

Елена Ефимова

Жан Гужон и наследие Рафаэля. Часть II. Зрелые работы в Париже

Статья продолжает изучение классических источников творчества Жана Гужона и рассматривает его зрелые работы, выполненные в Париже: иллюстрации к первому французскому переводу трактата Витрувия, фонтан на кладбище Невинных и луврскую трибуну кариатид. Автор констатирует наличие во всех этих произведениях общего круга источников и методов их интерпретации. Гужон применяет принцип комбинированного цитирования, сочетая детали памятников римской античности с их вариациями мастерской Рафаэля и интерпретациями школой Фонтенбло. Большое внимание уделяется графическим прототипам, развитию темы кариатид в теории и практике Гужона, а также исследованию источников форм и семантике образов Фонтана Невинных в Париже. Автор выдвигает оригинальную гипотезу их происхождения, предполагая в качестве одного из главных источников работы, выполненные мастерской Рафаэля на Вилле Фарнезина в Риме.

Ключевые слова:

Жан Гужон, Витрувий,
мастерская Рафаэля, Фонтан Невинных в Париже,
Вилла Фарнезина, портик кариатид.

Итак, мы выяснили [4], что в начале 1540-х годов в Руане появляется необычный мастер, который обладает высокой классической культурой и свободно оперирует формами, взятыми из римской античности или художественного наследия мастерской Рафаэля, оригинально интерпретируя их в своих произведениях. Но придирчивый читатель может задать вопрос: а что доказывает, что этот мастер — именно Жан Гужон? Действительно, среди всех руанских памятников бесспорную атрибуцию Гужону имеют только колонны органной трибуны в церкви Сен-Маклу. Во всех остальных его авторство сомнительно, и при этом очевидно, что он работал не один, а в составе большой мастерской. Что мешает предположить, что мастером, побывавшим в Риме в 1539–1540 годах, изучавшим там античные древности и работы Рафаэля, контактировавшим с Перино дель Вага и французским живописцем Г. Бонуазо, вернувшимся обратно с большим архивом рисунков, которым в течение полутора последующих десятилетий пользовалась местная мастерская, был не Гужон, а кто-то иной?

Для того чтобы доказать, что наш герой — это именно Гужон, мы должны найти характерные особенности понимания античности и связи с наследием Рафаэля в его подлинных, самостоятельных и достоверно атрибутированных произведениях. Проблема, однако, заключается в том, что их очень немного. Его работы парижского периода либо также имеют сомнительную атрибуцию (как работы в замке Экуан), либо подверглись позднейшим переработкам и реставрациям, кардинально изменившим их облик (как фонтан Невинных и отель Карнавалле), либо были выполнены в соавторстве и в составе команды мастеров (как его работы в церкви Сен-Жермен-л'Оксерруа и в Лувре). Причем в последних, согласно гипотезе Г. Зернера, которая получила в настоящее время широкое распространение, ведущая роль принадлежала П. Леско [45, pp. 160–165, 174]. Таким образом, одним из немногих достоверных произведений Гужона, в которых его личное участие не подвергается никаким сомнениям, становятся иллюстрации к французскому



1. Чезаре Чезариано. *Строительство деревянного дома*. Ил. из кн.: Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura Libri Dece tradutti de latino in vulgare affigurati... Ed. C. Cesariano. Còmo, 1521. F. 32r



2. Жан Гужон. *Строительство деревянного дома*. Ил. из кн.: Architecture ou art de bien bastir de Marc Vitruve Pollion. Paris, 1547. F. 15v

переводу Витрувия Жана Мартена, вышедшему в издательстве Ж. Газо в 1547 году [42]¹. Правда, тоже не все. К моменту выхода французского перевода в ренессансных изданиях трактата Витрувия сложилась устойчивая традиция его иллюстрирования, восходящая к латинскому изданию Фра Джокондо 1511 года [40] и первому итальянскому переводу Ч. Чезариано [41], и значительная часть иллюстраций издания 1547 года была импортирована из них [17, pp. 123–128]. Так что работа Гужона над этими иллюстрациями также была в определенном смысле «работой в соавторстве». Тем не менее часть иллюстраций, переработанная или добавленная Гужоном, составляет значительный и хорошо различимый блок и может быть подвергнута анализу.

Характер его обращения с источниками отчетливо прослеживается на примере гравюр, иллюстрирующих Первую главу книги II Витрувия и изображающих «Жизнь первобытных людей» и «Строительство дома» [42, f. 15r–v]. (Ил. 2.) Прототипом в обоих случаях послужили

1 По мнению Т. Уетани, обнаружившего в Национальной библиотеке в Париже презентационный манускрипт I книги Витрувия [BNF, inv. Fr. 12338], работа над текстом и иллюстрациями к нему была, по-видимому, начата Гужоном вскоре после переезда в Париж в 1544 году [39, p. 28].



3. Агостино Венециано (по рисунку Микеланджело). *Солдаты, выходящие из воды*. 1523
Резцовая гравюра

иллюстрации издания Чезариано [41, f. 31 v–32 r], развернутые в инверсии. (Ил. 1.) Но если в первой иллюстрации Гужон ограничивается перекомпоновкой существующей композиции, изменяя пропорции фигур и детали пейзажа, то во второй его вмешательство более существенно. Он полностью меняет передний план гравюры Чезариано, заимствуя отдельные фигуры из подготовительного картона Микеланджело к «Битве при Кашине». Н. Дако предположила, что Гужон мог видеть микеланджеловский картон во время своей итальянской поездки [22, p. 311], однако, на наш взгляд, сходство отдельных фигур не дает уверенности в его знакомстве с оригиналом. Источником могли послужить гравюры круга Маркантонио Раймонди, широко эксплуатировавшие мотивы знаменитого картона². (Ил. 3.) Можно заметить, что при очевидном сходстве Гужон не копирует буквально ни одну из фигур, каждый раз меняя позу, ракурс или движение. При этом он соединяет несколько разных источников, заимствуя, как отмечал

2 Цитаты из картона Микеланджело встречаются как в гравюрах самого Раймонди (например: Альбертина, Вена, inv. DG1971/437), так и в работах Агостино Венециано 1510–1520-х годов (Альбертина, Вена, inv. DG2017/3/7334; DG2017/3/7335; DG2017/3/7337; DG2017/3/7339). Последние кажутся наиболее близкими Гужону.

П. Дю Коломбье, отдельные мотивы из композиции Полидоро да Караваджо³. Таким образом, иллюстрации к Витрувию дают яркий пример применения Гужоном того же принципа «комбинированного цитирования», который он использовал ранее в своих руанских памятниках. Он соединяет мотивы, взятые из разных источников, свободно варьируя их по собственному замыслу.

В издании Витрувия Жан Гужон выступил не только иллюстратором, но и соавтором, снабдив текст кратким комментарием [28], в котором раскрыл характер изменений и дополнений в своих иллюстрациях по сравнению с первоисточником. Таким образом, он проявил себя как теоретик, подключившись к широкому движению ренессансного витрувианства, которое получило в 1540-е годы самое широкое распространение [3]. Основой его взглядов послужил трактат Серлио, идеи которого, как показал И. Повелс [34, pp. 138–140], чаще всего определяли гужоновские корректировки норм Витрувия. Но только ли он один?

Один фрагмент в его комментарии заслуживает особого внимания. Начиная свое обращение к читателю, Гужон напоминает ему о знании геометрии и перспективы, которые Витрувий считал необходимыми для архитектора, «что доказали на практике наши досточтимые предшественники, а именно: Рафаэль Урбинский (совершенный в искусстве живописи), Андреа Мантенья, не последний в свое время, Микеланджело, Антонио Сангалло, Браманте, которые никогда не предпринимали никаких работ в Архитектуре, не освоив предварительно оные две науки» [28]. Этот перечень достойных предшественников, к которым Гужон далее присоединяет «мессира Себастьяна Серлио, который весьма искусно описал и изобразил многие вещи, согласно правилам Витрувия», а также своих соотечественников Леско и Делорма, вызывает некоторое недоумение. На первом месте в нем оказываются не архитекторы Браманте и Сангалло, что было бы логично, или Микеланджело, пользовавшийся непререкаемым авторитетом у своих современников, а Рафаэль и Мантенья. Последний, вероятно, оказался в этом перечне, благодаря своей славе перспективиста и знатока античности, а вот присутствие Рафаэля на почетном первом месте, на наш взгляд, не случайно.

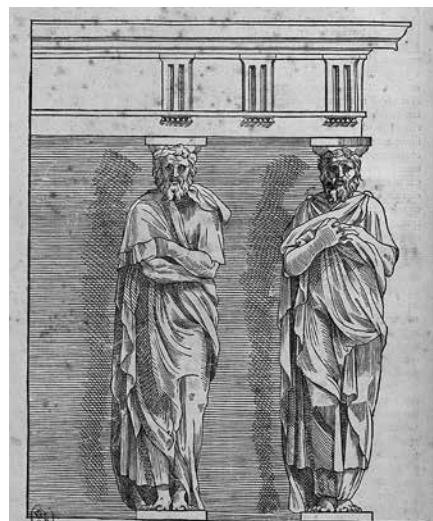
3 Как заметил П. Дю Коломбье, фигуру человека, замахнувшегося мотыгой в левой части листа, он берет из композиции Полидоро «Адам и Ева после изгнания», известной по более поздней гравюре Керубино Альберти [17, p. 8].

Вклад Рафаэля в теорию архитектуры был недавно переосмыслен К. Кристиан [16], которая подвергла глубокому и всестороннему анализу известную гравюру Маркантонио Раймонди, изображающую «Портик кариатид» (ил. 6), влияние которой на соответствующие иллюстрации Гужона [42, p. 2 v, 3 v] признавали исследователи [17, p. 8; 35, pp. 63–64]. (Ил. 4–5.) Кристиан доказала, что архитектурная фантазия, гравированная Раймонди, представляет собой в действительности плод теоретических и археологических изысканий Рафаэля, связанных с подготовкой иллюстраций для рукописного перевода Витрувия М. Фабио Кальво, а также с работой Рафаэля над фигурами цоколя Станца ди Элиодоро [16, p. 71; 11, p. 435].

Некоторые аспекты этого изображения имеют особое теоретическое значение. Гравюра Раймонди объединяет два различных по смыслу фрагмента витрувиевского текста. Первый — это следующие один за другим в Первой книге рассказы о происхождении кариатид, — наказанных за измену жительниц пелопонесского города Кария, — и о портике персов, воздвигнутом лаконянами [1, с. 17]. Оба эти фрагмента служат иллюстрацией мысли Витрувия о необходимости для архитектора знания истории для того, чтобы при надобности объяснить заказчику происхождение тех или иных архитектурных форм. Второй фрагмент — это начало книги IV [1, с. 75], где Витрувий рассуждает о происхождении и пропорциях колонн в связи с пропорциями мужского и женского тела и, в частности, сравнивает формы ионического ордера с одеждой и прическами женщин [1, с. 75]. Данный пассаж Витрувия лег в основу ренессансной теории ордеров, придавая ей гуманистический смысл. Он позволяет связать ордера колонн с формами и пропорциями человеческого тела, так же как ранее — в книге III [1, с. 61], — через ассоциацию с кругом и квадратом человеческая фигура вписывалась в идеальное устройство Мироздания. Таким образом, ордер превращается в парадигму человеческого тела, мужского или женского, соответственно, которое, в свою очередь, является воплощением универсальных законов. При этом, ассимилируя два различных фрагмента текста Витрувия и связывая персидский портик с дорическим ордером, а наказанных кариатид — с ионическим, Рафаэль изобретает новую форму — кариатиду ионического ордера, не известную ни греческой, ни римской античности. Кариатиды, несущие ионические капители с волютами, не встречаются в реальных античных памятниках — это сугубо ренессансный продукт, воплотивший гуманистический антропоморфизм



4. Жан Гужон. *Портик кариатид*
Ил. из кн.: *Architecture ou art de bien bastir de Marc Vitruve Pollion*. Paris, 1547. F. 2v



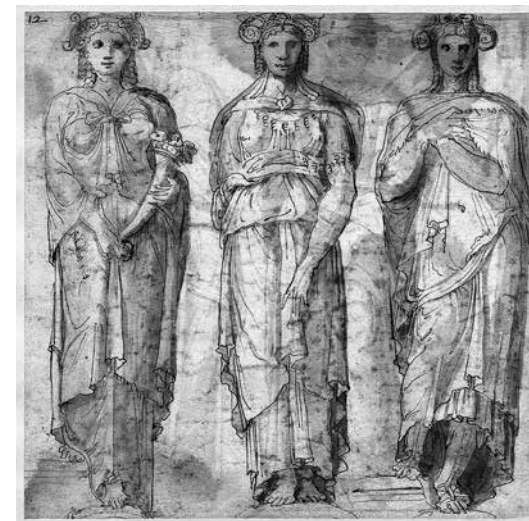
5. Жан Гужон. *Портик персов*
Ил. из кн.: *Architecture ou art de bien bastir de Marc Vitruve Pollion*. Paris, 1547. F. 3v

ренессансной мировоззренческой концепции. Есть все основания полагать, что продукт этот был произведен в мастерской Рафаэля.

Нестыковки в деталях портика кариатид позволили К. Кристиан предположить, что гравюра Раймонди объединила два разных рисунка Рафаэля, выполненных первоначально отдельно для верхнего и нижнего ярусов [16, pp. 67–68]. Доказательство этому она находит в двух анонимных итальянских рисунках Большого альбома Джона Тельмана в музее Эшмолиан в Оксфорде⁴, на которых представлены по отдельности портик персов и портик кариатид [16, p. 68, fig. 5.3, 5.4]. По мнению Кристиан, они восходят к утраченным оригиналам Рафаэля. Предположение о существовании рисунков Рафаэля, связанных с изучением текста Витрувия, могут подтвердить и другие примеры. В коллекции Британского музея нас заинтересовал рисунок трех женских фигур, атрибутированный кругу Джироламо да Карпи. (Ил. 7)⁵ Позы этих фигур и их прически, в которых завитки кос превращаются в орнамент, образующий волюты, не оставляют сомнений в общности



6. Маркантиони Раймонди
(по рисунку Рафаэля). Фасад кариатид. 1516–1519
Резцовая гравюра



7. Джироламо да Карпи (школа). *Три женские фигуры (кариатиды?)*. 1520–1556
Бумага, перо, коричневые чернила, отмывка. 20 × 20,2. Британский музей, Лондон, inv. SL, 5227.14. © The Trustees of the British Museum

их прототипа с рисунком из Оксфорда⁶, а на обороте листа представлена задрапированная мужская фигура, которую можно трактовать как «перса». Феррарский мастер Джироламо да Карпи, неоднократно бывавший в Риме в 1520–1550-е годы⁷, оставил обширную коллекцию рисунков, в которых он широко использовал уже имевшиеся графические

4 Larger Talman Album, fol. 185r, 186r. Музей Эшмолиан, Оксфорд, inv. WA1942.55.74–75.

5 Три фигуры, изображенные на этом листе, встречаются по отдельности в других сборниках рисунков Джироламо да Карпи: Музей Розенбах, Филадельфия, inv. 54.807, R114; Королевская библиотека, Турин, inv. S. M. 14760. F. 15 A v; Альбертина, Вена, inv. 336. См.: [12, p. 35].

6 Как заметила К. Кристиан, волюты ионических капителей на рисунке из Оксфорда образуют на головах кариатид курьезную форму, похожую на рога [16, p. 70]. Она считала ее фантазией анонимного рисовальщика, однако, по нашему мнению, эта деталь является прямой визуальной реконструкцией текста Четвертой книги Витрувия [1, с. 75], где тот пишет о волютах, подобных завиткам женских кос. Тот же самый мотив можно узнать на рисунке последователя Джироламо да Карпи из Британского музея.

7 Последние исследования о биографии и творческой деятельности Джироламо да Карпи см.: [12; 25; 33; 32].



8. Рафаэль и мастерская. Станца делла Сеньятура. Фрески цоколя. 1541 Ватикан

прототипы, восходившие по большей части к работам Рафаэля и его учеников: Перино дель Вага, Джулио Романо, Полидоро да Караваджо [12, p. 130; 33, pp. 179–187]. Таким образом, его рисунки являются важным источником, посредством которого можно составить представление об утраченных архивах Рафаэля и его школы. Из них в его руки могли попасть и рисунки кариатид, которым Джироламо, принадлежавший уже к позднему поколению маньеристов, придал изящные позы, жесты рук и атрибуты.

Развитие «рафаэлевской линии» интерпретации антропоморфных опор продолжилось в архитектурной теории и художественной практике середины XVI века. В теории последователем Рафаэля выступил страсбургский гуманист и медик Вальтер Риф, опубликовавший в 1548 году в Нюрнберге первый немецкий перевод Витрувия [43]. В иллюстрациях к первой главе, связанных с сюжетом о персах

и кариатидах, можно без труда узнать производные гравюры Раймонди, очевидно, служившей немецкому издателю непосредственным образцом⁸. А на практике развитие этой темы можно обнаружить у прямого ученика Рафаэля — Перино дель Ваги — в фигурах цоколя Станцы делла Сеньятура (ил. 8), знакомство с которыми Гужон уже демонстрировал ранее в аллегорических фигурах надгробия Луи де Брезе [4, с. 172–173]. При этом подвижные позы и естественные жесты фигур цоколя Перино разительно отличают их от более статичных персонажей на гравюре Раймонди. Те же качества обнаруживают и иллюстрации Гужона, более схожие в этом с аллегориями надгробия де Брезе [45, p. 174; 35, p. 62], чем со скованными фигурами Раймонди или В. Рифа. Параллели между мужскими фигурами цоколя Станцев и персами Гужона можно увидеть, в частности, в кистях рук⁹, что очевидно выдает общий прототип. Можно уверенно предположить, что иллюстрации Гужона восходят именно к версии Перино, точнее говоря, к его интерпретации рафаэлевского образца.

При этом Гужону приходится исправить «ошибку» Перино дель Ваги, связанную с несоответствием его моделей нормам Витрувия. Все фигуры цоколя Станцы делла Сеньятура несут на своих головах ионические капители, явственно свидетельствующие об их принадлежности к рафаэлевской генерации кариатид. При этом Перино помещает на цоколе не только женские, но и мужские фигуры, которым он, следуя архитектурной логике, вынужден был придать капители того же ордера. В результате получается, что мужские фигуры цоколя несут «женские» ионические капители, вопиюще противоречащие витрувианской традиции. Это противоречие побудило Гужона распределить в своих иллюстрациях к Витрувию прототипы, взятые из цоколя Станцы делла Сеньятура, по разным ордерам. Женские фигуры Перино послужили источником для его кариатид [42, p. 2v], тогда как мужские фигуры цоколя логично преобразуются Гужоном в персов [42, p. 3v]

8 Три иллюстрации издания В. Рифа представляют собой прямые копии фрагментов гравюры Раймонди, данные в инверсии [43, ff. XIVv, XVIr, XVIIIv].

9 На гравюре Гужона и на подготовительном рисунке к ней из рукописного перевода Витрувия, хранящегося в Парижской национальной библиотеке [Париж. BNF, Fr. 12338, fol. 5v], обращает на себя внимание гипертрофированная кисть руки одного из персов с вытянутыми искривленными пальцами. Ее можно было бы считать ошибкой рисовальщика, если бы точно такая же неестественная кисть не обнаруживалась на рисунке Перино дель Вага из Альбертины (inv. 648), очевидно, служившем подготовительной штудией для фигуры цоколя.

и получают соответствующий их полу «мужской» дорический ордер. Таким образом Гужон не просто повторяет имеющийся образец, но переосмысливает его, следуя рафаэлевскому пониманию теории ордеров.

Работа над изданием трактата Витрувия положила начало сотрудничеству Гужона с Жаном Мартеном — писателем, гуманистом, переводчиком и издателем трудов многих античных и итальянских авторов, в числе которых были части трактата Серлио, «Гипнэротомехия Полифила» Колонны, а также архитектурный трактат Альберти. Это сотрудничество, на наш взгляд, само по себе опровергает все попытки представить Гужона простым ремесленником-исполнителем. Для того чтобы быть принятым в среде парижских гуманистов, он должен был обладать хотя бы минимальным классическим образованием, а для того чтобы участвовать в издании Витрувия — получить признание как архитектор и знаток античности. Тем более, что сотрудничество с Мартеном продолжилось и после публикации Витрувия. В 1549 году Гужон принял участие в подготовке торжественного въезда Генриха II в Париж в составе блестящей команды интеллектуалов, куда входили поэты П. Ронсар, Ж. дю Белле и Т. Себилле, архитекторы Ф. Делорм и П. Леско, мастера школы Фонтенбло Фр. Приматиччо и Сцибек да Карпи, а также непосредственные исполнители — живописцы Ж. Кузен и Ш. Дориньи¹⁰, под общим руководством Мартена. Совместно с ним Гужон участвовал в публикации брошюры с описанием триумфа и выполнил иллюстрации праздничной декорации [31]. Самым значительным памятником сотрудничества Гужона, Мартена и команды мастеров в ходе подготовки торжественного въезда стало сооружение нового фонтана на кладбище Невинных.

Несмотря на то что Фонтан Невинных является одним из наиболее прославленных произведений Гужона и французского Возрождения в целом, о его создании мало что известно. Памятник плохо документирован¹¹, поэтому многие вопросы, касающиеся происхождения его замысла, его функций, структуры, символики и иконографии, оста-

10 Как свидетельствует Фр. Жебелен [27, р. 43], Ж. Гужон, Ж. Кузен и Ш. Дориньи были основными исполнителями проекта и получили за свою работу в совокупности колоссальную сумму почти в 5000 ливров.

ются полем для гипотез и научных дискуссий¹². Под вопросом и атрибуция фонтана. Имя Гужона впервые упоминается лишь в XVII веке, а в XVIII столетии к нему присоединяется имя Леско¹³, что породило споры среди новейших исследователей о распределении ролей между ними¹⁴. Кажется вполне вероятным, что работа над Фонтаном Невинных, как и многие другие, осуществлялась Гужоном в соавторстве, а степень его личного участия можно установить лишь предположительно, опираясь на анализ структуры и декорации памятника.

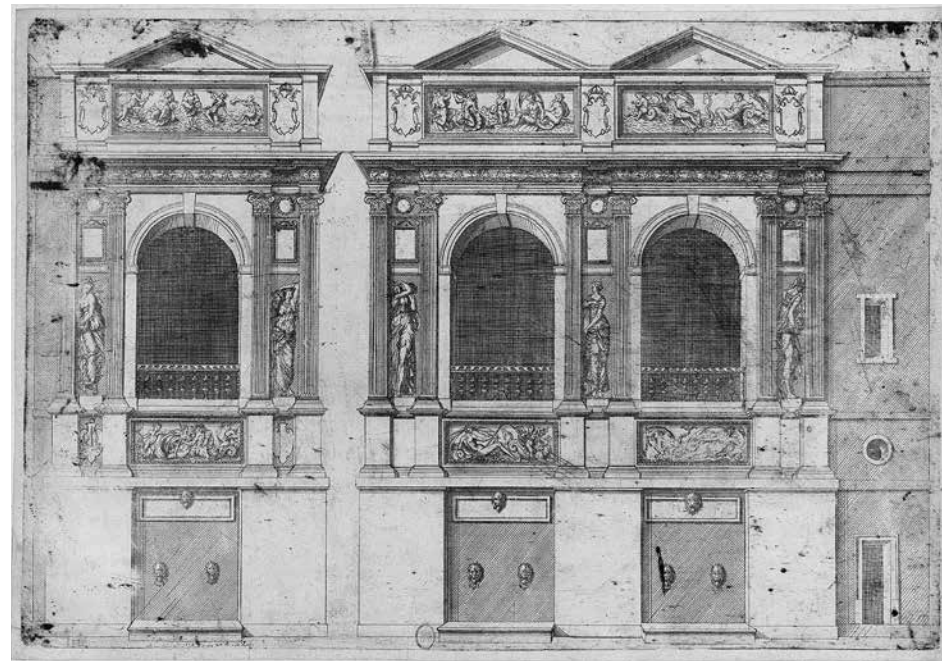
Фонтан Невинных первоначально представлял собой двухпролетную арочную лоджию на высоком цоколе, расположенную на углу улиц Сен-Дени и О-Фер и встроенную в комплекс сооружений кладбища Невинных¹⁵. Его вид можно представить по гравюре, приписываемой Дюсерсо (ил. 9): в нижней цокольной части располагался собственно фонтан, струи которого били из пасти львиных маскаронов. Верхняя часть представляла собой арочную конструкцию на пилонах, оформленных сдвоенными пилястрами коринфского ордера, увенчанную аттиком с треугольными фронтонами над каждым из пролетов и богато

- 11 В городских архивах Парижа сохранилось всего два упоминания о строительстве Фонтана Невинных, оба датированные 1549 годом [17, р. 54; 32, р. 270, note 5, 6]. В первой записи от 16 февраля говорится о необходимости закончить строительство фонтана к триумфальному въезду короля, что свидетельствует о том, что к этому моменту оно уже было начато. А второе от 16 июня, описывающее само торжество, повторяется дословно в брошюре, изданной организатором праздника Жаном Мартеном: «...по правую руку находится Фонтан Св. Невинных, заново перестроенный, произведение исключительное, украшенное фигурами Нимф, рек и источников в рельефе, а также лиственными орнаментами, столь искусно вырезанными и обработанными, что невозможно выразить словами, посему мы оставляем судить о нем тем, кто может увидеть его в натуре и понимает в подобных вещах. Онный фонтан был украшен находившимися внутри многочисленными дамами и горожанками, а также дворянами и гражданами этого города, в столь достойном порядке, что все это было прекрасно» [31, f. 11 v].
- 12 По поводу интерпретации иконографии и символики фонтана см.: [32, pp. 271–277; 8, pp. 218–223; 2, с. 21–27].
- 13 Имя Жана Гужона в качестве автора замысла и исполнителя Фонтана Невинных называет Блез де Вижнер в *Suite de Philostrate* (1602). Имя Пьера Леско в связи со строительством фонтана впервые появляется в трудах историков XVIII века: Ж.-Э. Пиганьоля де ла Форса (1744) и А.-Н. Дезайе д'Аржанвиля (1778). См.: [17, р. 54, 161, notes 94, 95].
- 14 Начало дискуссии положил Г. Зернер, который считал вклад Леско определяющим не только для архитектурной, но и для скульптурной концепции памятника [45, pp. 181–182]. Однако большинство исследователей с ним не согласилось. См. по этому поводу: [8, р. 219; 2, с. 19, прим. 21].
- 15 Фонтан был разобран в 1785–1788 годах при ликвидации кладбища и перенесен в центр площади рынка Невинных. При этом он полностью утратил свою архитектурную часть, будучи оформлен в виде свободностоящей эдикулы и дополнен рельефами О. Пажу. После этого он еще дважды подвергался реконструкциям в XIX веке, прежде чем занял свое нынешнее место на площади Жоашена дю Белле. См.: [17, pp. 57–58; 32, р. 271].

украшенную низкими барельефами. Постамент и аттик каждой из трех травей фонтана были оформлены горизонтальными панелями с изображением нимф, путти и морских существ, а узкие вертикальные простенки между пилястрами были заполнены фигурами нимф-гидрофор, коих всего насчитывалось пять: две фигуры располагались на боковом фасаде, выходившем на магистральную улицу Сен-Дени, и три — на главном фасаде, выходившем на узкую улицу О-Фер.

Структура в целом выглядит крайне необычно. Для французского Ренессанса была более привычна форма свободстоящего фонтана в виде круглого или многогранного бассейна с чашей посередине, восходящая к монастырским и замковым колодцам, либо пристенные композиции, ведущие свое происхождение от чаш для святой воды в интерьерах соборов. Гужон, несомненно, был знаком с обоими типами и даже, возможно, принимал участие в создании подобных¹⁶. С Фонтаном Невинных такие конструкции не имеют ничего общего. П. дю Коломбье предположил, что возможным прототипом мог послужить Большой фонтан в Фонтене-ле-Конт (1542), однако он сам отмечал, что этот памятник «очень далек от изумительной элегантности парижского шедевра» [17, р. 56]. Более вероятным нам кажется предположение Н. Миллер, которая заметила, что «главный ренессансный прототип фонтана находится не во Франции, а в Венеции. Это — Лоджетта Сансовино, возведенная в 1537–1540 годах, в рельефах которой Венера, окруженная морскими божествами и аллегорическими фигурами, выражает богатство и добродетели Венецианской Республики» [32, р. 274].

Таким образом, так же как и в руанском надгробии де Брезе, чьи прямые прототипы обнаруживаются в искусстве венецианского круга, мы вновь вынуждены обратиться к Италии в поисках источников форм. Следует отметить, что венецианская Лоджетта — может быть, самый близкий, но не единственный аналогичный пример. Она принадлежала к обширному «семейству» ренессансных городских лоджий, истоки коих восходили еще к античности, а многочисленные примеры были рассеяны по разным городам Италии. Лоджия деи Ланци во Флоренции (1376–1382), более поздние палладиовская лоджия дель Капитанео в Виченце (1570–1571) и лоджия деи Мерканти в Генуе (1586) — все эти разновременные сооружения роднит с лоджией Фонтана Невинных не только



9. Жак Андруз Дюсерсо (?). Фонтан Невинных. 1560
Офорт

форма, но и назначение. Все они являлись своеобразным открытым публичным залом, предназначенным для общественных, в том числе и праздничных, мероприятий, и имели, соответственно этому, более или менее насыщенную аллегорическую декоративную программу. Однако их отличает от парижского памятника одна существенная особенность — это наличие самого фонтана. Нам неизвестны заальпийские примеры соединения в одной постройке фонтана и городской лоджии, следовательно, источник форм надо искать в другом месте.

На гравюре из коллекции Варбургского института, изображающей Фонтан Невинных [32, pl. 19], в прямоугольных панелях между пилястрами над головами женских фигур можно различить надпись: FONTIUM NYMPHIS — «источник нимф», т. е. нимфей. Это заставляет нас обратиться к другому кругу аналогий. Тема нимфея возникает

16. Ему приписывают фонтан Сен-Лазар (1543) в Отене [см.: 17, pp. 35–36].



10. Жан-Жак Буассар. Спящая нимфа из сада Анджело Колоччи. Ил. из кн.: *Pars Romanae Urbis Topographiae et antiquitatum*. Frankfurt: Johannes Feyrabend, 1602. VI, pl. 25



11. Спящая Ариадна. II в. Мрамор. Музей Пию-Клементино, Ватикан, inv. 548

в ренессансном искусстве в начале XVI века под влиянием двух разнородных источников: во-первых, античной литературы, в которой часто фигурирует образ грота или источника — жилища и святилища нимф, и, во-вторых, реальных древнеримских памятников, в которых фонтаны и нимфеи принимали разнообразную монументальную форму. Оба этих источника соединились в начале XVI века со стремлением ренессансной гуманистической элиты к возрождению жизни *all'antica* и породили новый вид архитектуры малых форм, — садовый грот, лоджию или иную конструкцию, включавшую в себя фонтан и служившую для отдыха и наслаждения. При этом ренессансный нимфей всегда представлял собой своеобразный ментальный конструкт — это был не просто бассейн, фонтан или водный источник, предназначенный для удовлетворения практических или эстетических целей, но обязательно сооружение, вызывающее античные ассоциации, созданное по «образу и подобию» древних.

В течение первой половины XVI века нимфеи получают достаточно разветвленную типологию, и в них выделяются характерные темы и образы. Одним из наиболее популярных становится образ возлегающей или спящей нимфы, выступающей одновременно и как воплощение животворящих сил природы, и как *genius loci*, соединяющий древность и современное бытие, и как образ поэтического вдохновения, ассоциирующийся с нимфой Кастальского источника. Как отмечала



12. Бенвенуто Челлини, Пьер Бонтам и мастерская. Нимфа Фонтенбло 1542–1543. Бронза. Лувр, Париж, inv. MR 1706



13. Агостино Венециано (по рисунку Рафаэля). Венера на дельфине и Амур 1515–1550. Резцовая гравюра

К. Кристиан, фигура «Спящей нимфы» часто служила центральной темой римских археологических садов в последней четверти XV и первой четверти XVI века [14, p. 129; 15, pp. 134–140]. Одним из характерных примеров был рельеф (ил. 10), который папский секретарь Анджело Колоччи поместил над фонтаном в искусственном гроте в своих садах на месте нынешней площади Треви, где продолжали собираться на поэтические диспуты члены римской Академии Помпонио Лето. А в 1512 году Д. Браманте создал самый известный вариант нимфея подобного типа, поместив античную статую спящей Ариадны (которую в XVI веке считали Клеопатрой) в нишу на промежуточной террасе, соединяющей верхний и нижний дворы Виллы Бельведер¹⁷. (Ил. 11.) И хотя нимфей Браманте просуществовал относительно недолго (конструкция была разобрана в начале 1550-х годов), образ спящей Ариадны, широко растиражированный в ренессансном искусстве, был, несомненно, известен Гужону, так как копия ватиканской статуи, выполненная по заказу Франциска I, находилась во Франции с начала 1540-х годов¹⁸.

17 Внешний вид и конструкция несохранившегося нимфея Браманте в Бельведере известны по рисункам первой половины XVI века, в частности, рисунку Фр. де Холланда (Королевская библиотека, Эскориал, Codex: inv. 28-1-20. F. 8 v). См. по этому поводу: [5, pp. 113–117; 9, pp. 113–114].

18 Лувр, Париж, inv. MR 3284.



14. Жан Гужон. Лежащая нимфа и путто на гиппокампе. Рельеф цоколя Фонтана Невинных. 1549. Мрамор
Лувр, Париж, inv. MR 1737

Тот же Браманте, стоявший у истоков типологии ренессансного нимфея, соорудил в 1508 году другой вариант нимфея на частной вилле семейства Колонна в Дженовандано, имевший форму трехпролетной лоджии с нишами-экседрами и выполнявший, как предполагал Фр. Й. Алварес, функции пиршественного и зрелищного зала [5, pp. 180–182]. Этот нимфей послужил прототипом для Рафаэля, спроектировавшего подобную конструкцию на Вилле Мадама (1518–1525), и для многих других сооружений подобного рода.

В середине — второй половине XVI века фонтаны-нимфеи и гроты-нимфеи обретают популярность не только в Италии, но и за ее пределами. Мода на них проникает и во Францию, где интерес к нимфеям обнаруживается в 1540-е годы как в литературных и гуманистических кругах¹⁹, так и в реальных художественных проектах. Первыми образцами подобного рода были, по-видимому, грот в саду Сосен в Фонтенбло (1542–1545), а также рельеф с изображением «нимфы Фонтенбло», заказанный в 1543 году Франциском I Бенвенуто Челлини (ил. 12), который предполагалось поместить над воротами замка. Образ возлежащей

19 Доказательством может служить французский перевод «Гипнэротомехии Полифила», выполненный партнером Гужона Ж. Мартеном в 1546 году, который был дополнен новыми иллюстрациями, изображающими нимфей [18, f. 26r, 27r].



15. Жан Гужон. Спящая нимфа и путто на морском чудовище. Рельеф цоколя Фонтана Невинных. 1549. Мрамор
Лувр, Париж, inv. MR 1736

нимфы, выступающей в Фонтенбло как *genius loci* (в буквальном переводе *fontaine bleu* означает «голубой источник»), получает широкую популярность в искусстве этого круга. Он встречается в монументальной живописной декорации²⁰, тиражируется в рисунках²¹ и гравюрах²², а также воплощается в станковых живописных произведениях²³. Садовые гроты и фонтаны-нимфеи представляют во Франции середины XVI века популярную архитектурную тему. Как отмечает Фр. Будон, подобные сооружения проектируются и строятся в замках Валери, Шенонсо, Молн и многих других [10, pp. 140–147]. Таким образом, можно констатировать, что «Фонтан нимф» Ж. Гужона органично вписывался в идейный и художественный контекст французского искусства 1540–1550-х годов.

20 Образ возлежащей нимфы встречается во фресках галереи Франциска I, аллегорических фигурах плафона галереи Улисса, а также в изображениях муз и античных богинь на фресках тимпанов арок Нижней галереи замка Фонтенбло. Фигуру возлежащей обнаженной, воплощающую антикизированный женский образ богини, нимфы или музы, можно встретить в других памятниках круга Фонтенбло, например во фресках «Комнаты искусств» в замке Анси-ле-Фран (1550-е).

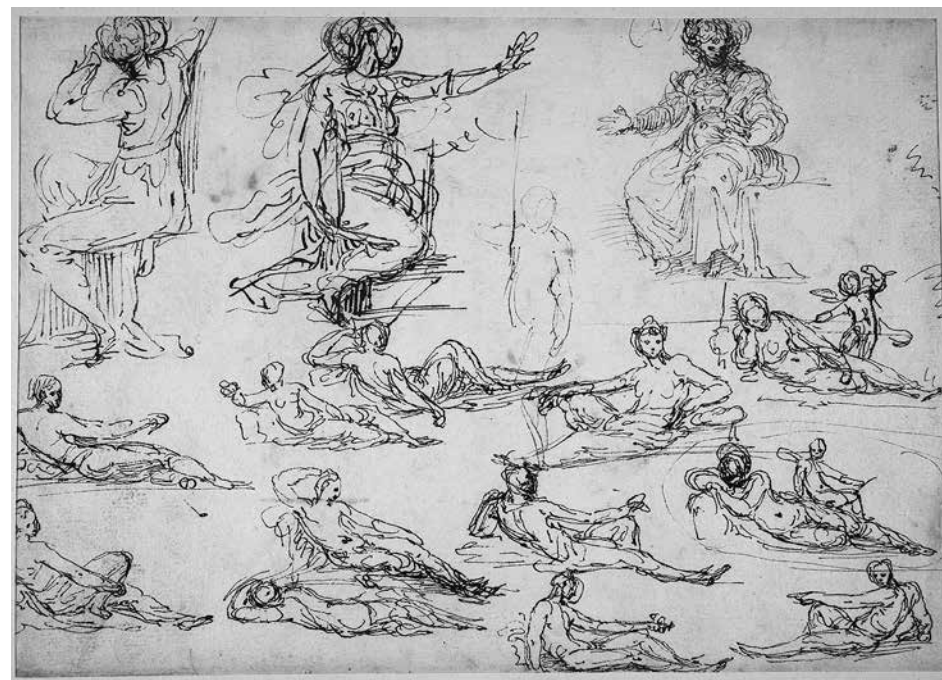
21 В частности, в рисунках Фр. Приматиччо (Лувр, Париж, inv. 8542r, 8822r, 8523r, 5856r).

22 Например, в гравюрах Л. Давана 1542–1547 гг. (Музей Метрополитен, Нью-Йорк, inv. 1972.631; 49.95.379; 49.97.568 и др.).

23 Например, *Eva prima Pandora* Ж. Кузена Старшего (Лувр, Париж, inv. RF 2373).

В конкретных формах фонтана характерные образы нимфея демонстрируют рельефы постамента фасада, выходившего на улицу О-Фер, с изображением возлежащих на раковинах обнаженных нимф в сопровождении путти, галопирующих на морских чудовищах. Первый из них (ил. 14) варьирует мотив нимфы Челлини, однако, по всей видимости, это был не единственный образец. Более спокойная поза, женственные формы и классические пропорции фигуры заставляют вспомнить римские примеры, подобные нимфе из сада Колоччи²⁴, а морские мотивы и форма веллума над ее головой выдают связь с античными саркофагами с изображением персонификаций стихий. Похожие детали можно встретить на гравюре А. Венециано (ил. 13), созданной по рисунку Рафаэля, который, в свою очередь, восходит к саркофагу, хранившемуся в начале XVI века в церкви Сан Паоло фуори ле Мура²⁵.

- 24 Как отмечает К. Кристиан, сохранилось множество документальных свидетельств об античных статуях и рельефах с изображением возлежащих обнаженных и полуобнаженных женских фигур, которые были интерпретированы в XV–XVI веках как «спящие нимфы» и украсили собой фонтаны в римских дворцах и садах [14, pp. 129–130]. Некоторые из них фиксировались ренессансными рисовальщиками и граверами, например, возлежащая нимфа из коллекции Галли, которая фигурирует на рисунках М. ван Хемскерка (Государственные музеи, Гравюрный кабинет, Берлин, inv. 79. D. 2. Ff. 27r, 72r).
- 25 Census ID 158915 [9, p. 84, No 45]. Ныне утраченный саркофаг, который находился в XVI веке в церкви Сан Паоло фуори ле Мура, помимо гравюры Венециано был запечатлен в нескольких сборниках рисунков середины XVI века. Лежащая женская фигура, которую гравер интерпретировал как Венеру, представляет, по всей вероятности, nereиду, а летящая фигура — Икара, превращенного на гравюре в Амура.
- 26 Изображения девяти муз и трех античных богинь: Юноны, Афины и Венеры, — располагались в тимпанах арок трехпролетной лоджии, соединявшей крыло Галереи Улисса с Королевским павильоном и уничтоженной в 1750 году. Подготовительные рисунки Приматиччо к ним сохранились в Лувре (inv. 8553 R-8562 R), а также в музее Боннат в Байонне (inv. 1271). Они послужили основой для серии гравюр Л. Давана (1540–1545), которые сохранились в венской Альбертине (inv. It/III/4/18-19/III/4/21) и в других собраниях.
- 27 Созданные Приматиччо вскоре после возвращения из римской поездки в начале 1540-х годов фрески Нижней галереи непосредственно отразили его римские впечатления. В частности, фигуры муз Эвтерпы и Каллиопы узнаваемо повторяют позы иньюди Сикстинского потолка Микеланджело.
- 28 Фигура отдыхающей нимфы или вакханки, видимая со спины, встречается в рельефах античных саркофагов, в частности на так называемом саркофаге Реи Сильвии из Палаццо Маттеи ди Джове (Census ID 157036 [9, p. 67f, No 25]), а также на саркофаге с вакхическими сценами, происходившем из коллекции А. делла Валле и ныне хранящимся в Риме на Вилле Медичи (inv. N 58; Census ID 157071). Оба прототипа были зафиксированы в рисунках середины XVI века. Похожий мотив фигурирует на гравюре А. Венециано, изображающей лежащую обнаженную в пейзаже (Британский музей, Лондон, inv. 1854, 0614.390).



16. Перино дель Вага. Штудии лежащих фигур. Первая половина XVI в.
Бумага, перо, коричневые чернила.
16,2 × 22,5. Музей Метрополитен,
Нью-Йорк, inv. 1975.131.44v

Нимфа второго рельефа Гужона (ил. 15) соединяет в себе две генеалогические линии. Одна связывает ее с Приматиччо и школой Фонтенбло, где часто встречается мотив лежащей женской фигуры в сложном развороте, видимой со спины. Примером могут служить изображения муз и античных богинь в Нижней галерее замка Фонтенбло, известные по подготовительным рисункам Приматиччо и гравюрам Л. Давана²⁶, которые сочетают в себе напряженную пластику микеланджеловских образов²⁷ с маньеристической изломанностью и диспропорциональностью. Другая линия происхождения нимфы Гужона восходит к античным образцам и кругу Рафаэля²⁸, где образы спокойно возлежащих муз, нимф и вакханок часто варьировались в разных позах и ракурсах.



17. Гидрофоры Арки Марса. II в.
Реймс. Фрагмент

Особенно показателен в этом отношении рисунок Перино дель Вага из Музея Метрополитен (ил. 16), где представлены 13 штудий лежащих женских фигур, среди которых можно узнать мотивы обоих рельефов фасада фонтана, выходившего на улицу О-Фер. Этот лист демонстрирует характерные особенности творческого метода Перино, унаследованного им от Рафаэля: он тщательно прорабатывал отдельные пластические мотивы своих работ, создавая серии подготовительных штудий на одну тему. Впоследствии эти рисунки стоящих, сидящих, лежащих мужских, женских и детских фигур охотно использовали его ученики, копировали их и передавали по наследству ученикам учеников. Работая в Риме в контакте с мастерской Перино дель Вага, Гужон имел возможность усвоить основы этого метода и получить в свое распоряжение образцы, ведущие свое происхождение непосредственно из мастерской Рафаэля.

Как было отмечено выше, характерным признаком ренессансного нимфея была его программная и наглядно декларируемая связь



18. Жан Гужон. Нимфы Фонтана
Невинных

с античностью. «Фонтан нимф» Гужона подтверждает это множеством прямых и косвенных античных цитат. Во-первых, рельеф с Тритоном и Нереидой на горизонтальной панели постамента бокового фасада, выходившего на улицу Сен-Дени, как заметил еще П. дю Коломбье [17, pp. 64–65, note 112, pp. 162–163], цитирует известный античный образец — так называемый Саркофаг nereид. Мраморный рельеф эпохи Антонинов, найденный в середине XV века на Монте Кавалло в Риме и затем хранившийся в монастыре Св. Нила в Гроттаферрате, неоднократно служил моделью для ренессансных рисовальщиков и художников²⁹.

29 Census ID 152764 [9, pp. 133–134, No. 102]. Саркофаг был известен с конца XV века и фигурировал в рисунках альбома из Амброзианы (Библиотека Амброзиана, Милан, inv. F 214 inf., no. 2r), кодекса Эскориалензис (Королевская библиотека, Эскориал, inv. 28-II-12, ff. 34r–v), а также в росписях Пинтуриккьо в Зале Полубогов римского Палаццо деи Пенитенциери (конец XV в.). В настоящий момент античный фрагмент считается утраченным.

Во-вторых, прямые аналогии с античными памятниками обнаруживают архитектурные детали фонтана, в частности фриз, позаимствованный из базилики Нептуна, входившей в ансамбль построек Пантеона Марка Агриппы³⁰, а также летящие Виктории в тимпанах арок, одна из которых повторяет арку Тита в Риме.

Наконец, сами фигуры нимф с кувшинами (ил. 18) также обнаруживают античные истоки. Две из них, как заметила Н. Миллер [32, р. 274], цитируют весьма необычный прототип — рельефы так называемой Арки Марса в Реймсе, триумфальных ворот галло-римского времени, отреставрированных и обновленных в 1540-е годы³¹. Их широкие пилоны украшают ниши-эдикулы, декорированные фигурами гидрофор, включенными в архитектурные рамы. Позы двух сохранившихся фигур (ил. 17) очевидно перекликаются с нимфами Гужона, который, однако, не копирует античный монумент. Угловатая пластика непропорциональных фигур провинциального памятника резко контрастирует с тонкостью, изяществом и богатством пластической игры драпировок нимф Гужона, особенно нимфы, держащей кувшин на плече. Это наводит на мысль о том, что автор прибегает к своему излюбленному приему «комбинированного цитирования», корректируя форму другим образцом. Им, скорее всего, послужила «Спящая Ариадна» из ватиканской коллекции (ил. 11), которую Гужон мог знать либо прямо, либо по копии Приматиччо. Запрокинутая рука, мягкость форм и льющийся рисунок складок, обтекающих фигуру ватиканской нимфы, явственно напоминают рельеф фонтана.

Влияние этого прототипа на пластику Гужона отмечали многие исследователи, обнаруживая его и в кариатидах луврского портика [30, р. 192; 36, р. 58; 8, pp. 224–225]. При этом важно отметить, что в момент сооружения Фонтана Невинных «Спящая Ариадна» составляла часть нимфея Браманте, а следовательно, обращение Гужона к этому образу в композиции фонтана-нимфея может свидетельствовать о его стремле-

30 Census ID 10064378. Этот фриз изображали Дж. да Сангалло (Codex Barberini, Апостольская библиотека, Ватикан, inv. Barb. Lat. 4424, f. 17r), Дж. Ант. Дозио (Уффици, Флоренция, inv. 2038 Ar-v), П. Лигорио (Национальные архивы, Турин, inv. MS. a. III. 15 (Vol. 13), f. 55v) и др.

31 Как отмечает М. Демидова, «ворота Марса» в Реймсе, составлявшие часть галло-римских укреплений города и претерпевшие сильные изменения в Средние века, в 1544 году были очищены от средневековых наслоений, раскрыты и приняли участие в коронационных торжествах Генриха II. См.: [2, с. 23–24].



19. Танцовщица. I в.
Известняк. Музей Древнего Арля



20. Агостино Венециано
Гидрофора. 1528
Резцовая гравюра

нии воспроизвести античный образец в его реальном существовавшем тогда контексте.

Вариацию античного образца можно обнаружить и в другой нимфе (ил. 18, фигура № 5), первоначально располагавшейся на левом пилоне фасада, выходившего на улицу О-Фер. Ее спиралевидно закрученная фигура узнаваемо повторяет известную «формулу пафоса», восходящую к танцующей менаде Скопаса. Этот мотив во множестве модификаций использовался в античных рельефах с изображением вакхических сцен на вазах, постаментах, саркофагах, а также в различных сюжетах монументальной декорации. Ярким примером может служить фрагмент неонатического рельефа I в. с изображением части женской фигуры (танцовщицы или Виктории), который некогда украшал стену античного театра древнего Арля [26, р. 122, No 145]. (Ил. 19.) Движение «танцовщицы» и изысканный рисунок складок ее одежд, обтекающих

тело, явственно напоминают нимфу Гужона. Хотя он вряд ли был знаком с данным конкретным фрагментом³², однако поиск прототипов его нимф среди рельефов античных саркофагов с изображением танцующих фигур кажется вполне оправданным. Они служили кладезем мотивов для искусства Ренессанса. Например, саркофаг из коллекции Фарнезе, известный с первой половины XV века и ныне хранящийся в музее Алларда Пирсона³³, был прекрасно освоен мастерами круга Рафаэля. Б. Перуцци использовал его мотивы во фресках Зала Перспектив на Вилле Фарнезина, Перино дель Вага и Лоренцетто интерпретировали фигуры танцующих вакханок в стуктовых рельефах ватиканских Лоджий³⁴, Маркантонио Раймонди³⁵, Агостино Венециано³⁶ и Энеа Вико³⁷ варьировали их в гравюрах. При этом уже Венециано трансформировал фигуру вакханки в гидрофору (ил. 20), что могло дать идею Гужону.

Таким образом, античные прообразы Гужона претерпевают ренессансную переработку, которая порой настолько сильно трансформирует исходный образец, что под антикизированной формой явственно выступают ренессансные источники. Доказательством могут служить

- 32 Рельеф был обнаружен в 1825 году во время масштабных раскопок театра в Арле, принятых в 1820-е годы (об истории и реконструкции памятника см.: [19, pp. 278–297]). Однако отдельные мотивы декорации театра были известны и раньше. Как отмечает Фр. Лемерль [29, pp. 297–304], дорический антаблемент театра, украшенный необычными метопами с протомами быков, не только фигурировал в описаниях гуманистов-антикваров (Л. де Ромье, 1574) и был зафиксирован ренессансными рисовальщиками, но послужил образцом для ренессансного фасада замка Юзес (1550-е). Известны случаи находок местными жителями в XVI–XVII веках статуй и рельефов арльского театра, например, статуи Венеры Арльской (Лувр, Париж, inv. Ma 439) [19, p. 290]. Все это позволяет допустить теоретическую вероятность знакомства Гужона с фрагментами, подобными арльской «танцовщице», однако следует признать, что она крайне мала.
- 33 Музей Алларда Пирсона, Амстердам, inv. 10854. См.: Census ID 157922 [9, p. 120, no 86].
- 34 В рельефах, изображающих Виттории, на пилястрах XII и XIV пролетов. См.: [21, pp. 292–293, tav. CXXXIII, CXXXV].
- 35 1510–1513, Музей Метрополитен, Нью-Йорк, inv. 1750.92. Отдельные мотивы Раймонди использовал в цикле «Добродетелей» 1516–1518 годов (например, *Prudentia* — Альбертина, Вена, inv. DG2017/3/6757), который Гужон цитировал в своих руанских памятниках [4, с. 169, ил. 13], и в одной из двух женских фигур со знаками зодиака (Альбертина, Вена, inv. DG2017/3/6758). «Поза менады» также легко узнается в фигуре у колонны, представляющей аллегория Гнева (Альбертина, Вена, inv. DG1971/381) или Силы (Альбертина, Вена, inv. DG2017/3/6749).
- 36 Агостино Венециано часто использовал «позу менады» в своих античных сюжетах, таких как «Сатир и нимфа» (Альбертина, Вена, inv. DG2017/3/7106), «Аполлон и Дафна» (1515, Альбертина, Вена, inv. DG2017/3/7313). Как и Раймонди, он неоднократно гравировал многофигурные фризы со сценами вакхического танца (например, Альбертина, Вена, inv. It/1/23/38).
- 37 Альбертина, Вена, inv. It/1/26/28.



21. Жан Гужон. *Путто на драконе*
Рельеф цоколя Фонтана Невинных.
1549. Мрамор. Лувр, Париж,
inv. MR 1736



22. Бальдассаре Перуцци
Фрагмент декора свода зала
Галатеи. 1509–1511
Фреска. Вилла Фарнезина, Рим

путти на рельефах постамента (ил. 21), гарцующие на гиппокампе, дельфине, драконе и хвосте тритона, которые, на первый взгляд, выглядят прямыми античными цитатами. Подобные мотивы в изобилии встречались в рельефах саркофагов и в декорации архитектурных монументов. Наиболее влиятельным прототипом служили рельефы фриза морского театра на вилле Адриана в Тиволи³⁸, которые стали для Ренессанса наглядным bestiарием античных морских чудовищ. Однако непосредственным источником для Гужона послужили не они. Его путти обнаруживают самое близкое и прямое родство с деталями росписей Б. Перуцци свода лоджии Галатеи на Вилле Фарнезина. (Ил. 22). Крылатые амур в живописных рельефах-«обманках» на падугах свода,

- 38 II в. Тиволи, Вилла Адриана. Инв. 114768. Census ID 159775. Части этого фриза разрознены сейчас по многим музеям, в том числе один фрагмент хранится в садах Виллы Фарнезина в Риме (Census ID 161441). Его изображения можно видеть во множестве ренессансных источников: в кодексе Эскориалензис (1506–1508, Королевская библиотека, Эскориал, inv. 28-II-12, ff. 58r, 62r), кодексе Фоссомброне круга Рафаэля (Муниципальная библиотека, Фоссомброне, inv. Dis. Vol. 3, f. 9r), кодексах Пигианус (Государственные музеи, Библиотека искусств, Берлин, inv. Ms. lat. fol. 61, ff. 372r, 374r, 376r) и Беролинензис (Государственные музеи, Гравюрный кабинет, Берлин, inv. 79. D. 1, f. 44r) середины XVI века, книгах Лигорио (*Antichità romane*. Vol. XX. Государственные архивы, Турин, inv. MS. Ja. II. 7, ff. 32v, 33r–v) и рисунках Палладио (Королевский институт британских архитекторов, Лондон, Vol. IX, f. 12).

оседлавшие разнообразных морских существ, позаимствованных из фриза виллы Адриана, демонстрируют почти буквальное совпадение с путти Гужона и дают наглядный пример того, как меняются античные прототипы, пройдя «первичную обработку» в рамках ренессансного образца. Изящество, динамика и тонкая линейная стилизация образов Фонтана Невинных были навеяны той ренессансной интерпретацией, которую претерпели классические мотивы в рамках осуществления мастерами круга Рафаэля декоративного ансамбля на Вилле Фарнезина.

Сходство рельефов Гужона с фресками лоджии Галатеи демонстрируют и другие части скульптурной декорации фонтана — в частности, первая нимфа-гидрофора на левом пилоне фасада, выходявшего на улицу Сен-Дени. (Ил. 18, фигура № 1.) П. дю Коломбье [17, p. 62, note 107, pl. LXVIII] связал ее с гравюрой Фетиды из серии античных богов и богинь, выполненной Якопо Каральо по рисункам Россо Фьорентино в 1526 году. (Ил. 23.) Однако если копнуть чуть глубже, то нетрудно заметить, что сама Фетида Каральо не оригинальна и представляет собой фактически зеркальное отражение фигуры Галатеи (ил. 24) на знаменитой фреске Рафаэля в лоджии на Вилле Фарнезина (1511). Автор гравюры лишь добавил некоторые детали, включая сосуд в ее руке. При этом сложно сказать, который из двух пототипов ближе Гужону, — его нимфа отстоит на равном расстоянии от обоих, отличаясь от них более спокойной и уравновешенной позой. Можно предположить, что для того, чтобы успокоить их сложное контрапостное движение, Гужон использовал иной рафаэлевский образец — фигуру Венеры, гравированную Раймонди по рисунку Рафаэля³⁹. (Ил. 25.) Таким образом, свой принцип «комбинированного цитирования» автор распространяет и на ренессансные модели: его нимфа синтезирует три образца, два из которых принадлежат Рафаэлю. Наконец, среди рельефов Фонтана Невинных можно обнаружить еще один мотив, позаимствованный скульптором из лоджии Галатеи. Фигурка путто у ног рафаэлевской



23. Якопо Каральо (по рисунку Россо Фьорентино). *Фетида* 1526. Резцовая гравюра



24. Рафаэль. *Триумф Галатеи*. 1511. Фреска. Фрагмент Вилла Фарнезина, Рим

нимфы варьируется в рельефах аттика фонтана и дополнительно подтверждает знакомство Гужона с мотивами фресок виллы Фарнезина.

Обнаруженная связь открывает поле для дальнейших предположений. Ансамбль Виллы А. Киджи включал в себя интереснейший образец ренессансного нимфея — садовую лоджию-казино на берегу Тибра, построенное в начале 1510-х годов Б. Перуцци по проекту Рафаэля [20, pp. 7–10]. Оно располагалось на краю партера, окруженного перголами, в который с противоположной стороны выходила лоджия Галатеи, связанная с ним пространственно и по смыслу⁴⁰, и вместе с ними служило вместилищем обширной античной коллекции владельца⁴¹. Согласно

39 Рисунок сохранился в Британском музее (inv. 1895.0915.629).

40 Как предположила А. Кюлотта, миф о Галатее связывал единой сюжетной линией лоджию, где на фреске Рафаэля можно было видеть нимфу, уплывающую от Полифема, и садовое казино, где располагался подземный фонтан, украшенный статуей речного божества — *Marforio* — символизирующей поток, в который был превращен ее возлюбленный Акид [20, p. 15].

41 О составе и расположении античной коллекции Киджи на Вилле Фарнезина см.: [37, p. 26, pp. 299–304; 6; 7].

реконструкциям, выполненным А. Кюлотта на основании сохранившихся рисунков⁴² и текстов [20, pp. 9, 13–15], постройка представляла собой двухуровневую лоджию, закрытую в нижней части и открытую в верхней [20, p. 14, fig. 7]. Нижняя часть заключала в себе собственно нимфей с фонтаном и рыбным бассейном, а также сложную гидравлическую систему, сконструированную Перуцци, снабжавшую сады водой из Тибра. На этом основании возвышалась верхняя часть, представляющая собой открытую лоджию на пилонах, которая выполняла функции бельведера, открывавшего панорамный вид на берега Тибра, а также праздничного зала, в котором А. Киджи устраивал свои знаменитые пиры [37, p. 34; 20, p. 7]. Вместе с партерами сада лоджия, наполненная античными аллегориями, создавала образ утонченной, изысканной среды, воссозданной по образцу древних для наслаждения искусством и радостями жизни⁴³. Несмотря на то что садовое казино просуществовало недолго, созданный им образ «антикизированного рая», прославленного в поэмах гуманистов Эгидио Галло и Блозио Палладио⁴⁴, имел существенное влияние на последующее художественное развитие.

Принципиальное сходство этой постройки с Фонтаном Невинных, на наш взгляд, очевидно. И то и другое представляло собой двухъярусную конструкцию, где нижняя часть служила практическим целям, а верхняя содержала открытую парадную лоджию. Они объединялись общей темой воды и водной стихии, определяющей мотивы декора. И в конкретных мотивах рельефов Фонтана Невинных можно обнаружить отсылки к образам садового ансамбля Виллы Фарнезины, в частности, это касается Фонтана Венеры, занимавшего, как полагает К. Барбьеро [6, p. 230], центральное место в символической программе всего ансамбля на Вилле Киджи. Фонтан был задуман и спроектирован Рафаэлем в 1512 году [6, pp. 230–231; 7, p. 93], и был реализован, как ми-

42 Дворец изящных искусств, Лилль, inv. P1 456.

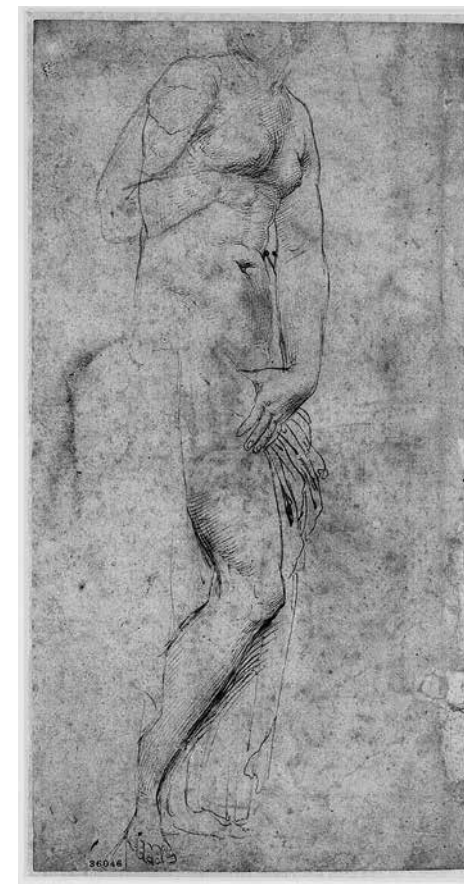
43 Как отмечает К. Барбьеро, сами растения в саду виллы Фарнезина, высаженные под бдительным присмотром владельца, соответствовали описаниям в античной литературе и дополнялись обширной коллекцией древней скульптуры [6, pp. 110–115]. «Как и в саду Медичи, возможно, Агостино хотел воссоздать художественную академию, которая, отталкиваясь от прославленных образцов древности, перерабатывала миф и классические формы в современный язык» [6, p. 119].

44 Egidio Gallo, *De Viridario Augustini Chigii Patritii Senesis* (1511); Blosio Palladio, *Suburbanum Augustini Chisii Patritii Senesis* (1512). Подробнее см.: [37, pp. 19–23].

45 Fabricius G. *Roma Antiquitatum libri duo*. Basilea: Johann Oporinus, 1550. Цит. по: [6, pp. 219–220].



25. Маркантонио Раймонди (по рисунку Рафаэля). *Венера и Амур*. 1510–1513. Резцовая гравюра



26. Круг Рафаэля. *Венера Мазарини*. Около 1518–1520. Бумага, тушь, перо, сангина. 32,7 × 16,7. Альбертина, Вена, inv. 36046v

нимум, частично, поскольку немецкий гуманист Георг Фабрициус, посетивший Рим в середине 1530-х годов, видел его в садах Киджи и оставил его описание. По его словам, фонтан представлял собой полуобнаженную женскую статую, которая одной рукой поддерживала драпировку, а другую прижимала к своей правой груди, откуда били струи воды⁴⁵. Как предполагает К. Барбьеро [6, pp. 231–239; 7, pp. 93–94],



27. Жан Гужон. Рельефы аттика
Фонтана Невинных. 1549
Известняк

прототипом послужила античная статуя Анадиомены, обнаруженная в 1509 году, которая ныне хранится в коллекции П. Гетти в Малибу⁴⁶. По мнению К. Барбьери, рисунки Рафаэля и его круга⁴⁷, изображающие женскую фигуру, прижимающую руку к правой груди характерным жестом *Venus Pudica* (ил. 26), можно идентифицировать как проект

46 II в. Мрамор. Музей П. Гетти, Малибу, inv. 54. AA. 11.

47 Трепетный образ *Venus Pudica* — обнаженную женскую фигуру, стоящую на раковине и прикрывающую руками лоно и грудь, — запечатлел Рафаэль на рисунке из Уффици (inv. 496 Er). Кроме него похожие мотивы фигурируют на рисунке художника его круга из музея Эшмолиан в Окфорде (inv. WA1846.261r), неизвестного флорентийского мастера начала XVI века из Будапешта (Музей изобразительного искусства, inv. 2551), а также на рисунке, традиционно атрибутируемом М. Раймонди, из Альбертины (inv. 36046v). Все они, с одной стороны, могут быть связаны с Венерой из коллекции Гетти (см.: Census ID 159632), с другой, как полагает К. Барбьери, с проектом фонтана Киджи [6, pp. 231–239].



28. Лоренцетто (?). Путто на дельфине.
Первая половина XVI в. Мрамор
Государственный Эрмитаж, инв. Н.ск-270

фонтана Киджи. Такая же поза и характерный жест обнаруживаются у центральной нимфы Гужона на фасаде, выходящем на улицу О-Фер. (Ил. 18, фигура № 4.)

Кроме главной фигуры Венеры фонтан Киджи, по мнению Барбьери, должен был включать симметричные группы путти, скачущих или возлежащих на раковинах, сосудах или морских существах. На рисунке из Уффици⁴⁸ «оживленные путти скачут верхом на дельфине и морском змее, а на обороте они играют с другими животными и переворачивают пузатые вазы... Ту же функциональную динамику... мы находим и в рисунке на обороте листа, изображающем путто верхом

48 Уффици, Флоренция, inv. 1474r–v. С этой же группой штудий фонтана К. Барбьери связывает рисунок сангины из Британского музея, изображающий путто с орлом (inv. 1868,0808.3180) [6, p. 230].

на амфоре, из которой мы представляем воду, вытекающую и вливающуюся в фонтан...» [6, р. 230]. Эти мотивы, очевидно, перекликаются с мотивами фонтана Гужона, в частности, рельефов аттика, представляющих путти на раковинах и дельфинах посреди водной стихии в разнообразных позах и ракурсах. (Ил. 27.) Рельефы вызывают ассоциации не только с рисунками или гравюрами рафаэлевского круга⁴⁹, но также с собственными опытами Рафаэля в скульптуре. Известно, что около 1516 года скульптор Пьетро д'Анкона выполнил из мрамора фигурку путто (возможно, двух) по терракотовой модели Рафаэля⁵⁰. После смерти художника модели сохранялись в его мастерской и, возможно, нашли отражение в скульптурной группе путто на дельфине, приписываемой Лоренцетто, из собрания Эрмитажа. (Ил. 28.)

Таким образом, можно заметить, что практически все части Фонтана Невинных, включая общую структуру и отдельные детали, наполнены аллюзиями садового ансамбля Виллы Фарнезина, которые, как можно предположить, определяли не только их форму, но и семантику. Как отмечала К. Барбьери, «образ Венеры-родительницы, фактически уподобляемой питательным способностям матери-земли жестом сжатия груди, вызывает ассоциации в гуманистически-литературных кругах Рима того времени не только с лукрецианским божеством природы, *Venus genetrix*, источником вдохновения для Эджидио Галло и его *Di viridario Augustini Chigii*, но также с *Venus Physioza* Природой/Фортуной Полифила Франческо Колонны, спящей нимфой Анжело Колоччи и с Ариадной/Клеопатрой в садах Бельведера» [6, р. 227]. Этот образ живительной силы Природы, возможно, обретал в фонтане на кладбище Невинных особый смысловой подтекст. В отличие от итальянского Ренессанса, где типология нимфея развивалась почти исключительно в садово-парковом строительстве, фонтан Гужона помещался в окружении галерей старого кладбища, хранивших в своих открытых оссуариях

49 В частности, в гравюрах Марко Денте, известного как Марко ди Равенна (Британский музей, Лондон, inv. 1863,0725.1746; 1872,0113.389; Н.2.79). Последняя гравюра, изображающая Венеру и Амура верхом на дельфинах, была, без сомнения, известна Гужону и использована им в декорации Фонтана Понсо для торжественного въезда Генриха II в 1549 году (см.: [31, f. 5v]).

50 Сохранилось письмо Л. Селайо 1516 года, адресованное Микеланджело, в котором он сообщает о терракотовой модели *un puttino*, предоставленной Рафаэлем скульптору Пьетро д'Анкона, которую тот реализовал в мраморе и которую «находят очень красивой». Позднее о мраморном путто работы Рафаэля упоминал Балтассаре Кастильоне [6, note 645, pp. 230–231; 7, p. 98].

останки сотен тысяч горожан и украшенных в XIV веке знаменитой фреской «Пляска смерти». Кажется, трудно найти более неподходящее место для воплощения идей естественной гармонии и классической красоты! Какая связь могла существовать между ними? Мы рискуем высказать осторожное предположение относительно замысла Гужона и Жана Мартена, его вероятного вдохновителя.

Как заметила К. Кристиан [14, pp. 119–120], важнейшее место в идейной программе римских скульптурных садов начала XVI века, возродивших тип ренессансного нимфея, занимал гуманистический дискурс о смерти и бессмертии. Первую воплощали руины — материальные останки былого величия и свидетельства разрушения Рима — реального города (*Roma urbs*). А мысль о бессмертии вечного города, римской цивилизации (*Roma civitas*), воплощали искусства, прежде всего поэзия, способные, по мысли гуманистов, сохранять творения в памяти потомков. «Археологический сад задумывался как ответ на проблему руин и как царство вдохновения, где постоянный приток творческих талантов мог создать новые, долговечные памятники им самим и своим патронам» [14, р. 120]. Эта гуманистическая идея бессмертия, достигаемого творчеством — образами поэзии с которыми могли соперничать в определенной мере и образы скульптуры⁵¹, — может быть по-своему истолкована в Фонтане Невинных. Созданный в окружении царства Смерти, фонтан, возможно, воплощал в своих образах гуманистическую мысль о бессмертии, воплощаемом в образах вечной плодоносящей Природы и достижимым для человека путем поэтического вдохновения и художественного творчества (тема лежащих нимф перекликалась, как уже было сказано, с нимфой Кастальского источника). Танец нимф/муз на пилонах фонтана мог быть в определенном смысле противопоставлен пляске Смерти. Бессмертие в этом мире закреплялось вечной славой среди потомков, символизируемой Викторией с лавровыми венками и путти. Вдобавок в контексте праздничной декорации триумфального въезда фонтан, вероятно, намекал венценосным патронам на необходимость покровительства поэзии и искусствам, способным обессмертить их имена, сохранив их в веках.

51 «В этих садах слова вступали в конкуренцию с изображениями и позволяли художникам и скульпторам бросить вызов предполагаемому превосходству поэзии над изобразительным искусством, поскольку художники использовали античные скульптуры как собственные источники вдохновения» [14, р. 120].

Таким образом, Фонтан Невинных, выходящий на улицу Сен-Дени, — магистральную дорогу королевских процессий, — представляется памятником, чрезвычайно насыщенным и «многослойным» как в отношении формальных источников, так и в отношении смысловых коннотаций. Помимо триумфальной тематики, претворенной в форме фасада, повторяющего схему триумфальной арки⁵², благопожелательной символики нимф, опирающейся на текст Эмпедокла [2, с. 25], его декорация воплощала пантеистические идеи вечной жизни Природы и гуманистическую концепцию бессмертия как славы творца, заслуженной его творениями в памяти потомков. Образы фонтана, с одной стороны, содержали отсылки к французским «национальным» древностям, логично вписываясь в пафос празднества 1549 года, прославлявшего короля как «галльского Геркулеса»⁵³, и, с другой стороны, возможно, заключали в себе скрытый посыл соперничества со знаменитыми произведениями ренессансного Рима — виллой Фарнезина и ватиканским Бельведером. Трансформировав образы рафаэлевской Галатеи и ватиканской Ариадны, Гужон, вероятно, пытался превзойти великих предшественников, создав собственный вариант праздничной лоджии-нимфея по примеру Браманте и Рафаэля, но не копируя их.

Многоаспектность образов Гужона и многослойность его художественного языка следует иметь в виду, когда речь идет о самом дискуссионном его произведении — луврской трибуне кариатид (ил. 29), — вызывающем множество научных дебатов. В нем ярче всего проявилась способность мастера творчески перерабатывать прототипы, создавая на базе известных образцов нечто новое, оригинальное и настолько классическое по своему характеру, что исследователи всерьез спорят об эллинистических истоках его творения⁵⁴. Другой спорный вопрос, касающийся луврского портика, традиционен для Гужона — это вопрос об авторстве. Согласно сохранившемуся контракту от 5 сентября 1550 года, мастер обя-

52 Как отмечали П. дю Коломбье [17, pp. 56–57] и Н. Миллер [32, p. 274], ее непосредственным прототипом мог послужить теоретический образец «арки коринфского ордера» из IV книги С. Серлио [38, f. LIX].

53 Праздничная декорация открывалась аркой ворот Сен-Дени, на которой король был представлен в образе Геркулеса, принимающего оммаж от представителей разных сословий [31, f. 2v–4r].

звался «вытесать четыре женские фигуры из твердого камня из Тросси около десяти футов в высоту в форме терм, служащих колоннами для небольшого портика внутри бального зала... согласно и следуя модели из гипса, сделанной для них и предоставленной ему оным сеньором де Кланьи [П. Леско. — Е. Е.]» [36, p. 58]. Это дало основания А. Зернеру атрибутировать портик Леско и утверждать, что Гужон выступал в роли несамостоятельного исполнителя [45, p. 174]. Однако, несмотря на точное указание контракта, трактовка его отнюдь не однозначна. Согласно сложившейся во Франции традиции, главный архитектор постройки (в Лувре это был Леско) был обязан предоставлять модели всех основных частей здания, которые служили подкреплением финансовых документов, подтверждающих, что все построенное соответствует первоначальному замыслу⁵⁵. При этом подобные модели могли достаточно свободно интерпретироваться исполнителями, работавшими над

54 Впервые мысль об эллинистических прототипах луврской трибуны высказал А. Лемонье [30, p. 188]. При этом он не считал вероятными прямые заимствования и полагал, что творческая интуиция Гужона питалась многочисленными примерами греко-римской классики. Идею подхватил Ж.-М. Перуз де Монкло [36], который отверг интерпретацию женских фигур как воспроизведение кариатид Витрувия, настаивая на их родстве с корами афинского Акрополя, воспринятыми через посредство копий с римского форума Августа. Его поддержал Л. Баумер, который предположил, что «Гужон имел, как минимум, общие представления о кариатидах афинского Эрехтейона» [8, p. 225]. Противником идеи эллинистического происхождения статуи трибуны выступил И. Повелс, который полагал, что они остаются «в рамках витрувианства, и полностью в границах римской цивилизации» [35, p. 65]. Как писал Повелс: «...для того, чтобы вообразить, что кариатиды Лувра могли восприниматься современниками как греческие *koraí*, необходимо было, чтобы художники эпохи Генриха II имели представление о греческих статуях в их подлинном значении, чтобы их эллинизм был осознанным. Однако этот эллинизм возникает лишь ретроспективно» [35, p. 62]. Мы вполне солидарны с мнением И. Повелса и полагаем, что факт знакомства ренессансных художников с корами Акрополя вызывает серьезные сомнения. О них не упоминают ни Витрувий, ни Плиний — два наиболее авторитетных античных автора, писавших об архитектуре. Павсаний в своем описании Эрехтейона (I. 26.5) тоже ничего не говорит о портике кариатид. Поскольку с момента турецкого завоевания Афин Эрехтейон входил в состав личных покоев дворца наместника, он, по-видимому, был недоступен для ренессансных рисовальщиков. Рисунки 1540-х годов из кодекса Беролинензис (Государственные музеи, Гравюрный кабинет, Берлин, inv. 79. D. 1. F. 79 r), которые Л. Баумер ошибочно принимает за изображения кор Эрехтейона, согласно данным базы CENSUS [Census ID 45768], изображают ватиканскую кариатиду (Музей Кьярамонти, Ватикан, inv. 2296). Таким образом, можно согласиться с выводом Повелса о том, что, копируя римские повторения кор Эрехтейона, ренессансные мастера, скорее всего, не догадывались об их греческом первоисточнике.

55 Об этом неоднократно упоминает в своем трактате Ф. Делорм. Он пишет, что архитектор должен предоставлять модели «вестибюля, портика, перистилей и порталов, бань, купален, лестниц, капелл, каминов и люкарн и других частей, каких потребуются; со всеми украшениями, какие желательно сделать» [24, f. 23].

заказом⁵⁶. Таким образом, не зная, каковы были гипсовые модели Леско, трудно судить о том, насколько они ограничивали творческую мысль Гужона. Можно уверенно утверждать лишь то, что работа выполнялась ими в соавторстве, что было для Гужона, как мы уже видели, обычной практикой.

Архитектурные части трибуны могут служить ярким примером действия принципа «комбинированного цитирования» и представляют собой набор реминисценций античных памятников. Как отмечает И. Повелс, базы и декор софитов архитрава были заимствованы из храма Марса Мстителя на форуме Августа, капители на головах женских фигур — из базилики Эмилия на Римском форуме, нижняя часть антаблемента — из баптистерия Константина в церкви Сан Джованни ин Латерано, а венчающий карниз — из храма Фортуны Вирилис на Бычьем форуме [35, pp. 66–67]. При этом ордер трибуны обнаруживает характерную рафаэлевскую черту — выпуклый фриз, отсутствовавший среди деталей известных античных древностей. Как отмечала К. Кристиан [16, p. 72, note 46, p. 81], именно Рафаэль вводит эту форму в теорию и практику ренессансной архитектуры, впервые применив ее на Вилле Мадама и во дворе Палаццо Бранконьо дель Аквила. Гужон, следуя в русле рафаэлевской традиции, использовал ее в иллюстрациях к Витрувию в теоретической модели ионического ордера [42, p. 35 г]. При этом возможно, что форма и декор фриза луврской трибуны были навеяны одним из малоизвестных археологических фрагментов, которые фиксировались в Риме ренессансными рисовальщиками⁵⁷ и часто становились жертвами вторичной переработки. Таким образом, автор ордера трибуны демонстрирует хорошие знания известных римских древностей и малоизвестных археологических находок, а также знакомство с архитектурной теорией и практикой мастерской Рафаэля,

56 Об этом также можно судить по тексту Делорма, который писал, что архитектор должен «предоставлять все рисунки и сюжеты такие, какие пожелает сеньор» [24, f. 30]. При этом его собственные навыки рисовальщика были невысоки и очевидно недостаточны для проектов живописных работ.

57 В анонимном альбоме рисунков XVI века из Государственного Эрмитажа фигурирует фрагмент неизвестного античного антаблемента, обнаруженный на Марсовом поле «близ церкви Сан Симоне», который включает выпуклый фриз, декорированный лавровым венком, и архитрав, аналогичный архитраву баптистерия Константина (Альбом Destailleur B, Государственный Эрмитаж. НБГЭ, инв. Шт. 14742/2. F. 20 v). От фриза луврской трибуны его отличают только мелкие детали.



29. Пьер Леско, Жан Гужон. *Трибуна кариатид*. 1550-е. Известняк
Лувр, Париж

что было свойственно Гужону и отразилось в деталях надгробия де Брезе [4, с. 164–165] и Фонтана Невинных.

При этом сами кариатиды разительно отличаются от более ранних его образцов. Взамен легких подвижных фигур, развернутых в свободных позах и ракурсах, какие можно было видеть в надгробии Луи де Брезе или иллюстрациях к Витрувию (ил. 4–5), фигуры луврской трибуны демонстрируют классическую сдержанность и отстраненность. Отсутствие рук, которое, по всей видимости, объясняется условиями заказа (в контракте оговаривалось, что фигуры должны были быть сделаны «в форме терм» [35, p. 65]), лишает их выразительных жестов. А дорическо-композитные капители на их головах не позволяют причислить их к «рафаэлевской генерации» кариатид, о которой шла речь в начале нашей статьи. Означает ли это, что следует согласиться с мнением

А. Зернера [45, p. 174] и считать главным автором фигур трибуны Леско, а Гужона лишь послушным исполнителем чужого замысла?

На наш взгляд, для этого нет оснований. Несмотря на все отличия, которые могли быть продиктованы иным художественным контекстом и изменением вкусов заказчика, фигуры луврской трибуны демонстрируют ту же характерную комбинацию источников, что и другие произведения Гужона: основную роль в них играют античные древности, пропущенные через восприятие рафаэлевского круга. В них мы вновь возвращаемся к уже знакомому нам «фасаду кариатид», гравированному Маркантонио Раймонди по рисункам Рафаэля (ил. 6), который И. Повелс считал главным источником форм луврской трибуны [35, p. 64]. Сходство заключается не только в самой структуре портала, в котором четыре спокойно стоящие женские фигуры составляют обрамление портала, но и в центральном мотиве — на гравюре Раймонди можно видеть голову римской кариатиды, найденной на форуме Августа и запечатленной многими ренессансными рисовальщиками⁵⁸, которая, несомненно, послужила образцом голов луврских кариатид.

При этом характер использования данного прототипа представляет собой типичное для Гужона «комбинированное цитирование», когда исходный образец подвергается корректировке, опираясь на другие источники, обогащающие форму новыми деталями. Особенный интерес здесь представляет необычный тип драпировки, завязанной узлом на бедрах, который породил множество разных гипотез. А. Лемонье [30, p. 192], а вслед за ним Ж.-М. Перуз де Монкло [36, p. 58] и Л. Баумер [8, pp. 224–225] полагали, что его образцом послужила драпировка «спящей Ариадны» из ватиканской коллекции (ил. 11), ранее использованная Гужоном в фонтане Невинных. П. дю Коломбье [17, p. 169, note 157] называет иной античный прототип — один из рельефов балюстрады внутренней целлы Адрианеума в Риме, ныне хранящийся во дворе Палаццо деи Консерватори⁵⁹. В свою очередь, И. Повелс [35, p. 64] выдвинул гипотезу о графическом происхождении этого мотива. Он полагал, что прототипом послужила гравюра «Немецкого Витрувия» В. Рифа [43, p. XIII], которая, в свою очередь, опиралась на иллю-

58 См.: Апостольская библиотека, Ватикан, inv. Barb. Lat. 4424, f. 10v; Музей Дж. Соуна, Лондон, inv. Vol. 115, f. 88v; Галерея Уффици, Флоренция, inv. 2050 Av; Государственные музеи, Гравюрный кабинет, Берлин, inv. OZ 109, f. 1v и др.

59 Капитолийские музеи, Рим, inv. MC 756. Census ID 153451.



30. Вальтер Риф. Одежды римлян
Ил. из кн.: *Vitruvius Teutsch*. Nuremberg:
J. Petreius, 1548, f. XIIIr



31. Маркантонио Раймонди (по рисунку Рафаэля). Лукреция
1510–1511. Резцовая гравюра

страции сочинения *De re vestiaria* Лазаря де Баифа⁶⁰, повествующего об одежде древних римлян.

Первая версия не выдерживает критики по простой причине — никакого узла на драпировках ватиканской нимфы нет. Ее одеяние представляет собой римский плащ — паллу, накинутую поверх пеплоса и задрапированную на бедрах поперечной складкой. Подобную складку можно видеть на многих изображениях античных задрапированных женских фигур⁶¹, которые не обнаруживают никакого сходства с характерным узлом драпировок кариатид Лувра. Гипотеза дю Коломбье вызывает сомнения по другой причине: первые сведения о капитолийском рельефе датируются концом XVI века⁶². Неизвестно никаких более

60 Как полагает И. Повелс [35, p. 64, note 29, p. 69], источником, скорее всего, послужила иллюстрация базельского издания 1537 года: *Lazari Bayfii Annotationes in legem II De captiuis [et] postliminio reuersis: in quibus tractatur De re nauali...* Basileae: Apud Hier. Frobenium et Nic. Episcopium, 1537. P. 159.

61 Например, в серии гравюр А. Фантуцци, изображающих античные статуи, которые были выполнены по рисункам Приматиччо в начале 1540-х годов. См.: [44, cat. 97, 99, 103].

62 О находке рельефов на Пьяцца деи Пьетри рассказывает Фламиньо Бакка в своем *Memorie di varie antichita trovate in diversi luoghi della cita di Roma* (1594. Pp. 12–13). См.: Census ID 49360.

ранних упоминаний, описаний или изображений этого рельефа, что заставляет думать, что он был найден во второй половине XVI века уже после создания луврского портика Гужона. Гипотеза И. Повелса представляется более перспективной. Действительно, среди тринадцати гравюр издания «Немецкого Витрувия» 1548 года, иллюстрирующих повествование о персах и кариатидах, выделяется лист XIII с изображением трех фигур: двух мужских по сторонам и в центре женской в необычной позе с широким жестом рук, одежды которой собраны в некое подобие узла. (Ил. 30.) По мнению Повелса [35, р. 64], появление этих фигур в издании Вальтера Рифа объясняется его желанием дать точное объяснение тексту Витрувия, где тот, описывая одеяния кариатид, употребляет выражение *stolatae*, т. е. одетые в *столу*. Именно столу, одеяние римских матрон, попытался представить, по мысли Повелса, немецкий переводчик, используя в качестве справочного пособия трактат де Баифа об одеждах римлян. При этом, заимствуя одеяния двух мужских фигур — всадника и сенатора — из базельского издания *De re vestiaria*⁶³, В. Риф изменяет женскую, трансформируя ее драпировку, новшеством которой становится именно пресловутый узел. Распространение во Франции «Немецкого Витрувия», как полагает Повелс, повлияло на замысел Леско и Гужона, которые захотели одеть своих кариатид, как и Риф, подобно римским матронам [35, р. 65].

В этом объяснении есть одно слабое звено: И. Повелс ограничивает генеалогию данной детали иллюстрациями В. Рифа, тогда как в действительности они сами по себе уже были вторичны и интерпретировали чужие мотивы. Как уже отмечалось выше, гравюры «Немецкого Витрувия», равно как и иллюстрации к Витрувию Ж. Гужона, опирались на рафаэлевскую традицию, и именно из нее приходит интересующая нас женская фигура. Ее прототипом можно считать известную гравюру

63 Lazari Bayfii Annotationes... Pp. 191, 207.

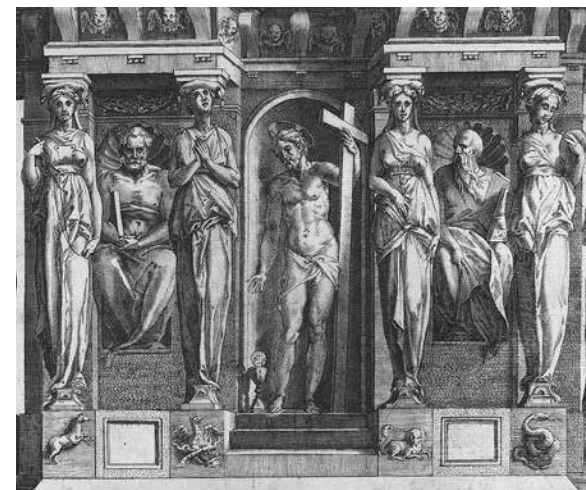
64 Музей Метрополитен, Нью-Йорк, inv. 1997.153.

65 Женская полуобнаженная фигура с патетическим жестом широко раскинутых рук была гравирована Раймонди в двух вариантах: как Лукреция у колонны в антикизированном интерьере (1510–1511, Альбертина, Вена, inv. DG1970/419; Bartsch XIV. 192.I) и как Дидона в пейзаже у горящего костра (около 1510, Музей Метрополитен, Нью-Йорк, inv. 17.50.95; Bartsch XIV. 153.187). Сходство гравюры Раймонди с кариатидами Гужона было отмечено П. дю Коломбье [17, р. 96].

66 Лукреция Раймонди часто служила прототипом для образов христианских святых. Примерами могут служить Св. Лючия Гарофало (около 1540. Рим. Капитолийские музеи, inv. PC 174) или Св. Екатерина Джироламо да Карпи (середина XVI в. Феррара. Национальная пинакотека, inv. 04091).



32. Христоф Унтербергер и другие
Детали декора-
ции XII пролета Лоджий
Рафаэля. Копия
1779–1790
Государственный
Эрмитаж



33. Керубино Альберти (по рисунку
Россо Фьорентино). Аллегория
христианской веры. 1575. Резцовая
гравюра. Фрагмент

Маркантонио Раймонди, выполненную по рисунку Рафаэля⁶⁴ и изображающую Лукрецию (ил. 31) или в другой версии Дидону⁶⁵. Сходство позы, жеста и, в числе прочего, драпировки не оставляет никаких сомнений в использовании Рифом именно этого образца. При этом обе версии Раймонди имели сходные смысловые коннотации, так как Дидона, которая, согласно легенде, взошла на костер, чтобы избежать повторного брака, равно как и Лукреция, лишившая себя жизни из-за бесчестия, представляли образы добродетельных жен. Вероятно, В. Риф воспользовался образцом Раймонди, чтобы представить свою фигуру как воплощение достойной, добродетельной матроны. В этом смысловом контексте гравюры Раймонди получили широкое распространение в ренессансном искусстве⁶⁶ и были, по всей видимости, известны Гужону задолго до выхода немецкого издания. Позу и жест Лукреции и аналогичный узел на драпировке повторяет женская горельефная фигура северных дверей руанской церкви Сен-Маклу, изображающая предположительно

одну из библейских героинь [4, с. 194]. Таким образом, генеалогия этого мотива вновь выводит нас на рафаэлевский прототип.

С другой стороны, можно предположить более глубокую линию происхождения драпировки луврских кариатид. Драпировка, завязанная узлом на бедрах, хорошо известна в античной скульптуре. Она является характерным иконографическим признаком Афродиты Анадиомены и восходящей к ней иконографии нимф, которая часто использовалась в статуях, сопровождавших нимфеи или фонтаны. Подобные статуи входили в коллекции древностей ренессансных меценатов, что подтверждается рисунками М. ван Хемскерка⁶⁷ и Джироламо да Карпи⁶⁸, и были хорошо освоены художниками круга Рафаэля. Вместе с Анадиоменой из коллекции Гетти подобные образцы могли послужить Рафаэлю прототипом как для Фонтана Венеры на Вилле Фарнезина, так и для рисунка женской фигуры с распростертыми руками, гравированного Раймонди. Похожие античные мотивы использовались и его мастерской. Среди стукowych рельефов ватиканских Лоджий, выполненных Перино дель Вага и Лоренцетто, обращает внимание фигура Виктории в XII пролете⁶⁹, очевидно, восходившая к античному образцу. Ее одеяния в точности повторяют все особенности драпировок луврских кариатид, включая не только узел на бедрах, но и другую характерную деталь — покрывало на голове. (Ил. 32.) Тот же самый мотив, возможно, интерпретирует рисунок Россо Фьорентино (около 1530)⁷⁰, гравированный позднее Керубино Альберти и представляющий проект табернакля (ил. 33), который кажется промежуточным звеном между рельефами Лоджий и кариатидами Гужона. Удлиненные пропорции и драпировки женских фигур, поддерживающих карниз, напоминают кариатид луврского портика, тогда как более подвижные и разнообразные позы обнаруживают сходство с работами учеников Рафаэля. Таким образом, луврские фигуры проходят путь интерпретации, типичный для работ Гужона: античный прообраз сначала осваивается творческим гением

67 Берлин. Государственные музеи. Гравюрный кабинет, inv. 79. D. 2, f. 5r, 66r, inv. 79. D. 2a, f. 48r.

68 Турин. Королевская библиотека. Contraffazioni, inv. S. M. 14760, f. 27v; Филадельфия. Музей Розенбаха. Rosenbach Album, inv. R 052.

69 См.: [21, р. 292, tav. CXXXIII]. Другие рельефы этого пролета, как мы отмечали выше, могли послужить прототипом для фигуры нимфы-гидрофоры Фонтана Невинных.

70 Лондон. Британский музей, inv. Pp. 2. 119. Мы выражаем свою глубокую признательность А. Н. Коневу, который обратил наше внимание на этот рисунок.

Рафаэля, потом модифицируется его окружением, потом трансформируется в фантазийных маньеристических образцах и, наконец, претворяется в собственном произведении, имеющем черты сходства со всеми предшественниками, но в то же время отличным от них.

Подведем итог. Все сказанное выше не преследует цель принизить искусство Гужона, показав его вторичным и неоригинальным, а самого автора выставить копиистом и эпигоном великих итальянцев. Как раз наоборот. Мы уверены, что «классическая прививка», полученная молодым французом в Риме на рубеже 1530–1540-х годов, во многом предопределила его творческую судьбу. Познакомившись с наследием Рафаэля, он сумел уловить самую суть его творческого метода, состоявшего в органичном и творческом развитии традиций предшественников. Обладая, так же как и сам Рафаэль, поразительной способностью синтеза, Гужон копировал не столько формы античности или искусства Рафаэля, сколько сам принцип создания этих форм. И при этом он легко и естественно находил равновесие между древним и современным, классическим прототипом и его новейшей интерпретацией. Его «классичность» не была, как у многих его французских, фламандских, да и итальянских современников, набором готовых штампов, отсылавших к уже опробованным решениям и известным образцам кого-то из древних или новых. Она состояла в способе интерпретации этих форм, их усвоения, приспособления к собственным задачам и выработки на их основе собственного оригинального решения. Его метод «комбинированного цитирования» был не коллажем заимствованных форм, а творческой переработкой прототипов отдельных мотивов с целью их слияния в оригинальное единство. В процессе этой переработки Гужон часто восходил к первоисточкам, прозревая своей творческой интуицией предшествующий образец. Его лоджия-нимфей на кладбище Невинных, возлежащие и танцующие нимфы и коры-кариатиды, используя многие образцы, не повторяют в точности ни один. При этом они воспроизводят «дух античности» с такой полнотой и точностью, что сами кажутся творениями древних. Цитируя, Гужон создавал новое, и в новом он воссоздавал формы классического прошлого.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Витрувий Поллион М. Десять книг об архитектуре / Пер. Ф. А. Петровского. Т. 1. М.: Изд-во Всес. Академии архитектуры, 1936.
2. Демидова М. А. Церемония Вхождения Генриха II в Париж (1549). К вопросу о принципах формирования ренессансного образа // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. 2016. Вып. 1 (21). С. 9–28.
3. Ефимова Е. А. Ренессансное витрувианство. Общие контуры теоретического направления // *Amant alterna Camenae*. Сборник статей к 60-летию И. И. Тучкова / Ред. Е. С. Кочеткова, М. А. Лопухова М.: Издатель Степаненко Москва, 2017. С. 64–87.
4. Ефимова Е. А. Жан Гужон и наследие Рафаэля. Часть 1. Начало творческого пути в Руане // Искусствознание. 2022. № 1. С. 156–197.
5. Alvarez Fr. J. The Renaissance Nymphaeum: Its Origins and its Development in Rome and Vicinity. PhD thesis, Columbia University, 1981.
6. Barbieri C. Le “Magnificenze” di Agostino Chigi. Collezioni e Passioni Antiquarie nella Villa Farnesina. Rome, Accademia Nazionale dei Lincei, 2014.
7. Barbieri C. I disegni di Girolamo da Carpi dalla collezione Chigi: fortuna e orlo del modelli fra Raffaello e l'antico // Disegnare l'antico, riproporte l'antico nel Cinquecento: Taccuini, copie e studi intorno a Girolamo da Carpi/A cura di S. Ferrari e A. Pattanaro. Padova: Padova University Press, 2019. Pp. 81–104.
8. 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. L. E. Baumer; F. Elsig; S. Frommel. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2014. Pp. 217–227.
9. Bober Ph. P., Rubinstein R. Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources. London–Oxford: Harvey Miller, 1986.
10. Boudon Fr. Jardins d'eau et jardins de pente dans la France de la Renaissance // Architecture, jardins, paysage: l'environnement du château et de la villa aux XVe et XVIe siècles. Actes du colloque tenu à Tours du 1 au 4 juin 1992 / Ed. J. Guillaume. Paris: Picard, 1999. Pp. 137–183.
11. Burns H. Facciata con ordini di Persiani e di Cariatidi // Raffaello architetto / C. L. Frommel, S. Ray and M. Tafuri, eds. Milano: Electa, 1984. P. 435.
12. Canedy N. W. The Roman Sketchbook of Girolamo da Carpi. London–Leiden: Warburg Institute–Brill, 1976.

13. CENSUS — Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance. URL: www.census.de/ (дата обращения: 20.02.2022).
14. Christian K. Landscapes of Ruin and the Imagination in the Antiquarian Gardens of Renaissance Rome // Gardens and Imagination: Cultural History and Agency / Ed. by M. Conan. Washington DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2008. Pp. 116–137.
15. Christian K. Empire without End: Antiquities Collections in Renaissance Rome, c. 1350–1527. New Haven & London: Yale University Press, 2010.
16. Christian K. Raphael's Vitruvius and Marcantonio Raimondi's “Caryatid Façade” // Marcantonio Raimondi, Raphael and the image multiplied / Ed. by E. H. Wouk with D. Morris. Manchester: Manchester University Press, 2016. Pp. 67–82.
17. Colombier P. du. Jean Goujon. Paris: Edition Albin Michel, 1949.
18. Colonna F. Hypnerotomachie, ou Discours du songe de Poliphile / Trad. J. Martin. Paris: J. Kerber, 1546.
19. Constans L. A. Arles antique. Paris: E. de Boccard, 1921.
20. Culotta A. A Novel Nymphaeum: Raphael's Inagural Architectural Commission in Rome Reconsidered // Rutgers Art Review. 2016. Vol. 31. Pp. 4–19.
21. Dacos N. Le logge di Raffaello: maestro e bottega di fronte all'antico. Roma: Istituto poligrafico dello Stato, Libreria, 1977.
22. 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.
23. Dauner G. Proposte di cronologia per i disegni del taccuino romano di Girolamo da Carpi e aspetti di una riconstruzione codicologia // Disegnare l'antico, riproporte l'antico nel Cinquecento: Taccuini, copie e studi intorno a Girolamo da Carpi/A cura di S. Ferrari e A. Pattanaro. Padova: Padova University Press, 2019. Pp. 201–218.
24. De l'Orme P. Le premier tome de l'Architecture. Paris: Fr. Morel, 1567.
25. Disegnare l'antico, riproporte l'antico nel Cinquecento: Taccuini, copie e studi intorno a Girolamo da Carpi/A cura di S. Ferrari e A. Pattanaro. Padova: Padova University Press, 2019.
26. Espérandieu E. Recueil général des Bas-Reliefs de la Gaule Romaine. T. I. Alpes Maritimes — Alpes Cottiennes — Corse — Narbonnaise. Paris: Académie des inscriptions et belles-lettres, 1907.

27. *Gébelin F.* Un manifeste de l'école néo-classique en 1549: l'entrée d'Henri II a Paris // *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île de France.* 1924. N° 51. Pp. 35–45.

28. *Goujon J.* Jean Goujon, studieux d'architecture, aux lecteurs salut // *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.

29. *Lemerle F.* L'entablement dorique du théâtre d'Arles et la diffusion du modèle dans l'architecture de la Renaissance // *Bulletin monumental.* 1996. N° 4 (154). Pp. 297–306.

30. *Lemonnier H.* Jean Goujon et la salle des cariatides au Louvre // *Gazette des Beaux-Arts.* 1906. T. XXXV. N° 3. Pp. 177–194.

31. [*Martin J., Goujon J.*] C'est l'ordre qui a été tenu à la nouvelle et joyeuse entrée, que... Henri deuxième de ce nom a faite en sa bonne ville & cité de Paris,... le 16.06. 1549. Paris, J. Dallier, 1549.

32. *Miller N.* The form and meaning of the Fontaine des Innocents // *The Art Bulletin.* 1968. Pp. 270–277.

33. *Pattanaro A.* Girolamo da Carpi: scoperta, uso, funzione delle modelli antichi // *Disegnare l'antico, riproporte l'antico nel Cinquecento: Tacchini, copie e studi intorno a Girolamo da Carpi/A cura di S. Ferrari e A. Pattanaro.* Padova: Padova University Press, 2019. Pp. 173–200.

34. *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.

35. *Pauwels Y.* Athène, Rome, Paris: la tribune et l'ordre de la Salle des Caryatides au Louvre // *Revue de l'art.* 2010. N° 169. Pp. 61–69.

36. *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.

37. *Rowland I. D.* The Roman Garden of Agostino Chigi. Groningen: Gerson Lectures Foundation, 2005.

38. *Serlio S.* Regole generali di architettura (Libro IV). Venetia: F. Marcolini, 1537.

39. *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. Pp. 27–32.

40. *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.

41. [*Vitruvius Pollio M.*] Di Lucio Vitruvio Pollione de Architettura Libri Dece tradutti de latino in vulgare affigurati / Ed. C. Cesariano. Cômô: G. Da Ponte, 1521.

42. [*Vitruvius Pollio M.*] 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.

43. *Vitruvius Teutsch: Nemlichen des aller namhaftigisten vn[d] hocherfarnesten, Römischen Architecti, und Kunstreichen Werck oder Bawmeisters, Marci Vitruuij Pollionis, Zehen Bücher von der Architectur vnd künstlichem BawendEin Schlüssel vnd einleytung aller Mathematische[n].* Nuremberg: J. Petreius, 1548.

44. *Zerner H.* École de Fontainebleau. Gravures. Paris: Arts et Métiers Graphiques, 1969.

45. *Zerner H.* L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme. Paris: Flammarion, 1996.