

УДК 7.034, 730, 76  
ББК 85.03, 85.13, 85.15  
DOI: 10.51678/2073-316X-2025-3-170-195

Анфиса Румянцева

# Сборник гравюр Джованни-Баттисты Кавальери «Древние статуи города Рима» как иконографический компендиум

Анализируя сборник гравюр Джованни-Баттисты Кавальери «Древние статуи города Рима» (*Antiquarum Statuarum Urbis Romae*), автор выдвигает гипотезу о его функциональном назначении. Типология изображений скульптуры указывает на то, что приоритетной задачей для гравера было привести наиболее полные сведения о запечатленных объектах. Художественные особенности гравюр свидетельствуют о том, что Кавальери стремился задокументировать антик как таковой, не воспринимая его облик как модель идеальной человеческой фигуры, пригодной для учебных целей. Перечисленные наблюдения позволяют предположить, что сборник мог мыслиться как иконографический компендиум, созданный на основе античных подлинников из римских собраний.

Ключевые слова:

Джованни-Баттиста Кавальери,  
Джованни-Антонио Доцио,  
античная скульптура, репродукционная гравюра,  
иконографический сборник.

## История создания и состав

«Древние статуи города Рима» (*Antiquarum Statuarum Urbis Romae*) Джованни-Баттисты Кавальери — уникальный памятник печатной графики, содержащий изображения исключительно античной круглой скульптуры — статуй из римских коллекций XVI века. Джорджо Вазари в «Жизнеописаниях» упоминает о Кавальери как о гравере<sup>1</sup>. Точных сведений о характере образования Кавальери нет, возможно, его техническое обучение происходило в Риме, в кругу граверов середины XVI века, занятых в сфере репродуцирования работ старых мастеров и современников, период наибольшей творческой активности Кавальери — с 1561 по 1595 год [19, р. 278]. Принято считать, что «Древние статуи города Рима» он публиковал в период с 1560-х по 1590-е годы в нескольких изданиях. Наиболее распространенные публикации — издания 1585 и 1594 годов. Более раннее из этих изданий состоит из двух книг — «Первая и вторая книги» (*Liber Primus et Secundus*) [8], более позднее представляет собой сборник из четырех книг — к версии 1585 года добавляются «Третья и четвертая книги» (*Liber Tertius et Quartus*) [9].

Вместе четыре книги содержат изображения более 200 статуй, составлявших основной корпус древней скульптуры Рима, известный во второй половине XVI века [16, S. 61]. Они организованы двумя принципиально разными способами. *Liber Primus et Secundus* — это документация памятников по их принадлежности к той или иной коллекции

1 ...come nel disegno grande della facciata della cappella del Papa, del Giudizio di Michelagnolo Buonarroti, stato intagliato da Giorgio Mantovano, e come nella Crocifissione di San Pietro, e nella conversione di San Paulo, dipinte nella cappella Paolina di Roma, ed intagliate da Giovan Battista de Cavalieri; il quale ha poi con altri disegni messo in stampe di rame la meditazione di San Giovanni Battista, il Deposto di croce della cappella che Daniello Ricciarelli da Volterra dipinse nella Trinità di Roma, ed una Nostra Donna con molti Angeli, ed altre opere infinite (Vasari G. Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architettori / Con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi. Firenze: G. C. Sansoni, 1878-1885. P. 430).

антиков, все листы этого альбома пронумерованы и имеют короткие надписи на латыни с указанием наименования изображенной статуи и ее принадлежности к одной из коллекций антиков Рима. Структурно такой подход к представлению памятников древности сближает альбом Кавальери с трактатом «Краткое собрание древностей города Рима» Альдрованди. Можно отметить, что они имели общую цель — быть руководством для знакомства с римскими коллекциями древностей. Отличие же между ними заключалось в форме этого знакомства — словесной или визуальной.

В *Liber Tertius et Quartus* скульптуры группируются не по своей принадлежности к определенной коллекции, а в соответствии со своей иконографической характеристикой, со своим предметом изображения [16, S. 61]. Фолькер Хинс в своей книге предполагает, что изменение характера организации документально-изобразительного материала было обусловлено влиянием труда Фульвио Орсини, посвященного попытке понять и реконструировать внешность «известных» греков — исторических, литературных, мифических героев — с помощью компиляции различных источников литературного и археологического характера [13, S. 194]. Несмотря на то что статуи в издании 1594 года были сгруппированы по иконографическому принципу, они были, как и в издании 1580-х годов, разделены в соответствии с классификацией древностей, восходящей к Варрону [13, S. 120], и отвечали общей тенденции антикварных штудий второй половины XVI века. Каждый лист с гравюрой самого позднего издания имеет подпись с указанием названия скульптуры. Название коллекции, в которой находилась та или иная статуя, на большинстве оттисков, кажется, было добавлено позже (хотя, вероятно, тем же гравером).

Изменение в подходе к организации томов, на наш взгляд, отражает культурные реалии конца XVI века — перемещение фокуса внимания с восприятия антика как «документа» материальной культуры прошлого на его восприятие как «документа» духовной культуры, иллюстрирующего (в этом случае) иконографию определенного персонажа древности. С подобной точки зрения к воспроизведению античной пластики подходили, например, Пирро Лигорио и Энеа Вико.

Основываясь на составе коллекций античной скульптуры в Риме, представленных в сборнике Кавальери, можно отметить, что во второй половине XVI века меняется характер антикварных собраний по сравнению с началом столетия. Если раньше античные статуи являлись частью

декорации садов и дворов знатных римлян, то теперь антики объединялись в коллекции-гиганты римских магнатов, представление которых имело уже более последовательный музейный характер. Различие в подходах к документации скульптуры приближает нас к центральной проблеме нашей статьи — определению цели создания этого сборника гравюр. Заключалась ли она в желании задокументировать собрания антиков именно как целостные коллекции и скульптуру как трехмерный объект, или же задачей Кавальери было создать иконографический комpendиум с античными иллюстративными «доказательствами»?

### ТИПОЛОГИЯ ИЗОБРАЖЕНИЙ АНТИЧНОЙ СКУЛЬПТУРЫ

Одним из подходов, который позволит приблизиться к ответу на вопрос о функционировании альбома Кавальери, является анализ типологии изображений античной скульптуры, запечатленной в его гравюрах.

Ключевой функцией гравюры в искусстве Нового времени является репродукционная [22, p. 2] — воспроизведение, документация конкретных образцов. Документация могла заключаться в том, чтобы показать состояние памятников на момент их археологического обнаружения (что редкость) или представить их после проведенных реставрационных работ.

При сопоставлении изображения статуй из альбомов Кавальери 1585 и 1594 годов с их скульптурными прототипами, а также с рисунками и гравюрами, сделанными с них же другими мастерами XIV–XVII веков, можно выделить три типа изображения антиков в рассматриваемом сборнике: 1) изображение античной скульптуры до ее реставрации; 2) изображение отреставрированной скульптуры — руинированной скульптуры, методом подбора дополненной фрагментами других антиков; 3) гипотетическая («бумажная») реставрация, сделанная самим Кавальери лишь на бумаге. Отметим, что отличить реальную реставрацию от гипотетической можно только при анализе сравнительно широкого круга изображений конкретного антика вместе с документальными свидетельствами о его состоянии, внешнем виде в конкретный временной период. «Документами», указывающими на реальную реставрацию, могут быть датированные письменные источники и литературные описания той или иной античной скульптуры, ее композиции, например упомянутые труды Фульвио и Альдрованди.

Стоит отметить, что теоретической базой для реставрации антика был так называемый иллюстративно-иконографический метод идентификации памятников. Отличительной особенностью как реальной, так и «бумажной» реставрации антиков в XVI веке, в сравнении с последующими веками, является то, что она проводилась исключительно в рамках определения композиции памятников, их содержания. По мнению Фолькера Хинса, это можно рассматривать как одну из причин, по которой в это время не существовало изображений антиков с дополнениями [13, S. 194]. Гравюры с антиков, в определенной степени, иллюстрируют эту особенность реставрации античной статуарной пластики в эпоху чинквеченто, антикварных знаний и практик художников-гуманистов этого времени.

В XVI веке существовало несколько причин для реставрации антиков. Во-первых, это плохое первичное состояние памятников. Во-вторых, реставрация памятников античной пластики делалась с целью прояснить композицию и сюжет памятника, что могло быть сделано только путем восстановления утрат. Во-третьих, дополнения производились для того, чтобы не умалить славу их владельца-коллекционера [13, S. 121]. В-четвертых, независимо от того, насколько адекватно с «иллюстративно-иконографической» точки зрения была сделана реставрация, она позволяла художникам копировать человеческую фигуру целиком, а не в виде руинированных фрагментов.

К первому типу изображения антиков из сборника «Древние статуи города Рима» может быть отнесена гравюра, сделанная со статуи «Амазонка на падающем коне» и имеющая надпись: «Амазонка из дома Пьетро Сантакроче» (*Amazon in aedibus Petri Sanctacruci*). (Ил. 1, 2.) Описание скульптуры присутствует в трактате Альдрованди: «...это красивая лошадь, которая изображена в момент падения, верхом на ней в кожаном седле восседает Амазонка» [1, p. 236, 239]. Сравнение этой гравюры из альбома Кавальери с листом из *Codex Pighianus*<sup>2</sup>, работой Джамболоньи, сделанной между 1550 и 1553 годами<sup>3</sup>, рисунком из Холкем-холла<sup>4</sup> и подлинной скульптурной группой из Палаццо Патрици в Риме позволяет говорить о том, что состояние статуи на момент архео-

2 Codex Pighianus. Государственная библиотека, Берлин, Ms. Lat<sup>o</sup> 61, fol. 308 v. B. CensuSID 46243.

3 Тринити колледж, Кембридж, Ms. 17.3, f. 28 a.

4 Холкем-холл, Холкем, Ms. 701, f. 34vd. CensuSID 46240.



1. Джованни-Баттиста Кавальери  
Амазонка из дома Пьетро Сантакроче  
Гравюра из кн.: *Antiquarum Statuarum  
Urbis Romae*. L. III-IV. 1594. Pl. 44  
CensuSID 46242



2. Амазонка на падающем  
коне. Конец II — I в. до н.э.  
Мрамор  
Палаццо Патрици, Рим  
CensuSID 151547

логических раскопок отличалось от нынешнего — амазонка была лишена головы, левого плеча и руки. В гравюре из альбома Кавальери она показана в неотреставрированном виде, в этом случае мастер не привносит дополнений к облику антика, не стремится реконструировать его первоначальный вид.

Гравюру с образом дочери Ниобы можно считать примером третьего типа репрезентации — «гипотетической» реставрации, сделанной самим гравером на бумаге. (Ил. 3.) Об этом можно судить на основе сопоставления этой гравюры с рисунком Пьера Жака<sup>5</sup>, где изображены два женских торса из коллекции делла Валле, и скульптурой одной из дочерей Ниобы из Галереи Уффици, отреставрированной Спиначци [18, p. 264]. (Ил. 4.) Образ с гравюры Кавальери отличается от аналогий характером изображения головы и развевающимися драпировками.

Ко второму типу репрезентации антиков — к изображению античной скульптуры в ее реставрированном виде на момент XVI века можно отнести лист с подписью «Мраморная статуя Вакханки из дома делла Валле в Риме» (*Bacchae signum marmoreum in aedibus Vallensibus Romae*).

5 Национальная библиотека, Париж, Album de Pierre Jacques, fol. 69 v. A. CensuSID 56532.



3. Джованни-Баттиста Кавальери  
*Ниобида из дворца великого герцога Этрурии*  
Гравюра из кн.: *Antiquarum Statuarum Urbis Romae*. L. III–IV. 1594. Pl. 19  
CensusID 59929



4. *Дочь Ниобы*. Римская копия с греческого оригинала  
Около 160–150 гг. до н. э.  
Мрамор  
Уффици, Флоренция, inv. 300  
CensusID 160878

(Ил. 5.) На основе сопоставления этой гравюры с рисунком Мартена ван Хемскерка<sup>6</sup> и со скульптурой из Флоренции (ил. 6) Йорг Детерлинг в своей статье выдвинул теорию о том, что реставрация рассматриваемой статуи была проведена в два этапа [17, р. 317]: в ходе первого (между 1520 и 1541) к антику была добавлена голова [2, S. 24–31; 3, S. 29] — на рисунке Мартена ван Хемскерка представлен этот промежуточный этап реставрации; на втором этапе реставрации (до 1580) к статуе вакханки были добавлены руки и ствол дерева в качестве опоры для ее фигуры — в таком виде она предстает на гравюре Кавальери. В XVIII веке статуя

6 Гравюрный кабинет, Государственные музеи, Берлин, Heemskerck Album I, fol. 42 r, B. CensusID 53832.



5. Джованни-Баттиста Кавальери  
*Мраморная статуя Вакханки из дома дельла Валле в Риме*  
Гравюра из кн.: *Antiquarum Statuarum Urbis Romae*. L. I–II. 1585. Pl. 86  
CensusID 53833



6. *Вакханка*  
Конец II — I в. до н.э.  
Мрамор  
Уффици, Флоренция, inv. 122  
CensusID 156659

была реставрирована до ее нынешнего состояния [12] — было изменено положение левой руки, заменена голова.

С выбором того или иного типа отображения античной скульптуры в сборнике Кавальери тесным образом связан вопрос о том, как гравер атрибутировал отдельные статуи. На основе комплексного анализа гравюр и их подписей из книг 1585 и 1594 годов можно отметить, что Кавальери, как и все другие авторы, испытывал трудности в идентификации ряда антиков, представленных в его сборнике. Об этом свидетельствует то, как он их именует в надписях под изображениями: *dea incerta*<sup>7</sup> или *dea incognita*<sup>8</sup>.

7 *Antiquarum Statuarum Urbis Romae*. L. I–II. 1585. Pl. 64. CensusID 54089.

8 *Antiquarum Statuarum Urbis Romae*. L. I–II. 1585. Pl. 66. CensusID 54096.

Фолькер Хинс в своей книге отмечает, что при анализе атрибуции антиков, которую проводит Кавальери, видна его попытка связать отдельные статуи со скульптурами, описанными Плинием в его «Естественной истории» [13, S. 103] — в главном источнике знаний о работах наиболее выдающихся античных мастеров, которые изложены в хронологической последовательности<sup>9</sup>.

На наш взгляд, ответ на вопрос о целях идентификации антиков при создании сборника напрямую связан с проблемой предназначения исследуемого альбома. Процесс атрибуции воспроизводимых античных скульптур — маркер, указывающий на стремление его автора предоставить потенциальному зрителю наиболее полную информацию об изображенном объекте, создать из ряда идентифицированных антиков некий компендиум образов античных героев — и ввести в «научный» оборот их определенные иконографические типы.

Рассмотрев типологию изображений античной скульптуры в сборнике гравюр Кавальери, можно отметить, что во всех четырех книгах присутствуют примеры трех типов репрезентации антиков. Однако если проводить их количественный анализ, можно выявить некую закономерность. В первых двух книгах 1585 года статуи чаще изображаются дополненными — в их реставрированном виде, в третьей и четвертой книгах 1594 года антики чаще изображаются в их фрагментарном состоянии, в том виде, в котором они были обнаружены, без реставрационных изменений [13, S. 103]. В этой закономерности можно видеть желание Кавальери в сборнике гравюр с иконографической организацией материала изобразить античные статуи в том виде, в котором они представлялись зрителям — посетителям Рима, антикварам, то есть потенциальным покупателям его труда.

Можно предположить, что на излете XVI века в общественном сознании происходит некоторое изменение в отношении к античным

9 Плиний в «Естественной истории» отмечает, что «Лаокоон с сыновьями» (Агесандр Родосский, Полидор, Афинодор. Лаокоон и его сыновья. Вторая половина I в. до н. э. Музей Пио-Клементино, Ватикан, inv. MV.1059.0.0. CensuID 219823) — это самая красивая скульптурная группа из когда-либо сделанных, что она была создана тремя превосходными мастерами — Агесандром, Полидором, Афинодором (Плиний Старший. Естественная история. Об искусстве. М.: Ладомир, 1994. С. 122, XXXVI, 37). Кавальери в подписи к гравюре с изображением этой статуарной группы упоминает имя Плиния как автора атрибуции иллюстрирующего в мраморе сюжета античной мифологии: *Lacoontis signum e marmore mira arte factum, in Pontificio uidi diario, Romae non quale a Virgilio, ac Plinio, sed cuiusmodi a Graecis Poetis describitur* (Antiquarum Statuarum Urbis Romae. L. I-II. 1585. Pl. 1. CensuID 45926).

памятникам — закрепляется представление о том, что их неотреставрированный, руинированный вид — это критерий подлинности. Тогда изменение, произошедшее в восприятии антиков к концу XVI века, одновременно могло бы служить аргументом к двум тезисам. Первый — о функционировании второго тома альбома гравюр Кавальери как собрании задокументированных изображений памятников античной скульптурной пластики Рима XVI века во всем ее разнообразии. На это указывают листы с гравюрами первого и второго типа — изображения античной скульптуры до ее реставрации и изображение отреставрированной скульптуры. Второй тезис — функционирование альбома гравюр как иконографического компендиума с подлинно античными иллюстративными «доказательствами». На это указывают гравюры третьего типа — образы, возникшие в результате «гипотетической» («бумажной») реставрации, сделанной самим Кавальери, наиболее распространенные в гравюрах первого тома альбома.

В аспекте теоретического развития второго тезиса следует рассмотреть художественные особенности изображения скульптуры в гравюре.

#### **ПРОБЛЕМА ПЕРЕВОДА ТРЕХМЕРНОГО ОБЪЕКТА В ДВУХМЕРНОЕ ПРОСТРАНСТВО**

Сара Кри в своей работе, посвященной проблеме перевода трехмерного скульптурного объекта на бумагу — в двухмерное пространство [10], указывает на три способа перевода образов античной скульптуры в гравюру: 1) точное копирование — скрупулезное воспроизведение изображаемого объекта; 2) обобщение — некоторое преобразование (например, перенос в другой контекст, который может затруднить распознавание модели [23, р. 29]); 3) творческая интерпретация.

С перечисленными способами перевода скульптурных образов на бумагу связан вопрос о необходимости восприятия гравюры как самостоятельного произведения искусства, так как в отличие от печатной репродукции живописи, которая позволяет работать в том же измерении, воспроизведение скульптуры требует не только трансляции, но и трансформации трехмерного объекта в двухмерный [23, р. 23]. В этом случае граверы выходят за рамки простого подражания и, согласно утверждению Эрнста Гомбриха, переходят в своих технических методах к слиянию скульптурной модели [11, pp. 31–41] с некоей реальностью жизни [23, р. 10].

Принято выделять ряд способов, используемых граверами для убедительной имитации материальности изображения в графическом произведении и наглядного указания на то, что оно является скульптурой. Первый способ — включение скульптурного изображения в контекст его окружения, в архитектурную и (или) природную среду<sup>10</sup> [23, р. 27]. Фигура, расположенная в нише, естественно, идентифицируется разглядываемым ее как скульптура. Второй способ — изображение опор и распорок, поддерживающих устойчивость пластического произведения искусства. Например, изображение отчетливо видимого ствола дерева<sup>11</sup> или фрагмента скалы<sup>12</sup>. Третий способ — изображение основания (базы), позволяющее идентифицировать статую как таковую [23, р. 25]. Это может быть вертикальная опора — *pedestal*<sup>13</sup>, горизонтальная опора — *plinth*<sup>14</sup> или основание значительно меньшей массы, чем та, которую оно поддерживает — *socle*<sup>15</sup> [22, pp. 460–481]. Четвертый способ — дополнение скульптурного образа надписями на его объеме<sup>16</sup>. Пятый способ — указание на определенные особенности, связанные с материальной сохранностью изображения, например, указание на фрагментацию скульптуры<sup>17</sup> [23, р. 24]. Шестой способ — работа с основными художественными средствами гравюры — белым пятном и штриховкой. Изысканное, дифференцированное использование штриховки в сочетании с «белым» цветом может имитировать игру освещенных и затемненных частей объекта, а также показывать потенциал материала для передачи твердости мраморных или бронзовых поверхностей [23, р. 27].

При рассмотрении гравюр сборника «Древние статуи города Рима» можно отметить, что из способов имитации материальности Кавальери предпочитает изображение основания (базы), позволяющее идентифицировать статую как таковую, также он часто использует указание на фрагментацию скульптуры, периодически обращается к изображению опор и распорок, поддерживающих статую. Кавальери практиче-

10 Antiquarum Statuarum Urbis Romae. L. I–II. 1585. Pl. 88. CensuID 53988.

11 Antiquarum Statuarum Urbis Romae. L. I–II. 1585. Pl. 96. CensuID 53309.

12 Antiquarum Statuarum Urbis Romae. L. III–IV. 1594. Pl. 14. CensuID 59924.

13 Antiquarum Statuarum Urbis Romae. L. III–IV. 1594. Pl. 59. CensuID 59910.

14 Antiquarum Statuarum Urbis Romae. L. III–IV. 1594. Pl. 58. CensuID 59964.

15 Antiquarum Statuarum Urbis Romae. L. III–IV. 1594. Pl. 64. CensuID 12016756.

16 Antiquarum Statuarum Urbis Romae. L. III–IV. 1594. Pl. 57. CensuID; Antiquarum Statuarum Urbis Romae. L. III–IV. 1594. Pl. 70. CensuID 12016809.

17 Antiquarum Statuarum Urbis Romae. L. I–II. 1585. Pl. 24. CensuID 54013; Antiquarum Statuarum Urbis Romae. L. III–IV. 1594. Pl. 44. CensuID 46242.

ски не использует прием включения скульптуры в ее ландшафтное окружение. При сравнительном изучении конкретных памятников античной пластики в сборнике «Древние статуи города Рима» с их изображениями в других гравированных сборниках можно определить, как Кавальери использует художественные средства гравюры, выявить специфику художественного языка его гравюр.

### ПРОЦЕСС РАБОТЫ НАД ГРАВЮРОЙ СО СКУЛЬПТУРЫ

Для анализа художественных особенностей изображения скульптуры в гравюре необходимо понимать, что для современников Кавальери вопрос о достоверности изображения был решающим [14, pp. 11–21]. Так как двухмерная гравюра не может воспроизвести материал трехмерного мрамора или бронзы [10, pp. 76–77], зритель прежде всего полагался на правдивость в отношении формы изображенного объекта, а также его атрибутов. Поскольку передача формы была в приоритете при создании скульптурного образа на бумаге, гравер должен был быть опытным рисовальщиком, способным переводить трехмерные объекты в двухмерные отпечатки [23, pp. 1–2].

Сопоставление альбома гравюр Антонио Лафрери из «Зеркала римского великолепия» с кодексом Эскуриаленсис, предпринятое А. Нессельратом [20, р. 134], и отмеченная нами особенность состава альбома Кавальери — изображение исключительно античной круглой скульптуры, — позволяет предположить, что гравер мог пользоваться графическими материалами, собранными для создания корпуса всех древностей Рима — гуманистического замысла, идея которого была сформулирована в письме Рафаэля папе Льву X во время деятельности археологической комиссии в начале XVI века, и существовавшего после Сакко ди Рома 1527 года в виде проекта Витрувианской академии<sup>18</sup>. Косвенным подтверждением этой гипотезы можно считать то, что в 1560-е годы этот проект еще всюду продолжал осуществляться, поэтому Кавальери мог быть знаком и вовлечен в предприятия подобного рода.

Известно, что Кавальери высоко ценил за четкость, тщательность и точность рисунки тосканского рисовальщика Джованни-Антонио

18 См. об этом работы Бернда Кулавика и портал, посвященный *Accademia della Virtù* — [www.accademia-vitruviana.net](http://www.accademia-vitruviana.net).

Дозио [19, р. 279; 7, р. 151], работавшего в Риме в период с 1561 по 1565 (1569) год. Из корпуса рисунков Дозио изображения статуй почти исключительно являются частью так называемого Берлинского кодекса (*Codex Berolinensis* fol. 1–96), хранящегося в крупнейшем собрании графики в Германии — Гравюрном кабинете Государственных музеев Берлина. Берлинский кодекс включает в себя почти 200 рисунков, сделанных красным мелом, карандашом и чернилами, имеющих надписи и датировки (около 1561–1565/1569). Из них около 55 листов — изображения статуй из ватиканской коллекции, виллы делла Валле, Фарнезе, Чези, Буфали, Убальдини, Руффины (?) [15, S. 66]. Помимо шедевров античной пластики Дозио в своих рисунках запечатлевал типичные антики, те, что не имели в представлении антикваров XVI века ценности памятника древности. Обращение к графическому воспроизведению второстепенных статуй справедливо и при описании состава сборника гравюр Кавальери.

Т. Эшби в своем исследовании утверждает, что до нас не дошло ни одного рисунка, сделанного Дозио, где была бы изображена статуя, присутствующая в сборнике Кавальери [4, р. 113]. На наш взгляд, это утверждение является спорным, так как при сопоставлении содержания рисунков Дозио из Берлинского кодекса с составом гравюр, сделанных со статуй Рима Кавальери, становится очевидным, что рисовальщик и гравер обращались к воспроизведению одних и тех же памятников античной трехмерной пластики, порой даже с одних ракурсов. На это указывает сопоставление ряда листов из Берлинского кодекса Дозио с гравюрами из сборника Кавальери.

Подходящие для сопоставления листы условно можно разделить на две группы. Первая — изображения одного и того же скульптурного памятника с разных ракурсов, при различной трактовке его пластики. (Ил. 9, 10.) Вторая группа — изображения конкретной статуи с одного ракурса, со схожими или идентичными трактовками объемов. (Ил. 7, 8.)

Главное сходство между рисунками из кодекса Дозио и гравюрами из сборника Кавальери заключается в типологии этих изображений — в их принадлежности к «бумажной» археологии. В контексте этого явления можно провести анализ графических изображений мужской фигуры из группы Ниобидов у Дозио и Кавальери. (Ил. 7, 8.) В обоих случаях статуя представлена без головы, которая, вероятнее всего, была утрачена к моменту ее археологического обнаружения. Изображения на рассматриваемых листах передают разную степень сохранности памятника и полноты его композиции. Это отличие может иметь два

объяснения. Первое — рисунок Дозио был сделан раньше гравюры Кавальери, то есть сразу после обнаружение статуи, до ее реставрации, а гравюра Кавальери была выполнена уже после вмешательства в руинированный антик. Второе объяснение — гравюра Кавальери является примером гипотетической («бумажной») реставрации, реконструкции, выполненной художником и осуществленной только на бумаге.

Комплексное сопоставление графических материалов из кодекса Дозио и сборника гравюр позволяет выдвинуть суждение о том, что Кавальери подверг «бумажной» реставрации значительную часть статуй, образы которых представлены в первой и второй книге его сборника<sup>19</sup>.

Свобода в воспроизведении памятника заметна и при сопоставлении подходов Кавальери и Дозио к передаче пластики. Если образ Дозио по своим стилистическим характеристикам близок к трактовке живой обнаженной фигуры в эпоху Высокого Возрождения, то гравюра Кавальери, скорее, напоминает трактовку обнаженного тела у мастеров маньеризма: его Ниобид плотного телосложения, с намеком на тучность. Сопоставление подходов к передаче пластики в определенной степени ставит под сомнение буквальное (по крайней мере, в стилистическом отношении) использование рисунков Дозио из Берлинского кодекса в качестве образцов для гравюр Кавальери. Однако стоит отметить, что гравер не был обязан и (или) не мог воспроизвести стиль условного графического образца.

Вольность в трактовке реальных скульптурных объемов не является единственной характеристикой гравюр Кавальери. При сравнении работ Дозио и Кавальери со статуи Ниобида можно выделить ряд сходств в характере воспроизведения пластики фигуры, ее объемов. Особенно это заметно в сравнении подходов мастеров к изображению мышц опорной ноги — в передаче напряжения икры во время резкого движения. При условном наложении рисунка на гравюру можно обнаружить совпадения ряда контуров этих двух графических работ. Этот факт является аргументом в пользу того, что Кавальери использовал рисунки Дозио.

Рассмотренные выше рисунки Дозио относятся к типу пластически проработанных, детализированных образов со статуй. Эта характеристика достигается за счет техники — карандашных растушевок

19 Ср.: Гликон и Лисипп. Геркулес Фарнезе. Начало III в. н.э. Мрамор. Национальный археологический музей, Неаполь, inv. 6001. CensusID 156663; *Codex Berolinensis*, fol. 70 v; *Antiquarum Statuarum Urbis Romae*. L. I–II. 1585. Pl. 27. CensusID 53861.



7. Джованни-Баттиста Кавальери  
Ниобид из дворца великого князя Этрурии  
Гравюра из кн.: Antiquarum Statuarum Urbis Romae.  
L. III-IV. 1594. Pl. 10  
CensusID 59920



8. Джованни-Антонио Доцио  
Мужская фигура из группы Ниобидов  
Codex Berolinensis, fol. 54r, B, no. 132  
После 1546 — до 1570  
Бумага, коричневые чернила.  
22 × 32. Фрагмент  
Гравюрный кабинет, Государственные музеи, Берлин  
CensusID 46091

и использования акварельных отмывок, передающих светотеневые эффекты трехмерного скульптурного объема. На примере сопоставления рисунка Доцио с гравюрой Кавальери можно увидеть метод и характер перевода графических приемов растушевки и отмывок в технику печати на металле. Грубоватая игра светотени достигается штриховкой разной степени плотности, придающей маньеристический характер трактовке драпировок.

Среди работ Доцио присутствуют листы с контурными рисунками, с едва намеченными формами скульптурного образа — это второй тип изображения статуй в его графическом собрании. Примером такого типа является рисунок со статуи неизвестной богини из Ватикана.



9. Джованни-Баттиста Кавальери  
Статуя неизвестной богини из Ватикана  
Гравюра из кн.: Antiquarum Statuarum Urbis Romae.  
L. I-II. 1585. Pl. 8  
CensusID 53999



10. Джованни-Антонио Доцио  
IVNONI PLACIDAE  
Codex Berolinensis, fol. 66v, C, no. 155c  
После 1546 — до 1570  
Бумага, коричневые чернила.  
29 × 42,8. Фрагмент  
Гравюрный кабинет, Государственные музеи, Берлин  
CensusID 53998

(Ил. 10.) Если Кавальери действительно пользовался рисунками Доцио, можно найти причину, по которой на его гравюре с той же статуи (ил. 9) ненатуралистично переданы пластика и объем поднятой руки. Используя в качестве образца контурный рисунок Доцио, Кавальери, не будучи сам профессиональным рисовальщиком, не мог верным образом передать в гравюре объем, анатомически правильное строение сухожилий поднятой вверх напряженной руки, развернутой внутренней стороной к зрителю.

Развивая теорию об использовании Кавальери рисунков Доцио, стоит обратить внимание на характер трактовки драпировок в этой «паре» — их линейность и плоскостность в рисунке Доцио и их светотеневую



**11.** Джованни-Баттиста Кавальери  
Мраморная статуя царя Армении  
из коллекции Фарнезе  
Гравюра из кн.: Antiquarum  
Statuarum Urbis Romae.  
L. I-II. 1585. Pl. 31  
CensusID 53899



**12.** Джованни-Антонио Дозио  
Статуя во дворце кардинала  
С. Аньоло  
Codex Berolinensis, fol. 50 v, no. 126  
После 1546 — до 1570  
Бумага, коричневые чернила.  
20,7 × 32. Фрагмент  
Гравюрный кабинет,  
Государственные музеи, Берлин  
CensusID 53901

проработку в гравюрах Кавальери. Это сопоставление может подтвердить гипотезу о том, что Кавальери обращаясь к рисункам Дозио, переосмысливал их в авторском ключе, в силу своих художественных возможностей. Характер переосмысления и трактовки исходного образа у гравера соответствовал цели его гравюр — передать не просто общую композицию античной статуи, но и сделать ее образ на бумаге как можно более реальным, правдоподобным, соответствующим пластическому оригиналу или его гипотетическому первоначальному образу.

При комплексном рассмотрении рисунков из кодекса Дозио и при их сопоставлении с гравюрами Кавальери можно заметить некую



**13.** Джованни-Баттиста Кавальери  
Мраморная статуя плененного царя  
Парфии с арки перед амфитеатром  
Веспасиана  
Гравюра из кн.: Antiquarum  
Statuarum Urbis Romae.  
L. I-II. 1585. Pl. 88  
CensusID 53988



**14.** Джованни-Антонио Дозио  
Статуя парфянского царя  
с арки Константина  
Codex Berolinensis, fol. 23 v, B,  
no. 61. После 1546 — до 1570  
Бумага, коричневые чернила.  
35,3 × 45. Фрагмент  
Гравюрный кабинет,  
Государственные музеи,  
Берлин  
CensusID 226286

закономерность. Кодекс содержит большое количество рисунков статуй без голов, то есть в их естественном состоянии на момент археологического обнаружения. Почти все гравюры первого тома альбома Кавальери и часть гравюр второго тома представляют античные статуи в их реставрированном виде — с дополнением руинированных тел головами и конечностями. Из этого заключения следует, что трактовка головы статуи не всегда зависит от степени осведомленности мастера, его возможностей и желания задокументировать ее с натуры. Для Кавальери было важнее создать целостный образ. Можно предположить, что в этом проявлялась еще и дидактическая функция гравюр

Кавальери — возможность использовать изображения в качестве пластических формул или для анатомических штудий.

Примером воспроизведения целостного образа в его «реставрационном» виде является рисунок и гравюра со статуи плененного царя Армении из коллекции Фарнезе. (Ил. 11, 12.) Несмотря на то что их композиция практически идентична (исключение — Кавальери отказывается от изображения запястья левой руки), головы показаны по-разному. К числу различий относятся и разнонаправленное движение голов (у Дозио вверх и вправо, у Кавальери вниз и влево), разные прически и головные уборы. Можно предположить, что гравюра Кавальери, так же как и рисунок Дозио, имела еще одну функцию — изображение антика как скульптуры, в его идеализированном (восстановленном, реконструированном) виде. Ради этого применялся и метод «бумажной» реставрации, в данном случае — создание гипотетического образа головы статуи.

При сопоставлении рисунка Дозио и гравюры Кавальери с обезглавленной статуи парфянского царя с арки Константина. (Ил. 13, 14.) можно отметить, что оба листа — пример изображения антика как он есть, со сколами и утратами; Кавальери к физическим утратам в своей гравюре добавляет еще и «следы» времени — объем скульптуры у него покрылся растительностью. Такой тип изображения — создание графического документа, фиксирующего состояние античной скульптуры, ее сохранность, место экспонирования. Дозио же помещает статую на схематично изображенном постаменте-пилоне.

Обобщая приведенные сопоставления рисунков Дозио и гравюр Кавальери, можно выделить одну закономерность, которая напрямую связана с созданием гравюры и первичной ролью рисунка в этом процессе. Рисовальщик, как правило, делал рисунок статуи, находясь непосредственно перед антиком, поэтому при ее воспроизведении на бумаге он большое внимание уделял деталям, ее сохранности. При изготовлении доски для печатной версии изображения гравер использовал рисунок, но при его переводе с бумаги на металл (или дерево) часто отказывался от детализации скульптурного образа. Именно в результате изменения носителя изображения возникало расхождение в трактовке одного и того же материала. Фолькер Хинс со ссылкой на более ранние исследования указывает, что такие отклонения можно видеть при анализе гравюр с изображениями статуй в альбомах Кавальери, Ваккери, Францини и Перре [5, p. 135].

### ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК ГРАВЮР

Анализ художественных особенностей гравюр в альбомах Кавальери, изданных в 1585 и 1594 году, позволяет говорить об определенном изменении подхода гравера к изображению скульптурной формы.

Для гравюр, сделанных с пластин Кавальери, справедливо замечание о сходстве с манерой Энеа Вико. Однако еще Пауль-Густав Хюбнер отмечал, что для графического языка Кавальери, в отличие от Энеа Вико, характерен более сухой, несколько неуклюжий стиль, проявляющийся в механически неправильном распределении света при изображении среды, в дилетантской трактовке конечностей скульптур [15, S. 39]. Такое описание художественного языка Кавальери является доказательством того, что гравер, выбирая способы убедительной имитации материальности памятника, не обращался к изысканному использованию выразительных средств гравюры — белого пятна и штриховки, имитации игры освещенных и затемненных частей объекта, не пытался показывать потенциал художественного материала для передачи на плоскости твердости мраморных или бронзовых поверхностей.

В немногочисленных исследованиях, посвященных анализу художественного языка гравюр Кавальери, неоднократно встречается тезис о различии между характером изображения тела и драпировок (одежд). При сопоставлении обнаженных и задрапированных фигур Хюбнер указывает на то, что Кавальери более искусен в изображении обнаженной скульптуры, нежели в передаче драпировок, которые в его гравюрах ложатся неестественно, имеют ломаный, а не скругленный контур<sup>20</sup> [15, S. 39]. С его точки зрения, наиболее удачными листами собрания являются изображения Геркулеса и гладиатора Фарнезе<sup>21</sup>.

Хюбнер на примере художественного анализа нескольких оттисков, подготовленных специально для издания 1580 года<sup>22</sup> [15, S. 42], выдвигает гипотезу о том, что они ориентируются на антиклассическую эстетику — то есть их стилистика нацелена не на достоверную передачу древнеримского памятника, а на создание нового художественного образа. Этот новый художественный образ по своим характеристикам отвечает распространенным в то время маньеристическим тенденциям:

20 Antiquarium Statuarum Urbis Romae. L. I–II. 1585. Pl. 38. CensuID 54024.

21 Antiquarium Statuarum Urbis Romae. L. I–II. 1585. Pl. 27. CensuID 54096.

22 Antiquarium Statuarum Urbis Romae. L. I–II. 1585. Pl. 66. CensuID 54096.

динамика фигуры и складок преувеличена, гиперболизированы мышцы, движения конечностей манерны и патетичны, особое значение в характеристике образа приобретает жестикация — переданы извилистые движения длинных, тонких пальцев, которые будто приглашают зрителя к созерцанию скульптуры.

На наш взгляд, маньеристический характер образов античных статуй в гравюрах Кавальери, в определенной степени, может быть связан с функцией сборника «Древние статуи города Рима». Для большей части листов первого тома альбома характерна стилизация конкретных антиков в несколько «игрушечной», театральной манере. (Ил. 15.) Это может быть объяснено желанием гравера «разговорить» молчание (в большинстве своем еще и руинированные) античные статуи — сделать из неживых образов «одушевленного» героя с определенной, присущей именно ему, чертой характера. На наш взгляд, это утверждение особенно справедливо для статуй, вторичных по своему значению, не «шедевров» Бельведера и Квиринала, не обладающих иконографическими маркерами, необходимыми для идентификации запечатленного в них исторического или мифологического персонажа<sup>23</sup>. Вопрос, с чем это могло быть связано, является интригующим и дискуссионным. Возможно, таким способом можно было «снабдить» антик характерными чертами и сделать его привлекательным в глазах покупателя сборника — и расширить знания об античности.

Во втором томе собрания гравюр Кавальери описанная выше антиклассическая эстетика в ряде листов достигает апогея и переходит в карикатуру<sup>24</sup>. (Ил. 16.) Ряд гравюр в этом издании окончательно перестает точно воспроизводить антики, становясь будто независимыми произведениями графического искусства, причем в ряде случаев образ театрализуется, в других случаях статуя превращается в куклу. На наш взгляд, в подобной стилизации изображения по-прежнему можно видеть желание Кавальери достичь иконографической целостности образа. Отметим, правда, что в издании 1594 года изображения такого рода соседствовали с антиками, точно зафиксированными в их руинированном виде.

Развивая мысль Хюбнера о маньеристических тенденциях в художественном языке гравюр Кавальери, можно выдвинуть гипотезу

23 Antiquarum Statuarum Urbis Romae. L. III–IV. 1594. Pl. 63, 79.

24 Antiquarum Statuarum Urbis Romae. L. III–IV. 1594. Pl. 34. CensuSID 59954.



15. Джованни-Баттиста Кавальери  
Мраморная статуя Августа  
с римского Капитолия  
Гравюра из кн.: Antiquarum  
Statuarum Urbis Romae.  
L. I–II. 1585. Pl. 71  
CensuSID 53960



16. Джованни-Баттиста Кавальери  
Мраморная статуя Венеры  
Каллипига из палатцо Фарнезе  
Гравюра из кн.: Antiquarum  
Statuarum Urbis Romae.  
L. III–IV. 1594. Pl. 66  
CensuSID 10227211

о том, что одной из функций его сборника было составление иконографического компендиума с античными иллюстрациями-«доказательствами», при создании которого был возможен отход от достоверной и детальной репрезентации антиков. Если предположить, что эта гипотеза верна, то сборник «Древние статуи города Рима» Кавальери следует рассматривать не только как «путеводитель в картинках» по античным собраниям Рима, но и как самостоятельное художественное произведение, напрямую не зависящее от антиков, использующее их образность лишь в качестве мотивов. Гипотеза о сборнике Кавальери как иконографическом компендиуме ставит вопрос о том, кто мог быть адресатом издания такого рода. Можно предположить, что им был, скорее всего, не коллекционер древностей, а гуманист или художник,

интересующийся иконографией античных исторических, литературных и мифологических героев.

Фолькер Хинс в своей книге высказал отличное от позиции Хюбнера мнение о различии между характером изображения тела и драпировок в гравюрах Кавальери [13, S. 105]. По его мнению, одежда и части тела в ряде гравюр из сборника Кавальери выглядят так, будто они были изображены двумя разными граверами. Хинс указывает на деформирование конечностей и искажение их очертаний, предполагает, что определенные части тела в ряде гравюр были выгравированы по некоему заданному шаблону, порой не соответствующему ракурсам, пропорциям изображаемого антика. В таких гравюрах руки и ноги становятся слишком толстыми в сравнении с туловищем, а положение тела в сложной позе выполнено с нарушениями пропорциональных правил изображения. Если отталкиваться от мнения Хинса, то можно подумать, что от рисунков Доцио в некоторых случаях остались только внимание к деталям и характер трактовки поверхности одежд.

Гипотеза о функции сборника Кавальери как об альбоме документального предназначения подтверждается наблюдениями Хинса. Для его автора было важнее передать общий облик конкретной статуи, пусть и с ошибками при переводе трехмерного объема на плоскость. Можно предположить, что адресатами издания с такой функцией могли быть разные группы знатоков и любителей. Во-первых, это могли быть коллекционеры-антиквары, желавшие обладать наиболее полным «бумажным» музеем Рима. Во-вторых, спрос на сборники гравюр, где статуи были сгруппированы по коллекциям, мог быть у путешественников, нуждавшихся в путеводителе для совершения реального или «воображаемого» тура (это справедливо для гравюр первой и второй книг сборника). В-третьих, адресатами могли быть торговцы и покупатели антиков, имевшие потребность в некоем подобии каталога легко опознаваемых по атрибутам и характерным признакам скульптур (это особенно справедливо для гравюр второго тома сборника).

### ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Альбом Кавальери состоит из двух томов. Организация первого тома (1585) предполагает перечисление памятников по их принадлежности той или иной коллекции антиков Рима. Во втором томе (1594) Кавальери группирует скульптуры по их иконографии. Изменение в подходе

к организации томов, на наш взгляд, отражает культурную тенденцию конца XVI века — перемещение фокуса внимания с восприятия антика как документа материальной культуры прошлого на его восприятие как документа духовной культуры, когда в нем видели отражение иконографии определенного героя древности. Типология изображений скульптур у Кавальери (антики до реставрации, антики после реставрации, «бумажная» реставрация антиков), количественное преобладание статуй в их реставрированном виде и их достаточно детальная атрибуция указывают на то, что приоритетной задачей для гравера была фиксация на бумаге наиболее полной информации об изображенном объекте, создание из ряда идентифицированных антиков некоего компендиума образов античных героев, введение в «научный» оборот определенных иконографических типов.

Художественные особенности изображения скульптуры в сборнике «Древние статуи города Рима» указывают на то, что для гравера была важна документация антика как такового, без восприятия его облика как модели идеальной человеческой фигуры, пригодной для штудий. Этот факт позволяет предположить, что мастер интересовался иконографическом потенциалом того или иного антика. Таким образом, рассмотрение состава и художественных особенностей исследуемого альбома дает возможность сделать вывод о том, что функциональное назначение сборника гравюр Кавальери — археологический и иконографический компендиум, созданный на основе античных подлинников, статуй из собраний Рима.

### БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Aldrovandi U. Le Antichita De La Citta Di Roma. Venedig, 1556.*
2. *Amelung W. Florentiner Antiken. München, 1893.*
3. *Amelung W. Fuehrer durch die Antiken in Florenz. München, 1897.*
4. *Ashby T. Antiquae Statuae Urbis Romae // Papers of the British School at Rome. 1920. Vol. 9. №. 5. Pp. 107–158.*
5. *Brandt A. Goltzius and the Antique // Print Quarterly Publications. 2001. Vol. 18. No. 2. Pp. 135–149.*
6. *Bryan's Dictionary of Painters and Engravers/Ed. by M. Bryan, G. C. Williamson, H. Coppuck Levis, L. J. Rosenwald. Reference Collection (Library of Congress). London: George Bell and Sons, 1918.*

7. Carrara E. Giovanni Antonio Dosio e Giovanni Battista Naldini: practice dek disegno e studio dell'antico nelle Roma del settimo decennio del cinquecento // Saggi di Letterature architettonica da Vitruvio a Winckelmann. I / A cura di F. P. di Teodoro. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2009. Pp. 151–160.

8. Cavalieri G. B. Antiquarum statuarum urbis Romae. Liber primus et secundus. Roma, 1585.

9. Cavalieri G. B. Antiquarum statuarum urbis Romae. Liber tertius et quartus. Roma, 1594.

10. Cree S. Translating Stone into Paper: Sixteenth and Seventeenth-century Prints after Antique Sculpture // Paper Museums: The Reproductive Print in Europe, 1500–1800 / Ed. by R. Zorach, E. Rodini. Chicago: David and Alfred Smart Museum of Art, University of Chicago, 2005. Pp. 75–88.

11. Gombrich E. H. The Style “all’ antica”: Imitation and Assimilation // Studies in Western Art. Acts of the 20<sup>th</sup> international Congress of the history of art. Princeton: Princeton University Press, 1963. Vol. 2. Pp. 31–41.

12. Gori A. F. Museum Florentinum: exhibens insignioria vetustatis monumenta quae Florentiae sunt. [E. 3]. Florentiae, 1734.

13. Heenes V. Antike in Bildern. Illustrationen in antiquarischen Werken des 16. und 17. Jahrhunderts. Stendal: Winckelmann-Gesellschaft, 2003.

14. Hopkins R. Reproductive Prints as Aesthetic Surrogates // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 2015. Vol. 73. Pp. 11–21.

15. Hübner P. G. Le statue di Roma. Grundlagen für eine Geschichte der antiken Monumente in der Renaissance. Leipzig: Verlag von Klinkhardt & Biermann, 1912.

16. Lopukhova M. Giovanni Battista Cavalieri (ca. 1525–1601). Antiquarum Statuarum Urbis Romae // Phönix aus der Asche. Bildwerdung der Antike. Druckgrafiken bis 1869 – L'Araba Fenice: L'Antico Visualizzato Nella Grafica A Stampa Fino Al 1869 / Hrsg. U. Pfisterer, C. Ruggero. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2019. S. 59–61 (II. 4).

17. Mandowsky E. An Unknown drawing For Cavalieri's *Antiquarum Statuarum Urbis Romae* // Gazette des Beaux-Arts. 1955. N° 45. Pp. 313–320.

18. Mandowsky E. Some Notes on the Early History of the Medicean “Niobides” // Gazette des Beaux-Arts. 1953. N° 6. Pp. 253–264.

19. Misiti M. C. Giovanni Battista de' Cavalieri // Dizionario dei Tipografi e degli Editori Italiani. Vol. I. Milano: Editrice Bibliografica, 1997. Pp. 278–279.

20. Nesselrath A. I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia // Memoria dell'antico nell'arte italiana. Dalla tradizione all'archeologia. Vol. 3. Torino: Einaudi, 1986. Pp. 87–147.

21. Penny N. The Evolution of the Plinth, Pedestal, and Socle // Studies in the History of Art. Vol. 70. Symposium Papers XLVII: Collecting Sculpture in Early Modern Europe. Washington: National Gallery of Art, 2008. Pp. 460–481.

22. Sculpture and Photography: Envisioning the Third Dimension / Ed. by G. A. Johnson. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

23. Sculpture in Print, 1480–1600 / Ed. by A. Bloemacher, M. Richter, M. Faietti. Leiden, Boston: Brill, 2021.