

Шаповалова Е.В.*

**«ПОВСЕДНЕВНОСТЬ ВАЛУА»:
ФРАНЦУЗСКОЕ ПРИДВОРНОЕ ИСКУССТВО
В ПОЛИТИКЕ ЕКАТЕРИНЫ МЕДИЧИ И ЛИДЕРОВ
КАТОЛИЧЕСКОЙ ПАРТИИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XVI в. ©**

Аннотация. Придворное искусство во Франции XVI в. нередко служило способом репрезентации власти и отражало социальные и политические процессы в королевстве. Это позволяет рассматривать произведения визуальной культуры данного периода в том числе как исторический источник. Статья освещает, как в искусстве второй половины XVI в. была представлена «повседневность Валуа» и их ближнего круга, сочетавшая в себе противостояние религиозных и политических партий, увлеченность идеями Ренессанса, стремление к созданию наилучшего публичного образа и т.д. В частности, рассматривается влияние Екатерины Медичи, а также представителей могущественного дома Гизов на основные типы репрезентации.

Ключевые слова: французское искусство XVI в.; Валуа; Екатерина Медичи; Франциск де Гиз; Генрих де Гиз; Антуан Карон.

Получена: 18.08.2024

Принята к печати: 21.09.2024

* **Шаповалова Елена Владимировна** – кандидат исторических наук, доцент Российского государственного гуманитарного университета, Москва, Россия, e.sokhina@gmail.com

Shapovalova Elena Vladimirovna – PhD in History, Associate Professor at the Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia, e.sokhina@gmail.com

© Шаповалова Е.В., 2024

Для цитирования: Шаповалова Е.В. «Повседневность Валуа»: французское придворное искусство в политике Екатерины Медичи и лидеров католической партии во второй половине XVI в. // Вестник культурологии. – 2024. – № 4(111). – С. 20–37. – DOI: 10.31249/hoc/2024.04.02

Shapovalova E.V.

**“Valois Everyday Life”: French Court Art in the Politics
of Catherine de Medici and the Catholic Party Leaders
in the Second Half of the Sixteenth Century**

Abstract. Court art in 16th century France often served as a way of representing power and reflected social and political processes in the kingdom. This allows us to consider the works of visual culture of this period, including as a historical source. The article is devoted to the way in which the art of the second half of the 16th century represented the “everyday life of the Valois”, which combined the confrontation of religious and political parties, fascination with the ideas of the Renaissance, the desire to create the best public image, etc. The article considers the image of the Valois and court aristocrats in the main types of visual culture of the period. In particular, the influence of Catherine de Medici and the influence of the powerful House of Guise on the main types of representation is examined.

Keywords: 16th-century French art; Valois; Catherine de Medici; François de Guise; Henri de Guise; Antoine Caron.

Received: 18.08.2024

Accepted: 21.09.2024

For quoting: Shapovalova E.V. “Valois Everyday Life”: French Court Art in the Politics of Catherine de Medici and the Catholic Party Leaders in the Second Half of the Sixteenth Century // Herald of Culturology. – 2024. – No. 4(111). – P. 20–37. DOI: 10.31249/hoc/2024.04.02

Французская королева Екатерина Медичи (1519–1589) известна любовью к искусству. Став невестой принца Генриха, она прибыла во Францию в период правления короля Франциска I¹, покровительствовавшего итальянским мастерам, усилиями которых была создана зна-

менитая «школа Фонтенбло», пригласившего к своему двору великого Леонардо и прекрасно осознававшего значение визуальной культуры для репрезентации публичного образа правителя. Последнее было весьма актуально для французского искусства уже с конца XV в., при Людовике XII. Франциск I вывел репрезентацию власти на принципиально новый уровень, расширив ее ренессансным репертуаром и триумфальными мотивами [Демидова, 2010]. А при Генрихе II символическая нагрузка дополнилась религиозным содержанием в контексте полемики с протестантами и необходимостью противостоять идеям Реформации [Демидова, 2016; Шаповалова, 2019]. Так что когда речь идет о художниках при дворе Екатерины Медичи, имеют значение и ее личный вкус (например, она начинает коллекционировать графические портреты, что придает рисунку как художественному произведению новую значимость [Zvereva, 2011]), и наследие рода (могла ли правнучка Лоренцо Великолепного быть равнодушна к искусству?), и понимание роли публичного образа правителя [Клула, 1997; Paris et Catherine ... , 1992], прежде всего, для успешного преодоления всех тех кризисов, с которыми королева столкнулась еще в период правления своего супруга и особенно после его гибели. Не случайно она устраивает сыну, Карлу IX, продолжительный тур по королевству – подданные должны были увидеть своего короля². Предполагалось, что это повысит их лояльность и сплотит вокруг трона. В.В. Шишкин отмечает, что политическое влияние дам при дворе возродилось еще при дочери Людовика XI, Анне Французской, мадам де Боже (1461–1522), в полной мере продемонстрировавшей, что ее авторитет может не уступать авторитету правителя-мужчины [Шишкин, 2018, с. 137]. Екатерина Медичи в условиях ослабления монархии в свою очередь использовала возможности женской власти, делая акцент на охранительной и созидательной роли королев-матери [там же, с. 168–169].

Около 1557 г. руководство художественными проектами королевы возглавил Никола Уэль, аптекарь, писатель и филантроп³. Отметим две важные его работы, иллюстрации к которым выполнил один из любимых художников Екатерины Медичи, Антуан Карон. Прежде всего, это «Французская история нашего времени», представляющая собой ряд сонетов с иллюстрациями. Она была создана уже в период правления Карла IX, после 1560 г., когда королева противостояла мо-

гущественным аристократическим домам, что не могло не сказаться на содержании. Так, например, на портрете королевской четы, где Екатерина изображена вместе с супругом, Генрих II передает ей власть⁴. В его образе сильны триумфальные мотивы: посланец богов Меркурий спускается с Олимпа, чтобы увенчать монарха славой, а на дальнем плане возвышается обелиск, отсылающий к римской тематике⁵. Но роковой турнир уже состоялся⁶, так что королевство, так внезапно лишившееся своего короля, оказывается в надежных руках Екатерины, и за ее спиной восходит солнце. Лица супругов выполнены отдельно и представляют собой оригинальные портреты Франсуа Клуэ, которые были наклеены на рисунок Карона. Это примечательное обстоятельство свидетельствует о требованиях реалистичности, предъявляемых заказчицей к подобным произведениям. Придворное искусство данного периода, кроме прочего, фиксирует исторические события, что служит созданию последующего назидательного нарратива, а также сохранению памяти. А для исследователя оно становится интересным историческим источником, из которого можно почерпнуть подробности быта при дворе Валуа, моды, интерьеров, придворных празднеств и т.д.

В то же время такой подход не исключал и символическую нагрузку изображений. Напротив, некоторые из них по-прежнему были преимущественно аллегоричны, как рассмотренный пример передачи власти Генрихом Екатерине. То же можно сказать и о втором совместном проекте Уэля и Карона – «Истории королевы Артемизии», созданном ими приблизительно в то же время, что и «Французская история»⁷. Через призму истории Артемизии авторы стремились показать все то же «доброе правление» Екатерины⁸, в частности, программу восстановления зданий, разрушенных войной. Античный репертуар в иллюстрациях Карона можно рассматривать с точки зрения триумфальных мотивов, однако он вполне соответствует реальным произведениям, например, Жана Гужона. И хотя монументальная усыпальница Мавсола не тождественна задуманному Франческо Приматиччо проекту мавзолея Валуа, Генрих II угадывается в почившем супруге безутешной Артемизии без особого труда (рис. 1).



Рис. 1. Иллюстрация к «Истории королевы Артемизии». 1563–1570 гг. Бумага, перо, коричневые чернила, подкраска. Национальная библиотека Франции

Стремясь оказывать влияние на своего старшего сына, Франциска II, пусть и оспаривая главенствующее положение при нем с братьями Гизами⁹ и тем более став регентшей при малолетнем Карле IX, королева в вопросах репрезентации власти выбрала для себя роль миротворицы. По крайней мере, символический визуальный ряд, относящийся к королю, сохраняет необходимую долю экспрессии для демонстрации решимости короны противодействовать бунтовщикам. Это относится к парадным доспехам Карла IX¹⁰ (рис. 2), его изображениям в технике эмали¹¹, медальерном искусстве¹² и т.д.¹³

Сохраняя элементы воинственного образа, репрезентация Екатерины при этом смещает акценты на отказ от насилия в пользу договора, как в случае с представлением королевы в образе богини Юноны¹⁴. При этом она хорошо узнаваема, что соответствует требованиям правдоподобия, предъявляемым к портретам этой эпохи. Как и в случае с Артемизией, сомнений в том, кто является главным действующим лицом, быть не может. Образ Екатерины-Юноны сочетает античную и ренессансную эстетику, при этом прическа королевы вполне реалистична, как и ее украшения, соответствующие другим портретам Ека-

терины Медичи. А мотив радуги является аллюзией не только на римскую богиню, воплощая идею договора между королем и подданными, но и на завет с Ноем, то есть включая библейские коннотации. Екатерина опускает стрелу, словно обещая, что, при условии покорности подданных, в королевстве воцарится мир и процветание. Радуга как одна из эмблем королевы использовалась довольно часто, в частности, в украшениях интерьеров, например в витражах, в сочетании с девизом **ΕΥΕΛΠΙΣΤΙΑ ΠΕΡΙ ΑΜΗΧΑΝΙΑΣ** – «В испытаниях есть надежда»¹⁵.



Рис. 2. Пьер Редон. Щит короля Карла IX. Ок. 1572. Железо, золото, эмаль.
Бархат, расшитый золотом. Лувр

Говоря о публичном образе представителей власти в визуальной культуре, нельзя не отметить, что традиция включения заказчиков в библейские сюжеты (в частности, в «Поклонение волхвов», столь любимый во Флоренции сюжет) во французском искусстве второй поло-

вины XVI в. представлена не так ярко. В качестве примера можно привести роспись капеллы Отеля де Гиз¹⁶, на которой герцог Франциск де Гиз представлен в виде одного из волхвов, рыцаря веры, по сути, возглавившего крестовый поход (рис. 3).



Рис. 3. А. ван Дипенбек. Поклонение волхвов. 1650.
Мел, бумага. 22,3–44,2 см. Музей Штедель, Франкфурт-на-Майне

Это первое во Франции использование мотива поклонения волхвов для репрезентации представителя не правящего дома, и конечно же оно не могло быть результатом случайного стечения обстоятельств или влияния исключительно личных предпочтений заказчика. Речь идет о развитии общих тенденций придворной визуальной культуры в контексте Религиозных войн, в котором герцог де Гиз не только воспринимался как один из лидеров католической партии, успешный военачальник и значимая политическая фигура, но и служил символом традиционных феодальных порядков, противостоявшим тенденции централизации королевской власти. Мотив защиты королевства и веры приобретает особое значение уже в период правления Генриха II, чему немало способствовали Итальянские войны¹⁷, в которых активно участвовал и Франциск де Гиз. Поклонение волхвов, возглавляемое герцогом, занимало верхний регистр росписи стен по всему периметру капеллы. Это было помпезное шествие с экзотическими животными, пажами и трофеями, что, безусловно, не только служило аллегорией

похода «христианского воина» и «меча короля», но и соответствовало представлениям о могуществе и богатстве Гизов. Лотарингский дом охотно покровительствовал итальянским мастерам при французском дворе. Так что куртуазная манера подачи персонажей и множество деталей рыцарской культуры определенно восходила к более ранней традиции (в частности, следует отметить влияние Джентиле да Фабриано, Беноццо Гоццолли или нидерландских мастеров). Роскошные одежды, дорогие кубки, сундуки с сокровищами, гарцующие кони, груженные дарами верблюды – все было призвано подчеркнуть статус заказчика. «Поклонение волхвов» в капелле Отеля де Гиз свидетельствовало о значимости Лотарингского дома: их происхождении¹⁸, достатке и, конечно, их заслугах перед королевством. Причем главной из заслуг была защита Франции от любых угроз. Реальные победы герцога де Гиза в военных кампаниях делали подобный образ не просто комплиментарным, но и вполне убедительным. Что в свою очередь побуждает интерпретаторов росписи к стремлению идентифицировать персонажей фрески. Так, в представленных пажах видят сыновей герцога: наследника титула Генриха и его младшего брата Карла, будущего герцога Майеннского. Шарль Самаран допускал, что Дева Мария была написана с герцогини де Гиз, Анны д'Эсте [Samaran, 1921]. Не вызывает сомнений, что сам герцог изображен в виде волхва в короне (рис. 3). А многочисленная процессия больше напоминает не свиту придворного, а армию, которой герцог командовал в реальности. Сохранившиеся портреты Франциска де Гиза позволяют судить о его сходстве с королем-волхвом, так что уже с XIX в. существует традиция идентифицировать главного персонажа росписи капеллы как знаменитого полководца [Langlois, 1922, p. 27]. Этому способствует реалистичность в изображении одежды, предметов, его окружающих, и других деталей быта. И хотя, по мнению исследователей, анализировавших роспись, информации для полного понимания программы, а значит, замысла заказчиков недостаточно [ibid., p. VI], мы вполне можем говорить об отражении их политических амбиций в визуальной культуре. Не удивительно, что в условиях противостояния придворных партий¹⁹ королевская репрезентация также усиливала мотивы реальных успехов.

В этом отношении интерес представляют празднества при дворе Валуа, нашедшие отражение в сюжетах шпалер и живописи. Репре-

зентацию празднеств можно сравнить с сюжетами, посвященными охоте и имевшими широкое распространение в эту эпоху. Несмотря на то что охота была неотъемлемой частью придворной культуры, связанные с ней мотивы в искусстве часто имели христианские коннотации (в качестве примера можно привести серию шпалер «Охота на единорога»²⁰). Более ранняя серия шпалер, посвященная охоте на кабана и медведя, предположительно выполненная в мастерской Арраса, изображает придворные увеселения и в то же время глубоко символична²¹. В коллекцию герцогов де Гизов входил брюссельский цикл шпалер «Охота Максимилиана», картоны для которого создал Бернард ван Орлей²². Среди идентифицируемых персонажей – император Карл V [Saintefoy, 1920], обожавший охотиться, и его брат Фердинанд. Однако, несмотря на обилие реалистичных деталей, образ императора воспринимался и в традиционном эсхатологическом контексте, тем более когда речь шла о Габсбургах и их репрезентации. Отдельно хочется сказать о серии «Развлечения короля Генриха II», созданной для замка Ане, резиденции королевской фаворитки Дианы де Пуатье, в частности, о вышивке Робера Месте (ок. 1553), посвященной теме сражений с животными, в данном случае с медведем²³. «Диана-охотница» на сей раз предстает в своем истинном обличье – мы видим реалистичное изображение Дианы де Пуатье, чье противостояние опасному хищнику происходит не в охотничьих угодьях, а во дворе замка при участии зрителей, среди которых выделяется король, тоже вполне узнаваемый. Заказчиком вышивки выступил Филибер Делорм, проектировавший комплекс замка и имевший непосредственное отношение к разработке программы его интерьеров. Тема охоты здесь традиционно перекликалась как с темой возлюбленного, так и с темой прославления доблести и отваги хозяйки замка. Еще одним близким по содержанию примером может служить скульптурная группа фонтана замка Ане, созданная ок. 1550 г.²⁴ (рис. 4). Диана-охотница обнимает покоренного благородного оленя – аллюзия на Генриха II была очевидна. Фонтан Дианы настолько соответствовал «духу Ане», что Антуан Карон включил его в число изображений «Истории королевы Артемизии», словно подчеркивая распространение влияния своей покровительницы Екатерины Медичи там, где прежде безраздельно властвовала ее соперница.



Рис. 4. Диана д'Ане, 1540–1560 гг. Мрамор, 2,11 х 2,58 м. Лувр

Замок Ане у Антуана Карона появляется и в рисунках, выполненных к серии «Шпалер Валуа». Цикл включает изображения празднеств, служащих, в том числе, визуальным источником для представления утраченных архитектурных пространств, как, например, дворец Тюильри. Именно здесь состоялся бал по случаю избрания герцога Анжуйского на польский престол в 1573 г.

Важным для Валуа событием стало заключение брака между королевским фаворитом герцогом де Жуайезом и сестрой королевы, Маргаритой Лотарингской. По этому случаю при дворе были устроены грандиозные торжества, в том числе балет, вошедший в историю как «первый балетный спектакль»²⁵. О значении данной постановки для королевы Екатерины Медичи говорит и факт иллюстрированной

публикации либретто²⁶, с изображением декораций и костюмов. Безусловно, это не только фиксация исторического события, но способ распространения информации о нем. Поскольку невеста (как и королева Луиза) приходилась близкой родственницей Гизам, в условиях Религиозных войн это служило сигналом о примирении враждующих придворных партий²⁷. Празднества по случаю свадьбы герцога де Жуайеэ отражены и в ряде картин, созданных в тот же период (рис. 5).



Рис. 5. Павана при дворе Генриха III. 1581–1582. Масло, медь, 41,5 х 74,2 см. Лувр

Для них характерна реалистичная манера, отсутствие аллегорических или мифологических образов – это вполне достоверный источник о придворной культуре. Так, Екатерина Медичи в подавляющем большинстве случаев изображается в черном, что соответствует действительности – после гибели мужа она предпочитала этот цвет в одежде. Так что закрепившееся за ней прозвище «Черная королева» имело под собой не только символическую основу, и живопись последней четверти XVI в. позволяет судить об этом. Композиционно король и королева расположены в одной группе с Гизами, что, с одной стороны, правдоподобно, поскольку обнаруживает их родство с невестой, а с другой – весьма красноречиво свидетельствует о политиче-

ском союзе. Герцога Генриха де Гиза и его младшего брата герцога Карла Майеннского легко узнать в персонажах, стоящих за королем (рис. 6) – изображения имеют очевидное сходство с другими их портретами, созданными в тот же период.



Рис. 6. Павана при дворе Генриха III (фрагмент)

Сравнение подобных изображений с портретным искусством позволяет также судить о политических изменениях, происходивших при дворе и отразившихся на репрезентации власти, прежде всего, королевской. Так, например, можно говорить о некоторой смене манеры в репрезентативном портрете при Генрихе III. Образ монарха становится более лаконичным. «Ренессансный принц» уступает «королю-монаху». Степень религиозности Генриха III – отдельная тема²⁸, в данном случае важнее то, каким он желал выглядеть. И здесь следует отметить смещение акцентов на более темные тона в одежде, минимум украшений.

Важной вехой также становится учреждение Ордена Святого Духа в 1578 г., после чего одним из неотъемлемых атрибутов портретов короля будут голубая лента на шее и знак ордена в виде мальтийского креста. На картине «Павана при дворе Генриха III» они уже присутствуют (рис. 5–6). Со стороны короля это была попытка через изменение публичного образа повлиять на изменение репутации королевской власти. И сдержанный облик благочестивого монарха как в жизни, так и в визуальной культуре, стал ответом на обвинения в порочности и распущенности его двора. Однако сводить значение искусства в эту эпоху лишь к политическим целям было бы преувеличением. И здесь примером могут служить графические портреты детей, не без участия Екатерины Медичи получившие новое значение: традиционно бывший подготовительным этапом к созданию портрета в более сложной технике, рисунок приобретает самостоятельную ценность²⁹. Что касается самих образов, то сегодня по таким портретам мы можем составить представление о том, как выглядели в ранней юности любимица королевы Екатерины Клод де Валуа или трагическая фигура европейской истории Мария Стюарт. И будущий Карл IX, которому еще предстоит быть изображенным в образе Марса и стать антигероем Варфоломеевской ночи, на детском портрете предстает маленьким мальчиком с котенком³⁰. Так что исследователи даже говорят об «открытии детства»³¹ во Франции XVI в., как важной составляющей реальной культуры.

Подводя итог, следует отметить, что придворное искусство во Франции XVI в. отражало основные ренессансные тенденции. Сохраняя связь с предшествующей традицией, оно в то же время ориентировалось на актуальные запросы. При этом многое по-прежнему зависело от заказчика, будь то король, королева или представители аристократических семейств. Речь шла как об их личных вкусах, так и об использовании объектов визуальной культуры для собственной репрезентации, формирования определенного публичного образа или распространения идей. Все это способствовало политизации французского искусства как вполне успешного инструментария, прежде всего, в контексте острого противостояния, каковым была отмечена вторая половина XVI в.

Примечания

¹ Екатерина Медичи вышла замуж за принца Генриха де Валуа в 1533 г.

² Речь идет о «Большом путешествии» короля и двора в 1564–1566 гг., преследовавшем, прежде всего, политические цели. Анализируя итинерарии королевы-матери и Карла IX после резни в Васси (1 марта 1562 г.), положившей начало активной фазе Религиозных войн, В.В. Шишкин обращает внимание на вынужденность присутствия короля вблизи театра военных действий ради легитимации действий предводителей католической партии [Шишкин, 2022, с. 113–115]. Что касается «Большого путешествия», то оно имело, прежде всего, миротворческий характер [там же, 2022, с. 117].

³ Уэль активно участвовал в делах благотворительности, в частности, покровительствовал сиротам [Warolin, 1994, p. 334].

⁴ Caron, Antoine. *Portrait d'Henri II et de Catherine de Médicis // L'Histoire française de nostre temps, 1560–1574.* – URL: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020031791> (accessed 15.04.2024).

⁵ В XVI в. мотив римского обелиска имел и античное измерение, и христианское – как обелиски в Риме служили ориентиром для паломников, так и время, когда на престоле был Генрих II, являет собой пример доброго христианского правления.

⁶ Летом 1559 г. Генрих II получает на рыцарском турнире смертельное ранение.

⁷ *Histoire de la reine Arthéme / Antoine Caron. Dessinateur. Nicolas Houël. Auteur du texte.* 39 dess.: plume et encre brune, lavis avec réhauts de blanc sur pierre noire; 44 x 50 cm. Bibliothèque nationale de France, AD-105.

⁸ В более широком смысле во французском придворном искусстве – тема «доброго правления женщины» связана с регентством и развита при Марии Медичи, а затем Анне Австрийской.

⁹ Имеются в виду сыновья Клода Лотарингского, первого герцога де Гиза, и Антуанетты де Бурбон: Франциск де Гиз, успешный полководец, в 1558 г. отвоевавший у англичан Кале, после того как они владели им более 200 лет, и кардинал Карл Лотарингский, блестящий оратор и один из признанных лидеров католической партии эпохи Религиозных войн. Будучи родными дядями королевы Марии Стюарт, после восхождения на престол ее супруга Франциска II они приобрели бесспорное политическое влияние, о чем свидетельствуют многочисленные обращения к Гизам французских должностных лиц. В период правления Карла IX Франциск де Гиз входит в так называемый триумvirат вместе с коннетаблем Монморанси и маршалом де Сент-Андре.

¹⁰ Сцена, изображенная на щите, представляет сражение между Гаем Марием и Югуртой, из истории Римской республики, закончившееся победой консула. Специалисты Лувра относят создание щита к 1555–1560 гг. (Reddon, Pierre. *Ecu de Charles IX, 1555–1560.* MR 427. – URL: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010117233> (accessed 16.04.2024)), так что можно предположить, что создавался он не для Карла IX, однако в данном случае это не имеет принципиального значения – репрезентация образа Карла в визуальной культуре вполне соответствовала традиции его предшественников. Прежде всего, в том, что касалось триумфальных мотивов. Орнамент, выполненный на щите, по манере близок гравюрам Этьена Делона.

¹¹ Как в случае с представлением короля в образе побеждающего бога войны (Леонар Лимозен. Карл IX в образе Марса, 1573 г. Полихромная эмаль на меди и серебре. 16,8 x 22,9 см. Музей Пола Гетти).

¹² Карл IX в образе Геркулеса, побеждающего Лернейскую гидру. Медаль (реверс) в память о дне Св. Варфоломея. 1572 г. Серебро. 55 мм. Национальная библиотека Франции.

¹³ Еще одним примером может служить картина Антуана Карона, посвященная триумфу Марса, на которой король не изображен, тем не менее контекст создания произведения позволяет связать его с прославлением монарха (Антуан Карон. Триумф Марса, ок. 1570 г. Нью-Хейвен, Художественная галерея Йельского университета).

¹⁴ Леонар Лимозен. Екатерина Медичи в образе Иононы, 1573 г. Полихромная эмаль на меди и серебре. 16,8 x 22,9 см. Музей Пола Гетти.

¹⁵ Одним из таких примеров может служить витраж из коллекции замка Экуан, работы неизвестного мастера, ок. 1549–1552 г. и др.

¹⁶ Сегодня здесь расположен Музей национальных архивов (Музей истории Франции). Роспись капеллы – это утраченное произведение, некоторое представление о котором мы можем составить по сохранившимся описаниям (в частности, Антуана Дезалье д'Аржанвиля (Dezallier d'Argenville A.N. Voyage pittoresque de Paris ou Indication de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette grande ville en peinture, sculpture, et architecture. – Paris, 1752. – P. 198–199), или Ш.К. Лебаса де Курмона в его предисловии к изданию Вазари (Vasari G. Vie de François Primatice, peintre et architecte // Vies des peintres, sculpteurs et architects les plus célèbres. – Paris, 1803. – P. 10–11), по подготовительным рисункам автора программы росписи Франческо Приматиччо, а также по рисункам Абрахама ван Дипенбека (Abraham van Diepenbeeck after Francesco Primaticcio. *The adoration of the Kings*, 1650. 7 part. Drawing, chalk, paper. Städel Museum, Frankfurt am Main).

¹⁷ Так, после победы при Меце (1552) горожане приветствовали «Генриха Второго, Короля Галлии, защитника города» [Durot, 2012, p. 309]. Христианнейший король своим мечом призван восстановить христианский мир [ibid., p. 324].

¹⁸ Гизы претендовали на то, что ведут свой род от Годфруа де Буйона, лидера Первого крестового похода. И подобное родство имело как историческое, так и символическое измерение: волхвы первыми находят дорогу к Христу, воины Годфруа первыми достигают Иерусалима, Гизы – первые в королевстве ревнители веры. Как его потомки они идут тем же путем [ibid., p. 8].

¹⁹ В данном контексте важную роль также играли произведения, служащие диффамации противника, как, например, работы Антуана Карона, посвященные жестокости триумвиров. Изображая сюжеты из римской истории, художник словно намекал на французский «триумвират», противопоставленный «доброму правлению» Екатерины. То же можно сказать и о гравюрах, копировавших картины Карона и имевших куда большую целевую аудиторию (Жан де Гурмон. Резня по указу триумвиров. 1575. Ксилография. 46,7 x 73,2 см. Национальная библиотека Франции, Париж).

²⁰ По одной из версий, была заказана Анной Бретонской по случаю свадьбы с Людовиком XII и датируется ок. 1499 г. Состоит из 7 шпалер. Входит в коллекцию Метрополитен-музея.

²¹ Сцены охоты могут быть интерпретированы как аллегория любви и как репрезентация доблести и власти. Шпалеры «Охота на кабана и медведя» происходят из

Южных Нидерландов, датируются 1425–1430 гг. Входят в коллекцию Музея Виктории и Альберта.

²² Ок. 1531–1533 гг. Состоит из 12 шпалер, каждая из которых посвящена одному из месяцев года. Среди наиболее вероятных заказчиков называется император Карл V. Цикл был подарен, по одной из версий, французскому королю, по другой – кардиналу Лотарингскому. Входит в коллекцию Лувра.

²³ Вторая такая же вышивка изображала охоту на оленя.

²⁴ Имя мастера точно не установлено. Работа атрибутировалась, в частности, Жану Гужону и его мастерской.

²⁵ Балет состоялся 15 октября 1581 г. в Отеле де Бурбон. Сюжет о Цирее был вдохновлен «Одиссеей». По замыслу создателей, главная идея представления заключалась в том, что противостояние в королевстве завершится миром.

²⁶ *Balet comique de la Roynie, fait aux nopces de monsieur le duc de Joyeuse & madamoyselle de Vaudemont sa soeur, par Baltasar de Beaujoyeux, valet de chambre du Roy, & de la Roynie sa mere, 1582.*

²⁷ В реальности противостояние короля и Гизов продолжилось. В 1588 г. Генрих III будет вынужден покинуть столицу, обвиняя в этом герцога Генриха де Гиза, что к концу года приведет его к решению устранить политического противника. Генрих де Гиз будет убит по приказу короля в декабре 1588 г. в замке Блуа, вместе с братом, кардиналом Лотарингским. Через полгода Генрих III погибнет от руки вдохновленного Гизами фанатика, монаха Жака Клемана. Герцог Майеннский некоторое время сражался с восшедшим на престол Генрихом IV, но в итоге примирился с ним.

²⁸ Противники короля упрекали его в нарочитой публичной религиозности. Тема лицемерия Генриха III стала одной из основных в листовках, получивших широкое распространение после убийства Гизов в 1588 г. и направленных на диффамацию короля.

²⁹ Отмечая «колоссальность портретного наследия» XVI в., Н.Б. Петрусевич подчеркивает особое распространение карандашных портретов [Петрусевич, 1973, с. 172–173]. Сегодня они входят в собрания многих музеев, в частности в коллекцию Эрмитажа [Новосельская, 2004]. Причем выбор портретируемых позволяет предположить, что подобные графические произведения представляют собой сборники с определенной концепцией, а не разрозненные портреты [Сошникова, Шишкин, 2017, с. 672].

³⁰ Речь идет о работе 1553 г., то есть созданной еще при жизни короля Генриха II, когда юный Карл еще не был даже наследником престола (Мастерская Жермена Ле Маньера. Карл Французский, будущий Карл IX. 1553. Музей Конде, Шантийи).

³¹ По мнению Филиппа Арьеса, полное отделение ребенка на портрете от родителей и его изображение ради него самого, а не в качестве члена семьи, – это нововведение XVII в. Однако новое отношение к детству очевидно уже веком раньше, как и отделение светской иконографии детства от религиозной [Арьес, 1999, с. 44–56].

Список литературы

- Арбес Ф. Ребенок и семейная жизнь при Старом порядке. – Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 1999. – 416 с.
- Демидова М.А. Идеальная резиденция ренессансного правителя. Дворец Фонтенбло эпохи Франциска I. – Москва : Прогресс-Традиция, 2010. – 400 с.
- Демидова М.А. Церемония вхождения Генриха II в Париж (1549): к вопросу о принципах формирования ренессансного образа // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства. – 2016. – Вып. 1(21). – С. 9–28.
- Клула И. Екатерина Медичи. – Ростов-на Дону : Феникс, 1997. – 439 с.
- Новосельская И.Н. Французский рисунок XV–XVI веков в собрании Эрмитажа. – Санкт-Петербург : Славия, 2004. – 152 с.
- Петрусович Н. Искусство Франции XV–XVI веков. – Ленинград : Искусство, 1973. – 224 с.
- Сошникова К.В., Шишкин В.В. Портретная галерея двора Франциска I (по рукописи из РНБ) // Актуальные проблемы теории и истории искусства. – Санкт-Петербург, 2017. – Вып. 7. – С. 670–678.
- Шаповалова Е.В. [Рец.] // *Studia Religiosa Rossica*: науч. журн. о религии. – 2019. – № 4. – С. 174–179. – Рецензия на книгу: Henry II à Saint Germain en Laye. Une Cour Royale à la Renaissance. – Paris, 2019. – 183 p.
- Шишкин В.В. Сравнительные итинерарии Карла IX Валуа и Екатерины Медичи 1561–1574 гг. // Средние века. – 2022. – № 83(2). – С. 108–126.
- Шишкин В.В. Французский королевский двор в XVI веке. – Санкт-Петербург : Евразия, 2018. – 542 с.
- Durot E. François de Lorraine, Duc de Guise entre Dieu et le Roi. – Paris : Classiques Garnier, 2012. – 884 p.
- Langlois Ch.V. Les hôtels de Clisson, de Guise & de Rohan-Soubise au Marais, Archives et Imprimerie nationales. – Paris, 1922. – 314 p.
- Paris et Catherine de Médicis / sous la direction de M.N. Baudouin-Matuszek. – Paris : Délégation à l'action artistique de la Ville, 1992. – 190 p.
- Saintefoy P. Les tapisseries de la Cour de Bruxelles, sous Charles V – Les chasses dans la forêt de Soignes // Dans Annales de la Société royale d'archéologie de Bruxelles. – Bruxelles. – 1920. – Tome 30. – P. 24–29.
- Samaran Ch. Un chef-d'œuvre disparu. La chapelle de l'hôtel de Guise et ses peintures murales // Gazette des beaux-arts. – 1921. – № 4. – P. 331–339.
- Warolin Ch. Un testament authentique de Nicolas Houel (5 septembre 1551) // Revue d'histoire de la pharmacie. – 82^e année, n°302, 1994. – P. 331–341.
- Zvereva A. Portraits dessinés de la cour des Valois. Les Clouet de Catherine de Médicis. – Paris : Arthéna, 2011. – 464 p.

References

- Ar'es, F. *Rebenok i semejnaya zhizn' pri Starom poryadke* [L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime]. Ekaterinburg, Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta Publ., 1999. 416 p. (In Russ.)

Demidova, M.A. Ceremoniya vhozhdeniya Genriha II v Parizh (1549): K voprosu o principah formirovaniya renessansnogo obraza [The Entry of Henry II into Paris (1549). About the Principles of the Building-up of Image in Renaissance Art]. In *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta, Seriya V: Issues of the History and Theory of Christian Art*, vol. 21, no. 1, 2016, pp. 9–28. (In Russ.)

Demidova, M.A. *Ideal'naya rezidenciya renessansnogo pravatelya. Dvorec Fontenblo epohi Franciska I* [Ideal Residence of the Renaissance Ruler. The Palace of Fontainebleau in the Age of Francis I]. Moskva, Progress-Tradiciya Publ., 2010. 400 p. (In Russ.)

Durot, E. *François de Lorraine, Duc de Guise entre Dieu et le Roi*. Paris, Classiques Garnier Publ., 2012. 884 p. (In French)

Klula, I. *Ekaterina Medichi* [Catherine de Médicis]. Rostov-na Donu, Feniks Publ., 1997. 439 p. (In Russ.)

Langlois, Ch.V. *Les hôtels de Clisson, de Guise & de Rohan-Soubise au Marais, Archives et Imprimerie nationales*. Paris, 1922. 314 p. (In French)

Novosel'skaya, I.N. Francuzskij risunok XV–XVI vekov v sobranii Ermitazha [French drawing of the XV–XVI centuries in the Hermitage collection]. Saint Petersburg, Slaviya Publ., 2004. 152 p. (In Russ.)

Paris et Catherine de Médicis / sous la direction de M.N. Baudouin-Matuszek. Paris, Délégation à l'action artistique de la Ville Publ. 1992. 190 p. (In French)

Petrusevich, N. *Iskusstvo Francii XV–XVI vekov* [Art of France XV–XVI centuries], Leningradm Izdatel'stvo Iskusstvo Publ., 1973. 224 p. (In Russ.)

Saintefoy, P. Les tapisseries de la Cour de Bruxelles, sous Charles V – Les chasses dans la forêt de Soignes. In *Dans Annales de la Société royale d'archéologie de Bruxelles*, 1920, tome 30, pp. 24–29. (In French)

Samaran, Ch. Un chef-d'œuvre disparu. La chapelle de l'hôtel de Guise et ses peintures murales. In *Gazette des beaux-arts*, no. 4, 1921, pp. 331–339. (In French)

Shapovalova, E.V. Recenziya na knigu : Henry II à Saint Germain en Laye. Une Cour Royale à la Renaissance. Paris, 2019, 183 p. In *Studia Religiosa Rossica: Russian Journal of Religion*, no. 4, 2019, pp. 174–179. (In Russ.)

Shishkin, V.V. Sravnitel'nye itinerarii Karla IX Valua i Ekateriny Medichi 1561–1574 gg. [Comparative itineraries of Charles IX de Valois and Catherine de Medicis in 1561–1574], In *Srednie veka*, no. 83 (2), 2022, pp. 108–126. (In Russ.)

Shishkin, V.V. *Francuzskij korolevskij dvor v XVI veke* [The French Royal court in the XVI century]. Saint Petersburg, Evraziya Publ., 2018. 542 p. (In Russ.)

Soshnikova, K.V., Shishkin, V.V. Portretnaya galereya dvora Franciska I (po rukopisi iz RNB) [The Portrait Gallery of the Court of Francis I (the Manuscript from the Russian National Library)]. In *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva*. Saint Petersburg, 2017, Vyp. 7, pp. 670–678. (In Russ.)

Warolin, Ch. Un testament authentique de Nicolas Houel (5 septembre 1551). In *Revue d'histoire de la pharmacie*, 82^e année, n°302, 1994, pp. 331–341. (In French)

Zvereva, A. *Portraits dessinés de la cour des Valois. Les Clouet de Catherine de Médicis*. Paris, Arthéna Publ., 2011. 464 p. (In French)