, тематика которых далеко выходит за рамки узких профессиональных цеховых интересов.

Началом его творческого пути принято считать 1564 г., когда Хуан де Арфе получает большой заказ на создание кустодии в кафедральном соборе Авилы, выполнение которого сделает его известным мастером ювелирных дел, у заказчиков Бургоса и Авилы [García, 1941, p. 258–268]. Дальнейшие многочисленные проек-

ты в Вальядолиде, Сеговии, Мадриде, Севилье, в Эскориале при дворе Филиппа II приведут Арфе к решению написать методическое пособие для ремесленников-ювелиров «Экспертиза по серебру и драгоценным камням», изданное в Вальядолиде (1572) [Sánchez, 1920, р. 60–63]. Погружение в среду гуманистических художественных течений стало поводом к созданию следующей книги, своего рода подражания трудам итальянских классиков, с которыми он знакомится в академическом сообществе художников, поэтов и философов Севильи (рис. 1). Последующие дидактические сочинения облекаются в форму трактатов с включением развернутых теоретических положений из геометрии, математики, анатомии, архитектуры, сопровождаемых подробными иллюстрациями в виде заимствованных и собственных рисунков и чертежей.

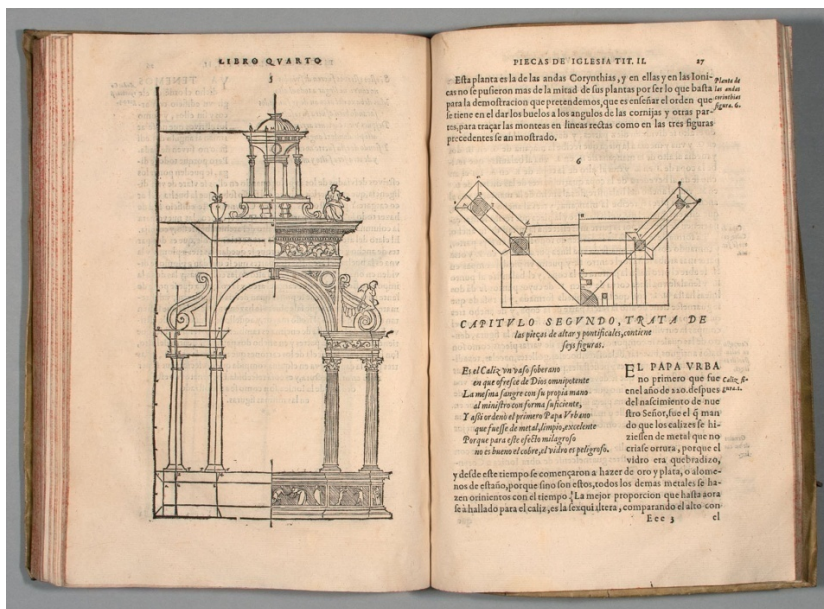


Рис. 1.

Хуан де Арфе. Разворот трактата «Соизмерения для архитектуры и скульптуры». Издание 1585 г.

Трактаты «Различные соизмерения для архитектуры и скульптуры» (1585) и «Описание чертежей и украшений по серебру

в кустодии кафедрального собора Севильи» (1587) строятся на детальном разборе методов декоративно-прикладного ремесла, характерных для стилевого приема платереско. Они интересны не только как определенный этап осмысления европейской архитектурной теории в целом, но и как способ самовыражения автора, меняющего социальный и интеллектуальный статус профессии, в которой противопоставляет себя, «свободного художника», системе правил и традиций цеховой корпорации.

Сочинения Арфе, сопровождаемые собственными подробными графическими иллюстрациями, становятся фундаментальным источником теоретических знаний для мастеров – каменщиков, декораторов, скульпторов и ювелиров. Родригес Вентура, один из основателей Академии трех изящных искусств св. Фердинанда в Мадриде, использует трактат Арфе в виде учебного пособия образцов рисунков, рассматривая его как «базовый материал, который должны изучать и цитировать молодые художники, находя в нем надежный ресурс в пропорциях человеческого тела и бесконечные полезные правила для рисовальщика» [Pérez, 1986, p. 41].

Арфе выборочно использует идеи трактата Альберти «Десять книг о зодчестве». Особый интерес его обращен к восьмой главе шестой книги, под названием «Как украшать алтарь». Собственно, из этих идей выстраивается авторская позиция Хуана де Арфе. В детальных прорисовках чертежей кустодии с их расчетами и правилами пропорциональных соотношений Арфе демонстрирует приемы построения ордера в конструкции миниатюрной модели храма, предлагая собственную систему организации внутреннего пространства кустодии [Moreno, 1995, p. 189–203]. Он излагает способы изготовления кустодии и андасов, своеобразных выносных платформ, на которые помещались предметы культовых обрядов во время религиозных церемониальных шествий. В пятой главе второго трактата Хуан де Арфе подробно описывает конструкцию андаса, материалы, принципы устройства композиции, иллюстрируя текст чертежами.

«Андасы были предписаны для того, чтоб переносить на плечах священные предметы, это изобретение было заимствовано из посохов, колец, с помощью которых переносилась на плечах Арка из Ветхого Завета из одного места в другое; ...водружались колонны на основание... следующей пропорции: Если andas делались по типу дорического ордера, то вся высота делилась на 11 частей: две пред-

назначались на основание, 6 – на колонну и две – на архитрав, фриз, карниз. Две части основания делятся на четыре, и по одной отдают на каждое лепное украшение, две – на фриз, на котором делается орнамент, разделенный и сочетающий квадраты и овалы, а симметрия этой лепнины должна соответствовать лепнине дорического пьедестала, остальные части колонны, архитрав, фриз, карниз, как было сказано, по типу дорического ордера... для сохранения уважения к Архитектуре: я хочу сказать, что если арок четыре и они грузятся на четыре колонны, они не будут прочными, если перед каждой колонной не будет расположена другая, которая бы помогла поддержке упомянутой арки. А для этого, если она ионического ордера, вся высота делится на 12 частей: две идут на основание, 8 на колонну и 2 на архитрав, фриз и карниз. Пропорция пролета между колоннами составляет *sexquialtera*, две части ширины и три высоты, две остаются отвесно и одна – это изгиб арки... и таким образом может действовать мастер, зная о деталях» [Juande Arfey Villafañe, 1585, p. 259–260].

Арфе интересовали современные философские течения, передовые идеи механики, физические законы природы, проблемы мироздания, обсуждаемые в Академии. Особый интерес, например, у него вызывала тема пылающих сфер: «Эола – шар бога ветров», соотносимая с символами природных стихий и живой энергии Герона Александрийского, открывшего в I в. архаичный закон энергии пара методом эолипилы. Первоисточник эоловых шаров Арфе опять же берет из шестой главы первой книги Витрувия, где говорится о естественных законах ветров, силу дуновения которых можно проверить на «медных эоловых шарах и таким образом обнаружить посредством искусных изобретений божественную истину, таящуюся в законах неба. Для этого делаются полые медные эоловы шары с очень узким отверстием, через которые они наполняются водой и ставятся к огню» [Витрувий, 2017, с. 30]. Пламенеющие сферы находим в 4 книге Серлио на рисунках XXX, XLVII, LVI, LIX, LXIII¹. Фигуры на фасадах храмов, изображенные в трактате Серлио, Арфе с точностью повторит в композиции своих кустодио. Связь со стихиями огня, пара, воздуха присутствует и в конструкциях андасов. Любопытно, что бронзовая статуя

¹ Serlio, Sebastiano. Tercero y quarto libro de architectura. Trad. Francisco Villalpando. Toledo. 1552.

Веры, венчающая Хиральду кафедрального собора в Севилье, поставлена на шар с отведенными паровыми трубками, как прообраз античной конструкции, приводящей в действие космическую энергию. Подобные механизмы имели широкое распространение в лабораториях алхимиков той поры. Несомненно, эта тема была предметом научных дискуссий в первой Академии изящных искусств в Севилье, созданной усилиями гуманиста и художника Франсиско Пачеко. Но пылающая сфера несла и другой сакральный смысл. В теологическом контексте сфера не только символ мироздания, это и церемониальный образ в религиозных обрядах, в культовых предметах, которые описаны Арфе как декоративные элементы в лампадах, курильницах, в монументальных подсвечниках, воздвигаемых в андасах. В кустодии сферы обычно венчают балюстрад первого яруса либо устанавливаются коронообразно по верхнему краю карниза антаблемента.



Рис. 2.

**Хуан де Арфе. Кустодия. Кафедральный собор в Севилье.
1580–1587. Серебро. Высота 3,25 м**

В пятой главе четвертой книги «О кустодиях стационарных и переносных» Арфе, прежде всего, определяет суть и назначение предмета переносного кустодии, выполненного им для сакристии Кафедрального собора Севильи (рис. 2).

«Во времена правления короля дона Альфонса Мудрого в Кастилии и Леоне, папа Урбан IV учредил празднование Santo Sacramento (Святое Причастие) в четверг, перед воскресеньем Троицы. Для участия в процессиях в этот день были предписаны кустодии, образованные по типу Sancta Santorum (Святая Святых), изготовленные Веселеилом¹, о котором Господь сказал Моисею, что наделил его даром и мудростью, чтобы он имел знание, замысел и смог изготовить все, что соответствует этому действию» [Juande Arfey Villafañe, 1585, p. 283].

Несмотря на то что кустодии классифицируется как предмет ювелирного искусства, его структура основана на архитектурных принципах построения по типологии идеализированного центрического храма, прототипом которого стал для Арфе Темпьетто Браманте. Часовенка в четвертом ярусе кустодии выполнена в точном соответствии с рисунком Серлио (3 книга, фигура 24). Арфе выборочно использует классиков. Например, у Альберти заимствует теорию пропорций, от Серлио берет идеи композиционного построения своих кустодии. Известно, что некто Антонио де Лука в 1580 г. выполнил деревянный макет кустодии под руководством Арфе. Модель была лишена ювелирных тонкостей декорирования в силу технических условий серебра, что способствовало выразить образ чистым архитектурным языком, продемонстрировав ордерную форму в пространстве, в результате чего этот макет предстал как идеальный центрический храм по подобию архитектурных моделей итальянского Ренессанса и в первую очередь Темпьетто. О конструктивном решении кустодии, как отработанной системе приемов, усвоенных от старшего поколения и усовершенствованных теорией классических форм, Арфе пишет:

«Все ярусы изготавливаются квадратной, шестиугольной, круглой формы; и, если происходит какая-нибудь замена, первый

¹ Веселейл – библейский персонаж, строитель скинии – израильского подвижного храма, ковчега завета и священной утвари (книга Исход, XXXI, 3–5). Искусный резчик по металлу, камню и дереву, мастер в лепке различных фигур в отделке и оправке драгоценных камней.

сделается шестиугольным, второй – круглым, третий – шестиугольным, четвертый круглым, и таким образом будут следовать до верхушки, чего придерживался я при работе над кустодией в Авиле, так как лучше иметь меньшие вариаций. А также совместимы квадратная форма с восьмиугольной, выделяя квадратную, а используя их в перестановке, они будут прочными, прозрачными, а, будучи круглыми, более светлыми и более просторными ярусами, как мы увидим, на примере сделанного в Севилье. Мастер может действовать во всем сообразно своему образу» [Juande Arfey Villafañe, 1585, p. 284].

Говоря о серебре как специфике материала в ювелирном искусстве, пишет, что правило построения ордеров по ярусам неприемлемо для применения в серебре дорического ордера. В главе о кустодии Арфе детально разбирает не только способы построения конструкции, но и вводит читателя в проблематику семиотики композиции, поясняет ее содержательные аспекты, определенные спецификой культовых обрядов и связанные с ней вводимые предметы изобразительного характера [Sanz, 2006].

«Постаменты кустодий украшаются картинами рельефов. Первый ярус передает в объеме историю, относящуюся к Sancto Sacramento... Во второй ярус помещают реликварий, в третьем изображается история явления образа церкви, на четвертом святой, являющийся патроном города... На самом деле это есть выражение доктрин Тридентского собора, в которых возвышение Евхаристии было одним из важных моментов, которые отрицали лютеране. Таким образом, все рисунки и рельефы пытаются связать два Завета относительно происхождения Евхаристии» [Juande Arfey Villafañe, 1585, p. 283].

В обращении к королю Филиппу II, в котором Арфе просит выдать лицензию на издание своего трактата, он называет себя архитектором и скульптором. Но Арфе никогда не занимался практической архитектурой, не владел профессионально строительным ремеслом, ничего не построил, не спроектировал в отличие от тех великих теоретиков, к которым он обращается в трактате. Сфера его практической деятельности связана с прикладным искусством, ювелирным делом. Другое дело – те способы и приемы, которые он использует в создании предметов культа в миниатюрной модели, сконструированной по принципам идеализированной архитектуры.

Погружение в архитектурную теорию неправомерно рассматривать лишь как дидактическую составляющую сочинения Арфе. Этот труд имел конкретное практическое значение для широкого круга мастеров, так как был в равной степени адресован каменщикам, скульпторам, декораторам, художникам и гуманистам дилетантам. Арфе представляет Архитектуру не только как систему знаний, она живет и работает в реальности, как он сам выразится в заключительной фразе своей последней главы:

«Такова Архитектура, которую следует знать мастерам серебряных дел, так как они не строят башен, не возводят своды, не основывают храмы, а только лишь сохраняют красочность, выразительность vivos при работе с плинтами и архитектурами, им точно надо знать строгость ордеров при возведении сводов древним способом, согласно Витрувию и другим архитекторам, писавшим об этом впоследствии. И этого достаточно, чтобы проложить путь всему тому, что может быть предложено в этом искусстве, оставляя открытым вопрос, чтобы его продолжил тот, кто окажется более способным» [ibid., p. 290].

Аллегии и символы в архитектурном декоре Айюнтамьенто в Севилье

Теоретические и практические идеи трактатов Хуана де Арфе приобретают форму наглядных образцов, пригодных для их воплощения не только в ювелирном искусстве, но и в архитектурном декоре гражданского зодчества Севильи (рис. 3). Фасад Айюнтамьенто (ратуши) представляет наиболее выразительный пример скульптурной пластики, орнаментального оформления, выраженной иконографической программой аллегорий и символов данной исторической эпохи.



Рис. 3.

**Святой Фердинанд. Сан-Леонардо и Сан-Исидоро. Барельеф.
Южный фасад Айюнтамьенто**

С одной стороны, это был первый опыт гражданского строительства в Севилье в новом стиле «платереско». С другой – воплощение художественной истории в камне, центр событий международного значения, визуальный образ власти и правосудия. Умозрительный «мост» эпох от античной древности в современный мир обосновывается изобразительным рядом аллегорий и символов с развернутым повествовательным содержанием, представленным приемами архитектурного декора на фасадах и в интерьерах Айюнтамьенто.

Севилья в начале шестнадцатого столетия, с момента открытия Америки, стала связующим звеном между Европой и Новым Светом. Открытие Колумба было важнейшим событием для города, который станет европейским портом, выходом в Америку. Здание городского совета понималось как красноречивая метафора власти и правосудия, образ прославления города, о чем повествует

декоративный изобразительный ряд главного фасада, растянувшегося по всей ширине площади Сан-Франсиско. Мы видим по обе стороны дверей три медальона, другие два – под окнами. В третьем мы различаем образ Геракла с его шлемом из черепа льва. Медаль, ближайшая к двери, была заменена женской фигурой в одном из фрагментов его реконструкции, но первоначально принадлежала фигуре императора Карла I [Francisco, 1978, p. 76–80]. Третий персонаж в костюме воина работы Хулио Сезара. Ниже указанного персонажа появляются инициалы SPQHIS, т.е. «Senator Populusque Hispalenses». С правой стороны двери в ближайшем медальоне ранее была представлена королева Изабелла [ibid.] (рис. 4).



Рис. 4.
Девиз NO8DO. Фрагмент декора фасада

Главная тема изобразительного ряда отсылает к славному прошлому города, истоком которого являлся мифологический образ греческого Геракла или римского Геркулеса. Согласно средневековым хроникам и «Истории Испании» Альфонсо X Мудрого, Геракл считался первым прародителем испанских королей, основателем Севильи. Как гласит текст пятой главы «История Испании» (1272):

«Геркулес собрал свои корабли и поплыл морем к тому месту, куда приходит река Бетис, сейчас называемая Гвадалквивир, и двинулся по ней вверх до места, где теперь находится многолюдная Севилья; ...они все время плыли, осматривая берега, и обнаружили хорошее место, где можно было бы возвести большой город, и не нашли другого такого же хорошего, как то, где сейчас стоит многолюдная Севилья. Тогда обратился Геркулес к Атласу-звездочету с вопросом, надо ли ему делать здесь город, тот ответил, что здесь будет великий город, но другой человек его возведет, а не он; когда это услышал Геркулес, то опечалился сильно и спросил, кто будет тот человек, который его возведет; тот же ответил, что будет это человек достойный и очень могущественный, как и он, и столь же великих деяний» [Ершова, 2015].

Таким человеком стал реальный исторический персонаж Гай Юлий Цезарь, пропретор Дальней Испании, западной провинции Римской республики. Военные события периода гражданской войны (49–45 до н.э.) и битва при Мунде (современная Осуна провинции Севильи) интересны для нас тем, что имеют непосредственное отношение к Севилье, описанное Цезарем от третьего лица в записках о Галльской войне.

Второй смысловой мотив иконографии фасада отражает историческую связь трех династий Бургундии, Австрии, Испании в лице нового Цезаря, императора Священной Римской империи Карла V. Изобразительный ряд представлен целым набором аллегорий и символов, доступных пониманию современников. Ангелы, расположенные по сторонам портала, несущие песочные часы и череп, указывают на то, что герой непобедим, память о нем вечна. Путти с геральдическими щитами цитируют Карла, как короля Великого океана.

Иконография строится из совокупности персонажей добродетелей мифологических и исторических, из геральдических мотивов, латинских надписей, апеллирующих к римскому правосудию. Севильянкам нравилось соотносить себя с античным прошлым. Здание отождествлялось с Сенатом, площадь – с форумом. Во время приезда в город Филиппа II, сына Карла V, его приветствовали члены Кабильдо, которые устроили костюмированные триумфальные шествия и, облаченные в античные костюмы, изображали «Римский сенат» [Morales, 1981].

Текстовый материал несет зашифрованную информацию о генеалогии города, которая отсылает к теме преемственности власти. Так, например, заглавные буквы на фасаде «SPQHis» являются аббревиатурой от латинской фразы *Senatus Populusque Romanus* («Сенат и римский народ»). Этот лозунг широко использовался во время Римской империи и ее провинций, где Сенат выступал представителем и исполнителем воли народа. SPQHis [Hispalisis. — Н. С.] читается как «сенат и народ Севильи».

Другой пример — многократно повторяющаяся надпись «NO8DO», ставшая девизом города. Существует несколько версий прочтения двух слогов и символа мотка шерсти (*madeja*), расположенного в виде цифры 8. [Sánchez S., 1998, p. 99–124]. Согласно распространенной легенде, надпись следует читать как «*No-madeja-do*» или «*No me ha dejado*» — «она не оставила меня». Эта интерпретация объясняется преданностью, которую город проявил по отношению к Альфонсо X, поддержав его в войне против его сына Санчо IV [Méndez, 2012, p. 94].

Иконографическая символика ратуши соответствует истории города, который по мифологическому происхождению связан с темой Геркулеса. Цезарь является наиболее важным персонажем, символизирующим основание городского совета, император Карлос I представляет не только современный город, но и является создателем нового *Hispalis* и, следовательно, нового Цезаря, величие которого основано на историческом происхождении его семьи — трех европейских династий: кастильской, бургундской и австрийской [Ortiz, 2006].

Дворец Карла V в Гранаде.

Первый опыт визуализации имперской символики

Содержательные функции архитектурного декора все более и более переходят к большим фигуративным сценам, как это, к примеру, можно наблюдать на фасадах Дворца Карла V в Гранаде, где представлен первый опыт визуализации в скульптурных рельефах идеологической программы декорирования ренессансной архитектуры Испании в масштабах королевских сооружений [Сим, 2019].



Рис. 5.

**Никколоа да Корте. Битва при Павии. Дворец Карла V.
Гранада. Барельеф на пьедестале колонн. 1552**

Имперский дворец был задуман Карлом V (1527) как своеобразный символ освобождения христианской веры и триумфа католических королей величайшей державы Европы и Нового света. Образность, изобразительность, отношения сходства и подобия отсылают нас к ряду примеров архитектуры Италии, как первоисточникам художественной идеи [Сим, 2018, с. 101–103].

В декоративном оформлении читается программа торжества и прославления империи. Иконография скульптурных барельефов на порталах южного и западного фасадов отражает известные в истории события правления Карла V, выполненные в белом и серо-голубом мраморе из Сьерры Эльвиры (рис. 5). Вся скульптурная декорация выражает идеи триумфа и прославления военных подвигов императора. На скатах фронтонов помещены аллегории победы – фигуры Викторий с пальмовыми и лавровыми венками. Цоколи колонн нижнего яруса украшают рельефы на мифологические сюжеты с изображением битв Нептуна и морских чудовищ. Над аркой второго яруса южного портала размещены аллегории славы и истории. В целом декор южного фасада относится к первому этапу строительства дворца и прославляет морские победы

Карла V [Nieto, Morales, Checa, 1993, p. 105]. Декор главного западного фасада иллюстрирует его последние военные подвиги. Аллегорические женские фигуры с геркулесовыми столбами и сферой символизируют обширность владений империи. В центре второго яруса главного портала помещены геральдический герб и медальоны с подвигами Геракла-победителя. Совершенная по пропорциям фигура Геракла вписана в пространство медальона и соответствует общепринятому изображению античного героя в иконографии конца XVI в. В скульптурных барельефах нижнего и верхнего ярусов главного портала также использованы мотивы триумфа и мифологизации власти как Карла V, так и Филиппа II, отсылающие к политической риторике Испании. На цоколях колонн нижнего яруса размещены широкие панели рельефов с батальными многофигурными сценами. Все скульптурные работы выполнены мастерами Николао де Корте, Хуаном де Ореа и Антонио де Левалем [Сим, 2019].

Заключение

Композиционные решения в оформлении фасадов на примерах зданий Айюнтамьенто в Севилье и дворца Карла V в Гранаде рассматривались как наиболее популярные образцы архитектурного декора в Южной Испании шестнадцатого столетия. Используемые методы визуализации идеологических программ и художественных задач нередко основывались на теоретических сочинениях Хуана де Арфы, систематизировавшего принципы и условия применения декоративно-прикладного искусства в сочетании с архитектурой. В теории и практическом воплощении синтеза идей были определены основные эстетические приоритеты, характерные для национального стиля испанского ренессанса «платереско», по форме тяготеющего к новому классическому языку и содержанию, выраженному фигуративной пластикой аллегорий и символов в полном соответствии с духовной экспрессией и культурной ментальностью народа Андалусии.

Список литературы

- Витрувий. Десять книг об архитектуре. Репринт. – Москва : Архитектура, 2017. – 328 с.
- Сим Н.М. Архитектура Южной Испании эпохи барокко. – Москва : Прогресс–Традиция, 2018. – 408 с.
- Сим Н.М. Дворец Карла V в Гранаде как образ и символ «Великой Империи» // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда // Вестник МГХПА. – Москва, 2019. – № 4–1. – С. 62–73.
- Ершова И.В. Из «Истории Испании» («Первой всеобщей хроники», 1272). О деяниях Геркулеса // Valla. Интегрированный историко-филологический журнал европейских исследований. – Москва, 2015. – № 5(1). – С. 85–93. – Режим доступа : <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=32521128>
- Francisco M.P. La Historia de Sevilla de Luis de Peraza. Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae. – 1978. – N 6. – P. 76–174.
- García M., Josefa M. Juan de Arfe y la custodia de Ávila // Boletín de Estudios del Seminario de Arte y Arqueología. – Valladolid : Universidad de Valladolid. VIII, 1941–1942. – P. 258–268.
- Juan de Arfe y Villafañe. De varia commensuración para la Escultura y Architectura. – Sevilla : Imprenta de Andrea Pescioni y Juan de Leon, 1585. – 294 p.
- Méndez L.R. El Auntamiento de Sevilla. Sevilla, 2012. – 195 p.
- Morales A.J. El Ayuntamiento de Sevilla. Arquitectura y simbología. – Sevilla : Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1981. – 88 p
- Moreno D.F. Tratados españoles de arquitectura en el fondo antiguo de la Universidad Complutense // Anales de Historia del Arte. – Madrid : Universidad Complutense, 1995. – P. 189–203.
- Nieto V., Morales A.J., Checa F. Arquitectura del Renacimiento en España 1488–1599. – Madrid : Manuales arte Cátedra, 1993. – 426 p.
- Ortiz A.D. Historia de Sevilla. – Sevilla : Univarsidad de Sevilla, 2006. – 329 p.
- Pérez S., A.E. Historia del dibujo en España de la Edad Media a Goya. – Madrid : Cátedra. 1986. – 510 p.
- Sanz M.J. Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de la catedral de Sevilla. – Sevilla : Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla y Diputación de Sevilla. 2006. – 180 p.
- Sánchez C., Francisco J. Los Arfes, escultores de plata y oro (1501–1603). – Madrid : Saturnino Calleja, 1920. – 79 p.
- Sánchez S., Rafael. Origen, creación y fortuna de la divisa NO8DO en Sevilla // Emblemata : Revista Aragonesa de Emblemática, 1998. – N 4. – P. 99–124.

References

- Vitruvij. (2017). *Desyat' knig ob arhitekture*. Reprint. Moscow : Arhitektura.

- Sim, N.M. (2018). *Arhitektura Yuzhnoj Ispanii epohi barokko*. Moscow : Progress–Tradiciya.
- Sim, N.M. (2019). Dvorec Karla V v Granade kak obraz i simbol «Velikoj Imperii». In *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik MGHPA*, (4–1), 62–73. Moscow.
- Ershova, I.V. (2015). Iz «Istorii Ispanii» («Pervoj vseobshchej hroniki», 1272). O deyaniiyah Gerkulesa. In *Valla. Integrirrovannyj istoriko-filologicheskij zhurnal evropejskikh issledovanij*, (5), 85–93. Moscow. Retrieved from : <https://www.elibrary.ru/contents.asp?id=34834345&>
- Francisco, M.P. (1978). La Historia de Sevilla de Luis de Peraza. In *Boletín de la Real academia Sevillana*, (6), 76–174. De Buenas Letras : Minervae Baeticae.
- García, M., Josefa, M. (1941–1942). Juan de Arfe y la custodia de Ávila”. In *Boletín de Estudios del Seminario de Arte y Arqueología*, (VIII), (pp. 258–268). Valladolid : Universidad de Valladolid.
- Juan de Arfe y Villafañe. (1585). *De varia commensuración para la Escultura y Architectura*. – Sevilla : Imprenta de Andrea Pescioni y Juan de Leon.
- Méndez, L.R. (2012). *El Auntamiento de Sevilla*. Sevilla.
- Morales, A.J. (1981). *El Ayuntamiento de Sevilla. Arquitectura y simbología*. Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla.
- Moreno, D.F. Tratados españoles de arquitectura en el fondo antiguo de la Universidad Complutense. In *Anales de Historia del Arte*, (pp. 189–203). Madrid : Universidad Complutense.
- Nieto V., Morales, A.J., Checa,F. (1993). *Arquitectura del Renacimiento en España 1488–1599*. – Madrid : Manuales arte Cátedra, 1993. – 426 p.
- Ortiz, A.D. (2006). *Historia de Sevilla*. Sevilla : Univarsidad de Sevilla.
- Pérez S., A.E. (1986). *Historia del dibujo en España de la Edad Media a Goya*. Madrid : Cátedra.
- Sanz, M.J. (2006). *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de la catedral de Sevilla*. Sevilla : Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla y Diputación de Sevilla.
- Sánchez, C., Francisco J. (1920). *Los Arfes, escultores de plata y oro (1501–1603)*. Madrid : Saturnino Calleja.
- Sánchez, S., Rafael. (1998). Origen, creación y fortuna de la divisa NO8DO en Sevilla. In *Emblemata : Revista Aragonesade Emblemática*, (4), 99–124.