

Елена Ефимова

Жан Гужон и наследие Рафаэля. Часть I. Начало творческого пути в Руане¹

В статье рассматриваются известные и предположительные работы Гужона в Руанском соборе и церкви Сен-Маклу и проводится анализ их источников в классическом античном искусстве и искусстве итальянского Ренессанса. На основании этого анализа выдвигается гипотеза о возможной поездке Гужона в Италию в конце 1530-х годов и его контактах в Риме с мастерской Перино дель Вага, а также с французскими и фламандскими мастерами. Автор аргументирует вероятность атрибуции Гужону проекта деревянных дверных створок церкви Сен-Маклу и его участия в их исполнении, а также исследует иконографию и стилистические связи рельефов дверей Сен-Маклу.

Ключевые слова:

Жан Гужон, Перино дель Вага,
мастерская Рафаэля, Гийом Бонуазо,
Станца делла Сеньятура,
надгробие Луи де Брезе,
церковь Сен-Маклу.

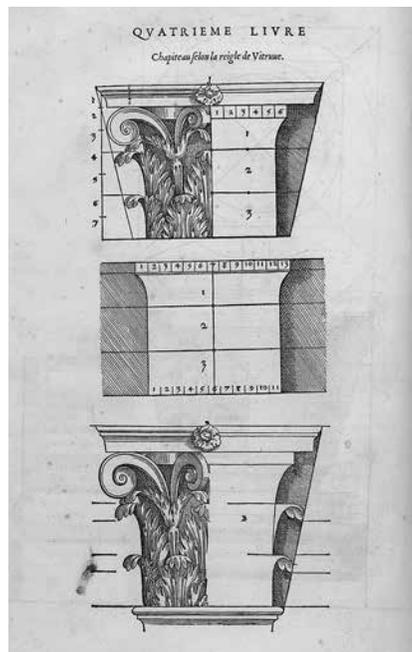
В искусстве французского Возрождения есть фигуры, оставляющие у исследователя чувство неудовлетворенности. Среди них одним из первых приходит на ум имя Жана Гужона. Знаменитый скульптор, признанный уже своими современниками, чья слава не угасла и в последующие времена классицизма и неоклассицизма, он до сих пор остается фигурой загадочной, спорной и отнюдь не избалованной вниманием исследователей. Фундаментальная монография о нем, написанная П. дю Коломбье еще в 1949 году [7], давно стала библиографической редкостью, а исследования последнего времени [3; 5; 12; 13; 14; 18], посвященные частным проблемам, не добавили ничего существенно нового в принципиальную оценку его творчества. Мы до сих пор ничего не знаем ни о его происхождении и художественном образовании, ни о его взглядах и творческом методе, ни о реальных контактах с предшественниками и современниками. Более того, в последнее время обрела популярность гипотеза Г. Зернера [21, pp. 155–189], сводящая к минимуму творческую роль Гужона в произведениях, созданных им совместно с П. Леско, что вызвало переоценку его вклада и поставило под вопрос атрибуцию его произведений [8]. В итоге место и значение Жана Гужона в общей эволюции французского Возрождения до сих пор остается неопределенным.

В этой ситуации есть своя закономерность, свои объективные и субъективные причины. К первым можно отнести скудость письменных источников. Французское Возрождение вообще чрезвычайно мало говорило о себе. Художники этого времени, за редким исключением, не оставили никаких письменных свидетельств. Жанр биографий, столь популярный в Италии, во Франции начал развиваться только в следующем столетии: французский Ренессанс не имел ни своего Вазари, ни своего Ван Мандера. Дневники, письма, литературные сочинения

¹ Автор выражает свою глубокую признательность Любови Жильцовой за помощь в подготовке иллюстраций.



1. Жан Гужон. Колонна трибуны органа. 1541. Мрамор
Руан. Церковь Сен-Маклу



2. Жан Гужон. Коринфская капитель. Ил. из кн.: Architecture ou art de bien bastir de Marc Vitruve Pollion. Paris, 1547. F. 50 v.

этого времени не содержат сведений об изобразительном искусстве. Остаются только сухие строки финансовых контрактов, которые совершенно не касаются творческого процесса, — да и их сохранилось не так много. В итоге главным источником наших знаний об искусстве французского Возрождения остается само это искусство. Но большинство работ Гужона, как и многих его современников, дошли до нас во фрагментарном или искаженном виде: религиозные войны, революции, трансформации и безграмотные реставрации не пощадили его наследия. Это сильно ограничивает возможности стилистического анализа его произведений, так как зачастую приходится иметь дело с реставрацией или реконструкцией. Таким образом, фактическая база любого исследования о нем неизбежно оказывается ограниченной.

К этим объективным трудностям необходимо добавить еще одну — субъективную. Изучение французского Ренессанса как изолированного процесса в отрыве от его классических корней — искусства античности и итальянского Ренессанса, — которое составляет основной тренд новейших зарубежных исследований, никак не способствует выяснению истинного места Гужона в современном ему ренессансном искусстве. Именно классический характер его искусства, его тесная связь с античными и итальянскими истоками и источниками, очевидная для исследователей старой школы, таких как Э. Блант и П. дю Коломбье, и отрицаемая нынешним поколением ученых, становится препятствием для выяснения истины. Творчество Гужона невозможно понять вне общего ренессансного контекста, не исследовав его глубинные связи с искусством Италии, не раскрыв всю полноту используемых им классических источников и не выяснив принципы его взаимодействия с другими традициями. Наша статья имеет целью частично восполнить эту лауну и осветить истоки и источники творчества Жана Гужона, среди которых основную роль играло обращение к античному искусству и влияние наследия Рафаэля. Наши предположения и выводы, разумеется, не следует рассматривать как окончательные, а лишь как некий эскиз, намечающий возможные пути исследования. Его главной целью является установление классических источников произведений Гужона, а также изучение путей их проникновения и его связей с ренессансной гуманистической культурой, которая приобретает к середине XVI века общеевропейское значение.

До сих пор ничего не известно о рождении, происхождении, образовании и художественном формировании Жана Гужона. Его имя впервые появляется в 1541 году в документах, фиксирующих сооружение двух колонн органной трибуны церкви Сен-Маклу в Руане, которые, к счастью, сохранились. (Ил. 1.) Они свидетельствуют о том, что молодой мастер уже имел к этому времени солидную теоретическую базу. Пропорции колонн и форму пьедестала он заимствовал, по мнению И. Повелса [12, pp. 140–141], из французского перевода трактата *Medidas del Romano* испанского теоретика Д. да Сагредо [15] — первого ренессансного сочинения по архитектуре, опубликованного за пределами Италии. А капители свидетельствуют о том, что и текст самого Витрувия был ему знаком.

Причем Гужон не только читал его, — что само по себе было необычным для художника этого времени, — но полемизировал в его интерпретации с более опытными теоретиками. В пропорциях капители он сохраняет верность букве трактата Витрувия², в противоположность большинству своих современников, которые увеличивали их в высоту. Позднее в своем комментарии к французскому изданию Витрувия (1547) он сам обратил внимание на это различие [20, App.], а в своих иллюстрациях [20, f. 50 v] (ил. 2) он сопоставил два варианта пропорций коринфской капители, согласно Витрувию и Серлио [16, p. 48]. Знакомство с трактатом последнего, как отмечал П. дю Коломбье [7, p. 16], прослеживается в деталях формы капителей колонн в Сен-Маклу.

Таким образом, уже при первом своем появлении Гужон предстает не простым ремесленником, а человеком с классическим образованием, знающим как трактат Витрувия, так и современные ему архитектурные труды, и главное — мастером думающим, анализирующим, сравнивающим и избирающим свое решение с опорой на предшественников, но независимо от них. Колонны в Сен-Маклу вполне оригинальны и, обнаруживая параллели с разными источниками, ни один из них конкретно не копируют. Это свойство творческого метода Гужона в полной мере проявится и в других его произведениях — в частности, в надгробии Луи де Брезе, Великого сенешаля Нормандии, в хоре Руанского собора. (Ил. 3.)

Следует заметить, что атрибуция Гужону надгробия де Брезе лишь предположительна. Документы подтверждают то, что он работал в соборе в момент сооружения памятника³, но не связывают его имя с исполнением конкретно этого надгробия. Более того, очевидно, что если

- 2 Витрувий [2, с. 97] предлагает укороченные пропорции коринфских капителей, где общая высота, включая абак, равна нижнему диаметру и, соответственно, высота эхина уменьшает нижний диаметр на высоту абаки. Такие капители практически не встречались в древнеримской архитектурной практике, где использовались гораздо более вытянутые пропорции. Поэтому большинство ренессансных теоретиков, следуя античной практике, увеличивали высоту коринфской капители, принимая эхин равным нижнему диаметру и добавляя к нему высоту абаки.
- 3 Сооружение надгробия Луи де Брезе, умершего в 1531 году, было начато его вдовой Дианой де Пуатье не ранее 1536 года и завершено в 1544-м. Имена исполнителей неизвестны. Согласно сохранившимся документам Руанского собора, Жан Гужон получал оплату за проекты портала и фонтана в 1540–1541 годы, а в 1542-м выполнил реставрацию портретных голов надгробия кардиналов Жоржа I и Жоржа II д'Амбуаз в хоре собора. В том же году он принимал участие в инспекции деревянной колокольни собора [7, p. 19].



3. Жан Гужон. Надгробие Луи де Брезе, Великого сенешаля Нормандии. 1536–1544. Мрамор Собор Нотр-Дам, Руан



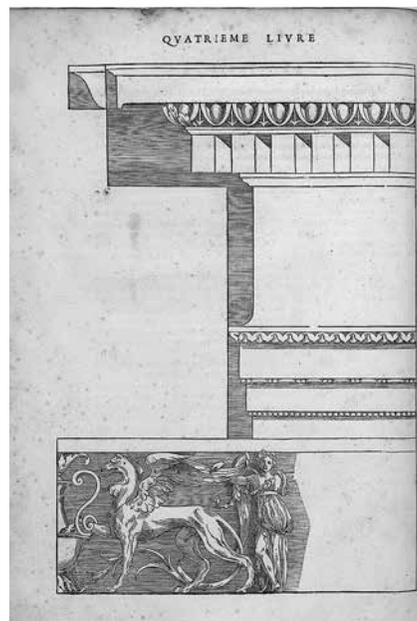
4. Антонио Минелли. Надгробие Никколо Орсини ди Питильяно. 1514 Известняк, дерево, позолота. Церковь Санти Джованни е Паоло, Венеция

он и участвовал в создании монумента де Брезе, то не один, а в составе команды мастеров (что было обычной практикой в то время), так как разные части надгробия заметно различаются по стилю и качеству. Но тем не менее в целом надгробие де Брезе представляет собой настолько оригинальное и выдающееся произведение, что участие в нем Гужона как наиболее значительного мастера, известного в Руане в эти годы, при некоторых оговорках признается всеми исследователями.

Остается только пожалеть, что этот памятник до сих пор не нашел достойного отражения в научной литературе. Надгробие уникально по своей типологии и иконографии — оно представляет собой первый и единственный пример в ренессансной Франции особого типа надгробия, включающего конный монумент, который получил широкое распространение по другую сторону от Альп. Аналоги встречаются



5. Жан Гужон. *Надгробие Луи де Брезе, Великого сенешаля Нормандии* Фрагмент. Аллегория Правосудия и фриз верхнего яруса



6. Жан Гужон. Фриз с грифоном
Ил. из кн.: *Architecture ou art de bien bastir de Marc Vitruve Pollion*. Paris, 1547. F. 45 v.



7. Фриз храма Антонина и Фаустины на Римском форуме 141. Мрамор. Рим



8. Архитрав и фриз дворца Флавиев на Палатине. I в. Мрамор Национальный археологический музей, Неаполь, inv. 5153

в Италии с начала XIV века, как на севере: арки Скалигеров в Вероне, так и на юге: надгробие Владислава Дураццо в церкви Сан Джованни а Карбонара в Неаполе (1414–1428). Однако самые близкие по времени и композиции примеры обнаруживаются в искусстве венецианского круга: надгробие Бартоломео Колеони в капелле Коллеони в Бергамо (1472–1474), а также надгробие Никколо Орсини в церкви Санти Джованни е Паоло в Венеции (1510-е; ил. 4), где подобные памятники продолжали сооружать до середины XVII века. В раннеренессансной Италии этот тип надгробия был генетически связан с типом мемориального конного монумента, подобного статуям Гаттамелаты работы Донателло и Коллеони А. Вероккьо, а также живописного монумента-эпитафии, пример которого дают фрески П. Уччелло и А. дель Кастаньо во флорентийском соборе. Он стал ярким проявлением новой гуманистической

концепции человеческой личности, способной заслужить себе память потомков своими деяниями. Поэтому иконографическая программа надгробий, как правило, включала аллегории добродетелей, впервые представленные в неаполитанском монументе Владислава Дураццо в виде кариатид. Другим неаполитанским памятником, влияние которого на надгробие де Брезе отмечали исследователи [7, p. 24], стала триумфальная арка Альфонсо Арагонского в Кастель Нуово, также представляющая собой вариант мемориального монумента. Сооруженная во второй половине XV века в память о победе над анжуйцами, она включала не только конную статую монарха в глубокой нише второго яруса, но и сложный антикизированный декор, мотивы которого пересекаются с руанским памятником. Позднее арка Кастель Нуово нашла свое отражение во входном портале замка Блуа, который, по мнению

Бланта [4, р. 68], также мог послужить прототипом руанского надгробия. Таким образом, надгробие де Брезе собирает вместе широкий круг итальянских и французских аналогий и иконографических коннотаций, что, конечно, требует специального исследования.

Участие Гужона с наибольшей вероятностью можно связать с архитектурным каркасом надгробия: ордерами нижнего и верхнего ярусов, насыщенным античными цитатами и отмеченным первым в его творчестве появлением мотива кариатид. Коринфские колонны нижнего яруса похожи на те, что поддерживают органную трибуну в церкви Сен-Маклу, что подтверждает атрибуцию их Гужону. Другим аргументом в пользу этой атрибуции становится фриз второго яруса, украшенный сложным рельефом с парными грифонами по сторонам женской фигуры, венчающей их лавровыми венками, который повторяется с небольшими изменениями в иллюстрациях Гужона к изданию Витрувия. (Ил. 5–6.) Происхождение этого фриза заслуживает особого внимания. И. Повелс писал, что «грифоны, кажется, прямо сошли с фриза храма Антонина и Фаустины» [12, р. 137] (ил. 7), а П. дю Коломбье предполагал влияние фриза арки Альфонсо Арагонского [7, р. 26], повторяющего тот же античный образец. Однако на самом деле узнаваемый декор древнеримского храма подвергается в руанском надгробии значительной трансформации. Вместо растительных побегов в нем появляются женские крылатые фигуры, которые обнаруживают отдаленное сходство с другим известным античным образцом — фризом криптопортика *Domus Aurea*, запечатленном в рисунках *Tassino senese* Джулиано да Сангалло и кодекса Эскуриалензис, а также на рисунке анонимного автора начала XVI века, известного как «псевдо Фра Джокондо», из Уффици⁴. Но наиболее полное соответствие все мотивы рельефа фриза надгробия де Брезе находят в малоизвестном античном фрагменте из коллекции Фарнезе (ил. 8), найденном на руинах дворца Флавиев на Палатине и хранящемся в Национальном археологическом музее в Неаполе. Женские полуфигуры, обнимающие крылатых фантастических существ, разделенных вазонами, повторяют полностью весь раппорт орнамента фриза верхнего яруса надгробия

4 El Escorial. Codex Escurialensis, inv. 28-II-12, fol. 52 r; Siena, bibl. Comunale. Codex, inv. S. IV, 8, fol. 42 v; Firenze, Uffizi, GDSU, inv. 1534 A v.

5 Систематические раскопки на Палатине начались в период понтификата Павла III, т. е. не ранее 1535 года.



9. Жан Гужон. Надгробие Луи де Брезе, Великого сенешалья Нормандии. Фрагмент. Фриз нижнего яруса

де Брезе, а гирлянды и птицы с распростертыми крыльями находят свое отражение во фризе нижнего яруса руанского монумента. (Ил. 9.) Показательным совпадением становится и характер главного мотива: на фризе из коллекции Фарнезе, так же как и в надгробии де Брезе, изображены леогрифоны, в отличие от храма Антонина и Фаустины, где присутствуют обычные грифоны с орлиными головами. Поэтому, несмотря на то что некоторые детали изменены: например, не совпадает характер чередования мотивов нижнего яруса, — следует признать, что соответствие деталей обеих частей античного фриза и надгробия де Брезе, очевидно, не случайно. То, что рельеф был найден на Палатине на месте будущих садов Фарнезе, где активные раскопки начались только в середине 1530-х годов⁵, и отсутствие его изображений среди известных рисунков раннего XVI века заставляет предположить, что этот фрагмент представлял собой в начале 1540-х годов сравнительно недавнюю археологическую находку. Таким образом, появление его мотивов в надгробии де Брезе свидетельствует о том, что его автор был в курсе новейших археологических открытий.

Итак, архитектурные детали надгробия Де Брезе говорят об обширных познаниях их автора в области античных древностей: причем не только канонических памятников, таких как сооружения Римского форума или мотивы декора *Domus Aurea*, но и недавних археологических открытий. При этом в своем отношении к антикам Гужон обнаруживает точно такую свободу интерпретации, какую мы видели в его отношении к теоретическим трудам. Его принцип можно назвать «комбинированным цитированием»: он не копирует единственный образец, но комбинирует мотивы разных прототипов по собственному выбору, не удаляясь от них настолько, чтобы потерять с ними связь, но и не приближаясь вплотную, не опускаясь до механического повторения. Ему как будто бы не нужно подтверждать свою приверженность классическим формам точными цитатами. Он достаточно свободно владеет этим языком, чтобы объясняться на нем так, как ему хочется. Поэтому мы категорически не согласны с мнением Г. Зернера, который считал начинающего Гужона «каменщиком, который хочет казаться архитектором в новом стиле — сведущим и даже немного педантичным» [21, р. 168], и потому стремится к буквальному цитированию источников. Как раз наоборот — именно творческий характер его обращения с классическими образцами, свободу их вариаций следует признать, на наш взгляд, характерной чертой его подхода.

В этом подходе он был не одинок. Оригинальная интерпретация античного мотива вместо его точного копирования была в середине XVI века скорее нормой, чем исключением. Об этом, в частности, писал в своем трактате соотечественник Гужона Филибер Делорм, который прямо предостерегал молодых архитекторов от механического копирования античных древностей⁶. Аналогичным образом поступали и итальянские мастера. Творческое восприятие античности и свобода интерпретации классических образцов характерна для великих предшественников Гужона — Рафаэля и Микеланджело. Таким образом, молодой мастер обнаруживает в своем раннем творении не только достаточную классическую грамотность, но и уверенность в своих силах

6 «Я никогда не находил, — пишет Делорм, — ни колонн, ни украшений, которые имели бы одни и те же пропорции, даже будучи одного ордера. Что я говорю прямо и показываю на многих примерах, взятых из древности, чтобы те, кто намерен сделать профессией Архитектуру, не опирались во всем на размеры античных построек, которые они будут обмерять, но скорее учились бы понимать пропорции и меры зданий, которые они собираются сделать, согласно качеству и ордеру каждой постройки» [6, р. 197 г].

и свободу владения основными принципами ренессансного творческого метода. Яркий пример этого дают его кариатиды.

Кариатиды надгробия де Брезе (ил. 10–11) — свободные, динамичные и, на первый взгляд, совсем не античные, — постоянно удивляли исследователей, особенно в сравнении с кариатидами Лувра, которые кажутся на их фоне воплощением строгой, почти эллинской классики. Одни усматривали в них влияние эстетики маньеризма [13, р. 62], другие — вмешательство чужой руки или эволюцию стиля самого мастера [21, р. 174]. Ближе всех к их пониманию подошел, на наш взгляд, П. Дю Коломбье [7, р. 26], который заметил, что фигуры второго яруса надгробия де Брезе, лишь наполовину кариатиды, а наполовину — канефоры, т. е. девы, несущие в корзинах жертвенные дары. Возможно, смешение этих типов Гужону подсказали гравюры первого иллюстрированного издания Витрувия Фра Джокондо [19, fol. 2 r]. Однако следует отметить, что в представлениях Ренессанса канефоры составляли самостоятельную античную тему, отличную своим характером и происхождением. Если кариатиды связывались прежде всего с текстом Витрувия и входили в арсенал архитектурных средств, то канефоры пришли в ренессансный художественный язык из античной живописи — из гротескного декора того же *Domus Aurea* и фресок римских вилл. Своим распространением в ренессансной живописи, графике, скульптурном декоре и прикладном искусстве этот мотив был обязан прежде всего декорации Лоджий Ватикана и другим работам мастерской Рафаэля. Связь между ними и надгробием де Брезе подтверждают многие детали.

Надписи на постаменте и атрибуты в руках женских фигур, частично утраченные в ходе трудной истории надгробия⁷, безусловно, свидетельствуют об их аллегорическом характере. Левая пара держит в руках лавровый венок и геральдический щит и символизирует Триумф и Веру. А правая — рукоять или ручку (скорее всего, зеркала) и пальмовую ветвь⁸. По этим атрибутам их можно идентифицировать как персонификации Осмотрительности и Славы. К четырем фигурам второго яруса нужно добавить еще и пятую фигуру, сидящую в арочной

7 Надгробие Де Брезе как минимум дважды подвергалось серьезным повреждениям: во время гугенотских войн в XVI веке и французской революции XVIII века.

8 Пальмовая ветвь в руках крайней правой кариатиды сохранилась в копии надгробия, выполненной в XIX веке и ныне находящейся в музее Национальных монументов в Париже. В оригинале в настоящий момент она практически утрачена.



10. Жан Гужон. Надгробие Луи де Брезе, Великого сенешаля Нормандии. Фрагмент. Аллегории Триумфа и Веры



11. Жан Гужон. Надгробие Луи де Брезе, Великого сенешаля Нормандии. Фрагмент Аллегории Осмотрительности и Славы

нише над карнизом (ил. 5), которая имеет смешанные атрибуты: меч Силы, уздечку Умеренности и терновый куст, который можно трактовать как символ Терпения, — и в совокупности может быть интерпретирована как аллегория Справедливого суда или Правосудия.

Тема добродетелей выводит нас в другой круг аналогий, прямо отсылающих к мастерской Рафаэля. Аллегорические фигуры, изображающие добродетели и разнообразные области человеческой деятельности (Мир, Изобилие, Религию, Закон, Коммерцию, Навигацию, Агрикультуру и пр.), были созданы в 1513–1514 годах на цоколе Станца ди Элиодоро ватиканского дворца Джован-Франческо Пенни по картонам



12. Рафаэль и мастерская. Станца ди Элиодоро. Фрески. 1513–1514 Ватикан



13. Маркантонио Раймонди (по рисунку Рафаэля) Аллегория Умеренности 1516–1518. Офорт

Рафаэля. (Ил. 12.) Выполненные в технике гризайли и представленные в виде кариатид, эти фигуры развивали старую итальянскую традицию, истоки которой можно найти еще у Джотто. Мотив аллегорических фигур, имитирующих скульптуру, получил широкое распространение в искусстве рафаэлевского круга. Декорация цоколя гризайлевыми аллегорическими фигурами была продолжена в других залах Станц учениками Рафаэля. В 1515–1517 годы Джулио Романо расписывает цоколь Станца дель Инчендио, а в начале 1520-х годов он же совместно с Пенни и другими учениками выполняет в аналогичной манере цоколь Залы Константина. Эти аллегорические фигуры широко тиражировались



14. Перино дель Вага и мастерская. Цоколь *Диспуты* 1541. Фреска. Фрагмент Станца делла Сеньятура, Ватикан



15. Перино дель Вага и мастерская. Цоколь *Афинской школы*. 1541. Фреска. Фрагмент. Станца делла Сеньятура, Ватикан

в гравюрах Маркантонио Раймонди. В 1516–1518 годах он выпустил серию аллегорий добродетелей, варьируя мотивы Станца ди Элиодоро. (Ил. 13). Она продолжила его более раннюю серию муз и античных фигур (1505–1515), навеянную рафаэлевским «Парнасом», среди которых также можно обнаружить похожие мотивы.

Однако самое интересное развитие этот мотив получил у Перино дель Вага. При жизни Рафаэля он, по-видимому, не принимал участия в декорации Станц, однако работал в Лоджиях и вместе с другими учениками Рафаэля имел доступ к его рисункам и картонам. После Сакко ди Рома Перино уезжает в Геную, где он работает над декорацией виллы деи Принчипе по заказу семейства Дориа. Там в начале 1530-х годов в Зале Гигантов Сильвио Козини выполняет камин по его рисункам. Мужские фигуры нижнего яруса в нем продолжают традицию средневековых атлантов, а в женских фигурах верхнего яруса узнаваемый мотив аллегорий-кариатид ватиканских Станц обретает трехмерный объем и маньеристическое изящество. Вернувшись в Рим в конце 1530-



16. Рафаэль. *Аллегория Поэзии*. 1508. Фреска. Свод Станцы делла Сеньятура, Ватикан



17. Маркантонио Раймонди (по рисунку Рафаэля). *Аллегория Благоразумия*. Первая половина XVI в. Офорт

годов, Перино дель Вага вновь обращается к декорации Станц. По заказу папы Павла III Фарнезе он переделывает цоколь в Станца делла Сеньятура, где заменяет интарсии по эскизам Фра Джокондо, на полюбившийся мотив гризайлевых фигур-кариатид. (Ил. 14–15.)

Именно в них можно обнаружить наиболее близкие параллели аллегорическим фигурам надгробия де Брезе. Аллегория Триумфа в надгробии (ил. 10) узнаваемо повторяет позу и жест кариатиды Перино, изображенной на цоколе «Диспуты» (ил. 14), а аллегория Славы (ил. 11) соединяет в себе черты двух кариатид Перино на цоколе «Афинской школы»: положение ног она берет у левой, а рук и драпировки — у правой, причем и то и другое — в зеркальном развороте (ил. 15). Такая комбинация форм вполне отвечает методу работы Гужона, который мы уже замечали в его обращении с антиками: он не копирует в точности единственный прототип, но комбинирует и варьирует несколько, создавая в итоге собственную интерпретацию. При этом он изменяет ордер и характер мотива, а вместо ионических капителей изображает корзины

канефор. Факт, что аналогия между канефорами Гужона и кариатидами Станцы делла Сеньятура не является случайным совпадением, подтверждает и пятая аллегорическая фигура надгробия де Брезе — аллегория Правосудия в верхнем ярусе. (Ил. 5.) Верхняя часть ее крылатой фигуры узнаваемо напоминает аллегория Поэзии в медальоне свода Станцы делла Сеньятура (ил. 16), а положение ног перекликается с позой сидящего Христа из «Диспуты». Возможно, при создании этого образа Гужон руководствовался гравюрами Маркантонио Раймонди. Помимо медальонов свода Сеньятуры среди его гравюр фигурирует аллегория Благоразумия (ил. 17), разворот фигуры которой находит подобие в позе Правосудия надгробия де Брезе.

Сходство между аллегорическими фигурами надгробия де Брезе и фресками Станцы делла Сеньятура поднимают интереснейший вопрос о возможности поездки Гужона в Рим и его личного знакомства с работами Рафаэля и его последователей. Если прототипами фигуры Правосудия могли послужить гравюрные источники, то между канефорами Гужона и кариатидами Перино дель Вага посредничество гравюр исключено. Его не допускает сама хронология работ Перино в Ватиканском дворце, хорошо известная благодаря свидетельству Вазари⁹. Согласно ему, папа Павел III Фарнезе повелел перенести камин из Станцы делла Сеньятура в соседнюю Станцу дель Инчендио, из-за чего возникла необходимость в изменении декорации цоколя. Оно было поручено Перино, вернувшемуся в Рим не ранее 1538 года. Завершение этих работ датируется большинством исследователей 1541 или даже началом 1542 года, то есть фрески Перино были фактически одновременны работам Гужона в Руанском соборе. Как отмечает Вазари, Перино

9 «По распоряжению папы Павла камин, находившийся в зале Пожара, был перенесен в залу Подписей, где были деревянные перспективные панели, выполненные рукой фря Джованни, работавшего у папы Юлия. Но так как и та, и другая зала были расписаны Рафаэлем из Урбино, пришлось заменить весь цоколь под историями залы Подписей, то есть той залы, где изображена гора Парнас. Поэтому Перино и написал там под мрамор ордер, который состоит из разных герм с гирляндами, масками и другими орнаментами и в нескольких пролетах которого он изобразил отдельные истории цвета бронзы, великолепнейшие образцы фресковой живописи. В этих историях, точно так же как в фресках над ними, философы рассуждали о философии, богословы о богословии, а поэты о поэзии, и были изображены все деяния тех, кто когда-либо отличался в этих профессиях. И хотя не все истории были выполнены им собственноручно, тем не менее, не говоря уже о вполне законченных картинах, он отделял фрески по-сухому так, что их без малого можно считать действительно собственноручными. А поступал он так потому, что, страдая гнойным заболеванием, он уже не мог всего осилить» [1, с. 785].

не выполнял их собственноручно, но поручил своей мастерской, а сам лишь вносил финальную правку по сухому. В своем методе он следовал примеру Рафаэля, который также поручал ученикам основной объем работ, оставляя за собой общий контроль и окончательную доработку. Такой метод требовал исполнения множества подготовительных этюдов и картонов, служивших инструкцией для учеников. Именно они могли послужить источником для Гужона (об этом косвенно свидетельствует зеркальное отображение фигур цоколя «Афинской школы» в его аллегории Славы). Видеть фрески цоколя законченными Гужон никак не мог, так как в мае 1541 года он уже, несомненно, находился в Руане. Тем более он не мог знать гравюры по ним, поскольку к этому моменту их еще не существовало¹⁰.

Таким образом, связь канефор надгробия де Брезе с кариатидами цоколя Станцы делла Сеньятура становится, на наш взгляд, неопровержимым доказательством римской поездки Жана Гужона, непосредственно предшествовавшей началу его карьеры в Руане, которую предполагали П. дю Коломбье [7, pp. 23, 28], Н. Дако [5, pp. 310–311] и многие другие исследователи. Эта поездка должна была состояться в 1539–1540 годах, что подтверждает, как мы уже видели, и античный рельеф из коллекции Фарнезе, обнаруженный не ранее 1535 года. Кариатиды же свидетельствуют о том, что в Риме молодой французский мастер установил контакты с окружением Перино дель Вага и получил возможность пользоваться материалами его мастерской.

Это многое объясняет. Через мастерскую Перино дель Вага — прямого наследника рафаэлевских традиций — Гужон мог познакомиться не только с его собственными работами, но и с обширным графическим наследием Рафаэля, которым маэстро щедро делился со своими учениками. Благодаря посредничеству Перино, который вместе с Полидори да Караваджо отвечал в мастерской Рафаэля за исполнение антиклизированного декора, молодой французский мастер мог получить доступ к накопленным ими архивам рисунков античных древностей и обрести ту уверенность и свободу интерпретации античных прототипов, которую мы уже отмечали в его творчестве. Доступ в мастерскую Перино в период работы в Станце делла Сеньятура открывал ему двери

10 Насколько нам известно, воспроизведения фигур цоколя Станцы делла Сеньятура вообще отсутствуют в гравюрах первой половины XVI века. Они появились значительно позднее и получили распространение в графике XVIII–XIX веков.

в Ватикан — а значит, возможность увидеть не только работы Рафаэля и его школы, но и другие шедевры — в частности, Сикстинскую капеллу с потолком Микеланджело. При этом искусство самого Перино, флорентийца по происхождению, сочетавшее в себе, как писал К. Оберхубер, классический антикизированный язык Рафаэля с влиянием Микеланджело и раннего флорентийского маньеризма, было «представителем того рафинированного стиля, подобного стилю его современников Россо и Пармиджанино, который стал основой придворного искусства, утонченного и эротичного, в особенности на севере» [9, р. 51]. Изысканный маньеристический характер канефор надгробия де Брезе, как уже отмечалось выше, заметили исследователи, однако выводили его из искусства Фонтенбло, в то время как в действительности он, возможно, происходил непосредственно из «первичного» источника — римского маньеризма рафаэлевской школы.

Все это требует доказательств. Если появлению Гужона на сцене французского ренессансного искусства действительно предшествовала серьезная римская школа, то она не могла проявиться в одних лишь аллегорических фигурах надгробия де Брезе, не затронув других его произведений. Тогда следы влияния этой школы неизбежно должны были бы обнаружить себя и в остальных его работах. И такие примеры действительно есть. Важным свидетельством здесь становится еще один руанский памятник, незаслуженно обойденный вниманием исследователей, — деревянные резные створки дверей церкви Сен-Маклу. Речь идет о достаточно обширном ансамбле, включающем две пары створок главного портала западного фасада (ил. 18) и портала северного рукава трансепта (ил. 19), а также одностворчатую дверную панель бокового портала западного фасада (ил. 20), полностью покрытых орнаментальными и фигуративными рельефами, причем портал трансепта и боковой двери — с обеих сторон. Они были выполнены, по всей вероятности, в течение 1540-х годов, как свидетельствуют цифры «1552», вырезанные на внутренней стороне дверей портала трансепта, которые, скорее всего, фиксируют дату окончания работ. Десять лет спустя, в 1562 году, двери сильно пострадали от вандализма гугенотов и были отреставрированы в последней четверти XVI века. Несмотря на заметные повреждения, их сохранность в целом можно признать вполне удовлетворительной,



18. Главный портал западного фасада 1540-е. Известняк, дерево. Церковь Сен-Маклу, Руан



19. Портал трансепта северного фасада
1552. Известняк, дерево. Церковь Сен-
Маклу, Руан



20. Боковой портал западного фасада
1540-е. Известняк, дерево. Церковь
Сен-Маклу, Руан

и они представляют собой блестящий пример декоративного искусства Ренессанса, исключительно насыщенного и интересного по содержанию и стилю.

Правда, П. дю Коломбье решительно отверг их атрибуцию Гужону [7, pp. 33–38]. Аргументом послужила указанная дата — 1552 год, которая однозначно исключает возможность участия мастера, занятого в тот момент в Париже на строительстве Лувра. Другим аргументом против авторства Гужона стала, по мнению дю Коломбье, очевидная связь гротескной декорации панелей с гравюрами школы Фонтенбло, выдающая их принадлежность к более позднему этапу развития французского Ренессанса. Однако на эти аргументы можно выдвинуть и противоположные доводы. Во-первых, как уже было сказано выше, дата 1552, скорее всего, относится к завершению работ, которые, учитывая значительный объем, а также сложность и скрупулезность резьбы, должны были занять немалое время. Эти работы, вне всяких сомнений, выполнялись не единственной рукой: сравнение разных частей рельефов обнаруживает как большое разнообразие в технике резьбы, так и совершенно разные стилистические свойства (например, разную степень владения перспективой). Очевидно, дверные панели явились продукцией большой мастерской, среди участников которой могли оказаться мастера разной стилистической ориентации: как более «консервативные», так и более «прогрессивные», подверженные новым веяниям и влиянию школы Фонтенбло.

С другой стороны, все дверные створки, по крайней мере их внешние части, имеют одинаковую структуру и композицию, со всей очевидностью выдающие единый замысел. Ничто не мешает предположить, что Жан Гужон мог создать общий проект и выполнить какие-то части работы, которая после его отъезда в Париж была продолжена другими участниками мастерской по его (или чужим) эскизам. Документы свидетельствуют о том, что он в числе прочего занимался в Руане декоративными работами¹¹. Факт, что Гужон принимал участие в той строительной и декоративной компании, которая была начата сооружением органной трибуны и продолжена установкой новых дверей в церкви Сен-Маклу, документально подтвержден. Более того, возможно, ранее существовал

11 В той же церкви Сен-Маклу кроме колонн, поддерживающих органную трибуну, он выполнял рисунки дарохранительницы и смету росписей органа, а в соборе он исполнил рисунок/*protrait* портала — возможно, тоже декора створок дверей [7, p. 19].

и документ, подтверждающий участие Жана Гужона в исполнении самих дверей. По словам П. дю Коломбье [7, p. 156, note 60], каноник Уен-Лакруа в своей «Истории церкви и прихода Сен-Маклу» в 1846 году утверждал, что он видел в библиотеке прихода расписку, подписанную Гужоном. Однако поскольку никаких следов этого документа в архивах обнаружено не было, дю Коломбье отказался принимать его во внимание. В итоге его точка зрения по поводу атрибуции дверей Сен-Маклу, хотя и подвергавшаяся сомнениям¹², возобладала среди исследователей и оказала самое прискорбное влияние на изучение памятника — о нем совершенно забыли.

Между тем рельефы дверей церкви Сен-Маклу представляют исключительный интерес в контексте исследования франко-итальянских связей вообще и влияния искусства круга Рафаэля в частности. Все наружные створки, как уже отмечалось, имеют единый принцип организации и сходную структуру. Их нижняя половина занята декоративными гротесками¹³. Верхняя часть панелей, отделенная сильно вынесенным на консолях массивным карнизом, делится на три части. Ее нижнюю четверть занимают стоящие на карнизе горельефные фигуры «атланты» (пророки, евангелисты, праотцы, святые или аллегории), которые поддерживают обрамление основного сюжета, расположенного выше. Этот сюжет, занимающий примерно половину высоты, заключается в круглый медальон в квадратной раме и окружается по сторонам дополнительными фигурами в нишах и орнаментальными мотивами. Верхнюю четверть занимает «небесная» часть, где на фоне облаков с ангельскими ликами в центре располагается главная фигура, которую фланкируют парные женские фигуры, сидящие на карнизе обрамления¹⁴. Мы взяли бы на себя смелость сопоставить,

12 Против нее выступил Ш. Пикар в своей рецензии на книгу дю Коломбье [11, pp. 20–21; 23]. Атрибуцию дверей Гужону поддерживали и старые исследователи, в частности Панье [10].

13 За исключением дверей центрального портала западного фасада, рельефы которых, возможно, были утрачены в ходе нападения гугенотов.

14 Структура дверей портала северного фасада отличается от дверей западного фасада некоторыми деталями. В нижней части створок орнаментированные гротесками филенки разделяет расположенная по центру полуколонна коринфского ордера, фуст которой также покрыт гротесками. Колонна поддерживает женскую стоящую фигуру, увенчанную балдахином, которую сложно идентифицировать из-за сильных утрат. Поскольку створки северного портала имеют более узкие и вытянутые пропорции, рельефы бокового обрамления центральных медальонов и сидящие парные женские фигуры в них отсутствуют.

хотя и с большим допущением, общую структуру фигуративной части рельефов с декорацией Станц: с кариатидами в цокольной части, главным сюжетом в основной арочной части стены, и сводом, который воплощает универсальные и обобщающие темы внутри орнаментальной композиции.

В иконографии сюжетов парных дверей западного и северного фасадов строго выдерживается типологический принцип: левая створка посвящается сюжетам Ветхого Завета, а правая — Нового. В главном портале западного фасада в медальоне слева расположено «Обрезание Христа», которое поддерживают фигуры Пророков, а венчает — фигура Бога-Отца в окружении двух сивилл. На правой створке в главном медальоне изображено «Крещение», которое поддерживают четыре Евангелиста, а венчает изображение Творца, которое фланкируют Церковь и Синагога. На северных дверях в главных медальонах слева помещается «Перенесение ковчега Завета», увенчанное фигурой Моисея¹⁵, а справа — «Успение Богородицы», которое венчает изображение Христа, сидящего на радуге. Фигуры нижнего яруса на этих дверях сложно идентифицировать из-за сильных повреждений, однако, судя по отдельным сохранившимся деталям, на левой створке они представляют ветхозаветных героев, а на правой — святых или аллегории. Наконец, боковая дверь западного фасада, наиболее сложная по иконографии и интересная по стилю, посвящена сюжетам притч, которые изображены на ее внешней и внутренней сторонах. В главном медальоне здесь помещается сравнительно редкий сюжет «Добрый Пастырь, охраняющий свое стадо»¹⁶. Венчающая часть не вполне понятна: в центре показана кисть руки с указующим перстом, окруженная языками пламени, ее фланкируют, по-видимому, два ангела¹⁷. Точно так же не поддаются точной расшифровке и фигуры поддерживающей части, которых на этой панели представлено больше, чем на всех остальных. Кроме четырех

15 П. дю Коломбье ошибочно трактовал этот сюжет как Погребение Богородицы [7, p. 33].

16 Ж. Панье [10], предложивший расшифровку иконографии этого рельефа, связывает ее с протестантскими идеями и усматривает в ней прямое отражение дискуссии между католиками и протестантами в Регенсбурге в 1541 году [10, pp. 9–10]. Фигуры, стоящие слева от «Доброго пастыря», в папской тиаре и императорской короне он идентифицирует как папу Павла III и императора Карла V.

17 На первый взгляд перст Божий в центре и позу ангела слева можно было бы трактовать как части композиции «Благовещения», однако полуобнаженную фигуру справа, которая восседает на карнизе, болтая ногами, никак невозможно, на наш взгляд, идентифицировать с Богородицей.

горельефных мужских фигур¹⁸ в промежутках между ними помещаются еще три фигуры в низком рельефе: мужская фигура, закутанная в драпировку, и две женские полуобнаженные фигуры в сложных разворотах с цветочными букетами в руках, — которые вообще сложно связать с какими-либо сакральными темами. К этому следует добавить чрезвычайно богатство орнаментации этой двери. Гротескные персонажи и фантастические существа здесь вырываются за пределы нижней половины дверной панели и находят себе место и в верхней ее части: в орнаментальных картушах по краям обрамления главного медальона. Одним словом, П. дю Коломбье имел все основания подозревать прямое воздействие искусства Фонтенбло именно в этой части ансамбля¹⁹.

Рельефы центрального портала вызывают совсем другие ассоциации. Они имеют ясную и четкую структуру, в которой фигуративное начало очевидно преобладает над орнаментальным, и организованы в уравновешенную композицию. Она отличается строгой симметрией, ось которой задает на обеих створках фигура Создателя. Поза этой фигуры с распростертыми руками, поддерживаемыми ангелами (ил. 21), величественным жестом осеняющими всю композицию, вызывает целый ряд ассоциаций с живописью Высокого Возрождения. Его генеалогию можно вести от жеста микеланджеловского Творца в композиции «Сотворение светил и растений» на потолке Сикстинской капеллы. Рафаэль повторяет этот жест трижды в ветхозаветных сюжетах на своде Станцы ди Элиодоро: в «Явлении Ною», «Лестнице Иакова» и «Неопалимой купине». Но самыми важными параллелями в его искусстве нам представляются «Видение Иезекииля» из Палаццо Питти (ил. 22), а также алтарный образ «Встреча Марии и Елизаветы» (ил. 23), написанный Рафаэлем по заказу М. Бранконио дель Аквила

18 Ж. Панье [10, p. 7, note 1] идентифицирует четыре горельефные мужские фигуры этой створки как Иоанна Крестителя, Иоанна Богослова, Моисея и Авраама, что, на наш взгляд, весьма спорно. В частности, крайняя правая фигура в воинских доспехах не имеет никаких иконографических признаков Авраама.

19 Гермы обрамления в нижней части панелей, как заметил еще дю Коломбье [7, p. 34], варьируют мотив гравюры Дюсеро из его первой известной серии офортов «Компартименты», навеянной декорацией Фонтенбло. А среди гротесков центральных филенок можно узнать сильно видоизмененные мотивы гравюр А. Фантуцци из его орнаментальной серии 1542–1543 годов. При этом необходимо отметить, что сходство между ними весьма отдаленное, и автор рельефов по-своему трактует детали, придавая фигурам достаточно плоского рельефа ощущение полноты объемов и свободы движений. Кроме того, в гротески включается множество зооморфных мотивов, не характерных для гравюр Фантуцци и декорации Фонтенбло.



21. Жан Гужон (?). *Бог-Отец и сивиллы*
Рельеф левой створки дверей главного
портала западного фасада. Дерево
Церковь Сен-Маклу, Руан

в 1517–1518 годах. Последний пример особенно интересен, так как он собирает вместе несколько сюжетов центральных дверей. На дальнем плане можно видеть сцену Крещения с парящей над ней фигурой Бога-Отца, представленную на правой створке портала, а мотив «Встречи Марии и Елизаветы», как мы увидим далее, будет использован автором рельефов левой створки в композиции «Обрезание».

Фланкирующие фигуру Творца парные женские фигуры, восседающие на карнизе, также находят очевидные аналогии в искусстве рафаэлевского круга. Их позы ощутимо напоминают аллегорические фигуры в люнете «Юриспруденции» в Станце делла Сеньятура (ил. 24), или же двух муз, сидящих по сторонам от Аполлона, в «Парнасе». (Ил. 25.) Можно также вспомнить Пророков и сивилл капеллы Киджи в церкви Санта Мария делла Паче или Праотцев в люнетах Сикстинского потолка Микеланджело. На самом деле мотив парных сидящих фигур в кон-



22. Рафаэль. *Видение Иезекииля*
1518. Дерево, масло. 41 × 30
Палатинская галерея, Палаццо
Питти, Флоренция



23. Рафаэль. *Встреча Марии
и Елизаветы*. 1517–1518
Холст, масло. 200 × 145
Прадо, Мадрид

трапостном развороте настолько часто использовался в римском искусстве первой четверти XVI века, смешивая влияние Рафаэля, с одной стороны, и Микеланджело — с другой, что представляется практически невозможным определить здесь непосредственный источник. В числе многих аналогий нам хотелось бы особо выделить парные фигуры евангелистов в своде капеллы Распятия церкви Сан Марчелло аль Корсо, выполненные Перино дель Вага в 1525–1527 годах. Подготовительные рисунки к ним сохранились в Виндзоре (ил. 26), а гравюры, выполненные Джулио Бонассоне, растиражировали эти образы достаточно широко. Они наглядно демонстрируют общий принцип, характерный для исполнения подобных композиций учениками и последователями Рафаэля, когда фигуры выполнялись по одному рисунку-прототипу, который разворачивается зеркально и дополняется вариациями деталей. Мы предполагаем, что все сидящие фигуры дверей центрального



24. Рафаэль и мастерская. *Закон и Добродетели (Юриспруденция)*. 1511. Фреска. Станца делла Сеньятура, Ватикан



25. Рафаэль и мастерская. *Парнас* 1510–1511. Фреска. Фрагмент. Станца делла Сеньятура, Ватикан



26. Перино дель Вага. *Евангелисты Марк и Иоанн*. Подготовительный рисунок для свода капеллы Распятия церкви Сан Марчелло аль Корсо. Около 1525. Бумага, красный мел. 32,7 × 51,2. Королевское собрание, Виндзор, inv. RCIN 991218

портала Сен-Маклу были выполнены подобным образом по единому предварительному эскизу.

Самый большой интерес в отношении происхождения мотивов представляют рельефы центральных медальонов западных дверей: «Обрезание Христа» на левой створке и «Крещение» на правой. (Ил. 27.) Они с первого взгляда поражают своей идеальной ренессансной организацией композиции, строго подчиненной центральной оси и гармонично вписанной в круглое поле медальона, заключенного, в свою очередь, в квадрат. Эта форма зримо воплощает универсальные представления Возрождения о совершенном, гармонично устроенном Мироздании, что побуждает искать их прототипы не в маньеристическом искусстве Фонтенбло, а в классической традиции итальянского Возрождения. По словам дю Коломбье, Г. фон Геймюллер предполагал, что источником композиции «Крещение» могла послужить скульптурная группа А. Сансовино на портале флорентийского баптистерия [7, р. 33]. (Ил. 29.) Тогда как сам дю Коломбье склонялся к другому флорентийскому образцу — «Крещению» А. Вероккьо, выполненному в 1470-х годах при участии молодого Леонардо. (Ил. 28.) Влияние этого образца могло быть передано, по его мнению, через посредничество графических источников [7, р. 156, note 56]. Ключевой вопрос тут — каких? Дю Коломбье имел в виду гравюры, что кажется нам совершенно невероятным. Итальянские художники позднего Кватроченто, за исключением Мантеньи, не проявляли интереса к новорожденному искусству гравюры, остававшемуся в то время еще достаточно бедным по своим возможностям. Расцвет репродукционной графики наступит лишь в XVI веке и во многом будет обязан сотрудничеству Рафаэля с мастерской Маркантонио Раймонди. Однако для мастеров последующих поколений картины их предшественников уже не представляли интереса — они казались архаичными и безнадежно устаревшими. Одним словом, нам неизвестно ни одного гравюрного воспроизведения «Крещения» А. Вероккьо, и мы сомневаемся в том, что таковое могло быть выполнено как в XV, так и в XVI веке.

Скорее, тут возможен иной путь передачи образца. Традиционным способом являлось копирование в рисунках, еще со Средних веков служившее средством как тиражирования, так и обучения. Копируя наиболее удачные композиции предшественников, молодой ученик одновременно набивал глаз и руку, упражняясь в искусстве рисунка, совершенствовал свой вкус на лучших примерах и накапливал необходимый архив образцов, которым пользовался потом на практике



27. Жан Гужон (?). *Крещение Христа*
Рельеф правой створки дверей главного портала западного фасада. Дерево
Церковь Сен-Маклу, Руан



28. Андреа Вероккьо и мастерская. *Крещение Христа*. Около 1475
Дерево, темпера, масло.
177 × 151. Галерея Уффици, Флоренция

и передавал его своим ученикам. Тот факт, что «Крещение» Вероккьо имело в свое время статус образцовой композиции, доказывают примеры ее воспроизведения в работах художников позднего Кватроченто. В частности, в капелле Торнабуони Д. Гирландайо практически повторяет в центральной части фрески «Крещение» композицию Вероккьо, что свидетельствует о том, что рисунок с нее имелся в распоряжении его мастерской. Через его сына Ридольфо, учителя Перино дель Вага, этот образец мог попасть в его руки, послужить его ученикам и в конечном счете стать известным Гужону. Хотя такой путь кажется долгим, в нем прослеживается прямая генеалогия, и подобная миграция моделей была характерна для ремесленной практики того времени²⁰.

Одним словом, мы вполне солидарны с дню Коломбье в том, что «Крещение» А. Вероккьо является наиболее вероятным прототипом композиции в медальоне правой створки дверей главного портала Сен-Маклу,

20 Конечно, нельзя исключать и возможность того, что французский мастер мог сам побывать во Флоренции и зарисовать картину Вероккьо, которая в конце 1530-х годов была перенесена из монастыря Сан Сальви в Санта Вердиана и была доступна для осмотра.



29. Андреа Сансовино. *Крещение Христа*
1502. Мрамор. Музей собора,
Флоренция



30. Перино дель Вага
Крещение Христа. 1519
Свод лоджии XIII. Фреска
Фрагмент. Лоджии Рафаэля,
Ватикан

однако полагаем, что путь проникновения этого прототипа лежал через рисунки, а не через гравюры, и требовал прямых контактов с итальянской средой. При этом автор рельефа, как и в других случаях, не копирует его буквально, а дополняет и корректирует, опираясь на иные образцы. Так, поза Христа, развернутого фронтально со сложенными на груди руками, более статична, чем на картине Вероккьо и фреске Гирландайо, и напоминает алтарный образ Джованни Беллини в капелле Гарцадори церкви Санта Корона в Виченце (1500–1502). Учитывая тесные связи надгробия де Брезе с венецианскими скульптурными образцами, знакомство Гужона и с венецианской живописью кажется вполне вероятным. Наконец, группа ангелов, держащих одеяния Христа, вновь возвращает нас к искусству рафаэлевского круга. Очень похожий мотив, объединяющий коленапреклоненных, стоящих и летящих ангелов, обнаруживается на фреске Перино дель Вага в своде XIII пролета ватиканских Лоджий. (Ил. 30.) К сожалению, эта часть рельефа дверей понесла серьезные утраты (полностью утрачена фигура ближайшего к зрителю ангела, от которого сохранилось лишь одно крыло и рука с перекинутой драпировкой), что ограничивает возможности более точного сравнения. Но то, что раннеренессансный прототип проходит

в данном рельефе обработку под влиянием более поздних образцов, представляется вполне вероятным.

Более сложную проблему представляет собой расшифровка генеалогии форм левого медальона — «Обрезание Христа». (Ил. 34.) Несмотря на то что рельеф этого медальона сильно пострадал (разрушены головы всех фигур и практически утрачена фигурка Младенца Христа), ясная гармоничная организация его композиции, объединяющей все фигуры общим стремлением к центру и охватывающая их классической архитектурной конструкцией, вновь отсылает нас к живописным образцам рубежа XV–XVI веков: «Обручению Марии» в капелле Торнабуони Д. Гирландайо (1485–1490) и картине Рафаэля на тот же сюжет, ныне хранящейся в Пинакотеке Брера (1504), а также к пределле алтаря Одди с изображением «Сретения» (1502–1504). Однако все эти параллели не дают точного соответствия ни форм, ни сюжета, который относительно редко встречается в искусстве рафаэлевского круга²¹. В интерпретации сюжета в рельефе можно заметить одну характерную особенность. Положение двух главных фигур: первосвященника и Марии, устремляющихся друг к другу в активном динамичном порыве, — не соответствует логике сюжета, требующей более спокойного и устойчивого расположения фигур. Это наводит на мысль, что при создании главных фигур автор рельефа мог воспользоваться источником, связанным с иной композицией. В коллекции венской Альбертины есть рисунок двух устремляющихся друг к другу фигур (ил. 31), который, скорее всего, восходит к подготовительным эскизам Рафаэля для «Встречи Марии и Елизаветы», написанной по заказу М. Бранконио дель Аквила, которую мы уже упоминали выше в числе источников рельефов. Тот же мотив был использован Перино дель Вага для фрески в капелле Пуччи церкви Сантиссима Тринита деи Монти (ил. 32), выполненной в 1525–1527 годах накануне Сакко ди Рома. Это доказывает, что после смерти Рафаэля этот рисунок или его копия находился в его мастерской и через нее мог попасть в руки французского мастера.

Фрески церкви Сантиссима Тринита деи Монти на холме Пинчо в Риме открывают еще одно важное направление поисков. Они пред-

21 Существует рисунок на этот сюжет в Королевской библиотеке Виндзора, каталогизированный как копия с Перино дель Вага (Windsor, RL O 0288). Однако он не имеет ничего общего с рельефом дверей Сен-Маклу ни в организации композиции, ни в позе отдельных фигур.

ставляют собой не только один из самых значительных ансамблей римской сакральной живописи, работы над которым велись учениками Рафаэля после смерти маэстро и до и после Сакко ди Рома²², и таким образом, эти работы совпадают с предполагаемым временем пребывания Гужона в Риме. Но, что еще более важно, церковь Троицы на холме Пинчо, строившаяся по заказу и на средства французской короны, была важным центром пересечения интересов французских и итальянских заказчиков и художников в Риме. Это доказывает история строительства и декорации капеллы Марсиак, основанной французским каноником Пьером Марсиаком в 1535 году и расписанной фресками в конце 1530-х — начале 1540-х годов.

Долгое время имена исполнителей этой росписи оставались неизвестны, хотя очевидна была их сильная зависимость от традиций мастерской Рафаэля. Совсем недавно П. Тозини разгадала эту загадку и предложила убедительную версию атрибуции и датировки фресок [17]. По ее мнению, фрески свода и люнетов были выполнены 1535–1538 годах фламандским романистом Михаелем Коксием [17, р. 164], а большие композиции на стенах, посвященные истории Богоматери, — лионским мастером Гийомом Бонуазо, прозванным Gallico, подвизавшемся в Риме в конце 1530-х — начале 1540-х годов. Именно среди этих фресок обнаруживается сцена «Обрезание Христа» (ил. 33), фон которой и организация фигурных групп находят параллели в рельефе левого медальона дверей Сен-Маклу. При этом автор рельефа, следуя своему принципу «комбинированного цитирования», изменяет центральную группу переднего плана, позаимствовав ее, как мы уже видели, из другого источника, а также курьезным образом «путает» правую и левую часть среднего плана, помещая мужские фигуры позади Богоматери, а женские — позади первосвященника. Но сходство деталей композиции, в частности, очень характерная группа из трех голов в центре, не оставляет, на наш взгляд, никаких сомнений в исходном образце. Таким образом, мы получаем еще одно наглядное доказательство контактов автора рельефов с римским искусством рубежа 1530–1540-х годов, причем как раз с той его составляющей, которая отразила процесс массового паломничества художников Севера в Рим с целью обучения ренессансному искусству.

22 Перино дель Вага вместе со своими учениками работал в церкви Сантиссима Тринита деи Монти как до своего бегства из Рима в 1520-е годы — в капелле Пуччи, так и по возвращении в конце 1530-х — начале 1540-х — в капеллах Массими и Орсини.



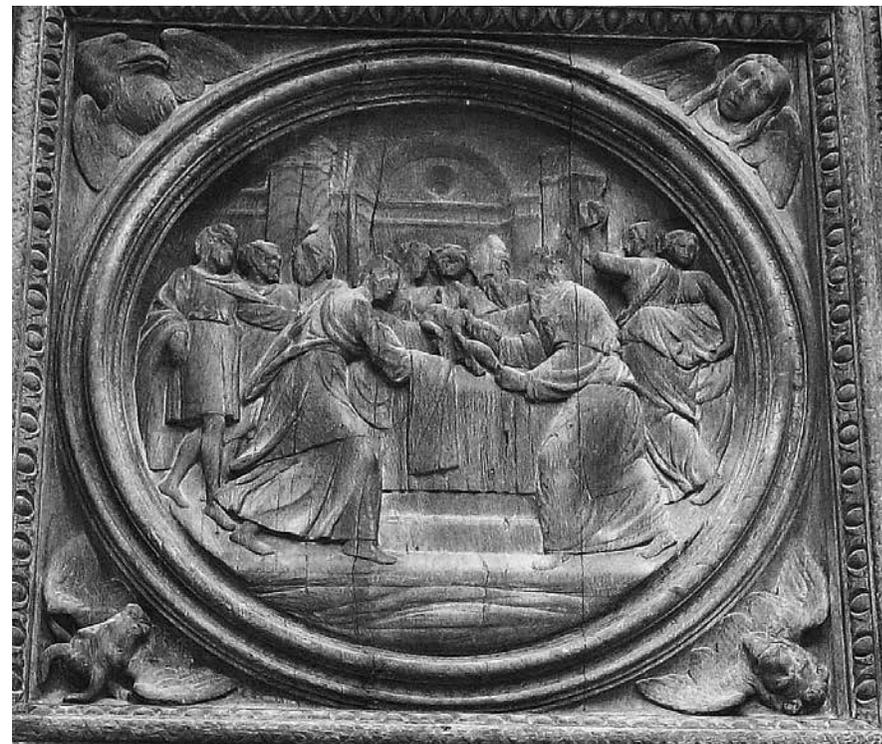
31. Неизвестный художник по рисунку Рафаэля. *Две обнимающиеся фигуры* XVI в. Бумага, тушь, перо, отмывка. 21,9 × 36,4 Альбертина, Вена, inv. 187 v.



32. Перино дель Вага. *Встреча Марии и Елизаветы* Около 1525–1527 Фреска. Фрагмент Капелла Пуччи, церковь Сантиссима Тринита деи Монти, Рим



33. Гийом Бонуазо *Обрезание Христа* После 1540 Фреска. Фрагмент Капелла Марсиак, церковь Сантиссима Тринита деи Монти, Рим



34. Жан Гужон (?). *Обрезание Христа* Рельеф левой створки дверей главного портала западного фасада. Дерево Церковь Сен-Маклу, Руан

Среди этих художников был, как мы полагаем, и сам Жан Гужон, который, составляя часть французской диаспоры в Риме, естественно, мог взаимодействовать там со своими соотечественниками.

При сравнении фрески «Обрезания Христа», выполненной Бонуазо в капелле Марсиак, с рельефом левой панели центральных дверей Сен-Маклу ясно обнаруживаются и различия. Автор рельефа смягчает некоторые экспрессивные маньеристические черты римского прототипа (например, он убирает дополнительную фигуру переднего плана) в явном стремлении придать всей сцене более уравновешенный классический характер. Это стремление можно назвать тем атрибуционным

признаком, который позволяет отличить его руку от рук других исполнителей дверей. Оно ярко проявляется при сравнении медальонов центрального портала с рельефом боковой двери западного фасада «Добрый пастырь, охраняющий свое стадо». (Ил. 20.) В последнем динамичная композиция с «выпадающей» из поля медальона фигурой справа и с трудом помещающейся в него скученной группой слева кардинальным образом отличается от уравновешенной организации рельефов центральной двери²³. Кроме этого, можно заметить, что автор медальона боковой двери пренебрегает законами перспективы, выстраивая пространство по вертикали, и не стремится разнообразить нюансы пластической проработки, сводя объемы всех фигур практически к одному плану. Это заметно разнится с перспективной глубиной и богатством нюансировки в рельефах «Крещение» и «Обрезание», что заставляет, на наш взгляд, атрибутировать данный рельеф другому мастеру²⁴. Аналогичные свойства можно обнаружить и в медальонах портала трансепта, в частности в «Успении Богоматери» (ил. 19) на правой створке, где скученность фигур, «заваливание» пространства по вертикали и однородная высота резьбы со всей очевидностью противоречат гармоничной ясности и пластической тонкости рельефов главного портала.

Тем не менее в рельефах боковой двери и портала трансепта тоже можно встретить римские мотивы. Так, в уже упомянутом «Успении» в фигуре бородатого апостола справа внизу можно без труда узнать пишущего Пифагора из «Афинской школы», а увенчивающая всю композицию фигура Христа на радуге напоминает Христа из «Диспуты», которого мы уже вспоминали выше в связи с надгробием де Брезе. На наш взгляд, в этом нет никакого противоречия: участники одной мастерской имели в своем распоряжении весь графический архив,

23 Вероятно, неуклюжесть организации этого рельефа объясняется необходимостью приспособить к круглому формату изначально прямоугольную композицию. По словам П. дю Коломбье, аналогичная композиция встречается в декорации камина частного дома в Сарла в Аквитании, недалеко от Периге [7, p. 156, note 56], что говорит о наличии общего, скорее всего гравюрного, источника. Учитывая возможные протестантские коннотации данного сюжета [10], не исключено, что этот источник следует искать в протестантской агитационной графике. При этом иконографическая насыщенность композиции и прямое следование прототипу, не характерные для других рельефов дверей, еще более, чем стилистические противоречия, выдают участие другого исполнителя.

24 В силу этого те протестантские коннотации, которые находит Ж. Панье [10] в рельефе «Добрый пастырь...», как отмечал и П. дю Коломбье [7, p. 155, note 55], нельзя отнести к Гужону.

привезенный главным мастером из Рима, и могли продолжать им пользоваться в своих работах даже после его отъезда. Однако характер этого использования, который мы видим в «Успении Богоматери», совершенно иной — появление мотива, заимствованного у Рафаэля, несколько не придает общей композиции «рафаэлевские черты», а всего лишь включается в нее как отдельный изолированный фрагмент. Это ясно показывает, что глубина понимания ренессансного языка у разных членов мастерской была разной. В рельефах дверей перемешиваются мотивы, имеющие прямое римское происхождение, с вторичными копиями и копиями копий, проходя через восприятие разных интерпретаторов.

Ярким примером такого смешения разных источников и разных исполнителей являются рельефы боковой двери западного портала, которую многие исследователи считают лучшей частью всего ансамбля. (Ил. 35.) Орнаментальные мотивы нижней части панели восходят, как отмечалось, к гравюрам школы Фонтенбло, при этом в их интерпретации явно различаются утонченная изысканная резьба филенок и грубоватый пластический язык обрамления. Рельеф медальона, как мы уже видели, стилистически противоречит рельефам центральных дверей и не обнаруживает никаких итальянских аналогий. Тогда как фигуры, поддерживающие его, напротив, демонстрируют точное воспроизведение римских образцов. Парные мужские фигуры в центре²⁵ в похожих позах, очевидно восходят к фигуре пророка Ионы в люнете Санта Мария делла Паче. (Ил. 36.) Помещенная между ними и выполненная в низком рельефе фигура старца, закутанного в плащ, синтезирует мотив цоколя Станцы делла Сеньятура и гравюру А. Венециано²⁶. А изящные полуобнаженные женские фигуры в танцующих позах²⁷ опираются, по-видимому, как на гравюры Раймонди, представляющие аллегии добродетелей (ил. 13), так и на античные рельефы, изображающие танцующих муз или вакхические сцены. Те же самые источники будут позднее использованы Гужоном для создания нимф «Фонтана Невинных» в Париже. Тончайшая резьба низкого рельефа и изящество драпировок женских фигур вызывают очевидные аналогии с парижскими произведениями мастера.

25 Иоанн Богослов и Моисей, согласно идентификации Ж. Панье (см. выше прим. 19).

26 Гравюрный источник заметил П. Дю Коломбье [7, p. 34].

27 Ж. Панье [10, p. 7, note 1] полагал, что все три фигуры заднего плана представляют мифологических персонажей.

Таким образом, в рельефах боковой двери можно усмотреть не только смешение манер разных исполнителей, но и перспективы дальнейшей эволюции стиля самого Гужона. Аналогии с его работами, как прошлыми, так и будущими, обнаруживаются и в других рельефах дверей церкви Сен-Маклу. Так, на правой створке дверных панелей портала трансепта женские фигуры-кариатиды узнаваемо повторяют позы канефор надгробия де Брезе. А на левой створке женская фигура в характерной драпировке, подвязанной на бедрах необычным узлом, возможно, помогает раскрыть секрет генезиса форм луврских кариатид²⁸. Эти примеры наглядно подтверждают факт близости рельефов дверей церкви Сен-Маклу к работам Гужона и отражения в них круга общих источников.

Среди этих источников основную роль играет классическая традиция итальянского Ренессанса и, в особенности, наследие Рафаэля, знание которого, очевидно, выходит за рамки широко доступных гравюр А. Венециано или М. Раймонди и обнаруживает связи как с фресковыми ансамблями ватиканских Станц и капеллы Киджи в Санта Мария дель Паче, так и с его алтарными образами. «Дух Рафаэля» витает над створками дверей церкви Сен-Маклу, особенно ее западного портала, проявляя себя не только в аналогиях отдельных форм, но и в общем характере композиции, стремлении к гармонической ясности целого. Это говорит о том, что их мастер глубоко усвоил уроки Высокого Ренессанса и выработал свой собственный стиль, синтезируя традиции школы Рафаэля с наиболее классицизированными кватрочентистскими памятниками, такими как «Крещение» А. Вероккьо и Дж. Беллини. С другой стороны, параллели с работами Перино дель Вага и росписями Г. Бонуазо в церкви Тринита деи Монти заставляют думать, что автор рельефов был активно вовлечен в римскую художественную жизнь рубежа 1530–1540-х годов и не избежал влияния новых стилистических исканий маньеризма. Под этим влиянием его собственная оригинальная трактовка обретает наряду с классической ясностью легкость и манерное изящество, которое демонстрируют танцующие женские фигуры и сидящие на карнизе ангелы панели бокового портала западного фасада Сен-Маклу.

28 На наш взгляд, эти формы комбинируют античные источники с гравюрой Раймонди по рисунку Рафаэля 1508–1510 годов (Музей Метрополитен, Нью-Йорк, inv. 1997.153), известной в двух версиях: как «Лукреция» и «Дидона».



35. Жан Гужон (?). Поддерживающие фигуры. Дверная панель бокового портала западного фасада. Фрагмент Дерево. Церковь Сен-Маклу, Руан



36. Рафаэль и мастерская Пророки Аввакум и Иона 1520–1523. Фреска. Капелла Киджи, церковь Санта Мария делла Паче, Рим

Проведенный анализ свидетельствует о появлении в Руане в начале 1540-х годов яркого и самобытного мастера, который в совершенстве владеет классическим языком, имеет свои художественные принципы и методы работы. Можно уверенно предположить, что эти принципы и методы сложились у него в Риме, где он изучал как памятники классической античности, так и произведения Рафаэля и его последователей. При этом он вырабатывает свой собственный оригинальный стиль, свободный от механического копирования и подражательности. Он произвольно варьирует и комбинирует разные прототипы, перерабатывая их согласно собственным задачам и добиваясь органичного соединения в них ясной логики и классической уравновешенности композиции с легкостью рисунка, свободной динамикой

форм и тонкостью пластических нюансов. Можно смело утверждать, что мало кто из мастеров, работающих во Франции в это время, обладал такой глубиной понимания и свободой применения принципов классического Ренессанса. Поэтому мы категорически не приемлем точку зрения Г. Зернера, который утверждал, что в руанских произведениях ничто не предвещает «стиль Гужона» таким, как он проявляется в Париже [21, р. 168]. Как раз наоборот, мы уверены, что основа этого стиля, заложенная римской школой, сохранится и в его парижских работах: иллюстрациях к Витрувию, Фонтане Невинных и трибуне Кариатид в Лувре. Конечно, новые задачи и влияния, изменение вкусов заказчиков и воздействие иной художественной среды принесут новые черты в его искусство и повлияют на его эволюцию, но в целом Гужон никогда не отступит от своих принципов и сохранит тесную связь с рафаэлевским наследием.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих [1560, 1568] / Пер. А. Г. Габричевского и А. И. Венедиктова. М.: Альфа-книга, 2017.
2. *Витрувий Поллион М.* Десять книг об архитектуре / Пер. Ф. А. Петровского. Т. 1. М.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1936.
3. *Baumer L.* Jean Goujon et les modèles antiques: observations archéologiques sur la Fontaine des Innocents et la Tribune des Caryatides // *Les années 1540: regards croisés sur les arts et les lettres* / Ed. Lorenz E. Baumer, F. Elsig, S. Frommel. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2014. Pp. 217–227.
4. *Blunt A.* Art & Architecture in France, 1500–1700. London: Penguin Books, 1953.
5. *Dacos N.* Jean Goujon: trois dessins et le voyage d'Italie // *Germain Pilon et les sculpteurs français de la Renaissance / Actes du colloque organisé au musée du Louvre les 26 et 27 octobre 1990.* A cure de G. Bresc-Bautier. Paris: Musée du Louvre, 1993. Pp. 297–316.
6. *De l'Orme Ph.* Le premier tome de l'Architecture. Paris: Fr. Morel, 1567.
7. *Du Colombier P.* Jean Goujon. Paris: Edition Albin Michel, 1949.
8. *Leproux G.-M.* Jean Goujon et la sculpture funéraire // *Renaissance en France, Renaissance française?* / Sous la dir. de Henri Zerner et Marc Bayard. Paris: Somogy Éditions d'Art, 2009. Pp. 117–131.

9. *Oberhuber K.* Perino del Vaga e Raffaello // *Perino del Vaga: tra Raffaello e Michelangelo.* Milano: Electa, 2001. Pp. 51–57.
10. *Pannier J.* Notes sur l'art et la religion de Jean Goujon // *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme français.* 1937. Janvier-mars. Pp. 5–14.
11. *Picard Ch.* Jean Goujon et l'antique [Pierre du Colombier. Jean Goujon (Les maîtres du Moyen Âge et de la Renaissance, t. XI)] // *Journal des savants.* 1951. Janvier-mars. Pp. 17–32.
12. *Pauwels Y.* Jean Goujon, de Sagredo à Serlio: la culture architecturale d'un "ymaginer architecteur" // *Bulletin Monumental.* 1998. T. 156. N° 2. Pp. 137–148.
13. *Pauwels Y.* Athènes, Rome, Paris: la tribune et l'ordre de la Salle des Caryatides au Louvre // *Revue de l'art.* 2010. N° 169–3. Pp. 61–69.
14. *Pérouse de Montclos J.-M.* La tribune dite de Caryatides au Louvre: essai d'interprétation // *Revue de l'art.* 2007. N° 157. Pp. 57–58.
15. *Sagredo D. De.* Raison d'architecture antique, extraite de Vitruve et autres anciens architectes nouvellement traduit d'espagnol en Francoys: al utilite de ceux qui se delectent en edifices. Paris: Simon de Colines, [1536].
16. *Serlio S.* Regole generali di architettura (Libro IV). Venetia: F. Marcolini, 1537.
17. *Tosini P.* Un mistero risolto: il "Maestro della cappella Marciac" a Trinità dei Monti, alias Guillaume Bonoyseau "Gallico" // *La chiesa e il convento della Trinità dei Monti. Ricerche, nuove letture, restauri* / C. Di Matteo, S. Roberto (a cura). Roma: De Luca Editori d'Arte, 2016. Pp. 162–176.
18. *Uétani T., Zerner H.* Jean Martin et Jean Goujon en 1545. Le manuscrit de présentation du Premier livre d'Architecture de Marc Vitruve Pollion // *Revue de l'Art.* 2005. N° 149–3. Pp. 27–32.
19. *Vitruvius Pollio M.* Libri decem...Vitruvius iterum et Frontinus a Jocundo revisi, repurgatique quantum ex collatione licuit. Ed. Fra G. Giocondo. Venezia: G. da Tridentino, 1511.
20. *Vitruve.* Architecture ou art de bien bastir de Marc Vitruve Pollion auteur roman antique: mis de latin en françoys par Jan Martin. Paris: J. Gazeau, 1547.
21. *Zerner H.* L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme. Paris: Flammarion, 1996.