

УДК: 7.034(450)5

ББК: 85.11, 85.15

A43

DOI:10.18688/aa166-12-91

Е. А. Ефимова

Античность глазами антиквара, архитектора и гравера: альбомы из Государственного Эрмитажа и развитие архитектурного рисунка на тему античности в XVI веке

Наша статья является частью коллективной работы по изучению и публикации трех альбомов архитектурных рисунков XVI в. из бывшей коллекции И. Детайера¹, которая проводится в рамках исследовательского проекта Государственного Эрмитажа. Эта публикация — долгожданная для исследователей² — была в определенном смысле стимулирована публикацией в Риме в издательстве l'Erma di Bretschneider в начале 2015 г. одного из трех эрмитажных альбомов, известного как кодекс *Destailleur B*, осуществленной О. Ландзарини и Р. Мартинис [30]. Итальянское издание, которое познакомило

¹ Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж, Центральная научная библиотека. Инв.: Шт.14742/1-3.

² Три альбома архитектурных рисунков XVI в., хранящиеся в Отделе редкой книги Научной библиотеки Государственного Эрмитажа, имеют непростую исследовательскую судьбу. Обнаруженные в середине XIX в. Г. фон Геймюллером [21], который атрибутировал их руке итальянского архитектора и теоретика Фра Джокондо [22], эти альбомы оказались на рубеже XIX–XX вв. в центре научной полемики. Крупнейшие исследователи итальянского ренессансного рисунка на темы античности Г. Эггер [15, р. 84–87, 126, 129] и К. Хюльсен [28, р. XLIV] признавали важность альбомов как одного из наиболее значительных ренессансных источников, хотя практически сразу же после публикаций Геймюллера А. Бартоли [10, р. 12] высказал сомнения в аргументированности их атрибуции. В 1902 г. альбомы были приобретены А. А. Половцовым на аукционе в Париже для графического собрания Училища технического рисования барона Штигица, а после его расформирования поступили в собрание Государственного Эрмитажа, и впоследствии интерес к ним постепенно угас. Заново обнаруженные в начале 1960-х гг. М. А. Гуковским [24], они стали объектом исследований М. Б. Михайловой, опубликовавшей ряд статей, посвященных отдельным сюжетам рисунков [4; 5; 6; 7; 33; 34; 35], и подготовившей в конце 1980-х гг. научную публикацию альбомов А и В, которая, однако, так и не была осуществлена. См.: Михайлова М. Б. Архитектурные альбомы эпохи Возрождения в Государственном Эрмитаже. — М., 1987. — 402 с. (далее — Михайлова, рукопись). Оригинал рукописи хранится в Центральной научной библиотеке Государственного Эрмитажа. В последние годы альбомы и отдельные рисунки из них неоднократно упоминались в работах зарубежных ученых, в частности в сводном каталоге ренессансных источников Ж. Скальи [42, р. 276–278], привлекались в качестве сравнительного материала в трудах Л. Фейрберн [16, II, р. 530], А. Нессельрата [37, р. 159–160], Я. Кэмпбелла [11], однако из-за отсутствия полноценного анализа сведения о них были отрывочны и неточны. В наших работах [1; 3] мы также привлекали внимание к проблемам исследования альбомов и не раз подчеркивали необходимость их полной научной публикации.

научную общественность с одним из интереснейших памятников архитектурной графики XVI в. и пробило брешь в уже почти полувековой стене молчания, запретов, обрывочной и неточной информации, сложившейся вокруг эрмитажных альбомов, тем не менее оставляет у исследователей чувство неудовлетворенности. Одной из главных причин является то, что, следуя актуальной в последние годы тенденции «точечных» локальных исследований, О. Ландзарини и Р. Мартинис сосредоточили внимание на конкретных задачах, непосредственно связанных с рисунками, обходя более общие, широкие проблемы³. Они ограничили свой интерес рамками одного лишь альбома В, исключив из сферы внимания осмысление его связей с другими альбомами: не только двумя аналогами, хранящимися в Эрмитаже, но и с большой группой подобных рисунков, разбросанных по разным коллекциям Европы. В результате итальянская публикация «оставила за бортом» интереснейшие проблемы эволюции антикварных исследований и архитектурной графики XVI в., в то время как содержание эрмитажных альбомов, отражающих различные подходы к изучению античности и обнаруживающих многочисленные контакты с предшественниками, современниками и последователями, позволяет проследить связи альбомов с разными кругами ренессансных знатоков античной архитектуры: гуманистами-антикварами, профессионалами-архитекторами и популяризаторами-граверами — и сделать обобщающие выводы о месте и роли подобных альбомов в изучении античности вообще.

В действительности альбомы А, В и С из Государственного Эрмитажа находятся в центре запутанного клубка связей, контактов и параллелей, которые носят как прямой, так и опосредованный характер. Изображения деталей античных ордеров из альбома В находят прямое повторение в группе рисунков из коллекции Э. Бланта, хранящейся в Институте искусства Курто в Лондоне⁴, а также в нескольких листах из коллекции Рейксмузеума в Амстердаме⁵. По мнению О. Ландзарини [30, р. 14], они составляют разрозненные части одного сборника, который, возможно, служил непосредственным источником для автора эрмитажного альбома. Позднее — скорее всего, в середине XVII в. — те же ордерные и орнаментальные детали альбомов А, В и С нашли отражение в кодексе *Cotel* из парижской Национальной библиотеки Франции⁶, автор которого не просто копировал аналогичные сюжеты из альбома В, но систематизировал их, комбинируя разные источники⁷. Кроме этого рисунки античных

³ Публикацию альбома *Destailleur В* О. Ландзарини и Р. Мартинис нельзя назвать полным и современным изданием, так как за основу были взяты не оригиналы рисунков, хранящиеся в Государственном Эрмитаже, а их фотографии из личного архива Г. фон Геймюллера, выполненные в конце XIX в. и хранящиеся в коллекции Германского археологического института в Риме [30, р. 178]. В силу этого множество вопросов, касающихся как качества и техники исполнения отдельных рисунков, так и их атрибуции, не могли быть поставлены авторами.

⁴ London, Courtauld Gallery, Blunt Coll. Inv.: D. 1984. АВ. 4–10. См. [30, р. 227].

⁵ Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet. Inv.: RP.T.1956.108–111. См. [30, р. 227].

⁶ *Codex Cotel*. Paris, Bibliothèque nationale de France (далее — BNF), Estampes. Inv.: Hd.53 rés. См. [30, р. 227].

⁷ Так, например, лист 7 кодекса *Cotel* (*Cod. Cotel*, f. 7) комбинирует разные мотивы альбома В: два фрагмента кессонов (*Cod. Dest. В*, f. 76 r), постамент канделябра (*Cod. Dest. В*, f. 75 r) и фрагмент фигуративного карниза (*Cod. Dest. В*, f. 75 v), повторяющийся также и в альбоме С (*Cod. Dest. С*, f. 42 r). Следующий лист (*Cod. Cotel*, f. 8) сочетает три фрагмента из альбома В (*Cod. Dest. В*, f. 75 r) с деталью

мотивов эрмитажных альбомов, большую часть которых составляют детали ордеров, встречаются в нескольких сборниках XVI–XVII вв. В их число входят: фрагмент альбома середины XVI в. из Национальной библиотеки Неаполя⁸; такой же фрагмент, составляющий часть большого сборника коллажей из Библиотеки искусств в Берлине⁹, а также ряд рисунков, выполненных, по всей видимости, в середине XVII в. по заказу Кассиано даль Поццо в дополнение к сборнику рисунков Бернардо делла Вольпайа начала XVI в., известному как *кодекс Конера* (Лондон, Музей сэра Дж. Соуна¹⁰). Выбор характерных и неординарных античных моделей, а также специфика их изображения не оставляют сомнений в том, что все эти рисунки вместе с рисунками эрмитажных альбомов восходят к единому прототипу. Влияние того же прототипа, но более опосредованное, можно констатировать и в других сборниках XVI в., например в альбоме Я. Дзукки из Лувра¹¹.

Происхождение и назначение данной группы рисунков, изображающих детали ордеров, уже становились объектом наших исследований [1, с. 407–409]. По нашему мнению, они демонстрируют связь со средневековой традицией ремесленных образцовых книг, продолжавших играть важную роль в практическом профессиональном образовании архитекторов и декораторов в XVI–XVII вв. Молодым мастерам, приезжавшим в Рим учиться языку классической архитектуры, копирование таких сборников античных профилей и деталей помогало как в освоении античных ордерных форм, так и в овладении навыками рисунка. Коллекцию рисунков античных профилей, собранных в кодексе Конера, копировали в молодые годы Микеланджело¹², Палладио и Борромини [11, р. 23, 35, note 59]. Рисунки ордерных деталей эрмитажных альбомов и их многочисленные аналоги, датируемые временем до середины XVII в., свидетельствуют об устойчивости и продолжительной жизни этой традиции, которая выходит за рамки Ренессанса. А обнаруженные нами связи альбомов из Эрмитажа со сборником из феррарской Городской библиотеки имени Ариосто¹³, часть рисунков которого происходит из архивов римских гравировальных мастерских¹⁴, показывают перспективы ее дальнейшего развития. Став в эпоху повсеместного распространения гравюры объектом тиражирования, ренессансные сборники рисунков античных архитектурных

орнаментального фриза, фигурирующей и в альбоме В (*Cod. Dest. B*, f. 71 r), и в альбоме А (*Cod. Dest. A*, f. 71 r).

⁸ Napoli, Biblioteca Nazionale di Napoli (далее — BNN). Inv.: Ms. XII.D.74. См. [30, р. 231–232].

⁹ Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett (далее — Berlin, KBK). Inv.: MS Oz 114, ff. 2–27. См. [30, р. 232–233].

¹⁰ *Codex Coner*. London, Sir J. Soane's Museum. Vol. 115. Ff. 3 r, 3 v, 4 r, 5 v, 20 r, 20 v, 21 r, 21 v, 22 r, 53 v, 77 v, 78 v, 79 r, 79 v, 80 r, 80 v, 82 v, 97 r, 98 v, 115 v, 119 v, 123 r, 123 v, 124 r, 124 v, 125 r, 126 r, 127 r. См. [11, р. 597–655, cat. No 221–242].

¹¹ Paris, Louvre, Cabinet de dessins. Inv.: 954–1012.

¹² Рисунки античных профилей Микеланджело (Firenze, Casa Buonarroti. F. 1–10) были опубликованы Дж. Агости и В. Фаринелла [9] и породили отдельную научную полемику.

¹³ Ferrara, Biblioteca Comunale Ariosteana. Inv.: MS Cl. I, 217. См. [32].

¹⁴ Феррарские рисунки, технически и стилистически близкие эрмитажному альбому В, имеют пометки, указывающие на их принадлежность коллекциям римских издателей 1580–1590-х гг. Николаса ван Альста и Пьетро ди Нобиле — преемников издательских домов середины XVI в. Антонио Саламанки и Антонио Лафрери [1, с. 407, прим. 32].

профилей, подобные эрмитажным альбомам В и С, породили особую традицию архитектурных увражей. Этапы ее развития можно проследить по гравюрным публикациям А. Саламанки середины XVI в.¹⁵, увражам Ж. Стелла середины XVII в.¹⁶, большому альбому Дж. Тельмана начала XVIII в.¹⁷, коллекции рисунков античных деталей Ш.-Л. Клериссо¹⁸, а также некоторым другим публикациям конца XVIII в., таким как книга Ш. Персье и Л. Фонтена [40]¹⁹. Хронология и география распространения этой традиции, ее функции и особенности на различных этапах исторической эволюции европейской архитектуры представляют собой отдельную исследовательскую проблему, к сожалению, полностью обойденную молчанием в итальянском издании.

Другие «сюжетные линии» эрмитажных альбомов позволяют выявить иные группы параллелей. Так, изображения античных мавзолеев в альбомах А и В, равно как некоторых скульптурных и декоративных фрагментов, восходят к трудам П. Лигорио, имя которого не раз упоминается в подписях к рисункам альбома А²⁰. О близости альбомов из Эрмитажа к архивам П. Лигорио писали все исследователи, обращавшиеся к альбомам [Михайлова, рукопись, с. 74–75; 1, с. 406–407; 11, р. 28, 195–203, 230–235; 30, р. 28–34]. Авторы итальянского издания даже предположили, что альбом А мог быть «...изготовлен по требованию некоего заказчика, скорее всего, иностранца <...> неспособного приобрести подлинную книгу Лигорио, но заинтересованного в том, чтобы иметь в своем распоряжении своего рода аккуратное факсимиле с некоторыми подлинными рисунками, полезными для того, чтобы придать налет правды всему произведению...» [30, р. 230]. И хотя личность заказчика, равно как и исполнителей этого альбома идентифицировать пока не удалось, можно предположить, что он происходит из обширного интернационального окружения Лигорио в Риме, возможно, из круга нидерландских мастеров²¹ и был изготовлен в прямом контакте с маэстро [idem].

¹⁵ Серии гравюр деталей ордеров были выполнены в 1535–1537 гг. анонимными монограммистами PS (Жаком Прево?) и GA (Джованни Агукки?) и изданы А. Саламанкой [45, р. 74–83, cat. No 13.1–14.4].

¹⁶ Гравюры по рисункам Ж. Стелла деталей античных орнаментов были выполнены и изданы его дочерью Франсуазой во второй половине XVII в. Современное издание этих гравюр см. [43].

¹⁷ *Larger Talman Album*: Oxford, Ashmolean Museum, Department of Prints and Drawing. Альбом представляет собой большую коллекцию рисунков и гравюр XVI–XVIII вв., собранную английским архитектором и рисовальщиком Джоном Тельманом Младшим.

¹⁸ Коллекция римских рисунков Ш.-Л. Клериссо, хранящаяся в Государственном Эрмитаже, содержит 93 рисунка античных капителей, многие модели которых аналогичны изображенным в альбомах А, В и С [8]. Авторские повторения этих рисунков вместе с гравюрами из серии «Памятники Нима» составляют часть альбома из Библиотеки искусств в Берлине (Berlin, KBK. MS Oz 114, f. 28–36, sp.), который содержит и более ранние рисунки XVI в., аналогичные эрмитажным альбомам (см. прим. 9).

¹⁹ О Ландзарини и Р. Мартинис уделяют особое внимание этой публикации. Они насчитывают 16 рисунков из альбома В в книге Персье и Фонтена [30, р. 43–44]. Авторы полагают, что Пьер-Франсуа-Леонар Фонтен приобрел альбом В во время своей поездки в Италию в 1785–1790 гг. и именно он оставил надпись на первом листе сборника “*No pagato questo libro 10 lire*”, подписанную монограммой P.F.L.F. [idem].

²⁰ *Cod. Dest. A. Ff. 9 v, 70 v, 79 v, 92 v.*

²¹ Иностранное происхождение мастера — редактора альбома А доказывают подписи к рисункам-коллажам, в которых обнаруживается множество ошибок, очевидно, свидетельствующих о плохом владении итальянским языком [Михайлова, рукопись, с. 51; 30, р. 229].

Эта гипотеза, однако, оставляет множество неясностей. Прежде всего она не учитывает место и время изготовления альбома А. Цитированный выше фрагмент позволяет предположить его римское происхождение. О. Ландзарини неоднократно подчеркивает связь эрмитажных альбомов с ранним этапом работы Лигорио 1540-х гг.²² Однако этому противоречат водяные знаки на бумаге, которые подтверждают заальпийское производство основы листов альбома А и его позднюю окончательную компоновку — в конце XVI или в начале XVII в.²³ В пользу поздней²⁴ окончательной редакции альбомов А и В свидетельствуют и их параллели со сборником из феррарской Городской библиотеки имени Ариосто²⁵, также происходящим из круга Лигорио и составленным Дж. Б. Алеотти во втором десятилетии XVII в. [32, p. 110]. Отсюда возникает серьезный

²² «Отсутствие в альбоме *Dest. B* нарицательного обозначения художника вместе с нелатинизированным написанием имени подсказывают раннюю датировку, возможно, вскоре по прибытии Лигорио в Рим, по крайней мере некоторых из материалов, включенных или скопированных в петербургском манускрипте...» [30, p. 30]. Далее О. Ландзарини повторяет эту мысль [idem, p. 31–32], констатируя сходство эрмитажных рисунков с листами Лигорио из Феррары, Итона и Виндзора. Следует заметить, что кажется весьма спорным сам метод датировки этапов работы Лигорио на основании написания его имени в итальянской (*Pugro*) или латинизированной (*Pyrrho*) форме и аттестации его как *pittore napoletano* в ранних работах и/или *cittadino romano* — в поздних (после 1560 г., когда он получает статус римского гражданина). Такой подход выглядит сугубо формальным и как минимум не учитывает тот факт, что некоторые рукописи Лигорио — как ранние (оксфордская), так и поздние (феррарская) — дошли до нас в позднейшей компоновке и могут содержать одновременно и ранние, и поздние рисунки.

²³ Альбом А имел сложную историческую судьбу: оригинальные итальянские рисунки, время создания которых М. Михайлова [*Михайлова*, рукопись, с. 47–48] датирует началом, а О. Ландзарини и Р. Мартинис серединой XVI в. [30, p. 229], были впоследствии аккуратно обрезаны по контуру и наклеены на листы бумаги заальпийского происхождения, изготовленной, скорее всего, в Базеле или Франкфурте в конце XVI – начале XVII в. [30, *ibid.*]. Такая операция, по-видимому, потребовалась вследствие повреждения оригинальной бумаги альбома, однако его реставратор-составитель постарался максимально сохранить текст и первоначальную компоновку, тщательно перенося на новую основу недостающие пометки и оригинальные надписи. Именно в этих реставрационных дополнениях и обнаруживаются многочисленные ошибки, свидетельствующие о незнании итальянского языка (см. прим. 21), которые говорят о том, что окончательная редакция альбома, очевидно, производилась мастером-иностранцем и, скорее всего, вне Италии. К каким материалам он имел доступ, были ли эти материалы однородны или же он компилировал несколько источников — этот вопрос еще предстоит решить. Кроме того, М. Михайлова заметила третий тип филиграней на бумаге форзаца альбома, идентичных парижским водяным знакам начала 1630-х гг. [*Михайлова*, рукопись, с. 47–48], что говорит о том, что в первой половине XVII в. альбом находился во Франции.

²⁴ Поздняя датировка альбома А не исключает наличия в нем более ранних рисунков. Как отмечает Ф. Маттеи, Дж. Б. Алеотти — автор-составитель феррарского сборника — включил в него многочисленные разнородные материалы, в том числе из архивов своего покойного учителя Пирро Лигорио, многие рисунки которого, очевидно, датируются римским периодом [32, p. 105–106]. Тот же Алеотти, вероятно, выступал редактором другого сборника материалов Лигорио, ныне хранящегося в Оксфорде [idem, p. 106, p. 124, note 27], который О. Ландзарини и Р. Мартинис считают наиболее близким к эрмитажным альбомам [30, p. 31]. Именно поэтому, на наш взгляд, анализ двух этих сборников представляет особенный интерес для прояснения происхождения и исторической судьбы альбома А, который также мог быть скомпилирован на базе архивов Лигорио уже после его смерти.

²⁵ О сходстве надписей, отсылающих к трудам Лигорио, в альбоме А и соответствующих подписей в сборнике из библиотеки Ариосто (Ferrara, Bibl. Arioste. Inv.: MS Cl. I, 217, f. 69 r-v) см.: [30, p. 30, note 125]. О сходстве рисунков деталей ордеров из альбома В (*cod. Dest B*, ff. 94–105) и листов сборника (Ferrara, Bibl. Arioste. Inv.: MS Cl. I 217, ff. 45r – 47v) см. выше, а также нашу статью [1, с. 407, прим. 31, 32].

вопрос: так с каким же периодом работы Лигорио — ранним, римским или поздним, феррарским — можно связать происхождение наших альбомов?

Этот вопрос далеко не единственный. Несмотря на кажущиеся прямыми отсылки к трудам Лигорио на страницах альбома А, отношения между ними представляются сплошной чередой загадок. Обнаружить фрагменты, идентичные *LIBRO III* или *libro V DI ANTIQUITA DI PYRRO NAPOLITANO*, упоминаемым в альбоме А²⁶, не представляется возможным хотя бы потому, что непонятно, какие книги Лигорио имеет в виду его автор. В ранних трудах Лигорио, составленных им до отъезда в Феррару²⁷, книги V нет вообще, а книга III, фигурирующая в манускрипте из парижской Национальной библиотеки Франции²⁸ и посвященная античным алтарям, не находит никаких параллелей в эрмитажных рисунках. О. Ландзарини и Р. Мартинис предполагают возможность наличия «неуценной редакции» трудов Пирро или же свободную компиляцию его материалов [30, р. 230]. Мы полагаем, однако, что разгадку вновь следует искать в поздних феррарских редакциях трудов Лигорио, в том числе в их тридцатитомной версии, хранящейся в Турине²⁹. А пока источник не найден, остается открытым вопрос, был ли альбом А простой компиляцией текстов и рисунков знаменитого неаполитанца или же представлял собой творческую обработку его материалов на основе использования общих прототипов.

О наличии таких прототипов свидетельствует предпринятый О. Ландзарини [30, р. 30–34] анализ некоторых рисунков и надписей, представленных в альбомах А и В. Исследование приводит к выводу о расхождении в деталях трактовки и интерпрета-

²⁶ Указания на *Libro III* без упоминания имени автора содержат листы *Cod. Dest. A*, ff. 3 r, 10 r, 11 r, 14 r, 15 r и 16 r. При этом в подписях на листах *Cod. Dest. A*, ff. 3 r, 14 r, 15 r и 16 r книга именуется как *DI ALBANO LIBRO III [ET ALTRE ANTIQUITA]*, а в подписях на листах *Cod. Dest. A*, ff. 10 r и 11 r — *D. ROMA LIBRO III ET ALTRE ANTIQUITA*, что в свою очередь ставит вопрос: речь идет об одном и том же или о разных источниках? *Libro V* упоминается в аннотации к плану так называемой гробницы Горациев и Куриациев близ Альбано (*Cod. Dest. A*, f. 20 v) и еще раз — *nel quinto libro* — в тексте аннотации к антаблементу базилики Константина (*Cod. Dest. A*, f. 95 r).

²⁷ Рукописи и рисунки П. Лигорио хранятся в различных коллекциях, наиболее крупные собрания: Oxford, Bodlean Library. MS. Canon. Ital. 138; Paris, BNF. MS. Ital. 1129; Napoli, BNN. Ms XIII B1-B10; Torino, Archivio di Stato (далее — AST). MS a. III. 3–15; MS a. II. 1–17. Кроме этого, имеются смешанные сборники, такие как упомянутый выше альбом из Феррары (Ferrara, Bibl. Ariosteana. Inv.: MS Cl. I, 217), копия манускрипта, восходящая к окружению и последователям Лигорио, например *кодекс Орсини* из Ватиканской библиотеки (*Codex Ursinianus*, Roma, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (далее — BAV). Inv.: Vat. lat. 3439), а также отдельные рисунки и группы рисунков его круга в разных собраниях: в Британском музее, в библиотеке Итона, Музее Эшмола в Оксфорде, Королевском собрании в Виндзоре и др. См. по этому поводу: [30, р. 234; 11, р. 176–235]. Из них бесспорно раннюю датировку имеют только две группы манускриптов: парижская версия в шести книгах, созданная ранее 1553 г. — времени выхода единственного печатного труда Лигорио [31], и десять книг из Неаполя, купленных в 1567 г. кардиналом Фарнезе.

²⁸ Paris, BNF. MS. Ital. 1129: *Libro III DELL ANTIQUITA DI PYRRHO LIGORIO NEL QUALE SI TRATTI D'ALCUNE ARE DRIZZATE PER ONORARE GLI DII DE GENTILI ET DE CRECI ET ALTRE NATIONI*.

²⁹ В седьмом томе последней редакции трудов Лигорио, выполненной в 1573–1583 гг. в Ферраре (Torino, AST. Ms. a. III. 9), содержится *Libro III dell'antiquita di Pyrrho Ligorio patrizio neapolitano e cittadino romano, dove si narra d'alcuni luoghi e citta piu degni di memoria*. Сюжеты этой книги, посвященной, как и другие, достопримечательностям различных городов Италии, позволяют допустить возможность ее связи с содержанием альбома А, однако детальный анализ этих трудов для нас пока недоступен.

ции античных памятников в эрмитажных сборниках по сравнению с рисунками Лигорио и других мастеров. Так, текстовые фрагменты из альбома А в некоторых случаях прямо полемизируют с топографическими изысканиями неаполитанского антиквара³⁰. А сравнивая мавзолеи неаполитанской Кампаньи, изображенные Лигорио³¹, автором альбома В³² и французским антикваром и медальером А. Морийоном³³, итальянская исследовательница приходит к выводу, что все трое не повторяют одни и те же модели, а дают разные интерпретации, достаточно схожие, чтобы признать наличие общего прототипа, но равно отстоящие как друг от друга, так и от сохранившихся оригинальных памятников [30, р. 32–34, р. 33 fig. 12]. Она полагает, что все трое опираются на один образец, который автор эрмитажного альбома и французский рисовальщик передают более буквально, тогда как Лигорио, стараясь поддержать свой статус архитектора, интерпретирует творчески, добавляя и изменяя многие части [idem, р. 34]. Намного раньше к тем же выводам пришла и М. Михайлова [33; *Михайлова*, рукопись, с. 43], которая констатировала, что рисунки Лигорио и альбомов из Эрмитажа следует рассматривать не как оригиналы и копии, а как параллельные интерпретации, восходящие к общему графическому источнику. При этом главной целью эрмитажного альбома О. Ландзарини полагает собирание большой коллекции изображений древностей, составленной подобно графическому музею настоящих антиков.

Таким образом, проблема отношения альбомов из Эрмитажа к графическому наследию П. Лигорио выходит на новый уровень осмысления и составляет часть несравненно более широкой и важной проблемы их отношения к ренессансным антикварно-графическим коллекциям. В действительности почти все значительные антикварные исследования XVI в. проходят под знаком общей задачи создания графического свода памятников Древнего Рима³⁴. Уже Рафаэль в своем знаменитом письме папе Льву X наряду с задачей физического сохранения древних монументов ставил вопрос о создании полного свода их обмеров и изображений [44]. Эта задача, как показал Х. Гюнтер [25], не была утопической идеей, а выразилась в ряде конкретных графических работ мастеров первой четверти XVI в., а также в активном собирании и копировании рисунков предшественников³⁵. В 1540-е гг. эта идея была поддержана римской Витрувианской академией. Ее создатель Клаудио Толемеи имел амбициозную программу публикации в двадцати томах, куда предполагал включить не только исследования трактата Витрувия, но также и собрание литературных описаний римских монументов, корпус рисунков архитектурных памятников, антологию древнеримской скульптуры, архи-

³⁰ Наглядный пример составляет описание так называемой гробницы Горациев и Куриациев близ Альбано (Cod. Dest. A, f. 20 v и 25 v) [30, р. 31].

³¹ Napoli, BNN. Ms XIII B 10. F. 94 v, 95 r; Eton, College Library. Topham Coll. Ms BN.10, f. 53 r.

³² Cod. Dest. B, f. 112 v.

³³ Eton, College Library. Topham Coll. Ms Bo 17.4, f. 5 r, 17 r. По поводу альбома Морийона см. [12].

³⁴ Эта проблема была вкратце очерчена Я. Кэмпбеллом во вводной статье к каталогу трехтомной «Древнеримской топографии и архитектуры» коллекции Касиано даль Поццо [11, I, р. 23–28].

³⁵ Так, археологические штудии мастера XV в. Джанкристофоро Романо, как показал Х. Гюнтер [25, р. 156–164], послужили основой не только для изысканий теоретиков рубежа XV–XVI вв., но и для рисунков мастерской Рафаэля и иллюстраций теоретических трактатов середины XVI в., таких как трактат С. Серлио.

тектурного, скульптурного декора и живописи, а также собрание надписей, монет, инструментов, механизмов, акведуков, мостов и многое другое³⁶. И хотя непродолжительная деятельность римской Академии не позволила реализовать столь грандиозный проект³⁷, тем не менее его влияние заметно в графических собраниях и антикварных штудиях середины XVI в., в частности в некоторых сборниках рисунков скульптуры³⁸, а также в трудах Пирро Лигорио. Можно заметить, что неаполитанский антиквар в течение всей жизни реализовывал план, намеченный Академией. Уже в раннем варианте своего труда, хранящемся в Париже³⁹, он ставит множество сходных задач. Книга I посвящена уточнению топографии древнеримских памятников и исправлению накопившихся исторических ошибок в их локализации⁴⁰, книги III и VI — алтарям и предметам для жертвоприношений, фигурировавшим в плане Толемеи, а интереснейшая книга VII — реконструкции несохранившихся римских храмов по их описаниям и данным нумизматики. В манускриптах, проданных кардиналу Фарнезе в 1567 г.⁴¹, его труд был дополнен книгами, посвященными монетам и медалям, надписям и эпитафиям древних, также соответствующим программе Толемеи, и книгой о погребальных обрядах и мавзолеях, рисунки которой особенно близки эрмитажным альбомам [30, р. 31]. И наконец, в монументальной тридцатитомной феррарской версии⁴², уже далеко выходя за рамки программы Витрувианской академии, Лигорио систематизирует все знания об античных древностях, группируя их в алфавитном порядке. Поздний XVI в. был также отмечен созданием масштабных эклектических компендиумов рисунков античных древностей, показательным примером которых являются альбомы Джованни Баттисты Монтано, составленные в 1570–1610-е гг.⁴³. И наконец, в XVII в. эта работа продолжается созданием «графического музея» римских древностей известного мецената и коллекционера Кассиано даль Поццо, который не только в течение тридцати

³⁶ Эта программа была изложена в письмах К. Толемеи, изданных Г. Джолито де Феррари в 1547 г. (*Sette libri delle Lettere di M. Claudio Tolomei...* ff. 83–85). См. по этому поводу [11, р. 25].

³⁷ Реально из всей программы Толемеи была опубликована только первая книга Комментариев, выпущенная в Риме в 1544 г. французским гуманистом и участником Академии Г. Филандрие: *In decem libros M. Vitruvii Pollionis de architectura annotationes...* Rome: G. A. Dossena, 1544.

³⁸ Я. Кэмпбелл отмечает прямую связь между проектом Академии и сборником скульптурных и декоративных деталей, известным как *codex Coburgensis* (Coburg, Veste, Kupferstichkabinett. Inv.: Hz 2), созданным в 1550–1555 гг. под покровительством кардинала М. Червини — одного из организаторов Академии [11, I, р. 25]. Некоторые листы альбома А из Эрмитажа (*Cod. Dest. A*, ff. 4–7) обнаруживают параллели с его близким аналогом — кодексом *Pighianus* (Berlin, Staatsbibliothek. Ms. lat. fol. 61), созданным в то же время и в свою очередь обнаруживающим совпадения с кодексом из Кобурга, очевидно, связанные с общими прототипами.

³⁹ Paris, BNF. MS. Ital. 1129.

⁴⁰ Эта книга вместе с книгой, посвященной циркам, театрам и амфитеатрам, стала единственной опубликованной частью рукописей Лигорио. Она была издана в Венеции в 1553 г. Микеле Трамецино под названием *Libro di M. Pyrrho Ligori Napolitano delle antichità di Roma, nel quale si tratta de'circhi, theatri e anfiteatri, con le Paradosse del medesimo auttore, quai confutano la commune opinione sopra varii luoghi della città di Roma* [31].

⁴¹ Napoli, BNN. Ms XIII B 1-B 10.

⁴² Torino, AST. Ms. a.III.3–15; Ms. a.II.1–17.

⁴³ Три сборника его рисунков, содержащие около 360 листов и хранящиеся в Музее сэра Дж. Соуна в Лондоне (London, Sir John Soane's Museum. Vol. 123–125), были опубликованы Л. Фейрберн [16]. См. по этому поводу [11, I, р. 29–31, 38–39].

лет⁴⁴ разыскивал, покупал и собирал альбомы рисунков предшествующей эпохи, но и сам заказывал, как было сказано выше, копии и дополнения к ним⁴⁵. Показательно, что эти собрания составляют основной круг источников альбомов из Эрмитажа, и именно с ними наши рисунки обнаруживают прямые или косвенные связи.

Задача создания графического свода древнеримских памятников объединяла интересы интеллектуалов: меценатов, гуманистов и антикваров, с одной стороны, и практиков: архитекторов, резчиков, рисовальщиков, с другой. Она имела исключительное значение для учеников различных видов искусств и особенно — архитектуры, стекавшихся в Рим в поисках античных образцов со всех концов Европы. Мы имеем достаточно свидетельств того, что деятели Витрувианской академии не ограничивали свои контакты узким кружком философов и знатоков, а сами искали связи в архитектурной и ремесленной среде. Так, французский архитектор Филибер Делорм, приехавший учиться в Рим в 1533–1536 гг., описывает в своем трактате встречи с кардиналом-гуманистом Марчелло Червини, будущим покровителем Академии, для которого он выполнял работы по раскопкам и обмерам римских памятников [14, f. 131 r-v]. Позже другой французский архитектурный теоретик, Г. Филандрие, принимал непосредственное участие в работе Академии. На одном из заседаний кружка Клаудио Толомеи присутствовал Антонио да Сангалло Младший [11, р. 25; р. 35, note 92]. Помимо Лигорио, имевшего непосредственный доступ к материалам Академии, контакты с ней поддерживали Виньола и молодой Палладио, неоднократно приехавший в Рим в 1540–1550-е гг. Последний даже выпустил в 1554 г. маленькую книгу по топографии древнего Рима⁴⁶ — наглядное доказательство его «академических» устремлений.

Таким образом, план создания корпуса рисунков римских древностей служил почвой для формирования интернациональной по происхождению и разнообразной по интересам художественной среды, внутри которой шел активный обмен как идеями, так и конкретными образцами. Это необходимо учитывать при анализе источников эрмитажных альбомов. Интернациональный круг их контактов послужил причиной появления среди рисунков альбома В группы архитектурных фантазий и изображений античных памятников⁴⁷, имеющих явно заальпийское происхождение, которая задает свой круг прямых и косвенных аналогий. К первым относится альбом из падуанской университетской библиотеки⁴⁸, вторые представлены рисунками фантастических соо-

⁴⁴ Как отмечают Фр. Хаскел и Г. Макберней [11, р. 1–2], Кассиано даль Поццо начал собирать свою коллекцию после возвращения из европейского путешествия 1625–1626 гг. После его смерти в 1657 г. эту работу продолжил его младший брат Карло Антонио. После смерти последнего в 1689 г. коллекция перешла к его сыну и внуку.

⁴⁵ Реконструкции «графического музея» Кассиано даль Поццо и созданию полного его каталога посвящены три тома коллективного исследования под руководством Я. Кэмпбелла [11]. В этой коллекции присутствовали работы мастеров XVII в., копировавших по заказу Кассиано рисунки ватиканского альбома Джулиано да Сангалло и кодекса *Ursinianus* круга Лигорио [11, р. 62–65] и дополнивших новыми изображениями кодекс Конера (см. выше).

⁴⁶ *L'Antichità di Roma. Raccolta brevemente da gli auttori antichi, et moderni. Nuovamente posta in luce.* — Roma: Vincenzo Lucrino, 1554.

⁴⁷ *Cod. Dest. B*, ff. 9 r, 10 v, 36 r–50 v, 115 r–130 r.

⁴⁸ Padova, Biblioteca Universitaria. Ms. 764. См. по этому поводу: [30, р. 226–227]. О. Ландзарини [idem, р. 9–11] считает, что падуанский манускрипт был скопирован непосредственно с альбома В

ружений из серии *Roma antica*⁴⁹ как итальянских авторов эпохи позднего Кватроченто⁵⁰, так и более поздних фламандских⁵¹ или французских мастеров⁵². Последние объединяются Р. Мартинис в одну общую линию влияния, которая связывается с именем французского архитектора, гравера и рисовальщика Жака Андруэ Дюсерсо Старшего [30, р. 49–66].

При этом ситуация с влиянием Дюсерсо выглядит еще более сложной и запутанной, чем с влиянием Лигорио. Прежде всего потому что неясен путь его проникновения. Современные исследователи творчества французского мастера⁵³ единодушно (хотя и бездоказательно) отрицают возможность его поездок в Италию [2]. А в этом случае появление в альбоме В — несомненно, итальянском — большой группы моделей, обнаруживающих связи с различными альбомами рисунков и гравюрными сериями его круга как минимум требует объяснения. Их исследование помогло бы прояснить не только источники альбома В, но и итальянские контакты самого Дюсерсо, однако этот вопрос пока еще ждет своего решения. Ситуация осложняется также и тем, что само по себе

в процессе работы над ним, так как он воспроизводит последовательно его рисунки, впоследствии разрозненные и оказавшиеся в разных тетрадах. Мы, однако, не исключаем, что оба сборника могли быть выполнены с единого образца.

⁴⁹ Название *Roma antica*, предложенное Ж. Скальей [41], объединяет группу фантастических реконструкций несохранившихся римских античных сооружений, опирающихся, по-видимому, на литературные источники и гуманистические исследования древних текстов [26]. Такие рисунки получили широкое распространение в последней четверти XV – первой четверти XVI в. в основном на севере Италии, где они часто служили скульпторам и живописцам источником для изображения древних сооружений [41, р. 17–19; 3, с. 442–444].

⁵⁰ Рисунки Буонакорсо Гиберти из альбома *Zibaldone*, ныне хранящегося в Национальной библиотеке во Флоренции (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale (далее — BNC). Codex BR 228), анонимные рисунки рубежа XV–XVI вв. из коллекции Сантарелли (Firenze, Uffizi. Inv.: 157 S–166 S), которые разные исследователи атрибутировали разным авторам [3, с. 442–443, прим. 5], рисунки А. Сортиво из альбома Зичи 1500-х гг. (*codex Zichy*) (Budapest, Metropolitan Ervin Szabo Library. Inv.: FM1/3254).

⁵¹ Рисунки анонимного фламандского альбома из частной коллекции Кауфмана (*codex Kaufman*) в Лондоне (London, S. Kaufman collection) 1530-х гг. [21, р. 112; 42, р. 287, No 230; 3, с. 443].

⁵² Французское происхождение имеют рисунки из коллекции Ролинсона (*album Rawlinson*) из Бодлианской библиотеки (Oxford, Bodleian Library. Inv.: Rawlinson D 1023) [42, р. 287, No 228], восходящие к серии *Roma antica*, и их копии в Школе изящных искусств в Париже (Paris, École des Beaux-Arts (далее — ЕВА). Inv.: O95-O101). Самым ранним был, по-видимому, утраченный ныне альбом из ста рисунков из коллекции Э. Фулька (*album Foulc*), подробно описанный Г. фон Геймюллером [21, р. 111–117; 3, с. 443–444], в котором итальянские модели были дополнены собственными реконструкциями и изображениями античных памятников, расположенных за пределами Италии: во Франции, Фландрии, на Балканах. Альбом Фулька, вероятно, послужил источником для многочисленных рисунков и гравюр Ж. Андруэ Дюсерсо, из которых наибольшую близость к эрмитажным альбомам обнаруживают сборники рисунков середины 1540-х гг. из Музея Фицуильяма в Кембридже (Cambridge, Fitzwilliam Museum. Inv.: 904*1, далее — СВ) [42, р. 286, No 225; 20, р. 328] и Школы изящных искусств в Париже (Paris, ЕВА. Inv.: 20496 — далее ВА) [20, р. 327], а также серии гравюр «Храмы» (*Temples à la manière antique*) 1550 г. и «Оптические виды» (*Vues d'optique*) 1551 г. [19, р. 313–314; 3, с. 443–444, прим. 12].

⁵³ В 2010 г. в Париже вышла коллективная монография, посвященная творчеству Дюсерсо [29], которая стала первой после книги Геймюллера 1887 г. [21]. В контексте нашей проблемы наиболее интересны статьи Ж. Гийома [23] и Х. Гюнтера [27], а также новые каталоги рисунков [20] и гравюр [19] Дюсерсо, подготовленные П. Фюрингом.

графическое наследие Дюсерсо, составляющее колоссальный объем — более 1200 рисунков и 1700 офортов⁵⁴, изучено далеко не полностью, и атрибуция его мастерской отдельных листов и целых альбомов рисунков и гравюр зачастую остается спорной. В частности, большие сомнения вызывает атрибуция именно тех сборников, где обнаруживается сходство с эрмитажным альбомом В: альбомы из коллекций Кауфмана⁵⁵ и Ролинсона⁵⁶, которые Ж. Скалья относит к «кругу Дюсерсо» [42, р. 287], очевидно, не принадлежат его мастерской⁵⁷. А атрибуция ему утраченного альбома из коллекции Фулька⁵⁸, который Геймюллер рассматривал как исходный источник всей серии аналогичных работ Дюсерсо [21, р. 111–117], ныне отвергнута П. Фюрингом [18, р. 94–95]. К сожалению, в итальянском издании Р. Мартинис полностью игнорирует эти сомнения и рассматривает под маркой «Дюсерсо» всю группу фактически разнородных и разновременных источников, истинные связи между которыми еще предстоит установить.

По этому поводу нам хотелось бы высказать некоторые соображения. При сопоставлении одних и тех же моделей, изображенных в альбоме В и на рисунках из «группы Дюсерсо», можно заметить определенные различия. Наглядным примером могут служить изображения мавзолея Юлиев в Глануме близ французского города Сен-Реми-де-Прованс (Илл. 182), который Дюсерсо хорошо знал и неоднократно воспроизводил в рисунках и гравюрах⁵⁹ достаточно точно по отношению к оригиналу (Илл. 183). По сравнению с ними рисунок из альбома В⁶⁰ (Илл. 184) обнаруживает весьма приближительную трактовку памятника, искаженного в пропорциях и лишённого многих деталей; такое же искаженное изображение фигурирует и в альбоме из коллекции Кауфмана⁶¹. Такое различие нетрудно было бы объяснить, если бы оно касалось только французских памятников, которые должны были быть лучше известны французскому Дюсерсо, чем итальянскому автору альбома В или фламандскому рисовальщику альбома Кауфмана. Однако та же самая закономерность прослеживается и в изображениях фантастических руин⁶² и памятников, восходящих к рисункам итальянского Кватро-

⁵⁴ Эти цифры называет Ж. Гийом в своем предисловии к монографии 2010 г. [29, р. 7], однако уже сейчас понятно, что они не полные, так как, исходя из ошибочного определения даты рождения Дюсерсо, П. Фюринг исключил из своих каталогов его рисунков и гравюр все работы, выполненные ранее 1539 г. См. по этому поводу нашу статью [2, с. 118–119].

⁵⁵ См. прим. 51.

⁵⁶ См. прим. 52.

⁵⁷ Первый был выполнен фламандским мастером во второй четверти XVI в., а второй принадлежит французской школе самого конца XVI в. Таким образом, оба они не только выходят за рамки деятельности Дюсерсо, но и демонстрируют различные школы и этапы эволюции.

⁵⁸ *Recueil G*, согласно классификации Г. фон Геймюллера [см. 21, р. 111–117].

⁵⁹ В рисунках альбомов из Школы изящных искусств (ВА, ф. 86), Кембриджа (СВ, ф. 43 r) и Музея Конде в Шантийи (*Chantilly, musée Condé. MS 395, f. 17*), а также в двух изданиях серии офортов *Arcs et Monuments antiques* 1540-х и 1560-х гг. (далее — АМ1 и АМ2) [19, р. 306–307, 315]. Гравюры, возможно, непосредственно опираются на иллюстрации к трактату *Antiquités romaines* лионского антиквара Гийома дю Шуля (*Torino, Biblioteca Reale. Ms. Var. 212, f. 54*), которые некоторыми исследователями также приписываются руке Дюсерсо [2, с. 126–127].

⁶⁰ *Cod. Dest. B, f. 44 r.*

⁶¹ *Cod. Kaufman, No 94.*

⁶² Например, изображения руин на двух листах альбома В (*Cod. Dest. B, ff. 45 v и 46 r*) имеют точные повторения в кодексе Кауфмана (*Cod. Kaufman, No 51 и 49* соответственно), тогда как

чен⁶³. В большинстве случаев рисунки из Эрмитажа обнаруживают большую близость к альбому Кауфмана, чем к подлинным и бесспорным работам Дюсерсо. Таким образом, о характере отношения эрмитажных рисунков к Дюсерсо напрашивается тот же вывод, который уже был сделан выше в отношении Лигорио: связи между ними, скорее всего, косвенные и базируются на использовании общих прототипов.

Характер этих источников можно было бы прояснить, исходя из еще одной группы аналогий, полностью проигнорированной итальянскими авторами. Речь идет о гравюрных публикациях тех же фантастических руин и произвольных реконструкций несохранившихся античных памятников, которые предпринимались в середине XVI в. не только мастерской Дюсерсо, но и другими граверами и издателями. Как установил П. Фюринг [18], серия резцовых гравюр на эти сюжеты была выполнена в Риме в конце 1540-х гг. анонимным «монограммистом GA с трилистником»⁶⁴ и вскоре после этого повторена в Антверпене мастером Ламбером Свавиусом в серии офортов, изданных Жераром де Жоде [3, с. 444, прим. 13]. Из двадцати пяти гравюр римской серии пять мотивов в точности повторяются в альбоме В⁶⁵, причем все они воспроизводятся в инверсии. Точное совпадение всех деталей и наличие инверсии наводит на мысль, что наш рисовальщик мог получить образцы непосредственно из гравировальной мастерской, скопировав не только те из них, которые были исполнены гравером, но также и другие, по каким-то причинам не послужившие для гравюрной публикации⁶⁶. А поскольку свя-

в рисунках Дюсерсо первый мотив вообще отсутствует, а второй присутствует в альбоме из Кембриджа (CB, f. 48 r), но с заметными отличиями. Показательно, однако, что оба этих мотива Дюсерсо варьирует в серии гравюр *Vues d'optique* 1551 г. Первый находит аналогии в листах VO7, VO13 и VO14 (номера листов гравюр даются здесь и далее согласно классификации П. Фюринга [19]), второй напоминает титульный лист, а также VO20. Однако сходство здесь уже настолько отдаленное, что не дает уверенности в использовании того же прототипа.

⁶³ Ярким примером является памятник, фигурирующий на листе *Cod. Dest. B*, f. 43 r и представляющий половину изображения купольной базилики с характерными элементами декора «инкрустационного стиля». Аналогичные (но не идентичные) модели встречались в итальянских рисунках рубежа XV–XVI вв. из коллекции Сантарелли (Firenze, Uffizi. Inv.: 162 S r, 164 S v). Однако точное соответствие рисунку из Эрмитажа вновь демонстрируют только аналогичное изображение из кодекса Кауфмана (*Cod. Kaufman*, No 36 bis), а также итальянский рисунок из Уффици, атрибутируемый Саллюстио Перруцци (Firenze, Uffizi. Inv.: 106 A r). Что же касается Дюсерсо, то, хотя он многократно варьирует схожие модели в альбомах из Кембриджа (CB, ff. 44 r, 63 r), Школы изящных искусств в Париже (BA, ff. 24, 46, 93) и серии гравюр *Temples* (T24, T25), — ни один из представленных им вариантов не совпадает полностью с эрмитажным. Наоборот, многие из них (BA, ff. 46, 93; T24) обнаруживают явную близость к ранним прототипам — рисункам из коллекции Сантарелли.

⁶⁴ Ныне идентифицируемым с неаполитанским гравером Джованни Агукки [18, р. 95–96].

⁶⁵ *Cod. Dest. B*, ff. 116 r, 121 r (b), 124 r (a), 127 r (b), 129 r.

⁶⁶ Это предположение особенно наглядно подтверждают изображения триумфальных арок. Шесть арок, фигурирующих в гравюрной серии монограммиста GA и озаглавленных: Arcus Vespasiani, Arcus Lutii Septimii, Porta Antonae (= *Cod. Dest. B*, f. 121 r (b)), Arcus S. Georgii (= *Cod. Dest. B*, f. 124 r (a)), а также Arcus in Hispania и Arcus in Provincia, — очевидно, составляют часть обширной серии подобных изображений, другие модели которой фигурируют в альбоме В (*Cod. Dest. B*, ff. 121 r (a), 125 r, 128 r (a и b)), альбоме Кауфмана (*Cod. Kaufman*, No 37, 42, 84, 85, 92, 97), альбоме из коллекции Ролинсона в Оксфорде (Oxford, Bodleian Library. Inv.: Rawlinson D 1023, ff. 11 r, 15 v, 22 r). Показательно, что в рисунках Дюсерсо большинство этих моделей отсутствует (за исключением арки в Безансоне, по-видимому, посторонней в этой серии). Архаичный характер изображений: неправильная перспектива, условность в передаче деталей, неточности в названиях («Арка Луция (!) Септимия») —

зи рисунков альбома В с гравюрными мастерскими мы уже имели возможность констатировать выше — применительно к изображениям деталей ордеров, все это делает очень вероятной мысль о том, что и в данном случае источники мотивов эрмитажных рисунков следует искать в архивах римских гравюров — популяризаторов античности.

Связи рисунков альбома В и гравюрных публикаций «фантазийных» античных памятников позволяют поставить более общий вопрос о причинах появления подобных изображений в ренессансной графике и целях, которые преследовали рисовальщики и граверы середины XVI в., включая в свои альбомы архаичные и недостоверные реконструкции римских древностей, опирающиеся на опыт эпохи Кватроченто. Нетрудно заметить, что при внешнем несхождении подобных образцов с учеными изысканиями Витрувианской академии или антикварными штудиями П. Лигорио цели, которые они преследовали, были во многом схожи. Они состояли в том, чтобы дать визуальное представление о не дошедших до них римских древностях, несохранившихся или недоступных в силу их географической удаленности. И в этом смысле они восполняли определенную лакуну и находили свое место в общем плане воссоздания в рисунках полного свода древнеримских памятников. Но если П. Лигорио в VII книге своего парижского манускрипта пытался реконструировать несохранившиеся римские храмы научным способом: анализируя их описания с точки зрения ренессансной архитектурной теории и опираясь на данные археологии и нумизматики, то рисовальщики альбомов Кауфмана, Ролинсона и альбома В из Эрмитажа, равно как и граверы и издатели, подобные Дюсерсо, А. Саламанке или Ж. де Жюде, действовали иначе. Они просто использовали накопленные за столетие исследований Рима богатые графические архивы и публиковали изображенные в них «дворцы Нумы Помпилия, Цезаря или Катилины», особенно не задаваясь мыслью об их исторической достоверности. И то, что такие публикации находили своего потребителя, особенно среди неискушенных в археологических изысканиях заальпийских интеллектуальных кругов, подтверждают не только многочисленные повторения подобных рисунков и переиздания гравюр, но и их использование в художественной практике. Немецкие, фламандские и французские художники середины - второй половины XVI в. часто наполняли фоны своих исторических картин монументами из серии *Roma antica*, стремясь придать изображаемому сюжетам исторический антураж [3, с. 444].

Таким образом, рисунки эрмитажных альбомов отразили процесс популяризации знаний об античных древностях, который в середине XVI в. приобретает широкий интернациональный характер. Но, с другой стороны, они, по всей очевидности, зафиксировали определенный круг ранних архаических источников, накопленных в архивах Витрувианской академии или же римских архитектурных и гравировальных мастерских в процессе сбора сведений и подготовки графического свода римских памятни-

все это заставляет думать, что вся группа изображений арок восходит к весьма архаичному источнику, подобному сборнику арок "*libro piccolo*" Джулиано да Сангалло, позже вошедшему в кодекс Барберини [28, I, р. XXV-XXVI; 36, р. 128]. А идентичность представления моделей — в виде половины арки (левой в рисунках, и, соответственно, правой в гравюрах) — доказывает связь альбома В и альбома Ролинсона с гравюрными публикациями (тогда как автор кодекса Кауфмана восполняет недостающую часть арки и дает ее «правильное», полное изображение).

ков. Анализу этих источников посвятила свое особенное внимание М. Б. Михайлова [5; 6; 33; 34; 35], работы которой, к сожалению, были оставлены без внимания авторами итальянской публикации. Несмотря на то что она находилась в плену ошибочной гипотезы Г. фон Геймюллера, приписавшего в конце XIX в. авторство эрмитажных альбомов знаменитому веронскому архитектору и гуманисту Фра Джокондо [21, р. 115; 22, р. 149–158], что ныне отвергнуто большинством исследователей [30, р. 17–18; 11, I, р. 21, note 42, р. 34; 1, с. 405], М. Михайловой была предложена вполне разумная методика определения происхождения рисунков. Она считала, что личность автора утраченного прототипа можно обрисовать, исходя из специфики сюжетов и особенностей его подхода к их изображению. В частности, многие исследователи начиная с Геймюллера [22, р. 154] обращали внимание на необычную географию рисунков альбомов А и В, среди которых присутствуют малоизвестные памятники юга Италии и неаполитанской Кампаньи⁶⁷, что давало косвенное подкрепление гипотезе об авторстве Фра Джокондо, который провел в Неаполе не менее шести лет с 1488 по 1495 г.⁶⁸ И несмотря на то что О. Ландзарини добавила к неаполитанским памятникам еще один уникальный образец, идентифицировав среди рисунков альбома В⁶⁹ остатки позднеантичного термального комплекса, так называемый «Храм Нептуна», в Поццуоли [30, р. 70–72, 107]⁷⁰, южноитальянские истоки альбомов не получают у нее никакого объяснения.

Мы полагаем, что такое объяснение дают копии рисунков альбома В, выполненные мастером из круга Дж. А. Досио в альбоме третьей четверти XVI в., который хранится в Берлине⁷¹. На одном листе с обеих сторон⁷² его автор поместил изображения более полутора десятков римских и кампанских памятников, характер и особенности компоновки которых не оставляют сомнений в том, что рисунки были скопированы непосредственно с альбома В⁷³. Этот факт, возможно, не имел бы столь серьезного значения, если бы на других листах того же сборника⁷⁴ не были скопированы аналогичным образом листы знаменитого кодекса Барберини Джулиано да Сангалло⁷⁵. А поскольку техника и характер изображений, выполненных с самого известного источника XV в. и с эрмитажного

⁶⁷ Например, в альбоме В (*Cod. Dest. B*, ff 106 v, 107 r-v, 112 v) присутствует группа центрических мавзолеев, расположенных в Капуе, Ноле, Поццуоли, Маддалони и Теано, которые также изображают П. Лигорио и А. Морийон (см. выше).

⁶⁸ Пребывание Фра Джокондо в Неаполе и его работы в качестве антиквара были недавно рассмотрены Б. де Дивитис [13]. В этой работе автор помещает чрезвычайно интересную карту перемещений Фра Джокондо по территории Неаполитанского королевства, составленную по данным опубликованных им латинских надписей [*idem*, р. 321, pl. 3], многие пункты которой совпадают с локализацией эрмитажных рисунков.

⁶⁹ *Cod. Dest. B*, f. 29 v.

⁷⁰ Показательна при этом ошибка, которую допускает автор альбома В в локализации памятника, помещая его «близ моста Саларио» / *appresso ponte salario* на реке Аньене в окрестностях Рима [30, р. 107]. Такая ошибка, очевидно, свидетельствует о вторичности рисунка в эрмитажном альбоме. Его автор, копируя образец, уже не представляет себе истинного расположения памятника.

⁷¹ Berlin, KBK. MS Oz 109.

⁷² Item. f. 48 r-v.

⁷³ Oz 109, f. 48 r сочетает в себе детали изображений листов *Cod. Dest. B*, ff. 107 v, 108 r-v; а Oz 109, f. 48 v = *Cod. Dest. B*, ff. 108 r, 112 r.

⁷⁴ Berlin, KBK. MS Oz 109, ff. 28 r-v, 36 r-v, 37 r-v, 38 r-v, 39 r, 47 v.

⁷⁵ Roma, BAV. Codex: Barb. lat. 4424. См. [28].

альбома, идентичны, это позволяет предположить, что копии были сделаны одновременно. Следовательно, можно думать, что альбом В оказался в руках автора альбома из Берлина вместе с кодексом Барберини. Кстати, связь между ними прослеживается и в XVII в., когда среди дополнений, заказанных Кассиано даль Поццо к кодексу Конера, оказываются одновременно и детали ордеров эрмитажных альбомов, и копии рисунков все того же кодекса Барберини [11, р. 597–655]. На этом основании мы предполагаем, что какое-то время в конце XVI – начале XVII в. эрмитажные альбомы (по крайней мере альбом В, модели которого можно идентифицировать наиболее точно) могли находиться вместе с кодексом Барберини среди наследия мастерской Сангалло.

Эта гипотеза открывает поле для широких обобщений. Действительно, мастерская Сангалло, функционировавшая в Риме с 1510-х гг. в течение более полувека, аккумулировала значительный массив археологических штудий как собственных, так и других мастеров, который до конца ренессансной эпохи служил источником знаний о памятниках древности для мастеров-практиков и для знатоков-антикваров. Джулиано да Сангалло не только накопил солидный архив собственных рисунков, собранный в ходе многочисленных поездок, в том числе в Неаполь и заальпийские страны, что придало его альбому «автобиографический» характер [36, р. 127–128]. Он, как и его сын Франческо, заканчивавший альбом после смерти отца, широко использовал чужие рисунки. Так, например, в кодексе Барберини можно обнаружить изображения древнегреческих памятников и собора Святой Софии в Константинополе, восходящие к несохранившимся трудам Чириако д'Анкона⁷⁶. Теоретически не исключено, что в распоряжении Джулиано могли оказаться и рисунки Фра Джокондо, с которым он контактировал в Неаполе, а также последние годы жизни в Риме на строительстве собора Святого Петра⁷⁷.

Семейная коллекция Сангалло была значительно расширена и пополнена работами брата Джулиано, Антонио Старшего, а впоследствии — его сына Франческо и племянников Аристотеле⁷⁸, Джованни Франческо и особенно Антонио Младшего. То, что рисунки мастерской Сангалло с начала XVI в. служили источником знаний для других архитекторов и рисовальщиков, доказывают копии рисунков Джулиано в кодексе Конера и кодексе Эскуриаленсис [36, р. 130–131, 136]. А когда после смерти Рафаэля в 1520 г. и *Sacco di Roma* 1527 г. мастерская Антонио Младшего осталась единственной крупной архитектурной *боттегой*, функционировавшей в Риме, она естественным образом оказалась и главным хранителем архитектурно-графического наследия. Именно в мастерскую Сангалло стекались многочисленные ученики, приезжавшие из разных концов Италии и Европы в Рим в 1530-е гг.⁷⁹. В ней они могли получить доступ

⁷⁶ Roma, BAV. Codex: Barb. lat. 4424. Ff. 28 r-v, 29 r, 44 г.

⁷⁷ По поводу взаимодействия Фра Джокондо и Джулиано да Сангалло в создании проекта собора Святого Петра см. [17, р. 393–395].

⁷⁸ Н. Ферри, хранитель коллекции Уффици в конце XIX в., а впоследствии Дж. Акерман высказывали предположения об атрибуции некоторых рисунков эрмитажных альбомов представителям семейства да Сангалло: сыну Джулиано Франческо или его племяннику Аристотеле. Однако эти гипотезы были отвергнуты из-за множества несоответствий. См. по этому поводу [30, р. 18].

⁷⁹ Как полагал И. Повелс, посвятивший специальное исследование ученическим годам Ф. Делорма в Риме, мастерская Сангалло могла иметь решающее значение в образовании французского архитектора, который играл роль посредника между ней и ученым кружком Марчелло Червини [39, р. 354].

к накопленным несколькими поколениями фондам образцовых рисунков античных профилей и декора, о которых шла речь в начале нашей статьи. Примеры подобных рисунков можно видеть и в кодексе Барберини, и *taccuino senese* Джулиано да Сангалло⁸⁰, и в кодексе Строщи его брата Антонио⁸¹, и в рисунках Аристотеле⁸², Джованни Франческо⁸³ и Антонио Младшего⁸⁴. К помощи последнего прибегали, как было отмечено выше, члены Витрувианской академии, приглашавшие его на свои заседания. Этими источниками, несомненно, пользовался П. Лигорио, а также граверы из круга А. Саламанки и А. Лафрери. Таким образом, мастерская Сангалло выглядит если не отправной базой, то наиболее вероятным передаточным звеном между архитектурными рисунками XV в. и эрмитажными альбомами.

Несмотря на то что в альбомах из Эрмитажа очевидно прослеживаются южноитальянские истоки и многочисленные следы влияния римской культурной и художественной среды середины XVI в., О. Ландзарини приходит к парадоксальному выводу о венецианском происхождении альбома В⁸⁵, предлагая в качестве «единственной возможной кандидатуры» [30, р. 39] на роль его автора венецианского живописца Джованни Баттисту Франко. Основным стимулом для подобной гипотезы послужила позднейшая надпись на обороте последнего листа альбома В: «*Эта книга принадлежала А. Палладио*» / *Questo libro fu d'Andrea Palladio*⁸⁶, а Франко удостоился чести его авторства в основном как подходящая «соединительная фигура», связывающая окружение Лигорио и Палладио [30, р. 39–41]⁸⁷. И несмотря на то что надпись датируется, как констатируют авторы [30, р. 174], самое раннее концом XVI в. и достоверность ее никем и ничем не подтверждена⁸⁸, имя Палладио настолько заинтриговало авторов

⁸⁰ См.: Roma, BAV. Barb. lat. 4424, ff. 9 v, 10 r-v, 11 r-v, 12 r, 14 v, 15 r, 63 r, etc.; Siena, Bibl. Comunale. Codex: inv. S. IV. 8, ff. 35 v, 36 r-v, 39 r-44 v, etc.

⁸¹ *Codex Strozzi*. Firenze, Uffizi. Inv.: 1596 A v, 1597 A r, 1598 A r-v, 1600 A v, etc.

⁸² Firenze, Uffizi. Inv.: 1742 A r-v, 1748 A r-v, etc.

⁸³ Firenze, Uffizi. Inv.: 1701 A r, 1702 A v, 1703 A r-v, 1804 A r-v, etc.

⁸⁴ Если в своих рисунках архитектурных деталей Антонио да Сангалло Младший в основном отходит от традиций ремесленных образцов и использует новый метод точных археологических обмеров (ср., например, обмеры ордера Пантеона: Firenze, Uffizi. Inv.: 85 A v, 1219 A r), то в изображениях некоторых легендарных памятников (например, в реконструкциях Галикарнасского мавзолея: Firenze, Uffizi. Inv.: 1040 A r) он опирается на старую традицию фантастических реконструкций XV в.

⁸⁵ Основным аргументом для итальянской исследовательницы становится сходство альбома В с манускриптом из Падуанской библиотеки (MS 764), отразившим, по ее мнению, первоначальную компоновку эрмитажного сборника [30, р. 9–12], с одной стороны, и связанного с венецианскими кругами, с другой [idem, р. 36–37]. Аргумент, на наш взгляд, не выдерживающий никакой критики, так как сама автор замечает, что ничто не препятствует тому, чтобы предположить, что копии с альбома В, выполненные в Риме, были впоследствии отредактированы в Венеции [idem, р. 37].

⁸⁶ *Cod. Dest. B*, f. 130 v.

⁸⁷ Мы оставляем без комментариев сам метод подобной «атрибуции» — путем подгона подходящей фигуры из заданного круга под собственные критерии, не включающие ни типологические, ни стилистические особенности рисунков (которые, несомненно, выдают интересы архитектора, а отнюдь не живописца).

⁸⁸ Единого мнения по этому поводу нет даже среди авторов итальянской публикации. Если О. Ландзарини свято верит в подлинность надписи и выстраивает гипотезу об атрибуции и дальнейшей исторической судьбе альбома В, исходя из его принадлежности Палладио [30, р. 39–44],

публикации, что надпись была вынесена ими в заглавие своего труда [30]. Так мог ли в действительности великий Палладио иметь какое-либо отношение к эрмитажным альбомам и в частности к альбому В?

На первый взгляд ни по форме, ни по содержанию все три эрмитажных сборника, включая и альбом В, не имеют ничего общего ни с опубликованным в 1570 г. трактатом «Четыре книги об архитектуре» Палладио [38], ни с его оригинальными рисунками, большая часть которых хранится в Лондоне в коллекции Королевского института британских архитекторов (RIBA)⁸⁹. Последние ясно демонстрируют приверженность их автора более зрелому с научной и профессиональной точек зрения методу описания и изображения античных построек и их частей, представленных в виде планов, разрезов, ортогональных проекций фасадов и деталей с указанием точных обмерных данных. Тогда как рисунки эрмитажных альбомов, большая часть которых дается в перспективе, часто неправильной, без размеров, и в особенности фантазийные виды античных сооружений обнаруживают, как уже отмечалось выше, более архаичный и «популярный» подход. Сами итальянские исследовательницы констатируют противоречия между рисунками альбома В и трактатом Палладио в деталях трактовки античных памятников⁹⁰, которые заставляют их отвергнуть гипотезу Г. фон Геймюллера, предполагавшего, что альбом В мог составлять часть архивов Палладио, собранных им в процессе работы над его трактатом [22, р. 138]. Вместо этого О. Ландзарини выдвигает свою версию, согласно которой альбом был приобретен Палладио уже после завершения этой работы (то есть после 1570 г.), а надпись, которая говорит о нем в прошедшем времени: *...libro fu d'Andrea Palladio* / «...книга принадлежала Андреа Палладио», — была сделана уже после его смерти [30, р. 38].

Эта версия нам не кажется убедительной. Непонятно, зачем Палладио потребовалось приобретать столь архаичный и недостоверный источник, тем более после завершения работы над своим трудом (для которого он, возможно, мог бы ему пригодиться), когда в его распоряжении находился большой архив собственных архитектурных штудий, накопленный в течение жизни и отвечающий всем его требованиям. Что же касается прошедшего времени в тексте надписи, то оно может свидетельствовать не только о смерти владельца, но и о переходе альбома в другие руки. Если же посмотреть на проблему шире, то можно заметить, что при отсутствии точных соответствий в рисунках альбома В и рисунках Палладио некоторое совпадение интересов в них обнаружить все-таки можно. Например, на рисунке Палладио из коллекции RIBA⁹¹ можно увидеть изображения аналогичных сюжетов: трех античных мавзолеев на Аппиевой дороге, два из которых фигурируют и в альбоме В⁹². При их сопоставлении становятся

то Р. Мартинис допускает, что надпись могла быть сделана позднейшим владельцем или продавцом альбома для придания ему большей коммерческой ценности [30, р. 66].

⁸⁹ London, RIBA. Palladio. Vol. I–XIV.

⁹⁰ В частности, они обращают внимание на несоответствие деталей постамента портика близ церкви Санти Куаттро Коронати в Риме, изображенного в альбоме (*Cod. Dest. B, f. 57 r*), описанию Храма Минервы в Ассизи Палладио [38, р. 103–106], где тот указывает, что нигде не видел ранее подобного устройства постамента [30, р. 38].

⁹¹ London, RIBA. Vol. VIII, f. 7 r.

⁹² Мавзолеем Кальвентиев (*Cod. Dest. B, f. 1 r*) и мавзолеем Ромула на вилле Максенция (*Cod. Dest. B, f. 54 r*).

ясны различия: если Палладио предпочитает более полные и точные виды в ортогональных проекциях, апеллируя к авторитетному прототипу — III книге Серлио⁹³, то автор альбома В изображает план в сокращенном виде, а разрез — в неправильной перспективе. Что свидетельствует о более древних корнях его рисунка.

Впрочем, и в искажениях перспективы также можно обнаружить черты сходства. На другом рисунке Палладио, показывающем в перспективе карниз храма Юпитера-Сераписа на Квиринале⁹⁴, он неожиданно обогащается дополнительным профилем, отсутствующим в разрезе: под выносной плитой можно увидеть криволинейную форму, похожую на выкружку. Такую же форму под выносной плитой можно наблюдать во многих карнизах альбома В⁹⁵. Дополнительная выкружка появляется в них потому что, копируя архаичный источник, автор просто не понял строения карниза и трактовал искаженную в перспективе форму выносной плиты как дополнительную деталь. Этот пример доказывает, что и Палладио, и автор альбома В использовали одинаковые по характеру источники — старые образцовые книги — и что оба они осваивали их путем копирования⁹⁶. Показательно, что оба приведенных выше рисунка Палладио датируются самым началом его творчества — 1540-ми гг., то есть параллели с альбомом В обнаруживаются у него не после, а задолго до начала его работы над трактатом. В этот период Палладио несколько раз приезжал в Рим, где вращался в тех же кругах, близких Витрувианской академии, что и Лигорио, и автор нашего альбома. Вполне возможно, что он копировал те же самые источники и использовал сходные прототипы из накопленных архивов свода рисунков римских древностей. Возможно также (здесь мы вступаем в область фантазий), что он мог держать в руках альбом В (тогда еще, несомненно, незавершенный) и даже иметь его какое-то время в своем распоряжении, хотя маловероятно, что он принял личное участие в его создании.

Пример с Палладио, малозначащий, на наш взгляд, сам по себе, важен для нас потому, что он иллюстрирует нашу главную мысль: невозможно полноценно исследовать столь сложный, многослойный, многоплановый графический ансамбль, каковым являются эрмитажные альбомы А, В и С, если не рассматривать их проблемы целиком, во всех их аспектах, в их взаимосвязи, в сложном и динамичном историческом контексте. Если же ограничить свои задачи и брать только отдельные аспекты, мотивы, рисунки или надписи, то это чревато полным искажением общей картины. Такой «сон разума» будет порождать фантомы, подобные венецианскому живописцу Дж. Б. Франко, чье имя, мы опасаемся, еще долго будет кочевать по разным текстам и базам данных в качестве возможного или предполагаемого (в лучшем случае!) автора альбома В. Тогда как на самом деле главный интерес в исследовании альбомов

⁹³ Serlio S. Il Terzo Libro di Sabastiano Serlio Bolognese... antiquita di Roma... Venetia: F. Marcolini, 1540, ff. XXXIII, XLV.

⁹⁴ London, RIBA. Vol. IX, f. 18 v.

⁹⁵ *Cod. Dest. B*, ff. 21 r, 22 v, 23 r, 26 r, 28 r.

⁹⁶ Копийный характер рисунка Палладио подтверждается существованием еще нескольких воспроизведений того же самого карниза, в которых повторяется данная ошибка в передаче профиля. Все они обнаруживаются среди рисунков Дюсерсо (Paris, BNF. Inv.: E d 2 r+ res, f. 12; München, BSB. *Cod. Icon* 209e, f. 42 r).

представляет как раз возможность широкого обобщения. Ансамбль, расположенный на пересечении интересов антикваров и архитекторов-практиков, живописцев и граверов, дилетантов и теоретиков-знатоков, итальянцев и выходцев с Севера, представляет весь срез любителей и исследователей античности середины XVI в. Он позволяет увидеть как истоки этого процесса в эпоху Кватроченто, так и перспективы его развития в будущем до конца XVIII в. Он дает возможность очертить как генеральную линию эволюции штудий античности, так и ее маргинальные ответвления вроде фантазийных реконструкций несохранившихся антиков. Он дает возможность представить как методы практического обучения архитекторов, скульпторов и резчиков использованию античных форм, так и способы воздействия этих форм на широкие круги интеллектуалов — гуманистов, любителей, заказчиков. Таким образом, изучение альбомов из Эрмитажа в широком историческом контексте и во всех их связях и взаимодействиях открывает обширные перспективы для познания процесса возрождения античности в эпоху Ренессанса.

Литература

1. Ефимова Е. А. Альбомы из коллекции И. Детайера в Государственном Эрмитаже: исторический контекст и проблемы интерпретации // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 3 / Под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. — СПб.: НП-Принт, 2013. — С. 401–412.
2. Ефимова Е. А. Итальянское путешествие Жака Андруэ Дюсерсо Старшего (1511–1585): факты и гипотезы // Вестник Московского университета. — Серия 8. История. — 2013. — № 6. — С. 116–145.
3. Ефимова Е. А. Архитектурные фантазии на тему античности в рисунке эпохи Возрождения // 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. 442–451.
4. Михайлова М. Б. Три альбома итальянских архитектурных рисунков XV–XVI вв. из собрания Эрмитажа // Тезисы докладов научной сессии, посвященной итогам работы Государственного Эрмитажа за 1966 г. — Л.: Изд-во ГЭ, 1967. — С. 39–40.
5. Михайлова М. Б. Неизвестный античный нимфей в Альбано // Сообщения Государственного Эрмитажа. — 1968. — Вып. XXIX. — С. 15–17.
6. Михайлова М. Б. Неизвестный античный храм в Тибуре (по рисунку итальянского мастера XV в.) // Вестник древней истории. — 1969. — № 1. — С. 176–184. [Итал. изд. см.: № 35.]
7. Михайлова М. Б. Архитектурные зарисовки Кватроченто с античных памятников: дис... к. иск. — М., 1972. — 186 с.
8. Шевченко В. Г. Шарль-Луи Клериссо и коллекция его рисунков в Эрмитаже: дис... к. иск. — СПб., 1999. — 280 с.
9. Agosti G., Farinella V. Michelangelo. Studi di antichità dal Codice Coner. — Torino: Strenna Utet, 1987. — 132 p.
10. Bartoli A. I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze, I. — Roma: C. A. Bontempelli, 1914. — 245 p.
11. Campbell I. Ancient Roman Topography and Architecture (The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. Series A, Antiquities and Architecture, pt. 9). Vols. I–III. — London: Royal Collection, 2004. — 1065 p.
12. Crawford M. H. Antoine Morillon, Antiquarian and Medallist // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. — 1998. — Vol. 61. — P. 93–110.
13. De Divitiis B. Fra Giocondo nel Regno di Napoli: dallo studio antiquario al progetto all'antica // Giovanni Giocondo umanista, architetto e antiquario / A cura di P. Gros, P.-N. Pagliara. — Venezia: Marsilio, 2014. — P. 337–352.
14. Del'Orme Ph. Le premier tome de l'Architecture. — Paris: F. Morel, 1567–1568. — 286 f.

15. *Egger H., Hülsen Ch., Michaelis A.* Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios. I–II. — Wien: A. Hölder, [1905–1906], 2011. — 158 S.
16. *Fairbairn L.* Italian Renaissance Drawings from the Collection of Sir John Soane's Museum. I–II. — London: Azimuth Editions, 1998. — 784 p.
17. *Frommel Ch.-L.* Giulio II et il progetto di Fra Giocondo per San Pietro // Giovanni Giocondo umanista, architetto e antiquario / A cura di P. Gros, P.-N. Pagliara. — Venezia: Marsilio, 2014. — P. 381–398.
18. *Fuhring P.* “Rvinarum Variarum Fabricarum”: The Final Flowering of Roma Antica Fantasy Architecture in European Printmaking // Reibungspunkte: Ordnung und Umbruch in Architektur und Kunst. Festschrift für Hubertus Günther / H. Hubach, B. von Orelli-Messirli, T. Tassini (hrsg.). — Petersberg: Imhof, 2008. — P. 91–101.
19. *Fuhring P.* Catalogue sommaire des estampes // Jacques Androuet du Cerceau “un des plus grands architects qui se soient jamais trouvés en France” / J. Guillaume (ed.). — Paris: Picard, 2010. — P. 301–321.
20. *Fuhring P.* Catalogue sommaire des recueils de dessins // Jacques Androuet du Cerceau “un des plus grands architects qui se soient jamais trouvés en France” / J. Guillaume (ed.). — Paris: Picard, 2010. — P. 323–332.
21. *Geymüller H. de.* Les Du Cerceaux, leur vie et leur oeuvre, d'après les nouvelles recherches. — Paris: Imprimerie de l'art, 1887. — 348 p.
22. *Geymüller H. de.* Trois albums de dessins de Fra Giocondo // Mélanges d'archéologie de d'histoire. — 1891. — XI. — P. 133–158.
23. *Guillaume J.* Qui est Jacques Androuet du Cerceau? // Jacques Androuet du Cerceau “un des plus grands architects qui se soient jamais trouvés en France” / J. Guillaume (ed.). — Paris: Picard, 2010. — P. 16–31.
24. *Gukovsky M.* Ritrovamento dei tre volume di disegni attribuiti a Fra Giocondo // Italia medioevale e umanistica. — 1963. — VI. — P. 263–269.
25. *Günther H.* Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance. — Tübingen: Ernst Wasmuth Verlag, 1988. — 402 S.
26. *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 / M. Faietti, G. Wolf (ed.). — Venice: Marsilio Editori, 2008. — P. 121–134. Add. P. 285–292.
27. *Günther H.* Du Cerceau et l'Antiquité // Jacques Androuet du Cerceau “un des plus grands architects qui se soient jamais trouvés en France” / J. Guillaume (ed.). — Paris: Picard, 2010. — P. 75–90.
28. *Hülsen Ch.* Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424. I–II. — Leipzig: Harrassowitz, 1910. — 103 S.
29. *Jacques Androuet du Cerceau* “un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France” / J. Guillaume (ed.). — Paris: Picard, 2010. — 352 p.
30. *Lanzarini O., Martinis R.* “Questo libro fu d'Andrea Palladio”: il codice Destailleur B dell'Ermitage. — Roma: “L'Erma” di Bretschneider, 2015. — 318 p.
31. *Ligorio P.* Libro di M. Pyrrho Ligori Napolitano delle antichità di Roma, nel quale si tratta de' circo, theatri e anfiteatri, con le Paradosse del medesimo autore, quai confutano la commune opinione sopra varii luoghi della città di Roma. — Venetia: M. Tramezzino, 1553. — 51 p.
32. *Mattei Fr.* Giambattista Aleotti (1546–1636) e la *Regola* di Giacomo Barozzi da Vignola della Biblioteca Ariostea di Ferrara (ms. Cl. I 217) // Annali di architettura. — 2010. — No. 22. — P. 103–125.
33. *Michailova M.* Mausolei romani sconosciuti nei disegni d'un architetto italiano del Rinascimento // Palladio. — 1969. — No. 1–3. — P. 3–13.
34. *Michailova M.* Bridges of Ancient Rome: Drawings in the Hermitage Ascribed to Fra Giocondo // The Art Bulletin. — 1970. — Vol. 52. — No. 3. — P. 240–264.
35. *Michailova M.* Un tempio antico sconosciuto a Tivoli (Tibur) second il disegno di un maestro italiano del Quattrocento // Pegasus. — 2001. — No. 3. — P. 111–124.
36. *Nesselrath A.* I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia // Memoria dell'antico nell'arte italiana / A cura di S. Settis. — Vol. III. — Torino: Einaudi, 1986. — P. 89–147.
37. *Nesselrath A.* Codex Coner — 85 years on // Cassiano dal Pozzo's Paper Museum. Vol. II (Series: Quaderni Puteani, 3). — Milano: Olivetti, 1992. — P. 145–167.
38. *Palladio A.* I Quattro Libri dell'Architettura. — Venezia: D. De'Franceschi, 1570. — 128 p.
39. *Pauwels Y.* Les années d'apprentissage du jeune de L'Orme: l'hôtel Bullioud a Lyon // Bulletin Monumental. — 1995. — Vol. 153–154. — P. 351–357.
40. *Percier Ch., Fontaine P. Fr. L.* Palais, maisons et autres édifices modernes, dessinés à Rome. — Paris: Baudouin, 1798. — 40 p., 100 pl.

41. Scaglia G. Fantasy Architecture of Roma antica // *Arte lombarda*. — 1970. — No. 2. — P. 9–24.
42. Scaglia G. Drawing of “Roma antica” in a Vitruvius Edition of the Metropolitan Museum of Art, part II–III. Add.: Index of Architectural Drawings, Sketchbooks, Copybooks, and Albums by Renaissance Artists and Humanists // *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*. — 1994. — No. 29. — P. 97–136. — 1995. — No. 30. — P. 249–305.
43. Stella J. Baroque Ornament and Designs. — New York: Dover Publication, 2013. — 48 p.
44. Thoenes Ch. La “lettera” a Leone X // *Raffaello a Roma: il convegno dal 21 al 28 marzo del 1983 / A cura di Ch. L. Frommel*. — Roma: Edizioni dell’Elefante, 1986. — P. 373–381.
45. Variety, Archeology, and Ornament: Renaissance Architectural Prints from Column to Cornice: Cat. Exh. University of Virginia Art Museum (August 26 – December 18, 2011) / C. Brothers; M. J. Waters — Charlottesville: University of Virginia Art Museum, 2011. — 142 p.

Название статьи. Античность глазами антиквара, архитектора и гравера: альбомы из Государственного Эрмитажа и развитие архитектурного рисунка на тему античности в XVI веке.

Сведения об авторе. Ефимова Елена Анатольевна — кандидат искусствоведения, доцент. Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, Москва, Российская Федерация, 119991. e_efimova2001@mail.ru

Аннотация. Статья является частью коллективной работы по изучению альбомов А, В и С из коллекции И. Детайера в рамках исследовательского проекта Государственного Эрмитажа. Она представляет собой критический разбор публикации альбома Destailleur В, выполненной О. Ландзарини и Р. Мартинис и выпущенной в Риме издательством l’Erma di Bretschneider в 2015 г. Главным недостатком этой публикации автор считает недостаточно глубокий и полный анализ связей альбома В с другими источниками: как с альбомами А и С из Эрмитажа, так и с многочисленными аналогами в других коллекциях. Автор считает главной задачей максимально полное и всестороннее изучение культурного и художественного контекста возникновения эрмитажных сборников и подразделяет эту задачу на три группы проблем. Первая — исследование их места в развитии традиции строительных образцовых книг от XV до XVIII в.; вторая — изучение их связей с римской интеллектуальной гуманистической средой XVI в. в контексте реализации планов создания корпуса рисунков античных древностей; третья — выяснение их роли в процессе широкого распространения антиквизированных мотивов в Италии и за ее пределами, в том числе в распространении традиции фантазийных реконструкций античных архитектурных памятников. В рамках каждой из этих проблем автор намечает пути решения и выдвигает новые идеи. В частности, констатируется наличие контактов эрмитажных альбомов не только с трудами Пирро Лигорио, но и с архивами римских гравировальных мастерских Антонио Саламанки и Антонио Лафрери, архитектурными штудиями династии Сангалло, фондами рисунков, накопленными римской Витрувианской академией Клаудιο Толмеи и коллекциями интеллектуалов-гуманистов вплоть до начала XVII в. Автор отмечает недостаточную исследованность проблемы интернациональных связей рисунков альбома В, в частности с работами французского архитектора и гравера Жака Андруэ Дюсерсо Старшего, и констатирует неоднородность источников рисунков архитектурных фантазий, в которых наряду с образцами Дюсерсо были, очевидно, задействованы и модели других авторов. Автор предполагает наличие контактов между рисунками альбома В и гравюрными публикациями этих моделей, выпущенными в Риме в 1540-е гг. анонимным монограммистом GA. Отвергается атрибуция рисунков альбома В венецианскому мастеру Джованни Баттисте Франко и подчеркивается южноитальянское и римское происхождение альбомов. В завершение автор обращается к проблеме связи альбома с именем Андреа Палладио и полагает, что такие связи возможны были только в ранний период работы мастера, в ходе его римских поездок, но никак не после 1570 г., как полагала О. Ландзарини. В итоге автор приходит к выводу об исключительной важности трех альбомов из Эрмитажа для понимания всех сторон процесса исследования и возрождения античности и необходимости их более полной общей публикации.

Ключевые слова: альбомы Destailleurs А, В, С; архитектурные рисунки; штудии античных памятников; книги образцов; детали ордеров; архитектурные фантазии; источники.

Title. Antiquity in the Eyes of an Antiquarian, Architect and Engraver: State Hermitage Albums and the Development of Architectural Drawings of Antiquity in the 16th Century.

Author. Efimova, Elena Anatol'evna — Ph. D., associate professor. Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory 1, 119991 Moscow, Russia. e_efimova2001@mail.ru

Abstract. The current article is a piece of the collective research work related to H. Destailleur's A, B, C albums in the framework of the investigation project initiated by the State Hermitage. It represents a critical analysis of the recent publication of Destailleur B album effected by O. Lanzarini and R. Martinis (Roma: "l'Erma" di Bretschneider, 2015). According to the author's opinion, the major disadvantage of this publication is the absence of the deep and complete analysis of correlations between Album B and other sources: including not only A and C albums from the Hermitage, but also a number of other drawings from different collections. The author defines the objective as a comprehensive study of the cultural and artistic context of the Hermitage albums and divides this objective into three groups of problems. The first group is dedicated to the study of the role of the albums in the development of architectural model books tradition from the 15th to the 18th century. The second group includes the study of its correlations with Roman intellectual humanistic environment of the 16th century in the context of realizing the projects of full corpus of ancient Roman monument representations. Finally, the third group deals with its role in popularization of antique-simile motives in Italy and abroad, including the dissemination of the tradition of fantasy reconstructions of ancient monuments. The author proposes some original solutions to all groups of problems and comes up with new ideas. In particular, several links between the Hermitage albums and some other pieces have been proved to exist: the works of Pirro Ligorio, engraving workshop archives of Antonio Salamanca and Antonio Laferri, architectural studios of Sangallo family, drawing funds of Claudio Tolomei's Academia Vitruviana and intellectual-humanists collections up to the 18th century. The author states that the problem of international contacts of Album B has been underinvestigated. Particularly, it concerns its relation with the works of French architect and engraver Jacques Androuet Du Cerceau the Elder. Efimova notes the heterogeneity of sources of drawing architectural fantasies in Album B, in which, obviously, the models of other authors apart from Du Cerceau were used. There were connections between the Hermitage drawings and gravure publications produced in Rome in 1540s by the anonymous monogrammist GA with the Caltrop. The attribution of Album B drawings to Venetian painter Giovanni Battista Franco has been proved faulty, so far as an emphasis has been made on south Italian and Roman origins of these albums. In the end of the current article the author refers to any possible connection between the album and Andrea Palladio. This connection would've been possible only in the early period of the master's work during his Roman trips in the 1540s, but not after 1570, as it was stated by O. Lanzarini. As a result, the author concludes that the three Hermitage albums have fundamental importance for our understanding of the processes of research and revival of antiquity.

Keywords: Albums Destailleurs A, B, C; architectural drawings; studies of antique monuments; model books; order details; architectural fantasies; sources.

References

- Agosti G.; Farinella V. *Michelangelo. Studi di antichità dal Codice Coner*. Torino, Strenna Utet Publ., 1987. 132 p. (in Italian).
- Bartoli A. *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, I. Roma, C. A. Bontempelli Publ., 1914. 245 p. (in Italian).
- Brothers C.; Waters M. J. (eds.) *Variety, Archeology, and Ornament: Renaissance Architectural Prints from Column to Cornice. Cat. Exh. University of Virginia Art Museum (August 26 – December 18, 2011)*. Charlottesville, University of Virginia Art Museum Publ., 2011. 142 p.
- Campbell I. *Ancient Roman Topography and Architecture (The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. Series A, Antiquities and Architecture, pt. 9)*, 3 vols. London, Royal Collection Publ., 2004. 1065 p.
- Crawford M. H. Antoine Morillon, Antiquarian and Medallist. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1998, vol. 61, pp. 93–110.
- De Divitiis B. Fra Giocondo nel Regno di Napoli: dallo studio antiquario al progetto all'antica. *Giovanni Giocondo umanista, architetto e antiquario*. Venezia, Marsilio Publ., 2014, pp. 337–352 (in Italian).
- De l'Orme Ph. *Le premier tome de l'Architecture*. Paris, F. Morel Publ., 1567–1568. 286 p. (in French).
- Efimova E. A. Albums from the Former H. Destailleur's Collection in the State Hermitage: A Historical Context and Some Problems of Interpretation. *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva, sb. nauch. statei. Vyp. 3 (Actual Problems of Theory and History of Art, Collection of Articles, vol. 3)*. Saint-Petersburg, NP-Print Publ., 2013, pp. 401–412 (in Russian).
- Efimova E. A. Italian Journey of Jacques Androuet du Cerceau the Elder (1511–1585): Facts and Hypotheses. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 8. Istoriia (Bulletin of Moscow University. Series 8. History)*, 2013, no. 6, pp. 116–145 (in Russian).

Efimova E. A. Architectural Fantasies on Classical Antiquity in the Renaissance Drawings. *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva: sb. nauch. statei. Vyp. 5. (Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles, vol. 5)*. Saint-Petersburg, NP-Print Publ., 2015, pp. 442–451 (in Russian).

Egger H.; Hülsen Ch.; Michaelis A. *Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*, I–II. Wien, A. Hölder Publ., 1905–1906. 56 p. (in Deutsch).

Fairbairn L. *Italian Renaissance Drawings from the Collection of Sir John Soane's Museum*, I–II. London, Azimuth Editions Publ., 1998. 784 p.

Frommel Ch.-L. Giulio II et il progetto di Fra Giocondo per San Pietro. *Giovanni Giocondo umanista, architetto e antiquario*. Venezia, Marsilio Publ., 2014, pp. 381–398 (in Italian).

Fuhring P. "Rvinarum Variarum Fabricarum": The Final Flowering of Roma Antica Fantasy Architecture in European Printmaking. *Reibungspunkte: Ordnung und Umbruch in Architektur und Kunst. Festschrift für Hubertus Günther*. Petersberg, Imhof, 2008, pp. 91–101.

Fuhring P. Catalogue sommaire des estampes. *Jacques Androuet du Cerceau "un des plus grands architects qui se soient jamais trouvés en France"*. Paris, Picard Publ., 2010, pp. 301–321 (in French).

Fuhring P. Catalogue sommaire des recueils de dessins. *Jacques Androuet du Cerceau "un des plus grands architects qui se soient jamais trouvés en France"*. Paris, Picard Publ., 2010, pp. 323–332 (in French).

Geymüller H. de. *Les Du Cerceau, leur vie et leur oeuvre, d'après les nouvelles recherches*. Paris, Imprimerie de l'art Publ., 1887. 348 p. (in French).

Geymüller H. de. Trois albums de dessins de Fra Giocondo. *Mélanges d'archéologie de d'histoire*, 1891, vol. 11, pp. 133–158 (in French).

Guillaume J. (ed.) *Jacques Androuet du Cerceau "un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France"*. Paris, Picard Publ., 2010. 352 p. (in French).

Guillaume J. Qui est Jacques Androuet du Cerceau? *Jacques Androuet du Cerceau "un des plus grands architects qui se soient jamais trouvés en France"*. Paris, Picard Publ., 2010, pp. 16–31 (in French).

Gukovsky M. Ritrovamento dei tre volume di disegni attribuiti a Fra Giocondo. *Italia medioevale e umanistica*, 1963, vol. 6, pp. 263–269 (in Italian).

Günther H. *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*. Tübingen, Ernst Wasmuth Verlag Publ., 1988. 402 p. (in Deutsch).

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*. Venice, Marsilio Editori Publ., 2008, pp. 121–134. Add. pp. 285–292 (in Italian).

Günther H. Du Cerceau et l'Antiquité. *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).

Hülsen Ch. *Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424*, I–II. Leipzig, Harrassowitz Publ., 1910. 103 p. (in Italian).

Lanzarini O.; Martinis R. "Questo libro fu d'Andrea Palladio": il codice Destailleur B dell'Ermitage. Roma, "L'Erma" di Bretschneider Publ., 2015. 318 p. (in Italian).

Ligorio P. *Libro di M. Pyrrho Ligori Napolitano delle antichità di Roma, nel quale si tratta de' circi, theatri e anfiteatri, con le Paradosse del medesimo autore, quai confutano la commune opinione sopra varii luoghi della città di Roma*. Venetia, M. Tramezzino Publ., 1553. 51 p. (in Italian).

Mattei Fr. Giambattista Aleotti (1546–1636) e la Regola di Jacomo Barozzi da Vignola della Biblioteca Arioste di Ferrara (ms. Cl. I 217). *Annali di architettura*, 2010, no. 22, pp. 103–125 (in Italian).

Mikhailova M. B. Three Albums of Italian Architectural Drawings of the 15–16th Centuries from the Hermitage Collection. *Tezisy dokladov nauchnoi sessii, posviashchennoi itogam raboty Gosudarstvennogo Ermitazha za 1966 g. (Abstracts of Scientific Session Devoted to the Results of the State Hermitage for 1966)*. Leningrad, Gosudarstvennyi Ermitazh Publ., 1967, pp. 39–40 (in Russian).

Mikhailova M. B. Unknown Antique Nymphaeum in Albano. *Soobshcheniia Gosudarstvennogo Ermitazha (Reports of the State Hermitage)*, 1968, vol. 29, pp. 15–17 (in Russian).

Mikhailova M. B. Unknown Antique Temple in Tibur (by the Drawing of an Italian Master of the 15th century). *Vestnik drevnei istorii (Journal of Ancient History)*, 1969, no. 1, pp. 176–184 (in Russian).

Michailova M. Un tempio antico sconosciuto a Tivoli (Tibur) second il disegno di un maestro italiano del Quattrocento. *Pegasus*, 2001, no. 3, pp. 111–124 (in Italian).

Michailova M. Mausolei romani sconosciuti nei disegni d'un architetto italiano del Rinascimento. *Palladio*, 1969, no. 1–3, pp. 3–13 (in Italian).

Michailova M. Bridges of Ancient Rome: Drawings in the Hermitage Ascribed to Fra Giocondo. *The Art Bulletin*, 1970, vol. 52, no. 3, pp. 240–264.

Mikhailova M. B. *Architectural Sketches of Quattrocento from Antique Monuments*, Ph. D. Thesis. Moscow, 1972. 186 p. (in Russian).

Nesselrath A. I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia. *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. 3. Torino, Einaudi, 1986, pp. 89–147 (in Italian).

Nesselrath A. Codex Coner — 85 Years on. *Cassiano dal Pozzo's Paper Museum*, vol. 2 (Series: *Quaderni Puteani*, 3). Milano, Olivetti Publ., 1992, pp. 145–167.

Palladio A. *I Quattro Libri dell' Architettura*. Venezia, D. De 'Franceschi Publ., 1570. 128 p. (in Italian).

Pauwels Y. Les années d'apprentissage du jeune de L'Orme: l'hôtel Bullioud a Lyon. *Bulletin Monumental*, 1995, vols. 153–154, pp. 351–357 (in French).

Percier Ch.; Fontaine P. Fr. L. *Palais, maisons et autres édifices modernes, dessinés à Rome*. Paris, Baudouin Publ., 1798. 40 p. 100 pl. (in French).

Scaglia G. Fantasy Architecture of Roma Antica. *Arte lombarda*, 1970, no. 2, pp. 9–24.

Scaglia G. Drawings of "Roma antica" in a Vitruvius Edition of the Metropolitan Museum of Art, part 2–3. Add.: Index of Architectural Drawings, Sketchbooks, Copybooks, and Albums by Renaissance Artists and Humanists. *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 1994, no. 29, pp. 97–136; 1995, no 30, pp. 249–305.

Shevchenko V. G. *Charles-Louis Clérisseau and the Collection of His Drawings in the State Hermitage*, Ph. D. Thesis. Saint-Petersburg, 1999. 280 p. (in Russian).

Stella J. *Baroque Ornament and Designs*. New York, Dover Publication Publ., 2013. 48 p.

Thoenes Ch. La "lettera" a Leone X. *Raffaello a Roma: il convegno dal 21 al 28 marzo del 1983*. Roma, Edizioni dell'Elefante Publ., 1986, pp. 373–381 (in Italian).



182. Мавзолей Юлиев в Глануме. I в. до н. э. Сен-Реми-де-Прованс. Франция



183. Жак-Андруэ-Дюсерсо. Мавзолей в Глануме. *Liber novus...* 1560



184. Неизвестный мастер середины XVI в. Мавзолей в Глануме. Альбом *Destailleur B.* Fol. 44 г. Центральная научная библиотека ГЭ, Санкт-Петербург