

УДК 7.047.(21-21)

ББК 85.14

DOI:10.18688/aa155-5-48

Е. А. Ефимова

## Архитектурные фантазии на тему античности в рисунке эпохи Ренессанса

Возрождение античности в европейской культуре и искусстве XV–XVI вв. — процесс многоплановый и многогранный. Исследованию различных его сторон посвящены многочисленные труды историков искусства. В своей краткой статье нам хотелось бы коснуться лишь одного частного аспекта представлений Ренессанса об античной архитектуре: соединения в них научной точности и археологической достоверности, с одной стороны, и наивной сказочности, вымысла, произвольного полета фантазии, с другой. Последние черты нашли свое яркое воплощение в группе фантастических реконструкций реальных или выдуманных древнеримских архитектурных сооружений, обозначенных Жюстиной Скальей (Giustina Scaglia), первой исследовательницей этой проблемы, как серия *Roma antica* [13].

Речь идет о группе изображений псевдоантичных архитектурных памятников, повторяющихся с вариациями в ряде рисунков итальянских альбомов конца XV — начала XVI в., которые в большинстве своем служили цеховыми «книгами образцов» — сборниками моделей, предназначенных для воспроизведения их в живописи, скульптурном рельефе, произведениях декоративно-прикладного искусства, а также для обучения мастеров. Самые ранние известные изображения данной серии были обнаружены в альбоме рисунков конца XV в., известном как *Zibaldone* Буонакорсо Гиберти (Buonaccorso Ghiberti) из Национальной библиотеки Флоренции<sup>1</sup>, очевидно, они представляют собой воспроизведения не дошедших до нас более ранних прототипов XV в. Изображения из этой серии часто встречаются в североитальянских рисунках рубежа XV–XVI вв.: например в альбоме Бонфильоли-Сагредо-Ротшильд (Bonfiglioli-Sagredo-Rothschild) из Лувра<sup>2</sup> и кодексе Зичи (Codex Zichy) из Будапешта<sup>3</sup>. Однако наибольшую известность получила группа рисунков из коллекции Сантарелли (Santarelli), хранящаяся в кабинете рисунков и гравюр Галереи Уффици<sup>4</sup>, вызвавшая оживленные споры среди исследователей по поводу своего происхождения и датировки<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale. Codex BR 228.

<sup>2</sup> Paris, Louvre. Département des Arts graphiques. Collection Rothschild. DR 841–860. Библиограф. см.: [12].

<sup>3</sup> Budapest, Metropolitan Ervin Szabo Library. Inv. FM1/3254. Библиограф. см.: [2].

<sup>4</sup> Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Inv. 157 S – 166 S.

<sup>5</sup> Эти рисунки, которые А. Бартоли (Alfonso Bartoli) первоначально атрибутировал руке Симоне Полайоло, прозванного Кронакой (Simone Del Pollaiuolo, detto Il Cronaca) [1, I, 1914. P. 8 etc. N. 23–42], впоследствии неоднократно переатрибутировались разным авторам. Так, Ж. Скалья предполагала североитальянское происхождение рисунков всей группы [13, p. 15], а К.-Л. Фроммель

В первой половине XVI в. рисунки из серии *Roma antica* распространяются и в альпийских странах, где они пополняются и обогащаются новыми изображениями. Самым полным их набором отличался, по-видимому, несохранившийся альбом из коллекции Фулька (Foulc Collection), описанный Генрихом фон Геймюллером (Heinrich von Geymüller) в его книге, посвященной Дюсерсо (Du Cerseau) [8, p. 111–117]. В нем содержалось около сотни изображений вымышленных и реальных древнеримских памятников, а также построек ренессансных архитекторов: Браманте, Рафаэля, Перуцци, — которые зачастую фигурировали под выдуманными римскими именами<sup>6</sup>. Многие из изображенных в этом альбоме древностей — около двух десятков памятников — были расположены за пределами Италии: во Франции, Фландрии, Испании и других странах<sup>7</sup>. Таким образом, альбом Фулька демонстрирует самую полную известную коллекцию заальпийских древностей в рисунках эпохи Возрождения.

Альбом из коллекции Фулька послужил источником для многочисленных повторений в рисунках и гравюрах XVI в. На него, по-видимому, опирались рисунки анонимного фламандского мастера 1530-х гг. из альбома, хранящегося в частной коллекции Кауфмана (codex Kaufman) в Лондоне<sup>8</sup>, рисунки альбома Ролинсона (album Rawlinson) из Оксфорда<sup>9</sup> и их копии из библиотеки Школы изящных искусств в Париже<sup>10</sup>, а также двадцать восемь рисунков альбома В, происходящего из коллекции И. Детайера (codex Destailleur В), из Государственного Эрмитажа<sup>11</sup>, выполненных неизвестным итальянским мастером в середине XVI в. Те же модели стали прототипами для многочисленных рисованных альбомов и гравюрных серий Жака Андруэ-Дюсерсо (Jacques Androuet Du Cerseau)<sup>12</sup>, гравюр анонимного итальянского монограммиста GA и фламандского

---

(Christoph Luitpold Frommel) выдвинул гипотезу об их сиенских истоках и связал рисунки из коллекции Сантарелли с творчеством молодого Бальгассаре Перуцци (Baldassare Peruzzi) [3, p. 159–165; 4, p. 171–179].

<sup>6</sup> Так, например, палаццо Бранконио дель'Аквила Рафаэля фигурировало в рисунках под именем *DOMUS TARQUINII* [см.: 8, p. 113], а проект собора Св. Петра, восходящий, по всей видимости, к утраченной деревянной модели Б. Перуцци начала 1520-х гг., носил название *TEMPLUM APOLLINIS NUNC S. PETRI IN MONTE AUREO ROMAE* [см.: 8, p. 114, 116].

<sup>7</sup> В подписях к рисункам фигурируют упоминания о памятниках, расположенных в Греции (на Пелопоннесе и в Константинополе) и более отдаленных странах: Египте, Вавилоне, Индии и даже Аргентине. По всей очевидности, эти модели не были связаны с реальными объектами и представляют собой плод фантазии автора.

<sup>8</sup> London, S. Kaufman collection. Библиограф. см.: [14, p. 287, N 230]

<sup>9</sup> Oxford, Bodleian Library. Inv. Rawlinson D 1023. Библиограф. см.: [14, p. 287, N 228].

<sup>10</sup> Paris, École nationale supérieure des beaux-arts. Inv.: O95-O101.

<sup>11</sup> Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж, Центральная научная библиотека. Инв. Шт.14742/2. Библиограф. см.: [11].

<sup>12</sup> Единичные изображения из группы *Roma antica* встречаются в большинстве ранних альбомов рисунков Дюсерсо (см. по этому поводу: [10, p. 75–79]), а самая большая их концентрация (29 и 59 моделей соответственно) наблюдается в альбомах из Школы изящных искусств в Париже (Paris, École nationale supérieure des beaux-arts. Inv. № 20496) и Музея Фитцуильяма в Кембридже (Cambridge, Fitzwilliam Museum, Drawings and Prints. Inv.: 904\*1), которые П. Фюринг (Peter Fuhring) датирует 1545–1550 гг. [7, p. 328–329]. Среди гравюрных серий Дюсерсо наибольшей близостью к указанной группе отличается серия *Temples à la manière antique* 1550 г.: в ней из 35 гравюр 16 представляют модели, аналогичные рисункам кодекса Фулька и др. [см.: 8, p. 114–115; 6, p. 313].

мастера Ламбера Суавиуса (Lambert Suavius) 1540–1550-х гг.<sup>13</sup>. Их отголоски встречаются в западноевропейской, особенно фламандской, гравюре вплоть до конца XVI в. Эти рисунки часто становились образцами для живописных произведений, рельефов и гравюр на исторические сюжеты. Изображения подобных фантастических древних сооружений наполняют фоны произведений как итальянских, так и заальпийских художников. Их можно встретить, например, на задних планах фресок Джованни Мария Фальконетто (Giovanni Maria Falconetto) в Зале Зодиака палаццо д'Арко (palazzo d'Arco) в Мантуе второго десятилетия XVI в. Позже — в середине века — нагромождения мотивов серии *Roma antica* заполняют фоны картин «Похищение Елены» (1535, Балтимор, Художественный музей Уолтерса) и «Аллегория Природы» (1567, Пасадина, Музей Нортон Саймона) голландца Мартена ван Хемскерка (Maarten van Heemskerck), а также «Подвиг Марка Курция» (1540, Мюнхен, Старая Пинакотекa) баварского художника Людвиг Рефингера (Ludwig Refinger). Приведенные примеры свидетельствуют о том, что модели *Roma antica* завоевали в эпоху Ренессанса стойкую популярность как в Италии, так и за ее пределами.

Все они отличаются общими свойствами и принципами построения. Под видом древнеримских построек, среди которых фигурируют как реальные сооружения: Капитолий, Палатинский дворец (Palatio Magiore), рынок Траяна (Palazzo Militia), — так и неидентифицируемые или вымышленные «храмы Венеры» (Аполлона, Меркурия, Изиды) или даже «дворец Александра в Индии», — в них представлены конструкции, не имеющие к античности никакого или почти никакого отношения. В ранних рисунках, восходящих к прототипам XV в.<sup>14</sup>, эти постройки аккумулируют мотивы кватрочентистской архитектуры вперемешку с отголосками старых средневековых традиций, например романского «инкрустационного стиля». Более поздние рисунки из коллекции Сантарелли<sup>15</sup> и кодексов Фулька – Кауфмана<sup>16</sup> в изобилии наполняют мотивы руин — нагромождения арок, колоннад, многоярусных галерей, — произвольные вариации и комбинации антикизированных мотивов, фантастические сочетания которых заставляют забыть не только о конкретных архитектурных памятниках, но и вообще о какой-либо конструктивной логике. Они роднят рисунки этой группы не столько с археологически точными зарисовками планов, элементов архитектуры и деталей декора античных древностей, которыми с увлечением занимались архитекторы Ренессанса, сколько с произвольными фантазиями на античные темы живописцев и гравюров-иллюстраторов. Тем не менее определенный набор повторяющихся мотивов

<sup>13</sup> Серия из 25 гравюр на меди по рисункам альбома Фулька была впервые выпущена в Риме в конце 1540-х – начале 1550-х гг. анонимным «монограммистом GA с трилистником», которого сейчас принято идентифицировать с неаполитанским мастером Джованни Агукки. 17 сюжетов из этой серии были вскоре повторены в серии офортов, выпущенных в Антверпене в 1550-е гг. Жераром де Жоде и выполненных Ламбером Суавиусом. См. по этому поводу: [5].

<sup>14</sup> Например, *Zibaldone*, f. 35 r-v.

<sup>15</sup> *Santarelli*, f. S 162 v.

<sup>16</sup> Модели несохранившегося кодекса Фулька известны сейчас только по их повторению в альбоме Кауфмана. Нагромождения руин можно видеть, например, в листах *Kaufman*, ff. 39, 42 (аналог — Du Serceau, *Fitzwilliam*, f. 117), 48 (термы Диоклетиана — аналог встречается в гравюрах мастера GA и Суавиуса) и др.

и форм заставляет думать о том, что мы имеем дело не со свободным полетом творческой фантазии, а с изобразительной традицией, восходящей к конкретному историческому источнику.

Происхождение этой традиции давно интриговало исследователей. Уже Ж. Скалья [13, р. 9] отмечала их связь с гуманистической философией и литературой: описаниями, планами и топографиями Рима, составленными итальянскими гуманистами в XV в. Подлинные древнеримские памятники, наименования которых фигурировали в первых ренессансных топографиях<sup>17</sup> и картах<sup>18</sup>, зачастую приобретали в иллюстрациях весьма произвольную визуальную форму. Причиной этого послужил разрыв в знаниях гуманистов раннего Ренессанса об античности: когда богатые литературные и исторические сведения не были подкреплены соответствующей археологической базой и визуальные представления о памятниках основывались на их фрагментарных и искаженных историческими наслоениями образах. Поэтому первые исследователи римских древностей были вынуждены «домысливать» их, основываясь на том зрительном опыте, который они имели: то есть на опыте средневековой и кватрочентистской архитектуры. Любопытным примером могут служить иллюстрации к трактату венецианского гуманиста Джованни ди Марканова (Giovanni di Marcanova)<sup>19</sup>, в которых термы Диоклетиана выглядят как фасад палатцо, богато декорированный деталями ордера (кстати, подлинными!) и витыми колоннами. При этом назначение здания — бани — обозначено колодцами с воротами на переднем плане и забавным обнаженным персонажем, выглядывающим из дверей.

Хубертус Гюнтер (Hubertus Günther) [9] предположил, что интересующие нас рисунки из коллекции Сантарелли также представляли собой визуальные реконструкции известных древнеримских сооружений на основании текстов. Однако при их создании были использованы не только тексты раннеренессансных гуманистов, но и сообщения многочисленных средневековых путеводителей для паломников — *Mirabilia urbis Romae* — своего рода «топографических апокрифов», которые отличались исторической недостоверностью и были наполнены фантастическими легендами и невероятными подробностями. Так, например, Капитолий описывался в них как «...центр Мира, где заседали консулы и сенаторы, управлявшие всем миром, сокрытый от глаз высокой и очень прочной стеной, простиравшейся до вершины горы и отделанной в каждой своей части золотом и стеклом (sic!), и восхитительными драгоценными украшениями. И на вершине скалы возвышался дворец, полностью украшенный удивительными произведениями из золота, меди и драгоценных камней, чтобы быть видимым всем

<sup>17</sup> Первые опыты исследования и описания римских древностей связывают с деятельностью Поджо Браччолини (Poggio Bracciolini) в конце 1430-х – начале 1440-х гг., который изучал руины в Риме, Тиволи, Фраскати, Альбано и отразил результаты этой работы в своем труде: *De fortunae varietate urbis Romae et de ruina eiusdem descriptio* (1448). Параллельно и отчасти под его влиянием были составлены первые топографии Рима Флавио Бьондо (Flavio Biondo): *De Roma instaurata* (1444–1446), и позднее *De Roma triumphante* (1459).

<sup>18</sup> Таких как карта Рима Алессандро Строцци (Alessandro Strozzi) 1477 г. (Firenze, biblioteca Medicea-Laurenziana. Inv. Redi 77. F. VII v – VIII r).

<sup>19</sup> Modena, Biblioteca Estense e universitaria. Inv. Est. lat., 992 [a. L. 5. 15]. F. 37 r.

людям...»<sup>20</sup>. Если сравнить это описание с изображениями в *Zibaldone*<sup>21</sup> и кодексе Сантарелли<sup>22</sup>, то можно заметить очевидное сходство: Капитолий представлен в них в виде фантастической многоярусной башни, покрытой многочисленными украшениями и обнесенной внизу мощной стеной, — что вполне соответствовало средневековой легенде.

В первой четверти XVI в. группа рисунков *Roma antica* была значительно расширена и пополнена новыми моделями. Среди них были, как уже отмечалось, подлинные античные памятники, расположенные в Риме и заальпийских странах, постройки ренессансных архитекторов, а также новые реконструкции, отразившие изменившиеся интересы гуманистов и антикваров. Для воссоздания облика несохранившихся древних построек ренессансные авторы начинают использовать уже не только данные литературных источников, но и более точные исторические сведения, опирающиеся на развитие новых наук: археологии и нумизматики. Тот же Х. Гюнтер предположил, что некоторые реконструкции в рисунках Дюсерсо, например храм Мира Веспасиана, арка Друза и арка Траяна, скорее всего, воспроизводят изображения несохранившихся античных построек на древнеримских монетах [10, p. 82].

В этой связи представляет особенный интерес вероятность использования в этих реконструкциях археологических источников, в частности, древнеримской живописи. Можно заметить, что большая группа изображений антикизированных руин, появляющаяся в кодексах Фулька–Кауфмана, а также в рисунках и гравюрах Дюсерсо, обнаруживает явное сходство с мотивами римской живописи I в., которые можно видеть в росписях виллы Пoppaeи (villa Poppaea) в Оплонтисе (Oplontis) или виллы Сан-Марко (villa San-Marco) в Стабиях (Stabiae), хорошо известных по позднейшим раскопкам. Это кажется совершенно невероятным: как могли фрески, погребенные под пеплом Везувия и обнаруженные только лишь в XVIII в., послужить источником рисунков эпохи Ренессанса? Однако их физическая недоступность лишь на первый взгляд представляет собой неразрешимую загадку. В действительности можно представить себе возможный путь ознакомления с ними ренессансных рисовальщиков. Его дает сам метод работы древнеримских художников, которые часто использовали в своих росписях шаблоны и трафареты, создавая сходные, повторяющиеся изображения<sup>23</sup>. Подобные трафареты позволяли переносить в росписи провинциальных вилл мотивы и формы, обычные в живописи Рима того же времени. Особенно это было актуально в таких комплексах, как виллы Стабий или Оплонтиса, которые, без сомнения, создавались столичными мастерами для столичных же заказчиков. В этом случае использование

<sup>20</sup> Цит. по: 9, p. 128. Item, note 24.

<sup>21</sup> *Zibaldone*, f. 37 r.

<sup>22</sup> Codex Santarelli, inv. S 162 v.

<sup>23</sup> Использование общего шаблона можно зафиксировать, к примеру, в изображениях колесниц Виктории в коллегии Августалов в Геркулануме (Sede degli Augustali (VI,21 E 24) — I в.), а также в фигурах так называемых «сильфид» на вилле Ариадны в Стабиях, недавно открытых археологами. Аналогичные приемы использовались и для изображения архитектурных мотивов. Весьма любопытный пример представляют собой фрески «дома Маленького Фонтана» в Помпеях (Casa della Fontana Piccola (VI,8,23) — I в.), в которых использованы архитектурные мотивы миниатюрных панелей в увеличенном формате.

одного и того же круга моделей и форм следует считать нормой: например пейзажные мотивы виллы Ливии близ Прима Порта находят повторение на вилле Поппеи в Оплонтисе, а также в доме Нептуна и Амфитриты в Геркулануме. Таким образом, помпейские фрески могут до некоторой степени восполнить представления о росписях римских памятников I в., не дошедших до нас, но, вполне возможно, известных художникам эпохи Возрождения.

Главная проблема состоит в том, что объем археологических сведений Ренессанса, в особенности объем знаний о древнеримской живописи остается областью догадок и предположений. Единственный достоверно известный в это время памятник — это «Золотой дом» (Domus Aurea) Нерона, открытый в конце XV в. Однако даже в том, что было или могло быть известно ренессансным археологам и художникам в этом грандиозном комплексе, остается много неясного. Археологическая наука находилась в этот период в стадии зарождения. Мы знаем много фактов, свидетельствующих о том, что археологические раскопки проводились по инициативе того или иного заказчика, что в них принимали участие те или иные художники. Однако сведения об их результатах скудны и отрывочны и касаются, как правило, только самых выдающихся находок. Сколь-нибудь последовательной системы фиксации и консервации археологических объектов в это время еще не существовало, и после того как найденные артефакты поступали в частные коллекции, большая часть того, что было раскопано, попросту уничтожалась. Соответственно, объем известных Ренессансу данных, касающихся древнеримской живописи, мог в реальности далеко выходить за пределы известных сегодня памятников.

Косвенным подтверждением этого могут служить не только рисунки кодекса Фулька или гравюры Дюсерсо, но и произведения ренессансной живописи. Например, пейзажи фресковой декорации так называемого «помпейского коридора» (corridoio pompeiano) в замке Святого Ангела (Castel Sant'Angelo), выполненной Перино дель Вага (Perin del Vaga), Луцио Луци (Luzio Luzzi) и Корнелисом Лотсом (Cornelis Loots) в 1545–1546 гг. По структуре росписи и отдельным фрагментам они кажутся близким подобием, если не прямым повторением, римских фресок I в., обнаруженных в доме близ виллы Фарнезина (casa Farnesina) в Трастевере в 1880 г. и ныне хранящихся в Национальном музее Рима в палаццо Массимо алле Терме (Palazzo Massimo alle Terme). Интересно, что в них присутствует мотив кариатиды-канефоры (canephora) — редкий в декоративной скульптуре, но популярный в римской живописи I в.<sup>24</sup>, — который был широко использован мастерской Рафаэля и оригинально интерпретирован ею в ватиканских Станцах. Вариации аналогичных тем античного пейзажа можно обнаружить у нидерландских романистов, в частности в пейзажах Мартена ван Хемскерка, а также в рисунках Дюсерсо. Все это косвенно свидетельствует о том, что античные фрески могли быть известны мастерам Ренессанса и оказать реальное влияние на их искусство.

Подведем итоги. Проведенный анализ, хотя и очень эскизный, позволяет сделать два основных вывода. Первый, конкретный, касается археологической базы ренессанс-

<sup>24</sup> Помимо casa Farnesina его можно встретить, например, во фресках виллы Сан-Марко в Стабиях второй половины I в.

ного искусства, которую, на наш взгляд, следует расширить, включив в нее не только те памятники и художественные произведения, которые были достоверно известны, раскопаны и изучены в это время, но также и те, которые оставались недоступными, но могли иметь параллели в не дошедшей до нас части античного художественного наследия. Следует помнить, что объем знаний об античности в эпоху Ренессанса был иным, чем в наши дни, и мы никогда не сможем полностью его реконструировать. Это прежде всего касается античной живописи, которая могла оказать гораздо более широкое воздействие на искусство XVI в., чем принято полагать на основании известных образцов.

Второй вывод, более общий, касается воздействия мотивов античного архитектурного пейзажа на архитектурные фантазии и шире — архитектурное мышление эпохи Возрождения. В нем можно констатировать соединение двух пластов восприятия античности: стремления к точному воспроизведению подлинных археологических памятников, с одной стороны, и их творческого перевоплощения свободным полетом фантазии, с другой. Многоярусные башни, легкие портики, уходящие вдаль колоннады и аркады, удобные и нарядные гавани, теряющиеся в скалах хижины и руины древнеримских пейзажей не только давали ренессансным мастерам видимое представление об античности и служили каталогом форм для граверов и рисовальщиков, но и будили воображение, стимулировали творческую инициативу. Создавая свои «дворцы Катилины» и «храмы Изиды» по их образу и подобию, они стремились не повторить какой-то точный образец, но создать что-то свое в духе этой фантастической архитектуры. Неслучайно, в их «воображаемых реконструкциях» не представляется возможным отделить вымысел от археологического факта. В этом и состояла специфическая особенность мышления эпохи. Античность составляла для Ренессанса не отдаленный абстрактный идеал и не объект научных исследований, а живую актуальную материю, находящуюся в постоянном диалоге с современным художественным процессом. Осознание исторической дистанции между разными эпохами не означало разрыва между ними — античность продолжала «воссоздаваться» и домысливаться в соответствии с собственными творческими задачами.

И это дает ответ на главный вопрос, интересовавший всех исследователей, когда-либо обращавшихся к рисункам из группы *Roma antica*: почему, несмотря на развитие точных археологических знаний и обследование реальных архитектурных руин, эти произвольные, архаичные и зачастую совершенно фантастические реконструкции древних памятников не утратили своей популярности в течение всего XVI в. На наш взгляд, дело здесь не только в инерции художественного мышления или в специфике творческого метода ренессансных художников, позволявших им копировать в своих произведениях архаичные образцы. Эта серия, пополняемая новыми моделями, отвечала сути их представления об античности, в которой искали не только готовые формы и нормы для современного искусства, но и стимул для творческой фантазии — «изобретательности» в терминологии Ренессанса. И когда эта функция древних памятников — будить воображение современных художников — будет утрачена, наступит уже совсем иная эпоха.

## Литература

1. Bartoli A. I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze. I–VI. – Roma: C. A. Bontempelli, 1914–1922.
2. Feuer-Toth R. Un traité italien du XVe siècle dans le Codex Zichy de Budapest // Les traités d'architecture de la Renaissance. Acte du colloque tenu à Tours de 1er au 11 juillet 1981 / Réunies par J. Guillaume. – Paris: Picard, 1988. – P. 100–113.
3. Frommel C. L. Peruzzis römische Anfänge. Von der “Pseudo-Cronaca-Gruppe” zu Bramante // Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana. – 1991/92. – No 27/28. – P. 137–182.
4. Frommel C. L. L'esordio romano di Peruzzi: Dal gruppo di disegni dello Pseudo Cronaca a Bramante // C. L. Frommel Architettura alla corte papale nel rinascimento. – Milano: Electa, 2003. – S. 157–191.
5. 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.
6. 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.
7. 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.
8. Geymüller H. de. Les Du Cerceau, leur vie et leur oeuvre, d'après les nouvelles recherches. – Paris: Imprimerie de l'art, 1887. – 348 p.
9. 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.) – Venise: Marsilio Editori, 2008. – P. 121–134. Add. P. 285–292.
10. 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.
11. Lanzarini O., Martiniz R. “Questo Libro fu d'Andrea Palladio”. Il Codice Destailleur B dell'Ermitage. – Roma: “l'Erma” di Bretschneider, 2015. – 332 p.
12. Loisel C. Il Rinascimento italiano nella collezione Rothschild del Louvre. Catalogo della mostra: Firenze, Casa Buonarroti, 27 maggio – 14 settembre 2009. – Firenze: Mandragora, 2009. – 176 p.
13. Scaglia G. Fantasy architecture of Roma antica // Arte lombarda. – 1970. – No 2. – P. 9–24.
14. Scaglia G. Drawings of Roma Antica in a Vitruvian Edition of the Metropolitan Museum of Art. Part III: 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.

**Название статьи.** Архитектурные фантазии на тему античности в рисунке эпохи Ренессанса.

**Сведения об авторе.** Ефимова Елена Анатольевна — кандидат искусствоведения, доцент. Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, Ломоносовский пр. 27, корп. 4, Москва, Российская Федерация, 119992.

**Аннотация.** Статья посвящена исследованию проблемы восприятия античных архитектурных памятников в художественной культуре Ренессанса. Автор рассматривает любопытный феномен — существование и достаточно широкое бытование в архитектурном рисунке и гравюре этой эпохи, наряду с изображением подлинных римских древностей, мнимых памятников и «псевдоантичных» фантазий, запечатленных в группе изображений, условно называемой *Roma antica*. Констатируется их длительное распространение и последовательная эволюция на протяжении столетия с конца XV до конца XVI в. как в Италии, так и за ее пределами, воздействие на различные виды образительного искусства: живопись, скульптуру, декоративно-прикладное искусство. Анализируются различные версии происхождения этих фантазий, их связь как с гуманистической литературно-философской традицией, так и с профессиональной ремесленной практикой. Рассматривается вероятность отражения в них мотивов подлинной древнеримской живописи I в. н. э. и реального археологического опыта ренессансных художников, оценивается влияние, которое они оказали на формирование таких жанров, как архитектурный пейзаж с руинами, гротескный декор, архитектура малых форм в садово-парковом искусстве, — а также на развитие теоретических взглядов и конкретных проектов ренессансных архитекторов. В результате напрашивается вывод о том, что сосуществование в представлении Ренессанса двух пластов восприятия античности: с одной стороны — точной фиксации подлинных археологических памятников, а с другой — их вымышленных произвольных реконструкций, основанных на творческом перевоплощении исторического и художественного опыта, — раскрывает важную специфическую особенность мышления эпохи. Античность составляла в то время не отдаленный абстрактный идеал и не объект научных исследований, а живую актуальную материю, находящуюся в постоянном диалоге с современным художественным процессом. Осознание исторической дистанции между разными эпохами не означало разрыва между ними — античность продолжала «воссоздаваться» и домысливаться в соответствии с собственными творческими задачами. В этом творческом отношении к античности — отличие Ренессанса от всех последующих культур.

**Ключевые слова:** Roma antica; альбомы рисунков; сборники гравюр; архитектурные фантазии; воображаемые реконструкции; прототипы; антиклизированные руины; фресковые росписи; архитектурные мотивы; квагтрочен-

тистская архитектура.

**Title.** Architectural Fantasies on Classical antiquity in the Renaissance Drawings

**Author.** Efimova, Elena Anatolevna – Ph. D., associate professor. Lomonosov Moscow State University, Lomonosovsky prospect, 27–4, GSP-1, 119991 Moscow, Russian Federation.

**Abstract.** The author of the article investigates the problem of perception of ancient architectural monuments in the Renaissance artistic culture. She considers a curious phenomenon — long-term existence and wide spreading of pictured imaginary monuments and “pseudo-antique” fantasies embodied in the so-called “Roma antica” architectural drawings and engravings, along with contemporaneous works that render images of authentic Roman antiquities. The author ascertains their long-term expansion and consistent evolution within a century from the late 15<sup>th</sup> to the late 16<sup>th</sup> century in Italy and abroad, and its strong influence on the visual arts: painting, sculpture, and decorative arts. She analyses various versions of the origin of these fantasies, their relationship with the humanistic literary-philosophical tradition and professional craft practice. The author suggests that motifs of the authentic 1<sup>st</sup> century AD Roman painting and actual archaeological experience of the Renaissance artists were possibly reflected in these fantasies. She expresses her opinion on the impact they have had on formation of the genres like architectural landscape with ruins, grotesque décor, and architecture of minor forms in landscape art, as well as upon theoretical studies and projects of the Renaissance architects. It can be thus concluded that two kinds of perception coexisted in the Renaissance concept of Classical antiquity: on the one hand, accurate render of true archaeological sites, and, on the other hand, their fictional arbitrary reconstructions based on creative transformation of historical and artistic experience. It reveals an important specific feature of the epoch's thinking. Rather than being distant, abstract ideal construct and an object of scholarly research, Classical antiquity was live and relevant material, which used to be in a constant dialogue with the contemporary art process. The awareness of the historical distance between different eras did not presuppose the gap between them — Classical antiquity continued to be “restored” in accordance with the Renaissance creative goals. This creative attitude towards antiquity distinguishes the Renaissance from all subsequent cultures.

**Keywords:** Roma antica; albums of drawings; collections of engravings; architectural fantasies; imaginary reconstructions; prototypes; ruins; frescoes; architectural motifs; quattrocentesque architecture.

## References

- Bartoli A. *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, 6 vols. Roma, C.A. Bontempelli Publ., 1914–1922. (in Italian).
- Feuer-Toth R. Un traité italien du XVe siècle dans le Codex Zichy de Budapest. *Les traités d'architecture de la Renaissance. Acte du colloque tenu à Tours de 1er au 11 juillet 1981*. Paris: Picard Publ., 1988, pp. 100–113 (in French).
- Frommel C. L. Peruzzis römische Anfänge. Von der “Pseudo-Cronaca-Gruppe” zu Bramante. *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 1991/92, no. 27/28, pp. 137–182 (in German).
- Frommel C. L. *Architettura alla corte papale nel rinascimento*. Milano, Electa Publ., 2003, S. 157–191 (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*. Peterberg, Imhof Publ., 2008, pp. 91–101.
- Fuhring P. Catalogue sommaire des estampes. In : *Jacques Androuet du Cerceau «un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France»*. J. Guillaume (ed.), Paris, Picard Publ., 2010, pp.301–321. (in French).
- Fuhring P. Catalogue sommaire des recueils de dessins. In : *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 Cerceau, leur vie et leur oeuvre, d'après les nouvelles recherches*. Paris, Imprimerie de l'art Publ., 1887. 348 p. (in French).
- 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*. Venise, 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 architectes qui se soient jamais trouvés en France”*. Paris, Picard Publ., 2010, pp.75–90. (in French).
- Lanzarini O., Martiniz R. “Questo Libro fu d'Andrea Palladio”. *Il Codice Destailleur B dell'Ermitage*. Roma, “L'Erma” di Bretschneider Publ., 2015. 332 p. (in Italian).
- Loisel C. *Il Rinascimento italiano nella collezione Rothschild del Louvre*. Catalogo della mostra: Firenze, Casa Buonarroti, 27 maggio – 14 settembre 2009. Firenze, Mandragora Publ., 2009. 176 p. (in Italian).
- 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 II–III. 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.