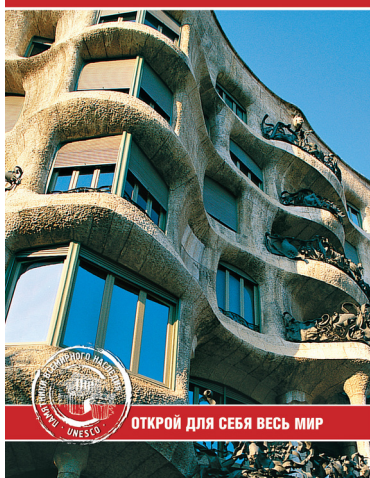


БАРСЕЛОНА И ШЕДЕВРЫ ГАУДИ



ОТКРОЙ ДЛЯ СЕБЯ ВЕСЬ МИР

Светлана Александровна Хворостухина
Барселона и шедевры Гауди
Серия «Памятники всемирного наследия»

Издательский текст
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=5977969
Барселона и шедевры Гауди: Вече; М.; 2008
ISBN 978-5-9533-3470-9

Аннотация

Странно, но еще тридцать лет назад мало кто знал и слышал о соборе Саграда Фамилия. Сегодня это величайшее из строящихся в наши дни творений рук людских известно каждому образованному человеку. Так же как имя его создателя – гениального архитектора Антонио Гауди и его покровителя, мецената Эусебио Гуэля.

И все же главный герой этой книги – Барселона, город, где творил Гауди, где создавали в XIX столетии уникальные строения самые выдающиеся архитекторы-модернисты Испании, где закладывались основы мировой архитектуры XXI века.

Содержание

Вместо предисловия	4
Антонио Гауди и архитектурное искусство Европы XX века	7
Творчество Антонио Гауди и его место в национальной архитектуре Испании	38
Конец ознакомительного фрагмента.	40

Светлана Александровна Хворостухина

Барселона и шедевры Гауди

Вместо предисловия

...Чтобы избежать разочарования, не надо предаваться иллюзиям...

Антонио Гауди

Рано утром 7 июня 1926 года в Барселоне состоялось торжественное открытие первого трамвайного пути. В тот же день вечером под первый пущенный в городе трамвай попал неизвестный нищий. Смертельно раненного, его доставили в приют для бездомных, где он и скончался, не приходя в сознание.

Управляющий приютом распорядился было похоронить старика в общей могиле. Однако в тот час в доме для нищих оказалась женщина, которая смогла опознать человека, попавшего под первый барселонский трамвай. Им оказался не кто иной, как... выдающийся мастер, гениальный барселонский зодчий, имя которого уже в то время не сходило с уст настоящих ценителей искусства по всему миру, уважаемый гражданин Барселоны, своими руками сотворивший этот город, архитектурой которого теперь восхищаются миллионы жителей планеты, Антонио Гауди.

Гауди создавал свои творения на протяжении почти 48 лет. Несмотря на столь большой для любого мастера срок, жизнь и творчество этого архитектора до сих пор остаются величайшей загадкой не только для любителей архитектурного искусства, но также и для профессиональных знатоков. Мистикой и тайной покрыты дни жизни зодчего, его творения и этапы их создания.

Почти полвека было отведено судьбой Антонио Гауди на то, чтобы он создавал свои произведения. Большая часть принадлежащих прославленному мастеру шедевров находится в Барселоне. Многие искусствоведы склонны считать, что именно Гауди принадлежит заслуга создания облика города.



Памятник Антонио Гауди в Барселоне

Антонио Гауди смог завершить работу над образом Барселоны, который в глубокой древности начали создавать Ганнибал (247–183 гг. до н. э.) и император Август (63 г. до н. э. –

14 г. н. э.). С рождением архитектурных творений Гауди Барселона обрела свой собственный, неповторимый стиль.

Говоря о творчестве Антонио Гауди, величайшего мастера архитектурного искусства рубежа XIX–XX веков, искусствоведы часто называют его королем железа, архитектуры и модерна. Действительно, ему принадлежит заслуга создания в Барселоне особой, волшебной страны под названием Архитектура, в которой воплотились принципы зодчества нового времени, принципы модернистского искусства. Современную Барселону трудно спутать с каким-либо другим городом мира. Она является своеобразным хранилищем произведений выдающегося зодчего, ее архитектура неповторима и прекрасна.

Искусствоведы говорят о том, что творческая манера Антонио Гауди выражает его эстетические взгляды на мир, а также его понимание искусства как науки и, наоборот, науки как искусства.

Однако подобная трактовка смысла произведений Гауди является лишь одной стороной многогранника. Значение творчества знаменитого архитектора гораздо шире и заключается в том, что автор стремился разглядеть и запечатлеть в архитектурных формах прежде всего человеческое начало и творческую натуру, созвучную природе.

В настоящее время все еще не существует школы Гауди и не появились работы, которые можно было бы охарактеризовать как продолжение и подражание манере знаменитого мастера. Однако в ряде работ современных архитекторов можно выявить те тенденции и художественные принципы, которые были разработаны знаменитым барселонским зодчим.

В этой связи необходимо прежде всего упомянуть о его понимании архитектуры как искусства, которое находится в прямой связи с живой природой, а также о найденных им и непосредственно использованных на практике средствах пространственной геометрии.

Сам мастер, рассуждая о поиске художником собственного стиля и формы, не раз замечал: «Мы обладаем силой чувства, но нам не хватает точности, недостает совершенного владения познанием. Не хватает той неустойчивой настойчивости, той жажды познания и созидания, которые были характерны для Леонардо да Винчи или Бенвенуто Челлини. Это дало подлинную силу произведениям мастеров: через страдания, через самопожертвование возникает та простота, которая придает произведениям характер возникших тотчас и непринужденно».

Спустя несколько десятилетий после трагической гибели выдающегося мастера можно с уверенностью утверждать, что той же мудрой простотой обладают и созданные им произведения.

Антонио Гауди и архитектурное искусство Европы XX века

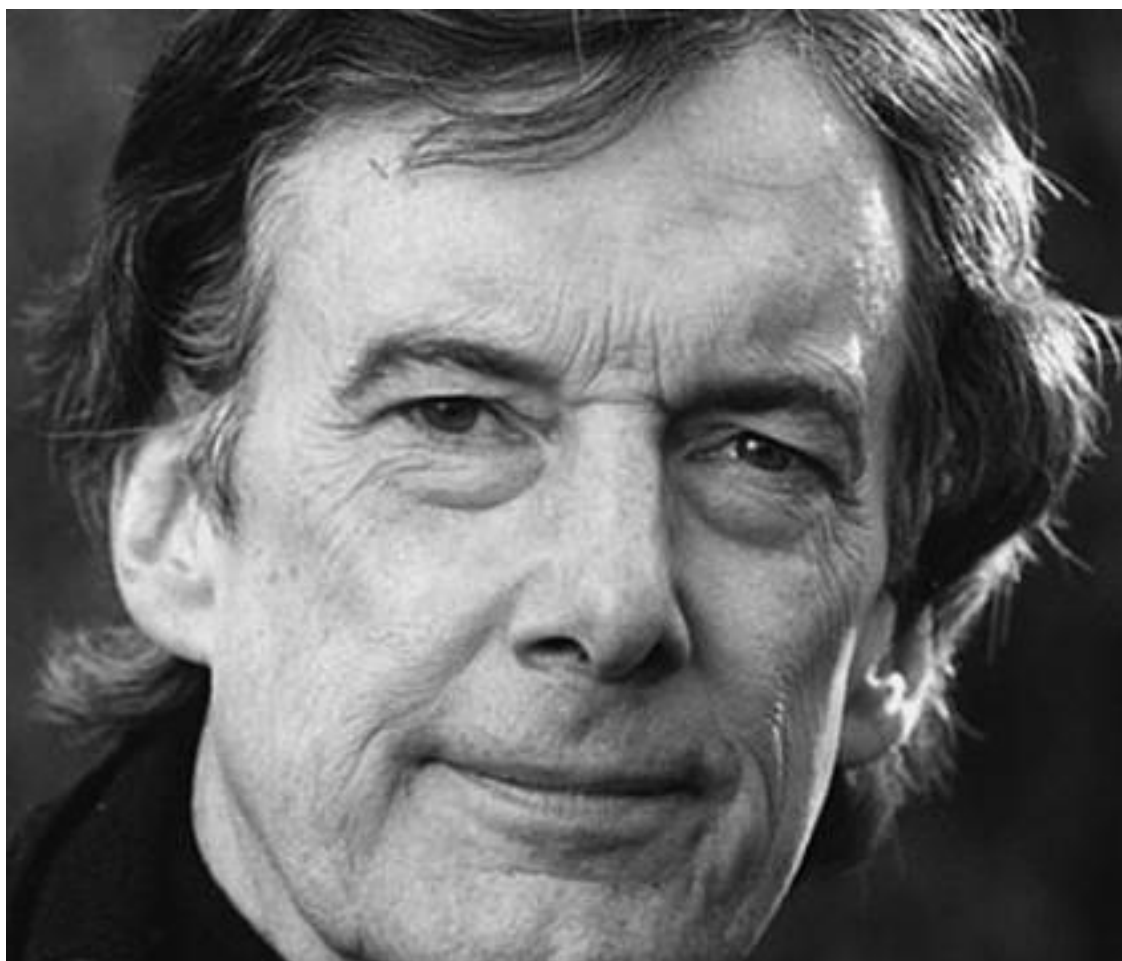
Гауди-и-Корнет, испанский архитектор, работал в Барселоне, создал своеобразный вариант стиля модерн...

Новый энциклопедический словарь

В начале 1970-х годов в архитектуре Западной Европы постепенно возникло новое направление, родоначальники и последователи которого попытались противопоставить свои творческие принципы идеологии и идеалам искусства модернизма. Они именовали себя сторонниками постсовременного искусства, так называемого искусства эпохи постмодернизма.

В 1977 году в свет вышла работа главного идеолога и сторонника постсовременного искусства Чарльза Дженкса (р. 1939). В книге «Язык архитектуры постмодернизма» он сделал попытку представить читателям и ценителям зодчества образ некоего последователя идей постмодернистского искусства.

Как ни странно, символом нового художественного направления в архитектуре стал... Антонио Гауди. Дженкс писал: «Если бы я был принужден указать на совершенно явного постмодерниста, я бы привел в пример Антонио Гауди. Но это невозможно, потому что он был предмодернистом. Я все же считаю Гауди именно пробным камнем для постмодернизма, образцом, с которым нужно сравнивать любые недавно построенные здания, чтобы увидеть, действительно ли они метафоричны, “контекстуальны” и богаты в точном смысле этого...»



Чарльз Дженкс

Казалось бы, родоначальник постмодернизма оговорился или несколько поспешил с подобной оценкой творчества Гауди. Однако и в заключение своей работы Дженкс говорил о знаменитом мастере не только как об основоположнике, прародителе нового течения в искусстве XX века, но и как о художнике, опередившем свое время на несколько десятилетий.

В той же книге «Язык архитектуры постмодернизма» Дженкс писал: «Вкус здания, его запах и осязаемая фактура привлекают чувствительность, так же как это делают зрение и размышления. В совершенном произведении архитектуры, как у Гауди, значения суммируются и работают вместе в глубочайшем сочетании. Мы еще не достигли этого, но нарастает традиция, которая осмеливается предъявить это требование будущему».

На самом деле Дженкс вовсе не случайно упомянул в своей работе о произведениях Антонио Гауди и соотнес его манеру архитектурного изображения с принципами искусства постмодернизма. Наконец-то настало время творческого метода Гауди, архитектора, имя которого еще несколько лет до выхода в свет книги Дженкса даже не вспоминали летописцы мирового зодчества.

Разработанные Гауди на рубеже XIX–XX веков особенная творческая манера и способы архитектурных решений выбивались из общего строя создававшихся в то время сооружений. Произведения талантливого мастера были настолько самобытны и оригинальны, что оказались невостребованными в этот период развития европейского зодчества. Впервые всерьез о таланте Антонио Гауди, его новаторстве и связи его творчества с предыдущими поколениями художников заговорили постмодернисты, которые считали мастера основоположником нового течения, значительно опередившим свое время.

Действительно, невозможно не согласиться с тем, что творчество Гауди возникло несколько преждевременно. На самом деле, казалось, зодчество, равно как и искусство в целом, развивалось как бы по прямой линии, согласно законам логики.

Даже в 1960-е годы, у самого порога зарождения постмодернизма, искусствоведы видели в развитии искусства логичную преемственность принципов одного течения другим, новым. Так, в 1920-е годы из противоречий идеологии социального утопизма и художественного модернизма в искусстве вырастает новое направление, которое получило название современного, или модернистского. Основоположники движения модернизма выступали за соблюдение в искусстве принципов строгости и геометричности изображаемых форм, а также за их обусловленность конструктивно-технологическими требованиями. При этом последователи модернистского искусства призывали художников на пути к искусству будущего отказаться от следования сложившимся к тому времени традициям художественного изображения и построения. Главным лозунгом модернистов стало создание стилистически единого архитектурного образа.

Модернисты часто называли себя не иначе как провозвестниками нового искусства, искусства будущего. При этом они говорили о том, что в искусстве будущего не будет места творческой манере художников и зодчим прошлого. Такой же критике подвергались и мастера, чья творческая манера шла вразрез с идеологическими установками, предложенными модернистами.

После окончания Второй мировой войны принципы художественного изображения действительности и архитектурного построения распространились по всему миру. Таким образом, считали последователи современного искусства, модернизм доказал свое доминирующее положение и право на существование.

Умами большинства мастеров середины XX века владели идеи, ставшие основой современного движения. Казалось, искусству модернизма уже ничто не угрожает, его будущее виделось многим ясным и безоблачным. Действительно, модернизм смог занять в искусстве привилегированное положение. Именно поэтому незамеченными в то время оставались произведения, созданные такими талантливыми мастерами-архитекторами, работавшими в начале XX века, как Огюст Пере (1874–1954) во Франции, Марчелло Пьячентини (1881–1960) в Италии, Эрих Мендельсон (1887–1953) в Германии, Рагнар Эстеберг (1866–1945) в Швеции, Эро Сааринен (1910–1961) в США и конечно же Антонио Гауди в Испании.

Словно в стороне от общего развития искусства начала XX столетия оставались даже целые художественные направления. Среди них необходимо особенно отметить следующие: экспрессионизм, органичная архитектура и неоклассицизм. Последователи указанных течений неизменно объявлялись сторонниками модернизма бесталанными неудачниками, не сумевшими доказать жизнеспособность проповедуемых ими принципов художественного видения. Все то, что не отвечало требованиям современного искусства, не имело права на жизнь и не могло быть признано ценным.

Многочисленные высказывания последователей принципов модернистского искусства в отношении представителей других течений отличались противоречивостью. Так, Мишель Рагон, знаменитый автор книги «О современной архитектуре», вышедшей в начале 1960-х годов, с величайшим восхищением говорит о Гауди: «Гауди – поэт камня... Гауди превосходит всех “одержимых творцов” силой своего дарования...» Столь же лестно автор отзывается и о произведениях, созданных известным зодчим. Однако далее, за прославляющей мастерство архитектора тирадой, следует критика его творческой манеры. Словно бы опомнившись и в то же время вступая в противоречие с самим собой, Рагон замечает: «Гауди мало что изобрел. В истории современной архитектуры Гауди не принадлежит место новатора. Он не продвинул архитектуру ни на один шаг...»

Подобную оценку теоретиков и последователей искусства модернизма не смогли опровергнуть даже слова Шарля Ле Корбюзье (1885–1965), высказавшегося как-то по поводу творчества Гауди следующим образом: «Я увидел в Барселоне Гауди – произведения человека необыкновенной силы, веры, исключительного технического таланта... Его слава очевидна в его собственной стране. Гауди был великим художником...» Однако следует заметить, что в данном случае в глубине души автора восхваляющей тирады настоящий ценитель архитектурного искусства все же возобладали над идеологом и последователем идей модернизма.



Шарль Ле Корбюзье

Долгое время мастера, работавшие в первой половине XX века, не принимали творчество Гауди. Не раз со стороны архитекторов-функционалистов и академистов в адрес мастера звучали обвинения в бесталанности и сумбурности.

Тем не менее и среди функционалистов находились такие, кто видел в творчестве Антонио Гауди будущее архитектурного искусства. Так, известный испанский зодчий Хосе-Луис Серт (1902–1981), опубликовавший в 1955 году работу, посвященную анализу художественных принципов Гауди, писал: «Вполне вероятно, что при дальнейшем развитии современной архитектуры последние опыты Гауди приобретут все большее значение и будут по достоинству оценены. Тогда будет признано величие его роли пионера и зачинателя...»

В 1960–1970-е годы столь же противоречивым было и отношение к творчеству Гауди советских зодчих. Творческую манеру испанского мастера чаще всего определяли как иррационалистическую (в негативном понимании слова), содержащую декоративистские черты архитектуры. Советские искусствоведы говорили о том, что произведения Гауди носят «мрачно-фантастический характер», а образы, им созданные, заключают «крайне субъективистскую трактовку художественных проблем архитектуры».

Более или менее положительная (правда, с массой оговорок) оценка творчества Антонио Гауди была дана в то время только лишь в посвященной испанскому зодчему и написанной М. Гарсия статье, вошедшей во «Всеобщую историю архитектуры», первое издание которой появилось в 1972 году.

Несмотря на столь противоречивое отношение модернистов к творчеству Гауди, сегодня можно с уверенностью говорить о том, что созданные им произведения имеют огромное значение для развития мирового архитектурного искусства XX столетия.

Современные российские любители зодчества знают о творчестве Антонио Гауди в основном из немногочисленных монографий зарубежных авторов. Наиболее полно жизнь и творческие принципы испанского мастера представлены в работе профессора, доктора архитектуры, в настоящее время заведующего кафедрой Гауди в Барселонском политехническом университете, Жоана Бассегода-и-Нонеля (р. 1930), который в течение 25 лет занимался изучением художественного метода великого архитектора.

Плодом столь длительного труда стала книга, в которой автор, пытаясь понять творческие принципы зодчего, рассуждал о связи творчества Гауди и того времени, в котором он жил. Речь также шла и о связи художественного метода, выработанного испанским архитектором, с тем культурным движением, которое последовало за ним.

Нонель не раз подчеркивал то обстоятельство, что некоторая неизвестность Гауди в Европе середины XX столетия в большей степени была обусловлена доминирующим положением модернистского искусства. Однако уже тогда многие (пожалуй, наиболее дальновидные) из последователей новых, современных принципов в искусстве по достоинству оценивали творчество Гауди.

Ряд академистов также видел в художественных принципах испанского зодчего шаг вперед в развитии мирового архитектурного искусства. Так, в одной из своих статей основоположник современной бразильской архитектурной школы Оскар Нимейер (1907–1989) (сам, кстати, отдававший предпочтение старинной архитектуре) писал в те годы: «У наиболее одаренных архитекторов рождалось неудержимое стремление к поискам новых форм и решений; стремление, особенно четко заявившее о себе в нашу эпоху дерзаний и побед, которую наша реформистская функциональная архитектура просто-напросто не в состоянии выразить, поскольку она лишена смелости и фантазии. Этим объясняется и обращение к Гауди с его необузданной архитектурой, столь симптоматичной для современной эпохи; этим объясняется и то новаторское движение... отмеченное повышенным интересом к новым прекрасным художественным формам».

Нужно сказать, что Оскар Нимейер, создатель Бразилиа, признанный корифей архитектурного искусства XX века, мастер, которого называли не иначе как творец города будущего, не переставал восхищаться произведениями Гауди, считая его зодчим нового поколения (и это несмотря на то, что Гауди жил и работал несколькими десятилетиями раньше!). Анализируя современное ему искусство и творчество Антонио Гауди, он писал: «Современная архитектура, преодолев период борьбы, нанесший ей такой ущерб, пошла по пути художественной свободы к новым решениям, насыщенным исканиями, новаторством и поэзией. Мы представляем себе образ мыслей Гауди, которые нас всегда привлекали, когда обращаемся к архитектуре барокко в нашем прошлом в надежде вернуть современной архитектуре причудливость, новизну и изысканность».

На самом деле явление неприятия творческой манеры Антонио Гауди в первой половине XX столетия достаточно легко объяснить: слишком уж отличны созданные им произведения от всех тех архитектурных сооружений, что появлялись в то время. Творения испанского мастера никак не могли вписаться в рамки, как тогда говорили, «правильного, нормального и магистрального» в искусстве.



Оскар Нимейер

Многих современников невероятно удивлял интерес мэтра архитектуры XX века, Оскара Нимейера, к творчеству Гауди. Действительно, в то время казалось невероятным увлечение знаменитого зодчего творениями провинциального мастера, имя которого нередко упоминали вместе с эпитетом «юридический».

Однако причина живого интереса Нимейера к творчеству Гауди вполне объяснима. Мастера всегда привлекали свободные живописные и криволинейные архитектурные формы, словно бы находившиеся в оппозиции к общепринятому функционализму. Кроме того, появление свободного от ортодоксов зодчества Нимейер считал вполне закономерным этапом в развитии мировой архитектуры.

Значимость и глубина творений Гауди по-настоящему открылись любителям и мастерам архитектурного искусства только во второй половине XX века.

Архитекторы, работавшие в то время, стремились к тому, чтобы открыть новые способы построения и изображения действительности.

Следует заметить, что творения Гауди поразили Оскара Нимейера не только и, пожалуй, не столько свободой линий. Долгое время искавшего новые методы в архитектуре Нимейера привлекали в творчестве провинциального мастера прежде всего его самобытность, близость к природе, эмоциональное наполнение и глубокая содержательность. Той же цели добивался в своем творчестве и сам Нимейер, однако происходило это в несколько ином измерении – в рамках другого архитектурно-художественного направления.

На протяжении всего творчества Оскар Нимейер, равно как Ле Корбюзье, Эро Сааринен или Кендзо Танге (1913–2005), пытался отойти от сложившихся к тому времени стереотипных представлений о взаимодействии формы и функции и разработать новые способы художественного изображения, которые отвечали бы требованиям искусства нового времени. Наверное, именно поэтому Нимейеру оказалось настолько близким и понятным творчество Антонио Гауди, человека невероятной внутренней свободы, профессионала, обладавшего талантом безграничного потенциала.

Творчество Оскара Нимейера можно считать своеобразным выражением искусства трех наций: европейской, южноамериканской и африканской. Возможно, именно поэтому знаменитый архитектор смог ощутить обособленность творчества Антонио Гауди не только в мировой, но и в национальной, испанской, культуре.

Необходимо заметить, что искусство Испании имеет особенное значение в истории развития европейской культуры. Еще в XIX веке впервые прозвучали слова о том, что Африка начинается за Пиренеями. Но с данным утверждением можно было бы поспорить.

За Пиренеями находилась не только Африка. На протяжении нескольких десятков столетий на Иберийском полуострове формировалась своя неповторимая культура, выросшая из гармоничного соединения самых разных культур Европы, Африки, Азии, Америки. Таким образом, было бы справедливее утверждать о существовании за Пиренеями искусства, ставшего своеобразным синтезом искусства Запада и Востока.



Кафедральный собор города Бразилиа

На основе подобного смешения возникали явления, в значительной степени обогатившие мировую культуру. Среди них первый европейский университет, появившийся не где-нибудь, а в Саламанке (испанский город, находящийся на западе страны), произведения испанских живописцев или знаменитый «Дон Кихот». Таким образом, именно упомянутые выше противоречивые влияния стали основой для рождения гармоничной и цельной культуры, одним из ярчайших проявлений которой и стала испанская архитектура.

Как известно, административные районы Испании называются землями. Необходимо сказать о том, что культура каждой из испанских земель развивалась самостоятельно.

В результате среди прочих наиболее развитой с точки зрения культуры и искусства оказалась Каталония, которая находилась на побережье Средиземного моря, открывавшего путь в Европу и Азию.

Однако подобное географическое положение вовсе не помешало развитию на территории Каталонии самобытной национальной культуры. В одной из своих статей испанский журналист М. Висенталь справедливо заметил, что «Каталония переводит, торгует, обменивается товарами, но не теряет родного языка и собственной индивидуальности».

Наиболее ярко культурное своеобразие Каталонии было выражено в ряде работ мастеров искусств, творивших на рубеже XIX–XX веков. Именно тогда и появились поздние творения Антонио Гауди. В архитектурных сооружениях Гауди, первые из которых были созданы во второй половине XIX столетия, наиболее полно отразились те сепаратистские тенденции и идеи, которые зародились в испанском обществе того времени.

Несколько позднее советский литературовед, академик Арсен Арутюнович Тертерян (1882–1953) так написал о культурном феномене Каталонии: «Способность испанских мастеров преобразовать любые заимствования своим мировосприятием, своей фантазией

сохранилась до новейших времен. Так, воплощенное в камне причудливое воображение барселонского архитектора Антонио Гауди то уносилось в прошлое, к рыцарским временам (епископский дворец в Асторге), то воспаряло к небу, как в детской грезе (церковь Святого Семейства в Барселоне)».

Таким образом, можно с уверенностью говорить о творчестве испанского мастера и как о глубоко национальном, отражающем самобытный характер Каталонии явлении и в то же время как о явлении общеевропейском и мировом. Неслучайно в ряде монографий творчество Антонио Гауди определяется как космополитичное, универсальное и всемирное.

До сей поры живы многочисленные, пришедшие из глубины веков истории о творцах, чей талант не был признан при жизни. Причем в большей степени такие легенды повествуют о поэтах и художниках. О непризнанных зодчих подобных историй известно куда меньше. И это вовсе не означает, что архитекторов считали гениями всегда и безоговорочно. Дело все в том, что непризнанные мастера подобного направления в искусстве, в условиях частнособственнических отношений в обществе, как правило, не приглашались для исполнения дорогостоящих заказов.

Подобную работу обычно предлагали известным мастерам. Однако могло случиться так, что общее признание их таланта несколько запаздывало. А потому постичь все величие и значимость их творений люди могли только лишь по прошествии десятилетий, и даже веков. Так случилось и с Антонио Гауди.

Нередко подобное запаздывание признания таланта того или иного зодчего было связано с тем, что его творения намного опережали свое время, или это было связано с изменением архитектурного стиля и направления, того, что принято называть модой.

Пришедшая на смену предыдущей, мода нередко меняет идеалы и кумиров, старые при этом, становясь невостребованными и лишними, уходят в небытие. Нередко такое явление культурного перепутья сопровождается развенчанием старых норм и идеалов. Ярким примером тому может быть довольно резкая критика, прозвучавшая в начале 1970-х годов в адрес основоположников модернистского направления в искусстве.

Однако наряду с вышеупомянутым происходит и другое явление. Нередко во время смены направлений в искусстве наблюдается повышенное внимание к наиболее ярким моментам в истории развития искусства и, как следствие этого, вспоминаются имена творцов, которые незаслуженно были забыты в свое время и чьи устремления и методы художественного изображения становятся близки и понятны провозвестникам новых движений. Именно так произошло с известным ныне американским скульптором, работавшим в первой половине XIX столетия и получившим признание только в 1960-е годы Горацио Гриноу (1805–1852).

Величие в искусстве не всегда достигается посредством создания грандиозного творения. Так, например, ставшие знаменитыми архитекторы Клод Никола Леду (1736–1806) и Иван Ильич Леонидов (1902–1959) получили признание после представления своих проектных работ.

Однако Антонио Гауди прославился именно грандиозными сооружениями. Его профессионализм невозможно было не заметить. Все созданные им произведения расположены в центральном районе Барселоны. И все они занимают центральные участки в отведенном районе, имеют огромные размеры и полифункциональны (в этой связи будет достаточно упомянуть колонию Гуэль, представляющую собой сложный архитектурный комплекс).

Предвосхитив наступление новой эпохи в искусстве, Гауди с присущим ему мистицизмом и аскетизмом смог в то же время отразить свое время, период развития предмодернизма и зарождения современной культуры. В свойственной только ему манере он выразил все те идеи, которые ознаменовали наступление новой эры в искусстве.

Творчество Антонио Гауди складывается словно бы из синтеза, с одной стороны, его духовных устремлений, уводящих в прошлое, возвращенных на религиозности, и, с другой стороны, его фантазий, выходящих за рамки реальной действительности. Гауди был и остается одним из крупнейших и талантливейших мастеров архитектурного искусства рубежа XIX–XX столетий, когда в мировой культуре стало оформляться новое, современное искусство.

Стиль Гауди стал своеобразным отражением того времени, в которое жил и работал зодчий. Тогда искусство развивалось на основе смешения рационалистического и свободного от всяческих догм и традиций начал.

Вот почему произведения Гауди часто лишены связи с национальными тенденциями развития и нередко характеризуются как универсальные и космополитичные. Это подтверждает и тот факт, что архитектор для сооружения своих конструкций часто использовал всевозможные параболообразные арки, гиперboloиды, спирали, наклонные колонны. Подобные применявшиеся Гауди детали и геометрические линии опередили не только архитектуру второй половины XIX столетия, но и инженерные решения следующего, XX века.

Творчество Антонио Гауди в отдельных деталях и композиционных решениях было сходно с произведениями художников-примитивистов. Однако работы архитектора отличаются большим динамизмом и изменчивостью творческой манеры.

Можно говорить о том, что художественный метод Гауди представляет собой воплощение определенного этапа развития мировой архитектуры. Талант мастера позволил зодчему шагнуть вперед в поиске новых художественных принципов изображения и опередить свое время.

В творчестве Гауди (как и в творчестве любого другого творца) можно проследить закономерную смену отдельных периодов. Так, ранние его работы эклектичны и отражают особенности архитектуры периода второй половины XIX века.

Последующие произведения знаменитого зодчего являются воплощением национально-романтических идеалов, своеобразным выражением выработанных самим мастером идей и форм, впоследствии названных искусствоведами ар нуво (модерн). Последние работы, созданные испанским архитектором уже в начале XX столетия, словно возвращают зрителя в XVII век, когда в искусстве сформировалось направление, названное классицизмом.

Рассуждая о самобытности и исключительности творческой манеры Гауди, нельзя не сказать о том, что та самобытность и исключительность не были абсолютными. В некоторых работах мастера можно обнаружить черты методов художественного изображения, выработанные другими творцами.



Дом Генри Адамса. Архитектор Луис Генри Салливен



«Падающая вода» – резиденция Эдгара Кауфмана. Архитектор Фрэнк Ллойд Райт

Так, например, в ряде произведений Гауди заметны детали, которые напоминают (если не учитывать стилевое различие) работы американских зодчих, основоположников органичной архитектуры, Луиса Генри Салливена (1856–1924) и Фрэнка Ллойда Райта (1867–1959). В связи с этим многие искусствоведы склонны считать Антонио Гауди предшественником экспрессионизма, причем больше с точки зрения художественного изображения (выставка фотографий сооружений Гауди, прошедшая в 1911 году во Франции, имела колоссальный успех у ценителей не только архитектурного, но и изобразительного искусства), чем архитектурного построения.

Творчество Антонио Гауди стало выражением природного, жизненного начала, а также той рационалистической сущности, которой отличалось искусство эпохи модернизма. Его произведения логически выстроены, органичны и вместе с тем они земные, даже несмотря на ощутимое сходство с возвышенно-духовными работами Эль Греко.

Вместе с тем произведения испанского архитектора были лишены той ненужной хрупкой истонченности, некой болезненности и манерности, словом, всего того, что характеризует стиль барокко.



Отель «Империял». Архитектор Фрэнк Ллойд Райт

Все творения, созданные Гауди, в полной мере отвечают требованиям рационалистического искусства не только с точки зрения функционального, пространственного и технического решений, но и с точки зрения используемых автором художественных методов. Об этом не раз говорили архитекторы и искусствоведы 1920-х годов.

Таким образом, на первый взгляд могло показаться, будто бы творчество Гауди как нельзя лучше вписывалось в рамки именно современного искусства. Однако это не так. Дело в том, что в процессе развития высокие идеологические принципы и художественные приемы модернистов, по существу, превратились в канонизированный геометризм, лаконичность, технологическую и техническую простоту и четкость линий.

А потому сторонники и последователи современного искусства отвергали всяческие полеты фантазии, выражавшиеся в создании произведений, обладавших высоким динамизмом. Тем более не принимались и попытки некоторых авторов оживить или приукрасить архитектурные формы. В связи с этим необходимо особенно подчеркнуть, что в середине XX столетия архитектуру Оскара Нимейера, считавшуюся модернистской (и никогда в полной мере не отвечавшей всем требованиям этого направления), называли не иначе как крайне формалистической.

Анализ культурной ситуации, сложившейся в Европе в середине XX столетия, позволяет понять причины непонимания современниками творчества испанского архитектора Антонио Гауди. В те годы об авторе Саграда Фамилия и усадьбы Гуэль мало кто слышал. Казалось, искусствоведы и коллеги по архитектурному цеху упорно не желали замечать творения настоящего мастера, каковым и был Гауди.

Как оказалось, по праву оценить творчество испанского зодчего смогли только европейские живописцы. Многие критики часто говорят о художниках XX века как о преемни-

ках Гауди. Действительно, синтетичные и вместе с тем необычайно гармоничные творения архитектора стали провозвестниками такого направления в изобразительном искусстве, как сюрреализм.

Впервые творчество Антонио Гауди попало в круг внимания критиков в 1950-е годы. Именно тогда резко возрос профессиональный интерес к художественной манере испанского мастера со стороны европейских зодчих, которых удивляли и восхищали произведения, обладающие одновременно динамизмом, пластичностью и живописностью. Архитекторы середины XX столетия, желая, видимо, почерпнуть новое с точки зрения методов художественного изображения, выражали живой интерес к творчеству провинциального мастера. Так, в 1955 году Х.Л. Серт в одной из своих статей, посвященных творчеству Антонио Гауди, писал: «В последних произведениях ряда современных инженеров и художников часто применяются легкие конструкции, напоминающие по своим формам раковины или другие произведения природы. Этим формам, многие из которых изогнуты, предстоит играть значительную роль в будущем. Нельзя дальше застраивать наши города, ограничиваясь зданиями-коробками, порожденными конструкцией плиты и опоры». Другими словами, Серт словно бы заставляет современных ему мастеров отказаться от четких прямых линий и уделять больше внимания живой природной пластике и эстетичности создаваемых произведений – тому, что служило основой художественного метода Антонио Гауди. По его мнению, созданное из камня архитектурное сооружение должно жить подобно живому организму, радовать глаз зрителя, не подавлять волю, а, напротив, пробуждать в человеке разнообразные мысли и эмоции.

В работах многих архитекторов и художников начиная с этого времени можно проследить черты, напоминающие творения Гауди. Так, например, некоторые исследователи склонны считать, что влияние испанского мастера можно проследить в культовых сооружениях, созданных Джованни Микелуччи (1891–1990), а также частично в капелле Нотр-Дам-дю-О, находящейся в Роншане, автором которой является Ле Корбюзье.

Однако первые заметки, появлявшиеся в печати, лишь поверхностно анализировали творчество Антонио Гауди. Те частичные обращения к художественному методу испанского архитектора, о которых говорилось ранее, были не чем иным, как стремлением создать произведение, внешне напоминавшее стиль Гауди.



Церковь Сан-Джованни Батиста. Архитектор Джованни Микелуччи



Капелла Нотр-Дам-дю-О. Архитектор Ш. Ле Корбюзье

В середине XX века наиболее прогрессивные художники ставили своей задачей выработать множество новых архитектурных форм, которые противоречили бы основным принципам современного искусства. Именно такой целью и был обусловлен интерес к произведениям Гауди, которые отличались необычайной внешней пластичностью и выразительностью. Столь же богатой почвой для создания новых способов архитектурного изображения оказалось и разнообразие используемых испанским зодчим конструкций.

В 1960-е годы в архитектурном искусстве Европы произошел новый переворот. В то время стали появляться произведения молодых мастеров, которые пропагандировали принципы так называемого программно-техницистского движения.

При этом антиэстетическая направленность идеологии нового течения вовсе не означала, что произведения авторов, работавших в данном стиле, лишены эстетизма и маловыразительны. Однако в то время эстетическое и декоративное наполнение, а также эмоциональность произведений Антонио Гауди оставались на заднем плане и не могли служить источником вдохновения для архитекторов, являвшихся сторонниками программно-техницистского направления.

Тем не менее произведения Гауди с течением времени все более привлекали внимание архитекторов второй половины XX столетия. Интерес к его работам касался прежде всего основного, выработанного испанским зодчим художественного принципа, который заключался в формальном уподоблении того или иного архитектурного сооружения какому-либо субъекту природы.

При этом влияние творчества Гауди более всего прослеживается не только у сторонников функционально-бионического направления в искусстве, одним из представителей которого был швейцарский архитектор Юстус Дахинден (1925–2005). Чаще всего черты художественного метода Гауди можно увидеть в произведениях тех авторов, кто оказался духовно близок ему. Ярким примером этого является творчество такого же одинокого, как и Гауди, творца – американского архитектора итальянского происхождения Паоло Солери (р. 1919), который обладает той же мистической фантазией, отличавшей и создания испанского мастера.

Искусствоведы, начавшие работать в 1970-е годы, по-новому высветили художественный метод Антонио Гауди. Стоит упомянуть, что именно в это время появляются различные издания, посвященные жизни и творчеству испанского архитектора. Выходят в свет иллюстрированные альбомы и журналы, представлявшие произведения Гауди.



Жилой дом в Цюрихе. Архитектор Юстус Дахинден



В Аркосанти – экспериментальном проекте Паоло Сорели в Аризоне

Тогда же своеобразным веянием времени стало упоминание искусствоведами и профессиональными архитекторами имени испанского мастера в публикациях. В 1970-е годы становится едва ли не правилом хорошего тона восхищаться работами Гауди (чего не было еще десятилетие назад).

В связи с этим возникает закономерный вопрос: чем же вызвано столь внезапное признание таланта Антонио Гауди? Дело в том, что именно на 1970-е годы приходится кризис современной культуры и начало становления и развития культуры постмодернистской. Как известно, появление последней было обусловлено разочарованием творцов в идеалах и художественных принципах, разработанных в рамках искусства модернизма, на смену которому неизменно должно было прийти новое направление.

Однако кризис идеологии модернизма стал не единственной причиной развития постмодернизма. Его появление было вызвано целым рядом причин социального и культурного характера. По существу, рождение постмодернизма стало своеобразным выражением того кризиса, который имел место в то время в европейском обществе. Но прежде, чем оно должно было появиться на свет, художники должны были осознать необходимость рождения нового искусства.

Как известно, идеологи модернизма впервые выступили в 1920-е годы. При этом идеология сторонников современного искусства привлекала массы за счет того, что они ратовали не только за преобразование зодчества и культуры в целом, но и за коренное обновление способов поиска архитектурных форм. Однако идеалы модернистов так и остались недостижимыми.

А на деле человека середины XX столетия окружали безликие каменные, похожие одна на другую коробки-параллелепипеды. Все это в течение полувека наводило на людей скуку и раздражение, в результате чего искусствоведы и профессиональные архитекторы решили, что современное искусство зашло в тупик.

Путь к рождению постмодернистской культуры оказался довольно долгим. А предшествовал ему появившийся в 1950-е годы лозунг о возможно большей вариабельности используемых при создании произведений художественных приемов. Подобные требования выдвигали тогда сторонники функционализма¹, которые не могли в одно мгновение принять понимание творческого процесса (в том числе и в архитектуре) как свободного полета фантазии художника.

Появление идеологии постмодернизма в европейской культуре можно сравнить с вечерним летним ветерком, который несет прохладу и свежесть. Идеологи постмодернизма сразу же выступили против канонов современного искусства. Они пропагандировали использование в архитектуре целой палитры красок и всевозможных геометрических форм, отражение в создаваемых произведениях национальных традиций.

Основоположники постмодернизма выступили как оппоненты сторонников современного искусства с их «технологической» идеологией, а также продолжателей идей модернизма, последователей таких течений, как необрутализм², метаболизм³ и футурилогическое проектирование⁴. Впервые за долгие годы прозвучали призывы к созданию образно-эмоциональной архитектуры. Постмодернисты стали первыми художниками, заговорившими о существовании особенного языка архитектуры.

С появлением постмодернистов доминирующее положение стали занимать потребители архитектуры – зрители и заказчики. Основоположники постмодернистского искусства призывали творцов ориентироваться на вкусы, потребности и запросы зрителя, тогда как их предшественники – идеологи модернизма – говорили о назидательной роли и первостепенном значении архитектуры.

В связи с этим главным лозунгом постмодернистов стал призыв к индивидуализации создаваемого архитектурного образа. Одновременно, исходя из принципов антиэлитарной сущности искусства, постмодернисты выдвигали требование понятности и доступности языка архитектуры не только для критиков и профессионалов, но также (и в большей степени) для обывателей.

Выдвигая подобные требования, сторонники постмодернизма реально оценивали вкусы рядовых любителей зодчества. Однако, хорошо зная о довольно низком уровне часто продиктованных модой пристрастий рядовых ценителей архитектурных сооружений, о некоей традиционности вкусов, постмодернисты заговорили о пересмотре и переоценке культурного наследия и традиций. Они выступали за формирование нового взгляда на исторический опыт предшественников – зодчих многих поколений.

Именно с появлением первых публикаций и произведений постмодернистов профессионалы и критики стали чаще говорить о том, что искусство (и архитектура в том числе) должно быть выразителем национально-культурных традиций. Так, американский архитектор Чарльз Мур (1925–1993) писал: «Физические пространства и очертания здания должны

¹ Функционализм – направление, утверждающее примат утилитарно-практической функции произведения архитектуры над его формой.

² Брутализм (необрутализм) – направление в архитектуре с 1950#х годов, стремящееся к максимальному выявлению архитектоники построек с помощью грубой ошутимости, подчеркнутой весомости архитектурных форм; использует естественную фактуру материалов, обнаженные конструкции и системы инженерного оборудования зданий.

³ Метаболизм (от греч. *metabole* – перемена) – течение в архитектуре середины XX в., возникшее как развитие принципов конструктивизма согласно концепции «изменяемого пространства». Оптимальная конструктивная основа сооружений сочеталась с комбинаторикой – вариационными «ячейками», благодаря чему архитектурные композиции приобретали более разнообразный вид; метаболисты воспринимали город как живой организм со всеми свойственными организму процессами; они делили город на постоянные и временные элементы – кости, кровеносные сосуды и живые клетки, которые меняются с течением времени.

⁴ Футурилогическое проектирование – течение в архитектуре; возникло в середине XX в.; его представители создавали на бумаге утопические проекты городов будущего, стремясь парадоксальными, фантастическими идеями вывести архитектурное проектирование из тупика функционализма и стандартного прагматического мышления.

помогать человеческой памяти в восстановлении связей через пространство и время... Мне кажется, что предстоящие полстолетия уже вызывают к восстановлению связей между нами и прошлым...»

Таким образом, постмодернисты отказались от идеологии современного искусства и обратились к обыденной, отвечавшей запросам обывателей, а потому лишенной стилистики архитектуре региональных школ и позже – к эклектизму⁵ искусства второй половины XIX столетия. Однако и художественные методы эклектизма оказались для постмодернистов слишком ограниченными, строгими, нормализованными и регулярными.

Творчество Антонио Гауди, которое воплотило синтез стилистики эклектизма, искусства ар нуво⁶ и национально-романтических движений, в то же время оказалось обособленным от какого бы то ни было стиля. Именно индивидуализированный характер произведений Гауди и привлек внимание постмодернистов. Поэтому Дженкс, даже несмотря на то, что творчество испанского мастера глубоко было индивидуально, называл его произведения не иначе как эталоном искусства периода постмодернизма.

На самом деле в творчестве Антонио Гауди можно обнаружить немало деталей, отвечающих принципам постмодернистского искусства. Действительно, его работы характеризуются индивидуальностью и в отношении к владельцу-заказчику, и с точки зрения всего творчества автора.

Городские сооружения Гауди содержательно насыщены и контекстуальны⁷. При этом очевидно, что мастер стремился к тому, чтобы создаваемая постройка хорошо вписывалась в окружающую архитектуру.

Стоит заметить, что доминирующую роль играло все же окружение, поскольку известны случаи, когда подвергались изменениям первоначальные проекты вследствие того, что стиль или форма нового сооружения не вписывались в окружающий пейзаж и застройки.

Как уже говорилось выше, произведения Антонио Гауди эмоционально и содержательно невероятно насыщены. Часто они носят изобразительный характер. Работы испанского мастера отличают духовное наполнение и способность вести беседу со зрителем. Они могут говорить, причем, по словам Ч. Мура, «говорить разные вещи разным людям».

Судя по воспоминаниям современников, в процессе работы над возведением и отделкой той или иной постройки Гауди разрешал мастерам – строителям и отделочникам – вносить их собственные изменения в первоначальный проект. Именно отсюда берет начало замеченная исследователями связь произведений испанского мастера с национальной традицией.

Кроме того, сооружение оказывается своеобразным выражением культуры не только государства или региона, но и того города, где оно находится. Отсюда же происходит и связь стиля произведения со стилем окружающих построек.

Итак, произведения Гауди отличаются разнородным характером с точки зрения архитектурного стиля. Однако, с другой стороны, все они представляют собой отдельные части

⁵ Эклектизм – стилевое направление в архитектуре середины XIX века – 2-й половины XIX века, для которого характерно применение разнородных элементов, заимствованных из разных эпох и стилей, в новых, отличных от первоисточника по пространственно-планировочной структуре и назначению, архитектурных сооружениях; эклектизм оказал значительное влияние на становление стиля модерн.

⁶ Ар нуво (от фр. «новое искусство») – то же самое, что «модерн», то есть художественное направление в искусстве, бывшее популярным во второй половине XIX – начале XX века; его отличительными особенностями являются: отказ от прямых линий и углов в пользу более естественных, «природных» линий, интерес к новым технологиям (в особенности в архитектуре); модерн стремился сочетать художественные и утилитарные функции создаваемых произведений, вовлечь в сферу прекрасного все сферы деятельности человека.

⁷ Контекстуальность – обусловленность контекстом, то есть средой, в которой находится объект и который благодаря этой среде получает свое законченное выражение.

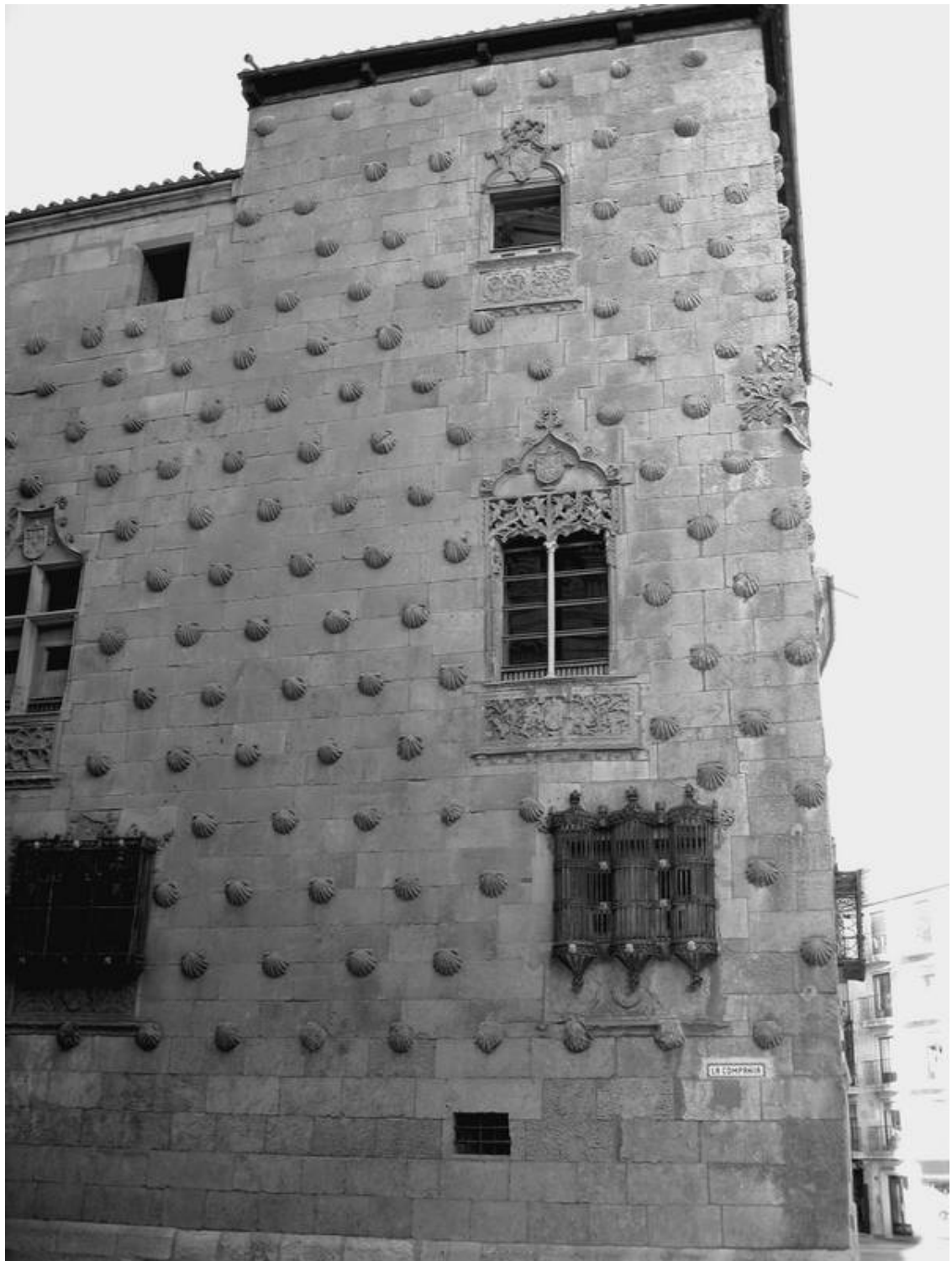
(одновременно отличные и похожие друг на друга) единого целого, объединенные самобытным талантом автора, его творческими устремлениями.

Исследователи творчества Антонио Гауди не раз отмечали местный колорит его произведений. В работах испанского мастера прослеживаются черты, присущие национальной традиции. Среди прочих необходимо отметить такие: выражение испанского варианта романского и готического стилей, барокко, наследие испано-мавританского искусства и выросших из него орнаментальной облицовки и потолков типа «артесонато», а также эстетичности и изобразительности архитектурных форм.

Так, всевозможные башни и башенки, украшающие сооружения Гауди, говорят о традиции искусства мусульманского Востока, а плавные линии стен зданий (например, павильоны парка Гуэль) сходны со стенами знаменитого Дома с ракушками, который находится в Саламанке.

Конструкция многих из произведений Гауди восходит к древней каталонской традиции. Однако более всего характер и традиции местной архитектуры раскрывают те изобразительно-символические детали, которыми изобилуют сооружения, созданные испанским мастером.

Подобные декоративные элементы (например, объемный крест – символ Каталонии), украшают не только созданные зодчим культовые и религиозные постройки, но и обычные жилые дома.



Саламанка. Дом с ракушками

Известно, что дракон, являющийся для каталонцев привычным героем фольклорных повествований, стал неотъемлемой деталью произведений Антонио Гауди. При этом дракон у Гауди может быть выполнен из любого материала (будь то камень или железо) и принимает самые причудливые формы (так, достаточно часто можно увидеть дома, выстроенные по проектам Гауди, с крышей, имеющей форму мифического дракона). Тот же национальный

колорит и характер имеют многие другие гиперболизированные автором элементы архитектурной композиции.

Словом, можно согласиться с теми исследователями, которые считали творчество Гауди вестником рождения нового направления в искусстве XX столетия – постмодернизма. Именно оно позволило мастерам значительно обогатить и разнообразить художественный метод, выработанный архитекторами-модернистами конца XIX века.

По существу, искусство Гауди с его разносторонностью работ и вседозволенностью стало своеобразным толчком для развития постмодернистского течения. Его произведения невольно оказались подтверждением лозунга, выдвинутого постмодернистами: «Больше значит больше», появившегося словно бы в противовес ставшему афоризмом выражению знаменитого американского архитектора немецкого происхождения Людвиг Миса ван дер Роэ (1886–1969): «Меньше значит больше».

Появление и развитие искусства постмодернизма и признание новыми мастерами таланта Антонио Гауди привело к развитию созданных испанским архитектором способов художественного изображения в испанском зодчестве.

В связи с этим необходимо упомянуть о возникшей в середине XX столетия в Барселоне проектной группе, называвшейся «Архитектурная мастерская». В 1960–1970-е годы участники группы представили на суд общественности свои произведения, которые отличались фантастичностью, изобразительностью и литературностью.

Многие сооружения, появившиеся в Барселонском проектном коллективе, напоминали художественный метод, выработанный Антонио Гауди.

Среди деталей и черт, делающих работы молодых испанских мастеров похожими на произведения Гауди, можно выделить следующие: гиперболизация и эмоционально напряженная образность, экспрессия и пластичность форм. Использование нового, до той поры никем из зодчих не применявшегося. Необычное сочетание материалов. Включение в композиции новых для того времени индустриальных конструкций.

Несомненно, использование в работе художественных методов и приемов архитектурного изображения, разработанных Гауди, только подчеркивало признание новым поколением зодчих таланта испанского мастера. Пожалуй, наиболее ярким и неопровержимым доказательством этого является тот факт, что одна из композиций, созданных барселонским проектным коллективом, была названа авторами «Предмесье Гауди».

Итак, связь искусства постмодернизма с творческим наследием Антонио Гауди очевидна. Однако говорить о том, что творчество Гауди каким-либо образом повлияло только на становление идеологии этого течения в архитектуре (которое, так или иначе, зависело от конформизма буржуазного общества начала XX столетия и вкусов потребителей), было бы несправедливо. На самом деле искусство испанского архитектора и выработанный им художественный метод намного сложнее, шире и универсальнее, чем об этом было сказано выше.

Многие искусствоведы, размышляя о сущности художественного метода Гауди, говорят о том, что оно в большой степени связано с прошлым общечеловеческой культуры. При этом отмечается, что с прошлым его связывают не только используемые автором формы, но и содержательная сторона создаваемых произведений. Однако, несмотря на это, творчество испанского зодчего оказалось приближенным к будущему. В связи с этим вспоминаются слова Ч. Дженкса, который писал: «Архитектура должна быть многозначной. Как и здания Гауди, она должна быть сверхкодирована посредством различных типов знаков, избыточна в отношении значений, вульгарных и элитарных, обыкновенных и оригинальных, буквальных и метафорических. “Предсказание” – это синоним “надежды”, но, как мне кажется, мы находимся в точке, не так уж отличающейся от той, из которой созрело ар нуво. Современная архитектура как язык в данный момент обогащается популярными и народными архи-

тектурными диалектами и эрзац-архитектурой. Все может произойти, и можно верить, что процесс этот уже начался...»

Многозначность и контекстуальность произведений Антонио Гауди есть не что иное, как выражение традиционной полистилистичности, синкретичности⁸ и целостности испанской культуры. Последнюю можно сравнить с мозаичным рисунком, состоящим из десятков сотен разноцветных, собранных вместе деталей, которые и образуют единый орнамент.

Нужно заметить, что именно подобная стилевая целостность, четко прослеживаемая в произведениях Гауди, и является одной из тех черт, которая позволяет отграничить творчество испанского мастера от искусства постмодернистов. А излюбленные методы Гауди – такие, как обращение в прошлое, утопический характер композиций, заимствование ряда деталей из готического искусства и фольклора, использование народно-ремесленных традиций, – позволяют исследователям представлять его творчество как истинно современное искусство, национально-романтического направления.

Указанные выше и используемые Гауди в работе художественные методы во многом перекликаются с творческими поисками таких служителей искусства, как английский теоретик Джон Рескин (Раскин) (1819–1900), английский поэт и художник Уильям Моррис (1834–1896), американский архитектор Генри Гобсон Ричардсон (1838–1886), а также русские живописцы, входившие в абрамцевский⁹ и талашкинский¹⁰ кружки.

Однако в творчестве Гауди подобные реминисценции претерпели существенные изменения и затем стали основой, на которой в дальнейшем сформировался оригинальный, индивидуальный, необычайно экспрессивный и гиперболический, понятный и доступный любому зрителю, свободный и фантазийный стиль Антонио Гауди.

Произведения испанского архитектора были признаны новаторскими в европейском искусстве конца XIX – первой четверти XX столетия, а также в национальной испанской культуре.

До той поры никому не известный сын простого каменщика, живший отшельником, по существу, находился в центре культурной жизни столицы Испании. Современный русский исследователь Альберт Григорьевич Костеневич в одной из статей писал по этому поводу о том, что в то время Барселона была городом «наибольших контактов с современной западноевропейской культурой», городом, который в дальнейшем подарил миру целое созвездие талантливых мастеров, творивших в разных сферах, жанрах и направлениях. Однако стилистика таких архитектурных сооружений во многом была обусловлена традицией как общекультурной, так и локальной, местной.

В книге одного из теоретиков модернизма можно найти следующие строки: «Мы располагаем такими возможностями в области конструкций, которые используются далеко не полностью». Творчество Антонио Гауди, по существу, является доказательством данного утверждения, сделанного его идеологическим противником. Кроме того, оно призывает современного зодчего неустанно следовать по пути поиска способов и средств, необходимых для создания разноплановой, разнородной и богатой по эстетическому и внутреннему содержанию архитектуры.

⁸ Синкретизм (от лат. «соединение обществ») – сочетание или слияние несовместимых и несопоставимых образов мышления и взглядов. Обозначает согласованность и единство (*синкретический*).

⁹ Абрамцевский или мамонтовский кружок – артистическое содружество, сложившееся в середине 1870#х годов вокруг С.И. Мамонтова, промышленника, известного мецената, художественно одаренного человека. В него, в частности, входили художники: И.Е. Репин, В.Д. Поленов, В.М. Васнецов, В.А. Серов, М.А. Врубель и другие.

¹⁰ Талашкинский кружок назван по селу Талашкино близ Смоленска, которое принадлежало меценату, художнице и коллекционеру М.К. Тенишевой. В этот кружок входили, в частности, Н.К. Рерих и С.В. Малютин. Талашкинский «стиль» в отличие от аморфного Абрамцевского кружка являл собою обособленную и вполне устойчивую «национально-романтическую» разновидность русского модерна.

Произведения испанского мастера стали также своеобразной иллюстрацией сложившегося к концу XIX столетия состояния архитектуры. Творчество Гауди способствовало тому, что художники и архитекторы второй половины XX столетия отказались от многих методов архитектурного изображения, которые ранее были определяющими для искусства. Среди них можно назвать стилистическое и формальное разнообразие создаваемых произведений, эмоциональное и содержательное наполнение работы, выразительность и воздействие на потребителя.

Итак, уже в начале XX века в искусстве (и архитектуре, в частности) стала назреть потребность в появлении нового, более прогрессивного и свободного направления. Именно так и появился постмодернизм, возникла новая архитектура. Это был тот случай, когда, по словам швейцарского историка и критика архитектуры Зигфрида Гидиона (1888–1968), архитектурный замысел использует возможности конструкций данного времени.

Как уже было замечено выше, все созданные Антонио Гауди конструкции значительно опередили свое время. При этом можно говорить о том, что именно необычное решение геометрических линий позволило мастеру сделать шаг вперед на пути создания нового художественного метода. Необходимо отметить тот факт, что в мировой архитектуре еще с последней трети XIX века стали появляться новые и неожиданные с точки зрения стилевого и технологического решения конструкции.

Однако если работы футурологов и представителей художественного объединения «Аркиграм»¹¹ характеризуются техноцентричностью, то испанский мастер вносит в композиции новые конструкции для того, чтобы обогатить образную палитру, решить определенную идейно-эстетическую задачу, при этом стремясь также высветить в камне или железе и характер человека (как одного из представителей мира природы).

Желание поставить во главу угла человека прослеживается также и в отражении автором мира живой природы. Действительно, Гауди словно бы заключает животные и растительные организмы в камень или железо и при этом очеловечивает их. Кроме того, стоит заметить, что такой перенос живой природы не является механическим (бионическим). Образы, созданные Гауди, скорее биоподобны и призваны сформировать и оживить композицию того или иного произведения, выразить в нем авторский замысел.

Работая над созданием какого-нибудь сооружения, Гауди мог без изменений воплощать в камне или железе образы живой природы. Но чаще всего в мире окружающих каждого из нас существ он заимствовал понравившиеся ему, как правило, необычные формы и линии.

Как отмечают современные исследователи, биоморфизм Антонио Гауди широк и многогранен. В одной из своих публикаций архитектор Джеймс Уайз, работавший в авангардном направлении, по этому поводу писал: «Гауди пытался сказать, что здание может стать живым целым, что процесс роста растения можно перенести на процесс роста здания. Эта прекрасная философская идея и делает здание чем-то средним между объектом искусства и архитектурой... Здание должно вырастать органически, как природное образование...»

Творчество Антонио Гауди стало своеобразным источником и показателем всех неиспользованных художниками рубежа XIX–XX столетий возможностей художественного изображения и отображения реальной действительности. Испанский мастер смог продемонстрировать все разнообразие архитектурных форм и линий, которые делают произведение эстетически и содержательно насыщенным.

Действительно, все сооружения Антонио Гауди являются новаторскими. Однако все новое испанский зодчий так умело использовал в своих композициях, что, с другой стороны,

¹¹ «Аркиграм» – архитектурное объединение английских и американских дизайнеров, архитекторов и исследователей окружающей среды. Журнал-манифест объединения «Аркиграм мэгэзин» публикуется с 1961 года. Группа, которую возглавляет П. Кук, выступает против однообразия и пафосной монументальности в послевоенной архитектуре.

в них отчетливо были видны и традиционные, выработанные многими поколениями талантливых мастеров стилистические и технологические элементы. Таким образом, даже самые смелые решения оказывались в произведениях Гауди так или иначе связанными с архитектурным наследием предыдущих эпох.

Содержательная сторона произведений Гауди также многопланова. Однако мастер мог составить композицию так, что суть работы и выраженная в ней авторская мысль были одинаково хорошо понятны как профессионалу, так и простому любителю архитектурного искусства, быть может, воспитанного на массовой культуре.

Антонио Гауди создавал такие произведения, которые не разрушали, а скорее обогащали уже существовавшую традицию, а также архитектурный язык (как с морфологической, так и с синтаксической точки зрения). Веками складывавшиеся традиции, задействованные в произведениях Гауди, органично переплетались и создавали новый контекст, отвечавший всем требованиям времени.

Творчество испанского архитектора можно сравнить с испанским католицизмом, в котором мистика естественно соединяется с карнавалом. Так же и произведения Гауди представляют собой своеобразное развлекательное шоу, праздник, колоритную декорацию. Именно этим работы испанского зодчего отличаются от произведений, созданных в русле функционализма. Шедевры Антонио Гауди являются настоящей страной чудес, которая в свое время так удивила и восхитила великого итальянского кинорежиссера Микеланджело Антониони (1912–2007).

В настоящее время архитекторы говорят о формировании в будущем такого направления в зодчестве, которое бы синтезировало в себе и воплотило собой черты разных искусств. Такому требованию и отвечает художественный метод Антонио Гауди. В этом его творчество уникально и стоит особняком в мировой культуре.

Действительно, произведения Гауди являются органичной смесью архитектуры, живописи и скульптуры. И все элементы трех искусств, используемые мастером, становятся неразделимым единством. Эти элементы представляют собой неразрывное целое, состоящее из множества разнородных деталей, переходы между которыми мастеру достаточно легко удалось зауалировать. Так, в произведениях Гауди архитектурные формы и линии незаметно переходят в скульптурные и, насыщаясь цветом, оживают и становятся живописными. Примером тому может стать оформление фасада здания дворца Гуэль.



Фасад дворца Гуэль

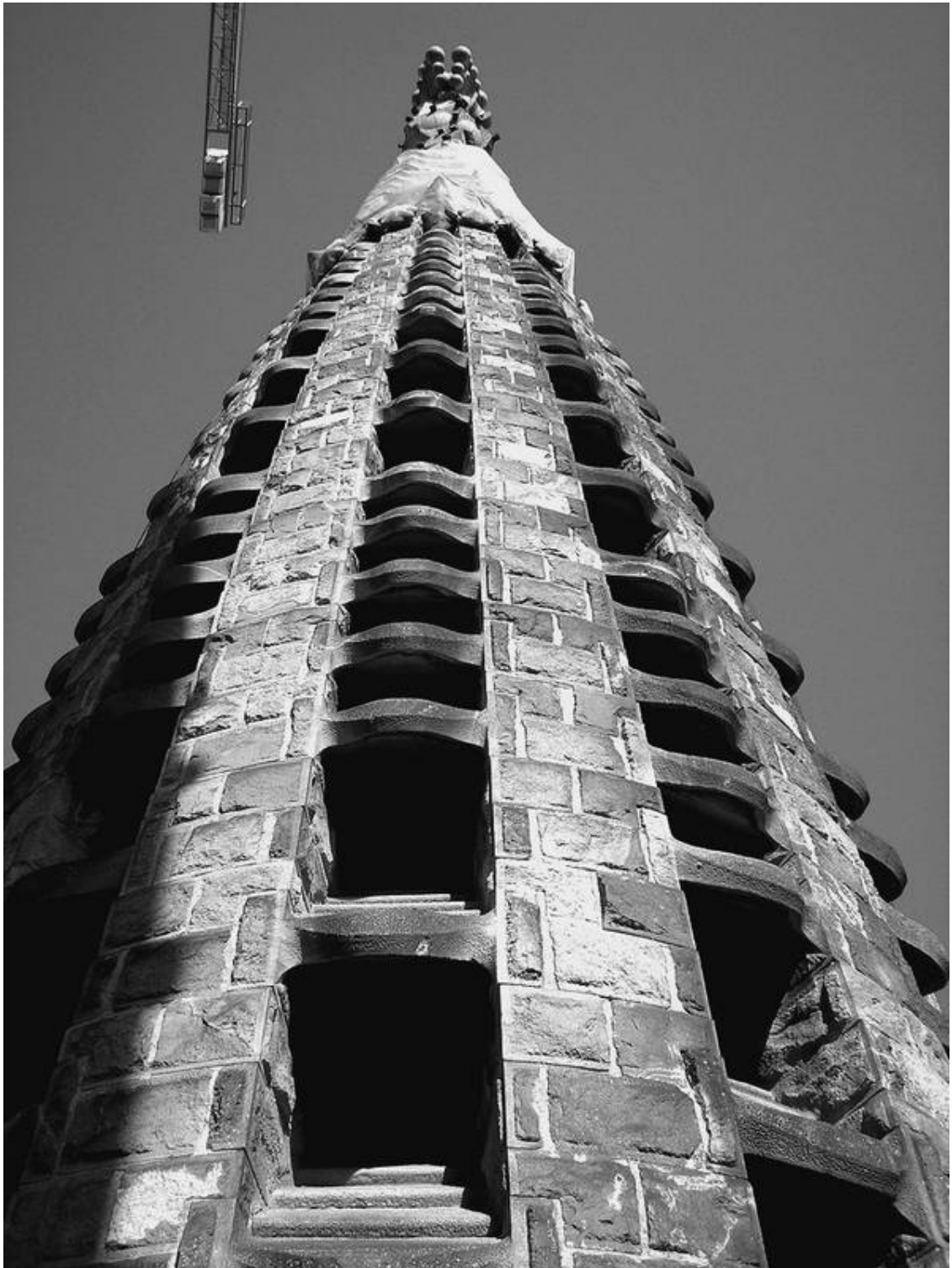
В истории архитектуры модернизма известны случаи, когда зодчие для создания своих произведений использовали живописные формы. Однако случаев включения в композицию

скульптур искусство эпохи модернизма знает очень мало. К тому же следует заметить, что у модернистов отсутствует тот органичный синтез искусств, который был присущ именно произведениям Гауди.

Живопись, архитектура и скульптура необычайно тесно переплетены между собой в композициях испанского зодчего. Они интегрированы и превращены в единое целое, отвечающее художественным задачам автора. И неважно, что это – строго зафиксированная на своем месте ниша, пьедестал с изваянием, оконная рама, украшенная разноцветным витражом, – все слито в одно целое, содержательно, духовно и эстетически наполненное.

Ярким примером синтеза трех искусств является колокольня Саграда Фамилия. Выстроенная в строгом стиле каменная колокольня, постепенно устремляясь ввысь и утончаясь, преобразуется за счет включенных автором в композицию цветных нервюр¹² с мозаичной надписью. За ней следуют выложенные мозаикой эмблемы и ставшие характерной чертой произведений Гауди каталонские кресты с пятью ветвями.

¹² Нервюра (от фр. «жилка», «прожилка») – выступающее ребро готического каркасного крестового свода. Наличие нервюр в совокупности с системой контрфорсов и аркбутанов позволяет облегчить свод, уменьшить его вертикальное давление и боковой распор и расширить оконные проемы. Нервюрный свод также называют веерным.



Колокольня собора Саграда Фамилия

Устремления автора подобны снежной лавине, которая на своем пути захватывает и смешивает все то, что находится у нее на пути. При этом у Гауди синтезированными и преобразенными оказываются не только материалы, но и объемы сооружений. В связи с этим необходимо вспомнить знаменитый дом Мила, выполненный в свободном (истинно гаудином) стиле. За развитие такого стиля (архитектурного стиля с элементами живописи и скульптуры) и будет выступать в середине 1950-х годов Нимейер.



Дом Мила

Одновременно сюжетные, так называемые изобразительные, детали призваны обогатить, дополнить и завершить общую архитектурную композицию. Это можно проследить на примере фигур драконов, украшающих ворота павильонов парка Гуэль или карнизы дома Батло.

Такие детали обычно словно бы вырастают в композицию, становясь ее неотделимой частью. Поэтому можно говорить о том, что творчество Гауди стало своеобразным выражением декоративизма, пластики и символической образности, свойственной некоторым произведениям модернистов.

Основой для архитектуры 1950-х годов стали абстрактные формы. На смену такой художественной манере приходит так называемая фигуративность. Последователи современного искусства и Антонио Гауди стали основоположниками архитектурного стиля, развившего стилистику барокко и готики.

Именно в таких произведениях можно встретить разнообразные изобразительные (чаще всего растительные) мотивы, часто использовавшиеся испанским зодчим и архитекторами-модернистами. Таким образом, изобразительное начало в произведениях Гауди для многих мастеров начала XX века стало отправным моментом в поиске собственной творческой манеры и художественного метода.

Антонио Гауди предвосхитил и другой метод художественного изображения в архитектуре. Одним из главных выразительных средств творчества испанского зодчего стал свет. Нужно заметить, что свет как средство художественного выражения авторского замысла стал широко использоваться мастерами только в середине XX века.

Что же касается использования света у Гауди, то необходимо сказать о том, что свет часто создает эмоционально повышенный, экспрессионистский эффект, отчего постройки кажутся неземными, сказочными, фантастическими сооружениями.

Вот уже на протяжении нескольких столетий теории и практики архитектуры ведут споры о том, каким должно быть настоящее зодчество.

Многие выступают в защиту архитектуры, которая сочетала бы в себе черты национальной и общечеловеческой культурной традиции. Таким образом, архитектура, по мнению большинства исследователей, должна быть универсальной и разноликой. При этом важно, чтобы она отвечала не только требованиям формальной достаточности, но была также духовно, эстетически и содержательно наполненной.

Размышления искусствоведов и практиков нередко расходятся. В то время пока ведутся жаркие споры, формируется архитектура, основанная на синтезе и взаимопроникновении не только абстрактных общечеловеческих, окутанных мистикой и вековой тайной культур, а реально существующих (в качестве примера можно привести культуру Бразилии, вобравшую в себя черты европейской и африканской культур, или культуру Японии, выросшую на культуре европейской американизированной и восточной).

Творчество Антонио Гауди стало своеобразным воплощением и выражением принципиально новой архитектуры, в которой синтезировались черты Востока и Запада, древности и современности, национальной самобытности и космополитичности. Кроме того, оно является ярким примером роли личного и личностного начал в процессе формирования и развития национальных черт той или иной культуры.

Деятельность Гауди представляла огромный интерес еще и потому, что мастер занимался не только возведением зданий. Как настоящий архитектор, он создавал самые разные конструкции: от предметов мебели и быта до крупных жилых и садово-парковых комплексов.

Современники и исследователи творчества испанского мастера утверждают, что он был не только талантливым зодчим, но и прекрасным рисовальщиком. Этот человек смог соединить в себе смирение с темпераментностью, профессиональную ответственность и уверенность с фантазией художника.

Книга, посвященная жизни и творчеству Антонио Гауди, актуальна в любое время. Тем более необходима и своевременна она в наши дни, когда человека окружают серые здания-коробки, архитектура которых не способна рассказать зрителю ни о замысле автора, ни о его чувствах и мыслях, ни о его пристрастиях к тому или иному стилю и жанру.

В заключение необходимо отметить, что подчас противоречивые, смелые и неожиданные детали произведений Гауди отнюдь не только не снижают значимости и ценности его достижений, но и утверждают его удивительное мастерство.

Творчество Антонио Гауди и его место в национальной архитектуре Испании

Начиная с конца XVIII века зодчество Испании перестало быть ярким национальным явлением в культуре Европы. Постепенно оно утрачивало свой колорит и своеобразие и все более напоминало архитектуру Европы. Кризис архитектурного искусства Пиренейского полуострова, по замечаниям современных критиков, наступил в середине XIX столетия.

Основной причиной упадка культуры Испании стала сложившаяся в середине XVIII века общественно-политическая ситуация. Разразившиеся в то время династические междоусобные столкновения привели к тому, что когда-то мощное и сильное государство утратило авторитет на международной политической арене.

Одной из причин ослабления мощи страны стали также многочисленные восстания в провинциях. К тому же основанная на разграблении колоний экономика государства очень скоро пришла в упадок, что также не могло не отразиться на развитии культуры Испании.

В связи с этим говорить о формировании промышленного комплекса в Испании середины XIX столетия не приходится, даже несмотря на то, что в то время в стране уже насчитывалось около 230 000 рабочих. Подобное отставание промышленности Испании от развитых европейских стран, естественно, привело к отставанию в развитии архитектуры, которая в то время требовала новых научно-технических и технологических решений.

Начиная со второй половины XIX столетия архитекторами ведущих стран мира – таких, как Германия, Франция и Англия, – предпринимались довольно активные поиски кардинально новых путей и способов архитектурного изображения. Подобное стремление мастеров было продиктовано в основном интенсивным развитием промышленности и использованием современной для того периода строительной техникой. Именно в такое время испанское зодчество в силу сложившейся экономической и политической ситуации оказалось в стороне от наметившихся тенденций в развитии общемировой архитектуры.

Современными историками не раз отмечался тот факт, что на рубеже XIX–XX столетий экономика Испании пришла в упадок. Особенно трудноразрешимой оказалась аграрная проблема. Феодальные отношения являлись тормозом для развития экономики страны в целом.

К началу XX столетия около 11 000 помещиков владели земельными наделами, общая площадь которых составляла не менее 25 000 000 га, тогда как мелкие собственники имели лишь 12 500 000 га земли. В то же время общее количество безземельных батраков достигало 3 000 000 человек.

Нелучшим было и положение рабочих фабрик и мелких заводов. Рабочий день в то время длился не менее 11–12 часов. При этом нужно отметить тот факт, что тогда в Испании рабочие не могли обратиться в какой-либо законодательный или исполнительный орган власти, поскольку существовавшее в то время законодательство не работало и было простой фикцией.

Даже на рубеже XIX–XX веков роль католической церкви в Испании оставалась едва ли не решающей. По-прежнему, так же как и много веков назад, церковнослужители были владельцами крупнейших в стране земельных наделов. Основную часть имевшихся в их распоряжении денежных средств они вкладывали в развитие торговли, промышленности и транспорта. Однако при этом они преследовали сугубо меркантильные интересы, как правило, не влекшие за собой развитие национальной науки и культуры.

Основной причиной подобного экономического отставания Испании от ведущих мировых держав стало то обстоятельство, что имевшие власть крупные помещики, представители потомственной буржуазии и церковнослужители, поддерживали феодальные порядки

и тем самым выступали против технического прогресса и обновления промышленных технологий.

Указанные выше причины и обусловили возникновение кризиса как в экономике, так и во внутренней политике Испании. Подобное отставание с течением времени привело к тому, что испанские города по уровню развития оказались на одной ступени с деревней. По существу, в городах Испании рубежа XIX–XX столетий сохранялись все те же феодальные отношения.

В XIX столетии Испания уже не имела колоний, находившихся в Южной Америке. Это стало причиной того, что торговля из-за океана постепенно прекратилась. В свою очередь, прекращение торговли привело к экономическому кризису в таких крупнейших городах-портах, как Кадис и Севилья. Именно через эти города в период с XVI по XVII век шел основной поток товаров, вывозимых испанскими купцами из Южной Америки.

Как уже было сказано выше, промышленность Испании рубежа XIX–XX веков развивалась крайне медленными темпами. Это сказалось на развитии таких индустриальных центров государства, как Астурия и Каталония.

Постепенно экономическое положение Испании стало страдать от хронического финансового дефицита, который исключал какую-либо возможность проведения в начале XX века крупных строительных работ даже в столице, не говоря о провинциальных городах.

В настоящее время Мадрид, раскинувшийся в центре Пиренейского полуострова, считается самым древним столичным городом из всех находящихся в западной части Европейского материка. Принято считать, что планировочная структура испанской столицы сформировалась еще в XVIII веке. Именно в то время были возведены основные сооружения общественного значения (таможни, госпиталь, королевская резиденция), достроены главные улицы и площади, а также парки и здания фабрик.

К концу XIX века в Мадриде был отмечен довольно высокий прирост населения. В связи с этим градоначальники отдали распоряжение о проведении масштабных строительных работ в городе.

В то время старый город стал слишком тесным. Запланированные строительные работы решено было вести по линии, условно проходившей вдоль главных магистралей Мадрида, в основном на северо-восток.

Необходимо заметить, что к началу XX века интенсивный рост населения наметился не только в испанской столице, но и в прилежащих к ней маленьких городках. С течением времени и с увеличением темпов городского строительства все они оказались втянутыми в структуру большого мегаполиса. Так, например, будучи когда-то маленьким самостоятельным городком, в 1928 году Валесос, численность населения которого насчитывала к тому времени 49 500 человек, превратился в один из районов Мадрида.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.