

УДК 7.047.(21-21)

ББК 85.153(3)

DOI 10.18688/aa2515-4-29

Е. А. Ефимова

Воссоздание античной архитектуры в графике Ренессанса: источники и изобразительная традиция

Отношение Возрождения к античности составляет ключевую проблему изучения ренессансной культуры на протяжении уже более полутора столетий. Начиная с Я. Бурхгардта, провозгласившего римско-греческую античность «основой и источником культуры», а также «целью и смыслом бытия» ренессансного человека [1, с. 111], этот постулат оставался краеугольным камнем большинства исследований ренессансного искусства. Эти исследования охватывали как его формальную, так и идейную области, выявляли источники античных традиций, конкретизировали пути их проникновения, способы интерпретации, оценивали степень их влияния и результат в конечном произведении, творчестве конкретного автора и в менталитете и культуре в целом. Казалось бы, нет необходимости вновь и вновь возвращаться к этим проблемам, так как все возможное уже исследовано и объяснено.

Тем не менее, на наш взгляд, в сложившихся методах изучения античной традиции, несмотря на столь длительное и многоплановое их развитие, сохраняются в том или ином виде два предубеждения, утвердившиеся еще со времен того же Бурхгардта. Это, во-первых, восприятие античной традиции как некоей константы, классицистического «образца» — т. е. определенного набора свойств и характеристик (антропоцентризма, антропоморфизма, ордерной системы, сложившейся типологии), — «во всей ее полноте объективных, самоочевидных истин» [1, с. 113], одинаково воспринимаемых человеком во все времена. А во-вторых, это иллюзия легкой доступности этих традиций в Италии, где связь с античностью никогда якобы не прерывалась, и где достаточно было лишь желания для того «...ученого, но в то же время и общенародного, практического перехода на сторону античности вообще — поскольку она представляет собой воспоминание о собственном прошлом величии» [1, с. 112].

И тем удивительнее было обнаружить именно в Италии группу изображений архитектурных памятников, которые позиционировались как античные, но вопиющим образом противоречили всем установленным параметрам привычной «модели». Речь идет о серии рисунков (а впоследствии и гравюр) (Рис. 1), а также отдельных архитектурных мотивах в живописи и скульптуре, изображающих античные древности в необычной «фантастической» форме: в виде многочастных и многоступенчатых сооружений, центральных купольных структур, асимметричных и многоярусных нагромождений портиков, лоджий, арок, ниш со статуями, а также объемов, увенчанных башнями и куполами, флеронами, волютами и т. д. Обнаружившая и впервые описавшая эту группу ита-



Рис. 1. Аноним (монограммист GA с триболом). *Templum Isaia Prophetae*. 1530–1550 гг. Резцовая гравюра. Нью-Йорк. Метрополитен-музей. Инв. 26.50.1(121a). Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/744202>

ствах экфрастической. Продолжение ее развития в XVI в. Спилберг связывала с особой культурной ситуацией, сложившейся в Риме во времена понтификата Павла III, когда пошатнувшийся после Сакко авторитет папской власти потребовал подкрепления авторитетом великих римских древностей.

Мы также обращались ранее к этой традиции в своих исследованиях [3; 13]. Первоначально она представлялась нам некоей маргинальной линией, ограниченной преимущественно ремесленными мастерскими, опиравшейся на узкий круг источников и объяснявшей недостаточно глубоким изучением подлинных древностей. Однако дальнейшие исследования заставили нас изменить свою точку зрения. Механизм создания «воображаемых реконструкций» в эпоху Ренессанса нам представляется сейчас гораздо

более сложной. Римская исследовательница Г. Скалья [20] дала ей название *Roma antica* и связала ее происхождение с ломбардо-венцианскими мастерами третьей четверти XV в., не обладавшими знаниями подлинной античности и потому представлявшими ее памятники в формах, близких местной архитектурной традиции [20, р.19–21]. Затем этой группой рисунков заинтересовался Х.Гюнтер [14], который доказал, что изображения на них не представляют собой чистые фантазии, а опираются на литературные тексты, причем не только раннеренессансные, такие как *Roma instaurata* Флавио Бьондо [см.: 5, с.109–291], но также и средневековые. Некоторые рисунки¹ почти буквально воспроизводят описания римских древностей, которые фигурировали в путеводителях для паломников *Mirabilia Urbis Romae*, распространявшихся начиная с XIV в. [см.: 5, с.67–108]. С литературной традицией связывала эти изображения и американская исследовательница Ф.Спилберг, которая анализировала их циркуляцию в рисунках и гравюрах уже в XVI в. [22] Она использовала для их объяснения понятие экфрасиса и назвала всю традицию архитектурных реконструкций несохранившихся древностей по их описаниям в тек-

¹ Например, изображение Капитолия в виде фантастической башни из драгоценных материалов или Казначейства (*Aerarii publici*) в виде огромной бочки с монументальной лестницей. См. по этому поводу: [14, р.126–128, 130–131; 3, с.445–446].

более сложным и многогранным интеллектуальным процессом, связанным как с запросами ученых заказчиков, так теоретическими изысканиями гуманистов и антикваров.

Чтобы понять этот механизм, прежде всего, необходимо отрешиться от двух указанных выше предубеждений: о том, что античность представляла собой неизменный «образец», и о том, что этот образец был легко доступен в Италии в эпоху Ренессанса. Следует осознать, что реальная античность была далека от той совершенной идеальной формы, которая рисовалась воображению теоретиков Ренессанса и классицизма. Античная архитектура существовала во множестве вариаций: греческая и римская, республиканская и эпохи Империи, ранней или поздней. Сооружения, бесконечно разнообразные по своим типам, многократно разрушались, вновь застраивались и перестраивались, и то, что дошло до глаз зрителей XV–XVI вв., чаще всего представляло собой конгломерат разновременных напластований, состоящий из множества «спойлий». Ярким примером может служить дом семейства Крешенци в Риме близ Бычьего форума (Илл. 64), целиком собранный из фрагментов античных построек, дополненных переделками XI в.

За почти тысячу лет, истекших с момента падения Римской империи до начала Ренессанса, многие здания были стерты не только с лица земли, но и из исторической памяти, обретая новые формы и функции, обрастая новыми смыслами, часто вымышленными, полу- или полностью легендарными. Примером может служить рынок Траяна в Риме, который представлял собой в XVI в. холм, увенчанный башней XII в., у подножия которой виднелись руины грандиозной экседры, частично затянутые культурным слоем². При изображении этого ансамбля ренессансные рисовальщики сталкивались с дилеммой, которая и в наше время представляет непростую проблему для реставраторов: оставить здание «как есть» или представить его «как было». Первым путем идет Джулиано да Сангалло, который, не имея возможности точно воспроизвести ни нижний ярус, покрытый культурным слоем, ни верхние, значительно разрушенные, ограничивается тем, что изображает только «достоверные» части, лишая здание завершенности³. А Буонаккорсо Гиберти в рисунках из серии *Roma antica*⁴, наоборот, «достраивает» здание и, чтобы придать ему законченный вид, добавляет к сохранившейся экседре лоджию дома родосских рыцарей, расположенного по соседству. При этом он еще снабжает свой рисунок надписью: *Palazio Milicie ubi vocatur miles faciendum belum*/Дворец Милиции где солдат призывали на войну, которая отсылает к средневековой легенде, трактовавшей остатки рынка Траяна как лагерь городской стражи.

Таким образом, можно убедиться, что рисунки *Roma antica* не являются чистым вымыслом, а сочетают в себе некоторую долю археологической реальности, интерпретированную и реконструированную при помощи творческого воображения. Как справедливо отмечает Ф. Спилберг: «Ранние описания города представляли Рим как символическое место, открытое для фантазии и интерпретации» [22, р. 496]. И даже

² Археологически точный вид рынок Траяна имеет на панораме Рима *Urbis Romae Descriptio* (1555), гравированной Уго Пинаром в мастерской Антонио Лафрери, а также в серии гравюр *Urbis Romae... reliquiae*, (1569), изданной Дж. Б. деи Кавальери по рисункам Дж. А. Дозио.

³ Roma, città del Vaticano, BAV, Cod. Barb. Lat. 4424, fol. 5v.

⁴ Zibaldone. Firenze, BNF. Cod. Br. 228, fol. 32v.

когда в начале XVI в. Рафаэль поставил целью зафиксировать реально существующие памятники⁵, и «факты начали преобладать над фантазиями» [22, р. 496], все равно изображение древностей требовало определенной степени реконструкции, чтобы восстановить утраченные части⁶. Эти реконструкции могли иметь разные основания. Часто при воссоздании античных зданий ученые архитекторы руководствовались теоретическими постулатами и актуальными представлениями о том, как должна выглядеть совершенная архитектурная форма. В итоге получался своего рода «образец наоборот» — собственный архитектурный идеал, опрокинутый в прошлое. Исследуя античные древности, авторы видели в них то, что хотели увидеть.

Особенно ярко этот подход проявляется в рисунках Франческо ди Джорджо Мартини — одного из первых ренессансных архитекторов и теоретиков, который озабочен изучением памятников в натуре. Если сравнить, к примеру, два его плана *Palazzo Maggiore*, императорского дворца на Палатине, — один, выполненный с натуры, сохранившийся в его путевом альбоме⁷, и другой, включенный позднее в его теоретический трактат⁸, — то, очевидно, что первый лишь в общих чертах напоминает второй. Симметричная структура, состоящая из правильных геометрических форм, подчиненных идеальным пропорциям, никогда не существовала в реальности — она складывается лишь в воображении теоретика. И если в случае с руинами на Палатине вольность интерпретации можно объяснить плохой сохранностью памятника, то трансформации других, лучше сохранившихся монументов⁹, очевидно, выдает желание автора представить древний памятник как теоретическую модель. Так же поступают и теоретики более позднего времени: Серлио и Палладио, — часто корректирующие изображения реальных римских памятников в соответствии с идеальными пропорциями и теоретическими положениями Витрувия [см.: 22, р. 497].

⁵ См. по этому поводу послание Рафаэля и Кастильоне папе Льву X. В нем Рафаэль указывает, что выполняя приказ папы о создании плана древнего Рима, он принимал во внимание только те постройки, «...руины которых демонстрируют такие [части], что посредством верного рассуждения их можно безошибочно привести в то же самое состояние, в котором они были, сделав те части, которые полностью разрушены и совсем не видны, соответствующими тем, которые остаются стоять и видны» [12, р. 45].

⁶ «...Несмотря на то, что подход, основанный исключительно на документировании фактов, в целом считался очень влиятельным, он не всегда удовлетворял потребности всех заинтересованных сторон. В то время как архитекторы, такие как Бальдассаре Перуцци и Антонио Сангалло-младший, продолжали дело Рафаэля, метод тщательного наблюдения постепенно вытеснялся или, скорее, обогащался другими стратегиями, которые в очередной раз пытались использовать утраченные элементы» [22, р. 496–497].

⁷ Francesco di Giorgio Martini. *Taccuino del viaggio*. Firenze, Uffizi. Inv. 328 Ar.

⁸ Torino, BR. Codex Saluzziano 148. Addendum. Fol. 83v.

⁹ Примером может служить храм Минервы на форуме Нервы, который до разрушения папой Павлом V в 1606 г. представлял собой один из наиболее сохранившихся римских памятников. Однако в своих рисунках Франческо ди Джорджо дополняет его портик сложной пространственной системой дворов, мало похожей на реальную (Torino, BR. Codex Saluzziano 148. Addendum. Fol. 77r). В другой версии, также восходящей к Франческо ди Джорджо, храм Минервы представлен композицией объемов из правильных квадратов и куполов (см. рисунок анонимного последователя Фр. ди Джорджо в альбоме Хоф: *Album Houfe*, England, priv.coll., no. 36). Последний вариант многократно повторяется рисовальщиками XVI в.: например, анонимным автором кодекса Меллона (*Codex Mellon*, New York, Morgan Lib. Inv. 1978.44, fol. 63r) или Джованни Баттиста Монтано (London, Sir J. Soane's Museum. Vol. 124, fol. 40r) и превращается в самостоятельный теоретический образец.

Трактат Витрувия открывает еще одно важнейшее направление исследований. Главным источником, на который опирались представления Ренессанса об античности, служили тексты. Ренессансный гуманизм изначально сложился как филологическое направление, и именно поиск, прочтение и комментирование древних текстов пробудило в свое время интерес к римской античности. И в дальнейшем, на протяжении всей ренессансной эпохи исторические, философские, литературные и прочие сочинения древних играли определяющую роль для формирования образа прошлого, в том числе и визуального. Однако в этом заключалась кардинальная проблема — между текстом и визуальным образом римской античности существовали непреодолимые противоречия. Прежде всего, большинство знаменитых архитектурных памятников древности, описанных или упоминаемых Витрувием, Плинием Старшим, Титом Ливием, Тацитом, Павсанием или Светонием по прошествии многих столетий исчезли бесследно, не оставив по себе никаких визуальных свидетельств. Поэтому сколько бы ни пытались гуманисты и путешественники, бродя по руинам Рима с томиком Ливия в руках, отыскать следы знаменитых храмов или прославленных дворцов древности, предстающие их реальному взору обломки позднейших, в основном средневековых, зданий оставляли им мало возможности это сделать. И наоборот, руины реальных античных построек, доступные для изучения: такие как гробницы на Аппиевой, Латинской или Номентанской дорогах или даже грандиозный комплекс святилища Фортуны Примигении в Пренесте, — не оставили по себе никаких письменных свидетельств. Этот разрыв порождал постоянные aberrации ренессансной топонимики, когда реально существующие здания наделялись легендарной историей и представлялись воплощением утраченных древних¹⁰. Этому способствовало всеобщее убеждение в том, что позднейшие сооружения эпохи Империи, построенные на руинах древнейших, повторяли их формы и размеры¹¹. Вследствие этого противоречия между известным и видимым, римская топография превратилась в XVI в. в излюбленную область гуманистических экзерсисов, а топографические идентификации памятников часто становились объектом ожесточенных дискуссий, критического анализа и опровержения¹².

Катастрофический разрыв между вербальным и визуальным образом римской античности является главной причиной и постоянным стимулом, порождающим экфрастические реконструкции в искусстве Ренессанса. Исторические и литературные знания

¹⁰ Например, в трактате Палладио храм Диоскуров на Римском форуме фигурирует под именем храма Юпитера Статора (Останавливающего) [18, IV, 18, p. 67–69], древнейшего храма построенного на месте сражения римлян с самнитами [7, X, 36, с. 418–419]; храм Веспасиана — под именем храма Юпитера Громовержца [18, IV, 19, p. 70–72], построенного по обету Августа [8, II, 29, с. 49]; базилика Максенция — под именем храма Мира Веспасиана [18, IV, 6, p. 11–14].

¹¹ См. по этому поводу послание Рафаэля: «...и не должно быть никаких сомнений в чем-либо сердце, что древние и менее древние здания были менее красивы или менее значительны, потому что все они были одной и той же природы» [12, p. 46].

¹² Одним из наиболее активных участников топографических дискуссий сер. XVI в. был Пирро Лигорио, который посвятил часть своего единственного опубликованного сочинения *Paradosse* (1553) опровержению ложных, по его мнению, топографических гипотез. И в своих манускриптах *Libri dell'Antichità* он постоянно обращается к топографическим проблемам. Например, он опровергает сложившуюся легендарную идентификацию гробницы Горациев и Куриациев на старой Аппиевой дороге близ Альбано, опираясь на текст Тита Ливия (см.: Napoli, BNN. Ms XIII B 10, ff. 62v, 63v).

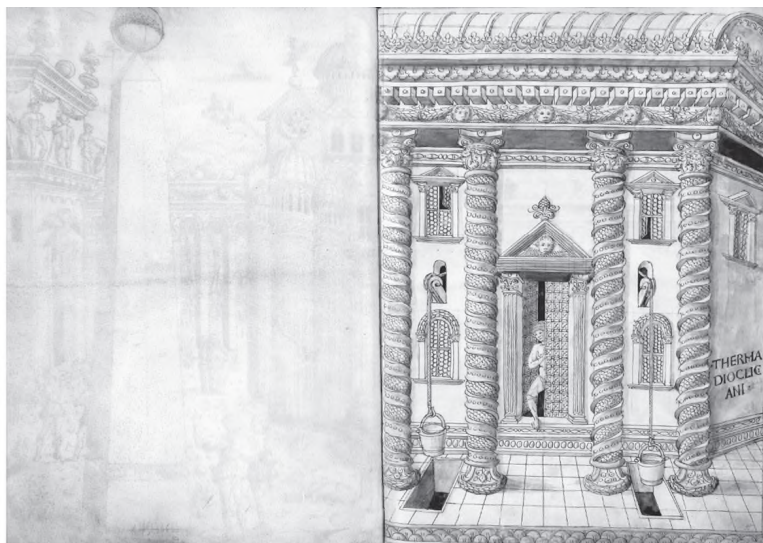


Рис. 2. Аноним сер. XV в. Термы Диоклетиана. Илл. из трактата Джованни ди Марканова. *Collectio antiquitatum*. Рис. Modena, Biblioteca Estense Universitaria. Cod. Alfa.L.05.15. s/n. Tab. XII. [13]

гуманистов о римских памятниках существенно опережали визуальные представления о них. Ярким примером может служить одно из первых иллюстрированных сочинений о римских древностях — трактат Джованни ди Марканова (ок. 1465)¹³. В тщательно выполненных неизвестным автором, полностраничных иллюстрациях (Рис. 2) были представлены как реально существующие сооружения: Капитолий, Римский форум, Колизей, термы Диоклетиана, холм Тестаччо, триумфальные арки, обелиски, статуи, — так и легендарные и полностью утраченные дворцы Цезаря, Красса, Цицерона и др. Причем и те, и другие изображаются автором с равной степенью «исторической недо-стоверности». Форум предстает в виде рыночной площади, Колизей — ареной рыцарского турнира, а термы Диоклетиана являют собой фасад раннеренессансного палаццо с блоками для подъема воды и фигурой купальщика, выглядывающего из дверей. Очевидно, что автор, вполне осведомленный о функциях и назначении древних построек, имел смутные представления об их визуальных формах и поэтому реконструировал их, опираясь на доступные ему образы раннеренессансной архитектуры и жизни итальянского города. При этом, как полагает Р. Трипп, эти изображения не были простым анахронизмом, а представляли собой, в действительности, сложную шараду ассоциативных образов, выстроенную по законам возрожденной античной мнемотехники и призванную служить написанием об известных местах и событиях [23, р. 792–794].

Предпочтение, отдаваемое гуманистами письменному тексту, и связанное с ним почтение к написанному слову породили еще один вид необычных изобразительных ре-

¹³ Giovanni di Marcanova. *Collectio antiquitatum*. Modena, Biblioteca Estense, Lat. 992 (alfa L. 05. 15).

конструкций, созданных на основе эпиграфических источников. Римские и греческие монументальные надписи, поиск, расшифровка и коллекционирование которых составляли повальное увлечение ренессансных гуманистов, могли содержать информацию об утраченных памятниках и становиться источником для их визуальной интерпретации. М. Уотерс проанализировал группу изображений, связанных с кругом Франческо ди Джорджо Мартини, и доказал, что автор использовал эпиграфические собрания (силлогии) своих предшественников XV в. в качестве основы для архитектурных репрезентаций [24, p. 15–25]. Например, ворота Порты Марина в Задаре¹⁴ были реконструированы им на основании надписей из коллекции Чириако д'Анкона [24, p. 20], а грандиозный похожий на мавзолей «митреум близ Св. Сусанны»¹⁵, в действительности никогда не существовавший, был представлен на основании эпиграфического фрагмента, позаимствованного из силлогии Синьорили [24, p. 18; note 24, p. 90]. Показательно, что и в том, и в другом случае архитектурная форма была полностью вымышлена, однако она приобретает оттенок достоверности благодаря античным надписям, удостоверяющим ее существование.

Доверие к письменному тексту заставляло авторов ренессансных реконструкций учитывать все возможные описания архитектурных памятников. За недостатком античных источников, в ход шли средневековые, — в частности, как отмечалось выше, путеводители для паломников *Mirabilia Urbis Romae*, — в которых описания древностей были щедро приправлены вымыслом, легендами и фантазиями. При этом проблемой всех древних текстов, как античных, так и средневековых, были не только утраченные памятники, но и утраченная терминология. В них могли фигурировать подробности и словесные выражения, которые ренессансный рисовальщик не мог воспроизвести визуально, не понимая в принципе, о чем идет речь. Ярким примером такого непонимания является изображение театра в Гераклее, в группе рисунков Ж. Андруэ Дюсерсо и нескольких неизвестных авторов 1530–1540х гг.¹⁶ (Рис. 3). Его источником послужил, по-видимому, текст Магистра Григория XII в. [5, с. 52]¹⁷, который, в свою очередь, опирался на еще более раннее сочинение VIII в. «О семи чудесах света» Беда Достопочтенного¹⁸. В нем говорилось о театре, полностью вырубленном из скалы и стоящем на шести «сангрос» — буквально, раках или крабах. Речь шла, очевидно, о каком-то виде креплений или опор, которые ренессансный рисовальщик, не понимая этого, изобразил

¹⁴ *Album Houfe*, England, priv. coll. No 27 [см.: 24, p. 84]. Ворота в Задаре, включавшие в себя древнеримскую вотивную арку Мелии Аннианы в честь ее супруга, были разрушены при перестройке городских стен в 1573 г. Сохранилось их описание в письме Чириако д'Анкона, однако никаких изображений, которые могли бы послужить основанием для рисунка Франческо ди Джорджо, неизвестно [24, p. 20].

¹⁵ *Codex Cholmondeley*, Paris, priv. coll. Fol. 112 [см.: 24, p. 86].

¹⁶ Театр в Гераклее фигурирует на рисунке Кембриджского альбома Ж. Андруэ Дюсерсо конца 1530х гг. (Cambridge, Fitzwilliam Museum. Inv. 904*1, fol. 102), в альбоме анонимного фламандского мастера из частной коллекции Кауфмана того же времени (London, priv. coll., No 14), и в альбоме анонимного итальянского мастера 1550х гг. из университетской библиотеки в Падуе (Padova, Bibl. Universitaria. Ms 764, fol. 29). Все они, по-видимому, восходят к общему графическому прототипу.

¹⁷ Об использовании именно этого источника свидетельствует надпись, сохранившаяся на рисунке Дюсерсо из музея Фитцуильяма, которая дословно воспроизводит текст Магистра Григория.

¹⁸ См. русский перевод И. В. Кувшинской на портале «Химера». URL: <https://chimeraproject.ru/mirabilia> (дата обращения: 18.03.2025).

в виде живых существ — крабов с клешнями, — на спины которым он водрузил конструкцию античного амфитеатра. Этот пример наглядно демонстрирует экфрастическую природу таких изображений, буквально следовавших тексту.

Таким образом, можно убедиться, что изображение воображаемых древностей в ренессансной графике представляло собой не свободную фантазию на античную тему, а сложный ребус, включающий в себя множество литературных и визуальных ассоциаций и комбинирующий как античные, так и средневековые источники. Его разгадка может давать неожиданные результаты. Так, например, в серии рисунков второй четверти XVI в. часто встречается мотив, который на первый взгляд кажется произвольной комбинацией тетрапилона и арочных форм¹⁹. Ключ к его расшифровке дает подпись на рисунке Дюсерсо из музея Фитцуильяма в Кембридже²⁰, где памятник определяется как *Le palais d'Anthenor ou de Venetus trojan en Venise/ Дворец Антенора или троянца Венетуса в Венеции*. Появление троянцев в Венеции и имени Антенора, мудрого советника царя Приама, отнюдь не случайно. Согласно античным авторам: Страбону [6, XIII 1, 53 (608), с. 570] Вергилию²¹ и Титу Ливию [7, I, 1, с. 7], — Антенор, пощажженный греками после взятия Трои, переселился со своим родом на берега Адриатики, где основал несколько городов, в том числе, древний Патавий — Падую. Опираясь на эту легенду, падуанский гуманист Ловато Ловати идентифицировал найденное в 1274 г. захоронение неизвестного древнего воина как гробницу Антенора. Останки поместили в конце XIII в. в специально построенный саркофаг, установленный на площади перед церковью Сан-Лоренцо (Илл. 65). Именно этот саркофаг, окруженных аркадами атриума Сан-Лоренцо, можно узнать в постройках, фигурирующих под разными наименованиями в серии рисунков «фантастических реконструкций».

Развитие археологических исследований в XVI в. способствовало прогрессу визуальных представлений об архитектуре Древнего Рима. Изучение текста Витрувия дало ренессансным авторам понимание теоретических основ античной архитектуры, а работа археологической комиссии Рафаэля, продолженная затем в 1540е–1550е гг. участниками проекта витрувианской Академии К. Толомеи²², способствовала накоплению фактического материала. Однако расширение фактических знаний о римских памятниках не отменило экфрастический метод реконструкции древностей, а лишь оттеснило его на второй план. Начиная со второй четверти XVI в. такие реконструкции все чаще имеют целью воссоздание памятников, давно утраченных или недоступных. Изображения архитектуры, воссозданные по нарративным источникам, встречаются в середине XVI в. даже у вполне «канонических» ренессансных авторов, таких как, Себастьяно Серлио, когда речь идет об удаленных и недоступных объектах. Он включает в Третью книгу своего трактата, посвященную античности [21], не только римские древности, обмеренные с натуры им самим или его учителем Перуцци, но и экзотические памятники:

¹⁹ См. рисунки альбома *Destailleur В* из Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург, Гос. Эрмитаж, НБГЭ. Инв. 14742/2, fol. 46) из колл. Кауфмана (London, priv.coll. No 49), из университетской библиотеки в Падве (Padova, Bibl. Universitaria. Ms 764, fol. 40) и кембриджского альбома Дюсерсо (Cambridge, Fitzwilliam Museum. Inv. 904*1, fol. 48)

²⁰ См. Cambridge, Fitzwilliam Museum. Inv. 904*1, fol. 48.

²¹ См. комментария Сервия к первому стиху «Энеиды» Вергилия [2, с. 263].

²² См. по этому поводу исследования Б. Кулавика [16], а также нашу статью [4, с. 657–661].

Великого сфинкса и пирамиду Хеопса в Египте (Рис. 3), план и фасад ападаны в Персеполисе. Их изображения, по собственному признанию Серлио, были выполнены на основании описаний и размеров, предоставленных ему Марко Гримани, архиепископом Аквилеи, видевшим их воочию [21, р. 94]. Вместе с размерами, Гримани мог, вероятно, предоставить и какие-то рисунки, однако их окончательная обработка, несомненно, принадлежала самому Серлио²³.

Разделение функций археологических и экфрастических реконструкций, где последние чаще всего передают облик легендарных и/или утраченных памятников, хорошо прослеживается на примере рисунков и гравюр Дюсеро, который питал особое пристрастие к изображению воображаемых древностей. Среди его рисунков во множестве фигурируют легендарные библейские сооружения: храм Соломона, Вавилонская башня, гробница пророка Даниила в Вавилоне, гробница Самсона и др., а также дворцы Нинуса, царя ассирийцев, царевича Пора в Индии, Ахилла в Трое или же утраченные древнейшие римские памятники (Рис. 4), — в большинстве случаев не связанные с реальностью ничем, кроме исторических или литературных ассоциаций. При этом реально существующие античные древности, расположенные как в Италии, так и во Франции, французский гравер изображает вполне узнаваемо (Рис. 5). Тем не менее, археологический и литературный пласты реальности в его изображениях могут переплетаться так же тесно, как и у более ранних авторов²⁴, а филологические и исторические коннотации его изображений порой требуют сложной расшифровки. В этом отношении особенно любопытными представляются эллинистические ассоциации, встречающиеся в его рисунках, связанные, по-видимому, с возрастающим интересом к древнегреческой культуре, характерным для ряда французских и итальянских гума-

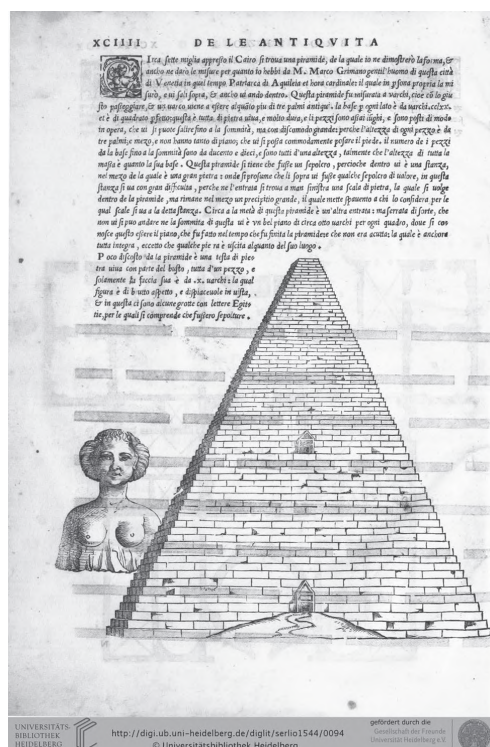


Рис. 3. С. Серлио. Пирамида Хеопса и Великий сфинкс в Египте. *Serlio S. Il Terzo libro...* 1540. Р.ХСIII. Источник: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/serlio1544/0094/image.info/thumb>

²³ См. по этому поводу: [11, р. 9–10; 13, 14].

²⁴ Дюсеро часто наделяет изображения реальных памятников вымышленными именами. Так, например, под видом «дворца царя Тарквиния» (Cambridge, Fitzwilliam Museum. Inv. 904*1, fol. 45) в кембриджском альбоме фигурирует фасад палатцо Дель'Аквила Рафаэля, а «дворца Энея в Лионе» (Cambridge, Fitzwilliam Museum. Inv. 904*1, fol. 108) — реальные руины древнеримских построек в Лионе на холме Фурвьер.

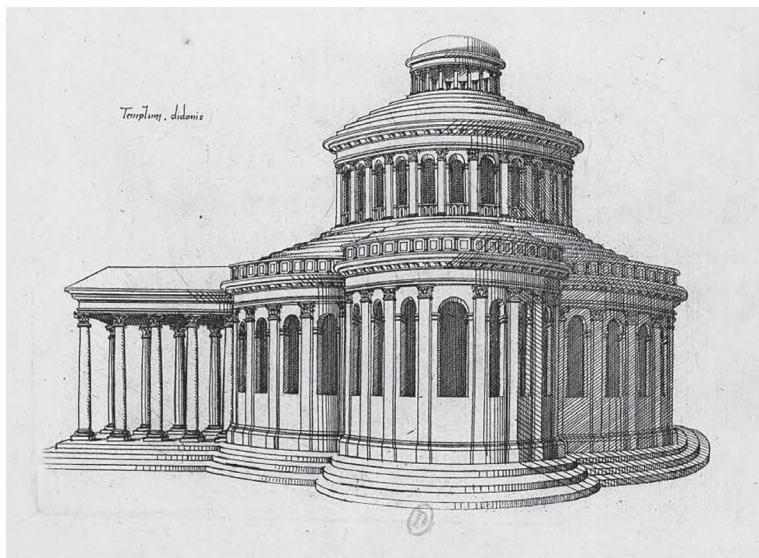


Рис. 4. Ж. Андруэ Дюсерсо. Храм Дидоны. Офорт из серии «Temples». 1550. Источник: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/1789/?offset=#page=21&viewer=picture&o=bookmark&n=0&q=>

нистов. Среди рисунков кембриджского альбома можно обнаружить «храм Минервы в Афинах»²⁵ (не имеющий ничего общего с обликом реального Парфенона и представляющий собой абсолютно произвольную конструкцию), а также «весьма древнюю крепость Пелопоннес в Греции»²⁶ и «дворец Дина[ста?] в Фессалии», повторенный дважды в альбоме из Кембриджа²⁷. В то же время, как отмечает Ф. Спилберг, в середине XVI в. связь между текстом и изображением слабеет, что приводит к тому, что один и тот же мотив может фигурировать под разными именами, в зависимости и от вкусов и потребностей той ученой аудитории, на которую рассчитана публикация²⁸.

²⁵ Cambridge, Fitzwilliam Museum. Inv. 904*1, fol. 108.

²⁶ Cambridge, Fitzwilliam Museum. Inv. 904*1, fol. 37.

²⁷ Cambridge, Fitzwilliam Museum. Inv. 904*1, ff. 31, 105. Скорее всего, имеется в виду титул «династ», которым ранние греческие историки Геродот и Фукидид именовали негреческих правителей соседних территорий. См.: Любкер Ф. Реальный словарь классических древностей. URL: <https://rus-classic-antiquities.slovaronline.com/2477-ДИНАСТ> (Дата обращения: 20.03.2025). Данный мотив может быть навеян эллинистическими штудиями Гийома Бюде и итальянских гуманистов середины XVI в.

²⁸ В частности, в альбоме из колл. Кауфмана изображения, идентичные «дворцу Династа в Фессалии», определяются как «дворец Еноха» в одном случае (Album Kaufmann. London, priv.coll. No 95) и «замок в Равенне» в другом (Album Kaufmann. London, priv.coll. No 88). Как заметила Ф. Спилберг, разные издания гравюр по рисункам из серии *Roma antica* также имеют различия в подписях, которые коснулись в большинстве своем памятников, расположенных вне Италии. Во втором издании серии они получают римскую локацию, что связано, по мнению американской исследовательницы, с изменением вкусов в антикварной среде в середине XVI в. и соответственно — требований заказчиков, отдающих предпочтение римским древностям перед всем прочими [22, p. 508–509].

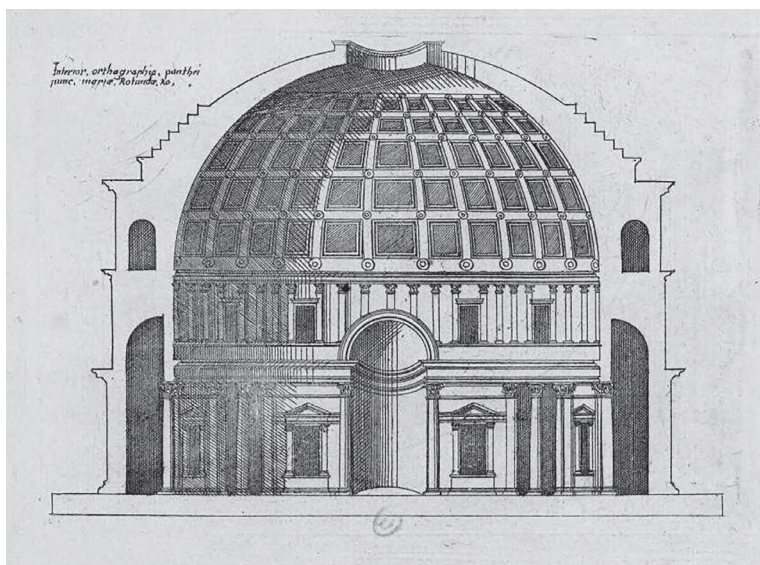


Рис. 5. Ж. Андруэ Дюсерсо. Разрез Пантеона, ныне Санта-Мария Ротонда. Офорт из серии «Temples». 1550. <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/1789/?offset=#page=13&viewer=picture&o=bookmark&n=0&q=>

Экфрастическая архитектура в рисунках и гравюрах Дюсерсо отразила и другую характерную тенденцию зрелого и позднего Ренессанса — расширение круга изобразительных источников. Археологические исследования и антикварный опыт первой половины XVI в. познакомили ренессансных любителей древностей с обширным массивом произведений античного искусства самых разных видов и жанров: круглой скульптурой, рельефами, надгробиями и алтарями, бронзовыми сосудами и предметами обихода, произведениями глиптики, монетами и медалями, а также фрагментами древнеримской живописи. Этот богатый изобразительный материал сам, в свою очередь, становится источником, откуда черпались сведения о жизни древних: одежде, прическах, образе жизни, обрядах и церемониях, и, в числе прочего, — об облике архитектурных сооружений. Так мотивы древнеримской живописи, на которые ренессансные строители наталкивались при сооружении фундаментов, как мы уже отмечали [4, с. 446–447], повлияли не только на характер монументальной декорации, но и на архитектурные реконструкции. Среди архитектурных фантазий Дюсерсо фигурируют нагромождения арок, руин, многоярусные портики, ротонды и другие мотивы, характерные для римской живописи четвертого помпеянского стиля (Илл. 66). При этом археологическое происхождение некоторых из них подтверждается подписями. Например, в кембриджском альбоме фигурирует мотив, обозначенный: «*ces edifices sont à Rome la pluspart soubz Saint Oignatz/ эти здания находятся в Риме, большей частью под Св. Игнатием*»²⁹, который повторяется

²⁹ Cambridge, Fitzwilliam Museum. Inv. 904*1, fol. 24.

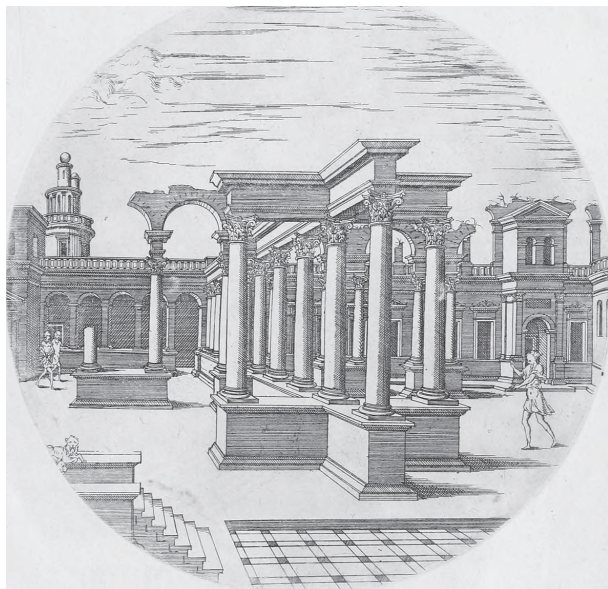


Рис. 6. Ж. Андруэ Дюсерсо. Руины, обнаруженные под капеллой Сант-Иньяцо. Гравюра. 1549. Источник: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d6/Six_suites_of_engraving_gs_%281549%29_%2814589658130%29.jpg

в других его рисунках³⁰, офортах из серии «Оптические виды» 1551 г. и отдельных листах гравюр (Рис. 6), а также в альбомах других авторов³¹. Отсылка в подписи позволяет предположить, что оригинал был обнаружен в Риме, в самом центре города позади Колизея под капеллой Сант-Иньяцо в церкви Сан-Клименте, фундамент которой опирается на многослойные напластования разновременных античных конструкций.

Источником для воссоздания античной архитектуры в XVI в. могли служить изображения на римских рельефах. Так неонаттический рельеф, найденный близ Сан-Джованни ин Латерано и ныне хранящийся в коллекции Уффици³², который воспроизводили в своих рисунках Джулиано да Сангалло³³, Бальдассаре Перуцци³⁴ и ряд мастеров середины XVI в.³⁵, очевидно, давал представление о форме и декорации античного толоса. Можно узнать детали этого изображения в реконструкции храма Юпитера Ка-

³⁰ В альбоме из Высшей школы изящных искусств в Париже (Paris, ENSBA. Inv. 20496, fol. 79) и из музея Конде в Шантийи (Chantilly, musée Condé. Ms 395, fol. 13).

³¹ В альбоме *Destailleur B* из Эрмитажа (Санкт-Петербург, Гос. Эрмитаж, НБГЭ. Инв. 14742/2, fol. 123).

³² Фрагмент рельефа эпохи Северов с изображением круглого храма (храма Весты?). Флоренция, Уффици. Инв. № 336.

³³ *Codex Barberini*. Vatican, BAV. Barb. Lat. 4424, fol. 66r.

³⁴ Firenze, Uffizi. Inv. 478 Ar + 631 Av.

³⁵ Мотив воспроизводится в кодексе Беролинензис, связанным со штудиями Витрувианской академии (Berlin, SMB-РК, Kupferstichkabinett. Inv. 79.D. 1, fol. 4v), а также в альбоме *Destailleur A* круга Пирро Лигорио из Эрмитажа (Санкт-Петербург, Гос. Эрмитаж, НБГЭ инв. 14742/1, fol. 103r).

питолийского из кодекса Сантарелли³⁶, который ренессансные авторы представляли центрическим. Рельефы разрушенной арки Марка Аврелия с изображением римских церемоний знакомили рисовальщиков XVI в. с акротериями и другими элементами декора верхних частей периптера, не дошедшими до них в археологических остатках. При этом древнеримские рельефы давали образцы не только архитектурных форм, но и изобразительных принципов. Изображения, совмещающие разные проекции фасадов в одной плоскости и нарушающие привычные для Ренессанса законы прямой перспективы, часто встречаются в рисунках Пирро Лигорио и мастеров его круга³⁷. Как полагал Х. Бернс [9, р. 37–38], подобный тип был порожден буквальной имитацией архитектурных мотивов в римских рельефах и стремлением следовать древним в самом характере архитектурной репрезентации. Показательно, что «архаизм» этих изображений служит не доказательством их ранней датировки и связи с кватрочентистскими источниками³⁸, а, напротив, свидетельствует о вовлеченности их авторов в гуманистический дискурс зрелого XVI в.

Особую роль в этом дискурсе сыграли данные нумизматики. Реконструкции римских древностей по их изображениям на реверсах римских монет появляются уже в конце XV в. и обретают популярность в окружении Рафаэля³⁹. А в 1530-е–1550-е гг. они становятся массовым увлечением знатоков античности. Французский гуманист, антиквар и нумизмат Гийом дю Шуль задумал 12-томный труд о римских древностях, реконструированных на основании античных монет, из которого был осуществлен только один том, хранящийся в королевской библиотеке в Турине⁴⁰, иллюстрированный предположительно Дюсерсо⁴¹. Это знакомство дало Жаку Андруэ обильный материал для визуальных реконструкций. Генеалогия многих мотивов в его серии фантастических древностей восходит к их изображениям на римских монетах. Так разрушенная триумфальная арка на форуме Траяна (Рис. 7), позаимствованная им из трактата Дю Шуля⁴², послужила основанием для нескольких реконструкций «храма Юпитера» в его рисунках

³⁶ Firenze, Uffizi. Inv. 165 Sr.

³⁷ Например, в альбомах *Destailleur A* и *Destailleur B* из научной библиотеки Государственного Эрмитажа, тесно связанных с кругом П. Лигорио. См.: Санкт-Петербург, Гос. Эрмитаж, НБГЭ, инв. 14742/1, ff. 13r, 33r; Санкт-Петербург, Гос. Эрмитаж, НБГЭ, инв. 14742/2, ff. 60v–61r.

³⁸ В своем неопубликованном каталоге эрмитажных альбомов, выполненном в середине 1980х гг., М. Б. Михайлова рассматривала неточности в перспективе в рисунках альбомов *Destailleur A* и *Destailleur B* как доказательство их происхождения от раннего кватрочентистского источника.

³⁹ Марко Фабио Кальво, гуманист и консультант Рафаэля, работавший вместе с ним над переводом Витрувия, опубликовал в 1527 г. сочинение о римской топографии: *Antiquae urbis romae cum regionibus simulachrum*, — детали иллюстраций которого включают множество мотивов, позаимствованных с реверсов римских монет (например, многоярусную конструкцию погребального монумента Антонина Пия, позднее использованную в реконструкциях Дюсерсо).

⁴⁰ Torino, BR. Ms Varia 212.

⁴¹ По поводу участия Дюсерсо в иллюстрировании трактата Дю Шуля у исследователей нет единого мнения. Ж. Гийом и Х. Гюнтер [15, р. 82; note 48, р. 90] полагали, что он не принимал в нем непосредственного участия, но имел возможность познакомиться с трактатом и скопировать часть иллюстраций, тогда как Фр. Лемерль убеждена в том, что Дюсерсо был непосредственным автором рисунков и что знакомство с Гийомом Дю Шулем оказало существенное влияние на его творчество [17, р. 99–103]. Мы разделяем эту точку зрения.

⁴² Torino, BR, Ms Varia 212, ff. 8v–9r.

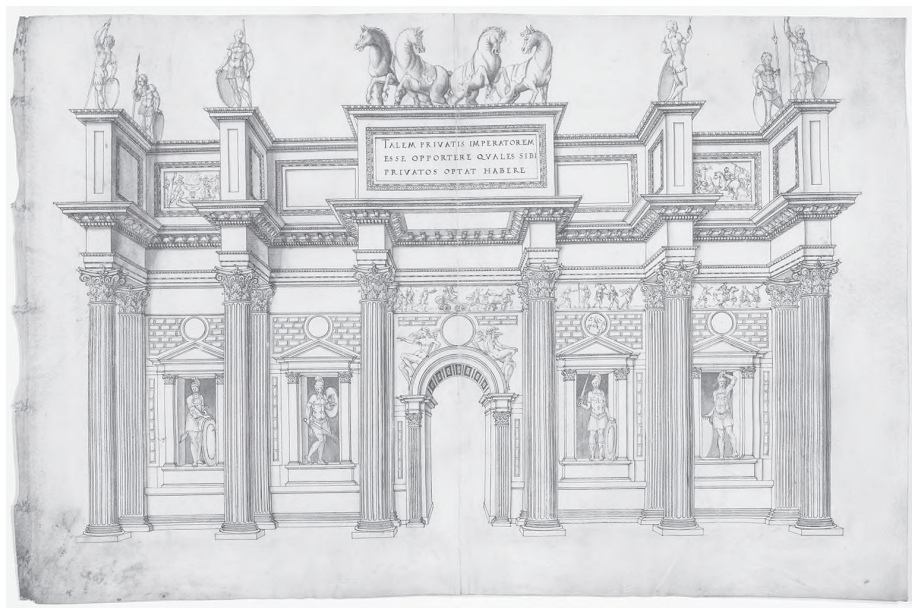


Рис. 7. Ж. Андруэ Дюсерсо. Арка на форуме Траяна в Риме. Рисунок. Нью-Йорк, Метрополитен-музей. Инв. 2008.50. Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/381977>

и гравюрах⁴³. А один из самых распространенных его мотивов — так называемый «храм Мира» (Рис. 8)⁴⁴, фигурировавший еще в серии *Roma antica*⁴⁵ (Рис. 9), — восходит к изображениям Большого рынка (Macellum Magnum) на монетах Нерона⁴⁶ (Рис. 10).

Нумизматика составляла подлинную страсть П. Лигорио, который пользовался непререкаемым авторитетом среди современников как знаток римских монет. Как писал Х. Бернс: «Нет никаких сомнений в том, что основным источником Лигорио для вос-

⁴³ Дюсерсо варьирует этот мотив во многих своих альбомах (см.: Paris, BnF. Ed 2 r rés, fol. 10 (E041027); Paris, musée des Arts décoratifs. CD 2698, No 10; El Escorial, Real Biblioteca. Inv. 28-II-5, No 1; Chantilly, musée Condé. Ms 395, ff. 28v-29r и др.). В некоторых случаях он прямо указывает, что он позаимствован из нумизматики, например, в альбоме из BnF фигурирует надпись: *LE PORTICLE DU TEMPLE DE JUPITER [D']APRES MEDAIL[L]E*. Эта модель воспроизводится в ранней серии офортов Дюсерсо *Temples et bâtiments antiques et modernes* (паче 1545 г.).

⁴⁴ См.: Cambridge, Fitzwilliam Museum. Inv. 904*1, fol. 43; Paris, ENSBA. Inv. 20496, fol. 2; Chantilly, musée Condé. Ms 396, fol. 2 и др., в также в серии гравюр *Temples* 1550 г. Этот мотив также фигурирует во многих других альбомах рисунков XVI в.: например, в кодексе Кауфмана (Alb. Kaufmann. London, priv. coll. No 15) и альбоме *Destailleur B* из Эрмитажа (Санкт-Петербург, Гос.Эрмитаж, НБГЭ. Инв. 14742/2, fol. 42).

⁴⁵ Фасад храма, идентичный «храму Мира» Дюсерсо, фигурирует на гравюре Франческо Росселли (ок. 1490), изображающей встречу царя Соломона и царицы Савской (Paris, BnF. RESERVE EA-29 (A)-BOITE ECU). Похожие мотивы встречаются в рисунках Zibaldone Б. Гиберти (Firenze, BNF, Cod. Br.228, fol. 39r) и в кодексе Сантарелли.

⁴⁶ Тот же самый нумизматический образец, как отмечал Х. Бернс [9, p. 31], Лигорио интерпретировал как фасад Золотого дома Нерона.

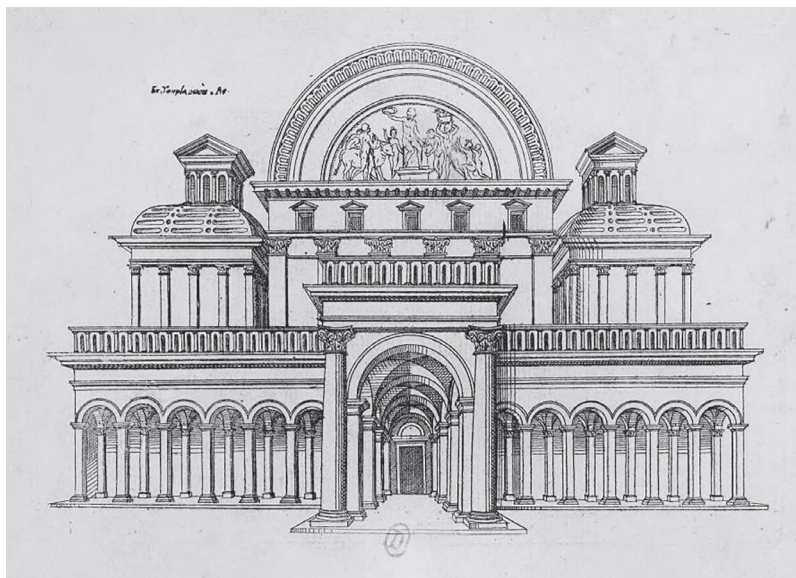


Рис. 8. Ж. Андруэ Дюсерсо. Вид храма Мира в Риме. Офорт из серии «Temples». 1550.
Источник: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/1789/?offset=#page=18&viewer=picture&o=bookmark&n=0&q=>



Рис. 9. Фр. Росселли. Встреча Соломона с царицей Савской. Ок. 1490. Гравюра. Paris, BnF. Inv. RESERVE EA-29 (A)-BOÎTE ECU. Источник: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525123154/f1.item.r=Rosselli#>



Рис. 10. Большой рынок (Macellum Magnum). Дупондий Нерона. 64–68 гг. Бронза.
CensusID #10185437. Источник: <https://database.census.de/#/detail/10185437>

становления оригинального вида сохранившихся памятников, равно как и большинства тех, что были полностью утрачены, служили римские монеты, о которых он имел непревзойденные познания» [9, p. 27]. Нумизматические реконструкции Лигорио легли в основу его книг по античности⁴⁷, а также его подробных топографических планов Древнего Рима, опубликованных М. Трамеццино⁴⁸. Анализ этих планов, которые сопровождалась серией публикаций отдельных памятников (Рис. 11), позволяет ясно представить себе его исследовательский метод. Он не просто цитирует тот или иной античный образец, а комбинирует множество источников (например, при реконструкции Большого цирка он использует разные монеты для воссоздания его внешних фасадов и устройства арены), корректирует и синтезирует их, опираясь на всю сумму существующих знаний, см.: [9, p. 29–31]. Его доверие нумизматическим данным столь велико, что в некоторых случаях он предпочитает их археологической реальности, предлагая реконструкции, противоречащие сохранившимся руинам⁴⁹. В других случаях он сочетает археологические данные с нумизматическими и текстовыми источниками, стремясь реконструировать несохранившиеся части одного сооружения по аналогии с другими

⁴⁷ Среди сохранившихся рукописей книг об античности Лигорио три тома, полностью посвященные нумизматике и богато иллюстрированные, хранятся в Неаполе (Napoli, BNN. Ms XIII B1, Ms XIII B5, Ms XIII B6) и еще четыре в Турине (Torino, AST. Ms a.II. 6; Ms a.II. 8; Ms a.II. 9, Ms a.II. 14). Также он, по-видимому, планировал печатное издание, о чем сообщает позднее в своем труде его коллега Антонио Августин см.: [9, note 57, p. 54].

⁴⁸ Известно три версии плана Рима П. Лигорио. Две первые 1552 и 1553 гг. были связаны с публикацией его книги *Paradosse*, опубликованной в Венеции в 1553 г. Микеле Трамеццино. Последняя карта 1561 г. представляющая собой грандиозное издание размером 1.29×1.49 м, отпечатанное с 12 досок, дает полную детальную топографическую реконструкцию Древнего Рима. См. по этому поводу: [9].

⁴⁹ Так, например, храм Марса Ультора на форуме Августа он изображает в виде круглой ротонды, обвиняя в невежестве тех, «кто считает, что он имел какую-то иную форму» [Libro delle antichità di Pyrrho Ligorio napoletano... Paris, BnF. Ms. Ital. 1129, fol. 299]. Основанием послужили монеты, изображающие, в действительности, более раннюю постройку на Капитолии, тогда как хорошо сохранившиеся субструкции на форуме Августа наглядно доказывали, что храм имел форму периптера (см. по этому поводу: [10, p. 100–101]).

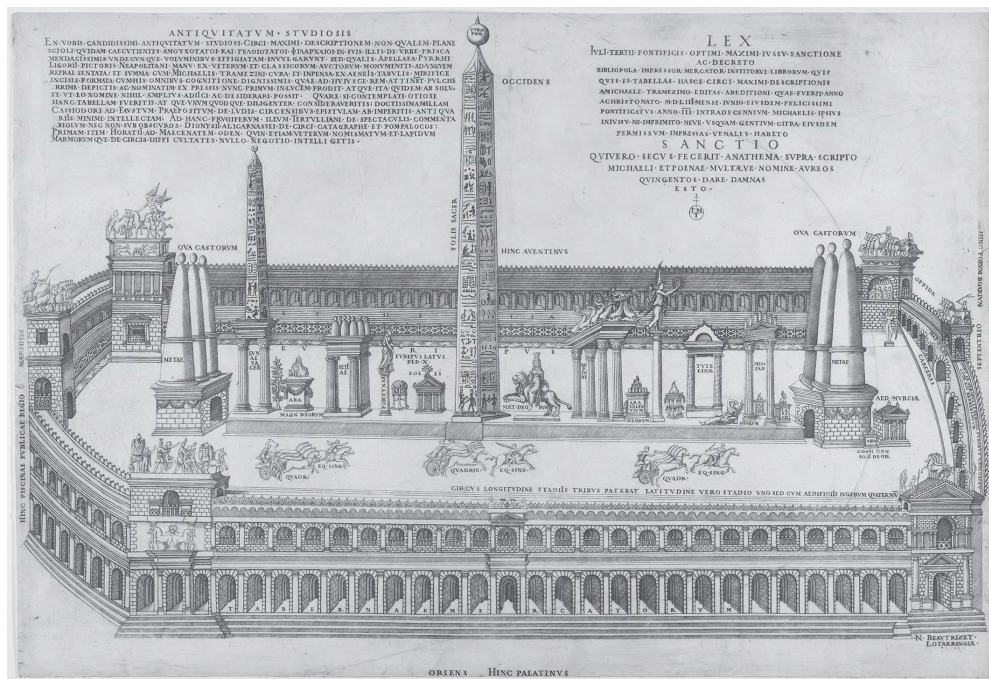


Рис. 11. Н. Беатризе по рис. П. Лигорио. Большой цирк в Риме. Гравюра. 1553. Нью-Йорк. Метрополитен-музей. Инв. 41.72(1.67). Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/395101>

подобными⁵⁰. При этом, как отмечали исследователи [9, р.32–33; 10, р.97; 22, р.497], в отличие от Сангалло, Перуцци или Палладио, Лигорио руководствуется не столько археологическими фактами и теоретическими постулатами, сколько существующими изображениями и собственными представлениями, создавая свои «типические» или «синкретические» реставрации, в которых реальность тесно переплеталась с творческой фантазией. Среди источников он не пренебрегает и теми, что восходят к экфрастическим реконструкциям *Roma antica*⁵¹, закрепляя таким образом созданные модели в изобразительной традиции.

В этом проявляется типичная особенность восприятия античности в эпоху Ренессанса: ранее созданные изображения, закрепляясь в традиции, обретали в некотором роде «достоверность факта», и сами становились источником для последующих интерпретаций. Эту мысль ясно выразил французский автор Гийом Барон, составивший

⁵⁰ Так, по собственному признанию Лигорио, при реконструкции несохранившегося цирка Фламиния он комбинировал результаты тщательного обследования местности, сведения древних авторов, писавших о цирках, с собственными догадками, основанными на знакомстве с другими подобными памятниками см.: [9, р.30–31].

⁵¹ Так, например, *horti et domus Mecenatis* на плане Рима 1561 г. узнаваемо копирует ранние изображения Капитолия в серии рисунков *Roma antica* из Zibaldone Б Гиберти (Firenze, BNF Br 228, fol. 39r).



Рис. 12. Г.Барон. Храм Кибелы, матери богов. Храм Юноны Люцины в Риме. Рисунок. После 1575. *Recueil de plusieurs pourtraits d'édifices...* Paris, BnF, Arsenal. EST-555, fol. 79. Источник: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1506464j/f87.item#>

в последней четверти XVI в. масштабную коллекцию «воображаемых реконструкций»⁵² (Рис. 12), сопровождаемую солидным набором археологически точных гравюрных репрезентаций античных древностей⁵³ (Рис. 13). В предисловии, обращенном к читателю, автор сообщает, что составил свои альбомы не из натурных изображений, а из рисунков, которые он собирал в течение долгого времени. Некоторые из них изображают римские памятники такими, какими они были изначально — завершенными и укра-

⁵² Рукопись, состоящая из двух томов: *Guillaume Baron. 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...* Paris, BnF, Arsenal, EST-555 (URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1506464j/f1.item> (дата обращения: 25.03.2025)), EST-556 (URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1506465z?rk=21459;2> (дата обращения: 25.03.2025)) содержит около 250 рисунков пером, подцветенных акварелью, сопровождаемых 77 страницами текста. Примерно половину рисунков составляют «воображаемые реконструкции», тогда как другие представляют собой копии известных гравюрных серий с изображениями античных древностей. Хронология гравюр, а также сообщаемые сведения о памятниках позволяют отнести этот манускрипт к последней четверти XVI в. [см.: 19, p. 244].

⁵³ В рисунках альбома обнаруживаются копии иллюстраций изданий С.Серлио (1540), А.Лабакко (1552), Дж.Карото (1560), Дж.Польдо д'Альбена (1560), римских руин из серии *Praecipua aliquot Romanae*, опубликованной И.Кохом (1551), многочисленных офортов Дюсерсо, отдельных гравюр издательского проекта *Speculum Romanae Magnificentia*, осуществленного А.Саламанкой и А.Лафрери с начала 1540-х до начала 1570-х гг. Самым поздним идентифицируемым источником Барона является цикл гравюр *Vestigi dell'Antichità di Roma* Э.Дюперака (1575), который дает нижнюю границу датировки.



Рис. 13. Г. Барон. Руины храма Мира (базилики Максенция) в Риме. Рисунок (копия с оригинала Э. Дюперака). После 1575. *Recueil de plusieurs pourtraits d'édifices...* Paris, BnF, Arsenal. EST-555, fol. 59. Источник: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1506464j/f67.item#>

шенными, другие — разрушенными и руинированными в их современном состоянии, а третьи — так, как они представлены на монетах и медалях. При этом он честно признается, что те, кто бывал в Риме и знаком воочию с римскими древностями, могут счесть эти изображения совсем непохожими. Однако же «...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»⁵⁴. Эта мысль о разрушительном действии времени, повторяемая постоянным рефреном авторами позднего XVI и XVII вв., становится той спасительной нитью, которая позволяет им связать в своем сознании фантазийные экфрастические мотивы с постоянно прогрессирующим познанием археологической реальности, и дает возможность некоторым из них дожить до эпохи Пиранези.

Подведем итог. Как показывает проделанный анализ, эволюция ренессансных представлений об античности была весьма далека от прямого пути от мрака к свету и от незнания к знанию. Она скорее представляется нам широким потоком, где при общей

⁵⁴ Paris, BnF, Arsenal. EST-555, fol. 3.

тенденции к поступательному развитию, отдельные индивиды искали собственные пути, идущие в разных направлениях, порой пересекающие общее движение и даже поворачивающие вспять. Картина представлений о прошлом складывалась в их уме из множества составляющих и представляла собой не идеальную «модель», а сложную мозаику, в которой перемешивались источники вербальные и визуальные, достоверные и вымышленные. Осознание всей сложности и многообразия ренессансного восприятия античности, допустимости разных форм ее понимания и воплощения, дает в руки исследователей ключ к объективному познанию процессов, происходивших в искусстве XV–XVI вв.

Литература

1. Буркхардт Я. Культура Возрождения в Италии. Опыт исследования. [Burckhardt J.Ch. Die Cultur der Renaissance in Italien: Ein Versuch. — Basel: Schweighauser, 1860. — 576 p.]. Исп. изд.: М., Юристъ, 1996. — 556 с.
2. Вергилий. Энеида. С комментариями Сервия / Перевод с латинского Н.А. Федорова. — М.: Лабиринт, 2001. — 288 с.
3. Ефимова Е.А. Архитектурные фантазии на тему античности в рисунке эпохи Ренессанса // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 5 / Под ред. С.В.Мальцевой, Е.Ю.Станюкович-Денисовой, А.В.Захаровой. — СПб.: НП-Принт, 2015. — С. 442–450. — DOI 10.18688/aa155-5-48
4. 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. — DOI 10.18688/aa199-5-59
5. Кувишинская И.В. Воссозданный Рим. — М.: Издательство францисканцев, 2020. — 480 с.
6. Страбон. География (в 17 книгах) / Пер., ст. и комм. Г.А. Стратоновского. — Л.: Наука, 1964. — 944 с.
7. Тит Ливий. История Рима от основания города. Полное издание в одном томе. — М.: Альфа-книга, 2014. — 1290 с.
8. Гай Светоний Транквилл. Жизнь двенадцати цезарей / Пер. с лат., предисловие и послесловие М.Л.Гаспарова. — М.: Художественная литература, 1990. — 255 с.
9. Burns H. Pirro Ligorio's reconstruction of ancient Rome: the *Anteiqvae Urbis Imago* of 1561 // Pirro Ligorio artist and antiquarian / Ed. R. W. Gaston. — Florence: Silvana editorial, 1988. — P. 19–92.
10. Campbell I. Pirro Ligorio and the tempels of Rome in coins // Pirro Ligorio artist and antiquarian / Ed. R. W. Gaston. — Florence: Silvana editorial, 1988. — P. 93–120.
11. 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. — 70 p.
12. Di Theodoro Fr. P. Lettera a Leone X di Raffaello e Baldassarre Castiglione. — Firenze: Leo S. Olschki, 2020. — 72 p.
13. Efimova E. Antiquité imaginaire dans les dessins et les gravures de la première moitié du XVIe siècle : la migration des images entre l'Italie et la France // Nouvelles de l'estampe. — 2022. — no. 268. — DOI 10.4000/estampe.3734.
14. 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 / Eds M. Faietti; G. Wolf. — Venise: Marsilio Editori, 2008. — P. 121–134, 285–292.
15. Günther H. Du Cerceau et l'Antiquité // Jacques Androuet du Cerceau «un des plus grands architects qui se soient jamais trouvés en France» / Eds J. Guillaume et P. Fuhring. — Paris: Picard, 2010. — P. 75–90.

16. 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. — P. 275–297.
17. Lemerle Fr. Du Choul et Androuet du Cerceau : une collaboration fructueuse? // *Littérature et arts visuels à la Renaissance*, t. 38 / Eds. A. Desbois-Ientile, L. Capodiceci, P.-V. Desarbres, A. Lionetto. — Paris: Sorbonne Universités Presses, 2021. — P. 91–106.
18. Palladio A. I quattro libri dell'architettura. — Venezia: Domenico dei Franceschi, 1570. — 128 p.
19. 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. — P. 238–245.
20. Scaglia G. Fantasy architecture of Roma antica // *Arte lombarda*. — 1970. — No. 2. — P. 9–24.
21. Serlio S. Il Terzo libro di Sebastiano Serlio bolognese, nel qual si figurano, e descrivono le Antichità di Roma... — Venezia, Francesco Marcolini, 1540. — 156 p.
22. 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* / Eds. A. J. Di Furia and W. Melion. — Leiden-Boston: Brill, 2021. — P. 483–519.
23. Trippe R. Art of Memory: Recollecting Rome in Giovanni Marcanova's *Collectio antiquitatum* // *Art History*. — 2010. — Vol. 33. — No. 5. — P. 766–799.
24. 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. — No. 16. — P. 9–102.

Название статьи. Воссоздание античной архитектуры в графике Ренессанса: источники и изобразительная традиция

Сведения об авторе. Ефимова, Елена Анатольевна — кандидат искусствоведения, доцент. Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Ленинские горы, 1, Москва, Российская Федерация, 119991; e_efimova2001@mail.ru; SPIN-код: 3622-6790; ORCID: 0000-0001-6387-9583; Scopus ID: 57195920259

Аннотация. Статья продолжает серию исследований автора, посвященных феномену «воображаемых реконструкций» древней архитектуры в рисунках и гравюрах Ренессанса. Эти изображения представляли памятники, известные по историческим свидетельствам, в формах, далеких от античной архитектурной традиции. Они получили распространение со второй половины XV и вплоть до конца XVI в. Автор исследует причины возникновения этого явления, главной из которых ему видится разрыв между вербальным и визуальным восприятием античности, и фиксирует основные источники, питавшие появление таких изображений: экфрастические описания в древних и средневековых текстах, эпиграфические данные, нумизматику, памятники древнеримской живописи и скульптуры. В статье рассматриваются основные этапы развития этой традиции и наиболее значительные архитекторы и рисовальщики, связанные с ней, такие как Пирро Лигорио и Жак Андруэ-Дюсерсо. В итоге автор приходит к выводу, что традиция подобных реконструкций не представляла собой локального и маргинального явления, а была тесно связана с общей эволюцией ренессансных гуманистических и антикварных штудий. Она составляла неотъемлемую часть ренессансного восприятия античности, которое носило творческий характер.

Ключевые слова: Ренессанс, гуманизм, изучение древностей, воображаемые реконструкции, экфрастическая архитектура, эпиграфические источники, нумизматика, Пирро Лигорио, Жак Андруэ-Дюсерсо

Title. Recreating of Ancient Architecture in Renaissance Graphics: Sources and Visual Tradition

Author. Efimova, Elena A. — Ph. D, associate professor. Lomonosov Moscow State University, Lomonosovskii pr. 27–4, GSP–1, 119991 Moscow, Russian Federation; e_efimova2001@mail.ru; SPIN-code: 3622-6790, ORCID: 0000-0001-6387-9583; Scopus ID: 57195920259

Abstract. This article continues the author's research on the phenomenon of “imaginary reconstructions” of ancient architecture in Renaissance drawings and engravings. These images represent monuments known from historical records in forms that are far from the original architectural tradition. They gained popularity from the second half of the 15th century until the end of the 16th century. The author explores the reasons for this phenomenon, which she sees primarily as a gap between verbal and visual perceptions of antiquity. She identifies

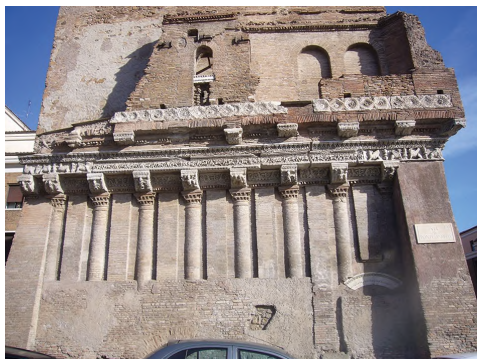
the main sources that contributed to the emergence of these images: ekphrastic descriptions from ancient and medieval texts, inscriptions, numismatic data, and examples of ancient Roman paintings and sculptures. The paper examines the main stages in the development of this tradition, as well as the most prominent architects and draftsmen involved in it, such as Pirro Ligorio and Jacques Androuet Du Cerceau. As a result, the author concludes that these reconstructions were not a local or marginal phenomenon, but rather they were closely connected to the overall development of Renaissance humanistic and antiquarian studies. It was an essential part of the Renaissance's perception of antiquity, which had an artistic nature.

Keywords: Renaissance, humanism, the study of antiquities, imaginary reconstructions, ekphrastic architecture, epigraphic sources, numismatics, Pirro Ligorio, Jacques Androuet Du Cerceau

References

- Burckhardt J. Ch. *Die Cultur der Renaissance in Italien: Ein Versuch*. Basel, Schweighauser Publ., 1860. 576 p. (in German).
- Burns H. Pirro Ligorio's reconstruction of ancient Rome: the Anteiqvae Vrbis Imago of 1561. Gaston R. W. (ed.). *Pirro Ligorio artist and antiquarian*. Florence, Silvana editorial Publ., 1988, pp. 19–92.
- Campbell I. Pirro Ligorio and the tempels of Rome in coins. Gaston R. W. (ed.). *Pirro Ligorio artist and antiquarian*. Florence, Silvana editorial Publ., 1988, pp. 93–120.
- 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 antiquità di Roma, e le altre cose che sono in Italia, e fuori d'Italia (Venezia 1540)* with further texts excerpted from Bernardino Amico, Gio-safat Barbaro, Garcia de Silva y Figueroa, Pietro Della Valle, Jean Chardin and others. (Fontes 57). Heidelberg, Universitätsbibliothek der Universität Heidelberg Publ., 2011. 70 p.
- Di Theodoro Fr. P. *Lettera a Leone X di Raffaello e Baldassarre Castiglione*. Firenze, Leo S. Olschki Publ., 2020. 72 p. (in Italian).
- Efimova E. A. Architectural Fantasies on Classical Antiquity in the Renaissance Drawings. Zakharova A. V.; Maltseva S. V.; Staniukovich-Denisova E. Iu. (eds). *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles, vol. 5*. St. Petersburg, NP-Print Publ., 2015, pp. 442–450. DOI 10.18688/aa155-5-48 (in Russian).
- Efimova E. A. Rome out of Borders: The French Architects in Rome in the Middle of the 16th Century. Zakharova A. V.; Maltseva S. V.; Staniukovich-Denisova E. Iu. (eds). *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles, vol. 9*. Lomonosov Moscow State University; St. Petersburg, NP-Print Publ., 2019, pp. 651–667. DOI 10.18688/aa199-5-59 (in Russian).
- Efimova E. Antiquité imaginaire dans les dessins et les gravures de la première moitié du XVI^e siècle : la migration des images entre l'Italie et la France. *Nouvelles de l'estampe*, no. 268, 2022. DOI 10.4000/estampe.3734 (in French).
- Günther H. Fantasia scritte e disegnate a confronto. La rappresentazione di edifici antichi nei disegni della collezione Santarelli. Faietti M.; Wolf G. (eds). *Linea 1. Grafie di Immagini tra Quattrocento e Cinquecento*. Venise, Marsilio Editori Publ., 2008, pp. 121–134, 285–292 (in Italian).
- Günther H. Du Cerceau et l'Antiquité. Guillaume J.; Fuhring P. (eds). *Jacques Androuet du Cerceau «un des plus grands architects qui se soient jamais trouvés en France»*. Paris, Picard Publ., 2010, pp. 75–90 (in French).
- Kulawik B. Tolomei's Project for a Planned Renaissance of Roman Architecture — Unfinished? *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 2018, vol. 21, 2, pp. 275–297.
- Kuvshinskaya I. V. *Vossozdannyy Rim (Recreated Rome)*. Moscow, Franciscan Publishing House, 2020. 480 p. (in Russian).
- Lemerle Fr. Du Choul et Androuet du Cerceau : une collaboration fructueuse? Desbois-Ientile A.; Capodici L.; Desarbres P.-V.; Lionetto A. (eds). *Littérature et arts visuels à la Renaissance*, vol. 38. Paris, Sorbonne Universités Presses, 2021, pp. 91–106 (in French).
- Livy. *History of Rome from the Founding of the City*. Moscow, Alfa-kniga Publ., 2014. 1290 p.
- Palladio A. *I quattro libri dell'architettura*. Venezia, Domenico de'Franceschi Publ., 1570. 128 p. (in Italian).
- Salatin Fr. *Architettura fantastica*. Disegni dell'antico in una raccolta della biblioteca dell'Arsenal di Parigi.
- Marzi M.; Paternò D. L.; Pizzati A.; Salatin Fr. (eds). *Tanto di lume alle cose di Architettura. Scritti per Mario Piana*. Roma, Campisano Publ., 2023, pp. 238–245 (in Italian).
- Scaglia G. Fantasy architecture of Roma antica. *Arte lombarda*, 1970, no. 2, pp. 9–24.

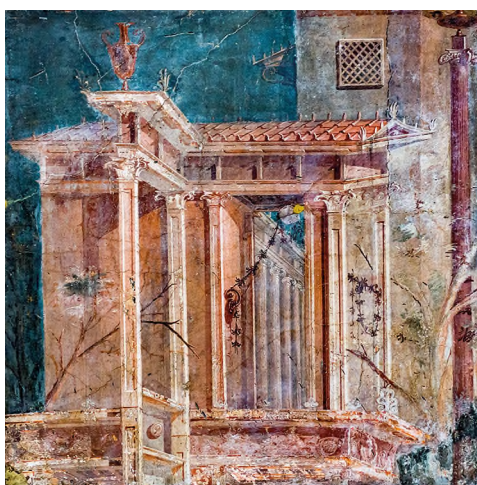
- Serlio S. *Il Terzo libro di Sebastiano Serlio bolognese, nel qual si figurano, e descrivono le Antichità di Roma*. Venezia, Francesco Marcolini Publ., 1540. 156 p.
- Speelberg F. Art between Fact and Fantasy: Tracing the Afterlife of Ekphrastic Architecture in Renaissance Italy. Di Furia A. J.; Melion W. (eds). *Ekphrastic Image-making in Early Modern Europe, 1500–1700*. Leiden; Boston, Brill Publ., 2021, pp. 483–519.
- Strabo. *Geography* (in 17 books). Leningrad, Nauka Publ., 1964. 944 p.
- Suetonius. *The Twelve Caesars*. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1990. 255 p.
- Trippe R. Art of Memory: Recollecting Rome in Giovanni Marcanova's *Collectio antiquitatum*. *Art History*, 2010, vol. 33, no. 5, pp. 766–799.
- Virgil. *Aeneid*. With commentary by Servius. Moscow, Labyrinth Publ., 2001. 288 p.
- 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, no. 16, pp. 9–102.



Илл. 64. Каза деи Крешенци. Рим. Сер. XI в. Источник: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/16/Ripa_-_casa_dei_Crescenzi_1280318.JPG?uselang=it



Илл. 65. Гробница Антенора. Падуя. XIV в. Источник: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tomba_di_Antenore_10-21_2272.jpg?uselang=it



Илл. 66. Фрагмент фрески четвертого стиля из базилики Аугустеума в Геркулануме. I в. Неаполь. Национальный археологический музей. Инв. 8534. Источник: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ancient_Roman_frescos_from_the_Augustaeum-Basilica_\(Herculaneum\)/media/File:Wall_painting_-_architecture_-_Herculaneum_\(ins_or_II_basilica-augustaeum\)_-_Napoli_MAN_8534.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ancient_Roman_frescos_from_the_Augustaeum-Basilica_(Herculaneum)/media/File:Wall_painting_-_architecture_-_Herculaneum_(ins_or_II_basilica-augustaeum)_-_Napoli_MAN_8534.jpg)