



«Своя» и «чужая» античность в искусстве французского Возрождения

Мария Демидова

Статья посвящена восприятию античности в ренессансной Франции. При общепринятом представлении о закономерности увлечения памятниками древности в эпоху Возрождения остается недосказанным, почему французские деятели искусства так мало внимания уделяли произведениям античности на территории своего королевства. Парадоксальным образом оценка значимости античного памятника оказалась тесно связана с особенностями национального исторического мышления того времени. В рамках данной статьи была предпринята попытка определить особенности французского подхода к античному мотиву в сравнении с итальянским при общем постулируемом преклонении перед древней классикой.

Ключевые слова: увлечение античностью, французский Ренессанс, галло-римские памятники, охрана древностей, архитектурные фоны в живописи, ордерные решения фасадов, витрувианство, архитектурные трактаты, археологические раскопки в эпоху Ренессанса, имперские амбиции и архитектурная семантика, французское восприятие античной истории.

Так римское в веках могущество росло,
Покуда, всколосясь, оно не полегло
Под варварской рукой, оставив лишь руины;
И мы на них теперь свершаем свой набег,
Подобно беднякам, что средь пустой долины
Колосья подберут, упавшие с телег.

*Жоашен дю Белле.
Древности Рима*

Мысль о том, что французское искусство эпохи Возрождение носит самый классический характер, уступая лишь итальянскому искусству, давно является общепринятым представлением. Тесное взаимодействие с приезжавшими итальянскими художниками, просветительский порыв, охвативший французов в начале XVI века, быстро привели к общенациональному преклонению перед античностью. Призывы к изучению древних языков и произведений древних авторов в подлиннике наполняют

трактаты Гийома Бюде. Жоашен дю Белле, ратовавший за развитие национального языка и национальной литературы, продолжал настаивать на необходимом знании сочинений античных писателей. Аналогичный порыв охватил представителей изобразительного искусства и архитектуры, которые устремились к изучению произведений римского искусства. Если не было возможности совершить паломничество в Вечный город, то древние памятники изучались по гравюрам и рисункам.

Долгое время французы обращались к итальянцам за помощью в освоении наследия античного мира, но уже в середине века они захотели отстоять свое собственное право на его понимание. Как подчеркивает современный исследователь Клод-Жильбер Дюбуа: «Ренессансная Франция, насквозь пронизанная итальянской культурой, переживала подростковый кризис: она хотела отбросить покровительство своего воспитателя и найти собственный источник величия; она никому ничем не хочет быть обязанной»¹. Однако остается неясным, почему в ситуации такого активного увлечения античностью и при желании собственной культурной независимости французские архитекторы, художники и скульпторы были столь индифферентны к собственным древним памятникам?

В античные времена три римские провинции находились на территории современной Франции. Это так называемые Нарбонская и Лугдунская Галлия, а также Аквитания. Нарбонская Галлия соответствовала современному Лангедоку и Провансу (столица Нарбония – Марция); Аквитания находилась между Луарой и Пиренеями (столица – Толоза), Лугдунская Галлия заключала в себе северные земли со столицей в Лукдунуме (Лион). Ряд античных памятников, относящихся к этому периоду и находящихся на территории Франции, теперь приобрели мировую известность и являются местами туристических паломничеств. Это Гардский мост; амфитеатр в Арле; «Квадратный дом», амфитеатр, храм Дианы в Ниме; театр и триумфальная арка в Оранже. Менее известны акведук и одеон в Лионе; античные укрепления и триумфальные ворота в Отене; укрепления в Антибе; храм и обелиск во Вьене; амфитеатр и акведук в Тулузе. Список памятников можно расширить, включив в него совершенно видоизмененные и переставшие ныне существовать сооружения.

На протяжении Средних веков античные памятники активно ассимилировались в ткань разраставшихся городов. По остроумному замечанию одной исследовательницы, их частичные переделки были необходимой данью для продолжения их существования². Во второй половине XV столетия на волне общеевропейского увлечения античностью французские памятники стали привлекать внимание путешественников. С начала XVI века лионские гуманисты собирали медали, статуи, барельефы и архитектурные фрагменты. Однако величественные сооружения времен римского владычества чаще всего оставались за пределами изуче-

ния. Флорентийский палеограф в своих путевых заметках сокрушается о том, что жители Лиона абсолютно индифферентны к остаткам прошлого и не хотят предпринимать какие-либо серьезные раскопки с целью выяснения реальных границ форума, общественных зданий, храмов, некогда украшавших Лукдунум³. При этом важно отметить, что французские древности были достаточно хорошо известны иностранцам, и в частности итальянцам, которые считали амфитеатр в Ниме равноценным веронскому, а многие сохранившиеся акведуки и храмы памятниками своего собственного великого прошлого. Фра Джокондо, проведший во Франции около десяти лет (1495–1505), сделал зарисовки французских античных сооружений: амфитеатр в Ниме, мавзолей в Глануме, обелиск во Вьене, своды терм под отелем Ключи, фонтан в Дижоне. Джулиано де Сангалло больше всего заинтересовали термы Симье в Ницце, театр в Оранже. В одном из кодексов можно найти зарисовок необычной базы ионической колонны с пометкой «из Прованса»⁴. Себастьяно Серлио в посвящении III книги, адресованном Франциску I, сокрушается о том, что смог рассказать на страницах своего трактата лишь о малой части французских памятников, которые он сам не видел, но которые ему так хвалил епископ Монпелье⁵.

Интерес французов к собственному античному наследию долгое время имел мифоисторический аспект. Со времен Средневековья тянется история с созданием генеалогии французских королей, восходящей к сыну Гектора – Франкусу. Эта теория неоднократно подвергалась критике со стороны итальянских гуманистов, а также всех здравомыслящих французов. Это не помешало выходу в начале XVI века трехтомного труда Жана Лемерля де Бельжа, посвященного разработке именно этой теории. До 1559 года трактат был переиздан шесть раз⁶. В аналогичных исторических сочинениях можно было встретить утверждение о том, что Арль – это родина императора Константина, а сам город по величию своих памятников может быть сравним лишь с Вечным городом; что Лион, Тулуза и Марсель по древности превосходят Афины и Рим⁷. Однако это постулируемое восхищение перед античным прошлым носило чисто номинальный характер. Во всяком случае, ни один французский король в XVI веке не ввел должность смотрителя древностей, аналогичную той, что занимал Рафаэль в правление Льва X. Иногда монархи пытались отдать дань уважения знаменитым античным руинам. Это касается в основном Франциска I. Так, вместе с Гийомом Бюде он предпринял специальное путешествие к древностям Отена, а также поручил палеографам расшифровку надписей на фрагментах каменных плит, найденных в нимском амфитеатре. Однажды коронованный покровитель искусств и словесности получает в подарок от городского главы Нима серебряную модель нимского амфитеатра. Таким образом, часто древние руины города использовали для привлечения внимания монарха и повышения политического статуса города.

Однако наряду с чисто пропагандистской работой начинался кропотливый труд по описанию и изучению античных памятников. Для первой половины века история сохранила для нас лишь фигуру антиквара Гийюма дю Чюля. По инициативе Франциска I в 1538 году он издает «Римские древности», причем тексты трактата свидетельствуют о его хорошем знании Витрувия. В ауру внимания коллекционера и нумизмата попадают и французские памятники античности. Иллюстрации к сочинению де Чюля выполнял молодой Жак Андруэ Дюсерсо. В середине столетия появляются сборники рисунков, чье предназначение – ознакомить с античными памятниками Франции путешественников. В 1552 был опубликован, так сказать, первый путеводитель, написанный врачом, писателем и переводчиком Шарлем Этьеном. В 1559-м – Польдо Альбенас, юрист из Нима, издает археолого-архитектурный трактат с зарисовками французских древностей, выполненными неизвестным автором⁸. Не перечисляя всех вышедших до конца столетия изданий, отметим лишь, что в XVI веке трудами людей, чаще всего далеких в своей профессиональной деятельности от истории и искусства, был создан исчерпывающий корпус античных древностей королевства.

Каково же было отношение собственно французских архитекторов и художников, то есть людей, создававших ренессансное искусство, к наследию древней Галлии?

В середине XVI столетия, т. е. как раз в тот момент, когда зарисовки французских античных памятников перестают быть редкостью, отличительной особенностью многих живописных произведений и подготовительных рисунков французских мастеров становится создание архитектурных фонов. Однако эти процессы шли параллельно и почти не пересекались. Античный антураж, присутствующий на заднем плане фрески или картины, становится необходимым атрибутом современного живописного произведения. Изображения мелкие и часто носят весьма обобщенный характер. Но изображенные памятники столь известны, что у зрителя создавалось впечатление аутентичного древнего пейзажа, а не вольной импровизации на модную тему.

На рисунке Ж. Кузена «Мученичество св. Маммы» (1543, Национальная библиотека Франции, Париж) помимо общепринятых античных декораций – портиков, мостов, обелисков, сломанной колонны, обращает на себя внимание расположенное в центре сооружение, напоминающее мавзолей Августа. На гравюре того же автора «Положение во гроб» (1544, Альбертина, Вена) – аналогичное сооружение, а также двухарочный мост, прототипом которого мог послужить мост Фабрициуса, и пирамида, похожая на пирамиду Цестия. (Ил. 1.) На еще одной гравюре Жана Кузена «Благовещение» (1544, музей Метрополитен, Нью-Йорк) вдали виднеются развалины амфитеатра, уже встречавшаяся пирамида и сооружение, пропорционально напоминающее арку Аргентариев. На шпалере по картону Ж. Кузена «Св. Мамма, отдающий себя во власть

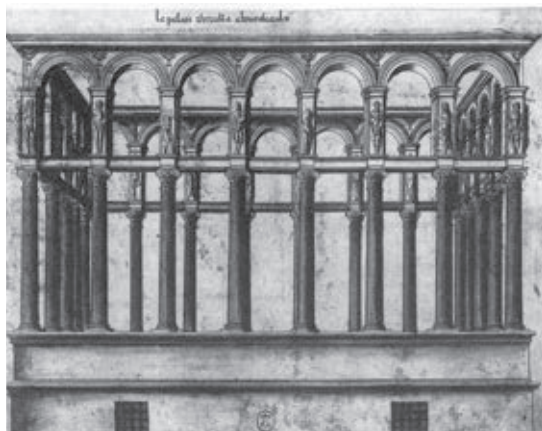


Ил. 1. Жан Кузен-отец. Положение во гроб. 1544. Резцовая гравюра. Альбертина. Вена



Ил. 2. Ноэль Жолье. Битва у кораблей. Замок Уарон. Вторая половина 1540-х гг.

правителя Каппадокии» (1544–1545, Лувр, Париж) на заднем плане находится величественное изображение триумфальной арки, обрамляющей сцену мученичества святого⁹. Это архитектурное изображение является реминисценцией арки Траяна в Анконе, известной по IV книге Себастьяно Серлио. Примечательно, что Жан Кузен берет за основу своих фантазий именно римские памятники, а точнее, их графические изображения – рисунки, отдельные гравюры или гравюры в трактатах. Правда, в луврском рисунке мастера «Игры детей на фоне руин»



Ил. 3. Жак Андруэ Дюсерсо. Бордо. «Пилоны Тютеллы». До 1560 (?). Офорт. Национальная библиотека Франции, Париж

(Париж, Лувр) Фредерик Лемерль¹⁰ видит отражение одного известного французского античного памятника – пирамиды Сан-Сифорьен во Вьенне – это обелиск, некогда украшавший античный цирк. Во фреске Ноэля Жолье «Битва у кораблей» из замка Уарон (1546–1549) на заднем плане находится двухъярусное сооружение, которое является воспроизведением знаменитого античного памятника из Бордо – так называемых пилонов Тютеллы (скорее всего, преддверие форума Септимия Севера). (Ил. 2, 3.) На фреске из того же цикла «Битва Менелая и Париса» на заднем плане изображен двухарочный мост. Эта архитектурная зарисовка почти абсолютно совпадает с рисунком Джулиано де Сангалло, на котором изображен мост Фабрициуса в Риме (кодекс Барберини). Несмотря на то, что небольшое количество французских памятников все же нашло отражение в живописных произведениях, образы римской античности явно преобладают. Со временем эта тенденция лишь усиливается, о чем свидетельствуют картины Антуана Карона, где изображение римских древностей приобретает ярко выраженное политическое звучание.

Обратимся теперь к вопросу о том, каково было отношение к античным памятникам у французских архитекторов. Удивительным образом, они оказываются еще более равнодушными к национальному наследию. Правда, в одном контракте, связанном со строительством замка Лезиньи, указано, что камни будут сложены с такой же тщательностью, что и в римском амфитеатре¹¹. Парадоксальным образом Филибер Делорм и Жан Бюллан в отличие от своих итальянских собратьев оценивали галло-римские памятники как произведения второго круга в сравнении с итальянскими. Творчество Пьера Леско также не обнаруживает прямых связей с национальной архитектурой античного периода. Только Жак-Андруэ Дюсерсо оставил огромное количество изображений галло-римских древностей. Он делал гравюры с чужих зарисовок,

но при этом не стремился к идентичности. Помимо иллюстрирования уже названного трактата Гийома де Чюля, в 1540–50-е годы Дюсерсо создает некоторое количество альбомов с рисунками небольшого формата. Один из альбомов принадлежал Маргарите Наваррской, другой – дочери Франциска, Маргарите Французской (оба в музее Шантийи). Сборник гравюр Дюсерсо с французскими античными памятниками принадлежал коллекционеру и любителю архитектуры графу Масфельду¹². Но все эти изображения в отличие от рисунков в архитектурных трактатах были предназначены не для точной передачи мотива, а, так сказать, для информирования именитых путешественников.

Главным источником сведений об античной архитектуре для французских зодчих на протяжении долгого времени оставались книги Себастьяно Серлио, которые воспринимались как своеобразный учебник по грамматике. В целом освоение ордерного языка французами относится приблизительно к 1540-м годам. В Венеции в 1537 году выходит книга Серлио о пяти ордерах (*Regoli Generali di architettura* – IV книга трактата; в 1545 году она была издана на французском языке); в 1540-м снова в Венеции – книга об античных памятниках Рима (*Terzo libro, nel quale si figurano e si descrivono le antiquita di Roma* – III книга трактата, посвященная королю Франциску I), в 1547 году Жан Мартен издает трактат Витрувия на французском языке с иллюстрациями Жана Гужона. Середина столетия – это время появления таких архитектурных произведения, как Лувр (1546–1547), Сен-Мор (1541), Анет (1546–1547), Экуан (1538–1578). Мы остановимся всего лишь на двух памятниках, в архитектурном решении которых важнейшая роль была отведена решению фасада, а значит, использованию ордерных элементов.

В начале 1550-х годов на строительстве дворца Экуан коннетабля Монморенси появляется молодой архитектор Жан Бюллан. В предшествующее десятилетие он посетил Рим, и в истории французского зодчества за ним закреплена слава самого последовательного витрувианца. На внешнем фасаде северного корпуса, внутри которого должны были располагаться королевские покои, Бюллан воспроизводит сразу три ордера: тосканский, дорический и ионический. Тосканский он воспроизводит по книге Серлио, за основу дорического берет дорическую базилику Эмилия, в ионике следует ордеру храма Фортуны Вирилис¹³. В двух последних случаях избрав римские модели, которые мог видеть и зарисовывать сам, архитектор по необходимости прибегает к изображениям из книг Серлио и сверяет античные мотивы по ним. Так, в дорическом ордере он избегает угловой состыковки триглифов, а также меняет размер и характер расположения мутул (Ил. 4). При воспроизведении ионического ордера Бюллан не только точно передает характер завитков волют Фортуны Вирилис, но и повторяет сочетание дентикулов и четвертного вала с овами и стрелками. На фризе он воспроизводит растительный мотив гирлянды, включая в него изображение клинка Монморенси.



Илл. 4. Жан Бюллан. Экуан. Фрагмент дорического антаблемента на внешнем фасаде северного корпуса. 1552–1553

Для дворового фасада южного корпуса (Илл. 5), того, на котором в нишах помещены рабы Микеланджело, Бюллан использует коринфский ордер храма Диоскуров, но, боясь воспроизвести необычный мотив пересекающихся побегов аканфа, он воспроизводит лишь его антаблемент, а в качестве модели для капители избирает колонны портика Пантеона. Архитектор, исходя из суммы своих наблюдений и знаний, ищет как бы единственно возможное, правильное решение в воспроизведении ордера. Зато, обретя лингвистически выверенные формы архитектурного языка, Бюллан представляет на суд зрителя смелые «фразеологические» сочетания. Его деятельность в Экуане сводится в основном к организации картин фасадов. При этом создается впечатление, что фасады воспринимаются архитектором подчас как страницы гигантского архитектурного трактата,

где он может поупражняться в сочинении ордерных композиций. Но именно эти композиции коренным образом поменяли характер двorca, превратив его в триумфальное ренессансное сооружение.

Отношение к античности Филибера Делорма стало темой нескольких отдельных исследований. Архитектор, проведший три года в Риме и активно обмерявший античные памятники, может служить определенным антиподом Жану Бюллану. Последний хотел видеть в античной ордерной системе свод незыблемых правил и явно отдавал предпочтение книжному знанию. Так, например, в своем собственном трактате он изменил высоту дорической колонны театра Марцелла, лишь бы она соответствовала витрувианскому пропорциональному эталону¹⁴. Делорм, напротив, утверждает абсолютное многообразие ордерных форм. По его мнению, античные памятники столь различны, что он «готов протестовать оттого, что ни разу не встретил двух похожих»¹⁵. На самом деле его возмущение наиграно, его восхищает открывшаяся перед ним многообразная картина. Это открывало перед архитектором широчайшие возможности по варьированию ордерной системы в своем собственном архитектурном творчестве. Не цитируя античные памятники, он утверждал, что «реформирует французскую архитектуру, вдохновляясь

античностью»¹⁶. Столь разные позиции заставили современного исследователя причислить Бюллана и Делорма к двум разным лагерям архитекторов-теоретиков¹⁷. Однако при столь неодинаковом подходе к изучению и использованию античных мотивов нам все же видится определенное совпадение в их творческом сознании. Оба архитектора использовали ордерные элементы как элементы нового культурного языка: один предпочитал строго следовать правилам; другой считал необходимым свободное, но выразительное его применение. В то время как для итальянского зодчего античное окружение мыслилось как реальная среда обитания, которую надо воссоздавать.

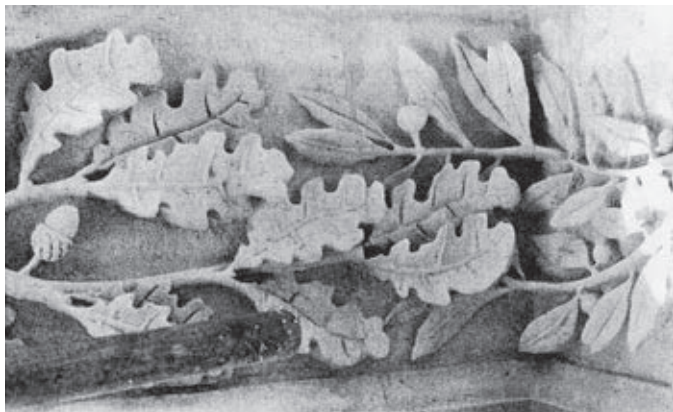
Пьер Леско, путешествие которого в Рим не является документированным фактом, при работе над Лувром демонстрирует исключительное знание античных памятников и теории ордерной декорации. В Лувре композитному ордеру, как и рекомендовал в своем трактате Серлио, отведена главная роль. (Ил. 6.) Под карнизом первого этажа расположены дентикулы, под карнизом второго – модульоны; это означает, что архитектор знал интерпретированное Серлио витрувианское правило о невозможности одновременного употребления этих декоративных элементов¹⁸. Но важно не только абсолютное знание ордерных норм. Элементы ордера наделяются символическим значением. Много написано об имперской символике в скульптурном убранстве луврского фасада. Однако помимо символических изображений



Ил. 5. Жан Бюллан. Эжуан. Портал внутреннего фасада южного корпуса. 1556–1557



Ил. 6. Пьер Леско, Жан Гужон. Лувр времени Генриха II. 1547–1549



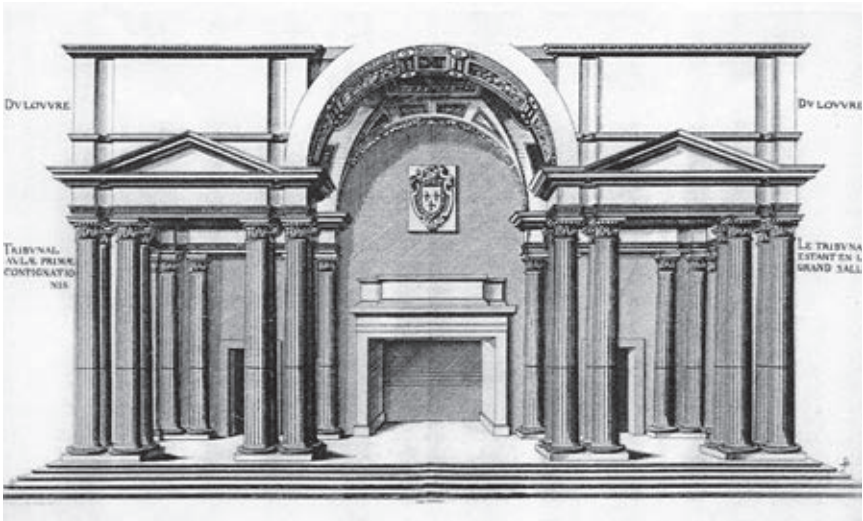
Ил. 7. Пьер Леско, Жан Гужон. Лувр. Дубовая и лавровая ветви с фриза первого этажа. 1547–1549

аттикового этажа, авторы убранства (Леско и Гужон) апеллируют к скрытым, ученым аллюзиям, понятным лишь искушенным. Напомним, что изучение трактатов Витрувия и Серлио в 1530–40-е годы наполняло жизнь французских мыслителей, как и изучение древних языков. Поэтому Леско и Гужон могли рассчитывать на зрительскую аудиторию, способную к пониманию их архитектурного решения. На фасаде Лувра четко прослеживается аллюзия на триумфальную арку. Но трактовка отнюдь не банальна. Конечно, двоянные колонны на ризалитах и заключенные между ними ниши неизбежно вызывают воспоминание о триумфальных строениях, но ведь при этом центральной проем, в отличие от проема триумфальной арки, имеет прямоугольную форму. Вместо этого напоминанием о древнеримском сооружении стал мотив, который никогда не использовали итальянцы, – две горизонтальные филенки, расположенные над боковыми нишами. Они должны были вызвать у зрителя вполне конкретные ассоциации: первая напоминала аналогичный мотив с арки Тита; вторая, с карнизом – воспоминание об арках в Вероне и в Анконе. Такое хорошее знание Пьером Леско античных арок объясняется просто – названные арки воспроизведены в III книге трактата Серлио. Характерно, что в книге изображения арок лишены скульптурного убранства и именно так их мотивы и воспроизводит французский архитектор. Леско и Гужон предлагают иной скульптурный декор. Помимо известных рельефов, в убранстве первого и второго этажа ими активно используется мотив дубовых и лавровых листьев (лавровые ветви над маленькими карнизиками; лавр и дуб во фризе первого этажа (дубовые ветви в сегментных фронтонах второго этажа). (Ил.7.) Как указал Жан Гийом, это является верной аллюзией на жилище Августа на Палатинском холме, о котором писал Овидий: «Долгой жизни палатинскому

лаву, долгой жизни дворцу, украшенному дубовой гирляндой» (Фасты IV 953–954)¹⁹.

Внутри дворца тема Августа как будто бы получает продолжение, что, конечно же, не было связано с превозношением личности древнего императора, но имело скрытое символическое значение. На южной оконечности Бального зала находилось возвышение для королевского трона, оформленное в виде триумфальной арки (этот фрагмент был впоследствии сильно переделан Лемерсье). (Ил. 8.) Арка имела достаточно необычную конструкцию и архитектурный рисунок фасада. По достоверно доказанному предположению Жана Гийома, она воспроизводила арку Августа на Римском форуме, воздвигнутую в честь победы над парфянами²⁰. В эпоху Ренессанса эта арка Августа была известна по изображениям на монетах. Но в 1546 году она становится предметом пристального внимания, так как ее основание было обнаружено при археологических раскопках, организованных кардиналом Александром Фарнезе. Чуть позже Пирро Лигорио создал ее реконструкцию, которая, судя по всему, и легла в основу луврского сооружения.

Расположенная напротив королевского места («tribunal») трибуна кариатид – балкончик для музыкантов – все время связывается исследователями с темой Эрехтейона²¹. (Ил. 9.) Однако, как отметил Дэвид Томсон, подобное использование архитектурного мотива, семантически связанного с греческой победой над персами, было достаточно странным



Ил. 8. Тронное место в Бальном зале Лувра. Гравюра Ж.А. Дюсерсо из I тома «Наипрекраснейших построек Франции». 1576 (архитектурное воплощение датируется 1553–1558)

в Бальном зале главной резиденции французского королевства²². Добавим, что, учитывая теорию Жана Гийома относительно этимологии королевского тронного места в Бальном зале, трудно предположить, что один торец зала был «римским», а другой – «греческим». Попробуем предложить другой вариант интерпретации.

Еще в античные времена кариатиды Эрехтейона были многократно копированы римлянами: на вилле императора Адриана в Тиволи, на Бычьем форуме и на различных провинциальных форумах²³. По мнению современных исследователей, фигуры кариатид украшали также аттик портиков форума императора Августа. Фрагмент одной из этих кариатид находится сейчас в археологической коллекции виллы Корсини (конец I в. до н. э. – начало I в. н. э., мрамор, № 13708). (Ил. 10.) Скорее всего, он был обнаружен во время раскопок на форуме Августа уже в первой половине XVI века и затем приобретен Якопо Сальвиати для его флорентийского палаццо²⁴. Оформление оконечностей Бального зала в Лувре – с «tribunal» на юге и трибуной кариатид на севере – было завершено только к концу 1550-х годов, к тому времени «археологические новости» из Рима вполне могли укорениться в сознании французских гуманистов и деятелей искусства. Поэтому можно предположить, что имперская тематика не ослаблялась аллюзией на греческий памятник, но, напротив, последовательно подтверждалась архитектурными «смысловыми» цитатами. Зал в целом должен был стать как бы миниатюрной моделью некоего форума, посвященного французскому монарху. Справедливости ради отметим, что формальное исполнение луврских кор достаточно отличается и от греческих прообразов, и от их римских копий, демонстрируя оригинальную, французскую, интерпретацию пластической темы. Но все же превращенные в типизированные архитектурные элементы луврские кариатиды ближе к августовским образцам, несмотря на то, что сооружение в целом композиционно более всего приближено к афинскому памятнику. Однако в середине XVI века еще не существовало цельной и достоверной реконструкции форума Августа²⁵, так что творцу (архитектору или скульптору) приходилось в основном полагаться на свое знание и воображение при включении описанного Витрувием греческого мотива в общий строй собственного произведения²⁶. Использование архитектурных и декоративных мотивов с двух римских форумов (Римского форума и Форума Августа²⁷) делает очевидным тот факт, что «античные одежды», в которые французы облекали тему великого правителя и великой державы, имели продуманный, тематически выверенный характер.

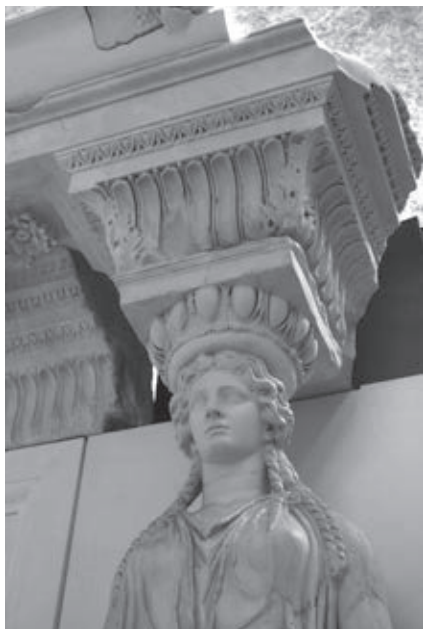
Создается впечатление, что архитекторы во Франции явно рассчитывали на глубинное «прочтение» своих произведений. Зритель должен был получить не только эстетическое удовлетворение, но и обрести, говоря словами Декарта, «ученую радость». Поэтому семантическая наполненность воспроизводимых античных мотивов была особенно важна



Илл. 9. Трибуна кариатид Бального зала Лувра. 1550–1559

как в живописи, так и в архитектуре и скульптуре. Еще для культуры XV века тяготение к античным мотивам и образам было определено как «своего рода интеллектуальный комфорт»²⁸. Этот комфорт заключался в принадлежности к передовому европейскому культурному языку. В этом заключалось преодоление образа «великого провинциала», не умевшего возвыситься над кругозором, открывавшегося с родной колокольни»²⁹. Очень скоро французы с радостью преодолели провинциальную застенчивость и сумели заговорить на актуальную тему исторического величия.

Раньше в Больших Французских Хрониках для представления того, «как французы произошли от троянцев», было достаточно весьма обобщенного архитектурного антуража³⁰; а Жан Фуке сопровождал изображения событий библейской, евангельской и раннехристианской истории образами французских готических построек или просто переносил действие на площадь современной Франции³¹. Но теперь «речь об историческом величии» могла быть произнесена только на интернациональном «древнем» языке. Поэтому, еще не изменив внутренней структуры, французские здания оделись в ордерные декорации, а живописные композиции получили фоны с античными сооружениями. Поскольку «элементы» этого языка должны были быть семантически значимыми



Ил. 10. Слепок с фигуры кариатиды с аттика портика форума Августа. Рынок Траяна, экспозиция «Императорские форумы», Рим. Оригинал – вилла Корсини; конец I в. до н. э. – начало I в. н. э. Мрамор. Археологический музей, Флоренция

и узнаваемыми, явное преобладание получили памятники римской античности. Они превратились в некие символические образы той культуры, которую гуманистически образованные французы стали считать общечеловеческим достоянием. Этот же принцип сохранялся и в отношении собственных древностей. В эпоху Ренессанса в художественных произведениях использовались исключительные по виду или по значению сооружения, во всяком случае те, что были хорошо всем известны: пилоны Тютелы, пирамида во Вьенне (которая была знаменита как могила Пилата), ворота Марса в Реймсе.

Мотивы последнего памятника повлияли на одно из самых знаменитых произведений французского Ренессанса – Фонтан Невинных (Пьер Леско, Жан Гужон). Сооруженная в честь триумфального въезда Генриха II в Париж (1549) и являвшаяся од-

ним из главных строений праздника, трибуна-фонтан была призвана олицетворять благополучие нации под эгидой наихристианейшего короля³². Вполне естественно, что аллюзия на триумфальную арку в Реймсе, в убранстве которой была символически проведена идея вечности империи³³, стала очень важным знаком для нового монарха, недавно прошедшего традиционный обряд миропомазания в соборе этого французского города.

Возможно, именно такая требовательность к содержательной стороне античной «цитаты» объясняет равнодушие к большинству собственных памятников древности, которые, так сказать, угнетали своей неизученностью и в связи с этим плохо поддавались ассимиляции. Во Франции долгое время не создавалась система по охране галло-римских сооружений. Еще в XVII–XVIII веках их с легкостью приносили в жертву урбанистическим интересам. Назовем лишь один пример: в 1675 году в Бордо по приказу Людовика XIV были уничтожены уже упоминавшиеся пилоны Тютеллы, которые, по свидетельству Клода Перо, были выдающимся и редким античным сооружением.

Отмежевавшись от мифотворчества, французы не слишком быстро дошли до исторически бесстрастного и в то же время знаточески восхищенного обозрения панорамы собственного античного наследия. Долгое время любовь к образам древности находилась в рамках семантического поля игры с символами, связанными с темой исторического величия. Поэтому в ренессансной Франции мы становимся свидетелями, казалось бы, парадоксального явления, когда элементы «чужой» культуры скорее становятся «своей родной» культурной средой, нежели собственное наследие. Воспользовавшись определением А.В. Михайлова³⁴, можно сказать, что античность долгое время была для французов, в большей степени, чем для итальянцев, «мифориторической системой» мышления, а не реальным историческим периодом.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Цит. по: Lemerle F. *La Renaissance et les Antiquités de la Gaule*. Brepols, 2005. P. 53.
- 2 Ibid. P. 17.
- 3 Ibid. P. 44. Об этом Габриель Симеони повествует в своих записках, изданных в Италии в 1588 году.
- 4 Ibid. P. 45–46.
- 5 Ibid. P. 47.
- 6 Ibid. P. 51–52; Плешкова С.Л. *Франция XVI – начало XVII века. Королевский галликанизм*. М.: Изд-во Московского университета, 2005. С. 308; Эльфонд И.Я. *Раннесредневековые основы политической мифологии во французской культуре XVI в.* // Миф в культуре Возрождения М., 2003. С. 239–252.
- 7 Lemerle F. *Op. cit.* P. 52–53.
- 8 Ibid. P. 59–63.
- 9 Roy M. *Artistes et monuments de la Renaissance française*. P., 1929. V. 1. P. 44–51.
- 10 Lemerle F. *Op. cit.* P. 96.
- 11 Ibid. P. 73.
- 12 Ibid. P. 74–76.
- 13 Pauwels Y. *Jean Bullant et le langage des ordres: les audaces d'un timide* // *Gazettes des Beaux-Arts*. 1997, février. P. 85–90.
- 14 Pauwels Y. *Les antiques romains dans les traités de Philibert de l'Orme et Jean Bullant* // *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*. T. 106–1994–2. P. 542.
- 15 Guillaume J. *De L'Orme et Michel-Ange* // “Il se rendit en Italie”. *Études offerts à A. Chastel*. Paris-Rome, 1987. P. 282.
- 16 Ibid. P. 279.
- 17 Pauwels Y. *Les antiques romains dans les traités...* P. 545.
- 18 На эту особенность в использовании ордера на луврском фасаде обращает внимание Жан Гийом в своей знаменитой статье «Французы и ордера 1540–1550» – Guillaume J. *Les Français et les orders 1540-1550* // *L'Emploi des ordres dans*

- l'architecture de la Renaissance. Actes du colloque de Tours. P. 1992 P. 202–205. Как известно, Витрувий говорит о невозможности сочетания мутулов и дентикульного ряда в устройстве антаблемента дорического и ионического ордера (IV книга – 2 глава – 3–5 фрагменты). В эпоху Возрождения понятие мутулов и модульонов часто имеет одинаковое значение (например, у Виньолю).
- Относительно композитного ордера Витрувий фактически ничего не сообщает, но об антаблемента коринфского ордера он пишет следующее: «Коринфскому ордеру не было присвоено своего собственного расположения карнизов и остальных украшений, но или мутулы на его карнизах и капли на архитравах располагаются в соответствии с триглифами, как это принято в дорийском стиле, или же фриз его располагают согласно ионийским правилам, украшая его рельефами с зубчиками и карнизами». (IV–1–2). Даниеле Барбаро также высказывается за раздельное употребление мутулов и дентикулов. Но Палладио и Виньола идут на нарушение этого правила. Однако ситуация с созданием фасада Лувра происходит в более раннюю эпоху и во Франции, находившейся под влиянием теоретических взглядов Себастьяно Серлио. Он настаивал на том, что в антаблемента возможно использовать либо дентикул, либо модульоны (Libro Quatro; XLIII).
- 19 Guillaume J. Le Louvre de Henri II: une architecture “impériale”// Henri II et les Arts. Actes du colloque internationale. P. 2003. P. 343–353.
 - 20 Ibid. P. 349–351.
 - 21 Эта точка зрения, в частности, повторена в диссертации одного из ведущих современных специалистов по французской архитектуре Ива Пауэла: Pauwels Y. Theorie et pratique des ordres au milieu du XVI siècle: De l’Orme, Goujon, Lescot, Bullant. Thèse de doctorat. Tours. Centre d’Etudes Supérieurs de la Renaissance. 1991. P. 405.
 - 22 Androuet du Cerceau. Les plus excellents bastiments de France. Présenté par Thomson D. 1988. P. 30.
 - 23 На этот факт мне указал сеньор Фабрицио Паолуччи, директор Археологического музея на вилле Корсини в Кастелло. Он также сообщил, что копировалась одна и та же кариатида, существующая под названием «кора D».
 - 24 Информация о кариатиде была мне любезно предоставлена сеньором Фабрицио Паолуччи.
 - 25 Современную реконструкцию форума Августа можно увидеть в издании: The Museums of the Imperial Forums in Trajan’s market. Milan. 2007. P. 120–121.
 - 26 Авторство луврских кариатид находится под вопросом. Анри Зернер достаточно серьезно обосновал, что автором идеи был Пьер Леско, а Жан Гужон всего лишь исполнителем. Противники этого мнения указывают на то, что Гужон до работы в Лувре иллюстрировал трактат Витрувия (Жан Мартен, 1547), и, в частности, исполнил изображение портика с кариатидами Эрехтейона. Оставляя за пределами этой статьи вопрос о характере пластического решения, напомним, что Гужон ранее использовал мотив кариатид в надгробии Луи де Брезе (1544).
 - 27 Семантическая программа форума Августа имела амбивалентный характер, учитывая, что главный храм был посвящен Марсу Мстителю, а торжественное от-

- крытие форума состоялось в 2 г. до н. э., когда Октавиану Сенат присвоил звание *Pater Patriae*.
- 28 Стерлигов А.Б. Античные сюжеты во французской книжной миниатюре конца XIV–XV вв. // *Античное наследие в культуре Возрождения*. М., 1984. С. 244.
 - 29 Образ средневековых поэтов как «великих провинциалов» был предложен П. Бицелли и использован А.Б. Стерлиговым. Там же. С. 244.
 - 30 Чернова Г.А. Миниатюры Больших Французских Хроник. М. 1960. С. 96–97.
 - 31 Золотова Е.Ю. Часослов Этьена Шевалье Жана Фуке: традиция и новаторство // *Из истории классического искусства Запада*. М., 2003. С. 74–95. Античные мотивы начинают использоваться только при иллюминировании сочинения Тита Ливия в мастерской Жана Фуке; Стерлигов А.Б. Указ соч. С. 246–247.
 - 32 Miller N. The form and meaning of the Fontaine des Innocents // *Art Bulletin*. 1968. P. 277.
 - 33 Picard G. La Porte de Mars a Reims // *Actes du 95 Congrès national des Sociétés savantes*. Paris, 1974. P. 72.
 - 34 Михайлов А.В. Античность как идеал и культурная реальность XVII–XIX вв. // *Античность как тип культуры*. М., 1988. С. 308–324.