

УДК: 72.034

ББК: 85.11

А43

DOI: 10.18688/aa199-5-64

О. С. Смаголь

Светская архитектура эпохи мануэлино в Португалии: своеобразие стиля в Лиссабоне в контексте итальянской традиции

В становлении и развитии искусства Ренессанса в Португалии прослеживаются, условно, три периода: XV в., рубеж XV–XVI вв. и XVI в. Первый период — накануне Великих географических открытий и их начало: время Жуана I (1385–1433), Дуарте I (1433–1438), Афонсу V (1438–1481) и Жуана II (1481–1495). Предпосылки, вызревавшие в эти ранние годы, предопределили культурный взлёт. Второй — период наивысшего историко-культурного подъёма, эпоха короля Мануэла I (1495–1521) [2]. Третий период обнаружил постепенную художественную стагнацию на фоне общего культурного и политического спада второй половины XVI в., который повлёк утрату государственной независимости: Португалия оказалась под испанской властью (1580).

В более узком временном спектре ярчайший расцвет своеобразного искусства Ренессанса в Португалии традиционно связывается хронологически — со вторым из упомянутых этапов, с рубежом XV–XVI вв., исторически — с ознаменовавшим это время правлением короля Мануэла I Счастливого, представителя Ависской династии (1385–1580), а стилистически в искусстве, особенно в архитектуре — со всплеском национального стиля мануэлино: уникального, синтезировавшего в сложное целое многие элементы. И местный романский, и готический, и испано-мавританский в форме платереско, и язык королевских символов. Последний вобрал как обыкновенные геральдические аспекты, так и причудливую пестроту визуального опыта людей, распавшихся сознанию современников новые географические горизонты. Это и корабельные канаты, и армиллярные сферы, и экзотические растения.

В контексте архитектуры рассматриваемой эпохи важнейшее место занимает ренессансная составляющая, особенно в её североитальянской форме. С одной стороны, этот компонент обнаруживается и на втором, и на третьем этапе. Более того, если в эпоху мануэлино он несколько фрагментарен, «цитатен», сплавлен с позднеготической орнаментальностью и образно созвучен тенденциям итальянского Кватроченто, то позднее он «чище», в нём вытнее различимы формы итальянского Чинквеченто (в 1529 г. термин *al romano*, относящийся к архитектурным заказам, впервые появляется в португальских документах [8, р. 14]). Однако, с другой стороны, наиболее ярким и исключительно самобытным и самоценным в истории португальского Ренессанса остаётся искусство рубежа XV–XVI вв., эпохи мануэлино, в котором мотивы, сопоставимые с

итальянскими, порой менее выявлены, но гораздо более органичны в составе целого, чем позднее, в них ощущается не холодное копирование, но истинно новое качество.

Главным камнем преткновения на пути понимания и изучения памятников светской архитектуры времени Мануэла I сегодня являются последствия природных катастроф. Землетрясения в Лиссабоне в XVI–XVIII вв. (особенно в 1755 г.) стёрли с лица земли большинство местных ренессансных творений эпохи и письменные источники.

Сохранился ряд культовых зданий. Но наряду с такими масштабными порождениями архитектурной мысли, как монастырские комплексы (Жеронимуш, Томар, Пена) [2], одним из ярчайших проявлений мануэлино стала череда предприятий монарха (как главного заказчика) и местной знати в сфере столичного градостроительства, возведение и реконструкция как отдельных небольших зданий, так и целых дворцовых комплексов.

В настоящей статье в центр внимания ставится проблема трактовки *светской* столичной архитектуры Лиссабона времени мануэлино в свете вероятных итальянских влияний. Ввиду утраты основных памятников эта тема и менее изучена, и более сложна по сравнению с темами культовой архитектуры.

В современной историографии, как отечественной (Т. П. Каптерева), так и зарубежной (Л. Фернандес-Гонсалес, К. Лоу, А. Пшвенд), неоднократно затрагивались аспекты светской архитектуры мануэлино, но её анализ в контексте североитальянской стилистики соответствующего времени оказывался вне фокуса внимания специальных исследований. Отдельного упоминания заслуживает книга К. Лоу, посвящённая культурным связям Португалии и Италии в эпоху Ренессанса [8], но и в ней, когда поднимаются архитектурные проблемы, речь заходит в первую очередь о XVI столетии и сохранившихся памятниках. В силу этого предлагаемый здесь подход к теме является в определённой мере новаторским и актуальным.

Главная *цель* работы — попытаться проследить на доступных примерах характер преломления привнесённой на португальскую землю ренессансной стилистической составляющей и её интерпретацию в кругу сплетений местных архитектурных тенденций.

Структуру исследования определили три группы задач. Во-первых, выявление факторов, дающих основание к рассмотрению светской архитектуры мануэлино в итальянском контексте: 1) роль отдельных мастеров и заказчиков; 2) значение развития книжного дела и картографии; 3) косвенные подтверждения (аналогии в культовой архитектуре). Во-вторых, обращение в контексте заявленной проблемы к теме ренессансного «идеального города». В-третьих, анализ отдельных аспектов разных типологий светской архитектуры, общественной утилитарной и частной дворцовой (плана, фасада, свода интерьера), с позиций их соотношения с итальянскими решениями.

В целом, исходя из близости португальской и испанской архитектурных традиций, можно предположить, что изначально классицизирующие элементы в многосоставной декоративности мануэлино, так же как и в платереско [21, р. 171], коренились в орнаментальных формах североитальянского, ломбардского происхождения.

Важнейшую роль в искусстве, и в частности в архитектуре, в это время [2; 6; 8; 9; 10; 17; 18; 20] сыграли и приезжие итальянские *мастера* (такие как Андреа Сансовино, находившийся в Португалии около девяти лет), и сами португальские *заказчики*, вдохновлённые увиденным в Италии (Афонсу де Албукерке), и местные *руководители*

архитектурных работ (Антонио Карнейро), постоянно контактировавшие с итальянцами на родной земле, особенно в Лиссабоне, на рубеже веков — «новой столице» западного мира, столице яркой в своей внезапной космополитичности.

Вторым явлением, немаловажным в распространении итальянизирующих черт стиля мануэлино в Португалии, оказалось развитие книжного дела. Например, сохранилась «Лиссабонская Библия» Мануэла I работы итальянских мастеров (Аттаванте дельи Аттаванти, Герарде Монте ди Джованни; Флоренция, 1495–1497) [8, р. 13], в иллюстрациях которой именно архитектурные построения, как и в венецианско-падуанской школе миниатюры конца Кватроченто, играют исключительную композиционную роль (MS 161/4 f. 2v–3) [3, р. 24].

Третьим, косвенным, аргументом в пользу обращения к североитальянскому контексту рубежа XV–XVI вв. при изучении светской архитектуры мануэлино является обилие ломбардо-венецианских мотивов в монументальном декоре культовых памятников Лиссабона интересующего нас времени. Среди них особенно характерны резные каменные рельефы большого двора монастыря Жеронимуш (Жоан ди Каштилью, с 1517). Так, тондо с профилем персонажа в шлеме на стене обходной галереи воспроизводит в сокращённых формах и в «зеркальном отражении» соответствующий рисунок воина в шлеме работы Леонардо да Винчи (Британский музей, 1472). Знакомство резчиков с этим итальянским образом может подтверждаться аналогичным майоликовым «тондо с императором» (тондо «Дарий») мастерской делла Роббиа из Национального музея старинного искусства в Лиссабоне (inv. 679 Esc). Более того, резкие повороты скульптурных голов верхнего фриза того же двора Жеронимуша выдают интерпретацию античной темы *imago clipeata* в форме, свойственной декору архитектуры севера Италии конца Кватроченто (большой двор Павийской чертозы, вторая половина XV в.). Но в Жеронимуше эти «ломбардские головы» в духе итальянских мастеров Дж.-А. Амадео и Д. Браманте фланкируют причудливые хтонические маскароны, отсылающие к уже более поздним памятникам, например, фасаду палаццо Помпеи в Вероне (М. Санмикели, 1530-е). Всё это выявляет, в узком смысле, синтетичность португальской архитектурной лексики, в широком — характерное ренессансное сближение светских и культовых памятников в мере украшенности, а потому уместно в качестве примера стилистического созвучия и в разговоре о светской архитектуре.

Наконец, в том же монастыре в верхнем фризе клуатра введены и прямые античные цитаты. Мотив римской арматуры (кираса с развевающимися птеругами), наложенный на перекрещенные древки орудий, скорее всего, перетолковывает композицию позднеантичного рельефа, подобного ныне экспонируемому во дворе Палаццо-деи-Консерватори в Риме, рельефу из Храма Адриана на пьядца ди Пьетра (II в.).

С учётом всего сказанного представляется допустимым анализ светской архитектуры мануэлино в итальянском контексте.

С одной стороны, вызревавший в XV в. интерес правителей Ависского дома к Италии [8, р. 1–16], а с другой — резкое выдвижение Португалии на передовые культурно-исторические роли вследствие экспедиции Васко да Гамы 1497–1499 гг. повлекли за собой коренное преобразование облика Лиссабона с учётом итальянского наследия. Ведь

город претендовал теперь на роль столицы новой мировой империи, поднимавшейся по подобию древней, Римской [18, р. 30].

Важнейшим новшеством стала реконструкция центра города, изначальные проекты которой восходят к первой половине XV в. Само явление общего городского благоустройства оказывается созвучно ренессансным представлениям об «идеальном городе» в духе Альберти и Филарете, тогда как конкретные архитектурные черты обращают наше внимание именно к североитальянской традиции.

Что касается *общего* градостроительного аспекта, по письменным источникам известно о нереализованных проектах начала XV в., а по изобразительным — о реализованных, но утраченных.

Из невоплощённых идей ещё Афонсу V (1438–1481) принадлежал план реорганизации старой торговой улицы Лиссабона Руа Нова. Её история восходит к XIII в., и в XV в. монарх писал: «Мы хотим, чтобы дома на Руа Нова были выстроены на каменных арках, с каменными стенами над ними, и выбелены вплоть до крыши <...> потому что один из лучших способов облагородить место — это возвести славные и хорошо организованные дома» [18, р. 15]. Здесь несколько моментов заслуживают внимания. Прежде всего, указание на приоритет камня (что вызывает ассоциации с Августом, согласно Светонию, принявшим Рим «кирпичным» и оставившим его «мраморным»), упоминание арок (можно предположить, что полуциркульных *all'antica*), требование полной побелки (ренессансный принцип *единообразия*). И также трактовка здания как *украшения*, способного «облагородить» улицу, родственная соответствующей концепции Альберти, как она отражена в шестой главе его VIII книги.

Позднее Жуан II начал обмеры Руа Нова, но реализован план был в изменённом виде, уже в составе крупного градостроительного предприятия Мануэла I.

Программа городской реконструкции была принята Мануэлом сразу после путешествия Васко да Гамы, но реализована лишь отчасти. А после смерти короля (1521) многое пострадало от стихии. О воплощённом свидетельствуют миниатюры и гравюры XVI в. Среди них примечательны несколько: «Вид Лиссабона с королевским дворцом», вероятно, работы Антонио де Оланда (после 1534), в «Хронике Афонсу I Энрикеша» Дуарте Гальвана [18, р. 14]; вид Лиссабона из «Генеалогии королевских домов Испании и Португалии» (1530–1535), приписываемый также Антонио де Оланда и Симоне Бенина (London, British Library. Add. MS12531 f.7) [18, р. 12]; вид Лиссабона в раскрашенной гравюре на меди Георга Хофнагеля (ок. 1565), выполненный для *Civitates orbis terrarium* (Кёльн, 1572) [18, р. 15].

Последний панорамный вид Лиссабона (Илл. 130) вызывает особое доверие в силу тщательности изображения и наличия сопроводительных надписей в нижней части листа.

Эта гравюра Хофнагеля позволяет составить представление о новом городском центре с набережной и об упомянутой главной улице и перейти к теме дворцовой архитектуры.

Изобразительное поле гравюры образовано тремя зонами: верхней «небесной», отмеченной геральдическими символами, средней «панорамной» с видом города «с высоты птичьего полёта» и нижней «водной», отведённой простору реки Тахо.

Из центральной части с «городским видом» следует, что Мануэл I сохранил и собор XII в., и замок Святого Георгия (старую резиденцию), и древние церкви. Рекон-

струкция в первую очередь затронула ближайшую к реке часть города — сюда перенесли городской центр. Была оформлена прямоугольная по очертаниям дворцовая площадь (светлое пятно в центре гравюры), по левой её границе возведён Дворец на набережной; севернее, параллельно течению реки за рядом строений обустроена Руа Нова. И если *форма* площади приближалась к предпочтительной для итальянских теоретиков XV в. общей схеме «удвоенного квадрата» (Филарете, Кн. VI), то перенесение центра на *набережную* сблизило топографию Лиссабона с конкретной, венецианской (набережная с площадью, дворец).

Главным же отличием этой реконструкции от большинства итальянских проектов «идеального города» (за исключением, вероятно, Рима) было иное, сугубо *имперское* семантическое наполнение нового урбанистического организма. Отражённая в гравюре холмистость Лиссабона побуждала современников сравнивать столицу Португалии с Римом, новый статус города позволял писать о том, что «Тахо правит миром» [18, р. 30].

Наряду с оформлением набережной была отстроена и торговая улица Руа Нова. Именно здесь во главе работ был поставлен португалец, королевский секретарь Антонио Карнейро, посредник между королём и мастерами.

В реализованном виде Руа Нова явственно проявились характеристики, родственные североитальянской, ломбардо-венецианской светской архитектуре Кватроченто: это и специфика портика, и особый колорит.

На гравюре Хофнагеля Руа Нова отмечена узкой белой полоской за Дворцовой площадью. Но о ней можно судить по иному, недавно идентифицированному виду Лиссабона: двум ныне разрозненным полотнам анонимного нидерландского мастера, принадлежащим Обществу антикваров в Оксфордшире (усадебная Кельмскотт; инв. КМ 186.1) (1570–1619). Эта ведута, скромная в художественном плане, уникальна как источник знаний о ренессансном Лиссабоне. На уровне нашего взгляда представлена южная сторона улицы, ближайшая к набережной. Композиция разворачивается с востока на запад: жилые здания на колонных портиках выстроены в единую линию, разновысотны, представляются чрезмерно «стеснёнными» по горизонтали, вытянутыми вверх (возможно, это лишь композиционный приём живописца, стремившегося запечатлеть как можно больше домов [10]).

В рассматриваемом контексте важно решение *ордера*. Известно, что улицу обрамляло около полусотни колонн местного мрамора. Они весьма эффектно воспроизведены на недавно выполненной Д. А. Гшвендом объёмной электронной реконструкции Руа Нова [19, р. 113]. Сходство с организацией городского пространства, свойственной североитальянскому Ренессансу, лишь вскользь отмечено тем же автором [19, р. 108], потому эта проблема требует уточнения.

Прежде всего, сам тип улицы, фланкированной колонными портиками, свойственен северу Италии Кватроченто (Падуя, Болонья). Колорит ордера выбран в духе венецианской традиции (кремовые, бежевые оттенки различимы и на упомянутой ведуте 1570–1619 гг.). Структурно в построении колонны отдаётся предпочтение фусту без энтазиса и базе без плинта. Такой приём распространён на севере Италии и в конце XV, и в XVI в.: будь то «заглубление» плинта палатцо Рондинелли в Ферраре, Базилики Палладио в Виченце или абсолютное исключение его в базах колонн Палатцо делла

Лоджия в Брешии. Но если такое решение ордерной базы в североитальянских фасадах и сегодня вызывает очевидные ассоциации с опорами Палаццо Дожей или со скрытыми *acqua alta* основаниями хрупких колонн фасада Ка д'Оро, то в домах Руа Нова, где ордер стал единственным классическим высказыванием, этот эффект вряд ли возник. Венецианский акцент был менее ощутим.

Наконец, в ломбардо-венецианском духе на Руа Нова вознеслись не арочные, как желал Афонсу V, но горизонтальные, уподобленные венчающему антаблементу перекрытия портиков. С одной стороны, они соответствовали идее Альберти, изложенной в IX книге его архитектурного трактата, что «у наиболее знатных горожан портик должен быть с архитравом» (IX, 4). Но именно такие ровные перекрытия имели ещё в XV в. и лоджии с лавками в старом центре Венеции, на площади Риальто. Воспоминание об этом сохранилось там в позднеготическом портике церкви Сан-Джакометто [15, р. 115–119; 16, р. 16] и в памятниках ареала венецианского художественного влияния.

Например, этот мотив присутствует в несущем протяжённые балки нарядном белокаменном портике Страццароли в Ферраре (1470-е) [11; 22]. Обращение к Ферраре здесь оправдано подтверждениями контактов: известно о пребывании в Лиссабоне Альберто Кантино — торгового агента феррарского герцога Эрколе I д'Эсте, и приобретении по его заказу географической карты с изображением последних португальских открытий, так называемой Карты Кантино (1502) [7].

Горизонталь в ордерной системе и нежные цветовые переливы опор домов Руа Нова также напоминают колонны кораллового оттенка в нижнем портике под прямым антаблементом в каза Джованни Бонифорте да Конкореццо в Мантуе (ок. 1455). Неслучайно последние определяются в историографии как венецианская характеристика [13, р. 646–648]. Одновременно над мантуанским портиком помещены исключительно нарядные прямоугольные окна в изобилии обрамляющего декора — и они могут трактоваться в свете если не португальской, то по крайней мере испанской архитектурной традиции [13, р. 647], предположительно, свидетельствуя о художественном созвучии искусства столь далеко разнесённых земель.

Все названные структурные моменты позволяют ставить португальский ордер Руа Нова в контекст венецианской стилистики как крайне адаптивной и жизнеспособной за пределами самой морской республики.

Отмеченное образное созвучие с Венецией косвенно подтверждается документальными и картографическими данными. Среди первых — встречи А. Корнейро с венецианцами (1504) [19, р. 109], не исключаящие обмена опытом. Среди вторых — сопоставление абсолютных размеров городов Европы и особенно Италии в изображении португальских картографов. Так, в упомянутой выше Карте Кантино, что показательно, современной работам на Руа Нова, весьма схематичное представление Венеции с едва узнаваемым многокупольным Дворцом Дожей отличается как обилием *портиков* (явно ассоциирующихся у португальского художника с морской республикой), так и *масштабом* изображения: по размерам на карте Венеция сопоставима со всей Италией, если не превосходит её, причём это единственный город, отмеченный португальцами столь иллюстративно (Илл. 131).

Всё это, скорее всего, непосредственно отражает то особое значение, которое придавал местный автор Венеции, и в некоей мере может проливать свет на созвучие архитектурных решений Руа Нова с венецианскими.

Другим светским общественным пространством в столице Мануэла I, оформленным в новом архитектурном стиле, была, насколько можно судить по панораме Хофнагеля, малая площадь с *госпиталем*. Наряду с аналогичными испанскими (как госпиталь в Сантьяго-де-Компостела Энрике Эгаса, 1501–1511), он в силу геометричности плана может быть отнесён к ранним местным произведениям «чисто итальянского вкуса» [21, р. 171–172], но в сокращённой форме. Наподобие миланского Ospedale Maggiore Филарете он представляет собой близкую к прямоугольнику форму с акцентированным прямоугольным центром и симметрично фланкирующими его дворами. Но число дворов сокращено до одного слева и двух справа, дополненных садом. Тем не менее, структура лиссабонского госпиталя даже ближе схеме Филарете, чем госпиталь в Сантьяго-де-Компостела, поскольку в фасадной части усложнена вынесенной по центру прямоугольной лестницей.

Наряду с домами Руа Нова и госпиталем своеобразие новой светской архитектуры мануэлино нашло причудливое воплощение в *дворцовой* архитектуре (королевской и частной), к сожалению, почти полностью утраченной. Всё же, некоторые её отличительные аспекты поддаются реконструкции. Среди них общие особенности: 1) планировки, 2) фасадного построения и декора, 3) сводов.

Королю Мануэлу I в Лиссабоне на рубеже XV–XVI вв. принадлежали два дворца: старый средневековый комплекс Алькасова (*Alcaçova*) на вершине холма Альфама и новый Дворец на набережной Тахо (*Raço da Ribeira*) (Жоан да Кастильо, Андреа Сансовино, после 1504). Немалую роль играл также дворец Сантош, представлявший собой перестроенный монастырь (перестроен в 1497, Жуан да Кастильо; известен нам по упомянутому виду Лиссабона Антонио де Оланда, 1530–1535) [20, р. 43; 17], а также дворец далеко за пределами столицы, в Эворе. Но главным становится несохранившийся Дворец на набережной.

Raço da Ribeira был выстроен у самой воды, поставлен перпендикулярно реке и фланкировал Дворцовую площадь главным фасадом слева. На гравюре Хофнагеля (ок. 1565) и в ведуте Лиссабона Антонио де Оланда (1530–1535) хорошо различим длинный фасад, по центру отмеченный башней. В другом изображении, в Евангелии от Луки из Национального музея старинного искусства (inv. 14/25 Plum, f. 130), напротив, подчёркнута не центральная, а две боковые башни, и фасад украшен тремя рядами открытых на площадь ажурных лоджий (Илл. 132). Достоверно реконструировать облик дворца сложно, но использование приёма сочетания центральной башни и арочных лоджий подтверждается и сохранившейся частью дворца Мануэла I в Эворе с башней и галереями.

Архитектура Дворца на набережной отчасти созвучна также дворцу Сантош и одновременно гармонично воспринимается в ряду аналогичных североитальянских памятников. Главное, что объединяет фасады мест отдохновения правящей четы, ещё крепостного по облику дворца Сантош и нового парадного дворца Рибейра, — это тема растянутого по горизонтали фасада, фланкированного башнями, ориентация на воду, ажурность лоджии (единственной в фасаде Сантоша или ярусной во Дворце на

набережной). И если фасадная лоджия на крепких пилонах первого яруса перекликается с решением галереи итальянского замка Торрекьяра, то лоджия и фланкирующие её башни во втором ярусе выдержаны вполне в духе таких ранних венецианских дворцов, как Фондако-деи-Турки (XIII в.) или башенный торцовый фасад дворца маркизов Салуццо в Ревелло (вторая половина XV в.), также ориентированного на канал [4, р. 132]. Хотя наличие третьей, центральной башни, ставшей, вероятно, прообразом для вертикального акцента дворца в Эворе, предполагает и возможные северо-европейские аналогии (Ратуша в Брюсселе, 1401–1456).

В плане дворца Рибейра наличие нескольких дворов может быть связано функционально — с местными потребностями таможенных служб и *Casa da India*, стилистически — с типологией антверпенского рынка *pond*, равно как и с венецианской традицией *fondaco*.

Второй, совершенной иной, «сплошной» тип фасада дворца нобилиа эпохи Мануэла I представлен «бриллиантовым» гранёным рустованным фасадом некогда двухэтажного Каза-душ-Бикуш в Лиссабоне и связывается с именем губернатора Индии Афонсу Албукерке (первая четверть XVI в.), его итальянскими впечатлениями и палаццо Диаманти в Ферраре [8, р. 5]. И если это верно, то Каза-душ-Бикуш должен рассматриваться в исходном контексте венецианской архитектуры.

И двухэтажность, и «бриллиантовый» руст португальского памятника соответствуют аналогичному североитальянскому варианту дворцового фасада (Ка дель Дука в Венеции), хотя гранёные блоки в Лиссабоне расставлены «в шахматном порядке» (что одновременно схоже с рустом восточного фасада венецианского Дворца Дожей 1480–х гг.). Но в истории этих двух типов образов, португальского и итальянского, подспудно возникает и ещё одна важная «семантическая» точка соприкосновения.

Истоки европейского «бриллиантового» руста усматриваются ныне в странах Леванта [5]. Первые же заказчики Ка дель Дука в Венеции, Братья Корнер, — были связаны с Востоком, Левантом, Трапезундом; и возникновение у их мастера Б. Бона гранёного руста возможно рассматривать в этом «восточном» ключе [14, р. 22]. В свою очередь, Афонсу ди Албукерке, имевший контакты и с Италией, и со многими «заморскими» землями, выступая заказчиком, также мог рассматривать «бриллиантовый» руст в кругу «восточных ассоциаций», как выражение статуса представителя колониальной империи.

Следовательно, этот руст лиссабонского дворца вполне мог связываться теперь не только со *статусом*, но и с *далёкими землями*, принадлежащими родной стране. И обе эти семантические грани португальской призматической декоративной формы в таком аспекте, вероятно, совпадают с образной полнотой итальянского венецианского руста Дворца дождей и итальянского феррарского руста палаццо Диаманти.

В отличие от фасадов, сложнее судить о структуре и декоре интерьеров, как правило, нерегулярных, с обилием внутренних дворов и сложной структурой. Весьма красноречивым здесь остаётся пример дворца в Синтре (XIII–XVI вв.) [9, р. 176–178]. Этот памятник, расположенный близ Лиссабона и перестроенный при Мануэле I, в данном контексте показателен вдвойне: как сохранивший фрагменты живописного гранёного руста (в центральном дворе) и как прославившийся своим расписанным геральдическими символами деревянным октогональным перекрытием нового квадратного Зала гербов (1508–1519).

Наряду с близостью испано-мавританской традиции *маркетри* свод Гербового зала в Синтре и хронологически, и типологически (восьмилотковая ребристая структура), и расположением в комплексе дворца (удалённость в тыльную его часть) соответствует оригинальному, но широко распространённому на рубеже XV–XVI вв. в северной Италии типу *зонтичного свода*, ещё долго хранившему в силу региональной специфики память о готике. Среди характерных примеров можно предложить каза Кассотти в Бергамо (1515–1521); каза Маффи в Кремоне (ок. 1500); залы Зодиака и Луини в каза Ателлани в Милане [12]; палаццо Модзаника в Лоди; а также зал Тезоро в палаццо Лодовико Моро в Ферраре (рубеж XV–XVI вв.); наконец, камеру ди Сан-Паоло в Парме (1519).

В Синтре этот свод украшается не путти или зодиакальными персонажами, но королевским гербом и гербами знатных родов, символами, возникающими одновременно и в культовой архитектуре (рельефная декорация, дракон Ависской династии в обходной галерее двора монастыря Жеронимуш), в миниатюре [1, с. 152–153], в шпалере [1, с. 160–161] и призванными прославить укрепляющуюся централизованную власть.

Всё сказанное свидетельствует о возможности частичной реконструкции светских памятников мануэлино в Лиссабоне. Применительно к городской топографии можно сделать вывод и о стремлении к ренессансной регулярности, и о созвучии с градостроительными темами Венеции, созвучии, требующем дальнейшего документального обоснования. Также очевидно наличие внятных образных переключек с *североитальянской* общественной и частной, дворцовой, архитектурой (темы портика, его горизонтального антаблемента, ордера; башенного фасада и лоджии; колорита камня; плановых композиций с обилием дворов). Наконец, возможно предполагать не только формальные, но и более глубокие, *семантические* связи в португальских архитектурных решениях — и решениях итальянских (проблема «бриллиантового» руста). Одновременно сказанное свидетельствует также о прославлении укреплявшейся централизованной власти средствами организации и украшения пространства, доступными архитектуре, и имперские идеи ставят португальские памятники особняком.

Литература

1. Владыки океана. Сокровища Португальской империи XVI–XVIII вв. Каталог выставки. — М.: Издание Музеев Московского Кремля, 2017. — 406 с.
2. Кантерева Т. П. Искусство Португалии // Всеобщая история искусства. Под ред. Ю. Д. Колпинского и Е. И. Ротенберга. — М.: Искусство, 1962. — Т. 3. URL: <http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000007/st025.shtml> (дата обращения: 27.01.2019).
3. Alexander J. J. G. The Painted Book in Renaissance Italy, 1450–1600. — New Haven; London: Yale University Press, 2016. — 444 p.
4. Beltramo S. “Combining the Old and the New”: The Princely Residences of the Marquises of Saluzzo in the 15th Century // A Renaissance Architecture of Power. Princely Palaces in the Italian Quattrocento / Ed. S. Beltramo, F. Cantatore, M. Folin. — Leiden; Boston: Brill, 2016. — P. 107–133.
5. Bevilacqua M. Mura di luce, facciate di diamanti. Metafore del bianco nell'architettura del Quattrocento // Opus Incertum. Rivista di storia dell'architettura. Università degli studi di Firenze. Bianco. Forme e visioni di architetture senza colori / A cura di G. M. Fachechi, n. s. II. — 2016. — P. 34–47.
6. Bury J. B. The Italian Contribution to Sixteenth-Century Portuguese Architecture, Military and Civil // Cultural Links between Portugal and Italy in the Renaissance / Ed. K. J. P. Lowe. — Oxford University Press, 2000. — P. 77–107.

7. Carta del Cantino. Commentario all'Edizione in Facsimile. — Modena: Il Bulino Edizioni d'Arte, 2004. — 128 p.
8. Cultural Links between Portugal and Italy in the Renaissance / Ed. K. J. P. Lowe. — Oxford University Press, 2000. — 329 p.
9. Emery A. Seats of Power in Europe during the Hundred Years War. — Oxford books, 2016. — 386 p.
10. Fernández-González L. The Digital Turn of *Rua Nova* Painting: Re-Creating the Architecture of Early Modern Lisbon // *The Global City. Lisbon in the Renaissance*. Catalogue. — Lisbon: Museu Nacional de Arte Antica, 2017. — P. 78–83, 269–272.
11. Folin M. The Renewal of Ferrara's Court Palace under Ercole I d'Este (1471–1505) // *A Renaissance Architecture of Power. Princely Palaces of the Italian Quattrocento* / Ed. S. Beltramo, F. Cantatore, M. Folin. — Leiden; Boston: Brill, 2016. — P. 187–215.
12. Ghilardotti J. La casa degli Atellani e la vigna di Leonardo. — Rai Libri, 2015. — 200 p.
13. Girondi G. Gothic Heritage in Renaissance Mantua // *Journal of Literature and Art Studies*. — Mantua: Ria-Edizioni, October — 2013. — Vol. 3. — No. 10. — P. 640–656.
14. Ghisetti-Giavarina A. Il bugnato a punta di diamante nell'architettura del Rinascimento italiano // *Lexicon*. — 2007–2008. — No. 5–6. — P. 9–26.
15. Howard D. Venice and the East. — New Haven; London: Yale University Press, 2006. — 283 p.
16. Howard D. The Architectural History of Venice. — Yale University Press, 2015. — 346 p.
17. Jordan Gschwend A., Law K. Renaissance Lisbon's Global Sites // *The Global City. Lisbon in the Renaissance*. Catalogue / Ed. A. Jordan Gschwend, K. J. P. Lowe. — Lisbon: Museu Nacional de Arte Antica, 2017. — P. 243–255.
18. Jordan Gschwend A., Law K. Princess of the Seas, Queen of Empire: Configuring the City and Port of Renaissance Lisbon // *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon* / Ed. A. Jordan Gschwend, K. J. P. Lowe. — London: Paul Hoberton Publishing, 2015. — P. 12–35; 32–59.
19. Jordan Gschwend A. Reconstructing the Rua Nova: The Life of a Global Street in Renaissance Lisbon // *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon* / Ed. A. Jordan Gschwend, K. J. P. Lowe. — London: Paul Hoberton Publishing, 2015. — P. 100–119.
20. Law K. Foreign Descriptions of the Global City: Renaissance Lisbon from the Outside // *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon* / Ed. A. Jordan Gschwend, K. J. P. Lowe. — London: Paul Hoberton Publishing, 2015. — P. 36–55.
21. Murray P. Renaissance Architecture. — Milano: Electa Editrice, 1978. — 196 p.
22. Tuohy T. Herculean Ferrara. Ercole d'Este (1471–1505) and the Invention of a Ducal Capital. — Cambridge University Press, 2002. — 534 p.

Название статьи. Светская архитектура эпохи мануэлино в Португалии: своеобразие стиля в Лиссабоне в контексте итальянской традиции.

Сведения об авторе. Смаголь Оксана Сергеевна — аспирант. Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова. Ленинские горы, д. 1. Москва, Российская Федерация, 119991. oksanassm@yahoo.com

Аннотация. Статья посвящена светской архитектуре эпохи мануэлино в Лиссабоне и её трактовке в контексте североитальянской стилистики. Расцвет искусства Ренессанса в Португалии связывается хронологически с рубежом XV–XVI вв., исторически — с ознаменовавшим это время правлением короля Мануэла I Счастливого (1495–1521), а стилистически в искусстве — со всплеском национального стиля мануэлино. Тема сложна в силу фрагментарной сохранности памятников. Она рассматривается с привлечением изобразительных и письменных источников. В статье делаются выводы как об образной близости светских памятников мануэлино североитальянским (в городской топографии, в утилитарной и жилой дворцовой архитектуре, в отдельных ордерных формах), так и об отличающей их имперской семантике.

Ключевые слова: Португалия; Лиссабон; мануэлино; архитектура; Северная Италия; Кватроченто.

Title. The “Manueline” Secular Architecture in Portugal: A Distinctive Style in Lisbon in the Context of Italian Tradition.

Author. Smagol, Oxana Sergeevna — Ph. D. student. Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, 1, 119991 Moscow, Russian Federation. oksanassm@yahoo.com

Abstract. The Renaissance epoch in Portugal is commonly delineated chronologically as a period between the end of the 15th and the beginning of the 16th centuries. Historically it's associated with a king Manuel I's

reign (1495–1521), and stylistically it's known as the “*Manueline*” style, a capricious, whimsical national style, mingling together contrasting elements: a gothic one, Spanish “*plateresque*”, king Manuel symbols, encompassing heraldic as well as exotic ones, forged on the way of geographical discoveries and rushes to new horizons. And last but not least, a Renaissance element, North Italian and tramontane. Italian artists in Portugal played their crucial role (Andrea Sansovino), as well as local patrons, inspired by Italian experience when abroad (Alfonso Albuquerque); and those supervising local works, constantly in contact with Italians in Lisbon, a rapidly developing “new center of the world” (Antinio Carneiro). Along with exuberant monastic architecture (Hieronymites monastery in Belém, Pena monastery in Sintra, convent of Christ in Tomar), the “*Manueline*” epoch dawn paved the way for a new urban development in general, and palaces' construction and reorganization, in particular. Unfortunately, a series of earthquakes (16th–18th centuries) resulted in a global demolition of local Renaissance monuments and documents.

On one hand, T. Kaptereva scientific contribution to a study of Renaissance Portugal should be noted. On the other, modern European (K. Lawe, L. Fernández-González, A. Jordan Gschwend) new reconstructions and research of Renaissance architecture in the region rests on recent artistic discoveries. They provide a new chance of the “*Manueline*” style architecture understanding.

Here the first problem is to shape a kind of reconstruction and description of Renaissance Lisbon urban ensembles (as Rua Nova), royal residences (Santos, Royal palace on the Tagus river bank, palace of Sintra), private and public buildings (casa dos Bicos), basing on miniatures, maps and paintings. The second task is to interpret (in cases possible) the above said monuments in the context of North Italian Renaissance architectural tradition (facades, porticoes, courts, vaults). Thirdly, the secular architecture in question is analyzed as linked to national identity and strengthening central power in Portugal of Manuel I.

Keywords: Portugal; Lisbon; the *Manueline* style architecture; Northern Italy.

References

- Alexander J. J. G. *The Painted Book in Renaissance Italy, 1450–1600*. New Haven; London, Yale University Press Publ., 2016. 444 p.
- Beltramo S. “Combining the Old and the New”: The Princely Residences of the Marquises of Saluzzo in the 15th Century. *A Renaissance Architecture of Power. Princely Palaces in the Italian Quattrocento*. Beltramo S.; Cantatore F.; Folin M. (eds.). Leiden; Boston, Brill Publ., 2016, pp. 107–133.
- Bevilacqua M. Mura di luce, facciate di diamanti. Metafore del bianco nell'architettura del Quattrocento. *Opus Incertum. Rivista di storia dell'architettura*. Università degli studi di Firenze, 2016, pp. 34–47 (in Italian).
- Bury J. B. The Italian Contribution to Sixteenth-Century Portuguese Architecture, Military and Civil. Lowe K. J. P. (ed.). *Cultural Links between Portugal and Italy in the Renaissance*. Oxford University Press Publ., 2000, pp. 77–107.
- Carta del Cantino. Commentario all'Edizione in Facsimile*. Modena, Il Bulino Edizioni d'Arte Publ., 2004. 128 p. (in Italian).
- Lowe K. J. P. (ed.). *Cultural Links between Portugal and Italy in the Renaissance*. Oxford University Press Publ., 2000. 329 p.
- Emery A. *Seats of Power in Europe during the Hundred Years War*. Oxford books Publ., 2016. 386 p.
- Fernández-González L. The Digital Turn of *Rua Nova* Painting: Re-Creating the Architecture of Early Modern Lisbon. *The Global City. Lisbon in the Renaissance. Catalogue*. Lisbon, Museu Nacional de Arte Antica Publ., 2017, pp. 269–272.
- Folin M. The Renewal of Ferrara's Court Palace under Ercole I d'Este (1471–1505). Beltramo S.; Cantatore F.; Folin M. (eds.). *A Renaissance Architecture of Power. Princely Palaces of the Italian Quattrocento*. Leiden; Boston, Brill Publ., 2016, pp. 187–215.
- Ghilarodotti J. *La casa degli Atellani e la vigna di Leonardo*. Rome, Rai Libri Publ., 2015. 200 p. (in Italian).
- Ghissetti-Giavarina A. Il bugnato a punta di diamante nell'architettura del Rinascimento italiano. *Lexicon*, 2007–2008, no. 5–6, pp. 9–26 (in Italian).
- Gironi G. Gothic Heritage in Renaissance Mantua. *Journal of Literature and Art Studies*. Mantua, Ria Edizioni Publ., October 2013, vol. 3, no. 10, pp. 640–656.
- Howard D. *Venice and the East*. New Haven; London, Yale University Press Publ., 2006. 283 p.
- Howard D. *The Architectural History of Venice*. Yale University Press Publ., 2015. 346 p.
- Jordan Gschwend A. Reconstructing the Rua Nova: The Life of a Global Street in Renaissance Lisbon.

Jordan Gschwend A.; Lowe K. J. P. (eds.). *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*. London, Paul Hoberton Publ., 2015. pp. 100–119.

Jordan Gschwend A.; Law K. Princess of the Seas, Queen of Empire: Configuring the City and Port of Renaissance Lisbon. *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*. A. Jordan Gschwend, K. J. P. Lowe. (ed.). London, Paul Hoberton Publ., 2015, pp. 12–35.

Jordan Gschwend A.; Law K. Renaissance Lisbon's Global Sites. Jordan Gschwend A.; Lowe K. J. P. (eds.). *The Global City. Lisbon in the Renaissance. Catalogue*. Lisbon, Museu Nacional de Arte Antica Publ., 2017, pp. 243–255.

Kaptereva T. P. Art of Portugal. Kolpinsky Y. D.; Rotenberg E. I. (eds.). *Vseobschaia istoria iskusstva (Universal Art History)*, vol. 3. Moscow, Iskusstvo Publ., 1962 (in Russian).

Law K. Foreign Descriptions of the Global City: Renaissance Lisbon from the outside. Jordan Gschwend A.; Lowe K. J. P. (eds.). *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*. London, Paul Hoberton Publ., 2015, pp. 36–55.

Murray P. *Renaissance Architecture*. Milano, Electa Editrice Publ., 1978. 196 p.

Tuohy T. *Herculean Ferrara. Ercole d'Este (1471–1505) and the Invention of a Ducal Capital*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 2002. 534 p.

Vladiky okeana. Sokrovischa Portugalskoi imperii XVI–XVIII c. Katalog vistavki (Lords of the Ocean. The Treasures of the Portuguese Empire in the 16th–18th Centuries, Catalogue). Moscow, Moscow Klemlin Museums Publ., 2017. 406 p. (in Russian).



Илл. 130. Георг Хофнагель. Вид Лиссабона. Раскрашенная гравюра на меди. Ок. 1565. В издании Георга Брауна и Франца Хобенгегра *Civitates orbis terrarum* (Кёльн, 1572). Воспроизводится по: The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon. London: Paul Hoberton Publishing, 2015. P. 15



Илл. 132. Дворец Мануэля I на набережной реки Тежу в Лиссабоне. Евангелии св. Луки из Национального музея старинного искусства в Лиссабоне. Inv. no. 14/25 Ilum, f. 130. Воспроизводится по: The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon. London: Paul Hoberton Publishing, 2015. P. 42

Илл. 131. Изображение Венеции на Карте Кантино. Лиссабон, 1502. 105×220. Библиотека Эстенсе в Модене. Фрагмент копии в Морском музее в Лиссабоне. Фото О. Смаголь, 2017