

УДК 7.034, 72.034, 76  
ББК 85.03, 85.11, 85.15  
DOI: 10.51678/2073-316X-2025-3-126-169

Елена Ефимова

## Между словом и образом: «воображаемая античность» в архитектурной графике Ренессанса

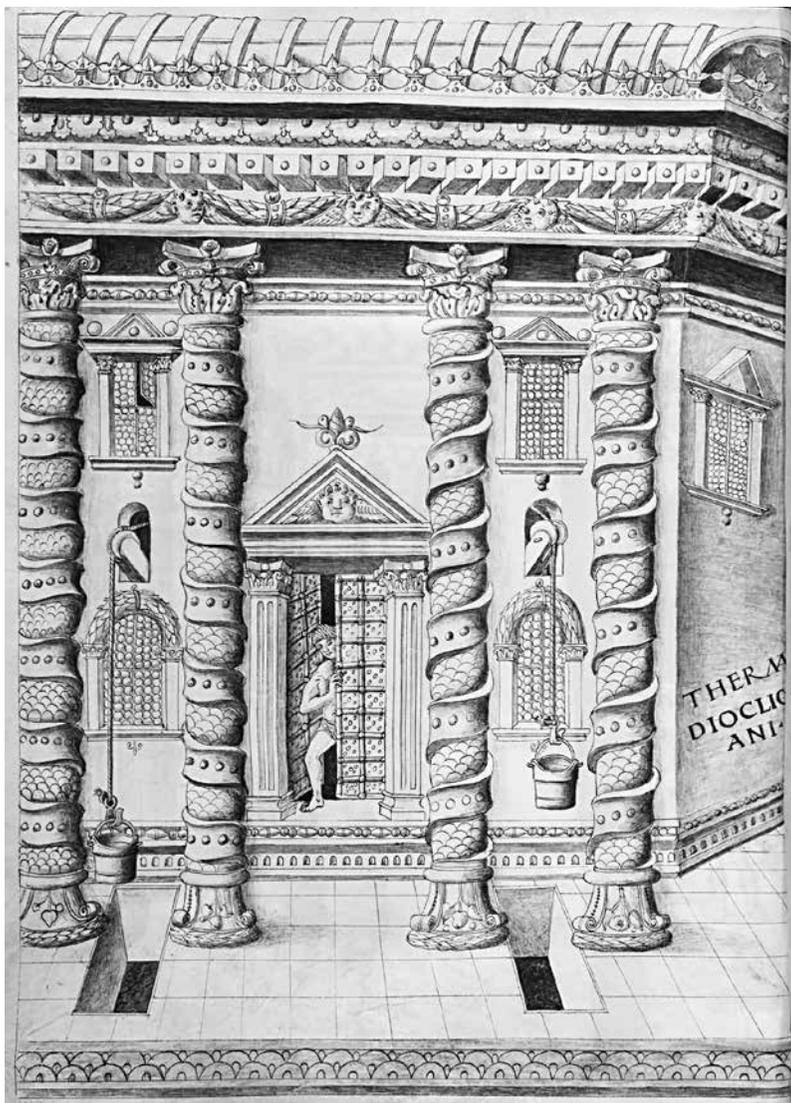
Статья посвящена исследованию малоизученной группы рисунков и гравюр XVI века, изображающих античные памятники в необычной фантазийной форме. В ней делается попытка рассмотреть воображаемые реконструкции римских древностей в рисунках и гравюрах как отражение общих процессов и закономерностей, определявших отношение ренессансного гуманизма к античности. Причиной их возникновения было критическое несоответствие вербальной и визуальной составляющих античной традиции, которое порождало желание ренессансных авторов восстановить облик утраченных древностей по их текстовым описаниям, создавая на бумаге «экфрастическую архитектуру». Она не являлась порождением какого-то одного мастера или мастерской, а составляла широкую изобразительную традицию. Анализ этой традиции позволяет понять важные особенности ренессансного менталитета в его отношении к античности, которое носило свободный и творческий характер.

Ключевые слова:

Ренессанс, римские древности, рисунки и гравюры, фантазийные реконструкции, «экфрастическая архитектура», *Roma antica*.

Обращение к античности в эпоху Ренессанса породило любопытную проблему. Итальянские гуманисты, мечтавшие со времен Петрарки о возрождении величия Рима, находили примеры римского величия в основном в текстах: в произведениях римских писателей, историков, философов и поэтов. В воображении гуманистов Рим представлялся таким, каким его описывали Вергилий, Тит Ливий, Плутарх и Светоний. Однако реальный город, который они могли видеть своими глазами, имел с этим вымышленным образом мало сходства. «Плач об упадке Рима» так же обычен для Петрарки и его современников, как и восхищение его великим прошлым. Настоящие римские древности дошли до них в виде руин и споллий, их обломки стали частями средневековых зданий, а память о том, как они выглядели раньше, была частично утрачена, а частично покрылась легендами и фантазиями. В результате визуальные представления первых гуманистов о римских памятниках радикально расходились с историческими и литературными знаниями о них.

Этот разрыв наглядно демонстрируют иллюстрации гуманистических текстов эпохи кватроченто. Например, в моденском кодексе Джованни ди Марканова (1465), который содержит не только обширную эпиграфическую коллекцию и описание римских древностей, но и попытки изображения знаменитых зданий, термы Диоклетиана (ил. 1) представлены в виде двухэтажного палатко с величественным портиком колоссального ордера на спиралевидных колоннах, поддерживающих сложно украшенный карниз. Очевидно, автор рисунка воплотил в этом фасаде собственный идеал здания *all'antica*, не имеющий никакого отношения к археологической реальности и гораздо более близкий архитектурному языку XV века. При этом он был вполне осведомлен о назначении терм, которое стремится продемонстрировать двумя колодцами и фигурой купальщика, выглядывающего из дверей. Древнеримский памятник предстает здесь не как реальный археологический объект, остатки которого сохранялись в то время, но как плод фантазии



1. Неизвестный художник. Термы Диоклетиана. Около 1465  
Ил. из манускрипта: Giovanni di Marcanova. *Collectio antiquitatum*. Библиотека Эстенсе, Модена, Ms. 922 (alfa.L.5.15), s.n.

рисовальщика, опирающийся на тексты литературных и исторических сочинений и имеющий современные автору архитектурные формы.

Казалось бы, развитие ренессансной археологии и накопление сведений о реальных античных древностях должны были бы навсегда похоронить этот наивный способ реконструкции на основании письменных источников и собственной фантазии. Исследования римских руин *in situ* и их фиксация в рисунках Джулиано да Сангалло, Бальтассаре Перуцци, Франческо ди Джорджо Мартини и многих других архитекторов, работа археологической комиссии Рафаэля позволили накопить в начале XVI века достаточный археологический материал. Он лег в основу трактата Себастьяно Серлио, который в своих печатных трудах познакомил Европу по обе стороны от Альп с каноническим видом античных древностей [31; 32]. Однако при этом мы наблюдаем удивительный парадокс. В то самое время, когда Серлио пишет свои книги, во второй четверти XVI века в Италии, Франции и в других европейских странах происходит массовое распространение фантазийных реконструкций античных памятников, циркулировавших в рисунках и гравюрах. Этот всплеск интереса к традиции, архаичной для середины XVI века, связывается с именем Жака Андруэ-Дюсерсо Старшего, мастерской которого приписывается большинство подобных изданий [см.: 30, п. 225–232, р. 286–289]. Действительно ли он один был ответственен за массовое распространение фантастических реконструкций античных памятников или же его публикации стали частью более общей тенденции? Что пробуждало и поддерживало интерес к подобным формам? Какие источники он использовал? И наконец, какое место занимали эти фантазийные архитектурные образцы в общей картине ренессансного возрождения античности? Как они повлияли на архитектурную эволюцию XVI и последующих столетий? Эти вопросы мы постараемся рассмотреть в нашей статье.

#### Истоки традиции: серия изображений *ROMA ANTICA*

Отдельные изображения древнеримских архитектурных памятников, основанные отчасти на достоверном воспроизведении их сохранившихся остатков, отчасти на реконструкции их по литературным, нумизматическим данным и собственной фантазии, появляются в итальянском искусстве еще в первой половине XV века. Примером могут служить рельефы бронзовых дверей старой базилики Св. Петра,



2. Антонио Филарете. *Распятие апостола Петра*. 1433–1445  
Фрагмент декорации дверей старой базилики Св. Петра  
Бронза. Собор Св. Петра, Рим

выполненные Антонио Филарете в 1433–1445 годах, на которых в сцене распятия апостола Петра (ил. 2) можно видеть близлежащие римские древности: мавзолей Адриана, пирамиду в Борго, известную как *Meta Romuli*, и погребальный монумент «Тибуртин Нерона», фигурировавший в описаниях этого квартала [см.: 1, с. 90]. В середине XV века изображения древних памятников, сочетающие в себе реальность и фантазию, в изобилии наполняют страницы гуманистических трактатов, таких, как упомянутый выше трактат Джованни ди Марканова. А к концу века эти изображения складываются в устойчивую иконографическую традицию, названную Г. Скальей *Roma antica* [29]. Речь идет о группе повторяющихся мотивов, состоящей из нескольких десятков изображений, большая часть которых собрана в двух альбомах рубежа XV–XVI веков: сборнике *Zibaldone* работы флорентийского скульптора и инженера Буонаккорсо Гиберти<sup>1</sup> и альбоме из коллекции Сантарелли, хранящемся в Уффици<sup>2</sup>, который А. Бартоли ошибочно приписал руке

Симоне дель Полайоло, прозванного Кронака [6, р. 9]. Те же самые модели обнаруживаются в рисунках кодекса Зичи работы венецианского мастера Анжело Кортиво<sup>3</sup>, нескольких листах из собрания римской Библиотеки археологии и истории искусств<sup>4</sup> и некоторых других рисунках первого десятилетия XVI века. Все они представляют собой копии, которые восходят к несохранившемуся общему источнику, который можно датировать самое позднее серединой XV века. Датировку подтверждают изображения аналогичных мотивов в итальянской живописи и скульптуре 1460–1470х годов<sup>5</sup>. Их использование художниками позволяет предположить, что рисунки могли распространяться посредством ремесленных образцовых книг.

Рисунки *Roma antica* изображают странные конструкции: многоярусные башни, купольные базилики, центрические ротонды, табернакли и руины. (Ил. 3.) Наличие колонн, пилястров, портиков с фронтонами, куполов придает им антикизированный вид, в то время как сложные планы, базиликальные формы, башни и инкрустированный декор обнаруживают сходство с итальянской архитектурой Средневековья и раннего Ренессанса. Многие имеют подписи на средневековой латыни, которые позволяют идентифицировать их не как произвольные фантазии, а как реконструкции римских античных памятников. Те же самые наименования обнаруживаются на карте Рима Алессандро Строцци<sup>6</sup> [29, р. 9] и в первой гуманистической топографии Рима *Roma Instaurata* Флавио Бьондо (1444–1446) [1, с. 111–291]. Среди них встречаются как названия реально существующих мест и построек: CHANPIDOGLIO/CHAPIDOLIO (Zib., f. 37r; Sant., f. 162v) или PALAZO MAIORE, обозначающий комплекс императорских дворцов на Палатине (Sant., f. 163r), — так и упоминания памятников, давно

1 Национальная библиотека, Флоренция, BR 228, ff. 31v, 32v, 33v, 35v, 37r, 39r, 40r–v, 60v, 62v, 63v, 66r. Далее — Zib.

2 Уффици, Флоренция, UA159–165 S. Далее — Sant.

3 Библиотека Эрвина Сабо, Будапешт, FM 1/3254. Далее — Zichy.

4 Эти рисунки упоминает Г. Скальей [29, р. 23, note 23]. Нам они, к сожалению, недоступны.

5 Модели из группы *Roma antica* часто фигурируют на картинах сиенских живописцев XV века. В частности, мотивы из кодекса Сантарелли встречаются в работах Маттео ди Джованни «Видение Блаженного Августина» (1476, Художественный институт, Чикаго, inv. 1933.1019) и Либерале да Верона «Симон волхв предлагает деньги апостолу Петру» (1469–1470, Музей Фицуильяма, Кембридж, inv. PD. 21-1961), а также на реверсе медали Франческо Сфорца работы Сперандио Савелли (1466, Национальная галерея искусств, Вашингтон, inv. 1957.14.708.b).

6 Библиотека Медичи Лауренциана, Флоренция, inv. Redi 77, ff. VIIv–VIIIr.

разрушенных, таких как храм Юпитера Капитолийского — TENPI(O) JOVU (Sant., f. 165r) или же легендарных и полубоготворных, существование которых невозможно установить: PALAZZO DI NERONE (Zib., f. 33v; Sant., f. 163r), TENPIO DI CERE(RE) (Sant., f. 159v–a), PALAZZO DI CATTELINA (Sant., f. 159v–b), и др.

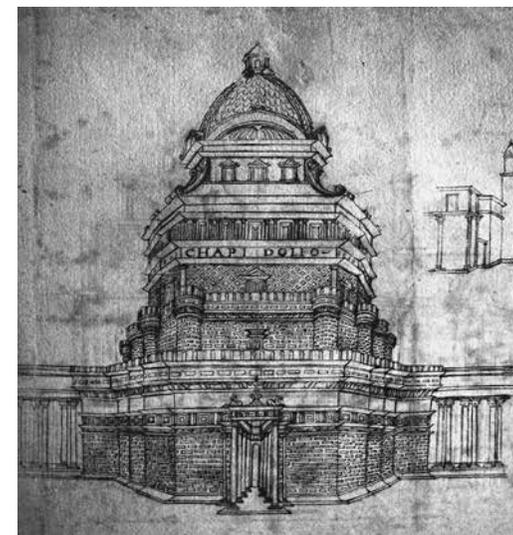
Археологическая достоверность этих изображений варьируется в широких пределах. Несомненно, часть из них опиралась на натурные впечатления от римских древностей. К примеру, два непоименованных изображения в кодексе Сантарелли (Sant., ff. 162v, 165r) представляют собой виды терм Диоклетиана. Если первый — это панорамный вид руин фригидария, перестроенных впоследствии Микеланджело в церковь Санта Мария дельи Анджели, то второй предлагает реконструкцию памятника, напоминающую раннюю реконструкцию терм Франческо ди Джорджо Мартини<sup>7</sup>. В некоторых случаях подписи вступают в противоречие с археологической реальностью. Например, под видом PALATIUM MERCURII (Sant., f. 164r) в кодексе Сантарелли, очевидно, фигурирует Колизей, а трехъярусная постройка с портиком, названная в *Zibaldone* PALAZZO DI NERONE (Zib., f. 33v) и неназванная в кодексе Сантарелли (Sant., f. 163r), вероятно, основывается на вольной интерпретации руин Септимиана — монументального нимфея эпохи Северов, располагавшегося у подножия Палатинского холма. В *Zibaldone* фигурирует PALAZZO MILICIE UBI VOCATUR M(I)LES FACIENDUM BELUM (Zib., f. 32v), в котором можно узнать экседру рынка Траяна с *Torre delle Milizie*, согласно средневековой легенде, в древности служившей зданием городской стражи [29, p. 10].

Эта подпись раскрывает важнейший литературный источник рисунков *Roma antica*. Как доказал Х. Гюнтер [19], их авторы опирались не столько на античные сочинения и тексты антикваров-гуманистов XV века, сколько на средневековые путеводители по Риму *Mirabilia Urbis Romae*, в которых топографические и исторические сведения были щедро приправлены христианскими легендами, фантазиями и разного рода небывицами. Например, Капитолий, представленный в рисунках *Roma antica* (Zib., f. 37r; Sant., f. 162v) (ил. 4) в виде многоярусной башни, покрытой разнообразным декором, в точности соответствует описанию *Mirabilia*:

<sup>7</sup> Университетская библиотека, Зальцбург, Ms. Ital. M III 40, fol. 27v.



3. Буонаккорсо Гиберти  
Центрический храм  
Конец XV в.  
Ил. из манускрипта: *Zibaldone*  
Национальная библиотека,  
Флоренция, BR 228, f. 66r



4. Неизвестный художник (Бальтассаре Перуцци?). Капитолий  
Конец XV — начало XVI в.  
Уффици, Флоренция, S 162v. Фрагмент  
Источник: [19, p. 288, il. 9]

*Капитолий назван так потому, что он был главой мира (caput — «глава». — Е. Е.); здесь пребывали консулы и сенаторы, дабы управлять миром. Внешняя сторона Капитолия была окружена высокими и крепкими стенами, возвышавшимися над вершиной холма и повсеместно дивно украшенными смальтой и золотом и удивительной резьбой. В крепости стоял искусно построенный дворец, отделанный золотом, серебром, бронзой и драгоценными камнями, дабы тот дворец служил зеркалом для всех народов [1, с. 94].*

Многочисленные руины терм, базилик, цирков и других римских общественных зданий интерпретировались на основании текстов *Mirabilia* как дворцы римских правителей: Цезаря, Красса или Помпея. Изображение Казначейства (*Aerarium publici*) в виде мощной глухой ротонды, перекрытой куполом с окулюсом и гигантской лестницей (которое автор поясняет подписью DOVE TENNEVA E TTESOTI I ROMANI),

как отмечал Х. Гюнтер, больше соответствует не виду храма Сатурна на Римском форуме, где в действительности хранилась римская казна, а фантастическим представлениям о гигантской «бочке», способной вместить несметные богатства Римской империи [19, pp. 126–127]. Таким образом, всю серию рисунков *Roma antica* можно классифицировать как определенную иконографическую традицию, происходящую из «около гуманистических» кругов итальянского общества и представляющую «популярный» вид античных древностей, опираясь на распространенные тексты и ремесленные образцы.

На рубеже XV–XVI веков в Италии появляется и более «интеллектуальная» версия фантастических реконструкций, связанная с именем Франческо ди Джорджо Мартини<sup>8</sup>. Так же как и рисунки *Roma antica*, они основывались на литературных источниках. Однако таковыми послужили не средневековые *Mirabilia*, а эпиграфические собрания ученых гуманистов раннего XV века: Николо Синьорили и Кириака д'Анкона. Изображения античных памятников, реконструированные на базе римских надписей, корректировались Франческо ди Джорджо на основании его собственных археологических исследований, собранных в его альбоме — *taccuino del viaggio*<sup>9</sup>. Они составили особую иконографическую традицию. Согласно М. Уотерсу, они представляли собой иллюстрированную антологию римских древностей, «созданную путем объединения эпиграфики, археологических свидетельств и фантазии *all'antica*» [35, p. 43]. Сравнение реконструкций этой группы с изображениями тех же памятников в теоретическом трактате Франческо ди Джорджо<sup>10</sup> показывает более наглядную форму их представления, очевидно, связанную с задачей популяризации его идей, и, возможно, предназначенную для воспроизведения в печати [35, p. 44]. Таким образом, следует констатировать, что уже к концу XV века фантастические реконструкции античных древностей приобретают популярность в кругах знатоков и начинают осваивать средства массового распространения.

8 Йельский центр британского искусства, Нью-Хейвен, Собрание Пола Меллона, Mil Mss (4to flat), альбомы из частных коллекций Хоуф и Шолмондели, а также отдельные листы из Королевской библиотеки, Виндзор, RL 19255r–v, и Музея Эшмола в Оксфорде, WA20o3.Douce.4840, 4841). Как установил М. Уотерс [35], эта группа рисунков представляют собой единую серию реконструкций реальных и вымышленных древностей, восходящую к общему прототипу.

9 Уффици, Флоренция, inv. 318 A–337 A.

10 Королевская библиотека, Турин, Codex Saluzziano 148.

Рост интереса к античности в последнем десятилетии XV и первом десятилетии XVI века породил и третью традицию ее изображения — в виде живописных руин. Итальянские художники позднего кватроченто Андреа Мантенья, Сандро Боттичелли и Филиппино Липпи начинают активно использовать в фонах исторических и религиозных сцен мотивы арок, колонн, полуразрушенных сводов, порой вызывающие конкретные ассоциации с римской античной архитектурой. Подобные формы тиражирует в своих гравюрах Николетто да Модена, причем вымышленные антикизированные руины могут соседствовать в них с моделями *Roma antica*. Несмотря на то что «руинная» традиция была в определенном смысле противоположна традиции фантазийных реконструкций, так как она базировалась не на вербальных, а на визуальных представлениях об античных древностях и не преследовала цели точного воссоздания облика утраченных построек, в конечном итоге она сливается с нею и дополняет ее. Вместе они составили образ идеализированного прошлого, которое рисовалось взору зрителей рубежа XV–XVI веков в антикизированном римском обличье. В первой четверти XVI века «мода» на античные руины распространяется и в заальпийских странах. Она нашла свое яркое воплощение в картинах «антверпенских маньеристов», для которых фантастические комбинации античных и псевдоантичных архитектурных форм и деталей превращаются в самостоятельную художественную игру.

#### МИГРАЦИЯ ОБРАЗОВ МЕЖДУ СЕВЕРОМ И ЮГОМ В 1520–1530-Е ГОДЫ

В первой четверти XVI века в Италии происходит радикальное изменение отношения к античным древностям. В период понтификата Льва X (1513–1521) антикварные исследования в Риме приобретают не только небывалый размах, но и настоящую научную методологию, принципы которой зафиксировало знаменитое послание Рафаэля и Б. Кастильоне папе Льву X<sup>11</sup>. Оно содержит не только панегирик древностям Рима и призыв к сохранению его наследия, но и краткий отчет о проделанной работе по составлению подробного археологического плана Древнего Рима по кварталам, обозначенным Публием Виктором [27, p. 101]. В своем

11 См. по этому поводу: [27; 11]. Далее текст *Lettera* цитируется по изд.: [27, pp. 100–103].



5. Джулио Романо, Джованфранческо Пенни и мастерская. *Видение Креста*. 1520–1524. Фрагмент фрески. Зал Константина, Апостольский дворец, Ватикан

меморандуме Рафаэль провозглашает несколько важных принципов. Он пишет о необходимости сочетать изучение памятников *in situ* с чтением письменных источников [27, p. 100]. При обследовании сохранившихся руин и реконструкции их разрушенных частей, он считает нужным критически оценивать происхождение памятников и отличать прекрасные творения древних от «варварской манеры», привнесенной в Италию готами. При этом он понимает, что сами классические древности в ходе своей долгой истории могли претерпевать изменения, и дает превосходный пример исторического критицизма в описании арки Константина. Ее архитектуру Рафаэль находит «прекрасной и хорошо сделанной» (*bello et ben fatto*), однако рельефы «глупейшие, без всякого замысла или искусства» (*sono sciocchissime, senza arte o disegno alcuno*), за исключением спойл эпохи Траяна и Антонина Пия, каковые «превосходны и совершенны по исполнению» (*sono excellentissime e di perfetta maniera*) [27, p. 101]. Он подробно описывает свою методику обмеров архитектурных руин при помощи специально изобретенного им инструмента, а также способы фиксации результатов в точных архитектурных чертежах: планах, фасадах и разрезах, — дополняемых по необходимости перспективой

[27, pp. 101–103]. Таким образом, Рафаэль производит реформу антикварных штудий, стремясь поставить их на максимально объективную основу и избавиться от всяческого произвола и фантастики.

Несмотря на это, традиция реконструкции древностей по литературным описаниям и собственному воображению продолжила существовать на периферии общего интереса к изучению античности, в том числе в близком окружении Рафаэля. Кодекс Сантарелли находился в собственности Бальтассаре Перуцци, рукой которого были внесены правки в некоторые рисунки [13, pp. 139–140], а затем, по-видимому, перешел к его сыну Саллюстио, который проявлял особый интерес к фантастическим реконструкциям<sup>12</sup>. Мотивы из серии *Roma antica* обнаруживаются в Клумчанском кодексе круга Джулио Романо, где они составляют часть обширного компендиума, включающего детали ордеров, мотивы декора и коллекцию надписей<sup>13</sup>. Традиция «ученых реконструкций» Франческо ди Джорджо, основанных на сопоставлении археологических и эпиграфических данных, была продолжена в антикварных исследованиях раннего XVI века. Архаичные мотивы можно обнаружить, к примеру, в иллюстрациях *Epigrammata Antiquae Urbis* Якопо Мадзокки [24, f. XIIv]. Кроме этого, гуманисты из окружения Рафаэля расширили круг используемых источников. Так Марко Фабио Кальво, работавший вместе с Рафаэлем над переводом Витрувия, включил в иллюстрации своего труда *Antiquae urbis romae cum regionibus simulacrum* (1527) множество изображений римских древностей, основанных на данных нумизматики. Использование античных монет и медалей для воссоздания облика разрушенных памятников становится в XVI веке общей тенденцией. При этом сложившаяся ранее группа фантазийных моделей античных древностей продолжает циркулировать в живописных мастерских, и даже среди мотивов ватиканских фресок Рафаэля и его учеников (ил. 5) можно узнать изображения, основанные на ранних реконструкциях<sup>14</sup>.

В 1520–1530-е годы традиция изображения воображаемых древностей по литературным, эпиграфическим или нумизматическим данным

12 Об этом свидетельствуют его рисунки в коллекции Уффици, inv. 106 Ar–v, 682 Ar, 683 Ar–v.

13 Национальная галерея, Прага, inv. XVII A 6, ff. 86–92.

14 Например, реконструкции мавзолеев Августа и Адриана, основанные на рисунках круга Франческо ди Джорджо (Королевская библиотека, Виндзор, RL 19255r–v).

пересекает Альпы, и ее следы обнаруживаются во Франции. Об этом свидетельствует лист анонимного автора начала XVI века из коллекции берлинской Библиотеки искусств<sup>15</sup>, на котором модели, скопированные из кодекса Сантарелли, комментируются французскими подписями. Знакомство с моделями *Roma antica* демонстрируют гравюры лионского мастера Жана де Гурмона<sup>16</sup>, продолжающие традицию фантазийных руин Николетто да Модена. Интерес к коллекционированию рисунков античных древностей, как римских, так и локальных, проявляют французские гуманисты. В 1529 году Жоффруа Тори засвидетельствовал существование «сотни прекрасных и добрых рисунков» древностей, которыми располагал мэтр Симон Эйенёв, священник из Ле Мана, «самый великий и превосходный исследователь древней архитектуры» [34, ff. 14v, 41v]. Как предположил Ж. Гийом, среди них могли быть как «рисунки воображаемых древностей, собранные во время его долгого пребывания в Италии» [18, p. 17], так и изображения реальных древнеримских памятников, расположенных во Франции.

Интерес к заальпийским древностям проявляли и итальянские авторы. В 1495 году Джулиано да Сангалло посетил Францию в составе посольства кардинала Делла Ровере и привез из этой поездки изображения пирамиды во Вьенне, арки в Оранже, средневекового дворца в Экс-ан-Провансе и великолепную реконструкцию античного театра в Оранже<sup>17</sup>. Последний он воскресил из небытия, воссоздав форму театра, руины которого были полностью застроены и включены в тело средневекового города. В 1540 году в посвятельном письме Франциску I, предпосланном III книге о римских древностях, Себастьяно Серлио упоминает более десятка памятников Южной Франции, с которыми он желал бы познакомиться воочию: Гардский мост, храм Августа и Ливии во Вьенне, амфитеатр, башню *Tour Magne*, храм Дианы и *Maison Carrée* в Ниме, амфитеатры в Арле и Фрежюсе, мавзолей и триумфальную арку в Сен-Реми-де-Провансе и другие [32, p. 3]. Еще не ступив ногой на французскую землю, Серлио описывает их детали в таких подробностях<sup>18</sup>,

15 Библиотека искусств, Государственные музеи, Берлин, HdZ 3918. Мы выражаем свою признательность А. Н. Коневу, хранителю отдела гравюр Государственного Эрмитажа, который обратил наше внимание на этот рисунок.

16 В его офортах (Музей Метрополитен, Нью-Йорк, inv. 2012.136.371) фигурирует переработанное, но узнаваемое изображение *Palazzo Maggiore*, основанное на мотиве кодекса Сантарелли (Sant., f. 163r).

17 Апостольская библиотека, Ватикан, Ms Barb. lat. 4424, ff. 7v, 25r, 40v, 40r.

которые не оставляют никаких сомнений в том, что он не просто слышал об их существовании, но и видел их изображения. Таким образом, мы можем констатировать, что в период ранее 1540 года циркуляция рисунков по обе стороны от Альп и обмен античными моделями между Севером и Югом становятся свершившимся фактом.

Этому способствовали новые исторические обстоятельства. *Sacco di Roma* 1527 года кардинально изменил культурную ситуацию во второй четверти XVI века, что, в свою очередь, повлияло на отношение к античным древностям. После разгрома Вечного города происходит резкий разрыв с прошлым и смена поколений. Сподвижники Рафаэля, знакомые с его методом и участвовавшие в его археологических студиях, либо погибли, либо надолго покинули Рим. Их место заняли новые энтузиасты-исследователи древностей, часто менее грамотные и квалифицированные, но не менее активные и продуктивные. В их числе часто оказывались не только выходцы из разных регионов Италии, но и представители заальпийских стран. Политика пап Климента VII и Павла III, сильно ориентированная на общеевропейские дела, способствовала притоку новых кадров. Рим после *Sacco* был как никогда открыт Европе — разрушение границ привело к тому, что в Вечный город массово стекались путешественники, дипломаты, эрудиты, а также художники, которых развитие Ренессанса в странах к Северу от Альп заставило обратиться к искусству классической античности. В Риме формируется интернациональная интеллектуальная среда, нацеленная на изучение античных древностей. Их значение особенно возросло в период понтификата папы Павла III (1534–1549), «чье восхождение на папский престол, — как отмечала Фемке Спилберг, — ознаменовало чрезвычайно плодотворный период для художественных и интеллектуальных занятий, в которых изучение античности занимало почетное место», так как «памятники города составили неотъемлемую часть папской риторики возрождения после *Sacco* как важные носители культурной памяти Рима» [33, p. 502].

Активное участие в этих процессах иностранных дипломатов, интеллектуалов и художников подтверждается многими примерами. Французские посланники при Святом Престоле кардиналы Жан

18 Например, в описании мавзолея в Глануме он отмечает характерные особенности ордера, а также точно описывает детали декора и сюжеты рельефов.

дю Белле и Жорж д'Арманьяк выступали как покровители ученых-гуманистов, организаторы археологических раскопок и топографических исследований, коллекционеры и меценаты [9, pp. 43–59]. Существенную роль играло и их окружение. Франсуа Рабле, сопровождавший Жана дю Белле в его двухмесячном пребывании в Риме в 1534 году, знакомится там с Бартоломео Марлиани, а по возвращении в Лион публикует его *Topographia Antiquae Romae* с собственными исправлениями и дополнениями [см. по этому поводу: 8]. Гийом Филандрие, секретарь кардинала Жоржа д'Арманьяка, сопровождавший его в посольстве в Венеции в 1536–1538 годах, в Риме становится участником витрувианской Академии и публикует в 1544 году свои комментарии к Витрувию [см.: 23]. Еще ранее, в начале 1530-х, другой участник той же академии кардинал Марчелло Червини берет под свое покровительство молодого французского архитектора Филибера Делорма и направляет его в археологических изысканиях [см.: 3, с. 653–656]. Кроме Делорма изучением античных памятников в Риме занимались Жан Бюллан, Гюг Самбен, а также анонимный мастер, известный под именем «Мастер Гийом», который подвизался на строительстве собора Св. Петра и принимал участие в обмерах римских терм совместно с А. Палладио [см.: 9, pp. 169–180; 3, с. 658–662]. Французские и фламандские граверы внесли большой вклад в популяризацию римских древностей. Коммерческое партнерство, заключенное между французским гравером Антонио Лафрери и испанским издателем Антонио Саламанкой, позволило их интернациональному ателье почти на 30 лет аккумулировать в своих руках большую часть римских антикварных публикаций [9, pp. 193–209].

Этот список можно было бы продолжить новыми именами французских (а также фламандских, голландских, испанских, португальских и проч.) заказчиков и художников. Но главное, на наш взгляд, состояло в другом. Новые люди, приезжавшие в Рим учиться на примерах античного и ренессансного искусства, привносили в процесс изучения древностей свои вкусы и приоритеты. Их взгляд отличался от их итальянских современников тем, что их знакомство с античностью, подобно гуманистам XV века, носило преимущественно теоретический и литературный характер. Р. Купер приводит яркий пример из письма поэта-латиниста Пьера Паскаля, пользовавшегося покровительством кардинала д'Арманьяка: «Посетив утром город в одиночестве, Паскаль описал, как его тронул вид разрушенных домов прославленных римских героев; он размышляет о началах римской истории, которые <...> он связывал с Янусом,

Сатурном, аборигенами и галльским Геркулесом и наивно воображал, что некоторые из увиденных им руин восходят к этому сказочному периоду: “...остатки чьих храмов или гробниц я обнаруживаю каждый день (*quorum aut fanorum, aut sepulcrorum vestigia quotidie cerno*)”» [9, p. 57].

Очевидно, что такому романтизированному восприятию Древнего Рима были гораздо ближе воображаемые древности XV века с их произвольными реконструкциями храмов Януса, Венеры и Сатурна или дворцов Цезаря и Красса, чем точный археологический метод Рафаэля с топографической съемкой планов и критическим анализом источников. Это позволяет объяснить «второе рождение» коллекции *Roma antica* в 1530–1540-е годы, когда архаичные модели и старые иконографические прототипы не просто возобновляют свое активное хождение в архитектурных рисунках и гравюрах, но и дополняются большим массивом новых изображений реальных и вымышленных памятников, образуя в сущности новую «расширенную коллекцию».

#### «РАСШИРЕННАЯ КОЛЛЕКЦИЯ»

В эту условную коллекцию, интернациональную по составу моделей и участников, можно включить большую группу рисунков. В их числе: упомянутые выше рисунки Саллюстио Перуцци из собрания Уффици<sup>19</sup>; 38 рисунков 1540-х годов из альбома *Destailleur B* из собрания Государственного Эрмитажа<sup>20</sup>; часть рисунков итальянского сборника второй половины XVI века из Университетской библиотеки в Падуе<sup>21</sup>; альбом рисунков анонимного фламандского мастера 1530-х годов<sup>22</sup>, который ныне находится в частной коллекции Кауфмана в Лондоне<sup>23</sup>; часть альбома анонимного французского рисовальщика середины XVI века из коллекции Роулинсона в Бодлеанской библиотеке в Оксфорде<sup>24</sup>; 8 листов

19 См. выше примеч. 12.

20 Государственный Эрмитаж, НБГЭ, инв. № 14742/2, ff. 9r–10v, 36r–50r, 115r–130r. Далее — Dest. B.

21 Университетская библиотека, Падуя, Ms 764, ff. 18v, 26v–44v. Далее — Ms764.

22 Атрибуция и датировка сборника приводится согласно мнению Г. фон Геймюллера, см.: [17, p. 112].

23 100 рисунков реальных и фантастических сооружений на 101 листе бумаги: Собрание Кауфмана, Лондон. Далее — Kauf. См.: [17, pp. 112–117, fig. 4, p. 17, fig. 13, p. 36; 30, p. 287, cat. 230].

24 34 листа рисунков на бумаге. Бодлеанская библиотека, Оксфорд, Album Rawlinson D 1024. Далее — Rawl. См.: [30, p. 287, cat. 228].

французских рисунков XVI века из собрания Высшей национальной школы изящных искусств в Париже<sup>25</sup> и, наконец, многочисленные альбомы рисунков Жака Андруэ-Дюсерсо Старшего, хранящиеся в разных собраниях<sup>26</sup>. Помимо рисунков в эту условную коллекцию фантазийных изображений античных древностей входит ряд произведений печатной графики: две серии по 25 листов итальянских резцовых гравюр, изображающих фантастические и реальные памятники, атрибутированных И.-Д. Пассаваном анонимному «Монограммисту GA с триболом» [26, р. 162, nn. 5–23], которые сейчас вызывают разные гипотезы по поводу их атрибуции и датировки [см.: 14, pp. 91–101; 34, pp. 485–488, 498–499, 508–515]; серия офортов *Rvinarum Variarum Fabricarum*, опубликованная в Антверпене в 1554 году Жераром де Жюде по рисункам Ламбера Свавиуса [см.: 14, pp. 93–94; 33, р. 499], частично повторяющая итальянские гравюры; и, наконец, несколько серий и отдельных листов офортов Дюсерсо, среди которых особенно выделяются 35 листов *Temples à la manière antiques* (Орлеан, 1550; далее — *Temples*), 20 листов *Vue d'optique* (Орлеан, 1551; далее — VO) и более ранняя серия из 20 листов офортов без названия и даты, поименованная П. Фюрингом как *Temples et bâtiments antique et modernes* (около 1545)<sup>27</sup>. Следует понимать, что этот перечень далеко не исчерпывающий и дальнейшие исследования могут выявить новые рисунки и гравюры данной группы.

Все сборники рисунков и гравюр обнаруживают между собой очевидные связи. Рисунки альбома из Университетской библиотеки в Падуе, как доказали О. Ландзарини и Р. Мартинис [22, pp. 9–17, 49–51], представляют собой прямые копии альбома *Destailleur В* из Эрмитажа. 8 листов из собрания Школы изящных искусств в Париже чрезвычайно близки рисункам альбома Роулинсона из Бодлеанской библиотеки

25 Часть альбома рисунков, атрибутированного кругу Ж. Андруэ-Дюсерсо. Высшая национальная школа изящных искусств, Париж, inv. O. 95–101.

26 Национальная библиотека Франции, Париж, Ed 2 r Rés, далее — BN3; Музей декоративных искусств, Париж, CD 2698, далее — AD; Королевская библиотека, Эскориал, 28-II-5, далее — ES; Палатинская библиотека, Парма, Ms 1208, далее — PA; Высшая национальная школа изящных искусств, Париж, 20496, далее — BA; Музей Фицуильяма, Кембридж, inv. 904<sup>o</sup> 1, далее — СВ. К этому перечню следует добавить несохранившийся альбом из 100 миниатюрных рисунков на пергаменте, происходивший из бывшей коллекции Э. Фулька (далее — Foulc), описанный Геймюллером [17, pp. 111–117]. Отдельные рисунки воображаемых древностей встречаются также во многих других альбомах Дюсерсо, цитируемых далее согласно информации последнего каталога рисунков Ж. Андруэ-Дюсерсо Старшего, собранного П. Фюрингом [16].

27 Далее — ТВ. См. по этому поводу: [15, pp. 304, 313–314].

и были, похоже, выполнены по общим прототипам той же самой рукой. В альбомах серии можно найти многочисленные косвенные связи, свидетельствующие об использовании общих образцов. Так, отдельные мотивы эрмитажного альбома, с одной стороны, в точности повторяют рисунки кодекса Кауфмана и, с другой, модели итальянских резцовых гравюр. Примером могут служить руины терм Диоклетиана в необычном ракурсе (ил. 6), которые воспроизводятся в рисунках обоих альбомов (Kauf, n. 48; Dest. B, f. 116) в инверсии по отношению к гравюре, совпадающая полностью во всех деталях. К тем же образцам близки и рисунки альбома Роулинсона, которые повторяют в инверсии все 6 моделей арок, фигурирующих в итальянской гравюрной серии<sup>28</sup>. Г. Скалья рассматривала альбом Дюсерсо из Музея Фицуильяма в Кембридже как прямую копию кодекса Кауфмана [30, р. 286, cat. 225], однако, как мы полагаем, различия в деталях и текстах подписей заставляют видеть в них, скорее, параллельные интерпретации общего источника. Аналогичную связь Геймюллер предполагал между альбомом Кауфмана и утраченным ныне альбомом Дюсерсо из коллекции Эдмона Фулька [17, р. 112].

Таким образом, можно уверенно утверждать, что ни один из известных нам альбомов не может претендовать на роль исходного источника для всех остальных. Все они копируют некий общий прототип или группу прототипов, таким образом, вся эта группа рисунков и гравюр представляет собой родственное семейство, восходящее к единому предку — общему архиву, который разные авторы воспроизводят с разной степенью точности, комбинируя и варьируя модели по собственному вкусу.

Время и место создания этого архива можно установить лишь предположительно, поскольку большинство альбомов и гравюрных серий имеют гипотетическую атрибуцию и датировку, некоторые из них ныне утрачены или недоступны для детального изучения. Суммируя известные факты и гипотезы, можно предположить, что самые ранние памятники группы — альбом из частной коллекции Кауфмана и римская серия резцовых гравюр, — датируются второй половиной 1530-х годов<sup>29</sup>,

28 ARCUS IN HISPANIA (=Rawl., f. 17-a), ARCUS LUTII SEPTIMI (=Rawl., f. 17-c), PORTA ANTONIAE (=Rawl., f. 22-c), ARCUS S. GEORGI (=Rawl., f. 22-a), ARCUS IN PROVINCIA (=Rawl., sn [30]-a), ARCUS VESPASIANI (=Rawl., sn [30]-b).

29 Согласно Геймюллеру, кодекс Кауфмана принадлежал «руке художника более старшего поколения (чем Дюсерсо. — Е. Е.), вероятно, фламандца» [17, р. 114]. Ф. Спилберг датирует первое издание римских гравюр периодом между 1535 и 1540 годом [33, р. 508].

а самые поздние — офорты Ж. де Жоде, Дюсерсо и второе издание римских гравюр — началом 1550-х [33, р. 509]. Примерно в тот же временной промежуток — между концом 1530-х и началом 1550-х — укладываются предположительные датировки рисунков. Так, например, почти все альбомы Дюсерсо, которые содержат набор рисунков «расширенной коллекции», П. Фюринг относит к периоду между 1540 и 1550 годом [16, pp. 323–328]. Альбом *Destailleur B* из Эрмитажа можно датировать второй половиной 1540-х годов<sup>30</sup>. Альбом Роулинсона из Бодлеанской библиотеки условно датируется 1550-ми [30, р. 287, п. 228], а альбом из университетской библиотеки в Падуе — серединой XVI века [22, р. 9]. Таким образом, можно предположить, что основной архив образов сформировался в 1530-х годах и получил массовое распространение в 1540–1550-х, при этом отдельные мотивы продолжали циркулировать в архитектурной графике вплоть до конца XVI века [33, pp. 510–511].

Более сложную загадку представляет собой место создания исходного архива. Рассматриваемая группа рисунков и гравюр интернациональна по своему составу и происхождению. Источники, имеющие бесспорное итальянское происхождение — рисунки Саллюстио Перуцци, альбомы из Эрмитажа и Университетской библиотеки Падуи, а также римские серии резцовых гравюр, — дополняются французскими (рисунки и офорты Дюсерсо, сборники из Бодлеанской библиотеки и Школы изящных искусств в Париже) и фламандскими (кодекс Кауфмана и офорты Де Жоде). При этом нельзя утверждать, что итальянские альбомы служат основанием для северных мастеров. Напротив, количественно преобладают последние, что сказалось и на характере изображаемых моделей. Они сочетают в себе, с одной стороны, традицию фантастических реконструкций *Roma antica*, изначально сформировавшуюся и развивавшуюся в Италии и тесно связанную с Римом, а с другой стороны, фантазийные руины и изображения античных памятников, в большинстве своем имеющих заальпийское происхождение. При этом трактовка и тех, и других отличается вариативностью и свободой фантазии, и, как правило, не может служить доказательством прямого контакта с реальностью.

Это наводит на мысль о том, что создателем, а точнее — собирателем исходного архива был, скорее всего, не архитектор или художник-профессионал, а дилетант — антиквар и гуманист, — равно интересую-



6. Неизвестный художник (Монограммист GA с триболом?) Термы Диоклетиана. 1530–1550 Резцовая гравюра. Музей Метрополитен, Нью-Йорк, P&D, inv. 26.50.1(119a)

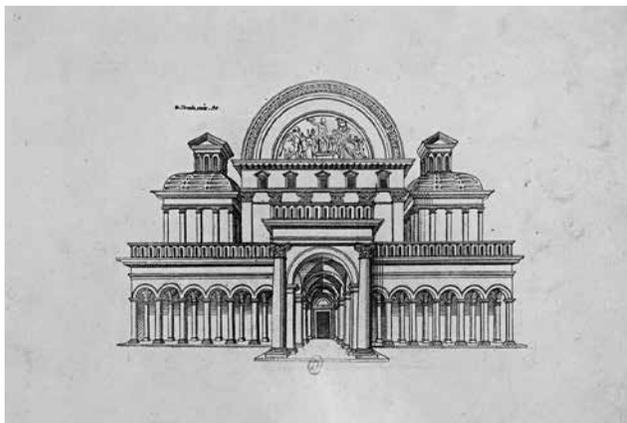


7. Франческо Росселли. Соломон и царица Савская. Около 1490 Резцовая гравюра. Национальная библиотека Франции, Париж, RESERVE EA-29 (A)-BOITE ECU

ющийся как текстами, так и изображениями древностей, и ценящий в изображениях не столько их археологическую достоверность, сколько связь с известными историческими образцами. Его особый интерес к французским памятникам заставляет думать, что он был французом, тогда как внушительный набор ранних итальянских источников из серии *Roma antica* и других групп воображаемых древностей, свидетельствует о прямом и непосредственном доступе к итальянским коллекциям, получить который можно было только в Италии. Наконец, само по себе широкое распространение коллекции по обе стороны от Альп заставляет думать, что центром этого распространения, скорее всего, служил Рим как центр притяжения всех поклонников древности и место пересечения интересов антикваров, художников, граверов и заказчиков из разных стран Европы. Суммируя все это, мы рискуем предположить, что базовый архив «расширенной коллекции» сформировался в гуманистическом интеллектуальном окружении французских посланников в Риме — Жана дю Белле или Жоржа д'Арманьяка, — и оставался там достаточно длительное время, служа источником для разных мастеров.

Примерный состав этого архива можно установить, сравнивая разные версии между собой. Ядро его, несомненно, составляла серия *Roma antica*. Так, Г. Скалья насчитала в кодексе Роулинсона 7 моделей из *Zibaldone* Буонаккорсо Гиберти и 8 — из кодекса Сантарелли,

30 Бумага альбома имеет водяные знаки 1544 года, а в числе источников фигурируют гравюры Первой книги С. Серлио, вышедшей в 1545-м. См. по этому поводу: [2, с. 403–404].



8. Жак Андруэ-Дюсерсо. *Ex templo Pacis. Ro[me]*. 1550  
Офорт из серии *Temples à la manière antique*, № 21  
Национальный институт истории искусства, Париж, NUM 4 RES 85, p. 18



9. Жак Андруэ-Дюсерсо  
Дюсерсо  
*Фантастический храм*. 1550  
Офорт из серии *Temples à la manière antique*, № 24  
Национальный институт истории искусства, Париж, NUM 4 RES 85, p. 35



10. Жак Андруэ-Дюсерсо  
*Фантастический храм*. 1550  
Офорт из серии *Temples à la manière antique*, № 25  
Национальный институт истории искусства, Париж, NUM 4 RES 85, p. 31

воспроизведенных в точности или слегка модифицированных [30, p. 87]. В кодексе Кауфмана их присутствует 5 и 9 соответственно, а в альбоме Дюсерсо из Школы изящных искусств — 4 и 13. К этим альбомам следует добавить модели, известные из других ранних источников: например, «дворец Константина» из Библиотеки археологии и истории искусств в Риме<sup>31</sup>, который встречается в рисунках кодексов Кауфмана (Kauf., n. 89), Роулинсона (Rawl., f. 9) и альбома Дюсерсо из Школы изящных искусств (BA-52); «храм Соломона», изображенный на гравюре Франческо Росселли (около 1490; ил. 7) и фигурировавший под именем Храма Мира во множестве рисунков и гравюр Дюсерсо (BA-02, CB-43 и др.) (ил. 8)<sup>32</sup>; а также реконструкцию мавзолея Адриана, помещенную на бронзовых

дверях Филарете и пользовавшуюся, как мы уже отмечали, особой популярностью у авторов XV–XVI веков (Kauf., n. 98, Dest. B, f. 118r, Rawl., f. 13b, и др.). Копируя прототипы, рисовальщики «расширенной коллекции» творчески относятся к моделям и часто модифицируют их, изобретая новые на основе уже существующих. Так, два фантазийных базиликальных храма, изображенные в кодексе Сантарелли (Sant., ff. 162r, 164v), породили множество комбинаций и интерпретаций, число которых в кодексе Кауфмана увеличивается до трех (Kauf., nn. 23, 36, 67), а у Дюсерсо доходит уже до 7<sup>33</sup>. (Ил. 9–10.) На несколько вариантов распадаются изображения *Palazzo Maggiore*, импортированного из кодекса Сантарелли<sup>34</sup>, и *Palazzo Milizia* — из *Zibaldone*<sup>35</sup>.

31 См. выше примеч. 4.

32 Тот же самый мотив фигурирует в кодексе Кауфмана (Kauf., n. 15) и в альбоме из Эрмитажа (Dest. B, f. 42r).

33 BA-24, 46, 87, 93; CB-61, 102; Temples, nn. 24, 25, 27.

34 Sant., f. 163r = Kauf., nn. 35, 83 и 86.

35 Zib., 32v = CB-31, 79.

Группа ранних моделей пополнялась не только за счет вариаций, но и за счет новых включений. В их числе были «ученые реконструкции» Франческо ди Джорджо, в частности, его оригинальные реконструкции римских мавзолеев Августа и Адриана (Windsor, RL, inv. 19255 r-v), которые сливаются вместе в единую модель, нашедшую свое место в кодексах Кауфмана (Kauf., n. 65), Роулинсона (Rawl., f. 15) и в римских гравюрах. (Ил. 11.) К тому же источнику, несомненно, восходит Митреум близ Санта-Сусанны<sup>36</sup>, представлявший собой, по свидетельству М. Уотерса, вымышленный объект, изобретенный на основании посвяжительной надписи [35, p. 18]. Модели, основанные на эпиграфических источниках, присутствуют среди триумфальных арок. Как заметил М. Уотерс, изображения арки Августа в Фано и арки Мелии Аннианы (*Porta Marina*) в Задаре<sup>37</sup> были реконструированы Франческо ди Джорджо по эпиграфическим сведениям и описаниям Кириака д'Анкона [35, pp. 18–20]. Кроме них в альбомах «расширенной коллекции» обнаруживается неизвестная «арка в Константинополе» (Rawl., f. 11, Kauf., n. 37; Dest. B, f. 128), возможно, арка императора Юстиниана, появление которой также могло быть инспирировано текстами Кириака, много путешествовавшего по восточному Средиземноморью.

«Расширенная коллекция» включала в себя большую группу изображений руин. Некоторые из них прямо продолжали традиции архитектурных фантазий фламандских и французских мастеров первой четверти XVI века. К их числу относится, например, мотив, повторенный в кодексе Кауфмана (Kauf., n. 33), альбомах из Падуи (Ms 764, f. 28r) и Санкт-Петербурга (Dest. B, f. 10v), который варьирует образец, встречавшийся ранее в работах Жана де Гурмона<sup>38</sup>. Иногда авторы рисунков придают руинированный вид современным постройкам, например, Темплетто Браманте<sup>39</sup>, который фигурирует в кодексе Кауфмана под вымышленным именем: *temple Appolinis nunc S. Petri* (Kauf., n. 60). Автор этого альбома проявляет особый интерес к изображению реальных и вымышленных руин, которые занимают значительную часть его

36 В альбомах Кауфмана и Роулинсона эта модель фигурирует под именем *Templum Vestae* (Kauf., n. 27, Rawl. sn [26]).

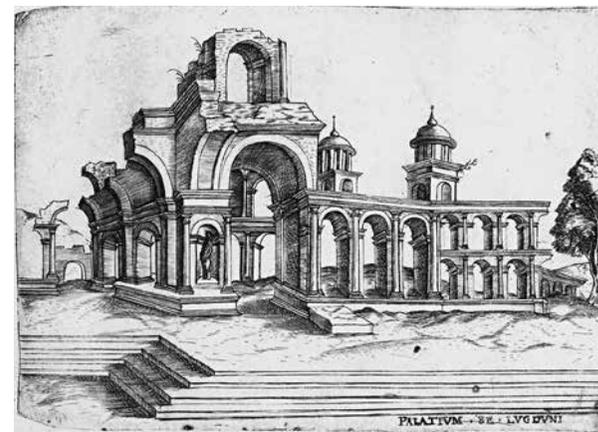
37 Album Houfe (Частное собрание, Лондон), ff. 18, 27. См.: [35, pp. 82, 84].

38 На рисунке начала 1520-х годов Мастера JG (Жан де Гурмон?) из Библиотеки Моргана в Нью Йорке (inv. 1951.1) и в «Поклонении пастухов», атрибутируемом Гурмону (около 1525, Лувр, Париж, inv. 4988).

39 Rawl., f. 1, Dest. B, f. 41r, Дюсерсо: BA-77.



11. Неизвестный художник (Монограммист GA с триболом?)  
Мавзолей Адриана  
1530–1550  
Резцовая гравюра  
Музей Метрополитен,  
Нью-Йорк, P&D,  
inv. 2016.684.3a



12. Неизвестный художник (Монограммист GA с триболом?)  
*Palatium. Se. Lugduni.* 1530–1550  
Резцовая гравюра. Музей Метрополитен, Нью-Йорк, P&D, inv. 26.50.1(122a)

сборника, что может свидетельствовать в пользу его фламандского происхождения. Мотивы руин часто встречаются в рисунках и гравюрах Дюсерсо, использовавшего их для упражнений в перспективе<sup>40</sup>, мастерское владение которой он демонстрировал в своих зрелых работах.

Однако самым значительным и интригующим дополнением «расширенной коллекции» стало появление большого блока рисунков заальпийских, главным образом французских, античных древностей. К примеру, в кодексе Кауфмана их насчитывается около 15<sup>41</sup>,

40 Например, некоторые листы альбома из Кембриджа (CB-91, 106, 118) сохранили вспомогательные линии перспективного построения.

41 Он изображает амфитеатры в Ниме (Kauf., n. 22), Арле (Kauf., n. 56) и Бордо (Kauf., n. 78), античные руины на холме Фурвьер в Лионе (Kauf., n. 57), храмы Августа и Ливии во Вене (Kauf., n. 58) и Дианы в Ниме (Kauf., n. 59), портик Тутеллы в Бордо (Kauf., n. 70), пирамиду Св. Симфориана во Вене (Kauf., n. 73), ворота Лучников в Отене, которые фигурируют под вымышленным именем FORUM SALISTII (Kauf., n. 74), Гардский

что превышает количество изображенных в том же альбоме древних памятников Рима. Большинство представляют известные и хорошо сохранившиеся памятники, знакомые многим рисовальщикам: например, амфитеатр в Ниме, который кроме авторов альбомов Кауфмана и *Destailleur B* (f. 36r) изображали также Саллюстио Перуцци<sup>42</sup> и Франсиско де Голланда<sup>43</sup>, или же храм Августа и Ливии во Вьенне и мавзолей Юлиев в Глануме, многократно изображенные Дюсерсо<sup>44</sup>. При этом в рисунках «расширенной коллекции» фигурируют уникальные модели, не встречающиеся в других рисунках XVI века, такие как *Domus Caesaris Lutatae*, идентифицируемый как руины терм Клюни в Париже (Kauf., n. 96, *Dest. B*, f. 129r, римская серия гравюр), или же неизвестные руины в Лионе, фигурирующие под именем *Forum Veneris* (Kauf., n. 57) или же *Palatium Se[natoris]. Lugduni*. (Ил. 12.) Появление таких образцов свидетельствует о том, что архив моделей опирался на какой-то редкий источник, доступный лишь узкому кругу знатоков.

Археологическая достоверность этих изображений представляет собой непростую проблему. В большинстве случаев памятники, поддающиеся идентификации, изображены узнаваемо, но неточно. При этом встречаются яркие примеры расхождения рисунка с реальностью: например, представленный в нескольких альбомах Гардский мост (ил. 14), засвидетельствованный в альбоме Кауфмана подписью *AQEUDUCTUS ANTONINI PII NUNC PONS GALLI DICITUR* (Kauf., n. 75), имеет единственную арку и два яруса портиков с архитравами на широко расставленных колоннах, выгнутых дугой. Фантастичность этой модели особенно бросается в глаза на фоне многочисленных изображений того же памятника Дюсерсо (BN3-16, ES-11, PA-10, BA-84, TB-20; ил. 15), которые при неточностях в деталях в целом верно передают конструкцию и природное

мост (Kauf., n. 75), псевдоантичный фонтан (колодец в монастыре Шанмоль?) в Дижоне (Kauf., n. 77), башню Юлия Цезаря (Тур д'Ордр?) в Булони (Kauf., n. 80), мавзолей Юлиев (Kauf., n. 94) и триумфальную арку (Kauf., n. 97) в Сен-Реми-де-Провансе и термы Клюни в Париже (Kauf., n. 96). К этому списку заальпийских памятников можно добавить *DOMUS CAESARIS BRUXELLENSIS* (Kauf., n. 76), который фактически представляет собой проект виллы или садового ансамбля.

42 Уффици, Флоренция, inv. 106 Ar.

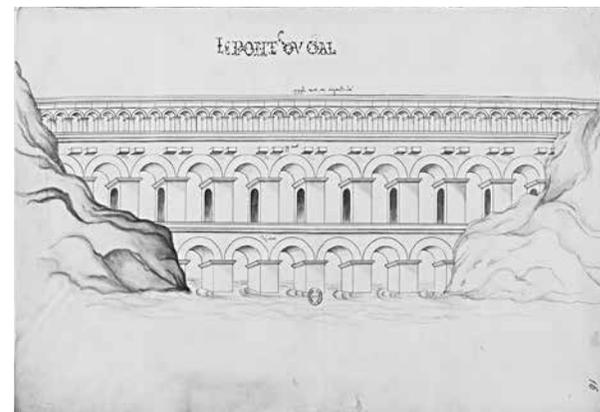
43 Королевская библиотека, Эскориал, Codex 28-I-20, f. 54v.

44 Первый встречается в альбомах BN3-17, ES-13, PA-15, CB-26 и др., второй в альбомах BA-86, CB-41, а также в серии гравюр *Arc et monuments antiques* (середина 1540-х).

45 *Mirabilia*, XVIII [1, с. 89]. Автор *Mirabilia* ассоциирует это здание с капеллой Св. Петрониллы, перестроенной из мавзолея Гонория, которая примыкала к южному рукаву транспта старой базилики Св. Петра.



13. Неизвестный итальянский художник. Театр в Гераклее, дворец Константина, Гардский мост. Вторая половина XVI в. Университетская библиотека, Падуя, М 764, f. 28v



14. Жак Андруэ-Дюсерсо. Гардский мост. 1540-е. Национальная библиотека Франции, Париж, RESERVE FOL-ED-2 (R), f. 16

окружение моста. Этот пример является важным доказательством того, что работы Дюсерсо нельзя считать главным источником для рисунков фантастических антиков, как полагали многие исследователи [22, pp. 51–59]. Расхождения между ними и другими рисунками «расширенной коллекции», свидетельствуют о том, что многие модели, в том числе и французских древностей, имели иные прототипы.

Как отмечалось выше, археологическая точность вообще не составляла достоинства исходной серии фантазийных реконструкций, которая изначально строилась на вербальном, а не на визуальном восприятии памятника. Среди изображений «расширенной коллекции» также можно обнаружить реконструкции монументов, известных по текстам. Так, уже упоминавшийся выше Темплетто Браманте, изображенный в виде античной руины с абсурдной, с точки зрения Геймюллера [17, p. 114], подписью *temple Appolinis nunc S. Petri Roma*, скорее всего, отсылает к легендарному храму Аполлона в цирке Нерона на Ватиканском холме (или «во дворце Нерона», согласно указанию *Mirabilia*<sup>45</sup>) на предполагаемом месте мученичества апостола и будущей базилики

Св. Петра. Таким образом, ренессансный храм-мартириум ассоциируется в представлениях авторов архива с руинами языческого храма, что, по всей видимости, было не результатом ошибки, а сознательной смысловой манипуляцией ради того, чтобы придать творению Браманте авторитет древности<sup>46</sup>. Другим доказательством связи рисунков расширенной коллекции с ранними топографиями Рима может служить изображение «храма Шестидесяти Августа Цезаря» в альбоме Дюсерсо из Музея Фицуильяма в Кембридже (СВ-54), которое восходит, скорее всего, к упоминанию *De palatio LX imperatorum* в «Рассказе Магистра Григория о чудесах города Рима» первой половины XII века [1, с. 56–57].

Среди рисунков кембриджского альбома Дюсерсо также обнаруживается «Театр в Гераклее, городе Лакедомониян, вытесанный из единого куска мраморной скалы и подвешенный в воздухе на семи крабах из той же скалы»<sup>47</sup>. Текст этой подписи практически дословно совпадает с описанием театра в Гераклее в рассказе магистра Григория [1, с. 52], который, в свою очередь, восходит к сочинению начала VIII века английского монаха Беды Достопочтенного, включившего театр в Гераклее Сицилийской в свой перечень «Семи чудес света»<sup>48</sup>. При этом латинскую фразу средневекового автора, касающуюся устройства театра, опирающегося на *canicros*<sup>49</sup> (дословно — «раков» или «крабов»), ренессансный рисовальщик понимает буквально. Он переводит непонятный ему латинский термин, означавший, по-видимому, какой-то вид опор, крюков или уступов, как вид живых существ. В результате вся конструкция водружается им на спину морских крабов и в таком виде повторяется в кодексе Кауфмана и в сборнике из Падуи. (Ил. 13.) Таким образом, мы имеем здесь наглядный пример экфрастической природы<sup>50</sup> этих

46 О стремлении ренессансных авторов приравнять авторитет творения Браманте к античности свидетельствует включение Темпьетто в книги, посвященные античным древностям. В частности, так поступают Серлио [32, pp. 41–43] и Палладио [25, pp. 64–66].

47 СВ-100. Тот же самый рисунок фигурирует в кодексе Кауфмана (Kauf., n. 14) под названием THEATRUM HERACLIENSIMUM, а также встречается без подписи в альбоме из Падуи (Ms 764, f. 28v).

48 См. русский перевод И. В. Кувшинской на портале «Химера». URL: <https://chimeraproject.ru/mirabilia> (дата обращения: 18.03.2025).

49 См. латинский текст, п. XI: URL: <https://www.thelatinlibrary.com/mirabilia.html> (дата обращения: 05.05.2025).

50 Об «экфрастической природе» (*the ekphrastic nature*) фантазийных реконструкций античных древностей пишет в своей статье Ф. Спигберг [33, p. 508]. Нам этот термин кажется удачным, несмотря на неточность: как уже отмечалось, природа этих изображений, скорее, противоположна литературному приему экфрасиса, так как речь идет об обратном переводе текста в изображение.

изображений — прямого перевода текстуального описания в изобразительный ряд.

О том, что задачи экфрасиса — взаимозаменяемости текста и изображения — сохраняют свое значение в «расширенной коллекции», свидетельствуют кажущиеся курьезом изображения ренессансных зданий под видом античных древностей. Так, под видом *TEMPLUM CERERIS* (Kauf., n. 32, СВ-90, Temples, n. 20) в группе фигурирует фасад собора Св. Петра, позаимствованный с медали, выпущенной в 1506 году в честь закладки нового собора Браманте. Под видом *DOMUS TARQUINII* (Kauf., n. 79, СВ-45) изображен фасад палатцо Дель'Аквила Рафаэля, а под видом *REGIA NUME* (Kauf., n. 50) — неизвестный проект, который Геймюллер считал вариацией фасадов дворов Бельведера [17, pp. 32–34]. Что заставляло рисовальщиков придавать изображениям известных современных памятников звучные латинские имена? Причиной этого, как предположил Геймюллер, стало их стремление удовлетворить новые потребности заказчиков, желавших иметь перед глазами воссозданные образы Древнего Рима: «Поставленные перед задачей реконструировать обиталища исторических персонажей древности, чтобы удовлетворить запросы какого-нибудь ученого или могущественного сеньора, художники <...> были вынуждены прибегать к стилю, который расценивался их современниками как наиболее близкий древним: а именно к стилю Браманте и Рафаэля» [17, pp. 31–32]. Нельзя не отметить, что сам по себе процесс воссоздания утраченного древнего памятника на основании визуального языка современных ренессансных построек, в сущности, повторяет тот путь, каким шло создание первых гуманистических реконструкций в XV веке, например, в упомянутом выше кодексе Марканова.

Важную особенность «расширенной коллекции» составляет то, что фантазийные модели, опирающиеся на традицию *Roma antica*, ассоциируются в ней не только с разрушенными памятниками Древнего Рима, но и с другими древностями, утраченными или недоступными, существование которых подтверждается литературными источниками. Так, среди рисунков кембриджского альбома Дюсерсо встречаются памятники, упоминаемые в Священном Писании: храмы Соломона (СВ-72) и пророка Исаяи (СВ-101), гробницы Самсона (СВ-92) и Даниила в Вавилоне (СВ-52). В нем фигурируют храм Дидоны (СВ-55, Temples, n. 02)<sup>51</sup>

51 В кодексе Кауфмана (Kauf., n. 28) тот же самый мотив фигурирует под именем «Храма Юноны Монеты», а в альбоме *Destailleur B* (Dest. B, f. 38) он представлен без названия.



15. Гробница Антенора. 1283  
Падуя



16. Неизвестный итальянский художник. Гробница Антенора  
Вторая половина XVI в.  
Университетская библиотека,  
Падуя, Ms 764, f. 40r

и дворцы легендарных правителей древности: Ахилла в Трое (СВ-107), Энея в Лионе (СВ-108)<sup>52</sup>, царя Пора в Индии (СВ-96) и Нинуса, царя Ассирийцев (СВ-01)<sup>53</sup>. На первый взгляд эти постройки кажутся полностью вымышленными и не скрывающими под собой никакой археологической реальности, однако, в действительности, это не всегда так. Примером сложных взаимоотношений между изображением, текстом и реальностью может служить мотив, представленный в кембриджском сборнике Дюсерсо под именем «дворец Антенора или троянца Венетуса в Венеции» (СВ-46)<sup>54</sup>. Имя Антенора, мудрого советника царя Приама, принимавшего в своем доме Одиссея и Менелая, приходит из истории Троянской войны

52 Изображены, по-видимому, руины античных сооружений на холме Фувьер в Лионе, фигурировавшие в кодексе Кауфмана (Kauf, n. 57) и в римских гравюрах под именем Форума Венеры. Появление дворца Энея в Лионе можно связать с исканиями французских гуманистов, стремившихся связать историю Галлии с троянскими истоками, которые выразились в «Франсиаде» Ронсара.

53 Имеется в виду легендарный ассирийский царь Нин, считавшийся в греческой мифологии основателем Ниневии и мужем царицы Семирамиды [4, II, с. 455].

[4, I, с. 112]. Он был пощажен греками после взятия Трои и, согласно позднейшей римской традиции, переселился со своим родом на северные берега Адриатики. О присутствии Антенора в Северной Италии и его войнах с местными племенами писали Тацит, Вергилий и Тит Ливий<sup>55</sup>. Он считается легендарным основателем древнего Патавия — современной Падуи, — где в конце XIII века по инициативе местного гуманиста Ловато Ловати была сооружена монументальная гробница для погребения найденных останков неизвестного древнего воина, которые он идентифицировал как останки Антенора. (Ил. 15.) Сходство этой гробницы в виде мощного тетрапилона с центральным мотивом рисунка «расширенной коллекции» не подлежит никакому сомнению. (Ил. 16.) Таким образом, рисунок сочетает в себе литературные и легендарные источники с изображением подлинных архитектурных объектов.

Расширение круга источников и географии изображаемых построек отнюдь не случайно. Оно свидетельствует об изменении сферы интересов образованной гуманистической аудитории в середине XVI века, часть которой испытывает эллинистические симпатии. Интерес к древнегреческой литературе, языку и истории обнаруживают как римские гуманисты, так и их французские современники<sup>56</sup>. Об эрудиции собирателя коллекции может свидетельствовать один интересный пример. В кембриджском сборнике Дюсерсо обнаруживаются два рисунка с одинаковой подписью: Дворец Динака (?) в Фессалии (*Palais de Dinacus en Thesallie*, СВ-29, 103). Имя персонажа не находит параллелей ни среди известных античных героев, ни среди исторических деятелей. Однако существует похожее по написанию слово «династ» (Δυναστής), которым греческие историки Геродот и Фукидид обозначали властителей соседних негреческих территорий [4, I, с. 447]. Исходя из этого, можно высказать предположение, что автор рисунка, знакомый с греческими текстами, изобразил здесь дворец тиранического правителя Фессалии. Вместе с «весьма древней крепостью Пелопоннеса в Греции» (СВ-35), лабиринтом Дедала (СВ-105) и «храмом Минервы в Афинах» (СВ-106) этот мотив образует в альбоме из Кембриджа блок «псевдогреческих»

54 Тот же мотив фигурирует в альбомах из Эрмитажа (Dest. B, f. 46r), Университетской библиотеки в Падуе (Ms 764, f. 40r) и кодексе Кауфмана (Kauf, n. 49) — DOMUS CORNICIFICII, а также в инверсии в серии гравюр Дюсерсо *Vues d'optique* (1551).

55 Тацит. *Анналы*, XVI. 2, 1; Вергилий. *Энеида*, I, 242–249; Тит Ливий. *История Рима*, I. 1, 3.

56 Эллинистические интересы французского гуманиста Г. Бюде ярко проявились в его *Commentarii linquae graecae* (1529) и других филологических трудах.

древностей. Показательно, что другие рисовальщики не разделяли эллинофильских интересов автора кембриджского альбома и давали изображенным мотивам другие названия. В частности, в кодексе Кауфмана один из «дворцов династа» превращается в замок в Равенне (Kauf., п. 88), а второй — во дворец библейского Еноха (Kauf., п. 95).

Расхождения в наименованиях одних и тех изобразительных мотивов составляют еще одну важную особенность «расширенного архива» и заслуживают внимания. В первую очередь эти различия касаются наиболее фантастических древностей и удаленных локаций, которые ряд авторов, в частности, рисовальщик кодекса Кауфмана, стремятся приблизить к римским реалиям. Это наглядно обнаруживается при сравнении подписей данного сборника и кембриджского альбома Дюсерсо. Так «храм пророка Исаяи» (CB-101) кембриджского альбома превращается в кодексе Кауфмана в «храм Юноны Луцины» (Kauf., п. 12); дважды повторенный «храм идолов в Египте» (CB-69, 102) в одном случае становится «храмом Теллурис» (Kauf., п. 34), а в другом — «храмом Цезарей» (Kauf., п. 33); «дворец царя Пора в Индии» (CB-96) трансформируется в DOMUS AUGUSTI (Kauf., п. 93), а «театр в Карфагене» (CB-80) — в TEMPLUM QUIRINI (Kauf., п. 29). Изменения локаций коснулись также некоторых французских монументов, которые в альбоме из коллекции Кауфмана приобретают римскую «прописку». Театр в Лиможе (CB-88) именуется театром Марцелла (Kauf., п. 18), а фрагмент древних стен Отена (CB-12) получает имя FORUM SALISTII (Kauf., п. 74). Поскольку в последнем случае речь идет о хорошо сохранившемся и узнаваемом античном монументе — воротах Лучников в Отене, — это позволяет уличить автора альбома Кауфмана в намеренном искажении действительности в пользу своих римских амбиций. Аналогичную ситуацию Фемке Спилберг обнаружила и в легендах серии римских гравюр. Во втором издании, вышедшем в 1550-х годах, названия французских древностей: *Palatium. Se. Lugduni, Palatium Cesaris Parisiis, Teatrum Bordeos* — заменяются на римские: *Termae Antoniane Imp., Palatium Hadriani Imp. Tiburi, Transitrium Cesaris* соответственно [33, p. 515]. Американская исследовательница связывает это с изменением антикварных вкусов в середине XVI века, и соответственно с ними — требований заказчиков, которые предпочитали видеть в реконструкциях именно памятники Древнего Рима [33, pp. 508–510].

Это также свидетельствует о важных изменениях в отношениях между текстом и изображением. В середине XVI века связь между сло-

вом и образом становится все более и более произвольной, а изображения фантастических древностей все реже ставят перед собой задачи воссоздания облика утраченных памятников по их словесным описаниям. По мере того, как связь между реконструкциями и гуманистическими штудиями слабеет, рисовальщики начинают воспринимать их как свободные фантазии на античную тему, произвольно изменяя как названия, так и детали формы. И хотя основой «расширенной коллекции» продолжает оставаться литературное восприятие античности, ее условный и архаичный язык сильно отстает от этимологических, топографических и археологических исканий нового поколения гуманистов — исследователей римских древностей. Римские эрудиты круга Марчелло Червини и Клаудио Толомеи предпочитают опираться на критический анализ источников и археологические факты, а не на произвольные построения [см.: 20, 21]. И хотя некоторые известные архитекторы и рисовальщики, прежде всего Пирро Лигорио и Жак Андруэ-Дюсерсо, продолжают использовать и творчески интерпретировать наследие «расширенной коллекции», начиная с 1550-х годов ее образцы переходят в основном из области творчества эрудитов в сферу популярной графики, рассчитанной на широкого зрителя.

#### **ЭКФРАСТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ В АРХИТЕКТУРНОЙ ГРАФИКЕ СЕРЕДИНЫ — ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVI ВЕКА: СУДЬБА «РАСШИРЕННОЙ КОЛЛЕКЦИИ»**

Развитие гуманистических антикварных и археологических исследований в первой половине XVI века открыло перед ренессансными знатоками новые возможности познания римской античности. Публикации трактата Витрувия познакомили их с теоретическими принципами древней архитектуры; массовое распространение археологических раскопок в Риме вместе с топографическими исследованиями позволило уточнить место расположения и реальный вид многих римских памятников; привлечение многочисленных новых источников — данных нумизматики, древнеримских рельефов и фрагментов подлинной античной живописи — все это расширило круг визуальных представлений о первоначальном облике сооружений древности. Несмотря на это, традиционный метод экфрастических фантазийных реконструкций несохранившихся монументов по их словесным описаниям продолжает существовать. К нему прибегают порой даже адепты строго научного



17. Филипп Галле по рисунку Мартена ван Хемскерка. Храм Дианы в Эфесе. 1572  
Офорт. Государственный музей искусств, Копенгаген, inv. KKSgb10002/4

подхода к воссозданию древностей, такие как Бальдассаре Перуцци и Себастьяно Серлио, который включил в Третью книгу своего трактата, посвященную *Le Antiquità di Roma*, древности Востока: пирамиду Хеопса и Великого сфинкса в Египте [32, р. 94], гробницу Царей в Иерусалиме [32, р. 95], а также план и фасад некоего «стоколонного зала в Греции» [32, pp. 100–101], идентифицируемого как главный зал – ападана – дворца в Персеполисе [10, pp. 15–19]. По словам самого автора, эти рисунки были выполнены на основании устных рассказов и предоставленных обмеров венецианского путешественника Марко Гримани, патриарха Аквилеи [32, pp. 94, 95]. Формы этих памятников обнаруживают сходство с теоретическими моделями самого Серлио и демонстрирует ренессансные принципы. Таким образом, примененный им метод продолжает традиции ранних воображаемых реконструкций, в которых нарративные источники получали визуальную интерпретацию, соответствующую современным их авторам архитектурным формам.

Примерно так же действует и голландский рисовальщик Мартен ван Хемскерк – один из основоположников жанра архитектурной ведуты, который запечатлел с натуры в двух альбомах своих рисунков 1530-х годов<sup>57</sup> реальный облик многих римских памятников. Вернувшись на родину, он выполнил серию рисунков, воссоздающих облик «семи чудес света» древности, к которым он по сложившейся традиции присоединил восьмое – римский Колизей. Гравированная в 1572 году Филиппом Галле, эта серия выдержала множество переизданий в конце XVI – начале XVII века, что говорит о ее популярности. Методы реконструкции и степень археологической достоверности изображений колеблются в ней в широких пределах. Некоторые модели, такие как Колизей или статуи Зевса Олимпийского и Колосса Родосского, несомненно, опираются на натурные римские впечатления. Другие: Галикарнасский мавзолей, Вавилонская башня и Александрийский маяк – варьируют мотивы «расширенной коллекции»<sup>58</sup>. Третьи представляют собой собственные инвенции автора, комбинирующие разные источники. Например, реконструкция храма Артемиды Эфесской (ил. 17) обнаруживает сходство с формами раннеренессансных флорентийских базилик Сан Лоренцо и Санта Мария Новелла, проектом фасада Павийской чертозы, циркулировавшем среди образцов «расширенной коллекции»<sup>59</sup>, а также с описанием Беды Достопочтенного, в котором древний храм был представлен как сложная многоярусная постройка<sup>60</sup>.

Экфрастическая традиция реконструкции антиков продолжает существовать в ренессансном искусстве второй половины XVI века не только как метод, но и как архив образов. «Расширенная коллекция» функционирует как набор моделей, из которого рисовальщики,

57 Гравюрный кабинет, Государственные музеи, Берлин, inv. 79. D. 2, 79. D. 2a.

58 Реконструкция Галикарнасского мавзолея в виде ступенчатой пирамиды на ордерном основании варьирует мотив из иллюстраций к роману Ф. Колонны «Гипнэротомация Полифила» (1499), который циркулировал в рисунках «расширенной коллекции» под видом Вавилонской башни (Kauf., n. 1; Dest. B, f. 120), а также рисунок анонимного мастера из круга Перуцци (Уффици, Флоренция, inv. 240 Ar). Другой вариант Вавилонской башни в виде ступенчатой спиралевидной конструкции, который фигурировал в рисунках Амико Аспертини (Aspertini alb., f. 12r. Британский музей, Лондон, inv. 1862.0712.405), Жака Андруэ Дюсеро (CB-06; BA-05), в альбомах из Эрмитажа (Dest. B, f. 9r) и из Падуи (Ms 764, f. 27v), по-видимому, послужил источником для реконструкций садов Семирамиды и Александрийского маяка.

59 Дюсеро: AD-6; PA-14; ES-6 и др.

60 См. текст Беды Достопочтенного в пер. И. В. Кувшинской. URL: <https://chimeraproject.ru/mirabilia> (дата обращения: 18.03.2025).

граверы и живописцы черпали отдельные мотивы по своему вкусу. Так, например, в сборники гравюр *Speculum Romanae magnificentiae*, издаваемые партнерством Саламанки-Лафрери, входят реконструкция мавзолея Адриана, восходящая к рельефу Филарете<sup>61</sup>, а также неизвестный «храм на Аппиевой дороге»<sup>62</sup>, в точности повторяющий мотив Буонаккорсо Гиберти (Zib., f. 60v) и кодекса Сантарелли (Sant., f. 164v). Накопленные архивы образцов широко использует Пирро Лигорио. В своей карте Древнего Рима *Antiquae Urbis Imago* 1561 года он наряду с собственными реконструкциями, опирающимися на новые источники<sup>63</sup>, активно перерабатывает и существующие модели. К примеру, многоярусная «башня Капитолия» (Zib., f. 37r, Sant., f. 162v) узнается, как минимум, в трех мотивах карты: Башне Мецената, Септизонии Северов и *Senatulum*<sup>64</sup>. В своих реконструкциях мавзолеев Августа и Адриана Лигорио корректирует изображения Франческо ди Джорджо и Рафаэля, опираясь на данные нумизматики [7, pp. 28–29], а многочисленные изображения римских «домусов» с фасадами ренессансных палаццо продолжают традиции кодекса Кауфмана и кембриджского альбома Дюсерсо. Модели «расширенной коллекции» продолжают циркулировать в художественных мастерских, служа образцами для изображения памятников отдаленного и легендарного прошлого. Архитектурные фоны картин на античные сюжеты Мартена ван Хемскерка, Германа Постума и Антуана Карона наполняют мотивы из сложившегося репертуара фантазийных антиков. Отдельные модели из этого архива переживают эпоху Ренессанса. Их следы обнаруживаются в архитектурных фантазиях на римские темы вплоть до первой половины XVIII века<sup>65</sup>.

При этом можно уверенно утверждать, что до конца XVI века «расширенная коллекция» продолжает существовать не только как популярный репертуар форм, но и как целостный архив, представляющий рим-

61 См., например, сборники гравюр *Speculum romanae magnificentiae* в Британском музее (inv. 1950.0211.61) и Музее Метрополитен (inv. 41.72(1.41))

62 Британский музей, Лондон (inv. 1950.0211.58), Музей Метрополитен, Нью-Йорк (inv. 41.72(1.40)).

63 В своих реконструкциях Пирро Лигорио активно задействовал нумизматические данные, а также античную визуальную традицию: декоративные рельефы, алтари, остатки живописи. По поводу его метода см.: [6].

64 Сооружение рядом с курией, по-видимому, также обозначавшее место заседаний сената.

65 Отдельные модели можно опознать в ранних сериях офортов Пиранези: *Prima parte di Architetture, e prospettive* (1743) и *Opere varie di architettura, prospettive, grotteschi, antichità sul gusto degli antichi romani* (1750).

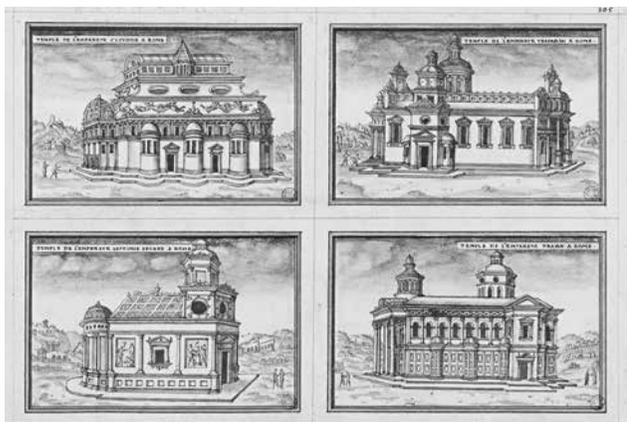
ские древности. Ярким доказательством длительного бытования этого архива является манускрипт Гийома Барона<sup>66</sup>, недавно обнаруженный итальянской исследовательницей Фр. Салатин [28]. Рукописная книга, хранившаяся в библиотеке Арсенала с момента ее создания в XVIII веке [28, p. 239, note 8, p. 245], представляет собой монументальное сочинение в двух томах общим объемом в 430 листов, иллюстрированная более чем тремястами рисунками тушью, подцветочными акварелью. Каллиграфический почерк, позолоченные рамки и чрезвычайно высокое качество исполнения рисунков, несомненно, свидетельствуют о презентационном характере рукописи, выполненной для влиятельного заказчика. Имя этого заказчика неизвестно, как и имя автора манускрипта — Гийом Барон, — которое не ассоциируется ни с одной из известных фигур в художественной или гуманистической среде XVI века.

Манускрипт Гийома Барона содержит исчерпывающее собрание моделей «расширенной коллекции»<sup>67</sup> (ил. 18), дополненное копиями гравюр из изданий XVI века: С. Серлио, А. Лабакко, Дж. Карото, А. Лафрери, Ж. Польдо д'Альбена, И. Коха и Э. Дюперака, — изображающих античные древности. Круг использованных источников позволяет точно ограничить время создания манускрипта концом 1570-х — началом 1580-х годов<sup>68</sup>. Изображения сопровождаются обширными или краткими текстовыми описаниями, в основном содержащими исторические сведения о памятниках, в большинстве своем взятые из сочинений античных авторов: Тацита, Виргилия, Тита Ливия, Плиния Старшего, Плутарха, Светония и др., — которые зачастую воспроизводятся искаженно и неточно. Автор цитирует христианских писателей (например, Блаженного Августина), популярные литературные произведения и путеводители, в том числе *Mirabili*, и некоторых современных авторов. Среди последних он особенно активно использует труды лионского гуманиста Гийома

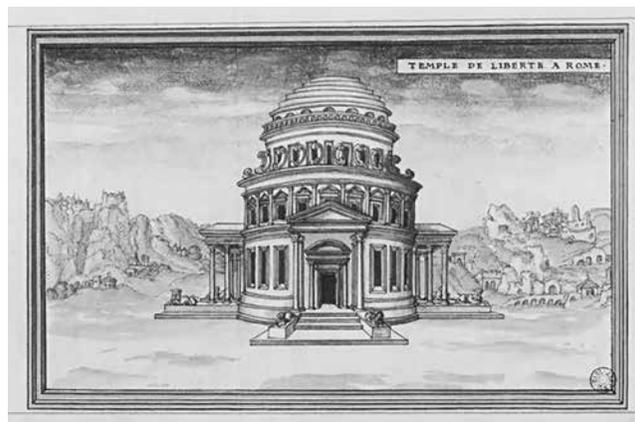
66 *Baron G. Recueil de plusieurs pourtraits d'édifices et ruines antiques qui se voyent tant a Rome, que autres des plus mémorables et antiques villes de l'Italie et d'autres provinces...* (далее — Барон). Национальная библиотека Франции, Арсенал, Париж, EST-555 (URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1506464j/fl.item> (дата обращения: 25.05.2025); EST-556 (URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1506465z?rk=21459;2> (дата обращения: 25.05.2025)).

67 В первом томе изображения из архива «расширенной коллекции» составляют большинство (примерно 80 из 147 рисунков), во втором — около трети (более 50 из 165).

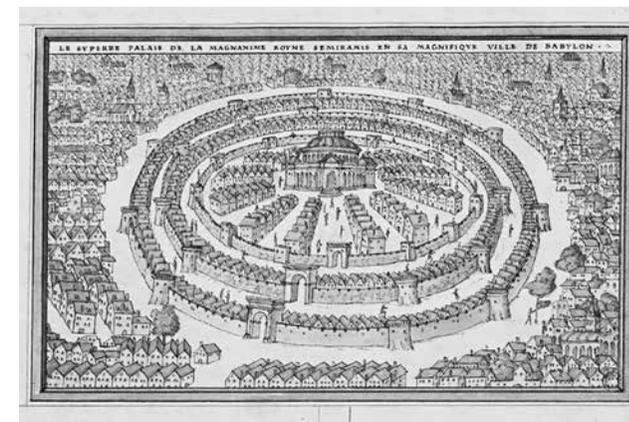
68 Нижнюю границу дает серия гравюр Дюперака 1575 года, а верхнюю позволяет очертить описание Ватиканского обелиска (Baron II, p. 96), в котором указано его старое местоположение у рукава трансепта собора Св. Петра до его перемещения Д. Фонтана в 1586 году.



18. Гийом Барон. Храмы императоров Клавдия, Веспасиана, Септимия Севера и Траяна в Риме. XVIII в.  
Ил. из манускрипта: *Baron G. Recueil de plusieurs pourtraits d'édifices et ruines...* Национальная библиотека Франции, Арсенал, Париж, EST-555, p. 105



19. Гийом Барон  
Храм Либера в Риме. XVIII в.  
Ил. из манускрипта: *Baron G. Recueil...* Национальная библиотека Франции, Арсенал, Париж, EST-555, p. 76



20. Гийом Барон. Дворец Семирамиды в Вавилоне. XVIII в.  
Ил. из манускрипта: *Baron G. Recueil...* Национальная библиотека Франции, Арсенал, Париж, EST-555, p. 82

дю Шуля, в частности, его сочинение «О религии древних римлян» (1556) [12], откуда черпает не только сведения об обрядах, декорации храмов и алтарей, формах и атрибутах культовых статуй (идолов/*simulacres*), но также и об их нумизматических источниках — монетах и медалях.

Связь между описаниями и изображениями в книге носит достаточное условный характер. Так, например, рассказ Светония об основании Августом храма Юпитера Громовержца [5, II, 29, с. 49] Барон иллюстрирует мотивом центрического храма (Baron I, p. 25), позаимствованным из кодекса Марканова и ремесленных образцовых книг<sup>69</sup>. Описание древнего храма Либера (ил. 19), одного из богов Авентинской триады,

скомпилированное из нескольких фрагментов Тита Ливия (Baron I, p. 76), иллюстрируется мотивом, восходящим к *Zibaldone* Буонаккорсо Гиберти (*Zib.*, f. 66r; ил. 3), широко использованным Дюсерсо (*Temples*, n. 33, AD-12, ES-08, PA-01 и др.). В некоторых случаях текст прямо противоречит изображению. Например, в тексте описания «Великолепного дворца великодушной царицы Семирамиды в ее прекрасном городе Вавилоне» из II тома (ил. 20), взятом из неустановленного пока источника, речь идет о квадратном сооружении, разделенном рекой. В то время как иллюстрация, позаимствованная из рисунков «расширенной коллекции»<sup>70</sup>, представляет вид идеального города, круглого в плане, с радиальными лучами улиц, расходящимися от купольного храма. Автор прилагает усилия, чтобы согласовать текст и изображение,

69 Храм фигурирует на рисунке, изображающем Римский форум (Библиотека Эстенсе, Модена, *Collectio antiquitatum*, Ms. 922 (alfa. L. 5.15), sn). Аналогичный мотив встречается в альбоме *Bonfiglioli-Sagredo-Rothschild* из коллекции Ротшильдов в Лувре (Лувр, Париж, inv. 852 DR v), а также в рисунках Амиго Аспертини (Британский музей, Лондон, *Aspertini alb.* II, f. 13v. BM, inv. 1862.0712.406).

70 Мотив встречается в сборниках из Эрмитажа (*Dest.* B, f. 122) и из Падуи (*Ms* 764, f. 35), а также у Дюсерсо (BA-92).

добавляя к имеющейся модели третье кольцо стен в соответствии с описанием текста, однако в целом их противоречие резко бросается в глаза. В другом случае (Baron I, p. 52) можно заметить, как автор сглаживает противоречия между двумя изображениями храма Фортуны: одним, восходящим к руинным мотивам «расширенной коллекции» (Kauf, p. 17, Ms764, f. 27v, CB-119), и другим, позаимствованным из гравюр Лафрери<sup>71</sup>, — рассуждениями о нескольких храмах, построенных в Древнем Риме. Первый он соотносит с легендарным храмом «Материнской Фортуны» эпохи Кориолана, тогда как другой — с храмом «Фортуны Вирилис» (Фортуны Мужей), каковым ренессансные авторы считали сохранившийся храм Портуна на форуме Боарум.

В целом манускрипт Барона производит впечатление некоего компендиума разнородных сведений и популярных текстов по истории, религии и искусству Древнего Рима, которые автор иллюстрирует столь же разнородными рисунками по своему выбору. В своем вступительном обращении к читателю он сам утверждает, что рисунки в его альбоме представляют собой коллекцию, которую он собирал в течение долгого времени. Некоторые из них изображают римские памятники такими, какими они были изначально — законченными и украшенными, другие показывают их в их современном состоянии — разрушенными и руинированными, а третьи воспроизводят их так, как они представлены на монетах и медалях. Автор откровенно признает, что те, кто бывал в Риме и знаком воочию с римскими древностями, могут счесть эти изображения совсем не похожими на реальные памятники. Однако «следует принять во внимание, что с тех пор как они были нарисованы так, как они выглядели тогда, их добрая часть была разрушена либо для того, чтобы построить новые здания, либо для того, чтобы использовать мрамор для производства извести <...> Так что можно предположить, что эти памятники и античные руины были такими в целости, каковые они есть на этих рисунках в то время, когда они были зарисованы и извлечены из античности» (Baron I, pp. 2–3).

Таким образом, Гийом Барон предлагает «историческое обоснование» противоречиям, существующим между фантазийными реконструкциями и археологической реальностью, утверждая, что первые показывают изначальное состояние памятника, а вторые — его нынешний

вид. Устоявшаяся иконографическая традиция осмысливается им в исторических категориях. Формы, рожденные литературным воображением ранних гуманистов, обретают свое легитимное место в процессе исторической эволюции как утраченное легендарное прошлое и противопоставляются современному виду памятников, разрушенных и утративших былое величие. Не случайно в изображениях сохранившихся римских древностей Барон отдает предпочтение гравюрным сериям Иеронима Коха и Этьена Дюперака, фиксирующим их в виде руин. С другой стороны, такая историческая аберрация позволяет понять пристрастие, которое продолжают питать авторы позднего XVI века к изображениям «расширенной коллекции»: освященные длительным бытованием в иконографической традиции они получают в глазах современников некоторую степень достоверности исторического свидетельства.

Манускрипт Гийома Барона запечатлел финальный этап эволюции традиции экфрастических реконструкций в эпоху Ренессанса, когда они из опыта творческого воссоздания несохранившихся древностей окончательно превратились в набор иконографических схем, связанных с представлением того или иного памятника. При этом в сознании автора и его читателей эти схемы легко могли соседствовать с другими, более «научными» способами репрезентации, стремящимися запечатлеть античные древности в соответствии с нормами витрувианской теории, а также с изображением их современного состояния в виде руин. «Фантазийные антики», легитимизированные полутора веками существования в изобразительной традиции, занимают свое место в общей картине ренессансных представлений об античности. Они доказывают, что стремление к объективности факта не играло в этой картине первоочередной роли и легко уживалось с другими формами представления, основанными на интуитивной и творческой интерпретации образца.

Именно это придает, на наш взгляд, всей традиции «фантазийных реконструкций» исключительный интерес. Ее значение выходит далеко за рамки некоего курьеза — маргинальной линии ренессансной антиварной графики. Они раскрывают ключевое свойство ренессансного отношения к античности, отличающего его от всех последующих эпох. Оно заключается в том, что это отношение было свободно от «классицизма» в его первоначальном буквальном значении — от наличия в головах создателей некоего априорного предустановленного образца. Образ античности и, в частности, античной архитектуры не представлял собой в эту эпоху набор заранее заданных формул. Он складывался

71 Музей Метрополитен, Нью-Йорк, inv. 41.72(1.32).

путем индивидуального творческого поиска из множества разнородных и противоречивых источников и представлял собой не однозначно установленный факт, а гипотезу, допускающую самые широкие толкования. Не случайно даже такие основополагающие моменты, как место расположения Римского форума, становились в эту эпоху поводом для ожесточенных дискуссий. В сущности, каждое ренессансное изображение древнего памятника представляло собой «фантазийную реконструкцию» и каждый его создатель, не исключая Палладио, вкладывал в него немалую толику своего творческого воображения. Некоторые из них оставались в рамках индивидуальных поисков, другие закреплялись в традиции на более или менее длительный срок. Но все они вместе представляли собой пеструю и разноликую картину ренессансного Возрождения античности.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Воссозданный Рим. Рассказ Магистра Григория о чудесах города Рима. Мирабилии, или Чудеса города Рима. Флавио Бьондо из Форли. Воссозданный Рим в трех книгах. Описание четырнадцати районов Рима/Пер., комм. и вступ. ст. И. В. Кувшинской. М.: Издательство Францисканцев, 2020.
2. Ефимова Е. А. Альбомы из коллекции И. Детайера в Государственном Эрмитаже: исторический контекст и некоторые проблемы интерпретации // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Сб. науч. статей. Вып. 3/Под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. СПб.: НП-Принт, 2013. С. 401–411.
3. Ефимова Е. А. Рим без границ: французские архитекторы в Риме в середине XVI века // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Сб. науч. статей. Вып. 9/Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. МГУ имени М. В. Ломоносова/СПб.: НП-Принт, 2019. С. 651–667.
4. Любкер Ф. Реальный словарь классических древностей. В 3 т. М.: Олма-Пресс, 2001.
5. Светоний Транквилл Г. Жизнь двенадцати цезарей. М.: Художественная литература, 1990.
6. Bartoli A. I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze. Vol. VI. Roma: Istituto di edizioni artistiche fratelli Alinari, 1922.

7. Burns H. Pirro Ligorio's reconstruction of ancient Rome: The Anteiqvae Urbis Imago of 1561// Pirro Ligorio: Artist and Antiquarian/Ed. by R. W. Gaston. Florence: Silvana editorial, 1988. Pp. 19–92.
8. Cooper R. Rabelais and the “Topographia Antiquae Romae” of Marliani // Etudes Rabelaisiennes. 1978. T. XIV. Pp. 71–87.
9. Cooper R. Roman Antiquities in Renaissance France, 1515–1565. London: Ashgate, 2013.
10. Daly Davis M. East of Italy: Early Documentation of Mediterranean Antiquities. Excerpts from Sebastiano Serlio: *Il terzo libro di Sebastiano Serlio Bolognese nel qual si figurano e descrivono le antichità di Roma, e le altre cose che sono in Italia, e fuori d'Italia* (Venezia 1540) with Further Texts Excerpted from Bernardino Amico, Giosafat Barbaro, Garcia de Silva y Figueroa, Pietro Della Valle, Jean Chardin and others/(Fontes 57). Heidelberg: Universitätsbibliothek der Universität Heidelberg, 2011.
11. Di Teodoro Fr. P. Lettera a Leone X di Raffaello et Baldassarre Castiglione. [Firenze]: Leo S. Olschli editore, 2020.
12. Du Choul G. Discours de la religion des anciens Romains, de la castrametation et discipline militaire des Romains... des bains et antiques exercitations grecques et romains. Lyon: G. Roville, 1581.
13. Frommel C. L. Peruzzis römische Anfänge. Von der “Pseudo-Cronaca-Gruppe” zu Bramante // Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana. 1991/92. Bd. XXVII/XXVIII. S. 137–182.
14. Fuhring P. “Rvinarum Variarum Fabricarum”: The Final Flowering of *Roma antica* Fantasy Architecture in European Printmaking // Reibungspunkte: Ordnung und Umbruch in Architektur und Kunst. Festschrift für Hubertus Günther/H. Hubach, B. von Orelli-Messirli, T. Tassini (hrsg.). Petersberg: Imhof, 2008. S. 91–101.
15. Fuhring P. Catalogue sommaire des estampes // Jacques Androuet du Cerceau, “un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France”/Sous la dir. de J. Guillaume, P. Fuhring. Paris: Picard, 2010. Pp. 303–321.
16. Fuhring P. Catalogue sommaire des recueils de dessins // Jacques Androuet du Cerceau, “un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France”/Sous la dir. de J. Guillaume, P. Fuhring. Paris: Picard, 2010. Pp. 323–332.
17. Geymüller H. de. Les Du Cerceau, leur vie et leur oeuvre, d'après de nouvelles recherches. Paris: Jules Rouam; Londres: Gilbert Wood, 1887.

18. *Guillaume J.* Qui est Jacques Androuet du Cerceau // Jacques Androuet du Cerceau, “un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France”/Sous la dir. de J. Guillaume, P. Fuhring. Paris: Picard, 2010. Pp. 16–34.

19. *Günther H.* Fantasie scritte e disegnate a confronto. La rappresentazione di edifici antichi nei disegni della collezione Santarelli // Linea 1. Grafie di Immagini tra Quattrocento e Cinquecento/A cura di M. Faietti; G. Wolf. Venezia: Marsilio Editori, 2008. Pp. 121–134, add. pp. 285–292.

20. *Kulawik B.* Tolomei's Project for a Planned Renaissance of Roman Architecture – Unfinished? // I Tatti Studies in the Italian Renaissance. 2018. Vol. 21. No. 2. Pp. 275–297.

21. *Kulawik B.* Sangallo, Tolomei, and the Program of the *Accademia de lo Studio de l'Architettura* on Vitruvius and Ancient Architecture // Brill's Companion to the Reception of Vitruvius/Ed. by I. Rowland and S. Bell. Leiden-Boston: Brill, 2024. Pp. 257–276.

22. *Lanzarini O., Martinis R.* “Questo libro fu di Andrea Palladio”. Il codice Destailleur B de l'Ermitage. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2015.

23. *Lemerle Fr.* Les Annotations de Guillaume Philandrier sur le De Architectura de Vitruve. Livres I à IV. Introduction, traduction et commentaire. Paris: Picard, 2000. Livres V à VII. Introduction, traduction et commentaire. Paris, Garnier, 2011.

24. *Mazzochi I.* Epigrammata Antiquae Urbis. Roma: Mazohius, 1521.

25. *Palladio A.* I quattro libri dell'architettura. Venezia: Domenico De Franceschi, 1570.

26. *Passavant J. D.* Le Peintre-Graveur. Leipzig: Kudolf Weigel, 1864. T. VI.

27. *Rowland I.* Raphael, Angelo Colocci, and the Genesis of the Architectural Orders // The Art Bulletin. 1994. Vol. 76. No. 1. Pp. 81–104.

28. *Salatin Fr.* Architettura fantastica. Disegni dell'antico in una raccolta della biblioteca dell'Arsenal di Parigi // Tanto di lume alle cose di Architettura. Scritti per Mario Piana/A cura di M. Marzi, D.L. Paternò, A. Pizzati, Fr. Salatin. Roma: Campisano, 2023. Pp. 238–245.

29. *Scaglia G.* Fantasy Architecture of *Roma antica* // Arte lombarda. 1970. N°2. Pp. 9–24.

30. *Scaglia G.* Drawings of “Roma antica” in a Vitruvius Edition of the Metropolitan Museum of Art. Part 3. Annex: Index of Architectural Drawings, Sketchbooks, Copibooks, and Albums by Renaissance Artists and Humanists // Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana. 1995. Bd. XXX. S. 249–305.

31. *Serlio S.* Regole generali di architectura (Libro IV). Venezia: Francesco Marcolini, 1537

32. *Serlio S.* Il terzo libro di Sebastiano Serlio bolognese, nel qual figurano et descrivono le antiquita di Roma (Libro III). Venezia: Francesco Marcolini, 1540.

33. *Speelberg F.* Art Between Fact and Fantasy: Tracing the Afterlife of Ekphrastic Architecture in Renaissance Italy // Ekphrastic Image-making in Early Modern Europe, 1500–1700/Ed. by A. J. Di Furia and W. Melion. Leiden-Boston: Brill, 2021. Pp. 483–519.

34. *Tory G.* Champ fleury, ou, L'Art et science de la proportion des lettres. Paris: G. Tory, 1529.

35. *Waters M. J.* Francesco di Giorgio and the Reconstruction of Antiquity. Epigraphy, Archeology, and Newly Discovered Drawing // Pegasus: Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike. 2014. Bd. 16. S. 9–102.