

Трактат Хуана де Арфе. Теория и практика¹

Трактат Хуана де Арфе «Соизмерения для архитектуры и скульптуры» (1585–1587) рассматривается как одно из основополагающих сочинений в теории архитектуры испанского Ренессанса. Авторский перевод трактата дает основание представить в данной статье научный комментарий сочинения в контексте его целевых задач, стилистических особенностей оригинального текста и изобразительного материала, выявления классических источников, на которых базируются знания Хуана де Арфе.

Ключевые слова: теория архитектуры, трактат, Хуан де Арфе, испанский Ренессанс, платереско, Севилья.

SIM N. M.

THE TRACT OF JUAN DE ARPHE. THEORY AND PRACTICE

The treaty of Juan de Arfe «De varia commensuracion para la escultura, y arquitectura» (1585–1587) is traditionally considered the fundamental work of the development of the theory of architecture in the Spanish Renaissance. The subject of the analysis was the fourth book of the treatise, which defines the original interpretation of the theoretical heritage, new forms and the method of their application in architecture and sculpture.

Keywords: theory of architecture, treatise, Juan de Arfe, spanish Renaissance, plateresco, Seville.

**Сим
Надежда
Михайловна**

кандидат искусствоведения, член Ассоциации искусствоведов, Школа живописи «Мир искусств», Москва, Российская Федерация

e-mail: nmsim@mail.ru

В кругу проблематики исследований теории архитектуры испанского Ренессанса сочинения Хуана де Арфе и Вильяфанье (1535–1603) представляют научный интерес как отражение в них эстетики национального стиля. Многие ученые справедливо отмечают, что он 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 [3, 4, 6, 11]. Предметом исследования является содержание четвертой книги трактата, в которой методом комментария текста² и его сравнительного анализа в контексте теории и практики определяются оригинальная интерпретация теоретического наследия, поиск новых форм в преломлении традиций национального художественного языка, способы практического применения теории в архитектуре и скульптуре Испании второй половины XVI в.

Хуан де Арфе был выходцем из ремесленной среды. Три поколения — дед Энрике де Арфе (происходивший из Германии), отец Антонио де Арфе, сын Хуан де Арфе и Вильяфанье —

на протяжении ста лет слыли известными мастерами по драгоценным металлам и внесли существенный вклад в художественное наследие страны [14]. Произведения ювелиров династии Арфе определили основные этапы развития декоративно-прикладного искусства и стилистические приемы от позднего Средневековья до расцвета испанского Возрождения.

В отличие от своих предшественников, поднявших ювелирное дело в средневековой Кастилии до уровня высокого ремесла, Хуан де Арфе стал известен не только как скульптор и ювелир, но и теоретик архитектуры в период расцвета ренессансного зодчества Испании. Накопленный опыт ремесла он представил в своих сочинениях, далеко выходящих за рамки узких профессиональных цеховых интересов.

Точкой отсчета творческого пути и профессионального роста принято рассматривать 1564 г., когда Хуан де Арфе получает большой заказ на создание кустодии в кафедральном соборе Авилы, выполнение которого послужит признанием его мастером ювелирных дел у заказчиков Бургоса и Авилы [8, 258–268]. Дальнейшие многочисленные проекты в Вальядолиде, Сеговии, Мадриде приведут мастера к решению написать методическое пособие для ремесленников-ювелиров «Экспертиза по серебру и драгоценным камням», изданное в Вальядолиде (1572) [14, 60–63]. Переезд в Андалусию и погружение в среду гуманистических художественных течений стали пово-

1 Работа выполнена по проекту Российского фонда фундаментальных исследований 19-012-00082 А.

2 Переводы испанских трактатов по архитектуре эпохи Возрождения выполнены по проекту РФФИ19-012-00082 А. Подробнее см.: Вестник РФФИ № 4 (97). Октябрь — декабрь 2019. С. 73–89.

дом к созданию следующей книги, представляющей собой своего рода подражание трудам итальянских классиков, с которыми он знакомится в академическом сообществе художников, поэтов и философов Севильи [2, 63]. Первоначальный замысел дидактического сочинения развивается в форму трактата, излагаемого в традициях итальянского Возрождения, с включением развернутых теоретических положений из геометрии, математики, анатомии, архитектуры, сопровождаемых подробными иллюстрациями как заимствованных, так и собственных рисунков и чертежей.

Если первая работа содержала текст узкого профессионального назначения, с описанием свойств материалов и прикладной техники мастеров-ювелиров, то следующий трактат «Различные соизмерения для архитектуры и скульптуры», изданный в Севилье (1585), предстал зрелой работой теоретика и практика, человека широких ренессансных взглядов. Третье сочинение «Описание чертежей и украшений по серебру в кустодию кафедрального собора Севильи» (1587) строится на детальном разборе методов декоративно-прикладного ремесла, характерных для платереско и его стилизованных приемов. С точки зрения истории архитектуры, второй трактат интересен 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.

Прежде чем обратиться к содержанию второго трактата, следует коротко обозначить круг общения Хуана де Арфе в Севилье (1580–1587), непосредственно повлиявший на его художественное и интеллектуальное развитие. Здесь, в это время, формируется сообщество любителей изящных искусств, называемое неофициально Академией Франсиско Пачеко [2, 62]. Сюда входили сторонники нового мировоззрения — Арготе де Молино, Ариас Монтан, Пабло де Сеспедес, астролог и математик Лучано Негрон, поэт Фернандо де Эррера, художники Кристоаль де лас Касас, Диего Хирон, Фернандо де Эррера, первый историк искусства Франсиско де Пачеко и др. Они имели прямое отношение к формированию новых художественных идей Хуана де Арфе [6, 189–203].

В Севилье уже были построены королевская капелла, сакристия кафе-

дрального собора, ренессансная часть Хиральды, айонтамьенто, госпиталь Пяти Ран Христовых в лучших традициях испанского платереско, выполненные Эрнаном Руисом Младшим. В этих работах Хуан де Арфе увидел сформировавшийся художественный язык платереско, его расцвет, ювелирное исполнение архитектурного декора, чистоту пропорций ордера, изящество скульптурного рельефа, наполняющего формы пиластр, баз, фриз, обрамления оконных и дверных проемов. Не менее важным источником гуманистических знаний для него станет общение с соотечественником Родриго Заморано, космографом и математиком, автором перевода шести книг Евклида на кастильский язык [7, 136]. Первая книга трактата «Различные соизмерения для архитектуры и скульптуры» имеет непосредственное отношение к его переводу, который Хуан де Арфе цитировал наравне с Витрувием, Леоном Батиста Альберти, Себастьяно Серлио. Творческий контакт с мастерами севильской школы и гуманистами Академии позволили ему выйти на новый уровень профессионального роста. Теперь Хуан де Арфе называет себя архитектором и скульптором по золоту и серебру. Утверждая свой профессиональный статус, он все больше дистанцируется от ремесла, выходя за пределы традиционной цеховой системы.

Трактат состоит из четырех книг. Первая строится на базовых толкованиях евклидовой геометрии, его теории измерения геометрических величин, изложения правил планиметрии, стереометрии, арифметики, теории чисел, взятых из книг евклидовых «Начал» [7, 123–136; 9, 371–388]. Вступление к каждой главе излагает в форме сонетов, выделенных в тексте особым шрифтом. Последний раздел первой книги посвящен устройству солнечных часов. Идеи черпает из восьмой главы в девятой книге Витрувия, посвященной устройству солнечных и водяных часов, которую называет гномикой, составляющей один из трех отделов архитектуры [1, 24].

Вторая и третья книги важны автору как скульптору, декорирующему архитектурные композиции кустодии. Четвертая книга посвящена теории ордера, обобщающая постулаты предшествующих учений, известных Хуану де Арфе. Целевая задача этой части трактата, на которой следует остановиться подробнее, выражена автором в первом сонете: «С благоприятными ветрами мы добрались до порта на надежном корабле. Мы

были в плавании столько времени для того, чтобы постигнуть архитектуру, ибо тот, кто не был обучен тому, что было ранее, не поймет ее плана, построения...» [10, 213].

Хуан де Арфе, обращаясь к аллегорической форме повествования, подобно штурману уверенно ведет свой «корабль» по бескрайнему «морею знаний», определяя вектор постижения науки архитектуры. Он начинает свой рассказ об Архитектуре с определения исторического пути, иногда, следуя витрувианскому описанию эволюции архитектурной мысли, но чаще использует другие источники [12, 95–96] либо выстраивает свою вольную интерпретацию. Так, например, в первой главе краткого дискурса в античную историю пишет: «Искусство архитектуры впервые использовал... отец Apelás (Апеллес) в храме Минервы, который он построил в Pryene (Приене); затем Andrónico (Андроник) в восьмиугольной мраморной башне в Афинах...» [10, 214].

Величие античной архитектуры автор наблюдает и у себя на родине, перечисляя сохранившиеся, по его словам, огромный мост в Сеговии, в Каппаре — храм квадратной формы, в Гуадиане — Колизей, в Севилье — старый театр. Хуан де Арфе отмечает, что с приходом готов искусство древних пришло в упадок, привнеся варварские способы строительства кирпичной кладкой, которую использовали в Толедо, Леоне, Саламанке, Бургосе, Авила, Сеговии, Севилье. Достойными творцами зодчества он называет Донато Браманте и Леони Альберти. Из испанцев выделяет Алонсо Беругетте, Гаспара Бессера, Алонсо де Коварубиаса, Диего де Силоэ. Кульминацией развития архитектуры в Испании называет создание Эскориала Хуаном де Толедой и его последователем Хуаном де Эррерой, «который начал возводить свод такого чудесного свойства, что не только ставило его в один ряд с античностью, но и в то время могло и превзойти» [10, 217].

Далее автор рассматривает правила и методы построения форм классической архитектуры, следуя Себастьяно Серлио, его новой системе пяти канонизированных ордера. Наделяя композитный ордер определенной свободой художественного выражения, в силу его гибридной композиции, С. Серлио тем самым давал повод к вольной интерпретации ордера, которая всегда вызывала наибольший интерес у испанских мастеров, так как характерной чертой их работ является сознательное от-

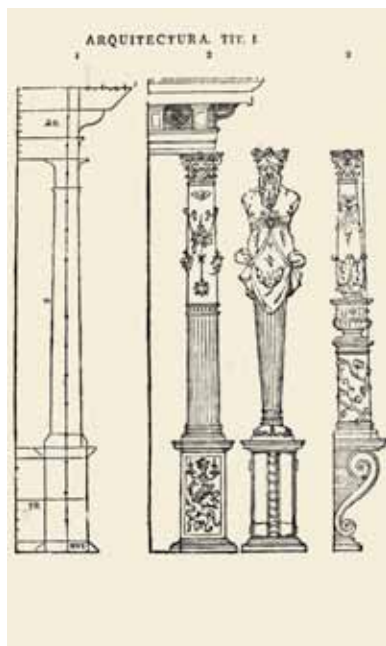


Иллюстрация 1. Хуан де Арфе «Соизмерения для архитектуры и скульптуры» (4 кн., р. 253). 1585 г.



Иллюстрация 2. Хуан де Арфе. Кустодио. Кафедральный собор. Авила. 1571 г.



Иллюстрация 3. Хуан де Арфе. Кустодио. 3,90 м. Севилья. Серебро. 1580–1587 гг.

ступление от правил в сторону архитектурных фантазий, ставшее основным приемом в сложении национального стиля. Например, в главе о построении ионического ордера приоритет в последовательности изложения правил отдает декоративному принципу формообразования.

Как у С. Серлио, так и в сочинении Хуана де Арфе ордер показан имеющим прикладной декоративный характер. Он подробно и детально описывает все его основные элементы. В отдельных случаях он цитирует текст дословно, как например в описании розеток и метоп дорического фриза или детальной прорисовки коринфской капители. Но нельзя утверждать, что Хуан де Арфе слепо следует ему. Он владеет своим оригинальным приемом, наработанным опытом собственной практики [9, 371–388]. Например, он предлагает новое построение чертежа ионических волют, прибегая к вспомогательному квадрату для более выразительной фиксации центра оси спирали, вводит элементы кариатид и баясин.

Хуан де Арфе видоизменяет серлианские колонны с канелюрами, разделяя фуст колонны на три части в коринфском ордере и две в композитном, декорируя их плетущимся узором растительного орнамента и антропоморфными фигурами в высоком рельефе, плотно посаженные на ствол колонны (Иллюстрация 1). Несмотря на то, что Хуан де Арфе утверждает в целом маньеристический стиль, заметны перемены вкусов, которые он невольно затрагивает в трактате, противореча себе, он превозносит строгий классицизм архитектора Хуана де Эрреры.

Идея второй части четвертой книги заимствована у Хуан де Арфе из трактата Л. Б. Альберти, его восьмой главы шестой книги «Как украшать алтарь». Собственно, отсюда начинается авторская позиция. Детальные прорисовки чертежей кустодио с цифровыми расчетами, масштабными соотношениями представляли не просто ордерный строй как морфологию архитектурного языка. Хуан де Арфе наглядно демонстрирует приемы построения ордера в конструкции миниатюрной модели храма, выстраивая свою систему организации внутреннего пространства кустодио. Ордер у Хуан де Арфе не только при-

кладная форма, он работает. Х. де Арфе излагает способы изготовления кустодио и андасов, выносных платформ, на которые помещались кустодио во время церемониальных шествий в дни религиозных торжественных шествий. В пятой главе он подробно описывает их конструкции, материалы, принципы композиций, иллюстрируя их чертежами, ориентируя специалиста на методы практического применения, вооруженные теорией построения модели по правилам пропорциональных соотношений.

В пятой главе четвертой книги «О кустодиях стационарных и переносных» Хуан де Арфе прежде всего определяет суть и назначение предмета. Несмотря на то, что кустодио классифицируется как предмет ювелирного искусства, его структура основана на архитектурных принципах построения по типологии идеализированного центрального храма, прототипом которого стал для Хуан де Арфе Темпьетто Донато Браманте. Часовенка в четвертом ярусе кустодио выполнена в точном соответствии с рисунком С. Серлио (3 книга, фигура 24). Хуан де Арфе выборочно использует классиков. Например, у Л. Б. Альберти он заимствует теорию пропорций, от С. Серлио берет идеи композиционного построения своих кустодио. О конструктивном решении кустодио, как отработанной системе приемов, усвоенных от старшего поколения и усовершенствованной теорией классических форм, Х. де Арфе дает подробные пояснения логической последовательности построения форм [10, 284].

В главе о кустодио Хуан де Арфе детально разбирает не только способы построения конструкции, но и вводит читателя в суть идеи, поясняет ее содержательные аспекты, определенные спецификой культовых обрядов и связанные с ней вводимые предметы изобразительного характера, основанные на доктринах Тридентского собора [10, 285].

Художественный метод Хуана де Арфе наглядно представляют два кустодио в Авила и Севилье, определяющие веки стиливых перемен в работах автора, который мыслит пространственными масштабами построения архитектурных форм [5, 13]. Сравнивая кустодио в Авила и Севилье с чертежами их проектов в трактате, мы наблюда-

даем эволюцию стилевых перемен (Иллюстрации 2, 3). Например, если Хуан де Арфе и вводит ордер в первом кустодии, то вряд ли еще осознает принцип построения композиции как классическую систему, представляя ордер в ряду других декоративных элементов выраженным готическим стилем, усвоенным школой Антонио и Энрике де Арфе [5].

Другое дело — кустодии в Севилье, чертежи и описание которого он рассматривает в своей четвертой книге. Четыре яруса пирамидальной конструкции поставлены на круглых в плане основаниях, артикулируемые ионическими колоннами с чередованием полуциркульных арок. Тогда как в ранней работе, в Авиле, коринфский ордер скомпонован произвольно, без осмысления тектоники, где он еще только экспериментирует с новыми формами [13, 128]. В севильском кустодии, очевидно, что ему понятен язык Донато Браманте, Джулио Сангало, усвоенный через трактат Серлио. Отсюда осознанный классический прием в создании композиции кустодии. Чистота форм и их соразмерность строится за счет пропорциональных соотношений ярусов с центрическим основанием, как самой совершенной геометрической формой в соотношении 1 : 2 в диагонали круга и в вертикальной стреле подъема каждого из ярусов. Ордерный строй в четырех уровнях кустодии чередуется в последовательности ионического, коринфского, композитного. Последний уровень завершается центрическим храмом в миниатюре, как кульминация гармонии в идеально выстроенной в единое композиционное целое пирамидальной фигуры.

Кустодии в Севилье представляет не только новую форму, но и новое ее содержание, принципиально новое мышление путем погружения в гуманистические идеи ренессансной культуры. Это сложившийся результат влияния сочинений Витрувия, Леона Альберти, Себастьяна Серлио, Диего де Сагрето, архитектуры Севильи в своем расцвете андалузского платереско, исполненной мастерами Диего де Рианьо и Эрнаном Руисом Младшим в середине XVI в. Несмотря на то, что его последние работы в Вальядолиде и Эскориале уже приближены к эстетике чистых форм, лишенных ювелирной (platero) роскоши архитектурного декора, Х. де Арфе останется выразителем национального стиля платереско в своей практической и теоретической деятельности.

Заключение

Хуан де 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. Это давало ему основание ассоциировать себя с архитектором-скульптором или архитектором-ювелиром.

Изготовление кустодии и андасов имеет много общего с практикой выполнения деревянных моделей архитектурных проектов в итальянском Ренессансе, наглядно представляющих и метод работы, и поиск художественной формы, и общие проблемы визуализации. По отношению к своим предшественникам по цеху Хуан де Арфе совершил качественный скачок, привнеся в профессию теоретическую основу, ставшую неотъемлемой частью образовательной программы в ювелирной практике.

Погружение в архитектурную теорию неправомерно рассматривать лишь как дидактическую составляющую

сочинения. Значимость трактата много шире. С одной стороны, трактат демонстрирует ренессансное архитектурное мышление автора как наиболее типичное явление в гуманистических кругах испанских просветителей шестнадцатого столетия, отражая стилевую специфику локальной школы. С другой стороны, этот труд имел конкретное практическое назначение для широкого круга мастеров, так как был в равной степени адресован каменщикам, скульпторам, декораторам, художникам и гуманистам дилетантам. Архитектура, ее основные принципы и правила построения, базирующиеся на теоретическом наследии, — то, что составляет лейтмотив трактата. Хуан де Арфе представляет архитектуру не только как систему знаний, она «живет» и работает в реальности.

Хуан де Арфе стал вторым, после Диего де Сагрето, сочинителем солидных трактатов по архитектуре в Испании. Ему было суждено подхватить и развить идею творческой свободы, в результате которой сформировался собственный метод художественных приемов изобразительных форм, как одного из вариантов национального стиля испанского Ренессанса, который историки искусства назовут «платереско». Следовательно, его трактат в целом представлял ренессансную теорию архитектуры, соответствующую общим мировоззренческим взглядам, выраженным творческим переосмыслением, став проводником хрестоматийных знаний классиков Возрождения, перенесенных на практику в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве. В этом заключалась причина востребованности сочинения современниками и историческая значимость для истории искусства Испании XVI в.

Список использованной литературы

- 1 Витрувий. Десять книг об архитектуре. Репринт. — М.: Архитектура-С, 2017. — 328 с.
- 2 Сим Н. М. Архитектура Южной Испании эпохи барокко. — М.: Прогресс — Традиция, 2018. — 408 с.
- 3 Barrio Moya, José Luis. El platero Juan de Arfe Villafañe y el inventario de sus bienes // *Anales del Instituto*. — Madrid: Estudios Madrileños, XIX, 1982. — P. 23–32.
- 4 Ceán Bermúdez, Juan Agustín. Arfe y Villafañe, Juan de // *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 6 vol. — Madrid: en la Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, l. — P. 59–67.
- 5 Cruz Vaquero, Antonio de la, y Nicolás González. La custodia del Corpus de Avila. — Ávila: Institución Gran Duque de Alba, DL 1993. — 177 p.
- 6 Díaz Moreno F. Tratados españoles de arquitectura en el fondo antiguo de la Universidad Complutense // *Anales de Historia del Arte*. — Madrid: Universidad Complutense, 1995. 5. — P. 189–203.
- 7 García López D. De platero a escultor y arquitecto de plata y oro: Juan de Arfe y la teoría artística // *Estudios de Platería: San Eloy 2002* / ed. por J. Rivas Carmona. Murcia: Universidad de Murcia, 2002. — P. 127–142.
- 8 García Martín, María Josefa. 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.
- 9 Heredia Moreno M. C. Juan de Arfe y Villafañe y Sebastiano Serlio // *Archivo Español de Arte / Consejo Superior De Investigaciones Científicas* 76/304. — 2003. — P. 371–388.
- 10 Juan de Arfe y Villafañe De varia commensuración para la Arquitectura y Architectura. — Sevilla: Imprenta de Andrea Pescioni y Juan de Leon, 1585. — 245 p.
- 11 Llaguno y Amirola, Eugenio. Noticias de los arquitectos y arquitectura de España Noticias de los arquitectos y arquitectura de España. — Madrid. tomo 3. 1829. — 440 p.