

УДК 769.72.014
ББК 85.153(3)
DOI 10.18688/aa2313-5-43

Е. А. Ефимова

«Детали ордеров»: об одной забытой графической серии Жака Андруэ-Дюсерсо

Графическое наследие французского архитектора, рисовальщика и гравера Жака Андруэ-Дюсерсо поистине огромно. В настоящий момент известно более 1200 рисунков и около 1700 офортов [22, р. 7], изображающих античные и современные автору храмы, дворцы, замки и городские дома, а также триумфальные арки, порталы, камины, фонтаны, различные архитектурные детали, элементы декора, пейзажи и фигуративные композиции, приписываемых ему и его мастерской. В течение почти 40 лет — с начала 1540-х до начала 1580-х гг. — она аккумулировала в себе практически всю ренессансную архитектурную графику во Франции. Колоссальные масштабы вкупе с крайней скудной документальной базой создают серьёзные проблемы в атрибуции и определении границ графического наследия Дюсерсо, которые, несмотря на недавние фундаментальные исследования¹, нельзя считать окончательно установленными. При этом наибольшие сложности возникают при изучении произведений, относящихся к раннему периоду его творчества, о котором не сохранилось практически никаких документов, и который до сих пор остается областью догадок, гипотез и оживлённой полемики². К числу наиболее спорных работ, связанных с именем Дюсерсо и не получивших пока должного внимания исследователей, относится серия рисунков и офортов, известная под общим названием «Детали ордеров»³.

¹ В 2010 г. в Париже прошла выставка *Androuet Du Cerceau (1520–1586), l'inventeur de l'architecture à la française?*, которая стала итогом многолетнего проекта исследования творчества Ж. Андруэ-Дюсерсо, начатого британским исследователем Д. Томсоном [35; 6]. К этой выставке было приурочено издание коллективной монографии под руководством Ж. Гийома и П. Фюринга [22], при участии В. Оклер, Фр. Будон, С. Фроммель, Х. Гюнтера и др., которая стала первой опубликованной монографией, посвященной Дюсерсо, после более чем столетнего перерыва, отделяющего её от книги Г. фон Геймюллера 1887 г. [18]. В рамках этого проекта, включавшего помимо парижской выставки, также выставку в замке Блуа в 2011 г. и издание нескольких крупных альбомов Дюсерсо, П. Фюринг подготовил новый каталог рисунков [17] и офортов [16] Дюсерсо.

² Авторы монографии 2010 г. оспорили некоторые постулаты, касающиеся ранней биографии и творчества Ж. Андруэ-Дюсерсо, считавшиеся ранее общепризнанными, в частности, тезис о его путешествии в Италию в начале творческой карьеры [22, р. 9; 19, р. 75, р. 89, note 2]. Однако в этом с ними не согласились другие исследователи [29, р. 143; 11, р. 326–327]. Кроме того, участники проекта поддержали выдвинутую ранее Д. Томсоном ошибочную гипотезу о дате рождения Дюсерсо около 1520 г. и на её основании отвергли атрибуцию ему работ, выполненных до 1539 г., перетрибутировав их другим авторам [22, р. 9–10; 14, р. 59, р. 70, note 2]. Эта гипотеза была вскоре опровергнута Г.-М. Лепру, который нашел документ, подтвердивший рождение Жака Андруэ в 1511 г. [27], что поставило под сомнение сделанные изменения в атрибуции.

³ Название этой, как и многих других графических серий Дюсерсо является условным, поскольку ни один из альбомов рисунков и гравюр не сохранил титульного листа с авторским заглавием. В сборнике из Парижской национальной библиотеки первая серия гравюр фигурирует под названием:

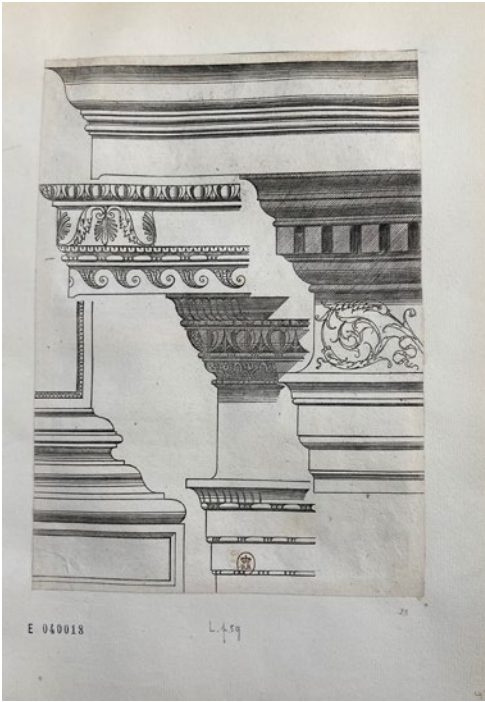


Рис. 1. Ж. Андруэ-Дюсерсо. Детали ордеров, большой формат. Офорт. Орлеан (?), ок. 1545. Paris, BnF, Estampes, Ed. 2d. E 040018. Фото: А. Байдова, 2022

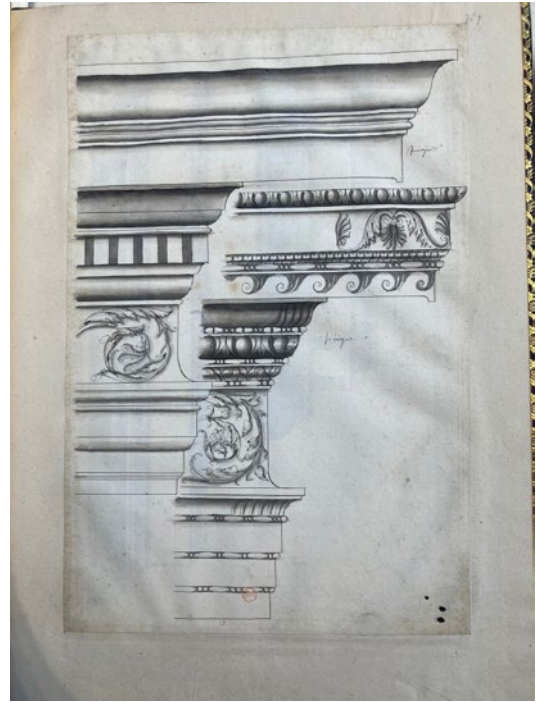


Рис. 2. Ж. Андруэ-Дюсерсо (?). Две комбинированных карниза. Рис. Paris, BnF, Estampes, Ed 2r+, res. E 041041. Фото: А. Байдова, 2022

Ядро её составляют две серии офортов: «Большая» из 30 листов, изображающих античные базы, капители, карнизы и детали антаблемента на бумаге крупного формата⁴ (Рис. 1), и «Малая» из 20 листов меньшего формата⁵ (Рис. 8), в которых к моделям первой серии было добавлено множество новых образцов, представляющих сложные, декоративные неканонические варианты ордерных форм, характерные для эпохи маньеризма. Атрибуция этих гравюр руке Дюсерсо и их датировка не вызывают никаких сомнений. Помимо техники офорта, характерной для архитектурных изданий его мастерской, специфические особенности которой и уникальная манера гравирования роднят первую серию с его циклами 1540-х гг. [13, р. 38–39], а вторую — с изданиями 1560-х [13, р. 43–44], это подтверждают и документы. Первая серия гравюр была, по всей видимости, связана с привилегией на издание своих работ, полученной Дюсерсо от короля Франциска I 28 июня 1545 г., в которой упоминаются «...les ouvrages et figures

Premières études par Jacques Androuet du Cerceau, а вторая: *Détails d'architecture d'après l'antique* (Paris, BnF, Ed. 2d, inv: E0399995–E040025 и E040026–E040045 соответственно). Эти названия были даны в конце XVIII в. коллекционером А. Калле, из собрания которого они поступили в BnF. Мы придерживаемся общего названия, данного в каталоге П. Фюринга: *Détails d'ordres antique* (DO2) и *Détails d'ordres antique et moderns* (DO3) см.: [16, р. 302, 304, 317].

⁴ 282×200 mm, см: [16, р. 304].

⁵ 188/210×138/155 mm, см: [16, р. 317].



Рис. 3. Ж. Андруэ-Дюсерсо (?). Фрагмент композитного карниза. Рис. München, BSB, Cod. Icon. 209 e, f. 33 r. URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00017410?page=48,49>



Рис. 4. Ж. Андруэ-Дюсерсо. Фрагмент композитного карниза. Детали ордеров, большой формат. Офорт. Paris, BnF, Estampes, Ed. 2d. E 040011. Фото: А. Байдова, 2022

d'architect[ur]es, cornices, moresques, et compartiments... » [6, p. 310]⁶. Датировку второй серии подтверждает изображение карниза, позаимствованного Дюсерсо из трактата Виньолы⁷, впервые опубликованного в 1562 г. Как уже отмечалось, многочисленные мотивы второй серии несут на себе отпечаток причудливой фантазии позднего маньеризма, что служит дополнительным аргументом в пользу их поздней датировки.

Кроме этих двух серий, Дюсерсо ещё несколько раз обращался к теме ордеров в своих офортах. В середине 1540-х гг. он выполнил 9 листов с изображением баз, капителей и антаблементов трёх классических ордеров, которые в точности повторяли цикл, гравированный в Риме в 1528 г. Агостино Венециано по рисункам С. Серлио [16, p. 306]. В конце жизни он опубликовал «Маленький трактат о пяти ордерах колонн»⁸, в котором он также использовал традиционные канонические варианты ордерных форм и пропорций, опирающиеся на труды С. Серлио и Х. Блума. Единственным оригинальным дополнением стали необычно декорированные фусты колонн, аналоги которых можно

⁶ *Archives Nationales*, t. XIa, 1556, f. 124r. Слово *cornices /карнизы/* в данном документе, скорее всего относится к «Деталям ордеров».

⁷ Paris, BnF, Ed. 2d, E040031. Мотив композитного карниза повторяет модель на листе XXXII первого издания *Regola delli cinque ordini d'architettura* (1562).

⁸ *Androuet du Cerceau J. Petit traite des cinq ordres de colonnes*. Paris, 1583 [16, p. 321].



Рис. 5. Ж. Андруэ-Дюсерсо. Четыре дорическо-композитные капители. *Детали ордеров, большой формат*. Офорт. Paris, BnF, Estampes, Ed. 2d. E 040006. Фото: А. Байдова, 2022



Рис. 6. Ж. Андруэ-Дюсерсо (?). Три дорическо-композитные капители. Рис. Paris, BnF, Estampes, Ed 2 r+, res. E 041036. Фото: А. Байдова, 2022

найти в его рисунках⁹. Помимо этого среди неидентифицированных или сомнительных гравюр его круга можно обнаружить ещё несколько листов ордерных деталей¹⁰, однако их принадлежность его мастерской нуждается в доказательствах. На этом фоне две серии «Деталей ордеров» заметно отличаются от прочих публикаций. Изображен-

⁹ Как отмечал П. Фюринг [17, p. 321], аналогичные модели встречаются в трёх альбомах рисунков Дюсерсо: из Монреала (Montréal, Canadian Center for Architecture. DR: 1986: 0108: 001-081, f. 1–10), музея Пти-Пале в Париже (Paris, musée du Petit Palais, LDUT 00188, f. 1–12) и Национальной библиотеки (Paris, BnF, Estampes, Ed. 2p. res., ff. 132–140). Эти рисунки, в свою очередь, опираются на более ранний альбом, хранящийся в Мадриде (Madrid, Collegio de Arquitectos, Fondo Antiguo 36 (14-FA-36)) и атрибутированный Кр. Де Йонге анонимному предшественнику Дюсерсо [9, p. 91].

¹⁰ Особенный интерес вызывает небольшая серия из 5 листов из собрания Национальной библиотеки, которые были включены А. Калле в альбом гравюр Дюсерсо вместе с «Детальями ордеров» (Paris, BnF, Ed. 2d, E040046–E040051). Гравюры выполнены в необычной комбинации техник: контурный рисунок в офрте, тонированный кистью от руки. Композиции и характер мотивов напоминают вторую серию «Деталей ордеров», однако точного совпадения нет. В одном из поздних альбомов Дюсерсо из Британского музея фигурируют несколько рисунков (London, British Museum, P&D, inv.U. 909–910), особенности которых — например, трактовка гирлянды на фризе, — чрезвычайно близки парижским гравюрам. Они подтверждают связь с мастерской Дюсерсо и позднюю датировку этих листов.



Рис. 7. Дж. да Сангалло. Античные капители. Рис. Vatican, BAV, Barb. Lat. 4424, f. 14v. Воспроизводится по: Brothers C. Giuliano da Sangallo and the Ruins of Rome. Princeton University Press, 2022, p. 84, il. 67



Рис. 8. Ж. Андруэ-Дюсерсо. Детали ордеров, малый формат. Офорт. Париж (?), ок. 1565. Paris, BnF, Estampes, Ed. 2d. E 040044. Фото: А. Байдова, 2022

ные в них фрагменты — преимущественно части антаблементов и карнизов, — выделяются необычными комбинациями деталей и сложным декором. Они, очевидно, далеки от строгих канонов ордерных форм, разработанных Серлио, и черпают свои мотивы не из теоретических трудов, а непосредственно из античных памятников.

Аналогичный характер носят несколько серий рисунков, использующих те же самые мотивы и композиции. Известны четыре альбома рисунков, полностью посвящённых деталям ордеров. Это альбом из Парижской национальной библиотеки, содержащий 33 рисунка на 16 листах бумаги¹¹, имеющей французские водяные знаки 1530-х гг.¹²; альбом из коллекции Канадского центра архитектуры, включающий 30 рисунков на 17 листах, характер и техника исполнения которых, а также водяные знаки на бумаге

¹¹ Paris, BnF, Estampes. Ed. 2^g+ res (далее — *Paris*). Размер в среднем 370×260 mm. Рисунки вмонтированы в паспарту XIX в., на которых проставлена нумерация того же времени. Большинство листов: №№ 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16 — содержат подписи теми же чернилами в орфографии XVI в. с обозначением типов ордеров и локализации памятников. Альбом происходит из коллекции И. Делатейера, и был приобретен Национальной библиотекой на посмертной распродаже коллекции в 1896 г. (лот № 5786).

¹² Briquet № 1255: Труа, 1532. Близкие варианты — Труа, 1525–1540.



Рис. 9. Ж. Андруэ-Дюсерсо (?). Ионический карниз и антаблемент храма Юпитера-Сераписа на Квиринале. Рис. Paris, BnF, Estampes, Ed 2 r+, res. E 041046. Фото: А. Байдова



Рис. 10. А. Палладио. Антаблемент и фронтон храма Юпитера-Сераписа на Квиринале. Рис. London, RIBA, vol. IX. f. 18v. Воспроизводится по: Lewis D. The Drawings of Andrea Palladio. International Exhibitions Foundation; 1981, p. 54

идентичны парижскому альбому¹³; группа из 14 листов с 29 рисунками в той же технике, которые составляют часть сборника из Баварской государственной библиотеки в Мюнхене¹⁴; а также часть альбома из 40 листов на пергаменте, проданного в 1982 г.

¹³ Montréal, Canadian Center for Architecture: DR:1974:0001:001-016 (далее — *Montréal*). Размер приблизительно 368×274 mm. 5 рисунков имеют подписи с обозначением локализации памятников. Альбом происходит из коллекции П. Жамма. После ряда перепродаж: Paris, Laget, Catalogue, Supplement [1971–1972], № 2748; New York, Lucien Goldschmidt, Catalogue 41 [1972], № 128; был приобретен Ф. Ламбер для коллекции CCA [29, p. 134, note 22].

¹⁴ München, Bayerische Staatsbibliothek. Cod. icon. 209e, f. 30r–43 r (далее — *München*). Размер 430×290 mm. Листы №№ 31r и 35r содержат подписи с локализацией памятников. На бумаге имеются водяные знаки (одноручный кувшин с декорированной крышкой и инициалами (?) на тулове), которые не обнаруживают точного соответствия в каталоге Briquet, Они близки большой группе французский знаков сер. XVI в. (наиболее похожие: Briquet № 12692 (Тулуза 1536), № 12750 (Сен-Дени, 1529–1551)). Альбом представляет собой сборник итальянских и французских рисунков XVI в., составленный позднейшим коллекционером. Кроме фрагмента с рисунками деталей ордеров, он содержит также 14 офортов первой серии (ff. 47v, 48v, 49v, 50, 51v, 52v, 53 r-v, 54r, 55r, 56r, 57r, 59r), составляющих отдельную тетрадь.

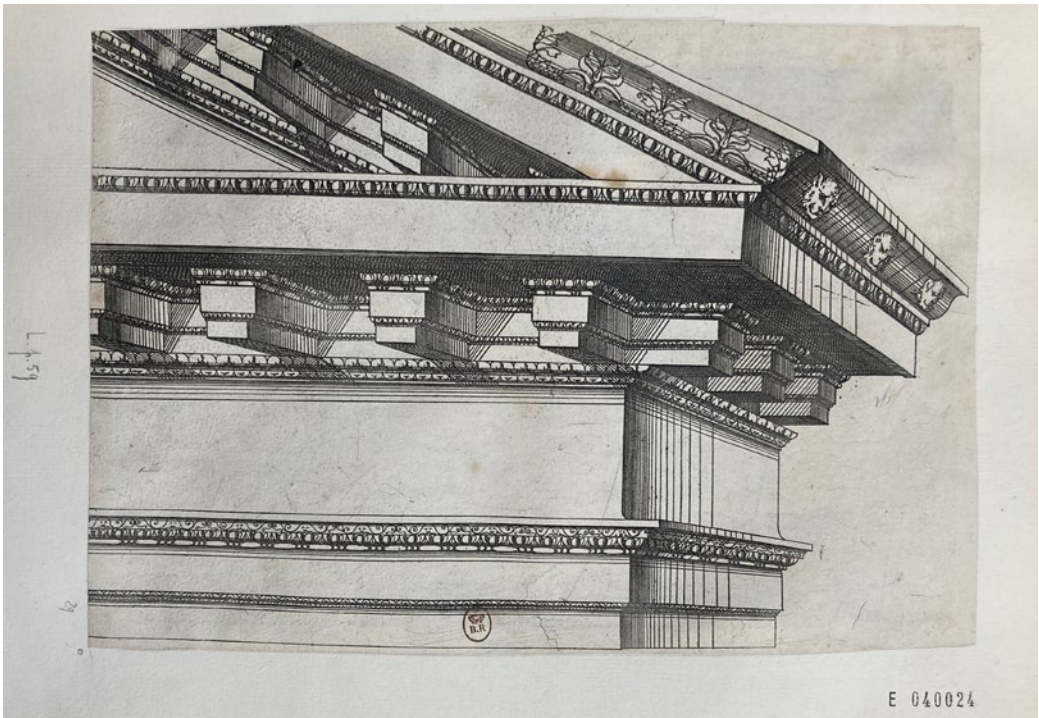


Рис. 11. Ж. Андруз-Дюсерсо. Антаблемент и фронтон храма Юпитера-Сераписа на Квиринале. Офорт. *Детали ордеров, большой формат*. Офорт. Paris, VnF, Estampes, Ed. 2d. E 040024. Фото: А. Байдова, 2022

на аукционе Сотбис¹⁵ и ныне находящегося в частной коллекции Шиллера в Париже¹⁶. Помимо сборников рисунков, целиком посвящённых этому сюжету, аналогичные мотивы фигурируют в некоторых известных альбомах Дюсерсо на другие темы. В частности, 2 листа с рисунками деталей ордеров включены в альбом рисунков фантазийных конструкций из музея Конде в Шантийи¹⁷, и 8 листов ордерных фрагментов встречаются в альбоме из музея Фитцуильяма в Кембридже¹⁸.

Все альбомы имеют крупный формат и одинаковые принципы компоновки. На листе, как правило, с одной его стороны, размещаются несколько фрагментов, равномерно заполняя свободное пространство. Все рисунки выполнены в одинаковой технике: черными чернилами с отмывкой кистью серым тоном (Рис. 2). Они представляют собой не эскизные зарисовки, сделанные на месте в непосредственном контакте с памятником, а тщательно подобранные и выстроенные композиции, выполненные в мастерской с использованием циркуля и линейки¹⁹. Передача объёмов и перспек-

¹⁵ Sotheby's, 25.03.1982, lot № 29 [34, p. 17–20].

¹⁶ Paris, Schiller collection (далее – *Schiller*). Нам известно 22 листа этого альбома, содержащих 52 рисунка, благодаря ксерокопиям, любезно присланным нам Д. Томсоном.

¹⁷ Chantilly, musée Condé, Ms 395, f. 15r, 16r.

¹⁸ Cambridge, Fitzwilliam Museum, D&P. Inv. 904*1, f. 13r, 18r, 19r, 52r, 64r, 65r, 68r, 100r.

¹⁹ Исключение составляют рисунки альбома из музея Фитцуильяма в Кембридже. Они не имеют отмывки, и некоторые из них выполнены полностью от руки. Кроме того, камерный формат этого

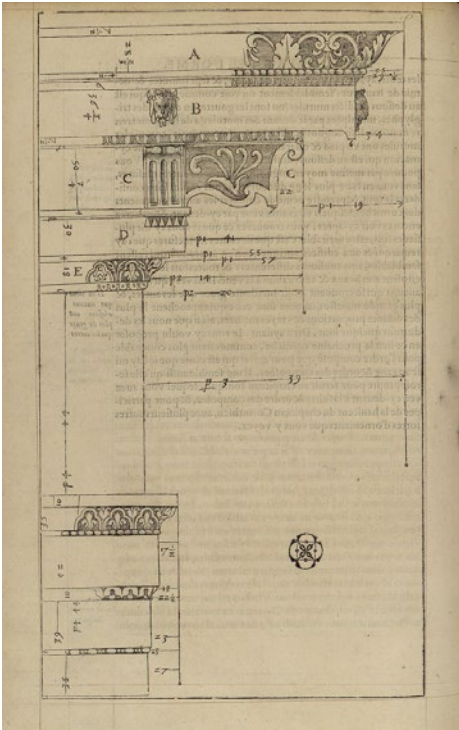


Рис. 12. Ф. Делорм. Антаблемент, составленный из деталей трех ордеров. Ксилография. *Le premier tome d'Architecture...* 1567, f. 211v.

тивы также имеет общие особенности. Как заметила М. Н. Розенфельд [29, р. 139], автор этих листов не всегда придерживается принципов передачи на плоскости архитектурной формы, разработанных Рафаэлем и наглядно продемонстрированных в трудах Серлио, которые состояли в последовательном применении ортогональных проекций: план – фасад – разрез, — дополненных при необходимости перспективой. Вместо этого рисовальщик зачастую использует более архаичную систему представления, характерную для первой четверти XVI в., при которой одни профили изображаются строго ортогонально, тогда как другие, чаще всего, сложные объёмные формы, показываются в перспективе. В результате такого совмещения принципов, дополненного пластичной моделировкой тоном, рисовальщик добивается максимальной наглядности объёмов, сохраняя при этом, насколько возможно, точность пропорций. Ещё одной характерной особенностью можно назвать отношение к декору. Несмотря на разнообразие декоративных мотивов проработанных порой с виртуозной легкостью (Илл. 127), в целом рисунки отличаются строгостью и пластиче-

ской ясностью. Автор явно не стремился перегружать их декором, ограничивая его одним-двумя повторениями раппорта орнамента, достаточно наглядного для воспроизведения в материале, но не избыточного. Так же мало автора интересовали размеры — ни один из рисунков не содержит цифровых помет или масштабной шкалы. Это затрудняет точную идентификацию ордерных деталей и не позволяет установить связи этих рисунков с какой-либо известной группой образцов²⁰.

В отличие от цифровых обозначений, текстовые пометы встречаются в альбомах довольно часто²¹. Выполненные почерком XVI в. теми же самыми чернилами, что и контуры рисунков, подписи, несомненно, оригинальны и содержат информацию о местонахождении памятника или обозначения видов ордеров. Если первый вариант можно считать типичным для аналогичных рисунков и гравюр XVI в., то классификация деталей по типу ордеров встречается значительно реже. Наличие таких подписей

альбома, составляющий всего 130×190 mm, также отличается от масштаба основных альбомов серии.

²⁰ Как отмечали многие исследователи [28, р. 122–124; 20, р. 75], ренессансные рисовальщики в Риме часто не утруждали себя самостоятельными обмерами античных памятников, а пользовались накопленными архивами крупных мастерских. Они копировали чужие рисунки, перенося их цифры и единицы измерений, что сейчас позволяет установить их связи с той или иной группой прототипов.

²¹ См. прим. 11, 13, 14.



Рис. 13. Ж. Андруз-Дюсерсо. Карниз с маскаронем на выносной плите. Детали ордеров, большой формат. Офорт. Paris, BnF, Estampes, Ed. 2d. E 040009. Фото: А. Байдова, 2022

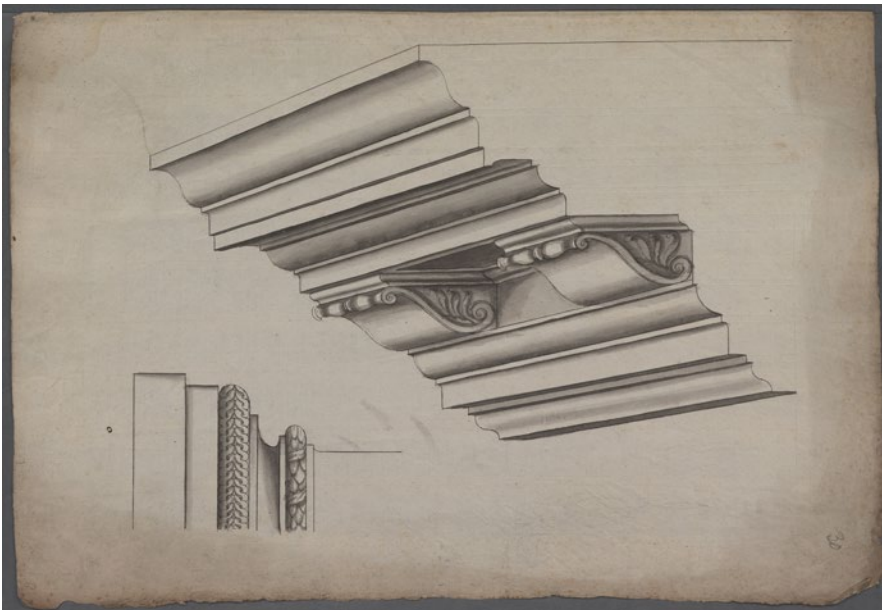


Рис. 14. Ж. Андруз-Дюсерсо. Карниз и база, найденные близ палатцо Савелли. Детали ордеров, большой формат. Офорт. Paris, BnF, Estampes, Ed. 2d. E 040002. URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00017410?page=42,43>

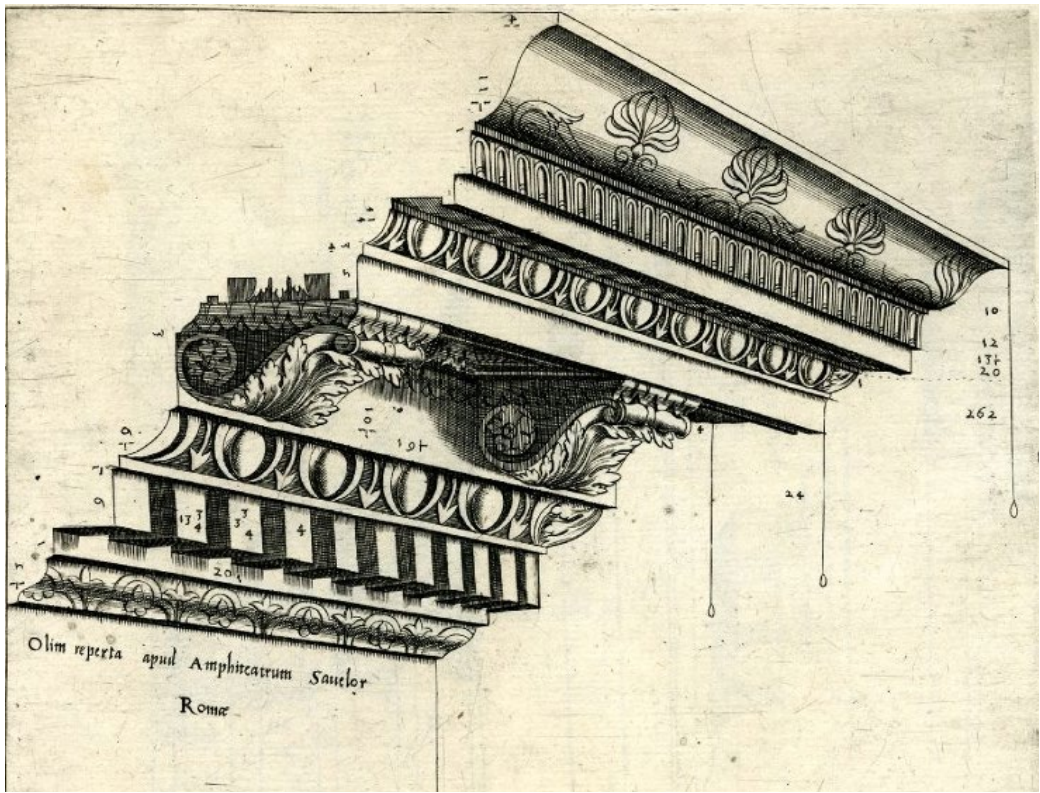


Рис. 15. Аноним (Монограммист GA с триподом?) Карниз, происходящий из палатцо Савелли. Резцовая гравюра. 1530е–1540е гг.? Фото: А. Байдова, 2022

в альбоме из VnF позволяет связать эти рисунки с теоретическими исканиями ренессансного витрувианства XVI в. Вместе с тем, автор не стремится обозначить каждый изображенный фрагмент, подписи в целом встречаются лишь эпизодически. Это заставляет думать, что создатель альбомов не имел целью сотворить ни теоретический трактат, ни антикварный каталог. Жанр этих альбомов, как отмечали исследователи [29, р. 138], больше всего близок сборникам античных архитектурных деталей, наследовавшим традиции средневековых образцовых книг. Такие сборники включали фрагменты ордеров: баз, капителей, фризос и частей антаблемента, — и составляли один из основных жанров ренессансного антикварного рисунка, начиная с середины XV в. К началу XVI в. в Италии уже были накоплено значительное количество подобных сборников, самые известные примеры которых составляют альбомы Джулиано да Сангалло²², кодекс Эскуариалензис круга Гирландайо²³ или кодекс Конера работы Бернардо делла Вольпайа²⁴. Сборники, как правило, составлялись авторами имевшими отноше-

²² *Codex Barberini* (Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), Barb. lat. 4424 — далее *Barb.*) и *Tacchino senese* (Siena, Biblioteca Comunale, inv.: S. IV. 8).

²³ El Escorial, Real Monasterio, Codex 28-II-12.

²⁴ London, Sir J. Soane's Museum, vol. 115. Далее — *Coner.*

ние к профессиональной художественной среде — архитекторами или скульптурами — на основании собственных впечатлений и натуральных штудий античных памятников, а также путём копирования чужих рисунков и обмеров. Они образовывали обширные архивы, предназначенные либо для собственной мастерской, где они служили как для обучения молодых мастеров рисунку и правилам построения ордерных форм²⁵, так и для прямого употребления резчиками в качестве шаблонов архитектурных деталей²⁶, — либо для образованных и влиятельных заказчиков, антикваров и коллекционеров, для которых они исполняли роль своеобразной графической коллекции античных древностей²⁷. Ценность таких коллекций была тем более велика, что сами римские древности продолжали варварски уничтожаться — их пережигали на известь или пускали на вторичную обработку²⁸, — поэтому зачастую рисунки являлись единственным способом сохранить для памяти выдающиеся по качеству античные детали. Этим объясняется тот факт, что рисовальщики, не смущаясь, прибегали к копированию, изображая примечательные фрагменты по имеющимся графическим прототипам.

Несмотря на свою принадлежность к широко распространённой и многочисленной категории сборников образцов, группа рисунков и гравюр «Деталей ордеров», отличается единством и своеобразием. Все альбомы рисунков и первую серию офортов объединяет общий набор мотивов, которые повторяются с вариациями в разных сборниках. Например, два сложно-декорированных композитных антаблемента (Рис. 2) в одинаковой композиции встречаются во всех альбомах рисунков, а также — в инверсии — в обеих сериях гравюр (Рис. 1)²⁹. При этом сами модели этих антаблементов уникальны и не обнаруживаются в других известных ренессансных рисунках. То же самое можно сказать и о модульоне, поддерживающим необычный карниз, который фигурирует в трёх альбомах рисунков (Рис. 3)³⁰, воспроизведён в инверсии в офортах (Рис. 4) и не встречается нигде более. Необходимо отметить, что хотя многие рисунки повторяются в офортах «Большой» серии в точности во всех деталях и воспроизводятся в инверсии, тем не менее, они не являются подготовительными для исполнения гравюр. Ни в одном из альбомов не сохранилось никаких следов перевода рисунков на доски, к тому же формат рисунков несколько больше, чем формат гравюр, что бесспорно сви-

²⁵ Например, рисунки кодекса Конера послужили прямым прототипом молодому Микеланджело, который оставил небольшой альбом рисунков ордерных деталей (Firenze, Casa Buonarroti, inv. 1 Ar – 10 Ar). Об обучении архитекторов изображению и исполнению ордерных профилей путем копирования рисунков-образцов писал в своем трактате Филибер Делорм [10, f. 213r–214r].

²⁶ Специальные шаблоны для исполнения ордерных деталей присутствуют среди рисунков кодекса Барберини (*Barb.*, f. 63r).

²⁷ Рисунки деталей ордеров и декора античных памятников уже в XVI в. становятся предметом коллекционирования. Графические образцы могли служить заменой реальных объектов, когда их каким-либо причинам невозможно было собирать и сохранять физически. Идея создания графического корпуса рисунков римских древностей была чрезвычайно популярна в эпоху Ренессанса. Она была высказана Рафаэлем в письме Льву X. Затем проект продолжила Витрувианская Академия К. Толемеи. Впоследствии этот замысел был реализован в XVII в. в «графическом музее» Кассиано даль Поццо. См. по этому поводу: [4, с. 843–844].

²⁸ Об этом пишет Ф. Делорм в своем трактате [10, f. 152v].

²⁹ *Paris*, f. 7 (E041041); *München*, f. 43r; *Montréal*, 007; *Schiller*, f. 13r.

³⁰ *München*, f. 33r; *Montréal*, 012; *Schiller*, f. 19r. М. Н. Розенфельд по ошибке приняла этот мотив за элемент карниза храма Конкордии в Риме [29, p. 222, fig. 134; p. 224, fig. 136], однако, в действительности, ни форма модульона, ни набор профилей, ни характер декоративных деталей не соответствуют карнизу, хранящемуся ныне в Капитолийских музеях.

детельствуют о том, что они исполнялись независимо от офортов с того же самого прототипа. Также характерно, что ни один из альбомов не является точной копией другого и не повторяет полностью все модели ни одного из сборников рисунков, равно как и серий гравюр. В каждом сборнике имеются некоторые образцы, которые не совпадают с другими альбомами, или же совпадают частично, и каждый альбом составляет их уникальную комбинацию. Примером могут служить образцы дорическо-композитных капителей, которые фигурируют в «Большой» серии офортов (Рис. 5), альбомах из Национальной библиотеки (Рис. 6)³¹ и частной коллекции Шиллера³² (тогда как в альбомах из Мюнхена и Монреаля их нет). Во всех альбомах показано по четыре капители, причем каждая представлена в двух проекциях: в виде ортогонального профиля и в перспективе. Однако лишь две модели из четырех показанных в офорте, фигурируют в альбоме из VnF, тогда как две другие в рисунках отличаются характером профилей и типом изображения (они показаны в массах без деталей). Одна из них повторяется в альбоме из частной коллекции Шиллера, где к ней добавляются ещё 3 модели из числа представленных в офорте (одна совпадает с альбомом из VnF), причем одна из трёх узнается только по профилю, так как показана без деталей. Таким образом, получается, что лишь одна капитель фигурирует во всех трёх альбомах без изменений, тогда как все остальные отличаются либо набором профилей, либо способом изображения, в то время как общее число представленных вариантов капителей возрастает до шести. Этот пример ясно демонстрирует общий принцип формирования коллекции: альбомы рисунков и серии гравюр не копируют друг друга, все они восходят к некоему общему архиву прототипов, достаточно обширному и богатому, из которого в каждый отдельный альбом отбирается некоторое количество образцов, которые копируются в рисунках или воспроизводятся в офортах «Большой» серии.

Тесная связь между альбомами рисунков и «Большой» серией офортов Дюсерсо, казалось бы, не оставляет повода для сомнений в отношении авторства: альбомы рисунков, использующие те же самые модели и методы изображения, что и 30 листов офортов ранней серии должны были бы быть выполнены той же самой рукой. Это казалось очевидным исследователям прошлого, в частности, Г. фон Геймюллеру, который включил в свой каталог рисунков Дюсерсо единственный известный ему альбом из данной группы, ныне хранящийся в VnF [18, p. 109]. Атрибуция рисунков Дюсерсо не оспаривалась около ста лет: Д. Томсон, описавший в 1982 г. рисунки альбома Шиллера в сопроводительной статье в каталоге Сотбис [34, p. 17–20], и М. Н. Розенфельд, посвятившая в 1989 г. первое серьезное исследование «Деталям ордеров» [29, p. 134–135], не сомневались в принадлежности их мастерской Дюсерсо. Однако на рубеже веков ситуация поменялась. В 2005 г. Фр. Лемерль высказала предположение, что Дюсерсо не был автором рисунков, а лишь «... удовольствовался тем, что скопировал *in tacuino*, составленный профессионалом, который собрал детали ордеров, антаблементов, капителей и баз римских и галло-римских памятников» [25, p. 76]. А Ж. Гийом в своем предисловии к коллективной монографии 2010 г. решительно отверг атрибуцию альбомов рисунков руке Дюсерсо, допуская при этом, что он «... был знаком с этими сборниками или с другими подобными и частично скопировал их в своих «Деталях ордеров», что заставило поверить, что он и был автором рисунков» [22, p. 10].

³¹ Paris, f. 2, 3 (E041036, E041037).

³² Schiller, f. 16r.

Формальным поводом для отрицания атрибуции стала датировка альбомов. Как отмечал Ж. Гийом, все четыре альбома образуют «гомогенную группу, датируемую 1530-ми годами» [22, р. 10]³³, тогда как авторы монографии о Дюсерсо, руководствуясь ошибочным предположением о дате его рождения около 1520 г., отвергли атрибуцию ему всех работ, выполненных ранее 1539 г. [22, р. 9]. Однако ошибка в определении даты рождения Дюсерсо была вскоре исправлена: в том же 2010 г. Г.-М. Лепру опубликовал документ, подтверждающий дату рождения Дюсерсо в 1511 г.[27]³⁴, которую предполагали Геймюллер, Блант и другие ранние авторы. Казалось бы, справедливость восторжествовала, и ничто не мешает восстановить её в отношении рисунков «Деталей ордеров». Однако этого до сих пор сделано не было. И это заставляет думать, что причина отрицания авторства Дюсерсо в отношении этой серии рисунков, лежит гораздо глубже, чем простая неточность в хронологии. Альбомы, обнаруживающие, как отмечалось выше, прямые и очевидные связи с ремесленной традицией сборников образцов и с архивами, накопленными в Италии, кардинально противоречат той концепции происхождения творчества и профессионального формирования Дюсерсо, которая возобладала в новейших исследованиях.

Согласно ей, Жак Андруэ, прозванный Дюсерсо, который был сыном виноторговца и не был по своему происхождению связан с профессиональной художественной средой, сформировался как мастер-гравёр в кругах школы Фонтенбло [15, р. 120]. Он никогда не бывал в Италии [22, р. 9; 24, р. 136], и все его работы, изображающие античные памятники или современные постройки ренессансного Рима, являются копиями чужих графических образцов [24, р. 136–137]. Среди них особую роль сыграли архивы Себастьяно Серлио, работавшего во Франции, начиная с 1542 г., знакомство с которыми круто изменило судьбу молодого Дюсерсо [24, р. 137; 20, р. 81–82; 12]. Именно от Серлио он получил основные архитектурные знания, а также навыки изображения архитектурных форм, а главное — интерес к архитектурным публикациям, которым он посвятил всю свою дальнейшую жизнь. Очевидно, что альбомы рисунков «Деталей ордеров» в эту концепцию принципиально не вписываются. Главными пунктами противоречия тут становятся, с одной стороны, их профессиональный характер и связь с традицией ремесленного профессионального образования (коего, по мнению авторов монографии 2010 г., Дюсерсо был лишён), а с другой — их античные и итальянские истоки и источники, которые неизбежно поднимают вопрос о прямых связях и непосредственных контактах как с античными древностями, так и с итальянскими аналогами. Так, может быть, действительно, Дюсерсо выполнил офорты «Деталей ордеров» по чужим рисункам, как он это неоднократно делал на разных этапах своей профессиональной карьеры?³⁵

³³ Датировка подтверждается водяными знаками на бумаге парижского и монреальского альбомов. См. прим. 11, 12, 13.

³⁴ См. прим. 2. Историю полемики по поводу даты рождения Дюсерсо см. нашу статью [1, с. 307–309].

³⁵ Как отмечал П. Фюринг [15, р. 110–113], в молодые годы, работая в Фонтенбло, Дюсерсо выполнил множество офортов по чужим рисункам: «Пейзажи» по рисункам неизвестного нидерландского мастера; «Фоны и крышки кубков» и «Битвы обнаженных», — по-видимому, по рисункам Россо Фьорентино; «Компартименты» — по гравюрам А. Фантуцци см.: [16, р. 303–304, 307]. Позднее, уже будучи зрелым мастером, он гравировал серию «Фрагменты античной архитектуры» по рисункам Л. Тири [15, р. 116–118; 16, р. 312] и «Руины древностей Рима», по гравюрам И. Коха [16, р. 314–315]. Наконец, его последнее произведение: *Livre d'architecture antique romaine* 1584 г. [16, р. 321] представ-

Проблему происхождения рисунков можно разделить на два неравных по значению и масштабам вопроса: первый, конкретный, касающийся непосредственно возможности атрибуции альбомов «Деталей ордеров» руке Дюсерсо, и второй, более общий и несоизмеримо более сложный, — это вопрос об истоках и источниках этих альбомов и их связях с архитектурным рисунком и гравюрой своего времени. Ответ на первый вопрос, на наш взгляд, не вызывает ни малейших сомнений у любого непредвзятого исследователя. Все четыре рассматриваемых альбома обладают очевидными признаками, характерными для оригинальных рисунков Дюсерсо, и их отрыв от его наследия выглядит насильственным. Если сравнить их технические и стилистические особенности с группой рисунков реальных и фантастических древностей, которые П. Фюринг относит к начальному этапу творчества мастера [17; р. 324–326], то можно заметить их очевидное родство. Например, на рисунке античных ворот в Лангре, который фигурирует во многих бесспорных альбомах Дюсерсо³⁶ (Илл. 128), можно видеть такую же технику — рисунок пером с отмывкой серым тоном; такую же ювелирную точность рисунка, выполненного по предварительному эскизу в мастерской с использованием чертёжных инструментов, в сочетании с тонкостью проработки декоративных деталей; вместе с теми же самыми особенностями перспективы, элементы которой деликатно «встраиваются» в ортогональный вид фасада.

Кроме этого, четырём альбомам деталей ордеров свойственен исключительный атрибуционный признак рисунков Дюсерсо — серийность или, точнее, тиражность. Все свои известные альбомы французский мастер создавал как своеобразные рисованные или гравированные «книжки» [13, р. 47; 14, р. 59–60]. Рисунки представляли «элитный» сегмент его графической продукции (в противоположность более дешёвым офортам) и обычно предназначались для коллекций высокопоставленных заказчиков. Все его сохранившиеся альбомы, как правило, крупного формата, выполненные на высококачественном пергаменте в роскошных переплётках. Их рисунки, как уже отмечалось, отличаются исключительным качеством и высочайшей степенью законченности. Они представляют собой набор повторяющихся моделей, идентичных по технике и стилю, которые отбирались мастером из его обширного архива прототипов³⁷. Аналогичные принципы компоновки, как мы уже видели, демонстрируют и сборники деталей ордеров. Они тоже собираются из общего архива образцов, составляя в разных альбомах уникальную их комбинацию, при том, что отдельные модели или целые листы могут быть практически идентичны друг другу. При этом рисунки, изображающие один и тот же мотив, как правило, повторяют друг друга в точности, не обнаруживая никаких индивидуальных различий. Этим они отличаются от привычных образцовых книг, выполненных разными авторами по общему прототипу, где всегда можно обнаружить индивидуальные особенности, выдающие авторский почерк. «Детали мастеров», напротив, обнаруживают безусловное единство техники и стиля, демонстрируя

ляет собой компиляцию мотивов, заимствованных из карты Древнего Рима П. Лигорио 1561 г. см. по этому поводу: [24, р. 141–143, 20, р. 88–89]

³⁶ Paris, musée des Arts décoratifs, CD 2698, f. 17; Paris, BnF, Estampes, Ed 2r rés (E 041032); El Escorial, Real Biblioteca, 28-II-5, f. 18; Parma, Bibl. bteca Palatina, Ms 1206, f. 9; München, BSB, Cod. Icon 191, f. 20v.

³⁷ Например, четыре ранних альбома Дюсерсо: из музея Декоративных искусств в Париже (CD 2698), Национальной библиотеки Франции (Ed 2 r rés), Палатинской библиотеки в Парме (Ms 1206) и Королевской библиотеки Эскориала (28-II-5) имеют абсолютно одинаковый набор мотивов [см.: 17, р. 324–325].

почерк одного автора или мастерской, организованной, по словам Дж. Бирн «наподобие средневекового скриптория» [29, р. 133].

Если атрибуция рисунков деталей ордеров мастерской Дюсерсо, на наш взгляд, очевидна, что подтверждается, помимо всего прочего, наличием тех же мотивов в его бесспорных альбомах³⁸, то вопрос о происхождении архива прототипов этих рисунков, а также об их месте и значении в общей эволюции его творчества, представляет собой более сложную загадку. Немногие авторы, писавшие об альбомах, отмечали их тесную связь с итальянскими сборниками позднего XV и раннего XVI вв., такими как упомянутые выше сиенский и ватиканский альбомы Джулиано да Сангалло или кодекс Конера [29, р. 138]. Исследователи полагали, что Дюсерсо мог копировать эти или другие итальянские прототипы, не внося в них от себя ничего нового [22, р. 10; 29, р. 138–139], и поэтому альбомы деталей ордеров можно оценивать как вторичные и несущественные для сложения его оригинальной творческой концепции.

Попытаемся разобраться в этом вопросе. Прежде всего, следует отметить, что упрек во вторичности и неоригинальности, адресуемый Дюсерсо, может быть с таким же успехом переадресован Серлио, Лигорио, Виньоле и практически любому ренессансному архитектору, занимавшемуся изучением древностей. Копирование, как отмечалось выше, составляло основной метод ренессансного антикварного рисунка, и использование архивов предшественников было повсеместным. «Такая ситуация, — писал Х. Гюнтер, — была совершенно нормальной для Ренессанса, и многие рассказы об античных штудиях, выполненных в юности знаменитыми архитекторами, можно часто заподозрить в идеализации: когда Витрувианская академия ангажировала молодого Виньола для рисования антиков, весьма вероятно, что он ограничился копиями рисунков предшественников» [20, р. 75]. Как показали исследования, архивы, накопленные в конце XV в. Дж. К. Романо, широко использовались затем римскими рисовальщиками эпохи Рафаэля [19, р. 142–147, 156–165]; рисунки кодекса Барберини повторяются в кодексе Эскуриалензис и в кодексе Конера [19, р. 116–117, 126, 136], и затем используются Дж. А. Дозио, Р. да Монтелупо и другими авторами зрелого XVI в. [28, р. 129–130]. Обмеры Колизея, выполненные в 1514 г. мастерской Дж. да Сангалло [19, р. 136–138], цитировались разными авторами на протяжении нескольких десятилетий. Микеланджело осваивал правила ордеров, штудировав кодекс Конера³⁹. Графическое наследие Б. Перуцци широко использовали С. Серлио и А. Лабакко [19, р. 244–250]. Этот перечень можно было бы продолжить. Причины, побуждавшие молодых мастеров обращаться к копированию готовых образцов вместо изучения памятников в натуре, были самыми разнообразными: от банальной экономии времени и сил до поиска более точных сведений, когда речь шла, к примеру, об обмерах крупных памятников, непосильных для архитекторов в одиночку⁴⁰. Кроме того, как уже отмечалось выше, ранние архивы могли содержать ценную информацию о недоступных или уже утраченных памятниках и деталях⁴¹, пополняя «портфолио» ренессансных рисоваль-

³⁸ См. выше прим. 17 и 18.

³⁹ См. выше прим. 25.

⁴⁰ См. по этому поводу нашу статью [5, с. 654–655, 660–661]

⁴¹ А. Нессельрат приводит яркий пример арки Августа в Фано, которая, будучи частично разрушенной артиллерией Федерико да Монтефельтро ещё в 1463 г., продолжает циркулировать в первоначальном виде в архитектурных рисунках вплоть до второй половины XVI в. [28, р. 102–104]. Её изображение с давно утраченными частями можно обнаружить как у Дж. да Сангалло (*Barb.*, f. 61v),

щиков архитектурными редкостями. Таким образом, сам по себе факт использования Дюсерсо копийных рисунков не свидетельствует ни об отсутствии у него интереса к изучению антиков, ни об отсутствии знания их в натуре. Скорее, наоборот, он доказывает, что его путь изучения античности был аналогичен другим мастерам.

Гораздо более сложным является вопрос о непосредственных источниках, использованных Дюсерсо. Как уже отмечалось, рисунки обнаруживают параллели со множеством итальянских альбомов позднего XV и раннего XVI в. Например, две капители из четырёх, рассмотренных выше (Рис. 5), фигурируют в ватиканском альбоме Джулиано да Сангалло⁴² (Рис. 7). В нем же обнаруживаются богато украшенная база⁴³, и поныне находящаяся в церкви Сан Бартоломео ин Изола, которую кроме Дюсерсо изображали многие ренессансные рисовальщики⁴⁴, позднеантичный карниз, использованный в качестве импоста триумфальной арки в церкви Санта Мария ин Трастевере⁴⁵, и другой карниз, встроенный в декорацию внутреннего пролета арки Константина⁴⁶, так же весьма популярный у ренессансных авторов. Те же модели можно видеть в кодексе Конера⁴⁷, где кроме них фигурируют карниз из палаццо Савелли⁴⁸, представленный в трёх альбомах рисунков и в обеих сериях гравюр⁴⁹, богато декорированные архитрав и фриз, происходящий из виллы Домициана в Кастель Гандольфо⁵⁰, использованные Дюсерсо в гравюрах второй серии (Рис. 8) и другие общие мотивы. Отдельные модели обнаруживают связи с редкими прототипами: например, ионический карниз (Рис. 9), особенно любимый Дюсерсо⁵¹, который отсутствует в рисунках Сангалло и кодексе

так и в рисунках французского мастера Ж. Буассара 1550-х гг. (Stockholm, Kungliga Bibliotek, S 68, f. 118v) и анонимного автора третьей четв. XVI в. альбома из Берлинских музеев (Berlin, Kunstbibliothek, Oz 109, f. 36v).

⁴² *Barb.*, f. 14v.

⁴³ *Barb.*, f. 15r. База показала в альбомах Дюсерсо из Парижа (*Paris*, f. 4 (E041038) и Мюнхена (*München*, f. 35r), а также в первой серии гравюр.

⁴⁴ База из Сан-Бартоломео ин Изола представляет собой одну из самых популярных античных моделей эпохи Ренессанса. Она встречается в рисунках Франческо ди Джорджо Мартини (Torino, BR, Cod. Saluzziano 148, f. 100v) и его круга: альбоме Хоф (Great Britain, priv. coll., Album Houfe, f. 30r) и Зальцбургском кодексе (Salzburg, Universitätsbibliothek, Ms Ital M III 40, f. 14r); также в рисунках кодекса Эскуриалензис 1506–1508 гг. (El Escorial, Real Monasterio, Codex 28–II–12, f. 49v) и кодекса Конера ок. 1515 г. (*Coner*, f. 95v), встречается неоднократно в Кассельском кодексе второй четв. XVI в. (Kassel, Schloß Wilhelmshöhe, Fol. A45, f. 23r, 35v, 38r, 48r) и альбоме *Destailleur B* из Гос. Эрмитажа того же времени (Санкт Петербург, НБГЭ, инв. 14742/2, f. 89v), рисунках Пирро Лигорио (Torino, AST, а.П.1.J.15, f. 200r) и Альберто Альберти (Roma, Istituto Centrale per la Grafica, vol. 2501B, f. 43v–44r) второй половины XVI в. и многих других.

⁴⁵ *Barb.*, f. 12r. Карниз фигурирует в альбомах из Мюнхена (*München*, f. 40r), Монреала (*Montréal*, 004) и в обеих сериях гравюр.

⁴⁶ *Barb.*, f. 12r. Карниз фигурирует в гравюрах, а также в альбомах из Монреала (*Montréal*, 006) и частной коллекции Шиллера (*Schiller*, f. 11r).

⁴⁷ *Coner*, f. 81r, 82r, 90v, 95v.

⁴⁸ *Coner*, f. 64v.

⁴⁹ См: *München*, f. 30r; *Montréal*, 009; *Schiller*, f. 20r.

⁵⁰ *Coner*, f. 77r.

⁵¹ Карниз неизвестного памятника без архитрава и фриза фигурирует во всех четырёх альбомах рисунков (*Paris*, f. 12 (E041046); *München*, f. 42r; *Montréal*, 006, 010; *Schiller* coll., f. 12v) и в обеих сериях гравюр. Причем в альбоме из Монреала и в первой серии гравюр эта модель представлена дважды: в неправильной перспективе и в ортогональной проекции.

Конера, встречается в кодексе Клумчанского круга Джулио Романо⁵², и в кодексе Зичи венецианского мастера А. Кортиво⁵³ раннего XVI в.

Этот краткий перечень аналогов позволяет выявить некоторые закономерности отношения Дюсерсо к источникам как античным, так и современным. Абсолютное большинство запечатлённых им античных деталей представляет собой споллии — разрозненные фрагменты, оторванные от своего архитектурного контекста, которые могли существовать отдельно или быть встроены в средневековые памятники. Такие детали, с одной стороны, представляли собой наиболее доступный для изучения археологический материал, в изобилии представленный в ренессансных рисунках. С другой стороны, они были максимально «мобильны»: могли перемещаться, становясь предметом коллекционирования, могли появляться при новых раскопках или исчезать при вторичной переработке. Поэтому точно идентифицировать каждую деталь и установить её генеалогию практически невозможно — это можно сделать с некоторой долей вероятности лишь для наиболее известных и часто изображаемых мотивов. Что же касается круга графических прототипов Дюсерсо, то можно заметить, что ни один из альбомов раннего XVI в. не копируется им в точности: ни рисунки Джулиано да Сангалло, ни рисунки Бернардо делла Вольпайа, ни какие-либо другие не повторяются им буквально со всеми деталями и особенностями. Кроме того, как уже отмечалось, рисунки деталей Дюсерсо лишены размеров или развёрнутых надписей, облегчающих идентификацию, и редко повторяют тип изображения или композиции известных образцов. В целом, при сравнении его рисунков с аналогами в ранних итальянских альбомах, можно говорить лишь об их принципиальном сходстве, что при массовом распространении копий, выполненных с общих (и, как правило, утраченных) прототипов, не позволяет определить конкретный источник.

Однако, несмотря на двойные трудности, связанные с неопределённостью как изображаемого мотива, так и источника копирования, тем не менее, можно выявить конкретные связи. И эти связи позволяют утверждать, что автор «Деталей ордеров» был знаком не только с ранними сборниками рубежа XV–XVI вв., но и с более поздними источниками. Например, антаблемент храма Венеры Родительницы на форуме Цезаря, изображённый в альбоме из VnF⁵⁴, практически повторяет рисунок девонширского альбома так называемого «Мастера С 1519 г.»⁵⁵ — анонимного автора круга Рафаэля, который одним из первых воплотил в антикварном архитектурном рисунке рафаэлевские принципы ортогональных проекций [28, p. 135–137]. При этом Дюсерсо не копирует в точности итальянский прототип — орнаментальные детали на его рисунке переданы более подробно, что говорит о том, что он имел более полную информацию об античной модели. Такое же точное и неожиданное сходство обнаруживают рисунки антаблемента и фронтона храма Юпитера-Сераписа на Квиринале (Рис. 9)⁵⁶ с соответствующим рисунком Палладио (Рис. 10)⁵⁷. Эти рисунки являют исключительный пример буквального совпадения между собой. В них повторяются не только тип изобра-

⁵² Praha, Národní galerie, Codex Chlumcansky, XVII A 6, f. 25r [23, p. 144; tav. IV].

⁵³ Budapest, Ervin Szabo Library, Ms. 09.2690, f. 150r. См.: [23, p. 144; p. 137, fig. 16].

⁵⁴ Paris, f. 17 (E041051).

⁵⁵ Chatsworth, Devonshire Collection, Album 32, f. 4v.

⁵⁶ Модель фигурирует во всех четырёх альбомах: Paris, f. 12 (E041046); München, f. 42r; Montréal, 010; Schiller, f. 12v, — и с изменениями в гравюрах.

⁵⁷ London, RIBA, vol. IX, f. 18v.

жения, все детали и компоновка листа⁵⁸, но также и общая ошибка в передаче нижнего профиля выносной плиты⁵⁹, которая, несомненно, свидетельствует о наличии контактов. Но поскольку рисунок Палладио не мог быть выполнен ранее 1541 г., когда его автор впервые посетил Рим, и, следовательно, он никак не мог послужить прототипом для «Деталей ордеров» 1530-х. Остается только предположить, что оба рисовальщика скопировали неизвестный общий образец.

О связях «Деталей ордеров» с источниками 1530-х–1540-х гг. свидетельствуют и некоторые античные модели. Среди них обнаруживаются уникальные база⁶⁰ и карниз⁶¹, имеющие параллели в альбоме *Destailleur B* из Эрмитажа⁶², который принадлежит к большой и сплоченной группе альбомов середины XVI в.⁶³, связанных общим происхождением и оригинальными прототипами. В их числе была группа рисунков южно-итальянских памятников [см.: 4, с. 842, 849], к которым восходят и модели Дюсерсо, что подтверждают подписи в альбоме из Эрмитажа, где карниз указан как происходящий из Бриндизи, а база — из Поццуоли. О знакомстве Дюсерсо с рисунками «эрмитажной группы» свидетельствуют и некоторые другие модели⁶⁴, в частности, коринфский антаблемент с характерным профилем карниза и богато украшенным фризом, фигу-

⁵⁸ Палладио изображает модель дважды: полный вариант с фронтоном в перспективе с отмычкой в центре листа и отдельно у правого края — антаблемент контурным рисунком в ортогональной проекции с размерами. Точно такую же композицию можно видеть на листе Дюсерсо из коллекции Шиллера, где тоже у правого края листа показан контур антаблемента, правда, без указания размеров.

⁵⁹ Нижний край выносной плиты у Палладио и на рисунках Дюсерсо показан изогнутым, тогда как в действительности (и на контурном рисунке) он представляет собой прямую. Подобная неточность часто встречается в ренессансных рисунках античных профилей, в частности, у Перуцци (к примеру, Firenze, Uffizi, inv. 412 Ar), а также в альбоме *Destailleur A* круга П. Лигорио. из Эрмитажа (Санкт-Петербург, НБГЭ, инв. 14742/1, f. 2r, 9r, 26r, 42 r, etc.). Она представляла условный приём, которыми авторы эскизно обозначали объёмные формы, не утруждая себя точным построением перспективы.

⁶⁰ База фигурирует в трёх альбомах рисунков (*Paris*, f. 14 (E041048); *München*, f. 34r; *Schiller*, f. 20v) и в первой серии гравюр.

⁶¹ Карниз составляет часть полного антаблемента, показанного в альбомах из Парижа (*Paris*, f. 10 (E041044)), Мюнхена (*München*, f.36r) и коллекции Шиллера (*Schiller*, f. 11v). В гравюрах эта модель не воспроизводится.

⁶² Санкт-Петербург, НБГЭ, инв. 14742/2, f. 84v (карниз), f. 89r, 90r (база).

⁶³ В круг альбомов «эрмитажной группы» помимо трёх сборников из научной библиотеки Эрмитажа (Санкт-Петербург, НБГЭ, инв. 14742/1-3) входят копии альбома *Destailleur B* из коллекции Бланта (London, Courtauld Institute, Blunt Collection, D.1984. AV. 4r-10r) и Рейксмузеума в Амстердаме (Amsterdam, Rijksmuseum, RP-T-1956-108 r-111r), большой альбом рисунков 1540-х гг. из Библиотеки Искусств в Берлине (Berlin, Kunstbibliothek, Oz 114) и часть того же сборника, хранящаяся в Национальной библиотеке Неаполя (Napoli, BNN, Ms XII D 74), а также рисунки, добавленные в середине XVII в. к кодексу Конера (*Coner*, Hand II), и более поздние копии тех же прототипов в кодексе Котеля (*Paris*, BnF, Hd 53 res) и альбоме Дж.Тельмана (Oxford, Ashmolean Museum, Larger Talman Album) XVII–XVIII вв. См. по этому поводу [2, с. 407–409; 4, с. 837–839].

⁶⁴ Например, декорированная база из парижского альбома (*Paris*, f. 4 (E041037)) аналог которой обнаруживается только в рисунках альбома *Destailleur B* (Санкт-Петербург, НБГЭ, инв. 14742/2, f. 88r, 89r) и его копиях из кодекса Котеля ((*Paris*, BnF, Hd 53, f. 22r, 26r) и альбома Тельмана (Oxford, Ashmolean Museum, Larger Talman Album, f. 122r), а также другая база, изображенная на том же листе парижского сборника, единственное точное повторение которой нам удалось обнаружить в альбоме *Destailleur C* (Санкт-Петербург, НБГЭ, инв. 14742/3, f. 51).

рирующий в рисунках и гравюрах⁶⁵, равно как и в альбомах «эрмитажной группы»⁶⁶. Ценность этого фрагмента состоит в том, что время и место его обнаружения точно известны. Архитектор Филибер Делорм, побывавший в Риме в начале 1530-х гг., привел детали этого антаблемента в своем трактате и описал его находку: по его словам, античная деталь была обнаружена им в 1533 г. в подвале на винограднике близ Колизея, где незадолго до этого были начаты археологические работы [10, р. 197r]. Таким образом, в 1530-х гг. фрагмент представлял недавнее археологическое открытие, и рисунки Дюсерсо были, по-видимому, одними из первых его изображений⁶⁷.

Трактат Делорма открывает ещё одно важное направление исследования серии «Деталей ордеров» — изучение их связей с иллюстрациями архитектурных трактатов и других печатных публикаций XVI в. В частности, у того же Делорма обнаруживается ещё одна модель, демонстрирующая несомненное сходство с рассматриваемой серией рисунков и гравюр. В Седьмой книге своего трактата архитектор описывает комбинированный антаблемент, «составленный из трёх типов ордеров: дорического, ионического и коринфского» (Рис. 12), карниз которого отличается необычным расположением маскарон в виде львиных голов, помещённых на выносной плите. «Каковые, — как специально оговаривает автор, — обыкновенно помещаются выше, на симае,.. чтобы служить водостоками и отбрасывать дождевые воды...» [10, f. 210v]. Аналогичный карниз с таким же нестандартным расположением маскарон можно обнаружить и в серии «Деталей ордеров» (Рис.13)⁶⁸, причем, если сходство мелких профилей и деталей орнамента указывает на связь с моделью Делорма, то общий характер основных частей — в частности, формы и декора модульона — совершенно иной. Он свидетельствует о том, что Делорм и Дюсерсо не копировали общий источник или рисунки друг друга, а независимо изобразили одну и ту же античную модель. А поскольку иллюстрации трактата, по словам самого Делорма, восходят к его архивам, привезенным из Италии, то, можно предположить, что и этот уникальный карниз был зафиксирован им во время его римской поездки 1530-х гг., и позднее вошел в переработанном виде в его трактат.

К жанру архитектурных публикаций, популярных в середине XVI в., относились не только теоретические труды, но и исследования локальных античных древностей, выполненные местными гуманистами-краеоведами. Одним из пионеров в этой области выступил веронский гуманист Торелло Сараина, опубликовавший в 1540 г. книгу о древностях Вероны [30], богато иллюстрированную ксилографиями по рисункам Джованни Карото, который в течение десяти предшествующих лет занимался изучением веронских памятников⁶⁹. Именно в этих иллюстрациях обнаруживаются параллели к

⁶⁵ Антаблемент фигурирует в альбомах из Мюнхена (*München*, f. 37r) и коллекции Шиллера (*Schiller*, f. 12r), а также в двух других альбомах рисунков Дюсерсо, не связанных с серией «Деталей ордеров» (Cambridge, Fitzwilliam Museum, inv. 904*1, f. 21; Chantilly, musée Condé, Ms 395, f. 16). Он воспроизводится в обеих сериях гравюр.

⁶⁶ В альбоме *Destailleur C* (Санкт-Петербург, НБГЭ, инв. 14742/3, f. 89r) и рисунках, добавленных в XVII в. в кодекс Конера (*Coner*, f. 80r).

⁶⁷ Та же модель фигурирует в серии резцовых гравюр анонимного монограммиста PS, выпущенных в Риме в 1535–1537 гг.

⁶⁸ Модель представлена в рисунках трёх альбомов: *München*, f. 39r; *Montréal*, 005; *Schiller*, f. 19v, — и в обеих сериях гравюр.

⁶⁹ По поводу антикварных занятий Дж. Карото и его роли в изучении древностей Вероны см. [7].

необычным моделям серии Дюсерсо: капители (Илл. 127)⁷⁰ и антаблементу⁷¹, украшенным антропоморфными масками. Обе детали: и капитель (Илл. 129), найденная «близ церкви Св. Чечилии» [30, f. 34r], и антаблемент, обнаруженный в церкви Св. Фаустины, — по всей видимости, составляли части декорации античного театра Вероны. Важно отметить, что изображение антаблемента не было опубликовано в первом латинском издании труда Сараины, оно появляется только в его итальянском переводе, выпущенном Карото с дополнительными иллюстрациями в 1560 г.⁷² Таким образом, очевидно, что рисунки и гравюры Дюсерсо не копируют опубликованные в 1540 г. гравюры (о чём свидетельствуют и некоторые отличия в трактовке деталей), а восходят, скорее всего, к подготовительным рисункам Карото. О знакомстве французского автора с трудами веронского антиквара свидетельствуют и другие изображения местных памятников. Среди «Деталей ордеров» можно узнать, например, части декорации античных ворот Вероны — Порты Леони, — причем не только их внешнего фасада⁷³, который изображали разные рисовальщики⁷⁴, но и плохо сохранившегося внутреннего, реконструкцию которого с уникальной попыткой изобразить утраченную фигуру атланта можно видеть на рисунке альбома из коллекции Шиллера⁷⁵. Это доказывает, что автор «Деталей ордеров» не довольствовался случайным копированием неизвестного источника, а проявлял специальный интерес к исследованию малоизученных локальных древностей.

Интерес к локальным античным памятникам вообще можно считать характерной чертой Дюсерсо, который в начале своей карьеры испытал влияние лионского антиквара и исследователя местных древностей Г. дю Шуля и, вероятно, выполнил иллюстрации его трактата⁷⁶. Впоследствии он постоянно обращался к французским антикам в своих публикациях [25, p. 74–76; 20, p. 82–84]. Памятники древнего Нима присутствуют и в «Деталях ордеров»: антаблемент⁷⁷ и дверной карниз⁷⁸ античного храма, известного как *Maison carrée*, а также фрагменты декорации нимфейона, фигурировавшего в ренессансных источниках под именем храма Дианы⁷⁹. Эти рисунки представляют первые известные изображения данных памятников, поэтому невозможно установить, опирались ли они на натурные штудии или же на какой-то утраченный графический прототип. Последнее предположение кажется нам более вероятным, во всяком случае, в отношении антаблемента храма в Ниме. Его изображение в альбоме из VnF близко по своему характеру ранним римским рисункам, подобным рисункам кодекса Конера: оно сочетает в себе ортогональный разрез профиля, позволяющий

⁷⁰ Капитель фигурирует в мюнхенском альбоме (*München*, f. 38r) и в первой серии гравюр.

⁷¹ Антаблемент встречается в рисунках из Мюнхена (*München*, f. 40r) и Монреала (*Montréal*, 003) и в обеих сериях гравюр.

⁷² *De le antichità de Verona con novi agionti da M Zvane Caroto Pitore Veronese...* Verona: Paolo Ravanadan, 1560, pl. XL. О разных изданиях трактата Сараины и иллюстрациях Карото см. [31].

⁷³ См. *Schiller*, f. 15r, а также обе серии гравюр.

⁷⁴ В частности, Серлио [33, p. 137] и Палладио (London, RIBA, vol. XII, f. 18v, 19r-v, 20r).

⁷⁵ *Schiller*, f. 18v.

⁷⁶ Torino, Biblioteca Reale, Ms Varia 212. О возможности атрибуции иллюстраций руке Дюсерсо см. [26, p.99–103]

⁷⁷ Модель представлена в альбоме из VnF (*Paris*, f. 6 (E041040)) и в обеих сериях гравюр.

⁷⁸ Карниз изображен в трёх альбомах рисунков (*Paris*, f. 5r (E041040); *München*, f. 35r; *Schiller*, f. 20v) и в обеих сериях гравюр.

⁷⁹ О наличии в альбоме Шиллера рисунков храма Дианы в Ниме упоминает Д. Томсон в каталоге продажи Сотбис [35, p. 18]. Нам, к сожалению, эти изображения неизвестны.

без искажений передать размеры и пропорции, с детально проработанным фасадом, показанным в неправильной перспективе, подобной аксонометрии. Такой же тип изображения, дополненный размерами и более точными деталями, можно видеть в иллюстрациях Ж. Польдо д'Альбена в его вышедшей в 1560 г. книге о древностях Нима [8, р. 76, pl. s/n]. Сходство типа изображения, архаичного для середины XVI в., позволяет предположить, что оба автора могли использовать общий ранний источник.

Вопрос об использовании автором опубликованных гравюр теоретических трудов неизбежно приводит к вопросу о связях с книгами Серлио, влияние которого, как уже отмечалось, считают решающим для формирования архитектурных взглядов Дюсерсо [20, р. 80, 85–86; 12, р. 129–132]. Именно Серлио, опубликовавший в Венеции в 1537 г. свои *Общие правила архитектуры* [32] и с 1540 г. *Античные древности Рима* [33] (которые впоследствии вошли в качестве IV и III книг в общую структуру его трактата), сформировал ренессансную теорию ордеров и заложил основы нового отношения к древностям. В своей системе, которая лишь частично опирались на Витрувия и гораздо более — на неоплатоническую концепцию идеальных пропорций, Серлио использовал результаты исследования римских древностей кругом Рафаэля и Б. Перуцци для подтверждения собственных идей. Он выводит формы и детали канонических ордеров, исходя из реальных римских памятников: базилики Эмилия и первого яруса театра Марцелла для дорического ордера, второго яруса того же театра Марцелла и храма Фортуны Вирилис для ионического, Пантеона и храма Диоскуров для коринфского, венчающего ордера Колизея и триумфальных арок для композитного. Таким образом, весь массив римских древностей автоматически разделился на «канонические» образцы, соответствующие теоретическим схемам, и все остальные, которые Серлио включил в свою систему как сложные или «составные» (фр. *composés*), призванные продемонстрировать гибкость применения правил и пределы вариаций ордерных норм.

Если оценивать рисунки «Деталей ордеров» с точки зрения этой системы, то можно заметить их полное несоответствие. Каноническим памятникам в них уделяется ничтожно малое место. Можно зафиксировать наличие единичных изображений, например, антаблементов арки Тита в альбоме из Монреаля⁸⁰ или базилики Эмилия и театра Марцелла в альбоме из Шантийи⁸¹, однако они, очевидно, не занимают большого внимания автора. Можно даже подумать, что он намеренно избегает их, отдавая предпочтение «неканоническим» сложно декорированным деталям, большинство из которых должно было бы быть отнесено в категорию составных или композитных. При этом сам термин *composé* или *composite* автору рисунков, очевидно, неведом. В альбоме из VnF, единственном имеющем подписи с классификацией ордеров, композитные детали чаще всего определяются им как ионические (*jonique*) или коринфские (*corinth*). При этом карниз постамента колонны Траяна⁸² автор парадоксальным образом классифицирует как италийский (*italique*), используя архаичный термин, которым со времен Альберти обозначался композитный ордер триумфальных арок. Это, на наш взгляд, бесспорно свидетельствует о том, что рисовальщик ещё не был знаком с IV книгой Серлио.

В офортах эта ситуация меняется кардинальным образом. «Большая» серия гравюр дополняется новыми образцами, импортированными из трудов Серлио. В частности,

⁸⁰ Montréal, 011.

⁸¹ Chantilly, Musée Condé, Ms 395, f. 15.

⁸² Paris, f. 4 (E041038).

в ней появляются «правильный» ордер базилики Эмилия и дорический антаблемент старой базилики Св. Петра, найденный Браманте⁸³. Автор не только добавляет новые фрагменты, но и корректирует старые образцы, изображённые в рисунках, опираясь на модели Серлио. Так, например, он исправляет ошибку в изображении карниза храма Юпитера-Сераписа на Квиринале (Рис. 11), руководствуясь изображением этого памятника в III книге [33, р. LXXXI]. В некоторых моделях он изменяет архаичные типы представления на их ортогональные виды, которые Серлио внедряет как основной тип архитектурной графики⁸⁴. Одним словом, «Большая» серия гравюр не оставляет сомнений в знакомстве автора с трудами Серлио и, более того, в настойчивом стремлении следовать его теоретическим и графическим принципам.

Однако внедрение нормативной системы Серлио было не единственным путем эволюции ренессансной ордерной теории. Как показал недавно М. Уотерс, «...ордера эпоху Возрождения никогда не были стандартизированы и концептуально устойчивы» [36, р. 514], поскольку параллельно с теоретическими трудами Серлио, Виньоли и других витрувианцев существовал и свободно циркулировал обширный круг рисунков ордерных деталей и изолированных гравюр, которые предполагали иной принцип отношения к античным образцам, исключая их «кодификацию» и подгонку под теоретические схемы. Печатные воспроизведения деталей ордеров распространяются с начала XVI в.⁸⁵, а в 1535–1537 гг. почти одновременно с первой публикацией Серлио в Риме выходят две наиболее известные серии резцовых гравюр, выполненных анонимными авторами: монограммистом PS⁸⁶ и так называемым монограммистом GA с триволом⁸⁷, содержащие базы, капители и детали антаблементов. Такие гравюры, фиксировавшие модели образцовых книг, в частности, того же кодекса Конера⁸⁸, сохраняли приверженность традиционному типу графической репрезентации, сочетающему ортогональный профиль, передающий точные размеры и пропорции, с проработанными деталями, показанными в перспективе [36, р. 495]. Но самое главное – они нисколько не стремились к канонизации тех или иных ордерных форм, извлекая максимальный эффект из их декоративного богатства и разнообразия. Более того, они сами увеличивали это разнообразие тем, что свободно сочетали, варьировали, комбинировали и до-

⁸³ Paris, BnF, Ed. 2d, E040008 и E040007 соответственно, [ср.: 33, р. LXXVI].

⁸⁴ Эти изменения коснулись, в частности, антаблемента *Maison carrée* в Ниме, который в серии гравюр представлен ортогонально (Paris, BnF, E039999), а также изображений баз (рисунки — Paris, f. 5 (E041037), гравюры — Paris, BnF, Ed. 2d, E039996).

⁸⁵ Первыми гравёрами, подвизавшимися в этой области были Джованни Антонио да Брешия и анонимный «Мастер 1515 года», входивший в круг Агостино Бусты, прозванного Бамбайя [см. 38, р. 492].

⁸⁶ Известны одиннадцать листов резцовых гравюр, подписанных монограммой PS и датированных 1535 (одна) и 1537 (оставшиеся 10) годами. С XIX в. их автора идентифицировали как французского мастера Жака Прево, однако в настоящее время по поводу его личности возникли сомнения (см. по этому поводу: [36, р. 516, note 22]).

⁸⁷ Известно около 30 резцовых гравюр, приписываемых мастеру, который подписывался монограммой GA со значком в виде четырёхконечного креста, напоминающим военное приспособление — тривол. Ни одна из этих гравюр не датирована, но их публикация, очевидно, связывается с выпуском серии деталей ордеров мастером PS в 1535–1537 гг. и вторым изданием серии гравюр Агостино Венециано по рисункам Серлио в 1536 г., и датируется, таким образом, серединой 1530-х гг. см.: [36, р. 516, note 20]. Относительно личности их автора ведется оживленная дискуссия см.: [36, р. 516, note 23].

⁸⁸ Две модели кодекса Конера, упомянутые выше: карниз из палаццо Савелли (*Coner*, f. 64v) и импост внутреннего пролета арки Константина (*Coner*, f. 81r) воспроизводятся в гравюрах с размерами, цифры которых, единицы измерения и метод расстановки точно соответствуют рисункам.

мысливали по собственному вкусу античные модели⁸⁹. «Вместо того, чтобы стремиться установить канон, иллюстрируя Витрувия или точно изображая известные древние фрагменты, эти граверы позволяли себе большие вольности в отношении античности, создавая гравюры, охватывающие все разнообразие рисунков, накопленных в альбомах более, чем за пятьдесят лет» [36, p. 498].

Эта традиция была хорошо известна Дюсерсо. Об этом свидетельствуют некоторые модели «Деталей ордеров», в частности, антаблемент храма Антонина и Фаустины на Римском форуме⁹⁰, в котором можно видеть такое же совмещение ракурсов, как и на гравюре мастера PS, или же карниз палатцо Савелли (Рис. 14), изображение которого демонстрирует более близкое сходство с гравюрой (Рис. 15)⁹¹, чем с исходным рисунком кодекса Конера. Кроме того, в Париже в Национальной библиотеке среди изданий Дюсерсо, собранных А. Калле, существует небольшая серия, обозначенная как «Фрагменты»⁹², в которой обнаруживаются листы, повторяющие в инверсии гравюры мастеров PS и GA. Вместе с копией серии А. Венециано по рисункам Серлио они доказывают, что Дюсерсо был в курсе изданий римских граверов на сюжеты ордеров и проявлял к ним интерес. Но самой важной сходной чертой оказывается сам принцип отношения к ордеру, при котором мастер не проявляет никакого желания запечатлеть канонические нормы, а стремится к декоративному богатству и разнообразию. Он позволяет себе свободно варьировать и трансформировать античные модели, внося в них изменения по своему вкусу. И если в одних случаях эти изменения можно принять за ошибки, продиктованные недостаточным знанием античных образцов⁹³, то в других можно уверенно предположить сознательную игру античными формами с целью изобретения новых моделей. Так, например, карниз из церкви Санти Куаттро Короннати, который изображали многие рисовальщики⁹⁴, разделяется в «Деталях ордеров» на две

⁸⁹ Уотерс приводит пример известной капители с с протомами коней из храма Марса Ультора на форуме Августа, к которой монограммист GA добавляет фигуру Виктории [36, p. 497–498].

⁹⁰ *München*, f. 31r; *Montréal*, 015; *Schiller*, f. 18r; обе серии гравюр.

⁹¹ Время и место публикации двух гравюр, взятых из кодекса Конера, представляет отдельную загадку. 6 ноября 1546 г. Э. Вико обратился за охранной привилегией в сенат Венецианской республики на издание нескольких рисунков, которые по его словам, ещё не были гравированы (*Venezia*, *Biblioteca Nazionale Marciana*, cod. it. VII, 2500 (12077) — см.: [36, p. 495, p. 517, note 31]). Листы, гравированные Вико с подписью, датой 1547 г. и указанием на привилегию, которые сохранились в музее Эшмола в Оксфорде (*Oxford*, *Ashmolean Museum*, *Larger Talman Album*, f. 30r), М. Уотерс считает первым изданием, тогда как другие, без подписи и даты, — более поздним изданием Лафрери [36, p. 517, note 30]. Однако техника и стиль исполнения этих гравюр идентичны серии мастера GA с триподом, выпущенной в середине 1530-х гг. (см. прим. 87), поэтому во многих каталогах (в частности, в каталоге Британского музея) листы без подписи и даты атрибутируются мастеру GA и датируются серединой 1530-х гг. Мы полагаем, что для более ранней датировки этих листов есть основания, в частности, это подтверждает копия Дюсерсо, которая точно была выполнена ранее 1547 г.

⁹² Paris, BnF, Ed. 2h.

⁹³ В частности, база из Сан Бартоломео ин Изола изображается им с верхним тором вместо каблучка и слегка измененным мотивом орнамента (*Paris*, f. 4 (E041038), *München*, f. 35r, первая серия гравюр).

⁹⁴ Этот карниз можно видеть в рисунках Б. делла Вольпайя в кодексе Конера (*Coner*, f. 83r) и их копии Микеланджело (Firenze, Casa Buonarroti, inv. 3 Av), Б. Перуцци (Firenze, Uffizi, inv. 411 Ar), Кассельского кодекса (Kassel, Schloss Wilhelmshöhe, Fol. A45, f. 60r), рисунках «эрмитажной группы» (Санкт-Петербург, НБГЭ, инв. 14742/2, f. 20v; Napoli, BNN, Ms XII D 74, f. 11r; Oxford, Ashmolean Museum, *Larger Talman Album*, f. 181r).

независимые модели, слегка отличающиеся набором профилей и чередованием декоративных мотивов⁹⁵, а карниз фригидария терм Каракаллы, фигурировавший в мюнхенском альбоме и первой серии гравюр как самостоятельная модель⁹⁶, во второй серии соединяется с архитравом и фризом виллы Домициана в Кастель Гандольфо (Рис. 8), образуя новое, изобильно декорированное целое. Таким образом, надо полагать, что важнейшим уроком, который извлек Дюсерсо из гравюрных источников, становится свобода обращения с античной моделью и возможность её трансформации и вариации, которая отличает эти, равно как другие его рисунки.

Подведём итог. Прделанный нами анализ доказывает, что рисунки и гравюры «Деталей ордеров» никак не могут рассматриваться как механические копии неизвестного источника раннего XVI в., случайно попавшего в руки Дюсерсо. Они обнаруживают сложную комбинацию прототипов, в котором модели, восходящие к альбомам 1500–1510-х гг.: кодексу Барберини, кодексу Конера, кодексу Зичи или кодексу Клумчанского, — соединяются с мотивами, заимствованными из источников второй четверти XVI в.: альбомов «эрмитажной группы» и антикварных штудий Дж. Карото, — и при этом переосмысливаются и трансформируются под воздействием римской архитектурной графики 1530-х гг. Маловероятно, чтобы такая широкая и разнообразная коллекция образцов могла бы быть собрана мастером в кругах школы Фонтенбло, где архитектурный рисунок и архитектурная гравюра в принципе отсутствовали как жанр. Само по себе разнообразие использованных им источников, среди которых были накопленные архивы итальянских образцовых книг, изыскания североитальянских и, вероятно, южнофранцузских археологов-гуманистов, а также новейшие достижения римской антикварной гравюры, свидетельствуют о широком доступе к ним, что в условиях развития французского искусства 1530-х гг. вряд ли было возможно без трансальпийской поездки. При этом можно предположить, что основной целью и результатом такой поездки стало не столько изучение античных древностей и накопление архива образцовых рисунков, сколько овладение новыми способами популяризации и репрезентации архитектурных памятников. Римская архитектурная гравюра сыграла в формировании Дюсерсо как рисовальщика и гравера ничуть не меньшую роль, чем традиция школы Фонтенбло. Это роднит «Детали ордеров» с «Вазами», «Картушами», «Гротесками», фантастическими «Храмами на античный манер» и многими другими его ранними графическими сериями, опирающимися на наследие римских гравюров.

С другой стороны, особое значение «Деталей ордеров» заключается в том, что они позволяют проследить тот перелом во взглядах Дюсерсо, который произвело знакомство с трудами Серлио. Сравнение рисунков с офортами первой серии показывает, что он не остался равнодушен к той реформе в отношении ордеров и античных древностей, которую совершил итальянский теоретик, и пытался подогнать свои модели под новые требования. Это, возможно, позволяет объяснить дальнейшую судьбу серии,

⁹⁵ Карниз из церкви Санти Куаттро Короннати фигурирует в рисунках как самостоятельная модель с искаженным профилем поддерживающей части, где гусек заменен на гладкий пояс, но точно передан характер орнамента (*Paris*, f. 9 (E041043); *Schiller*, f. 14v, обе серии гравюр); а также в составе полного антаблемента с архитравом и декорированным фризом, в котором точно воспроизводится профиль, однако варьируются мотивы орнамента (*Paris*, f. 7 (E041041); *München*, f. 43r; *Montréal*, 007; *Schiller*, f. 13r; обе серии гравюр).

⁹⁶ *München*, f. 38r; *Paris*, BnF, Ed 2d, E039998.

мотивы которой редко встречаются в его последующих публикациях. Такая оторванность серии ордеров от остального его наследия, которая, действительно, является самым серьёзным аргументом против её атрибуции, возможно, объясняется тем, что под влиянием Серлио Дюсерсо пересмотрел свои взгляды и не считал свои ранние декоративные опыты достойными внимания. При этом следует отметить, что он возвращался к ним, как минимум, ещё один раз, когда новые веяния и изменение архитектурной моды сделали произвольные вариации декоративных ордерных форм вновь актуальными. Кроме того, водяные знаки на бумаге разных экземпляров первой серии гравюр⁹⁷, позволяют предположить, что её издание не ограничилось только серединой 1540-х гг. и новые тиражи продолжали печататься с тех же самых досок не только самим Дюсерсо, но также и его наследниками. А подписи владельцев — французских архитекторов, скульпторов и резчиков конца XVI – начала XVII вв., — обнаруженные на листах сборников из Государственного Эрмитажа [13, р. 52–53] и Канадского центра архитектуры [29, р. 135], свидетельствуют о том, что гравюры «Деталей ордеров» продолжали выполнять те функции, которые изначально были присущи подобному типу архитектурных образцовых книг. Они продолжали служить учебным пособием и источником вдохновения для новых поколений французских мастеров.

Литература

1. Ефимова Е. А. Ранние античные штудии Жака Андруэ-Дюсерсо. К вопросу о роли античности в творческом формировании мастера // Искусствознание: журнал по истории и теории искусства. — 2012. — № 1–2. — С. 306–349.
2. Ефимова Е. А. Альбомы из коллекции И. Детайера в Государственном Эрмитаже: исторический контекст и некоторые проблемы интерпретации // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 3 / Под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. — СПб.: НП-Принт, 2013. — С. 401–411.
3. Ефимова Е. А. Итальянское путешествие Жака Андруэ Дюсерсо Старшего (1511–1585): факты и гипотезы // Вестник Московского университета. Серия 8. История. — 2013. — № 6. — С. 116–145.
4. Ефимова Е. А. Античность глазами антикара, архитектора и гравера: альбомы из Государственного Эрмитажа и развитие архитектурного рисунка на тему античности в XVI веке // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 6 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. — СПб.: НП-Принт, 2016. — С. 836–859. DOI: 10.18688/aa166-12-91
5. 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
6. *Androuet du Cerceau J. Les plus excellents bastiments de France / Ed., comm. et suppl. D. Thomson.* — Paris: Sand & Conti, 1988. — 316 p.
7. *Bolla M. Giovanni Caroto antiquario // Caroto. Giovan Francesco Caroto (1480 circa — 1555) / A cura di F. Rossi, G. Peretti, E. Rossetti.* — Milano: Silvana Editoriale, 2020. — P. 162–167.
8. *D'Albenas J. P. Discours historial de l'antique et illustre cité de Nismes...* — Lyon, G. Roville, 1560. — 226 p.
9. *De Jonge Kr. Le "Précurseur" Du Cerceau et les anciens Pays-Bas // Jacques Androuet du Cerceau "un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France" / Ed. par J. Guillaume, P. Fuhring.* — Paris: Picard, 2010. — P. 91–107.
10. *De l'Orme Ph. Premier tome d'architecture.* — Paris: Morel, 1567. — 286 f.

⁹⁷ На бумаге первой серии «Деталей ордеров» из Государственного Эрмитажа обнаруживаются водяные знаки 1590-х – 1600-х гг. (Briquet, № 5097 – Troyes, 1590–1612).

11. *Fiore Fr. P. Jacques Androuet du Cerceau senza Roma? // La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinque anni di studi. Vol. 1 / A cura di V. Cazzato, S. Roberto, M. Bevilacqua. — Roma: Gangemi Editore, 2014. — P. 324–327.*
12. *Frommel S. Jacques Androuet du Cerceau et Sebastiano Serlio: une rencontre décisive // Jacques Androuet du Cerceau “un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France” / Ed. par J. Guillaume, P. Fuhring. — Paris: Picard, 2010. — P. 123–139.*
13. *Fuhring P. L'Œuvre gravé // Jacques Androuet du Cerceau “un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France” / Ed. par J. Guillaume, P. Fuhring. — Paris: Picard, 2010. — P. 35–58.*
14. *Fuhring P. Du Cerceau dessinateur // Jacques Androuet du Cerceau “un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France” / Ed. par J. Guillaume, P. Fuhring. — Paris: Picard, 2010. — P. 59–71.*
15. *Fuhring P. Du Cerceau et Fontainebleau // Jacques Androuet du Cerceau “un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France” / Ed. par J. Guillaume, P. Fuhring. — Paris: Picard, 2010. — P. 109–128.*
16. *Fuhring P. Catalogue sommaire des estampes // Jacques Androuet du Cerceau “un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France” / Ed. par J. Guillaume, P. Fuhring. — Paris: Picard, 2010. — P. 303–321.*
17. *Fuhring P. Catalogue sommaire des recueils de dessins // Jacques Androuet du Cerceau “un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France” / Ed. par J. Guillaume, P. Fuhring. — Paris: Picard, 2010. — P. 323–332.*
18. *Geymüller H. de. Les Du Cerceaux leur vie et leur oeuvre d'après de nouvelles recherches. — Paris: Librairie De L'Art, Jules Rouam, London: Gilbert Wood & Cie, 1887. — 348 p.*
19. *Günther H. Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance. — Tübingen: Wasmuth, 1988. — 402 S.*
20. *Günther H. Du Cerceau et l'Antiquité // Jacques Androuet du Cerceau “un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France” / Ed. par J. Guillaume, P. Fuhring. — Paris: Picard, 2010. — P. 75–90.*
21. *Guillaume J. Qui est Jacques Androuet du Cerceau? // Jacques Androuet du Cerceau “un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France” / Ed. par J. Guillaume, P. Fuhring. — Paris: Picard, 2010. — P. 16–31.*
22. *Jacques Androuet du Cerceau “un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France” / Ed. par J. Guillaume, P. Fuhring. — Paris: Picard, 2010. — 352 p.*
23. *Juren V. Le Codex Chlumczansky. Un recueil d'inscriptions et de dessins du XVIe siècle // Monuments et Mémoires. — 1986. — T. LXVIII. — P. 103–212.*
24. *Lemerle Fr. Jacques Androuet du Cerceau et les antiquités // Journal de la Renaissance. — 2004. — Vol. II. — P. 135–144.*
25. *Lemerle Fr. La Renaissance et les antiquités de la Gaule. — Turnhout : Brepols Publishers, 2005. — 290 p.*
26. *Lemerle Fr. Du Choul et Androuet du Cerceau : une collaboration fructueuse? // Littérature et arts visuels à la Renaissance / Ed. par A. Desbois-lentile, L. Capodiceci, P.-V. Desarbres, A. Lionetto. — Paris: Sorbonne Université Presses, 2021. — P. 91–105.*
27. *Leproux G.-M. Un artiste de la Renaissance peut-il tricher sur son âge? Précisions sur l'état civil de Germain Pilon et de Jacques Androuet du Cerceau // Documents d'histoire parisienne. — 2010. — No. 11. — P. 15–18.*
28. *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*
29. *Rosenfeld M. N. From Drawn to Printed Model Book: Jacques Androuet du Cerceau and the Transmission of Ideas from Designer to Patron, Master Mason and Architect in the Renaissance // RACAR: Canadian Art Review. — 1989. — Vol. XVI. — No. 2. — P. 131–154, 227–250.*
30. *Sarayna T. De origine et amplitudine ciuitatis Veronae... — Verona: Antonio Putelleti, 1540. — 64 f.*
31. *Schweikhart G. Le antichità di Verona di Giovanni Caroto, con la riproduzione in facsimile della edizione del 1560 di Paolo Ravagnan — Verona: Istituto Salesiano San Zeno; Edizioni Principe, 1977. — 162 p.*
32. *Serlio S. Regole generali di architectura... (Libro IV). — Venezia: Francesco Marcolini, 1537. — 76 f.*
33. *Serlio S. Il terzo libro di Sebastiano Serlio bolognese, nel qual figurano et descrivono le antiquità di Roma,... (Libro III). — Venezia: Francesco Marcolini, 1540. — 155 f.*
34. *Sothebys Fine Old Master Drawings / Catalogue. — London: Sothebys & Co, March 25, 1982. — Lot 29. — P. 17–20.*

35. Thomson D. Jacques Androuet du Cerceau the Elder. A Profile of a French Architectural "Vulgarisateur" of the Sixteenth Century; Ph. D. Thesis. — London, London University, 1975.
36. Waters M. J. A Renaissance without Order: Ornament, Single-sheet Engravings, and the Mutability of Architectural Prints// Journal of the Society of Architectural Historians. — 2012. — Т. 71. — No. 4. — P. 488–523.

Название статьи. «Детали ордеров»: об одной забытой графической серии Жака Андруэ-Дюсерсо

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

Аннотация. Статья посвящена изучению группы рисунков и гравюр французского архитектора и гравера Жака Андруэ-Дюсерсо, известной под общим названием «Детали ордеров». Атрибуция этих рисунков Дюсерсо была недавно поставлена под сомнение, однако автор статьи убедительно доказывает их принадлежность его руке. Он проводит подробный анализ источников этих рисунков и обнаруживает в них черты сходства не только с широким кругом итальянских альбомов раннего XVI в., но также с большой группой источников 1530–1540 гг. В их числе: альбомы Destailleur A, B и C из коллекции Государственного Эрмитажа и их аналоги из разных собраний; археологические исследования памятников Вероны Дж. Карото, опубликованные в 1540 г. Т. Сараиной; гравюры римских древностей, выполненные в 1530 гг. анонимными монограммистами PS и GA, рисунки античных памятников Ф. Делорма, А. Палладио и С. Серлио. Автор приходит к выводу о важной роли «Деталей ордеров» в формировании архитектурных взглядов Дюсерсо и об отражении в них перехода французского мастера от свободного и вариативного отношения к изображению античных форм к строгим нормам ордерной теории Серлио.

Ключевые слова: Жак Андруэ-Дюсерсо, Детали ордеров, архитектурные рисунки, гравюры, офорты, римские памятники, графические источники, книги образцов, Джованни Карото, Себастьяно Серлио

Title. *Détails d'ordres*: On Forgotten Graphical Series by Jacques Androuet du Cerceau the Elder

Author. Efimova, Elena A. — Ph. D., associate professor. Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory 1, 119991 Moscow, Russian Federation; e_efimova2001@mail.ru; SPIN-code: 3622-6790; ORCID: 0000-0001-6387-9583

Abstract. The article is devoted to the study of a group of drawings and etchings by the French architect and engraver Jacques Androuet du Cerceau, known as *Détails d'ordres*. The attribution of these drawings to Du Cerceau has been recently questioned, but the author of the article provides arguments in favor of Du Cerceau's authorship. The detailed analysis carried out by the author reveals similarities between the above-mentioned group not only with the Italian albums of the early 16th century, but also with a large group of sources from the 1530-1540s. The latter include: Destailleur A, B, and C albums from the State Hermitage Museum and their analogues from various collections, such as archaeological studies of the monuments of Verona by Giovanni Caroto, published in 1540 by T. Sarayna, engravings of Roman antiquities, made in 1530th by anonymous monogrammistes PS and GA, as well as the drawings of Roman monuments by Philibert Delorme, Andrea Palladio, and Sebastiano

Serlio. The author concludes on the important role of this group of drawings and etchings in the formation of Du Cerceau's architectural concept during his transition from a free and variant attitude toward the ancient architectural form to the strict norms of Serlio's order theory.

Keywords: Jacques Androuet du Cerceau, Détails d'ordres, architectural drawings, etchings, engravings, Roman monuments, graphic sources, model books, Giovanni Caroto, Sebastiano Serlio

References

- Androuet du Cerceau J. *Les plus excellents bastiments de France*. Paris, Sand & Conti Publ., 1988. 316 p. (in French).
- Bolla M. Giovanni Caroto antiquario. Rossi F.; Peretti G.; Rossetti E. (eds). *Caroto. Giovan Francesco Caroto (1480 circa – 1555)*. Milano, Silvana Editoriale Publ., 2020, pp. 162–167 (in Italian).
- D'Albenas J. P. *Discours historial de l'antique et illustre cité de Nismes...* Lyon, G. Roville Publ., 1560. 226 p. (in French).
- De Jonge Kr. Le "Précurseur" Du Cerceau et les anciens Pays-Bas. Guillaume J.; Fuhring P. (eds). *Jacques Androuet du Cerceau "un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France"*. Paris, Picard Publ., 2010, pp. 91–107 (in French).
- De l'Orme Ph. *Premier tome d'architecture*. Paris, Morel Publ., 1567. 286 f. (in French).
- Efimova E. A. Early Antique Studies by Jacques Androuet Du Cerceau: On the Part of Antiquity in the Masters Creative Formation. *Iskusstvoznanie (Art Studies Magazine)*, 2012, no. 1–2, pp. 306–349 (in Russian).
- Efimova E. A. Italian Journey of Jacques Androuet du Cerceau the Elder (1511–1585): Facts and Hypotheses. *Bulletin of Moscow University. Series 8. History*, 2013, no. 6, pp. 116–145 (in Russian).
- Efimova E. A. Albums from the Former H. Destailleur's Collection in the State Hermitage: A Historical Context and Some Problems of Interpretation. *Actual Problems of Theory and History of Art, Collection of Articles, vol. 3*. St. Petersburg, NP-Print Publ., 2013, pp. 401–412 (in Russian).
- Efimova E. A. 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. Zakharova A.; Maltseva S.; Stanyukovich-Denisova E. (eds). *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles, vol. 6*. St. Petersburg, NP-Print Publ., 2016, pp. 836–859 (in Russian). DOI: 10.18688/aa166-12-91
- Efimova E. A Rome out of Borders: The French Architects in Rome in the Middle of the 16th Century. Zakharova A.; Maltseva S.; Stanyukovich-Denisova E. (eds). *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles, vol. 9*. Lomonosov Moscow State University; St. Petersburg, NP-Print, 2019, pp. 651–667 (in Russian). DOI: 10.18688/aa199-5-59
- Fiore Fr. P. Jacques Androuet du Cerceau senza Roma? *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi, vol. 1*. Cazzato V.; Roberto S.; Bevilacqua M. (eds). Rome, Gangemi Editore Publ., 2014, pp. 324–327 (in Italian).
- Frommel S. Jacques Androuet du Cerceau et Sebastiano Serlio: une rencontre décisive. Guillaume J. ; Fuhring P. (eds). *Jacques Androuet du Cerceau "un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France"*. Paris, Picard Publ., 2010, pp. 123–139 (in French).
- Fuhring P. L'Œuvre gravé. Guillaume J.; Fuhring P. (eds). *Jacques Androuet du Cerceau "un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France"*. Paris, Picard Publ., 2010, pp. 35–58 (in French).
- Fuhring P. Du Cerceau dessinateur. Guillaume J.; Fuhring P. (eds). *Jacques Androuet du Cerceau "un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France"*. Paris, Picard Publ., 2010, pp. 59–71 (in French).
- Fuhring P. Du Cerceau et Fontainebleau. Guillaume J.; Fuhring P. (eds). *Jacques Androuet du Cerceau "un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France"*. Paris, Picard Publ., 2010, pp. 109–128 (in French).
- Fuhring P. Catalogue sommaire des estampes. Guillaume J.; Fuhring P. (eds). *Jacques Androuet du Cerceau "un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France"*. Paris, Picard Publ., 2010, pp. 303–321 (in French).
- Fuhring P. Catalogue sommaire des recueils de dessins. Guillaume J.; Fuhring P. (eds). *Jacques Androuet du Cerceau "un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France"*. Paris, Picard Publ., 2010, pp. 323–332 (in French).

Geymüller H. de. *Les Du Cerceaux leur vie et leur oeuvre d'après de nouvelles recherches*. Paris, Librairie De L'Art, Jules Rouam Publ., London, Gilbert Wood & Cie Publ., 1887. 348 p. (in French).

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

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

Günther H. Du Cerceau et l'Antiquité. Guillaume J.; Fuhring P. (eds). *Jacques Androuet du Cerceau "un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France"*. Paris, Picard Publ., 2010, pp. 75–90 (in French).

Juren V. Le Codex Chlumczansky. Un recueil d'inscriptions et de dessins du XVI^e siècle. *Monuments et Mémoires*, 1986, vol. 68, pp. 103–212 (in French).

Lemerle Fr. Jacques Androuet du Cerceau et les antiquités. *Journal de la Renaissance*, 2004, vol. 2, pp. 135–144 (in French).

Lemerle Fr. *La Renaissance et les antiquités de la Gaule*. Turnhout, Brepols Publ., 2005. 290 p. (in French).

Lemerle Fr. Du Choul et Androuet du Cerceau : une collaboration fructueuse? Desbois-Ientile A.; Capodiceci L.; Desarbres P.-V.; Lionetto A. (eds). *Littérature et arts visuels à la Renaissance*. Paris, Sorbonne Université Presses, 2021, pp. 91–105 (in French).

Leproux G.-M. Un artiste de la Renaissance peut-il tricher sur son âge? Précisions sur l'état civil de Germain Pilon et de Jacques Androuet du Cerceau. *Documents d'histoire parisienne*, 2010, no. 11, pp. 15–18 (in French).

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

Rosenfeld M. N. From Drawn to Printed Model Book: Jacques Androuet du Cerceau and the Transmission of Ideas from Designer to Patron, Master Mason and Architect in the Renaissance. *RACAR: Canadian Art Review*, 1989, vol. 16, no. 2, pp. 131–154, 227–250.

Sarayna T. *De origine et amplitudine ciuitatis Veronae...* Verona, Antonio Putelleti Publ., 1540. 64 f. (in Latin).

Schweikhart G. *Le antichità di Verona di Giovanni Caroto, con la riproduzione in facsimile della edizione del 1560 di Paolo Ravagnan*. Verona, Istituto Salesiano San Zeno; Edizioni Principe Publ., 1977. 162 p. (in Italian).

Serlio S. *Regole generali di architettura...* Venezia, Francesco Marcolini Publ., 1537. 76 f. (in Italian).

Serlio S. *Il terzo libro di Sebastiano Serlio bolognese, nel qual figurano et descrivono le antiquità di Roma...* Venezia, Francesco Marcolini Publ., 1540. 155 f. (in Italian).

Sothebys Fine Old Master Drawings. London, Sothebys & Co Publ., March 25, 1982, lot 29, pp. 17–20.

Thomson D. *Jacques Androuet du Cerceau the Elder. A profile of a French Architectural "Vulgarisateur" of the Sixteenth Century*. Ph. D Thesis. London, London University, 1975.

Waters M. J. A Renaissance without Order: Ornament, Single-sheet Engravings, and the Mutability of Architectural Prints. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 2012, vol. 71, no. 4, pp. 488–523.



Илл. 126. Лудовико Маццолино, Святое Семейство со святыми Себастьяном и Рохом, фрагмент, 1511, Кальваджезе делла Ривьера, MarteS – Музей Искусств Сорлини. Фотография: MarteS – Museo d'Arte Sorlini



Илл. 127. Ж. Андруз-Дюсерсо (?). Антаблемент главного здания фригидария терм Каракаллы и фигуративная капитель. Рис. München, BSB, Cod. Icon. 209e, f. 38r. URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00017410?page=58,59>



Илл. 128. Ж. Андруз-Дюсерсо. Античные ворота в Лангре. Рис. München, BSB, Cod. Icon. 191, f. 20 v. URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00016540?page=18,19>



Илл. 129. Джованни Карото. Капитель, найденная близ церкви Св. Чечилии в Вероне. De origine et amplitudine ciuitatis Veronae... 1540, f. 34.