Н.М. СИМ
Кандидат искусствоведения. Член Ассоциации искусствоведов. Школа живописи «Мир искусств»
e-mail: nmsim@mail.ru

N.M. SIM
Candidate of art history. Member of the History of Art Association, Art School «World of Arts»
e-mail: nmsim@mail.ru

ДВОРЕЦ КАРЛА V В ГРАНАДЕ КАК ОБРАЗ И СИМВОЛ «ВЕЛИКОЙ ИМПЕРИИ»

THE PALACE OF CHARLES V IN GRANADA AS A REPRESENTATION AND SYMBOL OF THE «GREAT EMPIRE»

Объектом исследования является Дворец Карла V в Гранаде как первый опыт ренессансной архитектуры Испании в масштабах королевских сооружений. Имперский дворец был задуман Карлом V (1527) своеобразным символом освобождения христианской веры и триумфа католических королей величайшей державы Европы и Нового света. Образность, изобразительность, соотношение сходства и подобия отсылают нас к ряду примеров архитектуры Италии как первоисточникам художественной идеи.

The object of the study is the Palace of Charles V in Granada, as the experience of the Renaissance architecture of Spain in the scale of royal buildings. The Imperial Palace was conceived by Charles V (1527) as a symbol of the liberation of the Christian faith and the triumph of the Catholic kings of the greatest power of Europe and the New World. Images, representations and similarities refer us to a number of examples of Italian architecture, as the primary sources of the artistic idea.

Ключевые слова: Карл V, испанский Ренессанс, платереско, Педро Мачука, Альгамбра, Гранада.
Keywords: Charles V, Spanish Renaissance, Plateresque, Pedro Machuca, Alhambra, Granada.

Работа выполнена при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований по проекту 19-012-00082

С момента завоевания христианами мусульманской Альгамбры (1492) католические короли незамедлительно назвали ее своей первой резиденцией объединенных королевств Испании. Так начинается непростая история создания дворца Карла V, длившаяся вплоть до середины двадцатого столетия, но в основе своей, по сути содержания формы, пространства, политических и художественных задач, сохранившая основополагающие идеи замысла, к которым нам предстоит обратиться.

Гранада к началу XVI столетия являлась одним из стратегических городов по своему сложившемуся политическому значению: играла роль своеобразного символа освобождения христианской веры и триумфа величайшей державы Европы и Нового света. Иностранные путешественники, дипломаты, купцы отмечали в своих заметках ее изысканность и восточную роскошь. Внук Изабеллы Кастильской и Фердинанда Арагонского Карл V в память о своих предшественниках и по завету матери королевы Хуаны намерен был сохранить дворцовый комплекс Насридов, не нарушив ни единого фрагмента его ансамбля [3, p. 23–25]. Заметим, что многие сооружения того периода безвозвратно уничтожались в угоду постройкам культового назначения. Практически все кафедральные соборы Андалусии стояли на фундаментах мусульманских мечетей, башни-колокольни видоизменялись лишь элементами христианской культуры. Уникальная мечеть в Кордове чудом уцелела, когда по приказу короля Карла и по просьбам кордовцев, начавшееся разрушение было остановлено [1, с. 116, 134, 141].

Карл прибыл в Гранаду в самый счастливый момент своей жизни, после свадебных торжеств в Севилье. Романтизм ситуации в среде пышного убранства восточного ансамбля, новый мир иной культуры не могли оставить равнодушным юного короля. Надо полагать, что это была одна из причин сохранить в полной целостности арабский дворец. Но король католической Испании осознавал невозможность располагаться ему и его свите в покоях эмира Насридов. Нужна была и новая столица формирующейся империи и представительское сооружение как иной тип королевской резиденции, характерный для самых передовых идей классической архитектуры наступающего шестнадцатого столетия. Долгое время этот дворец так и называли: новый королевский дом,

противопоставляя его старому, в котором, собственно, и располагались временные покои королей [7, p. 190]. Задуманная идея стала приобретать реальные очертания лишь в 1533 году, когда Луис Уртадо де Мендоса, внучатый племянник кардинала Мендосы, второй маркиз и губернатор Гранады, утверждает налог на строительство для местной арабской аристократии, обращенных в христианство мусульман «conversos». Карл V повелевает назначить Луиса Уртадо де Мендосу ответственным лицом по организации проектирования своего императорского дворца в Гранаде [3, p. 25].

Уртадо де Мендоса был сыном Тендильи Униго Лопеса де Мендосы и Киньонеса. Как и его отец, он занимал должности начальника Альгамбры и генерал-капитана Гранады. Уртадо был первым Мендосой, который поддержал Карлоса I Испанского и Карла V Священной Римской империи во время военных выступлений в начале 1520 года «Священной хунты», в то время, когда его сестра Мария Пачеко и ее муж Хуан де Падилья были непосредственными вдохновителями и организаторами движения восстания комунерос. Всегда преданный императору, он занимал важные политические посты в течение своей жизни, например, с 1546 по 1559 был председателем по делам Совета Индий, с 1561 по 1563 год — председателем Совета Кастилии.

Хронист из Венеции Марко Антонио Контарини и секретарь императора Франсиско де лос Кобос утверждают, что на строительство ежегодно собиралось 12000 дукатов. Привлекательность места с ее фортификационными застройками, в сочетании с роскошными садами Насридов, была неоспоримой. В мае 1531 Луис Уртадо пишет: «Главной задачей строительства этого дворца является та, чтобы Ваше Величество повелело создать лучший христианский дворец, такой же прекрасный, как у морисков. Это будет новый королевский дом “Casa Real Nueva” напротив старого «Casa Real Vieja» [3, p. 25].

Здание предполагалось разместить на достаточно близком расстоянии по отношению к мавританской резиденции (рис. 1). Причиной тому был грандиозный масштаб застройки, занимающий аналогичное по объему пространство. Застройку делали на фундаменте снесенной мечети, на самой высокой точке холма. Дворец Карла вплотную примыкает северным фасадом к дворику Камарес, возвышаясь над ним своей римской мощью. По замыслу, он должен был доминировать над мавританским ансамблем, но при этом желание короля было таковым, чтобы



Рис. 1. План Дворца Карла V



Рис. 2. Дворец Карла V. Аэрофотосъемка.

резиденция Насридов была полностью сохранена, что подтверждают эпистолярные документы переписки Карла с маркизом Мондехаром [4, p. 211–221] (рис. 2).

В ряду первых проблем, связанных с историей этого сооружения, стоит проблема авторства. Идейную задачу и художественное видение дворца имперского масштаба, поставленную королевским двором, должен был выполнить круг людей, хорошо осознающих дух Возрождения в средневековой Испании. Историк архитектуры Гомес Морено авторитетно заявляет, что начало испанского Ренессанса стоит на четырех столпах: Педро Мачука, Лазаро де Веласко, Хуан де Маэдо, Алонсо Берругетте [5]. Каждый из них как мастер ретабло владел навыками архитектуры, скульптуры, живописи. Испанские художники немало времени провели в Италии, их мастерство слагалось под влиянием Микеланджело, Рафаэля, Фра Бартоломео. Не исключено, что они могли быть связаны с мастерской Рафаэля или, возможно, проходили там обучение, где освоили приемы светотеневой лепки человеческих фигур и построения художественной композиции в живописи.

Таким образом, автором проекта и существующих чертежей мог быть любой из названных мастеров, учитывая их почти одновременное пребывание в Гранаде. Большинство историков склонны видеть Педро Мачука автором и исполнителем проекта дворца, деятельность которого документально отражена в расходных книгах [3, p. 219]. Наиболее полное исследование по этой научной проблеме остается за Розенталем, для которого основополагающая роль Мачуки как создателя проекта являлась неоспоримой [8]. Архитектор, по его словам, был

способен аккумулировать новые идеи, смело вводить в композицию фасадов архитектурные формы, заимствованные из доступных ему графических источников теоретических сочинений, легко синтезировать разные школы классиков Возрождения. Одновременно с Мачукой в Гранаду прибывает Диего де Силоэ, приглашенный для строительства кафедрального собора в Гранаде. Интересно, с точки зрения стилевого развития архитектуры, отметить два метода внедрения итальянизмов у этих мастеров, на которые особое внимание обратил Розенталь. Как утверждает критик, итальянские реминисценции Мачуки не получили дальнейшего развития в архитектуре, став чужеродными в таком исполнении. Ему противостоит творческое переосмысление разных школ у Диего де Силоэ, тонко соединившего итальянскую классику с испанской экспрессией и ставшего подлинным выразителем андалузского Ренессанса в архитектуре.

Мачуке предстояло создать дворец, символизирующий блеск нарастающей мощи короля Испании и императора Священной римской империи. Биографические сведения о нем скупы. Известно, что он был идальго, человеком знатного происхождения, родом из Толедо (ок. 1490, Толедо — 1550, Гранада). Согласно Чуэко Гаитиа, мог знать и даже работать у Микеланджело [4, p. 211–221]. Известны его живописные полотна, выполненные в Италии, где он напрямую, в ярко выраженной маньеристической манере, следует стилю великого мастера, как например, в его работах, написанных в почти скульптурной живописной пластике: «Сошествие Св. Духа» (Понс, Музей искусств), «Снятие с креста» (Мадрид, Прадо) и триптих «Мадонна с Младенцем, Адам и Ева, Святой Себастьян» (Мадрид, частное собрание). Но Мачука не принимал маньеризма в архитектуре, выступая ярким приверженцем витрувианской системы и его строгих античных форм, используя доступные ему графические источники.

Педро Мачука прибывает в Гранаду вместе с Берругетте для оформления фресок в Королевской капелле, одновременно выполняя заказы в Толедо и Хаэне. Как представитель знатного рода, он был свободен от каких-либо обязательств гранадского ремесленного цехового сообщества, состоял на службе в чине оруженосца у маркиза Мондехар, имел собственный дом на территории дворцового комплекса Альгамбры. Маркиз разглядел в нем того мастера, благодаря которому он сможет реализовать свои собственные амбициозные задачи: построить невиданный доселе палаццо «нового Цезаря Европы», затмив тем самым,

непревзойденный блеск мавританской Альгамбры. Как мастер ретабло, владевший законами композиции, языком новых архитектурных форм, самыми передовыми методами работы в архитектуре, Мачука стал наиболее подходящей кандидатурой и мог создать принципиально новое архитектурное творение в мусульманской Гранаде. Более того, он был свободен от условностей цехового братства каменщиков, которое исполняло, в основном, постройки культового назначения и к выполнению заказов королевского уровня было не готово. Приход Мачуки в архитектуру стал стремительным, ярким и кратковременным. Но стиль, в котором работал зодчий, в его чистом классическом виде, как отражение римской эстетики, в итоге, не прижился на испанской земле. Выразителем Ренессанса в Южной Испании станет Диего де Силоэ, с его направленностью стиля платереско. Основной принцип художественного метода Силоэ строился на гармоничном сочетании классического языка и элементов народной испанской архитектуры. Он соединяет средневековые орнаментальные приемы с классическими витрувианскими формами.

Мачука — аристократ по происхождению, гуманист, представитель императорского двора. Силоэ — сын скульптора, мастер-каменщик, так же, как и Мачука, учился в Италии, работал с Бартоломео Ордоньесом, находился под влиянием итальянских классиков. Но вернувшись из Италии в Бургос, снова попадает под влияние цеховых порядков. Его классическая выучка вступила в противоречие с традициями средневековой культуры Бургоса, где был чужд язык величественной античности. От него требовалась избыточная «нагруженность» архитектурного орнамента. Мастер пошел по пути развития нового стиля платереско классического направления, в отличие от платереско ювелира и теоретика Хуана де Арфе, с ярко выраженной многослойной декоративностью, характерной для народной культуры Испании XVI столетия. Прибыв одновременно с Мачука в Гранаду как главный мастер кафедрального собора он, представляя цеховые интересы, следует традиционным путем, вводя в готическую по форме архитектуру элементы Ренессанса с последующим ее развитием. Мачука, в отличие от Силоэ, не был стеснен никакими профессиональными условностями. Беспрекословно следуя классической линии, он минует законы и правила ремесленной среды. С решительным и независимым упорством противопоставляет себя устоявшимся художественным традициям. Его метод строится на учении Витрувия. Он мог владеть переводом его трактата. Одним из первых итальянских иллюстрированных изданий

«Десять книг об архитектуре» Витрувия (1521) стало издание Чезаре Чизариано (1475–1543), сыгравшее важную роль в осмыслении конструктивного языка Витрувия [6, p. 50–57].

Так, например, южный портал взят из рисунков его трактата (колонна, капитель, база, триглифы). Мачука демонстрирует ученую эрудицию витрувианца, представляя зрителю своеобразный «трактат в камне». Отсюда результат: сухая работа с чрезмерным желанием следовать образцу пособия, преувеличенная демонстрация совокупности знаний и методами их владения. Повсюду «книжное» цитирование теоретического творения Витрувия, прямые, творчески не переосмысленные отсылки к Рафаэлю, Перуджо, Джулио да Сангало.

Среди немалого числа существующих трактатов по архитектуре наиболее значимыми в вопросах формирования теоретического наследия Испании будет сочинение Диего де Сагредо (Burgos, c. 1490 — Toledo, c. 1528) [9]. Содержание его трактата «Измерения римлян» необычно. Речь не идет ни об архитектуре, ни о градостроительстве, как это представлено у Витрувия или Альберти, это не правила ордеров, как у Виньолы. У него нет полного осмысления тех знаний, которые он черпает у итальянских источников. В трактате нет упоминания на архитектурные типологии, на организацию какого-либо внутреннего пространства. Сагредо как первый теоретик архитектуры в Испании идет несколько иным путем. Задача его трактата состояла в том, чтобы представить формы античной архитектуры, их измерения на основе пропорциональных соотношений, иллюстрированные визуальным рядом рисунков. Трактат скорее выглядит пособием по морфологии архитектуры, которым широко пользовались испанские архитекторы, в том числе и Педро Мачука [9].

Обратимся к первоначальным вариантам планов и чертежей дворца, его концептуальной идеи и художественной композиции. Свободной и живописной планировке арабской резиденции была противопоставлена строгая геометричность новой дворцовой типологии. Монументальное сооружение представляет собой квадратное в плане здание, внутри которого расположен круглый двор диаметром около 30 метров. По периметру здания анфиладой расположены дворцовые помещения. В северо-восточном углу планировалось устроить часовню — пантеон королевской династии (рис. 3).

Основным композиционным ядром дворца является открытое центрическое пространство, окруженное двухъярусной колонной гале-



Рис. 3. Внутренний дворик Дворца Карла V



Рис. 4. Дворец Карла V. Западный фасад.

рей. Тема внутреннего дворика отражает идею абсолютной гармонии в ренессансном зодчестве. Но этот дворик в испанской интерпретации вызывает сложные реминисценции. С одной стороны, монументальное, величественное, имперское по духу, созвучное последним передовым монументальным строениям Италии. Но с другой стороны, — поток открытого света, чистота архитектурных форм, лишенных какой-либо вещественной материальности, совершенство пространства, приближенное к идеалам античного греческого искусства.

Все это противостоит тяжелому фасаду в стиле «Romano Grande» (рис. 4). Здесь иная пластика и композиция. Все элементы преувеличены, все сверх нормы: тяжелая грубая рустовка, оконные проемы, подчеркнутые мощными консолями, висячие гроздья гирлянд. Характерный почерк — глубокие выступы, которые увеличивают пластику пилястр, скрывают плоскость стены, делают ее чрезмерно подвижной. Фасад выглядит более энергичным, вычурным, чем его отсылки к итальянским образцам. В декоративном оформлении читается программа торжества и прославления империи. Иконография скульптурных барельефов на порталах южного и западного фасадов отражает известные в истории события правления Карла V, выполненные в белом и серо-голубом мраморе из сьерры Эльвиры. Вся скульптурная декорация выражает идеи триумфа и прославления военных подвигов императора. На скатах фронтонов помещены аллегории победы — фигуры Викторий с пальмовыми и лавровыми венками. Цоколи колонн нижнего яруса украшают рельефы на мифологические сюжеты с изображением битв Нептуна и морских чудовищ. Над аркой второго яруса южного портала размещены аллегории славы и истории. В целом декор южного фасада относится к первому этапу строительства дворца и прославляет морские победы заказчика Карла V [10, p. 105]. Декор главного западного фасада иллюстри-

рует его последние военные подвиги. Аллегорические женские фигуры с геркулесовыми столбами и сферой символизируют обширность владений империи. В центре второго яруса главного портала помещен геральдический герб и медальоны с подвигами Геракла-победителя. Совершенная по пропорциям фигура Геракла вписана в пространство медальона и соответствует общепринятому изображению античного героя в иконографии конца XVI века. В скульптурных барельефах нижнего и верхнего ярусов главного портала также использованы мотивы триумфа и мифологизации власти как Карла V, так и Филиппа II, отсылающие к политической риторике Испании. На цоколях колонн нижнего яруса размещены широкие панели рельефов с батальными многофигурными сценами. Все скульптурные работы выполнены мастерами Николао де Корте, Хуаном де Ореа и Антонио де Левалем [10, p. 105] (рис. 5).



Рис. 5. Никколао да Корте. Битва при Павии. Дворец Карла V. Барельеф на пьедестале колонн. 1552

Южной фасад отличен по композиции с западным. Фасад-мирадор (смотровой) с высоты своего расположения на самой высокой точке холма обращен на город, «растекающийся» по долине. Триумфальный и торжественный, он оформлен широким разворотом трехчастного палладианского окна. Его классицизм более сдержан, он не так растянут, как западный фасад. Тем не менее, мы наблюдаем во всем налет провинциального исполнения, по сравнению с римскими прообразами [1, p. 108].

Была определена предварительная сумма расходов на строительство дворца 80000 дукатов. Состоятельные мориски могли компенсировать эти расходы за юридические права на свободу на территории Андалусии [3, p. 25]. Печальные события, связанные с восстанием морисков в Гранаде (1546), вынудили на двадцать лет закрыть строительство. Новый этап связан с работой мастеров Хуаном де Михарес и Хуаном де ла Веда при непосредственном руководстве Хуаном де Эррерой, королевским архитектором при дворе Филиппа II [6, p. 445].

Исследователей этого памятника всегда интересовала проблема первообраза как источника заимствований художественных идей.

Замок Каллаора в Южной Испании можно рассматривать как одну из отсылок его композиции. Это был первый пример в Андалусии дворца в стиле Возрождения (1506–1512). Он несет двойную функцию: снаружи выглядит как оборонительное сооружение — замок, расположенный на плато у Сьерра Невады, внутри — роскошный ренессансный дворец. Замок построен на развалинах мавританских укреплений и сочетает фортификационный средневековый стиль и конструктивные элементы внутреннего пространства раннего Возрождения, исполненные итальянцем Мишелем Карлоне и кастильцем Лоренсо Васкесом. Замок был подарен Католическими королями за верную службу главе испанской церкви кардиналу Педро Гонсалесу де Мендосе (1490). Розенталь предполагал, что первоначальная идея композиции дворца была взята отсюда как живой наглядный пример римского стиля в Андалусии.

Каждое архитектурное сооружение, в основе которого будет заложен образ идеального круга, исследователи рассматривали как первоисточник дворца Карла V. Следовательно, приводились примеры: вилла Мадама в Риме, вилла Дория в Генуе, дворец Те в Мантуе, вилла Форнезе в Капрароле, Темпьето в Риме.

На территории Испании, на Майорке, в 1300 году был возведен замок де Бельвер как летняя резиденция короля Арагона Хайме I. Круглый в плане, с внутренним центрическим двором, обрамленным двухъярусной галереей готических арок, замок-резиденция является наиболее приближенным к испанскому прообразу дворца Карла V. Но в Альгамбре идея арок отвергнута. Колонны со стройным вертикальным ритмом держит кольцеобразный антаблемент подобно тому, как это представлено на античной вилле Адриана в Тиволи. Связь великого императора Древнего Рима испанского происхождения, возможно, еще более убедительно соотносится с побудительными мотивами имперского замысла.

Символическое значение центра подчеркнуто чистотой линий, лишенных каких-либо излишеств. Круговая композиция дворика выражала господство мира, порядка и согласия с тем, что все подчинено воле императора. Не исключено, что это было связано со сменой стилевых вкусов, вводимых Филиппом II и его королевским архитектором Хуаном де Эррерой. Галереи, лестничные проемы, оформление второго яруса имеет много отсылок к его манере. Эррера внес незначительные поправки в композицию дворца, практически не изменив общий вид его фасадов. Он планировал увеличить высоту часовни, подняв ее над линией кров-

ли. Стиль Эрреры заметен в западном вестибюле, где все выступающие элементы были утоплены в стену и исчезли фрагменты архитектурного декора. К счастью, не все поправки Эрреры были выполнены. Например, повышенные пропорции часовни нарушили бы чистые линии первоначального проекта. Желание короля и Эрреры придать общий единый стиль всем дворцовым сооружениям Испании лишило бы дворец Карла V оригинального образа и превратило бы его в бледную копию Эскориала.

Таким образом, архитектура дворца вобрала в себя лучшие идеи ренессансного зодчества со времен Альберти. Но при всей своей архитектурной классичности в ее римском варианте, дворец воспринимается вторичным и тяжеловесным рядом с дворцовым комплексом Альгамбры. Подобного рода сооружение можно определить как символ уходящей эпохи, когда многое в монументальной архитектуре начиналось с большим воодушевлением, но мало что доводилось до логического конца в силу складывающихся экономических и политических проблем конца XVI столетия в Испанской империи. В последующие годы Филипп II потеряет интерес к этому дворцу, все больше погружаясь в творческий процесс строительства своего нового детища Эскориала.

Дворец Карла V никогда не использовался по назначению, как королевская резиденция. Завершенный вид, согласно его первоначальному проекту, он получил лишь в 1957 году, когда были выполнены строительные работы по перекрытию галерей второго яруса. В последующие годы здесь разместилась музейная коллекция сокровищ Альгамбры и картинная галерея Гранады — Музей изящных искусств.

Примечания:

1. *Сим Н.М.* Архитектура Южной Испании эпохи барокко. М.: Прогресс-Традиция, 2018. 408 с.

2. *Bonet Correa Antonio.* Bibliografía de arquitectura, ingeniería y urbanismo en España. Madrid: Vaduz, Topos, 1980. 595 p.

3. Carlos V y la Alhambra. Patronato de la Alhambra y Generalife. Granada, 2000. 350 p.

4. *Fernando Chueca Goitia.* Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispanico. Arquitectura del siglo XVI. Plus-Ultra. Madrid, 1953. 401 p.

5. *Gómez-Moreno Martínez M.* Las águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordoñez, Diego Siloé, Pedro Machuca, Alonso Berruguete. Madrid: Xarait Ediciones, 1983. 245 p.

6. *José Camón Aznar*. Arquitectura y orfebrerí españolas del siglo XVI. Summa artis. Historia general del arte Vol. XVII. Espasa-calpe, S.A. 2000, 567 p.

7. *José Migel Puerta Vílchez*. Leer la Alhambra. Guía visual del Monumento a través de sus inscripciones. Patronato de la Alhambra y Generalife. Granada, 2011. 367 p.

8. *Rosenthal Earl E*. The Palace of Charles V in Granada Princeton University Press, 1985. 320 p.

9. *Sagredo Diego*. Las Medidas del Romano. Toledo: Juan de Ayala, 1549. 86 p.

10. *Víctor Nieto, Alfredo J. Morales, Fernando Checa*. Arquitectura del Renacimiento en España, 1488–1599 Manuales arte catedra. Madrid, 1993. 426 p.