

УДК: 741.9

DOI: 10.25629/НС.2022.08.13

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ: LANZARINI O., MARTINIS R. “QUESTO LIBRO FU DI ANDREA PALLADIO”. IL CODICE DESTAILLEUR B DE L'ERMITAGE. – ROMA: “L'ERMA” DI BRETSCHEIDER, 2015

Ефимова Е.А.

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Аннотация. Книга “Questo libro fu di Andrea Palladio”. Il codice Destailleur B de l'Ermitage (2015), выпущенная О. Ландзарини и Р. Мартинис, представляет собой первую научную публикацию сборника итальянских архитектурных рисунков XVI в., хранящегося в научной библиотеке Государственного Эрмитажа. В рецензии рассматривается история изучения этого альбома, который имел особое значение в эволюции архитектурного рисунка эпохи Ренессанса и вызывал большой интерес у исследователей XIX–XXI вв. Автор высоко оценивает качество каталога рисунков альбома, выполненного на современном научном уровне с учетом последних публикаций по теме, и рассматривает основные положения и выводы исследования. Далее Е.А. Ефимова вступает в полемику с авторами книги по ряду важных вопросов, включающих атрибуцию альбома, возможность его связи с наследием А. Палладио, его соотношение с ближайшими аналогами, взаимодействие с другими авторами и взаимосвязь с известными сборниками ренессансных рисунков на античные сюжеты. В итоге автор приходит к выводу о наличии в книге, несмотря на многие достоинства, существенных недостатков, главным из которых она считает изолированное рассмотрение альбома Destailleur B в отрыве от его параллелей в архитектурной графике XVI–XVII вв. Она считает необходимым выпуск нового издания, основанного на детальном изучении оригиналов рисунков и включающего рассматриваемый альбом в широкий исторический контекст.

Ключевые слова: Альбом Destailleur B, О. Ландзарини, Р. Мартинис, архитектурный рисунок эпохи Ренессанса, изучение античности.

Введение, историография

Книгу, вышедшую в римском издательстве “L'Erma” di Bretschneider в конце 2015 года, можно с полным правом назвать долгожданной. Она представляет собой первое научное издание самого большого и самого интересного из трех сборников итальянских рисунков XVI века, некогда хранившихся в знаменитой коллекции французского архитектора И. Детайера и составляющих ныне шедевры эрмитажного собрания. История открытия и изучения этих альбомов сама по себе представляет долгую интригу. Альбомы были впервые упомянуты швейцарским историком архитектуры Г. фон Геймюллером в 1887 г. в монографии, посвященной Ж. Андруэ Дюсерсо [9, р. 115]. Спустя 4 года он описал все три альбома из коллекции Детайера в статье в журнале *Mélanges d'archéologie et d'histoire* [10], приписав их руке архитектора-гуманиста и инженера XV–XVI вв. фра Джованни Джокондо. Эта атрибуция сразу оказалась в центре оживленной полемики. Против нее выступили известные специалисты, в частности, хранители коллекции рисунков Уффици Н. Ферри и А. Бартоли. Ферри отправил Р. Ланчани опровержение, опубликованное им в одном номере журнала вместе со статьей Геймюллера [15, р. 159–160]. Сам Ланчани, крупнейший исследователь археологии Рима, равно как и ведущие знатоки ренессансного архитектурного рисунка Г. Эггер [6, р. 84–87] и К. Хюльсен [13, р. 44], хотя и с осторожностью отнеслись к гипотезе Геймюллера, с большим интересом восприняли открытие альбомов и привлекали их рисунки как сравнительный материал в своих публика-

циях. Таким образом, на рубеже XIX-XX вв. – в «золотой век» изучения ренессансной архитектурной графики – эти альбомы не просто были известны наиболее авторитетным ее знатокам, но находились на пике исследований и в центре научных дискуссий.

Однако после того, как альбомы были приобретены в мае 1896 г. на распродаже коллекции Детайера русскими меценатами супругами Н.М. и А.А. Половцовыми и поступили в собрание училища Штиглица и затем в Государственный Эрмитаж, интерес к ним начал постепенно угасать, а после Первой мировой войны и последующих исторических катаклизмов о них забыли окончательно. Некоторое время они даже считались утраченными, пока не были случайно обнаружены в 1961 г. директором научной библиотеки Эрмитажа М.А. Гуковским, который опубликовал о них статью [11], повторившую основные тезисы Геймюллера. После этого альбомы занялась ученица Гуковского М.Б. Михайлова, которая выпустила ряд статей в российских и зарубежных изданиях [16; 17; 18], посвященных отдельным проблемам альбомов Детайера, а затем подготовила первое научное издание альбомов А и В, проделав огромную работу по изучению, классификации и систематизации рисунков. Однако эта публикация, рукопись которой хранится в библиотеке Государственного Эрмитажа [19], так и не была осуществлена. Новые исторические катаклизмы, финансовые и иные трудности не позволили реализовать ее в конце 1980х гг.

Таким образом, нынешнее издание, осуществленное двумя зарубежными исследовательницами: Ориеттой Ландзарини, научным сотрудником Университета Удины (Италия) *Università degli Studi di Udine*, и Робертой Мартинис, доцентом истории архитектуры и строительства Университета прикладных наук и искусств Южной Швейцарии- Лугано *University of Applied Sciences and Arts of Southern Switzerland – Lugano*, стало третьей по счету попыткой ввести альбомы из коллекции Детайера в широкий научный обиход. При этом, несмотря на сравнительно короткий исторический срок, разделяющий это издание с неосуществленной публикацией альбомов М.Б. Михайловой, за это время произошли кардинальные перемены в судьбе научных исследований, посвященных архитектурным рисункам эпохи Возрождения. Конец прошлого и начало нынешнего столетий были отмечены взрывным ростом интереса к исследованиям в области ренессансной графики, актуальность которых усиливалась тем, что новые компьютерные технологии и оцифровка музейных фондов сделали доступными для изучения колоссальный объем графических материалов. За короткий срок были изданы несколько фундаментальных каталогов крупных собраний, таких как “графический музей” Кассиано дель Поццо, объединивший значительный объем ренессансной антикварной графики [7; 1]. Также появились новые публикации, посвященные как общим проблемам ренессансного рисунка на античные сюжеты [12; 20], так и исследованиям отдельных групп рисунков, близких эрмитажным альбомам, а также широкого круга вопросов, связанных с изучением и изображением в эпоху Ренессанса античных древностей [21; 22; 5; 14; 23 и др.]. К этому следует добавить фундаментальный проект берлинского университета им. Гумбольдта, библиотеки Герциана в Риме и института П. Гетти в Лос Анжелесе по созданию электронной базы данных *Census* [4], объединившей сведения обо всех известных изображениях античных древностей от эпохи Средних веков до XVIII в. и позволяющей вести поиск по памятникам, авторам, коллекционерам и пр. Все это позволило итальянским исследовательницам поставить свою публикацию на современную научную базу. Их публикация в известной степени восполнила те пробелы, которые имелись в каталоге Михайловой вследствие отсутствия возможности точной идентификации многих рисунков и их сопоставления с имеющимися аналогами. И эта часть работы – идентификация мотивов и подборка сопоставительного ряда – была выполнена в новом каталоге исключительно качественно.

Содержание и основные положения книги

Главной частью книги стал каталог рисунков (Р. 89-175), в котором описание каждого из 605 мотивов на 130 листах эрмитажного альбома сопровождается дешифровкой сопроводительных надписей, перечнем его прямых и косвенных аналогов, анализом археологических и графических источников, а также библиографией. Каталог предпослана обширная вступительная статья (Р. 1-84), состоящая из трех частей. В ее первом разделе, написанном О. Ландзарини, исследуется

физическое состояние альбома *Destailleur B*, его форма, структура и содержание. Кратко рассмотрев историю открытия и изучения альбома, автор дает подробный кодикологический анализ манускрипта. Его основная часть, как показала итальянская исследовательница (Р. 4-5), состоит из четырнадцати тетрадей, каждая из которых была первоначально посвящена одному конкретному сюжету: античным мавзолеям, храмам, виллам и другим постройкам, деталям ордеров: базам, капителям, карнизам, – вазам и декоративным деталям, а также архитектурным фантазиям, близким публикациям французского гравера Ж. Андруэ-Дюсерсо. Автор пытается реконструировать исходную композицию эрмитажного альбома, опираясь на его известные копии, обнаруженные в других собраниях (Ms764 в библиотеке Падуанского университета и альбоме сер. XVI в., разделенном между коллекцией Э.Бланта в институте Курто в Лондоне (инв. D. 1984.AB.4-10) и Рийксмузеемом в Амстердаме (инв. RP.T. 1956.108-111)). В результате ей удается убедительно доказать, что несмотря на кажущуюся хаотичность нынешней композиции альбома, ставшую следствием поздних перекомпоновок, и его очевидную незавершенность, он первоначально представлял собой целостную структуру, отвечавшую единому замыслу. Этот вывод подтверждает и анализ бумаги, имеющей одинаковые водяные знаки, а также техники, почерка и характера исполнения рисунков.

По мнению О. Ландзарини, альбом был исполнен двумя рисовальщиками (Р. 20-21), первому из которых она относит с осторожностью 38 рисунков, тогда как почти вся остальная часть принадлежит второму, главному мастеру (Р. 20, note 71; Р. 175). Исследовательница пытается очертить «профиль» этого мастера, исходя из состава и особенностей рисунков. Прежде всего, она отмечает, что абсолютное большинство рисунков эрмитажного альбома представляют собой копии. Копирование оригиналов предшественников, большая часть которых не дошла до нашего времени, составляла отличительную особенность ренессансных штудий античности и позволяла им выстраиваться в разнообразные группы подобий. Аналогичную группу образуют рисунки кодекса *Destailleur B* вместе с рисунками альбома из собрания берлинской библиотеки Искусств (инв. Oz 114), фрагментом альбома из Национальной библиотеки Неаполя (инв. XII.D. 74) и некоторыми другими листами, которые, не повторяя друг друга в точности, очевидно, восходят к общим прототипам. Часть рисунков альбома обнаруживает черты близкого родства с трудами П. Лигорио, кругу которого принадлежал, по всей видимости, другой эрмитажный альбом, известный как *Destailleur A* (инв. № Шт.14742/1), а также с рисунками франко-фламандского мастера А. Морийона, альбом которого сохранился в библиотеке Итонского колледжа (инв. Во. 17.4 Ms 363). Это сходство свидетельствует о тесных связях автора альбома с гуманистическими кругами Рима середины XVI в. и о его глубокой вовлеченности в орбиту антикварно-археологических исследований. Наконец, значительный блок листов альбома *Destailleur B* демонстрирует, как отмечалось выше, сходство с архитектурными фантазиями известного французского рисовальщика и гравера Ж. Андруэ Дюсерсо и доказывает интернациональный характер контактов автора. Анализ этих многочисленных связей позволяет О. Ландзарини уточнить специфику взглядов и творческого метода создателя эрмитажного альбома и высказать предположения относительно его датировки и атрибуции.

Автор критически пересматривает все ранее высказанные версии атрибуции альбома *Destailleur B* (Р. 17-20), включая атрибуцию альбома В Фра Джокондо, опровергает их и предлагает свою гипотезу. Вероятной кандидатурой на роль его создателя Ландзарини считает венецианского художника Джованни Баттиста Франко, прозванного Семолеи (Р. 38-39), часто бывавшего в Риме в течение 1540х гг. и контактировавшего там с П. Лигорио, который оставил обширный корпус рисунков античных древностей. Вернувшись в Венецию, он вошел в окружение А. Палладио и принимал участие в декорации его вилл. Таким образом, по мысли О. Ландзарини, Семолеи мог послужить тем «передаточным звеном», через которое альбом *Destailleur B* мог попасть в руки Палладио, о чем свидетельствует надпись на последнем листе альбома: *Questo libro fu di Andrea Palladio*, – вынесенная авторами в заглавие книги. Эту надпись Ландзарини считает ключом к дальнейшей судьбе альбома *Destailleur B*. Она гипотетически реконструирует его путь от архивов Палладио до его покупки французским архитектором Пьером-Франсуа Леонором Фонтеном во время путешествия в Италию в конце XVIII в.,

о чем также сохранилась запись, идентифицированная итальянской исследовательницей. Впоследствии через ученика Фонтена, А. Леклера, альбом поступил в коллекцию И. Детайера.

Второй раздел вступительной статьи, написанный Р. Мартинис, рассматривает более узкие проблемы, связанные с группой рисунков архитектурных фантазий. Эти мотивы повторяются в одной из наиболее ранних копий альбома – манускрипте из университетской библиотеки в Падуе (инв. Ms 764), – что позволяет выяснить первоначальный состав этой группы и ее расположение в структуре альбома. Мартинис исследует происхождение этой серии изображений, истоки которой восходят к гуманистическим штудиям XV в., откуда приходит традиция воссоздавать несохранившиеся древности Рима по историческим и литературным описаниям и собственному воображению. Сходный набор мотивов, образующий устойчивую иконографическую традицию, появляется в целом ряде графических памятников рубежа XV–XVI вв., – в частности, в сборнике *Zibaldone* Буонаккорсо Гиберти, хранящемся ныне в Национальной библиотеке Флоренции (инв. Bd 228), а также группе листов коллекции Сантарелли из музея Уффици (инв. 159-165 S). Дальнейшая судьба этой традиции была связана с окружением Рафаэля: с Дж. Романо и Б. Перуцци. Сын последнего – Салостио Перуцци – оставил несколько листов подобных рисунков, хранящихся в Уффици (инв. 106 A r-v, 683 Ar). Но самым активным популяризатором этой серии стал в середине XVI в. французский мастер Жак Андруэ Дюсерсо, кругу которого принадлежит несколько десятков альбомов рисунков и гравюр, варьирующих аналогичные мотивы. Во вступительной статье Р. Мартинис подробно рассматривает творческую биографию Дюсерсо, а также франко-итальянские культурные связи в середине XVI в. Однако она оставляет открытым вопрос о том, какое место в этих процессах занимали рисунки альбома *Destailleur B*.

Последний раздел вступительной статьи, написанный вновь О. Ландзарини, исследует рисунки альбома *Destailleur B* с точки зрения их археологической точности и достоверности представленных в них сведений об античных памятниках. Опираясь на археологические данные, документальные свидетельства современников альбома, а также известные рисунки и гравюры других мастеров, зафиксировавшие античные древности, автор разделяет рисунки альбома на четыре категории: изображения античных памятников, подтвержденные археологически и зафиксированные в свидетельствах современников; изображения памятников, не оставивших археологических следов, но зафиксированных другими авторами XVI в.; памятники, археологически достоверные, но неизвестные в других изображениях; и, наконец, изображения памятников, неизвестных ни по археологически данным, ни по другим свидетельствам. Исследуя разные группы рисунков альбома: мавзолеи, храмы, виллы и мосты, – а также разнообразие архитектурные и декоративные детали памятников, расположенных в Риме, Тиволи, Альбано, римской и неаполитанской Кампанье, – автор приходит к выводу о том, что археологическая достоверность является для рисовальщика определяющим критерием, и его творческое воображение ограничивается необходимостью реконструкции памятников, плохо сохранившихся или недоступных.

После этого следует, как уже отмечалось, каталог, отдельные статьи которого превращаются в развернутые самостоятельные исследования (например, описания листов 35v/32v с изображением плана восточной части древнего Римского форума (P.108-110) или 58v/55v с рисунками римских мостов Фабриция, Эмилия и Цестия (P.120-121)). Он сопровождается XLV таблицами, воспроизводящими рисунки альбома *Destailleur B* на основании фотографических материалов, хранящихся в Германском археологическом институте (DAI) в Риме. За ними следуют обширнейшие приложения, содержащие справочный аппарат, которые занимают почти треть общего объема книги (P. 225-318). Они включают краткий анализ манускриптов и альбомов, прямо (Appendice A, P. 225-228) или косвенно (Appendice B, P. 229-234) связанных с альбомом *Destailleur B*, индекс использованных рукописей (P.236-240) и обширнейшую библиографию (P.242-270). Книга завершается именным (P. 272-278) и топографическим (P. 279-292) указателями, индексами исторических и современных музейных коллекций (P.293-296), а также полным перечнем всех рисунков, использованных авторами для сравнения (P. 297-318).

Критические замечания

Несмотря на то, что книга О. Ландзарини и Р. Мартинис представляет собой во многих отношениях образцовое научное исследование, тем не менее, она не лишена серьезных недостатков, которые обязательно следует иметь в виду специалистам, обращающимся к этому изданию. Первым из них, который отмечали все рецензенты книги [3, р.42; 24, р. 153], является отсутствие качественного изобразительного материала. По непонятным причинам исследовательский проект Ландзарини-Мартинис не получил поддержки наиболее заинтересованной инстанции – Государственного Эрмитажа. Поэтому все таблицы иллюстраций были выполнены не на основании оригинальных рисунков альбома, а, как уже отмечалось выше, на основании архивных фотоматериалов Германского археологического института в Риме, происходящих из личных фондов Г. фон Геймюллера. Негативы этих фотографий восходят к XIX в., и их качество никак не может удовлетворить современного исследователя. Кроме того, более 50 листов остаются непроиллюстрированными, так как их фотографии отсутствовали в архивах Геймюллера.

Отсутствие сотрудничества с Эрмитажем сказалось не только на качестве иллюстраций. Гораздо более существенным недостатком исследования нам кажется отсутствие серьезной работы с оригиналами рисунков, изучения их конкретных особенностей, которое приводит авторов книги как к мелким неточностям, так и к серьезным ошибкам. Примером такой ошибки может служить уверенность авторов в том, что рисунки из Института Курто в Лондоне (инв. D. 1984.AB.4-10) и Рийксмузеума в Амстердаме (инв. RP.T. 1956.108-111) являлись источником для рисунков альбома *Destailleur B* (Р. 14), тогда как в действительности они представляют собой их копии. Основанием для их предположения послужил больший формат лондонских и амстердамских листов и их лучшее графическое качество. «Сложно представить, чтобы копия имела бы более высокое качество, чем оригинал...» (Р. 14, note 48). Аргумент этот кажется весьма спорным. Копирование, широко распространенное в графической практике XVI в., зачастую давало образцы высокого качества, превосходящие оригинал. Примером могут служить многочисленные копийные серии Дюсерсо. С другой стороны, доказательством первичности рисунков альбома *Destailleur B* являются многочисленные правки, которые обнаруживаются на его листах, а также другие детали, зафиксировавшие последовательный процесс работы. Так, например, на листе 24v/21v, где представлены три карниза, происходящие из римской церкви Санти-Куаттро Коронати, можно заметить следы правки двух верхних профилей верхнего карниза. Рисовальщик корректирует форму декоративных деталей поверх уже выполненного рисунка – различия в технике и цвете чернил в оригинале хорошо заметны. Тогда как на соответствующем листе из Амстердама (RP.T. 1956.108г) варианты декоративных мотивов представлены совершенно однородно, что доказывает, что копиист просто фиксирует уже имеющийся прототип, механически воспроизводя все его особенности. Другим примером может служить лист 87v/84v альбома *Destailleur B*, на котором представлены три контурных рисунка карнизов и фрагмент профиля архивольта, выполненный в отличающейся технике – коричневыми чернилами с отмывкой. При этом заметной особенностью листа становится его неудачная композиция – рисунок архивольта задевает один из рисунков карнизов. На наш взгляд, это является несомненным свидетельством разновременной работы: либо рисунок архивольта был добавлен позже, и автор ошибся, не рассчитав его размеры, либо (что более вероятно) автор решил дополнить имеющийся лист с рисунком архивольта рисунками карнизов, и ему не хватило места. В то время как на соответствующем листе из Амстердама (RP.T. 1956.110г) композиция приобретает вполне уравновешенный вид: копиист немного подвинул вверх мотив архивольта и разместил все мотивы свободно, исправив таким образом ошибку оригинала.

Наличие многочисленных правок и следов неодновременной работы, которые по нашим подсчетам можно обнаружить более чем на 200 рисунках эрмитажного альбома, заставляет усомниться в предлагаемой авторами гипотезе о том, что альбом был выполнен двумя мастерами, один из которых начал его, а другой исполнил основной объем. Состояние листов поз-

воляет предположить, что процесс создания альбома был более сложным и длительным. Несмотря на однородную бумагу и схожий почерк, отдельные группы рисунков имеют значительные отличия в технике, формате и компоновке. Это заставляет вспомнить альтернативную гипотезу о порядке создания альбома, предложенную в свое время еще Геймюллером и поддержанную Михайловой: о том, что листы альбома выполнялись одним мастером, но длительное время, и отразили процесс его творческой эволюции, – которую О. Ландзарини считает маловероятной (Р.20, note 78). На наш взгляд, окончательное решение проблемы разделения рук исполнителей альбома невозможно без проведения глубокого детального исследования оригиналов и технических экспертиз.

Также вызывает серьезные сомнения предложенная О. Ландзарини гипотетическая идентификация основного мастера альбома с венецианским художником Джованни Баттиста Франко, прозванным Семолеи (1510/15 – 1561). Рисунки этого мастера достаточно хорошо известны, они сохранились в разных собраниях (в том числе и в коллекции ГМИИ им. А.С. Пушкина), и они не обнаруживают никаких черт сходства с рисунками эрмитажного альбома ни в сюжетах, ни в стиле и технике исполнения. Можно констатировать принципиально иной круг интересов их автора: живописца Семолеи в основном привлекали античные фигуративные рельефы, которые могли давать примеры композиционных решений и построения отдельных фигур. Неизвестно никаких его архитектурных опытов, поэтому трудно поверить, что он обладал достаточной квалификацией для того, чтобы выполнить сложные планы архитектурных конструкций, такие как, например, план виллы на листах 112v/109v – 113r /110r. Единственный известный рисунок, мотив которого пересекается с мотивом альбома *Destailleur B* (лист 76v/73v), – это изображение двух колонн, покрытых рельефом, – который ранее хранился в Виндзорской коллекции и был атрибутирован Семолеи Я. Кемпбеллом [1, III, p. 850; 2, p. 266-267]. Однако их сравнение демонстрирует показательные отличия. Они касаются не только стиля и техники, но и различий в трактовке многих деталей, которые со всей очевидностью свидетельствуют о параллельном копировании – рисунках, выполненных разными авторами по общему образцу.

Фигура Семолеи привлекла внимание авторов книги не случайно – она была выбрана как удобное соединительное звено, позволяющее связать альбом *Destailleur B* с венецианской средой и кругом А. Палладио. Слепая вера О. Ландзарини информации надписи на последней странице альбома – *Questo libro fu di Andrea Palladio* – кажется нам еще одним существенным изъяном исследования. Ландзарини основывает на ней не только гипотезу об атрибуции, но и всю дальнейшую судьбу эрмитажного сборника. Между тем подлинность этой надписи никто и никак не доказал. Исследовательница сама признает, что надпись позднейшая (р.11), а ее коллега Р. Мартинис доказывает, что лист 133v/130v, на котором она нанесена, первоначально занимал место в середине тетради и не был последним (р. 50), следовательно, надпись могла появиться в конце книги не ранее перекомпоновки всего альбома. Мартинис полагает, что надпись могла быть нанесена в XVIII в. в рекламных или коммерческих целях (р. 66). Между тем Ландзарини относит ее к позднему чинквиченто и атрибутирует ее руке В. Скамоцци. Более того, она обосновывает этой надписью, как уже отмечалось, гипотетический провенанс альбома и его связи с ломбардо-венецианской средой (р. 42-44). С резкой критикой ее позиции выступил в своей рецензии директор центра палладианских исследований в Виченце Г. Бельтрамини [24, p. 154-155], который отрицает как сходство почерка надписи с рукой Скамоцци, так и какую-либо связь эрмитажного альбома с палладианским наследием. Таким образом, в заглавие книги оказался вынесен тезис спорный и, скорее всего, ошибочный.

Однако самым серьезным недостатком исследования нам видится обособленное изучение альбома *Destailleur B* в отрыве от его известных аналогов и, в сущности, от всей антикварно-археологической среды Италии середины – второй половины XVI в. Авторы исследования констатируют факт наличия у альбома *Destailleur B* множества прямых копий, а также косвенных аналогов, выполненных по общему образцу. Однако они ограничивают свой интерес к ним краткой библиографической справкой в Приложениях А и В (Р. 225-234), а также беглым очерком во вступительной статье, в которой О. Ландзарини, проводя сопоставление рисунков

эрмитажного альбома с аналогичными мотивами берлинского (инв. Oz 114) и неаполитанского (инв. XII.D. 74) сборников (Р.23-26), а также с рисунками Лигорио и Морийона (Р.28-34), делает основной акцент на их отличиях, а не на сходстве. Она не делает никаких попыток найти источники общих моделей, понять и объяснить характер контактов автора (или авторов) эрмитажного альбома с другими рисовальщиками и римской антикварно-гуманистической средой в целом. Показательно, что она практически исключает из рассмотрения два других эрмитажных альбома: *Destailleur A* и *Destailleur C*, – в то время как первый обнаруживает близкое сходство как с альбомом В, так и с аналогичным кругом ранних рисунков П. Лигорио (в особенности с его альбомом из Бодлеанской библиотеки в Оксфорде (инв. Ms Canon.Ital.138)). Расшифровка их взаимосвязей могла бы пролить свет не только на происхождение обоих эрмитажных альбомов, но и на начальный этап археологических штудий неаполитанского архитектора. Альбом *Destailleur C*, исполненный, по-видимому, много позже, входит в группу параллелей с берлинским и неаполитанским сборниками, а также с рисунками, добавленными в середине XVII в. по заказу коллекционера Кассиано даль Поццо в кодекс Конера (Лондон, муз. Дж.Сона, инв. Vol.115). Исследование и сопоставление между собой этих аналогов в совокупности помогло бы не только прояснить их источники, но также изучить сам механизм создания, функционирования и распространения подобных альбомов в эпоху Ренессанса и в начале XVII в. Но, к сожалению, эти проблемы остаются полностью за пределами интересов О. Ландзарини, которая ни во вступительной статье, ни в каталоге при анализе отдельных рисунков никак особо не выделяет их связи в рамках группы близких аналогов, и не пытается найти им объяснение и сделать общие выводы. Таким образом, важнейшая особенность всех трех альбомов из Эрмитажа – как раз их типичность, характерность, их включенность в художественный процесс своего времени, – осталась не только не проанализированной ею, но даже, боюсь, не замеченной.

Аналогичный упрек можно адресовать и Р. Мартинис. Исследуя группу рисунков эрмитажного альбома, связанную с моделями Дюсерсо, она, также как и О. Ландзарини, чаще всего ограничивается констатацией сходства и различий, не делая попыток их как-то объяснить и обосновать. Более того, автор не критически подходит к выбору сравнительного материала, бесосновательно относя в категорию работ Дюсерсо или их копий сборники рисунков и гравюр, не связанные своим происхождением с мастерской французского гравера. Ярким примером может служить альбом из частной коллекции Кауфмана в Лондоне, обнаруживающий множество параллелей с альбомом *Destailleur B*, который Р.Мартинис рассматривает в числе альбомов Дюсерсо (Р. 52, 54, etc.). В действительности, этот альбом никогда не был атрибутирован его руке. Геймюллер считал его копией работы фламандского мастера 1530х гг. с источника, общего с альбомом Фулька работы Дюсерсо [9, р. 113-116]. Однако в недавнее время П. Фюринг отверг атрибуцию Дюсерсо как альбома Фулька, так и всех его производных, в том числе нескольких серий гравюр и офортов середины XVI в., изображающих фантастические мотивы [8, р. 94-97]. Именно они, на наш взгляд, обнаруживают самую тесную связь с эрмитажным альбомом, недооцененную Р.Мартинис. Отдельные рисунки кодекса *Destailleur B* не только в точности соответствуют гравюрам, но и воспроизводят их мотивы в инверсии (листы 130r/s.n., 132r/129r). Хотелось бы подчеркнуть, что наши претензии касаются здесь не частных нюансов атрибуции и историографии. Недостаток исследования, на наш взгляд, состоит в том, что, относя весь круг рисунков архитектурных фантазий в общую категорию «копии Дюсерсо», Р. Мартинис недопустимо упрощает сложную картину бытования подобных мотивов в европейской графике XVI в. В результате она лишает себя возможности точно определить источники происхождения эрмитажных рисунков и место альбома *Destailleur B* в общем процессе эволюции этой необычной графической традиции.

Заключение

Резюмируя, хотелось бы подчеркнуть, что, несмотря на то, что книга О.Ландзарини и Р. Мартинис вносит огромный вклад в изучение альбома *Destailleur B* из коллекции Государственного Эрмитажа, его исследование никак нельзя считать законченным. Тема не закрыта.

Представляется очевидной потребность в новом каталоге, объединяющем все три альбома эрмитажного собрания, в котором на основе глубокого и детального исследования оригиналов, будет дан их анализ в общем контексте всего круга близких и дальних аналогов, и таким образом будет раскрыто их место в общей эволюции ренессансной антикварной и архитектурной графики. Мы надеемся, что осуществляемый в настоящее время Государственным Эрмитажем исследовательский проект и готовящееся факсимильное издание альбомов смогут решить эти сложные задачи.

Библиография

1. Campbell I. Ancient Roman Topography and Architecture. The Paper Museum Cassiano dal Pozzo. A Catalogue Raisonné. Series A – Antiquities and Architecture. Part Nine. – Vol. I-III. – London: Harvey Miller Publishers, 2004. – 1065 p.
2. Campbell I., Gaston R.W. Pirro Ligorio and two *columna caelata* drawings at Windsor Castle// Papers of the British School at Rome. – Vol. 78. – 2010. – P. 265-287.
3. Campbell I. Rezension von: "Questo libro fu d'Andrea Palladio" : il codice Destailleur B dell'Ermitage / Orietta Lanzarini ; Roberta Martinis, 2015// The Burlington magazine. – 2016. – Vol. 158. – № 1354. – P. 42.
4. Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance. URL: <https://database.census.de/> / Дата обращения – 06.06.2022.
5. Crawford M.H. Antoine Morillon, Antiquarian and Medallist // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. – 61. – 1998. – P. 93–110.
6. Egger H. Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios/ H. Egger, Ch. Hülsen und A. Michaelis. – Wien: A. Hölder, 1905-1906.
7. Fairbairn L. Italian Renaissance Drawing: From the Collection fo Sir John Soane's Museum. – vol. I-II. – London: Oxford University Press, 1999. – 784 p.
8. 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.
9. Geymüller H. de. Les Du Cerceau : leur vie et leur oeuvre d'après de nouvelles recherches. – Paris : Jules Rouam ; Londres : Gilbert Wood & Co. 1887. – 348 p.
10. Geymüller H. de. Trois albums de dessins de fra Giocondo// Mélanges d'archéologie et d'histoire. – 1891. – XI. – P. 133-158.
11. Gukovsky M. Ritrovamento dei tre volume di disegni attribuiti a Fra Giocondo. // Italia medievale e umanistica. – 1963. – VI. – P. 263-269.
12. Günther H. Das Studium der antiken Architectur in den Zeichnungen der Hochrenaissance. – Tübingen: Ernst Wasmuth Verlag, 1988. – 402 p.
13. Hülsen Ch. Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424. – T. I-II. – Leipzig: O. Harrassowitz, 1910. – 103 S.
14. Jacques Androuet du Cerceau: «Un des plus grands architectes qui se soient Jamais trouvés en France» / Ed. by Jean Guillaume, Peter Fuhring, Valérie Auclair. – Paris : Picard, 2010. – 344 p.
15. Lanciani R. Quatre dessins inédits de la collection Destailleur relatifs aux ruines de Rome// Mélanges d'archéologie et d'histoire. – 1891. – XI. – P. 159-178.
16. Michailova M. Un tempio antico sconosciuto a Tivoli (Tibur) secondo il disegno di un maestro italiano del Quattrocento// Pegasus. – 2001. – No. 3. – P. 111–124.
17. Mikhailova M. Unknown ancient nymphaeum in Albano// Soobscheniya Gosydarstvennogo Ermitaga. – Reports of the State Hermitage Museum. – 1968. – XXIX. – P.15-17 (In Russian)
18. Mikhailova M. Bridges of Ancient Rome: Drawings in the Hermitage Ascribed to Fra Giocondo// The Art Bulletin. – 1970. – LII. – No 3. – P. 250-264.

19. Mikhailova M. *Arkhitekturnye albomy epokhi Vosrozhdeniya v Gosydarstvennom Ermitage* [Architectural albums of the Renaissance in the State Hermitage], 1987. (In Russian, unpublished).

20. Nesselrath A. I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia.// Memoria dell'antico nell'arte Italian./ A cura di S. Settis. – Vol. III. – Torino: Einaudi, 1986. – P. 89-147.

21. Nesselrath A. Codex Coner – 85 years on.// Cassiano dal Pozzo's Paper Museum. Vol. II (Series: Quaderni Puteani, 3). – Milano: Olivetti, 1992. – P. 145-167.

22. Olivato L. Due codici «veneti» cinquecenteschi d'architettura// Arte Veneta. – XXXII. – 1978. – P. 153-160.

23. Rausa F. Pirro Ligorio. Tombe e mausolei dei romani. – Roma: Quasar, 1996. – 160 p.

24. Strauch T., Beltramini G. Orietta Lanzarini, Roberta Martinis, “Questo libro fu di Andrea Palladio”. Il Codice Destailleur B dell'Ermitage, L'Erma di Bretschneider, Roma 2015 (LermArte, 13), XI+318 pp., ill.// Annali di Architectura. – 2016. – 26 (2014). – P.153-155.

BOOK REVIEW: LANZARINI O., MARTINIS R. “QUESTO LIBRO FU DI ANDREA PALLADIO”. IL CODICE DESTAILLEUR B DE L'ERMITAGE. – ROMA: “L'ERMA” DI BRETSCHNEIDER, 2015

Efimova E.A.

Lomonosov Moscow State University

Abstract. Book “Questo libro fu di Andrea Palladio”. Il codice Destailleur B de l'Ermitage (2015), published by O. Landzarini and R. Martinis, is the first scholarly publication of a collection of 16th-century Italian architectural drawings held in the State Hermitage Research Library. The review examines the history of the study of this album, which was of particular importance in the evolution of the architectural design of the Renaissance and aroused great interest among researchers of the 19th-21st centuries. The author highly appreciates the quality of the album's catalog of drawings, made at the modern scientific level, taking into account the latest publications on the topic, and considers the main provisions and conclusions of the study. Further, E.A. Efimova enters into a debate with the authors of the book on a number of important issues, including the attribution of the album, the possibility of its connection with the legacy of A. Palladio, its relationship with its closest analogues, interaction with other authors and the relationship with famous collections of Renaissance drawings on antique subjects. As a result, the author comes to the conclusion that, despite many advantages, the book has significant shortcomings, the main of which she considers the isolated consideration of the Destailleur B album in isolation from its parallels in the architectural graphics of the 16th-17th centuries. She considers it necessary to release a new edition based on a detailed study of the original drawings and including the album in question in a broad historical context.

Keywords: Album Destailleur B, O. Landzrini, R. Martinis, architectural drawing of the Renaissance, the study of antiquity.