

Ранние античные штудии Жака Андруэ-Дюсерсо

К вопросу о роли античности в творческом формировании мастера

Елена Ефимова

Статья посвящена архитектурным рисункам и гравюрам французского мастера Жака Андруэ-Дюсерсо Старшего на античные сюжеты, выполненным им в 1530-е и в начале 1540-х годов. Работа восполняет существенную лауну в изучении творческого наследия мастера, возникшую в зарубежных исследованиях последних лет вследствие ошибочного определения даты его рождения. Наряду с конкретными вопросами, касающимися атрибуции отдельных групп рисунков, их источников и места в становлении теоретических взглядов и творческого метода Дюсерсо, в статье затрагивается широкий круг общих проблем ренессансной архитектурной графики и, в частности, штудий античности. Автор рассматривает не только культурную ситуацию во Франции во второй четверти XVI века и проблемы изучения там памятников античности, но также раскрывает широкие европейские связи Дюсерсо и касается сложных проблем развития художественной среды Рима в 1530-е годы после так называемого «сакко ди Рома» 1527 года.

Ключевые слова: Жак Андруэ-Дюсерсо, штудии античных памятников, античные модели, образцовые книги, сборники образцов, натурные рисунки, архитектурные обмеры, рисунки-прототипы, рисунки-копии, «генетические группы», произвольные (фантазийные) реконструкции, античные памятники Галлии, ордера.

Жака Андруэ-Дюсерсо Старшего – архитектора, теоретика, рисовальщика, гравера и издателя многочисленных книг, увражей и альбомов архитектурных рисунков и гравюр, среди которых были и два тома «Les plus excellents bastiments de France» (1576–1579)¹, – можно отнести к числу наиболее прославленных мастеров французского Ренессанса. Несмотря на это, его творчество не избаловано вниманием исследователей. После выхода в 1887 году монографии немецкого ученого Г. фон Геймюллера, посвященной Дюсерсо и его многочисленным потомкам-архитекторам², прошло почти сто лет, прежде чем его персона вновь заинтересовала историков искусства. Лишь в 1976 году в Лондоне в институте Курто Дэвид Томсон, ученик Э. Бланта, защитил диссертацию под названием «Jacques Androuet du Cerceau the Elder. The profile of a French architectural “vulgarisateur” of the sixteenth century»³.

Значение этой работы трудно переоценить: Д. Томсон не только возродил интерес к этой почти забытой фигуре, но и заложил фундамент всех новейших исследований. Он собрал практически полный корпус документов, касающихся жизни и творчества всего семейства Дюсерсо, и определил основное направление интереса – Жак Андруэ-Дюсерсо Старший как создатель новых принципов и форм французской гражданской архитектуры XVI века. Таким образом, в центре его внимания оказались «Наипрекраснейшие постройки Франции» и связанный с ними круг рисунков и теоретических трудов 1560–80-х годов. И хотя его диссертация никогда не была опубликована, его идеи нашли отражение во многих его последующих работах, прежде всего в его комментариях к новому изданию «Наипрекраснейших построек Франции» 1988 года⁴.

В числе прочих Томсон поднял и вопрос о дате рождения и начале творческого пути Дюсерсо. Он собрал по крупицам практически все документы, касающиеся его жизни и деятельности, самые ранние из которых датируются серединой 1540-х годов. Это королевских патент от 28 июня 1545 года, выданный сроком на три года *maistre Jacques Androuet architecte* на издание его гравюр⁵, а также два документа 1546 года, касающихся принятия наследства отца Жака-Ива Андруэ, парижского виноторговца⁶. Таким образом, первые известные нам факты, касающиеся Дюсерсо, относятся к середине 1540-х годов⁷ и рисуют его взрослым сложившимся мастером, уже имевшим к этому времени семью, собственную мастерскую и некоторый опыт издательской деятельности. Исходя из этого, Д. Томсон вычислил приблизительную дату его рождения: из 1545 года (даты первого документа) он вычел 25 лет – условный «возраст совершеннолетия»⁸ – и установил, что Дюсерсо родился «ранее 1520 года»⁹. Этот расчет не вызывает сомнений, если не упускать из виду, что «ранее 1520» – это не дата, а лишь некоторая условная верхняя граница: Дюсерсо вряд ли родился в 1525 году, но вполне вероятно – в 1500-м.

Однако в дальнейших работах как самого Д. Томсона, так и его последователей, эта условная, произвольно полученная дата – 1520 год – обретает уверенность факта. Отчасти этому способствовало основное направление исследований Д. Томсона, который, как уже отмечалось, сосредоточил главное внимание на поздних работах Дюсерсо 1560–80-х годов. Ранние творения Жака Андруэ: его издания, вышедшие до начала 1550-х годов и в основном посвященные памятникам античности, – мало интересовали английского исследователя, который вольно или невольно «подтягивал» датировки к интересующему его периоду. Когда же идеи Д. Томсона пересекли Ла Манш, они встретили горячий отклик среди французских ученых. Дата рождения «около 1520 года» оказалась очень удобной для того, чтобы нивелировать значение его ранних трудов, ориентированных на Италию и искусство античности, признав их либо учебными, вторичными и несамостоятельными, либо вообще спорными и недостоверными, – и сосредоточиться только на поздних, по-

священных французской ренессансной архитектуре. И тогда ничто уже не помешает победоносной концепции: «Дюсерсо – наш национальный гений, поэт французской национальной архитектуры».

Эта концепция в полной мере нашла свое отражение в фундаментальной монографии, вышедшей в начале 2010 года, с характерным названием: «Jacques Androuet du Cerceau “un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France»¹⁰, – и столь же характерным посвящением Д. Томсону¹¹. Авторы этой монографии – интернациональный коллектив специалистов по различным проблемам ренессансного искусства: Ж. Гийом, П. Фюринг, К. Миньо, М. Шатне, К. де Йонге, С. Фроммель, Х. Гюнтер – полностью и безоговорочно приняли на веру гипотезу Томсона о дате рождения мастера «около 1520 года» и даже попытались подкрепить ее собственными аргументами¹². Вследствие этого всем ранним работам Дюсерсо, вышедшим до 1551–1552 года, которые составляют львиную долю его графического наследия¹³, в этой книге уделено весьма скромное внимание. Они занимают примерно пятую часть текста и проходят под весьма показательным заголовком: «От копии к изобретению». Это заглавие ярко иллюстрирует основную мысль авторов: все работы, выполненные Дюсерсо в 1540-х – начале 1550-х годов, составляют начальный, предварительный этап его творчества, основываются на копировании чужих идей и изображений и не обладают полноценностью самостоятельного творения. Работы же 1530-х годов – а это еще 2 серии гравюр и порядка 10 альбомов рисунков – постигла еще более печальная участь. Все они были признаны недостоверными и переатрибутированы другим авторам на одном только основании несоответствия биографическим данным¹⁴.

Таким образом, возникнув из воздуха, из предположения Д. Томсона о возрасте совершеннолетия, дата рождения Дюсерсо «около 1520 года» вызвала существенную переоценку всего его творчества. Значительная часть его графических работ была отвергнута, а другая подвергнута пересмотру со смещением акцентов в пользу его поздних произведений. Это самым роковым образом повлияло на решение вопроса о роли и месте античности в творческом становлении и в графическом наследии мастера. Все авторы последних лет, писавшие на эту тему – в частности, Х. Гюнтер¹⁵ и Ф. Лемерль¹⁶, – признавали его гравюры и рисунки античных памятников копиями либо известных итальянских прототипов, либо штудий французских гуманистов, по большей части неизвестных или не дошедших до нас. Стало хорошим тоном усматривать в них лишь вторичные и неоригинальные подражания, не вносящие ничего существенно нового в понимание античности¹⁷ и не оказавшие серьезного влияния на теоретические взгляды и графическую практику ни самого Дюсерсо, ни его современников. К этому следует добавить, что вслед за Д. Томсоном современные авторы отрицают всякую возможность его поездок в Италию или другие страны для непосредственного изучения

античных памятников, о которых писал еще в 1787 году А.-Н. Дезайе д'Аржанвиль¹⁸. В этой интерпретации Жак Андруэ-Дюсерсо становится местным мастером, получившим ремесленное образование в окружении граверов-декораторов школы Фонтенбло¹⁹ и освоившим опыт архитектурного проектирования через контакты с Себастьяно Серлио²⁰, находившимся во Франции с 1541 года.

Однако жизнь быстро доказала несостоятельность гипотезы, основанной на произвольной интерпретации косвенных данных. В ноябре 2010 года в сборнике документов института истории Парижа был опубликован документ²¹, обнаруженный Г.-М. Лепру в парижских муниципальных архивах²², который позволил в точности определить год рождения Жака Андруэ-Дюсерсо Старшего. Протокол от 16 апреля 1584 года содержит свидетельство Жака Андруэ и его второй супруги Катрин Давид о том, что некий плотник Франсуа Поделу, арестованный парижскими властями, исповедует протестантскую религию. Дюсерсо поименован в нем как «...архитектор Короля и господина и госпожи де Немур (последних покровителей Дюсерсо. – Е.Е.), проживающий в Монтаржи, <...> в возрасте 73 лет или около того...»²³. Соответственно, простой арифметический подсчет позволяет вычислить год рождения Дюсерсо – 1511 или, по крайней мере, период между 1510 и 1512²⁴ годами, но никак не «около 1520». Эта дата, кстати, в точности соответствующая предположению Г. фон Геймюллера²⁵, лишает почвы сомнения в атрибуции ранних работ мастера, основанные только лишь на биографических данных. До своего первого упоминания в документах в 1545 году Дюсерсо прожил около 35 лет и имел достаточно времени как на создание множества графических серий, так и на получение широкого гуманитарного образования и путешествия по разным странам Европы.

Это заставляет нас снова вернуться к анализу его ранних работ, посвященных памятникам античности и поставить вопросы, касающиеся их происхождения, контактов Дюсерсо с Италией, а также роли античных штудий в творческом формировании и в сложении теоретических взглядов этого замечательного мастера.

Первым известным произведением, связываемым с его именем, был альбом из собрания мюнхенской Баварской государственной библиотеки²⁶, атрибутированный Дюсерсо Г. фон Геймюллером²⁷. Он включает 14 листов рисунков пером на итальянской бумаге, представляющих, по видимому, фрагмент более крупного сборника и изображающих как античные памятники²⁸, так и римские ренессансные постройки, в том числе: палаццо Канчеллярна²⁹, палаццо Бранконио дель Аквила³⁰, палаццо Фарнезе³¹, а также варианты проекта собора Святого Петра³². Рисунки представляют собой наброски и фрагменты планов и деталей, произвольно скомпонованные на листах и носящие явно рабочий характер³³, и демонстрируют очевидную связь с памятниками. Они, несомненно, были выполнены на месте: если не непосредственно с натуры, то по сделан-

ным «in situ» эскизным чертежам³⁴. Надписи на французском языке в орфографии начала XVI века подтверждают то, что они были выполнены французской рукой.

В то же время нет никакой уверенности в том, что эта рука была рукой Дюсерсо. Атрибуция Геймюллера, который считал мюнхенские рисунки наглядным доказательством пребывания Жака Андруэ в Риме в начале 1530-х годов³⁵, была основана на чисто стилистических аргументах и второстепенных деталях³⁶. Тогда как другие, более существенные особенности этих рисунков давно уже заставили исследователей поставить под сомнение их атрибуцию. Э. Блант полагал, что точные обмерные данные и подробные планы выдают профессиональный подход ремесленника-строителя, нехарактерный для рисовальщика Дюсерсо, и переатрибутировал рисунки Ф. Делорму³⁷. А К.-Л. Фроммель заметил, что детали изображенных в них римских дворцов относятся к более раннему периоду, и считал, что они были выполнены в конце 1520-х годов малоизвестным французским мастером Ж. де Шеновье³⁸.

И, наконец, среди бесспорного графического наследия Дюсерсо нет ни одного листа, который бы содержал доказательства прямого непосредственного контакта с памятником, будь то античным или современным: ни зарисовок с натуры, ни обмеров, ни черновых набросков. Даже для французских дворцов и замков, вошедших в книги «Наипрекраснейшие постройки Франции», которые Дюсерсо, по его собственным словам, тридцать лет изучал в поездках по стране, не сохранилось никаких натуральных этюдов. Все его альбомы представляют собой продуманные по композиции, полностью законченные, репрезентативные ансамбли – рисованные или гравированные «книжки», предназначенные для коллекционеров-заказчиков. Следовательно, явные черты натуральных штудий в мюнхенском сборнике – фрагментарность и эскизный характер, точные цифры обмеров и пояснительные надписи – вместо того, чтобы свидетельствовать, как полагал Геймюллер, в пользу авторства Дюсерсо, скорее, говорят об обратном.

Таким образом, проблема атрибуции мюнхенских рисунков подводит нас к более общей проблеме, касающейся всего творчества Дюсерсо, – проблеме соотношения оригинала и копии. Как уже отмечалось выше, именно вторичность, копияность и подражательность ставят в упрек его античным штудиям Х. Гюнтер и Ф. Лемерль. Однако, прежде чем говорить о копияном характере рисунков Дюсерсо, необходимо определиться с основными понятиями и задать вопрос: что являла собой копия в архитектурном рисунке эпохи Ренессанса вообще и, в частности, в рисунке памятников античности? Как мы можем отделить оригинал от копии и когда имеет смысл это делать?

В своей классификации ренессансного рисунка на античные сюжеты А. Нессельрат, крупнейший специалист по данной проблеме, отделяет книги оригинальных рисунков (*libri di disegni originali*) – т. е. те, что

выполнялись автором на месте, в непосредственном контакте с памятником, – от книг копий (*libri di copie*), которые имеют множество разновидностей³⁹. При этом он отмечает, что даже в Италии первые представляют большую редкость, тогда как *libri di copie* составляют основную массу сохранившихся альбомов рисунков. Именно к этой группе можно отнести такие известные графические ансамбли, как ватиканский Codex Barberini Джулиано да Сангалло, Codex Coner из лондонского музея сэра Дж. Соана, ныне атрибутируемый Бернардо делла Вольпайа, Codex Escorialensis из испанской королевской библиотеки Эскуриала и многие другие.

К примеру, Codex Barberini⁴⁰, имеющий огромный формат (455 мм на 390 мм), титульный лист в виде античной стелы с указанием имени автора и года начала работы, продуманную компоновку как всего сборника, так и отдельных листов рисунков, выполненных пером при помощи циркуля и линейки с тщательной проработкой штрихами и отмывкой мельчайших деталей, очевидно, был подготовлен в мастерской и представляет собой плод долгой и кропотливой работы. Однако это вовсе не означает, что автор не был знаком с памятниками на месте. В альбоме встречаются точные изображения античных и средневековых построек Южной Франции: «пирамиды» во Вьенне, триумфальной арки и римского театра в Оранже, дворца графов Прованса в Эксе – которые Джулиано да Сангалло имел возможность изучить во время своей поездки во Францию в 1494–1495 годах в составе посольства кардинала Делла Ровере и которые не были известны его итальянским современникам. Рисунки ватиканского кодекса, также как и другого альбома работы его мастерской из муниципальной библиотеки в Сиене⁴¹, безусловно, основываются на натуральных штудиях, хотя сами и не являются таковыми. Еще более яркий пример можно найти в рисунках Франческо ди Джорджо Мартини. Одна часть его графического наследия, хранящаяся в коллекции Уффици⁴², представляет собой черновые наброски и обмеры античных памятников, сделанные в ходе его многочисленных поездок, тогда как другая, из Королевской библиотеки в Турине, – чистовую обработку тех же самых рисунков, составляющую приложение к его теоретическому трактату⁴³.

Таким образом, сам по себе факт копирования в ренессансном рисунке не подтверждает и не опровергает прямого контакта автора с античным подлинником: оригинал и копия могут соотноситься между собой как «черновик» и «чистовик». При этом в практике работы мастеров Ренессанса, как в Италии, так и в других странах, в частности во Франции, выполненным с натуры оригиналам не придавалось большого значения. Их рассматривали как подсобный рабочий материал, который сохранялся лишь до тех пор, пока это диктовалось потребностями мастерской, и без сожаления уничтожался, как только в нем отпадала надобность⁴⁴.

Разумеется, копии далеко не всегда создавались непосредственно с черного наброска-оригинала, чаще всего они выполнялись с другого аналогичного рисунка. Практика копирования рисунков античных образцов имела важное значение в процессе обучения архитектурному рисунку в ремесленной мастерской. В своем трактате Филибер Делорм специально приводит изображение бутона аканта, найденного им в Риме в садах кардинала Гади, для того чтобы «...наши ученики копировали его много раз, как и все другие вещи, которые они найдут хорошо выполненными, что поможет им научиться делать хорошие рисунки пером»⁴⁵. Учебный характер ранних рисунков и гравюр Дюсерсо 1530-х годов, изображающих детали ордеров, помимо разницы качества исполнения, очевидной в некоторых альбомах⁴⁶, подтверждают также подписи владельцев. Обнаруженные на листах сборников гравюр из коллекции Канадского центра архитектуры в Монреале⁴⁷, а также Государственного Эрмитажа⁴⁸, они свидетельствуют о том, что вплоть до начала XVII века эти сборники использовались в качестве образцовых книг, передаваясь от одного мастера-резчика другому.

Таким образом, большинство известных нам рисунков античных архитектурных памятников эпохи Ренессанса представляют собой копии и копии копий. Они выстраиваются в длинные цепочки подобий, прототипы которых, как правило, невозможно установить. Это до крайности ограничивает применение для их изучения метода сравнительного анализа. Действительно, даже имея дело с двумя абсолютно идентичными изображениями, мы никогда не можем с уверенностью определить, что между ними существует какая-либо связь помимо общего рисунка-прототипа, к которому восходят оба. В редких счастливых случаях общая совокупность признаков: совпадение характерных особенностей не единичных, а множества изображений, их одинаковая компоновка на листе, совпадение языка и текста надписей и т. п., – позволяет утверждать, что данный альбом или группа рисунков послужила непосредственным образцом для другой подобной серии. Такая связь, к примеру, прослеживается между альбомами Destailleur B и C (которые сами, в свою очередь, являются копиями альбома Destailleur A) из коллекции Государственного Эрмитажа и альбомом середины XVII века из парижской Национальной библиотеки, известным как Codex Cote⁴⁹. Однако это редкое исключение только подтверждает общее правило: чаще всего можно говорить не о формальной, а лишь о генетической связи, относя данные рисунки к общей «генетической группе», восходящей к утраченному прототипу⁵⁰.

Подобную генетическую связь можно обнаружить между некоторыми изображениями Дюсерсо и ранними римскими штудиями А. Палладио, в частности, рисунком из коллекции Королевского института британских архитекторов (RIBA) в Лондоне, изображающим антаблемент храма Юпитера-Сераписа на Квиринале⁵¹. В своем каталоге выставки

рисунков Палладио, прошедшей в Вашингтонской национальной галерее в 1981–1982 годах, Дуглас Льюис заметил существенное изменение, которое данный рисунок вносит в интерпретацию формы по сравнению с известными прототипами. Его составляет «...курьезно скошенная нижняя часть выносной плиты главного карниза над глубоко прорезанными модульонами»⁵². Точно такую же трактовку карниза, отличную как от античного оригинала, так и от его многочисленных ренессансных изображений, можно обнаружить и в рисунках Дюсерсо⁵³. При этом водяные знаки на бумаге последних определенно подтверждают их французское происхождение и датировку 1530-ми годами⁵⁴. Это делает маловероятной их прямую связь с рисунком Палладио, выполненным в Риме в начале 1540-х. Таким образом, в данном случае мы, скорее всего, имеем дело с совместным использованием общего рисунка-прототипа. Причем важно заметить, что копирование графического образца осуществляют как Палладио в Риме, так и молодой французский мастер за пределами Италии. Это свидетельствует не только о широкой циркуляции подобных образцов, но и также о том, что изучение античных памятников на месте ренессансными архитекторами, включая Палладио, велось не только путем обмеров и зарисовок их реальных остатков, но и путем копирования накопленных ранее архивов их графических изображений.

Следует заметить, что это не единственный «французский след» в графическом наследии Палладио. Его знаменитые обмеры римских терм, в частности терм Каракаллы⁵⁵, обнаруживают близкое сходство с рисунками анонимного французского мастера из коллекции Библиотеки искусств в Берлине⁵⁶, которые недавнее исследование Б. Кулавика⁵⁷ позволило датировать серединой 1540-х годов. Рисунки из берлинского сборника, несомненно, выполненные с натуры⁵⁸, были затем повторены анонимным мастером, также французом, чьи листы хранятся в коллекции венской Альбертины⁵⁹. По поводу последних А. Нессельрат высказал интересное предположение. Он вспомнил сообщение Ф. Делорма, бывшего в Риме в начале 1530-х годов, который рассказывал, что в скитаниях по античным памятникам его постоянно сопровождали несколько человек, «...одни для того, чтобы получить свою пару монет в день, другие чтобы учиться: рабочие, столяры, каменотесы /scarpelini/ или скульпторы и подобные, которые желали узнать, как я работаю, и получить результат того, что я измерял»⁶⁰. Исходя из этого Нессельрат предположил, что работы по обмеру античных памятников – задача достаточно сложная и опасная, особенно когда речь идет о таких масштабных постройках, как Колизей или термы Каракаллы, – выполнялись ренессансными мастерами совместно: в бригадах, объединявших несколько человек, каждый из которых получал доступ к плодам их совместных усилий и мог использовать полученные результаты по собственному усмотрению⁶¹. Вполне вероятно, что молодой Палладио осуществлял свои обмеры терм в составе такой интернациональной команды, объеди-

нявшей мастеров различного происхождения, и полученные эскизы и обмерные данные были использованы затем как им самим, так и анонимными французскими рисовальщиками из Берлина и из Вены.

Суммируя вышеизложенное, можно сказать, что проблема копирования в ренессансном рисунке на темы античности имеет множество вариантов воплощения. Они включают как прямое повторение известного образца, так и многочисленные виды обработки и интерпретации, причем как оригинальных рисунков-эскизов, полученных мастером самостоятельно или в составе команды мастеров, так и уже существующих рисунков-прототипов, графических моделей. На основании анализа одних только рисунков, без дополнительных документов или другой информации трудно определить, оригинал это или копия, и если копия – то копия первого порядка (копия с собственного оригинала) или копия второго порядка (с чужого рисунка). Источник всегда неизвестен, тем более, что мы всегда имеем дело с неизвестной частью неизвестного целого, так как более трех сотен сохранившихся альбомов ренессансных рисунков на античные сюжеты, очевидно, представляют собой лишь верхушку айсберга. Если теперь мы обратимся к творчеству Дюсерсо, то можем констатировать в нем наличие практически всего диапазона вариантов: от прямого копирования известных графических образцов и повторения (с вариациями или без) рисунков-прототипов до обработки предположительных эскизов-оригиналов.

Если говорить о простом, прямом и непосредственном копировании, то оно характерно, главным образом, для гравюр Жака Андруэ, особенно тех, что были выполнены им в поздний период творчества. Так, к примеру, в начале 1580-х годов он гравюрует план древнего Рима, являющийся точным повторением знаменитого плана Пирро Лигорио 1561 года. А его последнее издание – «*Livre des édifices antiques romains*» 1584 года⁶², – представляет собой не что иное, как детали того же плана Лигорио, гравированные в виде отдельных памятников, вместе с копиями некоторых гравюр А. Лафрери из цикла «*Speculum Romanae Magnificentiae*». В 1560 году⁶³ он выпускает серию «*Praecipua Aliquot Romanae antiquitatis ruinarum Monumenta...*», название которой, титульный лист, надписи и все особенности изображений в точности повторяют серию гравюр Иеронимуса Кока, вышедшую в 1551 году. Хотя сама серия Кока не является в полной мере оригинальным произведением и представляет собой обработку рисунков М. ван Хемскерка, сравнение показывает, что изображения Дюсерсо, несомненно, опираются на гравюры Кока, а не на их рисованные прототипы. Таким образом, мы имеем здесь дело со случаем банального пиратства, впрочем, обычным в издательской практике любой крупной гравировальной мастерской XVI века. Использование чужих гравюр Дюсерсо широко практиковал и в молодые годы. В своих изданиях 1540-х – начала 1550-х годов он повторяет отдельные модели и целые гравюрные циклы ордеров и терм А. Венециано, впервые вышед-

шие в 1528 и 1536 годах соответственно. Во многих гравюрах его серий «Ваз»⁶⁴ и «Гротесков»⁶⁵ используются модели того же А. Венециано, Э. Вико и других авторов.

Среди подобных изданий, которые в той или иной степени можно отнести к категории копийных, наибольший интерес в контексте нашей проблемы представляет цикл из 50 листов гравюр середины 1540-х годов известный под названием: «Temples» или «Temples et logis domestiques»⁶⁶. Эта серия вызвала особый интерес среди исследователей⁶⁷, поскольку объектом «пиратской атаки» Дюсерсо стали в данном случае не только рисунки античных памятников, но и теоретические модели его современника и, вероятно, учителя Себастьяно Серлио, подготовленные им для неосуществленного издания VI книги его трактата по архитектуре⁶⁸. Кроме 5 проектов, позаимствованных у Серлио, серия Дюсерсо содержит изображения планов, фасадов и разрезов античных сооружений, опирающихся на другие источники. Две модели восходят к рисункам Франческо ди Джорджо Мартини⁶⁹, а источником первых 11 проектов серии М. Розенфельд считала альбом рисунков неизвестного итальянского мастера 1530-х годов из коллекции Канадского центра архитектуры⁷⁰. Нам, однако, удалось обнаружить и другой источник – два листа рисунков из коллекции Уффици⁷¹, атрибутируемые Салюстио Перуцци и, без сомнения, опирающиеся на археологический архив его отца Бальтассаре. Планы мавзолеев и храмов, изображенные на листах Перуцци, в точности воспроизводят планы 10 из 11 моделей, представленных в первой части книги «Temples»: в частности, несохранившегося храма Аполлона (или Нептуна) в Поццуоли, мавзолея в Палестрине и Серапейона на вилле Адриана в Тиволи.

Таким образом, становится понятно, что обнаруженные М. Розенфельд рисунки итальянского альбома из Монреаля не были, по видимому, прямым источником гравюр Дюсерсо, а принадлежали вместе с ними к одной «генетической группе», восходящей к общему прототипу. Таким прототипом, скорее всего, могли послужить натурные археологические штудии и обмеры античных памятников, выполненные Б. Перуцци и доступные Дюсерсо благодаря посредничеству ученика Перуцци – Серлио. Последний сам широко использовал эти архивы в своем трактате: как в Третьей книге, посвященной памятникам античности, так и в Пятой книге о храмах. Таким образом, вся серия гравюр Дюсерсо, на наш взгляд, представляет собой переработку архивов С. Серлио – как его собственных проектов дворцов и вилл, представляющих различные варианты его VI книги⁷², так и всего накопленного им багажа античных штудий своих предшественников – Бальтассаре Перуцци и Франческо ди Джорджо Мартини.

Гораздо более сложная комбинация источников обнаруживается в серии рисунков Дюсерсо и его гравюр 1540-х годов, изображающих реконструкции реальных и воображаемых античных памятников. Речь

идет об обширной группе, включающей целиком четыре альбома рисунков⁷³, несколько фрагментов других альбомов⁷⁴, а также не менее трех серий гравюр⁷⁵, самая полная версия которых получила известность под названием «*Moyens Temples*»⁷⁶. Часть представленных в данной группе сооружений являет собой не точные воплощения античных построек, основанные на архитектурной или археологической реальности, а произвольные фантазии на античную тему, порожденные скорее литературными представлениями о древних памятниках, чем объемно-пространственными. Их формы больше напоминают кватрочентистскую архитектуру Северной и Центральной Италии, тогда как громкие названия: «*Palais antique de Janus*», «*Le Temple de Jupiter*», «*Le Temple de Diakolis*» или «*Diva Faustina*» – должны вызывать у образованного читателя ассоциации с прославленными памятниками, известными ему по произведениям римских писателей.

Распространение такого рода «псевдоантичных» фантазийных реконструкций в архитектурной графике Италии можно зафиксировать уже в середине XV века⁷⁷, а к концу XV – началу XVI века, как показала Г. Скалья⁷⁸, складывается устойчивая изобразительная традиция представления подобных монументов. Они образуют самостоятельную «генетическую группу», наиболее известные примеры которой можно найти в книге «*Zibaldone*», традиционно атрибутируемой Буонакорсо Гиберти⁷⁹, а также в рисунках из коллекции Сантарелли, хранящихся в Уффици⁸⁰. В эпоху Ренессанса подобные изображения получают широкое распространение не только в архитектурной графике, но также в живописи, скульптуре и декоративно-прикладном искусстве, как в Италии, так и за ее пределами, используя в качестве образцов для создания фона исторических произведений⁸¹. Причем важно заметить, что в XVI веке, по мере распространения более точных представлений об античных архитектурных памятниках, они вовсе не исчезают, а лишь оттесняются на второй план, сохраняя свое влияние в графике и, в частности, в сфере книжной иллюстрации. В качестве примера можно привести уже упоминавшийся выше план Рима П. Лигорио, повторенный Дюсерсо. Изображение в нем дворца Северов, известного как Септизоний, со всей очевидностью восходит к рисункам Б. Гиберти и кодекса Сантарелли. И это при том, что Пирро Лигорио, сам проводивший раскопки на Палатине, без сомнения, был в курсе археологической реальности и мог бы дать, при желании, более точную и объективную реконструкцию.

Рисунки и гравюры Дюсерсо обнаруживают с «группой Сантарелли» непосредственную связь. Уже в первых, по мнению Фюринга⁸², альбомах его рисунков встречаются модели, аналогичные рисункам «*Zibaldone*» Гиберти⁸³, а серия гравюр «*Moyens Temples*» содержит внушительный набор «фантазийных антиков» из кодекса Сантарелли⁸⁴. При этом Дюсерсо не просто многократно повторяет понравившиеся ему или имевшиеся в его распоряжении модели. Он использует их как

отправную точку для собственной фантазии, давая многочисленные интерпретации и вариации на тему прототипа. Яркий пример составляет рисунок Гиберти⁸⁵, представляющий собой произвольную реконструкцию мавзолея Августа⁸⁶. Только лишь в одной серии гравюр «*Mouens Temples*» можно обнаружить, как минимум, три близких варианта его интерпретации: *Templum jovis*, *Templum mercurii* и *Templum libertatis*, – к которым можно добавить еще два более далеких: *Templum didonis* и *Templum puteolanum*. Последний, несмотря на название, указывающее на конкретное происхождение – из Поццуоли, также представляет собой модификацию общего типа. Это позволяет понять, что именно дало Дюсерсо-архитектору общение с фантастическими реконструкциями из «группы Сантарелли». Оно способствовало развитию его собственной архитектурной фантазии, формируя ту исключительную способность к бесконечному варьированию и комбинированию сходных моделей, которая, как отмечали многие исследователи⁸⁷, в зрелые годы будет составлять отличительную особенность его творчества⁸⁸.

Другое важное заключение, которое позволяет сделать присутствию «фантазийных антиков» среди моделей Дюсерсо, касается круга его общения в молодые годы. Показательно, что интерес к подобным моделям характерен не столько для профессиональных архитекторов, сколько для скульпторов, живописцев, резчиков-декораторов, гравюров-иллюстраторов и всякого рода дилетантов, – одним словом всех тех, для кого точное представление и конкретные формы античных сооружений были менее важны, чем их образ, сформированный фантазией под влиянием текстов античных авторов. То внимание, которое им уделяет Дюсерсо, заставляет думать, что круг «потребителей», на который он ориентировал свою графическую продукцию в 1540-е годы, составляли не архитекторы и строительные мастера, а широкие слои художников разного профиля и просто образованных людей, интересующихся памятниками древности. Именно поэтому он использует в своих гравюрных сериях латинский язык – универсальный язык общения интеллектуалов той эпохи. Рисунки и гравюры «фантазийных антиков» свидетельствуют в пользу общих гуманистических, а не профессиональных ремесленных интересов Дюсерсо.

Рисунки «группы Сантарелли», однако, не составляли единственного источника для архитектурных реконструкций Дюсерсо. В своем стремлении воссоздать облик несохранившихся памятников древних он использует разные методы. Как доказал Х. Гюнтер⁸⁹, некоторые постройки, в частности, триумфальную арку на форуме Траяна, он реконструирует на основании античных монет, обнаруживая при этом знакомство с неопубликованной рукописью лионского антиквара, гуманиста, археолога и нумизмата Гийома дю Шуля⁹⁰. Коллекционирование и изучение античных монет – любимое занятие ренессансных гуманистов, начиная

с Петрарки, а во Франции – с Гийома Бюде. Использование монет как источника для воссоздания облика исторических персонажей и несохранившихся построек широко практиковалось художниками и архитекторами. Именно к таким прототипам восходят, на наш взгляд, отдельные изображения серии «*Moyens temples*»: фасад базилики Максенция (*Templum Pacis*), а также вторая, вполне конкретная, реконструкция мавзолея Августа, фигурировавшая наряду с фантастическими вариантами, что также свидетельствует о его контактах в гуманистической среде.

Из более профессиональных архитектурных источников Дюсерсо демонстрирует знание первых опубликованных книг трактата С. Серлио, вышедших в Венеции еще до отъезда болонского архитектора во Францию: книги IV «*Regole generali di architettura...*» и книги III «*Di antiquita di Roma...*»⁹¹, которые стали главным «учебником классической грамоты» для французских архитекторов. Гравюры книги III Серлио послужили Дюсерсо образцами для изображения наиболее знаменитых памятников Древнего Рима: Пантеона, храма Весты в Тиволи, мавзолея Констанции, – в полном соответствии античным оригиналам. Кроме этого, вероятно, книга Серлио подала ему мысль включить в число образцовых архитектурных памятников и лучшие сооружения его современников: Темплетто Браманте и строящийся собор Святого Петра в Риме. В изображении первого рисунки и гравюры Дюсерсо в точности следуют Серлио⁹², зато фасад собора Святого Петра, изображенный в серии «*Moyens temples*», представляет отдельную проблему. Отсутствующий у Серлио (который приводит только план), он, возможно, восходит к другому источнику и воспроизводит фасад по несохранившейся деревянной модели Б. Перуцци 1520-х годов⁹³. Важно заметить, что в выборе Дюсерсо моделей для копирования прослеживается ясная логика: он отбирает наиболее известные античные и ренессансные центрические сакральные постройки. Тем самым он демонстрирует свое понимание главной архитектурной проблемы Высокого Возрождения – идеи создания совершенного центрического храма.

Однако не только в критериях выбора проявляется индивидуальность молодого Дюсерсо. Среди его моделей присутствует такие, прототипы которых не так просто установить. Они заставляют задуматься о наличии у него оригинальных источников, неизвестных по другим ренессансным рисункам и гравюрам. Яркий пример подобного изображения дают Золотые ворота (*Port' Augea*) в Равенне. Возведенный в 43 году нашей эры, памятник имел непростую историческую судьбу⁹⁴: перестроенный в Средние века⁹⁵, он частично разрушался и реконструировался несколько раз в течение XV–XVI веков⁹⁶, пока, наконец, не был окончательно разобран в 1582 году. Из-за постоянных переделок его немногочисленные изображения в ренессансных рисунках⁹⁷, почти все без исключения, являют собой реконструкции, в большей или меньшей степени отражающие реальное состояние памятника. При этом более поздние рисунки –

Палладио⁹⁸ и Лигорио⁹⁹ – скорее всего, основывались на ранних штудиях Джанфранческо да Сангалло 1526–1530 годов¹⁰⁰ единственного рисовальщика, который достоверно видел ворота собственными глазами.

Если сравнить с ними рисунки и гравюры Дюсерсо¹⁰¹, то налицо очевидный факт – они не соответствуют ни одному из известных итальянских образцов. При этом можно заметить, что, хотя Жак Андруэ тоже изображает памятник в трансформированном виде¹⁰², он, тем не менее, передает его характерные особенности: двойной пролет арки, декоративные медальоны и профили античного антаблемента, – и исключает все то, что служило объектом реставрации¹⁰³. А это заставляет думать, что он сам или его возможный источник изобразил памятник с натуры, подвергая при этом критической оценке его части и сознательно отбрасывая все то, что не имело, по его мнению, античного происхождения.

Еще более остро вопрос о натуральных штудиях встает в отношении античных памятников Галлии, в изобилии встречающихся среди рисунков и гравюр Дюсерсо. Исследование их источников весьма затруднительно, так как в отличие от римских монументов они не имели сформировавшейся изобразительной традиции. Хотя интерес к античным памятникам Южной Франции ренессансные рисовальщики¹⁰⁴, а также антиквары и гуманисты¹⁰⁵ проявляли уже с конца XV века, и к середине – второй половине следующего столетия был уже накоплен некоторый архив их описаний и изображений¹⁰⁶, количество их рисунков было все же в сотни раз меньше, чем римских памятников, поэтому среди них сложно выделить устойчивые «генетические группы». Общий вывод, который следует из их рассмотрения, на наш взгляд, состоит в том, что, несмотря на сходство отдельных моделей¹⁰⁷, рисунки и гравюры Жака Андруэ-Дюсерсо не обнаруживают очевидных связей ни с одним из известных графических прототипов¹⁰⁸.

Назовем вкратце их основные отличия. Даже самые ревностные сторонники идеи вторичности рисунков Дюсерсо не могут не признавать тот факт, что он оставил наиболее полную коллекцию изображений античных древностей Франции¹⁰⁹, насчитывающую около двух десятков моделей, многие из которых он запечатлел впервые¹¹⁰, а некоторые – единственным из рисовальщиков XVI века¹¹¹. Рисунки и гравюры Дюсерсо отличаются большим разнообразием как в отношении типа и характера изображаемых памятников, так и в отношении их географического расположения. Как отмечали Ф. Лемерль и Х. Гюнтер, его выбор моделей¹¹² показательно не совпадает с выбором других ренессансных теоретиков и рисовальщиков. Он не обращается к наиболее известным и лучше других сохранившимся древностям Арля и Оранжа, зато запечатлевает редкие, малоизвестные памятники: портик Тутеллы в Бордо, античные ворота в Реймсе, Лангре и Безансоне, термы Клюни в Париже или театр в Лиможе, в его время уже почти полностью разрушенный. Также необычна география его моделей: помимо традиционных Прован-

са и Нарбонской Галлии в нее входят памятники Бургундии (Лангра, Отена, Дижона), Аквитании (Лиможа и Бордо), Безансона, Парижа, Реймса. Это свидетельствует о том, что он вряд ли мог полностью опираться на исследования местных гуманистов-краеведов, посвященных какому-либо одному региону¹¹³, или должен был, как минимум, комбинировать несколько подобных источников.

Но техника и стилистические особенности его рисунков этого никак не подтверждают. Они вполне однородны по своему стилю, технически идентичны другим его рисункам-реконструкциям и никоим образом не производят впечатления компиляции. Все его рисунки и гравюры обладают сходными принципами изображения памятников, представляя их достаточно обобщенный фронтальный или перспективный вид¹¹⁴, и дают, насколько мы можем судить, объективное представление об оригинале. Конечно, и в них Жак Андруэ сохраняет присущую ему тягу к варьированию и произвольному комбинированию деталей¹¹⁵, но в целом он, как правило, верно передает основные особенности памятников¹¹⁶. Это заставляет думать, что, даже если он использовал чужие рисунки в качестве образцов, он отбирал и корректировал их, опираясь не только на собственную фантазию, но и на знание реального объекта. Исходя из этого, можно сделать вывод о том, что Жаку Андруэ Дюсерсо удалось собрать, обработать и опубликовать уникальную коллекцию изображений античных древностей Франции, не имеющую аналогов в его эпоху и свидетельствующую о наличии у него оригинальных источников – рисунков или обмеров, выполненных с натуры.

Таким образом, суммируя все сказанное выше по поводу группы рисунков и гравюр, изображающих реконструкции реальных или воображаемых античных памятников, можно заключить, что ее никак нельзя отнести к разряду прямых копий, повторяющих известный графический образец. Рисунки Дюсерсо варьируют и комбинируют обширный круг источников от «фантазийных антиков» Буонакорсо Гиберти до вполне корректных реконструкций Себастьяно Серлио, опирающихся на археологические штудии Перуцци, и сочетая их с учеными изысканиями гуманистов-нумизматов. Уже сама возможность сконцентрировать в одних руках такое количество разных источников, не покидая узкий ремесленный круг граверов Фонтенбло или, тем более, провинциальный Орлеан, кажется сомнительной. При этом, комбинируя прототипы, восходящие к разным «генетическим группам», французский мастер проявляет свою индивидуальность не только в их отборе, но и в интерпретации моделей, сочетая их, по всей вероятности, с обработкой первичных рисунков, выполненных в непосредственном контакте с памятником.

Проблема поиска первичных рисунков-образцов и в связи с этим вопрос о возможности непосредственных контактов Дюсерсо с античными произведениями со всей очевидностью встает и в отношении другой группы его ранних рисунков – деталей ордеров¹¹⁷. В отличие от рекон-

струкций античных памятников, ориентированных, как уже говорилось, скорее на интересы интеллектуалов-дилетантов, чем на потребности строителей-профессионалов, изображения деталей ордеров имеют совершенно иной характер и были адресованы ремесленному потребителю¹¹⁸. Как было отмечено выше, они обнаруживают тесную связь с практикой обучения в строительной мастерской и представляют собой сборники рабочих образцов, которые мастера резчики и каменотесы могли использовать для исполнения конкретных деталей¹¹⁹. В силу этого они опираются на графическую традицию колоссального масштаба, восходящую еще к средневековым книгам моделей, подобным альбому Вийара д'Онекура.

Попытку анализа этих рисунков в контексте данной традиции произвела в 1989 году канадская исследовательница М. Розенфельд в статье с показательным названием: «From Drawn to Printed Model Book: Jacques Androuet du Cerceau and the Transmission of Ideas from Designer to Patron, Master Mason and Architect in the Renaissance»¹²⁰. Она выделила круг непосредственных прототипов, который, по ее мнению, мог использовать французских автор: ватиканский и сьенский альбомы Джулиано да Сангалло, Codex Mellon из библиотеки Моргана в Нью-Йорке и Codex Coner¹²¹. Все они датируются первой четвертью XVI века и входят в число наиболее популярных ренессансных источников. Исследование этой группы, к сожалению, не было продолжено зарубежными учеными, так как рисунки деталей ордеров (бумага которых, как уже отмечалось, позволяет датировать их 1530-ми, самое позднее – началом 1540-х годов¹²²) попали в категорию «несоответствующих биографическим данным», и их атрибуция Дюсерсо была отвергнута¹²³. Ф. Лемерль полагала, что «...архитектор [Дюсерсо], по-видимому, удовольствовался воспроизведением некоего тассино, вышестоящего профессионалом, который сохранил в себе детали ордеров, антаблементов, капителей и баз как римских, так и галло-римских зданий. Но он не имел, однако, взгляда, отличного от его коллег: античный памятник <...> в XVI веке никогда не представлял из себя модель для идентичного воспроизведения»¹²⁴.

Итак, отталкиваясь от этих двух утверждений: что альбомы ордеров Дюсерсо представляют собой повторение итальянских модельных книг 1510-х годов и что они не содержат никаких доказательств идентичного воспроизведения античных памятников, – мы постараемся изложить результаты наших собственных исследований этой группы рисунков, которые мы проводили с 1996 года. Из четырех сборников-прототипов, названных М. Розенфельд, первые два – альбомы Джулиано да Сангалло – могут быть, на наш взгляд, отвергнуты без долгих объяснений. Они не обнаруживают прямых связей ни в выборе и особенностях моделей, ни в методах их изображения и представления зрителю, и демонстрируют лишь общее принципиальное сходство, характерное для всех модельных книг и основанное на общности типа и самого объекта изображе-

ния – римских античных памятников. Кодекс Mellon, близкий гравюрам Дюсерсо в изображении ренессансных построек, в особенности – фасада собора Святого Петра¹²⁵, – возможно, подал ему идею общей композиции листов и компоновки моделей в альбоме. При сопоставлении некоторые листы выглядят, действительно, очень похоже¹²⁶. Однако внешнего сходства, как мы выяснили, недостаточно для установления истинных связей в рисунках на тему античности. Если же мы сравним характерные особенности изображенных моделей, к примеру, уже упоминавшегося храма Юпитера-Сераписа на Квиринале, то мы обнаружим их полное несовпадение. Вывод: французский автор, возможно, видел этот альбом, но нет никаких оснований полагать, что он его копировал, по крайней мере, повторял изображения античных моделей.

Среди всех названных М. Розенфельд альбомов близость к Дюсерсо демонстрирует только кодекс Сопег, особенно в той его части, где автор рисунков – Бернардо делла Вольпайа – изображает наиболее сложные, декорированные варианты античных профилей и отдельных деталей¹²⁷. Достаточно сравнить, например, два карниза арки Константина¹²⁸ или другой карниз, найденный близ палаццо Савелли¹²⁹, а также неидентифицированный архитрав, обозначенный Бернардо как «in S[an] Marco»¹³⁰, с соответствующими изображениями в рисунках и гравюрах Дюсерсо¹³¹, чтобы убедиться в общности прототипов. Эта общность проявляется и в характере и типе изображения, сочетающем ортогональные проекции с элементами перспективы, и в стремлении обоих авторов подчеркнуть необычность формы и богатство декора. Таким образом, можно говорить о принципиальном сходстве подхода, который демонстрируют оба рисовальщика, что выводит связь между ними за рамки простого повторения одного и того же памятника и позволяет усмотреть генетическое родство¹³².

С другой стороны, рисунки и гравюры Дюсерсо не являются копиями рисунков Бернардо делла Вольпайа и отличаются от них многими деталями. Можно заметить более «грамотное» использование французским автором перспективы, равно как и ортогональных проекций, изменение типа изображения, особенно частое в рисунках баз, корректировку многих элементов декора. Они со всей очевидностью говорят о более позднем характере его рисунков, демонстрирующем иной этап эволюции ренессансной архитектурной графики в целом. Изображения кодекса Сопег, опиравшиеся, в свою очередь, на раннеренессансные прототипы, носят гораздо более архаический характер.

Таким образом, основная особенность, которую проявляет Дюсерсо в своих рисунках и гравюрах на тему ордеров, заключается в выборе и характеристике моделей. Как и автора кодекса Сопег, его больше интересуют не «канонические» образцы античных ордеров, близкие нормам Витрувия: Пантеон, Колизей, театр Марцелла, храм Портумна, известный в эпоху Ренессанса как храм Фортуны Вирилис, – а модели сложные,

отличающиеся необычной комбинацией профилей и богатством декора, большинство из которых представляют формы композитного ордера. В этом он проявляет общую тенденцию, характерную для 1530-х годов – эпохи раннего маньеризма, – которую со всей очевидностью обнаруживает и С. Серлио. Именно поэтому его привлекает кодекс *Coner*, который А. Нессельрат относит к категории *libro-trattato*¹³³ и который, на наш взгляд, правильнее было бы назвать *libro-enciclopedia*, так как он, опираясь на множество раннеренессансных альбомов-прототипов, собирает почти исчерпывающую по охвату коллекцию античных профилей, классифицированных по видам деталей, предоставляющую мастерам огромный выбор декоративных образцов¹³⁴.

В своем интересе к этому источнику Дюсерсо был отнюдь не одинок. Его проявляли многие рисовальщики и граверы 1530–40-х годов, в частности, авторы всех трех альбомов из коллекции *Destailleur*, хранящихся в Государственном Эрмитаже, и, соответственно, близких к ним альбомов той же «генетической группы»¹³⁵. И, как следствие, они также обнаруживают родство с рисунками и гравюрами Дюсерсо, которое проявляется в сходной трактовке общих моделей: к примеру, богато декорированных коринфских баз¹³⁶. Популярность кодекса *Coner* в среде римских рисовальщиков и граверов подтверждают и гравюры двух серий, выпущенных в Риме в середине 1530-х годов анонимными мастерами, известными как «монограммист PS» и «монограммист GA». Они воспроизводят несколько моделей этого сборника, происхождение которых не вызывает сомнения, так как граверы в точности копируют цифры размеров. На одной из них – гравюре мастера GA – можно видеть карниз из палатцо Савелли в трактовке, гораздо более сходной с рисунками Дюсерсо, чем это демонстрирует рисунок кодекса *Coner*. Это заставляет думать, что Дюсерсо изобразил свою модель, скорее, опиралась на гравюру, чем на рисованный прототип. С другой стороны, гравюры мастера GA содержат показательный набор декоративных баз и капителей, взятых из разных источников¹³⁷ и отражающих стремление к оригинальным и уникальным античным образцам, констатированное выше.

Это стремление к выбору наиболее декорированных, необычных античных моделей сближает Дюсерсо не только с рисовальщиками и граверами, но и с теоретиками, в том числе с его соотечественником Филибером Делормом, который начал свои архитектурные опыты в Риме в 1533–1536 годах. Все исследователи архитектурной теории Делорма: Э. Блант, Ж.-М. Перуз де Монкло, Ж. Гийом и И. Пауэлс – отмечали как наиболее характерную и оригинальную черту его пристрастие к редким, необычным, неканоническим деталям ордера¹³⁸. В своем трактате, опубликованном в 1567 году, он, игнорируя большинство классических образцов, приводит множество уникальных античных моделей, неизвестных по другим источникам. Именно среди этих моделей обнаруживаются аналогии деталям ордеров Дюсерсо. Ярким доказательством

может служить карниз, составляющий в трактате Делорма часть антаблемента композитного ордера¹³⁹. Он отличается не только характерным набором профилей, но и необычной особенностью: львиные маски помещаются прямо на торце выносной плиты, а не над ней. Соответственно, они не могут выполнять свою обычную функцию водостоков, так как желоб для стока дождевых вод не может проходить в толще плиты. Изображение в точности такого же карниза, повторяющее его нелогичное и нефункциональное расположение маскаронов, можно увидеть в альбомах Дюсерсо¹⁴⁰.

Трактат Ф. Делорма позволяет раскрыть причину, которая побуждала Дюсерсо, также, как и других ренессансных рисовальщиков или теоретиков, обращаться в поисках античных моделей не к реальным памятникам, которые они имели перед глазами, а к рисункам своих предшественников, подобным кодексу Сопег. Она заключалась в том, что многие из фрагментов античного мраморного декора, сколь бы прекрасны и выразительны они ни были, в XV–XVI веках прекращали свое существование вскоре после их обнаружения, будучи пережжены на известь. Делорм рассказывает, что, находясь в Риме, он однажды нашел маленький кусок карниза «без триглифов, метопов и эпистиля» в нижнем дворе палатцо Сан-Марко. «После этого, – пишет он, – я вновь захотел его увидеть, но мне сказали, что он был разбит на куски для того, чтобы пустить его на известь, как это имеют обыкновение делать все обжигальщики извести в Риме, ибо они не сохраняют никакого мрамора... без всякого уважения к его древности и прекрасной обработке. Что есть вещь прискорбная для остатков оной античности, каковые разрушаются и продолжают разрушаться, и по этой причине невозможно более узнать Рим в Риме»¹⁴¹. В подтверждение своего рассказа Делорм приводит рисунок карниза¹⁴², отличающегося неординарной комбинацией профилей и, действительно, никем более не изображенного.

Сетования Делорма подтверждает тот факт, что многие античные памятники, известные нам по ренессансным рисункам, не обнаруживают полного соответствия в своих изображениях. Примером могут служить детали церкви Санти-Кватро-Коронати, построенной на Целии на руинах позднеантичной виллы и прекрасно известной ренессансным рисовальщикам¹⁴³. Части мраморного декора, происходившие из этой церкви и в изобилии фигурировавшие в ранних рисунках, вероятно, не были доступны в натуре уже авторам XVI века, и этим можно объяснить расхождения в их трактовке. Так Дюсерсо демонстрирует уникальную трактовку профиля карниза¹⁴⁴, не соответствующую ни одному из известных рисунков¹⁴⁵, и, возможно, представляющую собой результат ошибки – неверного копирования рисунка-образца. Надо заметить, что и другие детали того же памятника рисовальщиками изображаются по-разному¹⁴⁶. А это заставляет задуматься об истинном происхождении многих уникальных моделей. Их особенности, которые часто интер-

претируются исследователями как произвольные комбинации ордерных форм – своего рода «архитектурные фантазии», созданные по воле авторов рисунков¹⁴⁷, – могут, в действительности, представлять собой результат реконструкции, в той или иной степени опирающейся на археологическую реальность.

Эту возможность необходимо иметь в виду, когда мы говорим об уникальности моделей Дюсерсо. В действительности, среди его рисунков и гравюр встречается много образцов, на находящих отражения в других источниках. Кроме уже упоминавшегося карниза с маскаронами на выносной плите, повторенного Делормом, не находят себе параллелей в известных ренессансных рисунках несколько карнизов, необычных по комбинации профилей¹⁴⁸, два очень похожих антаблемента, с фризами, декорированными пальметтами¹⁴⁹, другой антаблемент, фриз которого сочетает лиственный орнамент с оригинальными маскаронами¹⁵⁰, некоторые базы¹⁵¹, коринфская капитель, украшенная женской маской¹⁵², и другие¹⁵³. К ним следует добавить антаблемент портика и карниз над дверью «Квадратного дома» в Ниме, которые Дюсерсо изображает впервые, а также оригинальные интерпретации известных образцов: храма Юпитера-Сераписа на Квиринале, аналогичные позднему рисунку Палладио, или ордера базилики Эмилия с мужской фигурой в роли атланта¹⁵⁴. Уже сам по себе этот внушительный перечень опровергает мысль о том, что рисунки ордеров Дюсерсо носят полностью копийный характер и ничем не отличаются от известных итальянских прототипов. Перечисленные выше модели не фигурируют ни в кодексе Сопер, ни в альбомах «эрмитажной группы», ни в других сборниках, упомянутых М. Розенфельд.

Таким образом, уникальные изображения, которые можно обнаружить среди деталей ордеров Дюсерсо, могут либо восходить к утраченному графическому источнику, либо представлять собой интерпретацию (возможно, ошибочную) такого источника, либо опираться на археологическую реальность, отражая неизвестный или не дошедший до нас античный памятник. Именно этот последний вариант представляется особенно интересным. Некоторые «следы» таких штудий, возможно, имеющих в основе опыт изучения реальных античных памятников, как нам кажется, можно обнаружить в рисунках Дюсерсо.

Приведем два примера. Первый составляют два похожих варианта коринфского антаблемента, фриз которых декорирован пальметтами, в одном чередующимися с листьями аканта, а в другом – с бутонами лотоса¹⁵⁵. Мотивы этого декора несложно узнать. Они представляют собой детали декорации построек на форуме Траяна – базилики Ульпия и библиотеки Ульпия (или ограждающей стены)¹⁵⁶ – и часто встречаются в ранних рисунках¹⁵⁷. Показательно, однако, что в них они представлены в виде отдельных мотивов орнамента, а не частей антаблемента, что, скорее всего, свидетельствует о том, что они были зафиксированы рисоваль-

щиками в состоянии разрозненных фрагментов. Дюсерсо же изображает их вместе с архитравом и карнизом, который фигурирует на рисунке Антонио да Сангалло Младшего¹⁵⁸ и, как свидетельствует подпись, был обнаружен в 1540 году при раскопках в южной части форума Траяна близ экседры рынка. Эти раскопки, начатые близ колонны Траяна в 1536 году по случаю триумфального въезда в Рим императора Карла V, эпизодически продолжались в течение 1540–50-х годов¹⁵⁹. Возможно, именно они снабдили Дюсерсо более точными, по сравнению с его предшественниками сведениями о декорации построек. Во всяком случае, мы можем с уверенностью утверждать, что сочетание карниза с орнаментированным фризом не представляет собой произвольную фантазию французского гравера, а отражает реальное состояние памятника¹⁶⁰.

Другой пример еще более убедителен. И здесь нам снова приходит на помощь трактат Филибера Делорма. В девятой главе книги VI он приводит подробный рассказ об обстоятельствах находки изображенного им карниза: «Будучи в Риме в тысяча пятьсот тридцать третьем году, (...) я отправился однажды к амфитеатру – Колизею, как его называют в Риме, – и из этого места я заметил, что в одном винограднике поблизости начали раскопки и нашли один подвал; в каковой я вошел и встретил там мраморный карниз с фризом, архитравом и базой, такой, как вы увидите далее»¹⁶¹. Карниз, который он вместе с подробными данными его обмера представляет на следующем листе, и архитрав с фризом и базой – страницей далее¹⁶², в точности повторяют одну из любимых моделей Дюсерсо, фигурирующую почти во всех его альбомах¹⁶³. Единственное существенное различие между ними заключается в декорации фриза, которую Делорм не приводит в своем трактате, однако описывает восхищенными словами¹⁶⁴. О ней, к счастью, мы можем судить по более позднему рисунку XVII века¹⁶⁵, который также свидетельствует в пользу археологической достоверности Дюсерсо. Показательно, что эта модель, обнаруженная, по словам Делорма, в 1533 году (или незадолго до этого), действительно, отсутствует во всех более ранних сборниках рисунков: альбомах Сангалло, рисунках Перуцци или в кодексе Сопег. Зато ее без труда можно узнать на гравюре мастера PS 1537 года¹⁶⁶, которая при этом не могла послужить источником для Дюсерсо, так как на ней не были изображены архитрав и фриз полного антаблемента, присутствующие у французского мастера.

Таким образом, мы получаем важное доказательство, не только опровергающее утверждение Ф. Лемерль о том, что Дюсерсо в своих рисунках ордеров не стремился к идентичному воспроизведению античных памятников, но, что особенно значимо, подтверждающее связь с римскими археологическими реалиями 1530-х годов. Антаблемент, обнаруженный около 1533 года, он никак не мог скопировать ни с какого графического прототипа, выполненного ранее: ни с рисунков Сангалло, кодексов Сопег или Mellon, ни с графических архивов Перуцци, приве-

зенных во Францию С. Серлио (который покинул Рим после 1527 года и более туда не возвращался), ни с другого образца. Его гравюры и рисунки ордеров должны были иметь источник, отражающий последние события и новые открытия античных памятников, произошедшие уже после Сакко. И при этом он отразил эти свежие находки с почти публицистической актуальностью, поскольку сами его рисунки были выполнены, как отмечалось, не позднее начала 1540-х годов.

И таким образом мы подходим к постановке еще одного важного вопроса, который является, на наш взгляд, ключевым в понимании процесса формирования Жака Андруэ Дюсерсо как архитектора, рисовальщика и гравера, – вопроса о его связях с римской культурной средой 1530-х годов. Он составляет часть общей проблемы «Рим после Сакко», еще ждущей своего осмысления историками искусства. Действительно, разрушение Рима ландскнехтами императора Карла V в мае 1527 года – это ощутимый рубеж между двумя эпохами: Рима Высокого Возрождения и Рима Позднего. Происходит смена поколений, радикальное изменение всей художественной среды. Катастрофа, случившаяся в 1527 году, принесла не только разрушение, бедствия, эпидемии, прекращение всякой художественной жизни на несколько лет, но и кардинальное изменение приоритетов. Это было, фактически, завоевание Рима Европой, что ярко проявилось в триумфе Карла V в Риме в 1536 году. Пришедшая в Вечный город (и остававшаяся там достаточно долго) армия Карла – армия всей Европы – это уже не варвары Алариха и не французская армия, которая пересекла Альпы в 1495 году. Ее составляли люди, впитавшие идеи Ренессанса и усвоившие их уже не в первом поколении. Они имели свои вкусы и запросы, свои привычки и приоритеты. Не столь рафинированные, как раньше, они все же имели право на существование и находили адекватные формы выражения.

В 1530-е годы, благодаря политике папы Павла III, который стремился вернуть Риму его пошатнувшийся европейский авторитет, город наводняют выходцы с Севера. Среди них были прелаты, эмиссары всех мастей, посольства (каждое со своей свитой, секретарями, личными мастерами) и просто разная публика, в том числе художники, архитекторы, граверы. На место, освободившееся после бегства из города художников поколения Рафаэля, в Рим массово стекаются новые мастера как из других регионов Италии (в том числе, Виньола, Лигорио, позже – Палладио), а также из-за Альп. Значительную долю среди них составляли французы: Ф. Рабле, П. Леско, Ф. Делорм, Ж. Бюллан, Г. Самбен – все они побывали в Риме в 1530-х или в начале 1540-х. Были и те, что, приехав, обосновались там надолго или навсегда: А. Лафрери, Н. Беатризе, Э. Дюперак и другие, которые основали свои мастерские и активно влились в художественную жизнь города. Новые импульсы извне начали существенно влиять на художественную ситуацию в Риме как со стороны заказчиков, которые выражали новые вкусы и предпо-

чтения, так и со стороны художников, которые привносили свои приемы и методы работы.

Эти методы работы мы уже имели возможность наблюдать на примере альбомов «эрмитажной группы». Книги образцов, привычные для заальпийских художников, резчиков и строителей, воспитанных более архаичной северной традицией, переживают в 1530-е годы небывалый подъем. Кодексы Destailleug A, B и C из Эрмитажа, фрагменты кодексов OZ 111 и 114 из Берлина – все они датируются второй третью века. И не случайно в поисках прототипов их авторы обращаются к кодексу Сонег или еще более архаичным сборникам рубежа XV–XVI веков. Запечатленные в них необычные, сложные и декоративные формы больше отвечали вкусу новых потребителей, чем строгие витрувианские образцы.

С другой стороны, поток путешественников, любителей и дилетантов имел потребность запечатлеть и увезти на память изображения самых знаменитых римских древностей. Эта ситуация стимулировала развитие гравюры – основного жанра, в котором работал Дюсерсо. Гравюра была тем видом искусства, в котором фламандцы, немцы и французы мало чем уступали итальянцам, кроме того, гравюра – массовое искусство, которое очень чутко откликается на потребности общества и художественного рынка. Во второй четверти XVI века в Риме разворачивает бурную деятельность и начинает издавать гравюры Антонио Мартинес, прозванный Саламанка, – банкир, издатель и книготорговец. Помимо традиционной со времен Рафаэля репродукционной гравюры он публикует реальные и сочиненные виды Рима, знаменитые архитектурные памятники: Колизей, Пантеон, триумфальные арки, наиболее известные статуи, составлявшие славу римских коллекций, самые интересные объекты прикладного искусства: фризy, вазы, гротески – и вообще все, что могло привлечь внимание путешественников. Он размещает заказы сначала у старых мастеров-гравюров, к примеру, А. Венециано, который работал еще с Рафаэлем и М. Раймонди, а затем начинает активно сотрудничать с приехавшими в Рим французами – А. Лафрери, Э. Дюше, Н. Беатризе. В 1553 году он заключает с Лафрери договор о коммерческом партнерстве, результатом которого стали сборники гравюр римских древностей, позднее получившие название «Speculum Romanae Magnificentiae». Похоже, что именно А. Саламанке приходит в голову светлая мысль публиковать в виде гравюр и сборники ремесленных образцов. В 1535–1537 годах он издает первые известные серии гравюр подобного рода – гравюры деталей ордеров монограммистов GA и PS.

Если теперь мы вернемся к творчеству Дюсерсо и окинем мысленным взором весь его ранний период в целом, то мы увидим множество разнообразных нитей, связывающих его с этой средой. Именно среди гравюр мастеров круга Саламанки и образцовых книг 1530-х годов, равно как и их общего прототипа – кодекса Сонег, обнаруживаются наиболее явные, прямые и близкие параллели его рисункам и гравюрам орде-

ров. Они демонстрируют знакомство с актуальными археологическими открытиями, сделанными в Риме, с одной стороны, и с новыми теоретическими идеями, рожденными в эти годы, с другой. Можно вспомнить, что и другие его сборники: вазы и гротески, термы и кариатиды – все они опираются на римские публикации 1530-х – начала 1540-х годов и, как уже отмечалось выше, обнаруживают связи с А. Венециано, Э. Вико, мастером GA. Более того, можно сказать, что сама его идея публиковать в виде сборников гравюр наиболее известные памятники Франции – вначале античные, а впоследствии и современные – представляет собой своеобразный отклик на публикации знаменитых римских древних и новых монументов Саламанки-Лафрери.

Таким образом, можно заключить, что римская ситуация и культурная среда 1530–40-х годов сыграли значительную роль в становлении Дюсерсо как рисовальщика и гравера, в формировании его идей, определении жанра его публикаций и в сложении его отношения как к реальным памятникам, так и к их графическим прототипам. Эта роль представляется нам ничуть не меньшей, чем роль школы Фонтенбло, и более – в каком-то смысле определяющей. А это позволяет думать, что он имел возможность широких и непосредственных контактов с этой средой. Во всяком случае, он не кажется местным мастером, который брал уроки у заезжих граверов и копировал и компилировал чужие рисунки, непонятно каким образом попавшие к нему в руки. Он, очевидно, был человеком большой художественной культуры. А это заставляет задуматься вновь о возможности его итальянского путешествия. Конечно, за отсутствием документов или других достоверных и неопровержимых свидетельств оно является не более, чем гипотезой. Однако, на наш взгляд, по всей совокупности обстоятельств: широте и разнообразию используемых им источников и изображаемых моделей, точности представления реальности, оригинальности выбора образцов – такая поездка представляется вполне вероятной. Во всяком случае, нет никаких оснований уверенно утверждать обратное, ссылаясь на фантазии авторов XVIII века¹⁶⁷.

Однако нам бы не хотелось, чтобы сложилось такое впечатление, что весь пафос нашего исследования сводится к доказательству пребывания Дюсерсо в Италии. Проблемы, на наш взгляд, стоят значительно шире. В его рисунках и гравюрах на античные сюжеты в полной мере раскрывается весь механизм копирования, имитирования и варьирования моделей, который дает, как нам кажется, повод задуматься о том характере художественного образования, которое получил Дюсерсо в сравнении с другими мастерами XVI века. И о том, какой результат оно возымело в творческой судьбе. Действительно, можно заметить, что для него материальная форма и ее изображение на бумаге абсолютно уравниваются между собой, и нет практически никаких способов определить степень его знакомства с реальным объектом. Архитектурная форма для него – это всегда и только ее изображение. Он не интересу-

ется никакими конструктивными проблемами, не пытается понять, как памятник построен или устроен. Он всегда наблюдает его со стороны, фиксируя разнообразие форм, варьируя и комбинируя их части, чтобы создать внешний эффект.

Не в этом ли кроется корень той особенности, которая всегда поражает в работах Дюсерсо-теоретика и архитектора? Его мышление, как отмечала Ф. Будон¹⁶⁸, – чисто формальное. Он может до бесконечности варьировать на бумаге формы карнизов или очертания плана постройки, создавать фантазии, поражающие неожиданными комбинациями, но несколько не задумывается над тем, как это осуществить и, главное, зачем это нужно. Это делает его совершенно уникальной фигурой: архитектором, который ничего не построил, теоретиком, который не написал ни единого трактата, гравером, профессиональная выучка и подлинность работы которого постоянно вызывают сомнения. По своей сути он – чистый рисовальщик: «великий комбинатор», мастер строительства бумажных замков, первый в истории чисто бумажный архитектор.

И, наконец, еще один, более глобальный вывод. Пример Дюсерсо, как нам кажется, заставляет еще раз задуматься о той революции в умах, которую произвело изобретение печатного станка, а вслед за ним и граверного пресса. Оно не только похоронило средневековую систему образования, основанную на ручном копировании, репродуцировании образцов и непосредственной передаче идей и принципов от мастера к ученику, сделав доступным тиражирование идей и форм в виде книг трактатов и образцовых проектов-увражей. Оно также дало в руки архитектору способ точного и объективного представления формы на бумаге, что вкупе с развитием научных методов архитектурного проектирования и внедрением в умы ренессансных гуманистических представлений о различии интеллектуального и механического труда, о превосходстве архитектора-творца над ремесленником-исполнителем, сделало архитектурное творчество сферой интеллектуальной и теоретической, скорее чем конкретной и пластической. А это, в свою очередь, открыло дорогу и академиям будущего, и архитектурным фантазиям XVIII или XX века.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Androuet du Cerceau J. Le premier (second) volume des plus excellents bâtiments de France. Paris, 1576–79.
- 2 Geymüller H. de. Les Du Cerceau, leur vie et leurs œuvres. Paris et Londres, 1887.
- 3 Thomson D. Jacques Androuet du Cerceau the Elder. A profile of a French architectural «vulgarisateur» of the sixteenth century. Ph.D. Courtauld Institute. London, 1976 (unpublished).
- 4 Androuet du Cerceau J. Les plus excellents bastiments de France. / Présentation et commentaires par D. Thomson. Paris, 1988.

- 5 Патент на издание гравюр – первый известный документ подобного рода во Франции, – очень интересен сам по себе и необычен по форме. В противоположность сложившейся традиции, он защищает не конкретное издание, а сразу несколько серий – «...les ouvrages et figures d'architect[ur]es, armes, moresques et compartimentes...», – причем как выполненных ранее, так планируемых, – «...ont été et seront fait graver et stamper [par ledit Androuet]» (Цит. по: Fuhring P. L'oeuvre gravé // Jacques Androuet du Cerceau “un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France». Paris, 2010 (Далее: Jacques Androuet du Cerceau. 2010). P. 46–47). Это совершенно нетривиально и идет вразрез с юридической практикой своего времени, когда королевские привилегии, выдаваемые издателям, всегда защищали конкретное издание на конкретный период.
- 6 См.: Thomson D. Chronologie documentaire. / Androuet du Cerceau, Les plus excellents bastiments..., 1988. P. 310.
- 7 Известно также одно сообщение о более ранней работе Дюсерсо. Это упоминание о карте провинции Мен, гравированной Дюсерсо в 1539 году, в книге французского библиографа Круа дю Мена, датированной 1584 годом (см.: La Croix du Maine. Le premier volume de la Bibliothèque du sieur de La Croix du Maine. Paris, 1584. P. 175). Проверить это сообщение не представляется возможным, т.к. ни одного экземпляра вышеупомянутой карты не найдено.
- 8 Утверждение Д. Томсона о том, что документы о принятии наследства дают право полагать, что к 1545 году «...Дюсерсо достиг возраста совершеннолетия...» (см.: Androuet du Cerceau. Les plus excellents bastiments. 1988. P. 5.), строго говоря, не вполне корректно. Как заметил по этому поводу Ж. Гийом, в XVI веке во Франции не существовало подобного юридического понятия. Совершеннолетие в смысле полной гражданской и юридической дееспособности не привязывалось жестко к определенному возрасту. Мастер считался совершеннолетним тогда, когда он женился и открывал свою мастерскую, кроме того, кутюмы разных местностей трактовали этот вопрос по-разному (см.: Guillaume J. Qui est Jacques Androuet du Cerceau? // Jacques Androuet du Cerceau. 2010. P. 16; note 4. P. 31.)
- 9 См.: Thomson D. Chronologie documentaire. / Androuet du Cerceau, Les plus excellents bastiments. P. 310.
- 10 Jacques Androuet du Cerceau “un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France». Paris, 2010.
- 11 Д. Томсон, к сожалению, не дожил до этой публикации. Он стоял у истоков проекта, был его инициатором и вдохновителем, но по разным причинам публикация затянулась, и он не смог принять в ней участие, скончавшись от тяжелой болезни в 2009 году (см.: Jacques Androuet du Cerceau. 2010. Avant-propos. P. 7).
- 12 Так, Ж. Гийом приводит в качестве аргумента бронзовую медаль Ж. Андруэ-Дюсерсо, хранящуюся в коллекции Британского музея, на которой тот изображен, как гласит надпись, в возрасте 41 года, и которую французский исследователь приурочивал к публикации его «Первой книги архитектуры» в 1559 году. См.: Guillaume. Op. cit. P. 24–25.
- 13 Согласно новым каталогам гравюр и рисунков Дюсерсо, подготовленным П. Фюрингом и опубликованным в качестве приложений в монографии 2010 года,

- издания, вышедшие ранее середины 1550-х годов составляют 50 серий гравюр из 67 гравюрных публикаций Дюсерсо (т. е. примерно $\frac{3}{4}$ их общего числа (sic!)) (см.: Fuhring P. *Catalogue sommaire des estampes // Jacques Androuet du Cerceau*. 2010. P. 301). К ним следует добавить еще 12 альбомов рисунков, которые Фюринг датирует этим периодом (из 20) – См.: Fuhring P. *Catalogue sommaire des recueils de dessins // Ibid*. P. 323.
- 14 В результате была отвергнута атрибуция части гравюр из бывшей коллекции Фулька, ныне хранящейся в библиотеке Национального института истории искусства (INHA) в Париже (код: Fol. 65, Rés), и нескольких рисунков того же типа из Национальной библиотеки в Мадриде (код: Barcia 9020 и Barcia 8167), Британского музея (код: PD 1850, 0223.182; PD 1850, 0223.183 и PD 1853, 1008.21) и музея Виктории и Альберта в Лондоне (код: PD 109.1541 и PD 109.1542), которые К. Де Йонге атрибутировала анонимному «Предшественнику» Дюсерсо, работавшему в Нидерландах (см.: De Jonge K. *Le “Précuseur” Du Cerceau et les anciens Pays-Bas // Jacques Androuet du Cerceau*. 2010. P. 91–107). Также была отброшена атрибуция четырех альбомов рисунков ордеров античных памятников, никогда ранее не подвергавшаяся сомнению: из Национальной библиотеки в Париже (код: Rés. Ed 2 r+), библиотеки Канадского центра архитектуры в Монреале (код: DR 1974: 001: 001–017), Баварской государственной библиотеки в Мюнхене (код: Cod. Icon 209e) и частной коллекции Шиллера в Париже. См.: Fuhring P. *Du Cerceau dessinateur // Jacques Androuet du Cerceau*. 2010. P. 70, note. 2.
- 15 Günther H. *Du Cerceau et l’Antiquité // Jacques Androuet du Cerceau*. 2010. P. 75–90.
- 16 См.: Lemerle F. *Jacques Androuet du Cerceau et les antiquités // Journal de la Renaissance*, II, 2004. P. 135–144; а также раздел, посвященный Дюсерсо в книге об античных памятниках Галлии: Lemerle F. *La Renaissance et les antiquités de la Gaule*. P. 74–76.
- 17 Х. Гюнтер делает исключение лишь для некоторых моделей, связанных с развитием теории ордеров, в частности, спиралевидных колонн «Соломонического ордера», которым он недавно посвятил специальную статью (Günther H. *Die Salomonische Säulenordnung. Eine unkonventionelle Erfindung und ihre historischen Umstände // Journal of the International Association of Reseach Institutes in the History of Art (RIHA)*. 2011. Jan-mars. 0015). – <http://www.riha-journal.org/articles/2011/2011-jan-mar/guenther-salomonische-saeulenordnung>)
- 18 См.: Dezailler D’Argenville A.-N. *Vies des fameux architectes depuis la renaissance des arts: avec la description de leurs ouvrages*. Paris, 1787, I. P. 317–318. Д. Томсон не нашел никаких документов, подтверждающих поездку Дюсерсо в Италию, и считал ее маловероятной (см.: Thomson D. *Renaissance Architecture. Critics, Patrons, Luxury*. New D. *Renaissance Architecture. Critics, Patrons, Luxury*. Manchesrter– New York, 1993. P. 121, 127). Хотя необходимо отметить, что и фактов, опровергающих возможность такого путешествия, им также не было обнаружено. Позднее Х. Гюнтер указывал, что ничто не подтверждает его пребывания в тех городах Франции или Италии, памятники которых он изображал (Günther H. *Op. cit.* P. 75), а Фр. Лемерль прямо называет поездку Дюсерсо в

- Италию выдумкой Д'Аржанвиля (см.: Lemerle F. Jacques Androuet du Cerceau et l'antiquité. P. 136).
- 19 Fuhring P. Du Cerceau et Fontainebleau // Jacques Androuet du Cerceau. 2010. P. 109–121.
 - 20 Frommel S. Jacques Androuet du Cerceau et Sebastiano Serlio: une rencontre décisive // Jacques Androuet du Cerceau. 2010. P. 123–139.
 - 21 Leproux G.-M. Un artiste de la Renaissance peut-il tricher sur son âge? Précisions sur l'état civil de Germain Pilon et de Jacques Andouet du Cerceau // Documents d'histoire parisienne. 2010, 11. P. 15–18.
 - 22 Archives nationales. Munitier central. CXXII, 315.
 - 23 «...honnorable homme Jacques Androuet, dict du Cerceau, architecte du Roy et du messieur et dame de Nemours, demeurant a Montargis, (...) aage de soixante et treize ans ou environs...» Цит. по: Leproux G.-M. Op. cit. P. 18.
 - 24 Ссылку «...или около того» / «...ou environs» можно не принимать в расчет, поскольку она составляла обычную для своего времени юридическую формулировку.
 - 25 Geymüller H. de. Op. cit. P. 4.
 - 26 München, Bayerische Staatsbibliothek (далее BSB). Codex Icon. 195.
 - 27 Geymüller H. de. Op. cit. P. 7–27.
 - 28 München, BSB. Codex Icon. 195. Ff. 9 r–v, 14 r–v.
 - 29 Ibid. Ff. 6 r–v; 7 r–v; 10 r.
 - 30 Ibid. Ff. 5 r; 12 r–v.
 - 31 Ibid. Ff. 8 r–v.
 - 32 Ibid. Ff. 1–4 r–v.
 - 33 Более или менее законченный вид имеют только два изображения палатцо Канцелярии: фасад (f. 6 r) и перспектива внутреннего двора (f. 10 v).
 - 34 В частности, на листе 14 recto, изображающем термы Диоклетиана, Г. фон Геймюллер обратил внимание на надпись: «...мы вошли через это окно» (см.: Geymüller. Op. cit. P. 13).
 - 35 Geymüller H. de. Op. cit. P. 13–14.
 - 36 См.: Geymüller H. de. Op. cit. P. 7–11; Fig. 1, 2. В их числе Геймюллер отмечает, например, манеру изображать пунктиром детали листьев аканта в декорации обрамления герба кардинала Риарио (München, BSB. Codex Icon. 195. F. 6v), которую он считает типичной для ранних гравюр Дюсерсо. Следует отметить, что сама корректность сопоставления мелких деталей рисунка с гравюрами, принципиально отличными по технике исполнения, небезупречна. Кроме этого, немецкий ученый приводит также консоль, изображенную слева на том же листе, которую он сопоставляет с другими подобными рисунками Дюсерсо разных периодов (представляющими формы, весьма распространенные в графике первой половины XVI века); характер орнамента балок перекрытия в виде двойной спирали также отнюдь не уникальный; или же выразительность мимики маскаронов (Ibid. F. 3v). Все эти наблюдения касаются единичных особенностей мельчайших деталей рисунков, оцениваемых совершенно субъективно. Подобная аргументация вызывает серьезные сомнения, тем более, что

речь идет о работах начального периода, когда «манера» и методы мастера еще не устоялись.

- 37 Blunt A. *Philibert De l'Orme*. London, 1958. P. 16.
- 38 Frommel C.–L. *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*. II. Tübingen, 1972. P. 16.
- 39 Nesselrath A. *I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia // Memoria dell'antico nell'arte italiana, a cura di Salvatore Settis, III*. Torino 1986. P. 89–147. См. схему классификации: P. 93.
- 40 Roma, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana. Codex Barb. lat. 4424.
- 41 Так называемого Taccuino Senese: Siena, Biblioteca comunale. Codex: inv. S. IV. 8.
- 42 Taccuino del viaggio: Firenze, Uffizi. Codex: inv. 318 A – 337 A.
- 43 Addendum: Torino, Biblioteca Reale. Codex Saluzziano 148.
- 44 В своей статье А. Нессельрат специально задается вопросом, когда зарождается представление о самостоятельной художественной ценности оригинального рисунка. Он связывает его переоценку с фактом утверждения печатной гравюры в роли «посредника» между античным памятником и вновь создаваемым ренессансным произведением, которая заменила в этой роли рисунок, и полагает, что в Италии начало этого процесса относится к 1530-м годам (Nesselrath A. *Op. cit.* P. 142). Следует отметить, что во Франции изменение отношения к оригиналам не характерно для всего XVI века.
- 45 Delorme Ph. *Le premier tome d'Architecture*. Paris, 1567. P. 214.
- 46 В частности, рисунки античных фрагментов альбома из частной коллекции Шиллера явно отличаются по качеству от рисунков тех же моделей из Парижской национальной библиотеки (Paris, BnF, Estampes. Inv: Ed 2 r+), Канадского центра архитектуры (Montreal, CCA. Inv: DR 1974: 001: 001–017) и Баварской государственной библиотеки (Munich, BSB. Cod. Icon 209 e).
- 47 Имена четырех мастеров – скульпторов и резчиков, последовательно владевших альбомом гравюр деталей ордеров Дюсерсо в конце XVI и начале XVII века, были обнаружены М. Розенфельд на обороте первого листа сборника, хранящегося в Монреале. См. по этому поводу: Rosenfeld M.N. *From Drawn to Printed Model Book: Jacques Androuet du Cerceau and the Transmission of Ideas from Designer to Patron, Master Mason and Architect in the Renaissance // RACAR, XVI, 1989, N 2*. P. 135.
- 48 Подпись Жермена Дюбуа, мастера каменщика из Орлеана, сопровождаемая датой – 1566, а также имя его коллеги Жана Бенье были обнаружены П. Фюрингом на двух листах сборника гравюр *Details d'ordres Дюсерсо* из коллекции Государственного Эрмитажа (СПб., Государственный Эрмитаж. Отдел гравюры. Инв.: 345268, 345273). См. по этому поводу: Fuhring P. *L'oeuvre gravé...* P. 52–53, fig. 46. P. 58, note 85. Нам удалось обнаружить в том же сборнике еще одно любопытное доказательство его использования в качестве учебного пособия. На обороте листа (инв. 345245) можно заметить упражнения в письме – «прописи», выполненные почерком XVI века, теми же коричневыми чернилами, что и вышеуказанные надписи, и, по-видимому, взрослой рукой. Таким образом, можно полагать, что эти гравюры служили целям образования в самом широком смысле.

- ле этого слова – не только для обучения архитектурной грамоте, но и грамоте вообще.
- 49 Paris, Bn F, Éstampes. Inv: Hd. 53 res. По поводу альбомов Destailleur В и С из Государственного Эрмитажа (СПб., Государственный Эрмитаж. Инв.: 14.742) мы опираемся на собственные наблюдения, а также на текст неопубликованной книги М.Б. Михайловой «Архитектурные альбомы эпохи Возрождения в Государственном Эрмитаже» (1987), любезно предоставленный нам автором.
- 50 Так, кроме рисунков трех альбомов из Эрмитажа и парижского Codex Cotel, к той же «генетической группе» можно отнести и рисунки альбома из Библиотеки искусств в Берлине (Berlin. Staatliche Museen zu Berlin. Kunstbibliothek (далее KBK). Inv: OZ 114), некоторые листы кодекса, хранящегося в библиотеке Фоссомброне (Fossombrone. Biblioteca Civica Passionei. Inv: disegni vol. 3).
- 51 London, RIBA. IX, f. 18 v.
- 52 Lewis D. The drawings of Andrea Palladio. Washington, 1981. P. 28.
- 53 München. BSB. Cod. Icon. 209 e. F. 42 r; Montreal, CCA. DR 1974:0001:011. Подобное изображение можно обнаружить также на листе 14 v сборника рисунков из частной коллекции Шиллера и на пронумерованном листе сборника из Национальной библиотеки (Paris, Bn F. Ed 2 r+).
- 54 Альбомы из парижской Национальной библиотеки и Канадского центра архитектуры в Монреале имеют одинаковую маркировку бумаги – герб с крестом, опирающимся на птицу, увенчанный тремя коронами и флероном (см.: Rosenfeld M.N. Op. cit. P. 134). Согласно каталогу Брике (Briquet Ch.–M. Les filigranes, dictionnaire historique des marques de papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600. Genève, 1907. I, № 1255), эта марка дома Aiz en Oth использовалась в Труа в 1532–1539 годах, а близкие варианты – во Франции и Фландрии с 1525 по 1540 год. Альбом из Мюнхена имеет другие водяные знаки – кувшин с надписью SIMONET (Briquet Ch.–M. Op. cit. III, № 12827–12830), использовавшиеся в Париже в 1521–1528 годах, а также в северной и центральной Франции с конца 1520-х до середины 1540-х (в том числе, в Руане (1527), Сен-Дени (1533–1536), Париже (1534–1535), Шатодене (1537–1540), Амьене (1540), Ле Мане (1540) и Блуа (1541–1546)). Следует отметить, что именно эти водяные знаки, подтверждающие раннюю датировку всех четырех альбомов деталей ордеров: из Парижа, Монреаля, Мюнхена, а также частной коллекции Шиллера, – стали причиной того, что их атрибуция Дюсерсо была отвергнута П. Фюрингом (см.: Fuhring P. Du Cerceau dessinateur // Jacques Androuet du Cerceau. 2010. P. 70, note. 2) как несоответствующая дате рождения мастера «около 1520 года», несмотря на полную идентичность их стиля и техники всем другим ранним рисункам Дюсерсо.
- 55 London, RIBA. VI, f. 4 r.
- 56 Berlin, KBK. Inv: Hdz 4151. Ff. 22 r–39 v.
- 57 Kulawik B. Die Zeichnungen im Codex Destailleur D (HDZ 4151) der Kunstbibliothek Berlin-Preußischer Kulturbesitz zum letzten Projekt Antonio da Sangallo des Jüngeren für den Neubau von St. Peter in Rom. Diss. TU. Berlin, 2002.
- 58 Об этом свидетельствуют не только эскизные наброски (Berlin, KBK. Inv: Hdz 4151. Ff. 22 v, 25 v) и технические расчеты (F. 24 r-v), но также уникальные

- штудии отдельных деталей: лестницы, субструкций (F. 38 r-v), неизвестные ни в каких других изображениях XVI века.
- 59 Так называемого «мастера Kd AD»: Vienna, Albertina. Egger H. *Kritisches Verzeichnis der Sammlung architektonischer Handzeichnungen der K. K. Hof-Bibliothek*, I, Wien. 1903. P. 169–174 r.
- 60 Delorme F. *Op. cit.* P. 168 r.
- 61 Nesselrath A. *Op. cit.* P. 137–138.
- 62 Androuet du Cerceau J. *Livre des édifices antiques romains*. [Paris ?], 1584.
- 63 П. Фюринг в своем каталоге датирует ее «вскоре после 1551»/peu après 1551, мотивируя это тем, что дата «MDLX», имеющаяся на титульном листе некоторых экземпляров, была проставлена в XIX веке чернилами рукой хранителя Антуана Калле (см.: Fuhring P. *Catalogue sommaire des estampes*. P. 314). В нашем распоряжении, однако, имеется экземпляр, где эта дата, несомненно, гравирована первоначально. Поэтому мы склонны придерживаться старой датировки серии 1560-м годом.
- 64 Серия под условным названием «Vases» из 50 листов гравюр была выпущена Дюсерсо в конце 1540-х годов. Она включает копии гравюр многочисленных авторов: Полидоре да Караваджо, Агостино Венециано, Энеа Вико, Корнелиса Флориса и др. См. по этому поводу: Fuhring P. *Catalogue sommaire des estampes*. P. 308.
- 65 Androuet du Cerceau J. *Petits grotesques*. Orléans, 1550. Серия из 49 листов (+титул), вышедшая в Орлеане в 1550 году с именем автора и кратким латинским обращением к читателю, включает в себя копии известных листов итальянских и фламандских авторов, большая часть из которых – 22 листа – повторяет серию Э. Вико начала 1540-х годов. См.: Fuhring P. *Catalogue sommaire des estampes*. P. 312.
- 66 Далее «Temples». Строго говоря, речь идет не об одном, а о двух аналогичных изданиях из 50 листов гравюр большого и малого формата, обозначенных в каталоге графического фонда парижской Национальной библиотеки А. Линцелера как «Малые храмы»/ «Petits Temples» и «Большие храмы» / «Grands Temples» (см.: Linzeler A. *Inventaire du fonds français. Seizième siècle*. Bibliothèque nationale, cabinet des Estampes, Paris, 1932, vol. I. P. 56–57). В последнем каталоге графических работ Дюсерсо П. Фюринг предложил изменить название всей серии на «Храмы и частные жилища» / «Temples et logis domestiques», учитывая состав серии, включающей как сакральные, так и светские постройки (см.: Fuhring P. *Catalogue sommaire des estampes*. P. 305). Он считает оригинальной и более ранней «большую» серию и датирует ее периодом около 1545 года, а «малую» полагает более поздним повторением (см.: Fuhring P. *Op. cit.* P. 306), выполненным, однако, не позднее 1549 года, так как обе серии, без сомнения, принадлежат к раннему периоду творчества Дюсерсо.
- 67 В частности, С. Фроммель. См.: Frommel S. *Op. cit.* P. 126–129.
- 68 Наше мнение по поводу связей Дюсерсо и Серлио, а также анализ серлианских проектов в серии Temples см.: Ефимова Е.А. Себастьяно Серлио и Жак Андруэ-Дюсерсо. К вопросу о первой публикации проектов VI книги Серлио во Фран-

- ции // Итальянский сборник. Вып. 6 / *Quaderni italiani. Fascicolo sesto*. М., 2011. С. 225–245.
- 69 Проекты L и O в «большой» серии *Temples*. План первого, как заметил Ф.П. Фьори (см.: Rosenfeld M.N., *Op. cit.* P. 141, note 72), представляет собой практически точную копию рисунка Франческо ди Джорджо Мартини из кодекса Королевской библиотеки в Турине (Torino, *Bibliotheca Reale. Codex Saluzziano*, 148. P. 77 r), изображающего храм Минервы на форуме Нервы в Риме. Второй, как полагали М. Розенфельд (*Ibid*) и С. Фроммель (*Frommel S. Op. cit.* P. 126, p. 128, pl. 158–160), является вариацией первого, хотя, на наш взгляд, имеет собственный, хотя и более отдаленный прототип – реконструкцию виллы Варрона из того же кодекса Франческо ди Джорджо (*Codex Saluzziano*, 148. P. 75 v). Можно не сомневаться, что идеи и рисунки Франческо ди Джорджо стали известны Дюсерсо также через посредство Серлио, который опирался на них во многих проектах своих VI и VII книг.
- 70 Montreal, CCA. Inv: DR 1982:0020:001–033. См.: Rosenfeld M.N. *Op. cit.* P. 138–140, fig. 138, 141, 144, 147, 149.
- 71 Firenze, Uffizzi. Inv. 665 a v и Inv. 689 r-v.
- 72 Об использовании Жаком Андруэ-Дюсерсо различных вариантов проектов и разных редакций VI книги Серлио см. нашу статью: Ефимова Е.А. Указ. соч. С. 229–233.
- 73 Четыре идентичных по набору памятников альбома рисунков Дюсерсо из музея Декоративных искусств в Париже (Paris, *musée des Arts décoratifs* (далее AD). Inv: CD 2698), Национальной библиотеки (Paris, *VnF, Estampes. Rés. Ed 2 r*), Библиотеки Эскориала (El Escorial, *Real Biblioteca*, 28-II-5) и Палатинской библиотеки в Парме (Parma, *Biblioteca Palatina*, MS 1208), которые П. Фюринг датирует началом 1540-х годов (см. *Fuhring P. Catalogue des recueils de dessins*. P. 323–325).
- 74 Рисунки, сходные по сюжету и характеру изображения с предыдущими, обнаруживаются в альбомах Дюсерсо из Баварской государственной библиотеки (München, *BSB. Cod. Icon.* 191), Лувра (Paris, *Louvre, Cabinet des dessins*. Inv: RF 54235) и в двух альбомах из музея Конде в Шантийи (Chantilly, *musée Condé*. MS 395, 396), а также в альбоме из Школы изящных искусств в Париже (Paris, *École nationale supérieure des beaux-arts*. Inv: 20496).
- 75 Серии гравюр, вышедших без титульного листа, как полагает П. Фюринг, в начале – середине 1540-х годов и озаглавленные им: «*Temples et bâtiments antiques et modernes*» (см.: *Fuhring P. Catalogue sommaire des estampes*. P. 304) и «*Arcs et monuments antiques*» (*ibid*, p. 306). Последняя была переиздана в 1560 году под названием: «*Liber novus, complectens multas et variis omnis ordinis, tam antiquorum quam modernorum...*» (*Ibid*, p. 315). К ним можно присоединить отдельные листы гравюр, изображающих реальные и фантастические античные памятники (например, «Храм Веспасиана»), так, что полный состав серий и количество их изданий неизвестно.
- 76 Серия из 35 листов, вышедшая в Орлеане в 1550 году без заглавия, но с именем и краткой аннотацией автора, которая фигурировала ранее в каталоге Линцелера под названием «Средние храмы» / «*Moyens temples*» (см.: *Linzel F. Op. cit.*

- Р. 56–57) и которая в последнем каталоге П. Фюринга получила новое название: «Temples à la manière antique» (Fuhring P. Catalogue sommaire des estampes. P. 313).
- 77 К примеру 18 дополнительных листов рисунков, приплетенных к кодексу Дж. Маркановы 1465 года из Модены (Modena, Biblioteca Estense. Codex Mutinensis (Marcanova MS) Inv: cod. a. L. 5,15), опубликованных К. Хюльсеном и атрибутированных им (по всей видимости, безосновательно) «отцу ренессансной археологии» Чириако д'Анкона: Huelsen Ch. La Roma Antica di Ciriaco D'Ancona. Disegni inediti del secolo XV. Roma, 1907.
- 78 Scaglia G. Fantasy architecture of Roma antica // Arte Lombarda, 1970. I. P. 9–24.
- 79 Firenze. Biblioteca Nazionale Centrale. Inv: BR 228.
- 80 Firenze, Uffizi. Santarelli, Ff. 136 r, 157–166 r-v. Как отмечает Х. Гюнтер, посвятивший специальное исследование кодексу Сантарелли (Günther H. Fantasie scritte e disegnate a confronto. La rappresentazione di edifice antichi nei disegni della collezione Santarelli. // Faietti M.; Wolf G. (ed). Linea 1. Grafie di Immagini tra Quattrocento e Cinquecento. Venise, 2008. P. 121–134), рисунки, ранее атрибутированные Кронাকে, ныне переприписаны молодому Б. Перуцци (см. по этому поводу: Frommel C.-L. Peruzzi römische Anfänge. Von der “Pseudo-Cronaca-Gruppe” zu Bramante. // Römische Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana. 1991–1992. P. 137–182) и датируются началом XVI века (см.: Günther H. Du Cerceau et l'Antiquité. P. 89, note 13).
- 81 Как отмечает Г. Скалья, рисунки «группы Сантарелли» широко использовались в качестве образцов северо-итальянскими живописцами, скульпторами, медальерами и пр. в последней трети XV века, в частности, Маттео ди Джованни в рельефе, изображающем «Видение Блаженного Августина» из Художественного института в Чикаго (см.: Scaglia, Op. cit. P. 18, ill. 18), Лучано Лаураной в известной архитектурной ведуте из Урбино, Франческо Лаураной в рельефах собора в Палермо и монастыря Селестинцев в Авиньоне, ломбардскими мастерами в декорации капеллы Коллеони и витражах Миланского собора и пр. (См. Ibid. P. 18–20). Х. Гюнтер отмечает их влияние на Севере среди художников круга Ван Эйка (Günther H. Op. cit. P. 75–76). Можно заметить, что во Франции подобные изображения использовались в течение всего XVI века, в том числе Ж. Кузеном в иллюстрациях к его трактату о перспективе (1560) и А. Кароном в живописи вплоть до 1570–80-х годов.
- 82 Который отрицает, как отмечалось выше, атрибуцию Дюсерсо всех альбомов 1530-х годов.
- 83 Так постройка, фигурирующая у Дюсерсо под названием: Le temple de Liberte (Paris. AD. Inv: CD 2698. F. 12; та же модель встречается в альбомах из Национальной библиотеки (Paris, BnF. Rés. Ed 2 r. F. 4), Эскуриала и Пармы (fol. 6), а также в серии гравюр «Moyens Temples» под латинским именем Templus Libertatis), – повторяет аналогичный образец сборника Гиберти (Firenze. BncF. BR 228, fol. 66 r). А уже упоминавшийся Le Temple de Diakolis (Paris. AD. Ibid. F.14; Paris, BnF, ibid. F.7; München, BSB. Cod. Icon. 191. P. 39; «Moyens Temples» и др.) представляет собой вариацию проекта, изображенного на листе 40 (Firenze. BncF. Ibid, fol. 40 v).

- 84 Помимо названных выше (см. пред. примечание) следует отметить также «псевдоантичные» храмы явно кватрочентистского характера, не имеющие в серии «Moeyens Temples» латинских названий и нумерации, и повторяющие модели кодекса Сантарелли (Firenze. Uffizi. Santarelli. Ff. 162 v, 164 v) с инверсией.
- 85 Firenze. VncF. BR 228. Fol. 66 r.
- 86 Этот вариант реконструкции мавзолея Августа был хорошо известен ренессансным архитекторам. Он фигурирует не только в рисунках «группы Сантарелли», но во множестве других сборников рисунков на темы античности, опирающихся на их реальные модели, к примеру, в рисунках мастера круга Лигорио середины XVI века из сборника Codex Ursinianus (Roma, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana. Codex: inv. Vat. lat. 3439. F. 34 r). Именно эта модель была вытеснена на коже оригинального переплета первого иллюстрированного издания Витрувия 1511 года, подготовленного Фра Джокондо и осуществленного в Венеции в издательстве Дж. де Такуино (см. экземпляр, сохранившийся в Bibliothèque de l'École Polytechnique, Paris).
- 87 См.: Geymüller H. de. Op. cit. P. 35–42. Такую способность Дюсерсо к созданию бесконечного числа вариаций на общую тему отмечала Фр. Будон в своей статье, посвященной его поздним теоретическим трактатам: Boudon F. Les livres d'Architecture de Jacques Androuet du Cerceau // Les traités d'architecture de la Renaissance. Paris, 1988. P. 376.
- 88 Интересно, что способность Дюсерсо варьировать свои модели, произвольно изменяя и заново комбинируя многие детали, проявляется не только по отношению к древним и несохранившимся памятникам, но и в отношении вполне реальных современных ему построек. Сравнивая, к примеру, фасад Павийской Чертозы на разных его рисунках (см.: Paris, AD. Inv: CD 2698. F. 6; Paris, BnF. Rés. Ed 2 r. F. 2), а также ранних гравюрах (например, серий «Grand Pieces» (Code: Pl Est 78) и «Petits pieces» (Code: Fol Res 65) из коллекции библиотеки Национального института истории искусства в Париже (INHA), можно заметить, что он всегда изображается по-разному, и никогда – в точном соответствии с оригиналом. Это нельзя объяснить только лишь тем, что автор не был знаком с оригиналом воочию, так как и для французских памятников из серии «Наипрекраснейших построек Франции» он также предлагает разные виды, далеко не всегда соответствующие действительности (например, Шенонсо, Шамбор, Сен-Мор и прочие).
- 89 См.: Günther H. Op. cit. P. 81–82.
- 90 Du Choul G. Des antiquites romaines. Torino, Biblioteca Reale. MS varia 212. По поводу рукописи Г. дю Шуля и отношения к ней Дюсерсо между исследователями нет единого мнения. Х. Гюнтер полагает, что рукопись была закончена «чуть ранее 1547 года» и что «...дю Шуль позволил Дюсерсо скопировать некоторые из своих рисунков до публикации...» (Günther H. Op. cit. P. 82), что позволило последнему воспользоваться ими для изображения некоторых памятников. Кроме арки на форуме Траяна в нескольких вариантах, автор отмечает также L'arc antique du Drusus (в действительности, арку Клавдия), реконструированную не на основании сестерция Клавдия (München, BSB. Cod.Icon. 191. P. 51), и «Temple de la Paix a Rome», фигурирующий в его ранней серии гравюр и представляющий

не базилику Максенция, а другой знаменитый храм Мира, построенный Веспасианом после завоевания Иерусалима. Рисунки из рукописи дю Шуля, изобилующие изображениями античных памятников Галлии в регионе Лионне и нижнего течения Роны, служили, по мнению Гюнтера, источником также для части его изображений античных памятников Франции. Ф. Лемерль в своей монографии, посвященной французским антикам, полагает, что первая книга рукописи дю Шуля была написана по заказу Франциска I в 1538 году, а «...замечательные рисунки, иллюстрирующие этот манускрипт, несомненно предназначенный для публикации, принадлежат руке молодого талантливому художника Жака Андруэ-Дюсерсо, который извлек для себя пользу из этого сотрудничества» (Lemerle F. *La Renaissance et les antiquités de la Gaule*. P. 59). В действительности, как мы увидим далее, некоторые изображения памятников Галлии Дюсерсо обнаруживают близкое сходство с иллюстрациями дю Шуля. С другой стороны, многие рисунки рукописи не нашли никакого продолжения в творчестве Дюсерсо, а техника и стиль, насколько мы можем судить, не вполне идентичны его ранним работам. Вопрос о контактах молодого Дюсерсо и дю Шуля представляется весьма важным и требует, на наш взгляд, дополнительного исследования.

- 91 Serlio S. *Regole generali di architectura* (Libro IV). Venezia, Francesco Marcolini: 1537; Serlio S. *Di antiquita di Roma* (Libro III). Venezia, Francesco Marcolini: 1540.
- 92 Изображение Темплетто Браманте фигурирует во всех альбомах рисунков (Paris, AD. Inv: CD 2698. F. 16; Paris, BnF. Rés. Ed 2 r. F. 8) и гравюр («Moyens temples», «Temples et batiments antiques») «фантастической серии» Дюсерсо, обнаруживая полное соответствие иллюстрациям III книги Серлио (см.: Serlio S. Libro III. 1540. P. XLVIII).
- 93 По мнению А. Бруски, план собора, приведенный в III книге Серлио (см.: Serlio S. Libro III, 1540. P. XXXVIII), был сделан с деревянной модели, выполненной Перуцци в конкуренции с А. да Сангалло за пост главного архитектора строительства, вскоре после смерти Рафаэля, в 1520–1521 годах (см.: Bruschi A. *Le idee del Peruzzi per il nuovo San Pietro // San Pietro che non c'è da Bramante a Sangallo il Giovane*. Documeti di architettura. 93. Milano. 1996. P. 202; P. 241, note 15). Фасад, отсутствующий у Серлио, в интерпретации Дюсерсо близок рисунку анонимного мастера из кодекса Mellon (New York, Morgan library. Codex Mellon. Ff. 71 v–72 r), который датируется 1518–1519 годами. Точно передавая основные части и декор фасада, модель Дюсерсо отличается от него отдельными, но существенными деталями: в частности, башнями-кампанилами, коих тот изображает четыре вместо двух.
- 94 См. по этому поводу: Kähler H. *Die Porta Aurea in Ravenna*. München, 1935; Mansuelli G. *La porta aurea di Ravenna*. Longo, 1967.
- 95 При императоре Фридрихе Барбароссе была частично разграблена богатая внешняя отделка арки, состоявшая из мрамора, порфира и других дорогих материалов, привезенных с Востока. Арка была надстроена и дополнена крепостными башнями, фланкировавшими ворота. Ее облик можно представить себе по сохранившейся печати.
- 96 В XV веке венецианцами были разобраны крепостные башни, мощный фундамент

- которых, обнаруженный при последующих раскопках можно увидеть и по сей день. В 1512 году ворота подверглись сильным разрушениям при бомбардировке города Альфонсо II д'Эсте и затем были реставрированы. В 1540 году папский легат кардинал Гвидо Феррери начал раскопки вокруг арки. Он же, фактически, санкционировал ее разрушение, разрешив использовать найденный мрамор в других городских постройках. Частично мраморы были пережжены на известь. Остатки арки были окончательно разобраны в 1582 году. Части Porta Aurea пошли на строительство и реставрацию других городских ворот, а отдельные остатки декора сегодня можно видеть в экспозиции Национального музея в Равенне.
- 97 Самое раннее изображение ворот можно увидеть на сохранившейся средневековой печати. Оно отражает их характерную конструкцию: двойной пролет арки для проезда повозок (отдельные арки для въезда и выезда) сопровождался двумя калитками-проходами для пешеходов, фланкированными башнями и увенчанными сложной системой средневековых укреплений. На рисунках берлинского кодекса Destailleur A (Berlin, KBK. Inv: Oz 109. Ff. 28v, 39 r), очевидно, являющихся копией с образца XV века (возможно, мастерской Д. да Сангалло), можно увидеть изображение утраченных башен и верхней галереи над аркой.
- 98 Vicenza, Museo civico. D. 31 r; London, RIBA. XII, F. 12 r.
- 99 Torino, BR. XV, 14 v–15 r, 15 v, 16 r.
- 100 Firenze, Uffizi. Inv: 2057 ar. Рисунок Сангалло показывает арку вместе с деталями ее ордера в том виде, который она приобрела после реконструкции 1510-х годов, но до раскопок и начала трансформации 1540-х. К этому времени башни уже были разобраны, а боковые проходы для пешеходов заложены и превратились в ниши-табернакли, декорированные типичными ломбардскими орнаментированными пилястрами. Такую же декорацию приобрело обрамление проходных арок, показанное на раннем рисунке из Берлина более простым. Что же касается треугольных фронтонов, венчающих антаблемент над арочными проходами, то оно, по-видимому, представляет собой произвольное дополнение Палладио, т. к. встречается только в его рисунках и в изображении опиравшегося на него Лигорио (последний сообщает о разрушении арки – Ibid. F. 15 v).
- 101 Paris, AD. Inv: CD 2698. F. 4; Paris. BnF. Rés. Ed 2 r. F. 18; München, BSB. Cod. Icon. 191. P. 11 и др. Изображение арки в Равенне отсутствует в ранних сериях гравюр и в «*Moyens temples*», однако фигурирует в серии «Арки» 1549 года – первой датированной серии Дюсерсо.
- 102 Самое существенное искажение во всех вариантах Дюсерсо – это изменение характера ордера. Вместо античных колонн, несущих антаблемент, он изображает колонны средневекового или «флорентийского» типа, поддерживающие архивольты арок (которые парадоксальным образом пересекаются в ранних рисунках) и имеющие медальоны в тимпанах. Другое важное изменение оригинала – отсутствие сдвоенного ордера, который реально существовал только в центральном пилоне (в боковых колонны, фактически, одиночные, обрамляли боковые проходы, превращенные в ниши). Показательно, что Дюсерсо корректирует это искажение в гравюре серии 1549 года.

- 103 Изображение Дюсерсо фактически оставляет только основную часть ворот Равенны: две арки с ордерным обрамлением, не показывая ни частей выше антаблемента, ни боковых пилонов, ни декора обрамления – т. е. всех тех частей арки, которые подверглись изменениям.
- 104 Выше уже упоминались изображения античных памятников Прованса в рисунка Джулиано да Сангалло (Roma. Città del Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana. Codex Barb. lat. 4424. Ff. 24v–25r, 40r; Siena. Biblioteca comunale. Codex. Inv. S. IV. 8. Ff. 22 v–23 r).
- 105 Как заменил Х. Гюнтер, коллекции изображений «национальных» античных монументов собирали в конце XV – начале XVI века французские гуманисты, в частности, Симон Эйнев – ученый священник, гуманист, любитель архитектуры и знаток античности. Он располагал, по словам Ж. Тори, «...тысячей прекрасных и добрых рисунков древностей» и был «...величайшим и превосходнейшим исследователем архитектуры древних из ныне живущих. Будучи человеком церкви и доброго нрава, он любим и почитаем всеми за свои чертежи и рисунки с натуры... каковые он делает столь хорошо, что, если бы Витрувий и Леон-Батиста Альберти были живы, они отдали бы им предпочтение перед теми, что делаются по ту сторону Альп...» Tory, G. *Le Champfleury*. Paris, 1529. *Seconde livre*, fol. 14 v. Цит. по: Günther H. *Op. cit.* P. 83. P. 90, note 57.
- 106 Изображения амфитеатра в Ниме встречаются в рисунках Салюстио Перуцци (Firenze Uffizi. Inv: 106 ar). Пирамиду во Вьенне и мавзолей в Сен-Реми изображает анонимный (французский?) автор берлинского кодекса Destailleur A (Berlin. KBK. Inv: Oz 109. Ff. 38 v, 51 r–v). Другой французский автор – возможный компаньон Палладио, вместе с ним работавший в Риме в 1540-е годы, помимо обмеров терм запечатлел также (скорее всего, с натуры) детали форума (Berlin, KBK. Inv: Hdz 4151. F. 110 r) и античного театра в Арле (*ibid*, f. 63 r–v), а также так называемый «храм Дианы» в Ниме (*Ibid*. F.69 v). К этой же мастерской, скорее всего, принадлежит и рисунок Гардского моста из коллекции Scholz (New York, The Metropolitan Museum of Art. Scholz coll. Inv: 49.92.84, f. 101). Во второй половине XVI века появляются и гравюрные публикации памятников, в том числе: Ж. Польдо д'Альбена (Poldo d'Albenas J. *Discours historials de l'antiques et illustre cité de Nismes...* Lyon, 1560) и А. Палладио, который оставил с своем трактате описания и изображения храма Дианы и «Квадратного дома» в Ниме (см.: Palladio A. *I Quattro Libri dell'Architettura*. Venezia, 1570. IV. F. 112–124).
- 107 Наиболее полную информацию об античных памятниках Галлии и их изображениях в XVI веке см.: Lemerle F. *La Renaissance et les antiquités...* P. 51–81, а также специальную базу данных Gallia Romana, созданную Ф. Лемерль при участии И. Повелса в Центре изучения Ренессанса в Туре (Centre des études supérieures de la Renaissance – CESR) и содержащую тексты и изображения античных памятников Галлии XV–XVII веков (<http://architectura.cesr.univ-tours.fr/GalliaRomana/index.asp>).
- 108 Арка и мавзолей в Глануме, театр в Бордо.
- 109 По поводу возможных источников Дюсерсо см.: Lemerle F. *Op. cit.* P. 74–76.

- Как было отмечено выше (см. примеч. 90), наиболее серьезные основания имеют предположения о его связях с Г. дю Шулем и использовании иллюстраций его рукописи в качестве непосредственного прототипа некоторых изображений памятников долины Роны, в частности, мавзолея в Глануме (если, конечно, он сам не был автором этих рисунков). В отношении других источников, в частности, манускрипта Rawlison из Оксфорда (Oxford, Bodleian Library. Inv: D. 1023), равно как и кодексов из Эрмитажа, вопросы атрибуции и датировки решаются настолько неопределенно, что, в действительности, невозможно точно сказать: предшествуют ли они рисункам Дюсерсо, следуют им или же восходят вместе с ними к единому источнику.
- 110 Так, Ф. Лемерль, несмотря на свое предубеждение против Дюсерсо, все же вынуждена признать: «Один только Жак Андруэ дю Серсо внес наибольший вклад в [изучение] национальных древностей, обнаруживая способность иметь глобальный взгляд на римскую античность». Lemerle F. Op. cit. P. 74.
- 111 Например, Гардский мост, «Квадратный дом» в Ниме, храм Августа и Ливии во Вьенне, театр в Лиможе и др.
- 112 Например, римские ворота («триумфальные арки») в Лангре и Безансоне. Lemerle F. Op. cit. P. 74; Günther H. Op. cit. P. 82.
- 113 В частности, рукопись Гийома дю Шуля дает представление только о древностях Лионне и низовий Роны.
- 114 Исключения составляют только фрагменты «Квадратного дома» в Ниме, входящие в другую группу изображений – деталей ордеров.
- 115 Как отмечала Ф. Лемерль (Lemerle F. Op. cit. P. 75), на разных рисунках он изображает разное число пролетов Гардского моста и по-разному трактует его поверхность: то с рустом, то без. Аналогичное свойство, в целом присущее Дюсерсо-рисовальщику, мы уже отмечали в отношении «фантастических антиков» или видов фасада Павийской чертозы.
- 116 Х. Гюнтер (Günther H. Op. cit. P. 82), в отличие от Ф. Лемерль, напротив, подчеркивает исключительную точность изображения, в частности, ворот в Лангре, фигурирующих уже в самых ранних рисованных сборниках: Paris, AD, *ibid.* F. 17; Paris, BnF, *ibid.* F. 15; München, BSB. Cod. Icon. 191. P. 18 и др.
- 117 Группа включает четыре альбома рисунков: из Национальной библиотеки в Париже (Paris, BnF, Estampes. Rés. Ed 2 r+), библиотеки Канадского центра архитектуры в Монреале (Montreal, CCA. Inv: DR 1974: 001: 001–017), Баварской государственной библиотеки в Мюнхене (München, BSB. Cod. Icon 209 e) и частной коллекции Шиллера в Париже, – а также отдельные листы в других сборниках (например, два листа в кодексе из музея Конде в Шантийи (Chantilly, musée Condé. MS 395, f. 15, 16). В группу входят две серии гравюр. Первая серия большого формата из 30 листов, непосредственно опирающаяся на рисунки, была, скорее всего, выпущена в Орлеане в середине 1540-х годов (см.: Fuhring P. Catalogue sommaire des estampes. P. 304). Тогда как вторая серия из 25 листов малого формата, в которых переработанные изображения первой серии комбинируются с другими, дающими весьма необычную трактовку деталей, по всей вероятности, принадлежит позднему периоду творчества Дюсерсо и увидела

- свет не ранее 1560-х годов (см.: Fuhring P. *Catalogue sommaire des estampes*. P. 317). Далее речь пойдет, в основном, о гравюрах первой серии.
- 118 Это подтверждают, в частности, отмеченные выше подписи владельцев на страницах сборников гравюр (см. примеч. 47 и 48), а также более дешевый вариант исполнения альбомов рисунков – на бумаге, вместо дорогого пергамента, который Дюсерсо использовал в большинстве других случаев.
- 119 Филибер Делорм в своем трактате, описывая различные архитектурные инструменты, говорит о рабочих шаблонах – *moules*, по которым производится обтеска камня, и приводит в качестве примера профиль коринфской базы, аналогичный рисункам Дюсерсо (см.: Delorme, *Op. cit.* P. 57 r).
- 120 Rosenfeld M.N. *From Drawn to Printed Model Book: Jacques Androuet du Cerceau and the Transmission of Ideas from Designer to Patron, Master Mason and Architect in the Renaissance* // RACAR, XVI, 1989, N 2. P. 131–154, 227–250.
- 121 *Ibid.* P. 137.
- 122 См. примеч. 54.
- 123 Fuhring P. *Du Cerceau dessinateur* // Jacques Androuet du Cerceau. 2010. P. 70, note. 2 (см. по этому поводу примеч. 14). Следует отметить, что рисунки деталей ордеров технически и стилистически идентичны другим ранним альбомам Дюсерсо, в том числе реконструкциям античных памятников, и его авторство в их отношении никогда ранее не подвергалось сомнению. Парадокс состоит в том, что и авторство Дюсерсо в отношении гравюр, непосредственно опирающихся на эти рисунки, П. Фюринг не оспаривает. Причина этого – в уникальной технике Дюсерсо. Он был единственным гравером во Франции первой половины века, использовавшим технику офорта для архитектурных публикаций. Поэтому атрибуция всех его архитектурных гравюр, в том числе и деталей ордеров, не подлежит сомнению.
- 124 Lemerle F. *Op. cit.* P. 76.
- 125 См. примеч. 93.
- 126 Можно сравнить, к примеру, компоновку листов 30 recto из нью-йоркского кодекса (New York. Morgan library. Codex Mellon. F. 30 r) и 37 recto из мюнхенского сборника рисунков Дюсерсо (München. BSB. Cod. Icon. 209e. F. 37r).
- 127 London. Sir John Soane's Museum. Vol. 115. Ff. 64 v; 65 r–v; 67 r–v; 68 r–v; 75 v; 77 r–v; 81 r–v; 83 r–v; 96 r; 98 r; 99 r.
- 128 *Ibid.*, ff.67 r; 81 r.
- 129 *Ibid.*, f. 64 v.
- 130 *Ibid.*, f. 77r.
- 131 Первый памятник изображается на гравюрах ранней серии в двух вариантах: антаблемент основного ордера (соответствующий Coner, f. 67 r) и вставной позднеантичный карниз (Coner, f. 81 r), который присутствует также в альбоме Шиллера. Вторая модель присутствует в альбомах рисунков из Мюнхена (München, BSB. Cod. Icon 209 e. F. 30 r), Монреаля (Montreal. CCA. Inv: DR 1974: 001: 009) и коллекции Шиллера (F. 20 r), а также присутствует в обеих сериях гравюр. Характерный декор архитрава третьей модели можно узнать только в более поздней серии гравюр Дюсерсо, в гравюре которой он парадоксальным образом

- сочетается с фризом и карнизом другой модели – терм Диоклетиана.
- 132 Необходимо помнить, что сам Codex Coner также представляет собой «книгу копий» и восходит частично к рисункам Джулиано да Сангалло, частично – к иным, более архаичным моделям XV века.
- 133 См.: Nesselrath A. Op. cit. P. 135–136.
- 134 Показательно, что многие модели в кодексе Coner представлены в форме шаблонов, очень напоминающих «moules», о которых пишет Филибер Делорм (см.: Coner, ff. 85 r–v; 86 r; 94 r; 106 r; 107 r; 109 r–v).
- 135 Парижского Codex Cotel и берлинского Inv: Oz 114 (см. выше примеч. 50).
- 136 Очень похожие коринфские базы можно обнаружить у Дюсерсо (Paris, BnF. Rés. Ed 2 r+. [Ff. 4, 5]), мастера Destailleur B из Эрмитажа (f. 88 r) и также в кодексе Cotel (f. 26). Можно заметить, к примеру, идентичность базы, изображенной Дюсерсо в рисунках (Paris. BnF. Rés. Ed 2 r+. [F. 16]; München. BSB. Cod. Icon 209 e. F. 34 r; Coll. Schiller. F. 20 v) и гравюрах первой серии, с моделью из кодекса Cotel (Paris. BnF. Rés. Hd 349. f. 23), имеющей подпись «A puzzuolo», которая фигурирует также в альбомах из Эрмитажа. Этот пример важен тем, что античный образец, находящийся не в Риме, не изображается другими рисовальщиками.
- 137 Капитель, имеющая подпись Composito, повторяет модель С. Серлио из его IV книги, вышедшей в 1537 году.
- 138 Как полагает Ив Пауэлс: «Из-за отсутствия начального теоретического образования, он [Филибер Делорм. – E. E.] предпочитает интересоваться исключительно живописными курьезами...» Pauwels Y. *Théorie et pratique des ordres au milieu du XVIe siècle: De l'Orme, Lescot, Goujon, Bullant*. Thèse. Tours, 1991. P. 62.
- 139 Delorme F. Op. cit. P. 211 v.
- 140 В альбомах рисунков из Мюнхена (München. BSB. Cod. Icon 209 e. F. 39 r), Монреаля (Montreal. CCA. Inv: DR 1974: 001: 005) и коллекции Шиллера (Schiller. F. 19 v) и в обеих сериях гравюр.
- 141 Delorme F. Op. cit. P. 152 v.
- 142 Ibid. P. 153 r.
- 143 Четыре святые мученика из Паннонии, которым посвящена церковь, были скульпторами по профессии и считались святыми покровителями цеха камнетесов и резчиков. В силу этого в Средние века и в эпоху Возрождения церковь была хорошо известна всем представителям строительной профессии: как местным уроженцам, так и прибывшим в Рим из других регионов.
- 144 Профиль, поддерживающий нижнюю часть выносной плиты, из гуська превращается им в плоский пояс, притом остальные профили и мотивы орнамента подобны другим изображениям той же модели, что не оставляет сомнений в ее идентификации. Такую форму карниз имеет на всех без исключения изображениях серии (см.: Paris. BnF. Rés. Ed 2 r+. [F.10]; München. BSB. Cod. Icon 209 e. F.55 r; Coll. Schiller. F. 14 v).
- 145 Изображение того же карниза можно найти в кодексе Coner (f. 83 r), на двух рисунках из Уффици, один из которых атрибутируется Б. Перуцци (Firenze. Uffizi. Inv: 411 Ar), а другой – анонимному мастеру первой четверти XVI века,

- ранее считавшемуся Фра Джокондо (Ibid. Inv: 1542 Av). Он также фигурирует среди ранних античных штудий Микеланджело (Firenze. Casa Buonarroti. Inv: 3 Av). Все рисовальщики трактуют профиль, поддерживающий выносную плиту, как обычный гусек. Показательно, что изображения этого карниза встречаются только на ранних рисунках начала XVI века и исчезают из более поздних альбомов, за исключением редких повторений, явно скопированных с ранних образцов (например, в Кассельском кодексе втор. пол. XVI века, который целиком восходит к рисункам школы Рафаэля). Это косвенным образом подтверждает версию об уничтожении образца.
- 146 Карниз, происходящий, по-видимому, из атриума церкви Санти-Кватро-Коронати (где на стене и по сей день можно заметить следы разрушенного профиля похожей формы), часто встречается в альбомах «Эрмитажной группы». К примеру, в кодексе Cotel он фигурирует в трех модификациях (Paris. BnF. Rés. Hd 349. ff. 74 верхний и нижний, а также f. 93), которые, повторяя общую композицию и необычную форму модульонов, отличаются характером профилей над выносной плитой, декором софитов, наличием или отсутствием дентикул под модульонами и др. Такой же карниз, узнаваемый по характеру модульонов и необычному орнаменту на выносной плите, представлен и в трактате Делорма (Delorme F. Op. cit. P. 210 r), где он сочетается с абсолютно оригинальным изображением нижних профилей, а также архитрава и фриза, декорированного пальметтами, которые вообще, похоже, восходят к другим моделям – храму Сатурна на Римском форуме или Базилике Ульпия на форуме Траяна.
- 147 Именно так понимает специфику ордерных форм Ф. Делорма Ив Повелс. См. по этому поводу: Pauwels. *Theorie et pratique...* P. 56–57; 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.* Т. 106. 1994. P. 531–547.
- 148 Карниз с двойной выносной плитой и модульонами, который комбинируется с триглифно-метопным фризом и фигурирует один раз в альбоме из парижской Национальной библиотеки (Paris. BnF. Rés. Ed 2 r+. [F. 6]). Его изображение komponуется на листе с карнизом над дверью «Maison Carrée». Другой карниз встречается в гравюрах обеих серий и, возможно, представляет собой «модифицированный вариант» карниза арки Константина, в котором нижний профиль выносной плиты превращен в пояс, подобный карнизу из церкви Санти-Кварто-Коронати. Не находят точного повторения также два варианта модульонов, представленных отдельно (один из которых очень близок Базилике Эмилия). В данном случае можно предположить, что обе модели не поддаются идентификации из-за фрагментарности изображенной детали.
- 149 Фигурируют в рисунках сборников из Парижа (Paris. BnF. Rés. Ed 2 r+. [Ff. 16, 17]) и Монреаля (Montreal, CCA. Inv: DR 1974: 001: 002) и в обеих сериях гравюр.
- 150 В рисунках из Монреаля (Montreal, CCA. Inv: DR 1974: 001: 003) и Мюнхена (München, BSB. Cod. Icon 209 e. F. 40 r) и в обеих сериях гравюр.
- 151 Очень интересную проблему представляет коринфская база, изображенная на

рисунке мюнхенского альбома (München, BSB. Cod. Icon 209 e. F. 35 r) и фигурирующая в первой серии гравюр. Она имеет вполне стандартную комбинацию профилей, но отличается необычным мотивом декора верхнего тора. Растительный орнамент на нем напоминает мотивы северной флоры – ландыши. Такой вариант, нехарактерный для античного декора, можно было бы принять за ошибку рисовальщика – неверную трактовку традиционного элемента. Однако в точности такой же декоративный мотив фигурирует и на гравюре мастера GA, правда, изображающей базу другого ордера. А много позже – в 1573–1580 годах – модель, фигурирующую у Дюсерсо, изобразил в своей монументальной энциклопедии по античности Пирро Лигорио (Torino, Archivio dei Stato. XV, f. 200 r). Это заставляет думать, что прототип – либо реальный, либо графический – все же существовал.

- 152 Очень выразительный и совершенно неординарный образец: капитель, украшенная женским бюстом, обрамленным рогами изобилия (München, BSB. Cod. Icon 209 e. F. 38 r; гравюры обеих серий), – порождает проблему, аналогичную «базе с ландышами» (см. пред. примеч.). Отсутствующая в рисунках, она, тем не менее, фигурирует в гравюрах витрувианских изданий. В частности, ее можно узнать в гравюрах комачинского издания первого итальянского перевода Витрувия Ч. Чезариано 1521 года (Cesariano C. Di Lucio Vitruvio Pollione de architectura libri dece traducti de latino in vulgare affigurati: commentati... Come, Gottardo da Ponte, 1521. P. LVIII), а также в серии гравюр, демонстрирующих образцы ордерных форм, вышедших в Нюрнберге в 1543–1545 годах. Дюсерсо не повторяет в точности ни один из этих образцов, что заставляет предположить наличие общего графического прототипа.
- 153 Наиболее остро вопрос о наличии необычных, неординарных форм ордера стоит в отношении второй серии гравюр Дюсерсо, в которой изображается большое количество «фантазийных» моделей, отсутствующих в альбомах рисунков и первой серии гравюр. Они представляют, на наш взгляд, совершенно специфическую проблему, которой мы не намерены здесь касаться: выполненные намного позже, в середине 1560-х годов, они отражают уже не столько античные штудии Дюсерсо, сколько новый этап развития теории и практики ордеров, характерный для позднего маньеризма.
- 154 Coll. Schiller, f. 18 v. Этот образец наглядно демонстрирует связь рисунков Дюсерсо с теоретическими витрувианскими штудиями, представляющую, по нашему мнению, особую проблему.
- 155 См. примеч. 149.
- 156 Фрагменты первого, в частности, сохранились в коллекции Латеранского музея. См. по этому поводу: Lanciani R. Rovine e scavi di Roma antica. Roma, [1985] (1-e ed. London, 1897). P. 273–279; ill. 120, p. 277.
- 157 Например, в кодексе Barberini (fol. 17 r) или в кодексе Coner (fol. 126 v).
- 158 Firenze, Uffizi. Inv:1211 s.
- 159 См. по этому поводу: Lanciani R. Storia degli scavi di Roma. III (1531–1549). Roma, [1990]. P. 131–137.
- 160 Аналогичную ситуацию можно предположить и в отношении другого анта-

- блемента с декоративным фризом, украшенным пальметтами и маскаронами, который повторяется (правда, неточно) в виде отдельного элемента декора в рисунке анонимного мастера середины XVI века из библиотеки Сиены (Siena, Biblioteca Comunale. Inv: S. IV. 7. F. 8 v).
- 161 Delorme F. Op. cit. P. 197 r.
- 162 Ibid, p. 198 r–v.
- 163 München, BSB. Cod. Icon 209 e. F. 37 r; Coll. Schiller, f. 12 r. Та же модель встречается в обеих сериях гравюр, а также в одном из двух листов рисунков ордеров, включенных в более поздний сборник Дюсерсо из музея Конде (Chantilly, musée Condé. MS 395, f. 16).
- 164 «Я могу вас уверить, что архитектор и рабочие потратили немало усилий, чтобы выгесать все детали и возвести их со столь великой грацией, что удовольствие видеть творение, столь совершенно выполненное...» Delorme F. Op. cit. P. 197 v.
- 165 Этот рисунок представляет собой часть позднейших добавлений, сделанных в кодексе Coner, по всей видимости, в середине XVII века (так называемым «Мастером II»), которые опирались на рисунки «эрмитажной группы» (Coner, f. 80 r).
- 166 Гравюра снабжена точной датой и подписью: «Nec sul Rome nel guada vinea prope thermos», что, в принципе, соответствует локализации находки, которую дает Филибер Делорм, который пишет, что увидел раскопки со стены Колизея. В этом случае «thermos» – это могут быть как термы Траяна, которые часто изображали рисовальщики Колизея, так и расположенные несколько далее термы Каракаллы.
- 167 Единственным источником по этому вопросу до сих пор остается текст А.-Н. Де-зайе д'Аржанвиля, написавшего о поездке Дюсерсо буквально следующее: «Он был в числе тех французских архитекторов, кто совершил поездку в Италию благодаря расположению кардинала д'Арманьяка, чтобы усовершенствоваться путем изучения прекрасных руин Античности. Ничто так не впечатлило его в его изысканиях, как архитектура триумфальной арки, замечательные остатки которой еще и сейчас можно видеть в Поле в Истрии или Далмации» (Dezailler D'Argenville. Op. cit. P. 317–318). В этой краткой фразе содержатся два важных конкретных факта, допускающих возможность проверки: имя кардинала Жоржа д'Арманьяка и упоминание об арке Сергиев в Поле. Последнее особенно важно, так как в серии гравюр «Арки» 1549 года Дюсерсо приводит изображенные арки Сергиев в Поле, действительно отличающиеся от прочих ренессансных источников. Он переносит декоративные рельефы боковых сторон пилонов на главный фасад, разместив их на аттике над карнизом. Таким образом, он, хотя и изменяет античному оригиналу, тем не менее, демонстрирует свое знание декорации его боковых сторон. Показательно, что описание этих рельефов вообще отсутствует среди известных изображений арки: у Серлио (Serlio S. III. CXXVII, CXXIX), анонимного мастера из круга Рафаэля из венской Альбертины (Vienna, Albertina. Inv: Egger, f. 18r), в рисунках Рафаэлло да Монте-лупо 1535–1540 годов из Лилля (Lille. Musée des Beaux-arts. Codex inv: 772), в Кассельском кодексе (Kassel. Schloss Wilhelmshöhe, Graphische Sammlung.

Inv: Fol. A 45, F. 25 v) и сборнике рисунков из Национальной библиотеки Флоренции (Firenze, BncF. Inv: II.I.429. F. 18 r), а также у Палладио (Vicenza. Museo Civico. D. 29 r–v). А учитывая, что памятник, расположенный в Далмации, был менее доступен ренессансным рисовальщикам, чем древности Рима или других частей Италии, наличие у Дюсерсо оригинального источника особенно интересно. С другой стороны, имя кардинала Жоржа д'Арманьяка, архиепископа Роде, – одного из наиболее образованных ренессансных прелатов Франции, гуманиста, библиофила и знатока архитектуры – также вызывает большой интерес. Его карьера и творческий путь Дюсерсо обнаруживают множество любопытных параллелей. Так, будучи в 1536–1538 годах французским посланником в Венеции Ж. д'Арманьяк оказывает поддержку С. Серлио и способствует приезду последнего во Францию, где тот, как мы уже видели, контактирует с Дюсерсо. Вернувшись на короткий срок в 1538–1539 годах во Францию, он находится в действующей армии в своем родном Провансе, наполненном античными памятниками, изображенными Дюсерсо. В 1539–1544 годах он отправляется с дипломатической миссией в Рим, где его личный секретарь – Гийом Филандрье (или Филандер) становится с 1542 года членом римской Витрувианской академии К. Толомеи и по возвращении публикует свой латинский комментарий к Витрувию, ставший итогом его античных изысканий: *Marci Vitruvii Pollionis De architectura libri decem... Accesserunt, Gulielmi Philandri... annotationes castigatores et plus tertia parte locupletiores*. Paris, 1545. Другой французский гуманист, географ, путешественник Пьер Жиль также получил поддержку от кардинала и посвятил его свою книгу о древностях Константинополя. Таким образом, находясь в окружении Ж. д'Арманьяка в конце 1530-х – начале 1540-х годов, Дюсерсо имел возможность посетить Венецию (а оттуда – Далмацию), Прованс и Рим, познакомиться с Серлио, войти в круг римских интеллектуалов-витрувианцев, с которыми ранее был близок и Ф. Делорм и, впоследствии, А. Палладио. А если к этому добавить, что и во Франции, будучи дружен с королевой Маргаритой Наваррской, Ж. д'Арманьяк мог рекомендовать ей Дюсерсо, который официально именовался «архитектором королевы Наваррской» в документах 1546 года, а занимая с 1548 по 1552 год кафедру архиепископа Тура, он же мог поспособствовать успеху публикаций Жака Андруэ, который именно в эти годы разворачивает бурную издательскую деятельность в соседнем Орлеане; связи между ними становятся еще более вероятными. Во всяком случае, нет никаких оснований считать их «вымыслом» Дезайе д'Аржанвиля, как это делает Ф. Лемерль (см. примеч. 18).

168 См.: Boudon F. Op. cit. P. 367–368.