



Неожиданная форма политической сатиры во французской живописи XVI века

Мария Демидова

Французская станковая живопись XVI века имеет значительные утраты, поэтому представления о ней часто сводятся к известным «*piues*», в основном приписываемых Франсуа Клуэ и его школе. В них современным зрителям и даже специалистам видится «истинно французское» проявление ренессансного мировосприятия, связанное с прославлением женской красоты и имеющее оттенок игривой эротичности. Однако значение этих произведений, вероятнее всего, имело прагматический смысл: это были изощренные политические памфлеты, что объясняет лощеный и холодный (а не чувственный) характер их живописи. В статье сделана попытка суммировать все известные интерпретации, внести представляющиеся необходимыми коррективы и обозначить некую преемственность в традиции подобных работ, их латентную связь с популярным для ренессансной культуры образом «нимфы источника». В результате не только обосновывается новый вариант прочтения этих картин, но иначе определяется их истинное место во французском ренессансном искусстве.

Ключевые слова: французская живопись XVI века, «нимфа источника», аллегорические изображения фавориток, мифологические картины Франсуа Клуэ и его школы, образ «купающейся дамы».

Первая книга знаменитого романа «Гаргантюа и Пантагрюэль» начинается с описания ларчиков, снаружи украшенных нелепыми и смешными фигурами силенов, а внутри хранящих драгоценные снадобья. Эту особенность ларчиков, чей внешний вид не совпадает с их внутренним содержанием, Франсуа Рабле проецирует на личность Сократа, за некрасивой внешностью которого скрывалась душа и разум, вызывавшие и вызывающее всеобщее восхищение. Принимая во внимание этот парадокс, писатель-гуманист просит не относиться к различным явлениям поверхностно и не делать «скороспелых выводов». Попробуем и мы беспристрастно и вдумчиво рассмотреть некоторые знаменитые французские картины середины и второй половины XVI века, казалось бы, призванные восхвалить женскую красоту.

Известным хроникером светской жизни времен Екатерины Медичи и ее венценосных детей является Пьер де Бурдей Брантом (ок. 1540–

1614). Галантный вельможа и доблестный воин вследствие неудачного падения с лошади (1589) вынужден был оставить публичную жизнь; уединившись в своем родовом замке, он стал летописцем придворной жизни, коей когда-то был свидетелем. В трактате о прекрасных дамах он раскрывает множество секретов их личной жизни, но в конце, как бы спохватившись, посвящает целую главу предостережению от критики аристократок. Желая предупредить светских острословов и сплетников, он пишет: «Одну черту нужно отметить в этих прекрасных и знатных дамах, которые придаются радостям любви: позволяя себе какие угодно шалости, они не терпят, чтобы кто-либо рассказывал об этом и компрометировал их; а тех, кто их обидит, рано или поздно ждет месть»¹. Устойчивая куртуазная традиция, многочисленные хвалебные оды женской красоте, созданные поэтами Плеяды², не позволяют заподозрить французов в нелюбезном отношении к женщинам или в отсутствии снисхождения. Однако общие для ренессансной культуры женские образы иногда претерпевали во Франции неожиданные метаморфозы.

«Нимфа источника» была одной из популярных тем в искусстве Возрождения. Нимфа олицетворяла собой женское начало как такое: воспевалась красота, чудесная способность дарования жизни, добродетельность. В Италии в начале XVI века нимфа стала олицетворением творческой потенции. Одним из наиболее известных ее воплощений был фонтан «Клеопатра-Ариадна» (1512) в ватиканском дворе Юлия II³. Почти сразу после его появления в начале XVI века образ нимфы, соединившийся с образом музыки⁴, проникает в сады римских гуманистов. Это происходит не из стремления подражать резиденции понтифика, но из желания воссоздать дух Платоновской академии, где каждый, «оставив гнев и усталость»⁵, мог бы предаться радости творчества. Со временем нимфа все чаще трактуется как гений места, посредством которого осуществлялась связь с прекрасным античным прошлым.

Франциск I, стремившийся во всем указывать на связь с традицией Великой Римской империи, поддерживавший миф об античных корнях французского династического древа, любивший, чтобы его изображали свободно прогуливающимся в компании Юлия Цезаря⁶, конечно, не мог проигнорировать эту традицию. Ее влияние заметно даже в измененной интерпретации названия любимой королем резиденции Фонтенбло – «Источник Блио». В основу новой трактовки положена история о том, как собака Блио во время королевской охоты в лесу рядом с дворцом обнаруживает нимфу – хранительницу источника. К 1540 году относится рисунок бистром, на котором запечатлена встреча короля в сопровождении свиты и античной нимфы (Анонимный рисунок, Париж, Лувр, Отдел графики, inv. 8577). Через несколько лет Бенvenuto Челлини получил заказ на изображение нимфы в тимпане въезд-



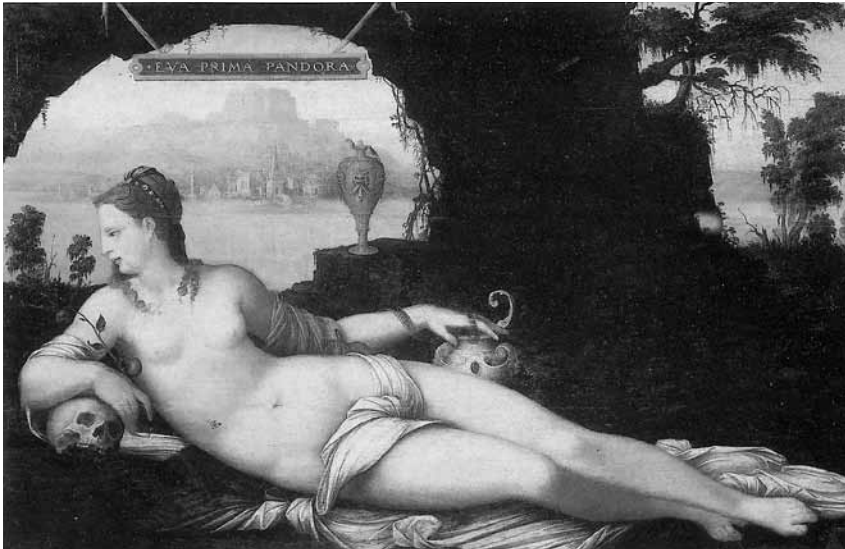
Ил. 1. Бенvenuto Челлини. Нимфа Фонтенбло. 1542. Лувр. Париж

ного павильона дворца Фонтенбло: «в этом полукружии король желал, чтобы была фигура, которая бы изображала Фонтан Белио»⁷. (Ил. 1.) Рельеф с обнаженной нимфой и почти все остальные части композиции были уже отлиты в бронзе, когда Челлини вследствие придворных интриг пришлось покинуть Францию, оставив все незаконченные произведения в отеле Нель. Итальянский скульптор связывает свои неудачи в служении королю с происками фаворитки госпожи д'Этамп. У историков нет единого мнения по этому поводу, но вполне вероятно, что версия флорентинца обоснована. В итоге почти готовому рельефу не суждено было занять предназначавшееся ему почетное место в преддверии главной резиденции королевства. Впоследствии челлиниевская «Нимфа Фонтенбло» уже под именем богини Дианы была подарена Генрихом II его знаменитой фаворитке Диане де Пуатье для ее резиденции Анет. Быть может, именно эта, с самого начала напрашивавшаяся ассоциация и заставила Франциска под давлением госпожи д'Этамп⁸ отказаться от выдающегося произведения итальянского мастера? Следующее превращение образа нимфы во французском искусстве подтверждает это предположение.

1. «Eva prima Pandora»

В июне 1549 года состоялось великое празднование – новый король Генрих II торжественно въехал в Париж. Во время этого триумфа беспрестанные славословия в честь Дианы де Пуатье, называемой теперь еще и герцогиней де Валентинуа, были несколько сокращены в пользу королевы, только что удостоившейся торжественной коронации и ми-

ропомазания в аббатстве Сен-Дени. Среди декораций важно отметить временную триумфальную арку в районе Шатле, которая была украшена аллегорической фигурой *Lutetia – nova Pandora*. Как предполагают исследователи, над исполнением этой арки работал французский художник Жан Кузен. Как выглядела арка и украшавшая ее фигура, известно лишь по гравюре в книге, посвященной торжественному королевскому въезду. Комментарий к изображению был следующий: «Казалось, что она собирается открыть своей рукой античную вазу, заполненную исключительно божественными дарами и не содержащую ничего дурного»⁹. Гуманисты создали образ новой Пандоры, которая олицетворяла Мадонну, искупившую грех Евы – первой Пандоры. Д. и Э. Панофские высказали предположение, что у Жана Кузена при создании декораций праздника 1549 года изначально был замысел противопоставления двух Пандор, где первая воплощала порочный Рим, а вторая была добродетельной Францией¹⁰. Неиспользованный сюжет, связанный с первой Пандорой, как считают ученые, попал в станковое произведение – «*Eva prima Pandora*». (Ил. 2.) Как справедливо заметил Жан Гийом, у искусствоведов нет никаких доказательств, что творческий процесс по созданию этой знаменитой картины прошел именно через такие стадии¹¹. Есть немало свидетельств того, что противопоставление Рима и Франции было очень актуально, но достаточно трудно себе представить преуспевающего художника Жана Кузена, желающего самостоятельно «до-воплотить» дерзкую политическую



Ил. 2. Жан Кузен-отец, «*Eva prima Pandora*». Ок. 1550 г. Лувр. Париж

идею. Вероятно, возникновение этого луврского произведения было обусловлено какими-то другими обстоятельствами.

Работа не подписана и не имеет точной датировки (ок. 1550 г.) Атрибуционными доказательствами в пользу авторства Кузена является факт нахождения этой картины среди имущества художника¹², а также стилистические совпадения с его графическими листами. Картина содержит надпись, которая интерпретирует изображение. Но иконографический тип для представления Пандоры является достаточно необычным. Зато почти сразу возникает в памяти упомянутый рельеф Бенвенуто Челлини «Нимфа Фонтенбло»¹³.

Обратившись вслед за Панофскими к интерпретации картины, Жан Гийом установил, что первым, кто сопоставил образ Пандоры и Евы, был Ориген. Это сопоставление было возобновлено в XVI веке во Франции в произведениях Жана Оливье и Анри Этьенна. «Ева и Пандора трактуются как матери-прародительницы и одновременно источники всех человеческих бед»¹⁴. Картина Жана Кузена была рассмотрена в инфракрасных лучах. В частности, было обнаружено, что вместо одной змеи присутствуют две. Исходя из этого, французский исследователь сделал вывод, что эти пресмыкающиеся не могут быть трактованы в качестве змея-искусителя, как считали Панофские. Версия о том, что в основе программы произведения лежит буквально трактованная библейская история, была отвергнута. Жан Гийом нашел еще одну составляющую, дополняющую личность героини, – образ египетской царицы Клеопатры. Главным доказательством ученого стала гравюра Гольбейна, известная под названием *Kleopatra Titel*, композиционно близкая живописному произведению французского мастера¹⁵.

Впрочем, как образ кузеновской Пандоры, так и образ Клеопатры Гольбейна, восходят к теме нимфы источника, знакомой нам по названному выше ватиканскому фонтану и аналогичным итальянским произведениям. Однако теперь мотив получает отрицательное значение – это уже не олицетворение благого женского начала, не символ творящих сил природы и творческой силы самого человека, но образ, соединивший в себе Еву¹⁶, Пандору и египетскую царицу. Помимо надписи, на негативную семантику указывает и важное иконографическое изменение. В отличие от прежних нимф и, в частности, от челлиниевской «Нимфы Фонтенбло», героиня на картине Кузена облокотилась не на кувшин с источником, но на человеческий череп. Это сразу изменяет рассматриваемый иконографический тип на вариацию темы «*Hora passa*». Соответственно можно предположить, что Жан Кузен апеллирует в своей картине и к традиционной интерпретации обнаженного женского тела как *Luxuria*, порока, влекущего человека к гибели. Разнообразные изображения этой аллегории известны еще по средневековому искусству: обнаженная женщина со змеями, показанная как их добыча; неверная жена, приговоренная ласкать череп

своего возлюбленного; женщина в когтях скелета¹⁷. В то же время образ неоднозначен. Героиня столь величественно опирается на череп и столь царственно прикрывает рукой вазу, из которой выползает змея, что кажется игнорирующей саму идею смерти. При этом ее состояние правильнее охарактеризовать не как величавое спокойствие, но как клеймимая гуманистами ацеция, то есть порочное бездействие. Жан Оливье в своем трактате о Пандоре (1541) отмечал как один из женских пороков лень: «этот ленивый женский род портит все»¹⁸. Таким образом, героиня порочнее, чем *Luxuria*, она мать всех пороков, возмнившая себя властительницей мира.

Предположение Жана Гийома, что за женским образом, созданным Кузеном, скрывается современное художнику историческое лицо – всесильная Диана де Пуатье, не кажется беспочвенным. Иконографическое совпадение с известным рельефом Челлини, который давно уже ассоциировался с госпожой де Валентинуа¹⁹, косвенно доказывает эту интерпретацию. Политические амбиции Дианы де Пуатье, желание непрерывной выгоды для себя, часто в ущерб государственным интересам и государственной казне, были всем хорошо известны. Сложившийся в сознании современников образ Дианы де Пуатье соответствовал амбивалентности образа Пандоры, соединяя в себе притягательную силу красоты и потенциальную возможность зла. Так что развитие образа *Luxuria* до образа *Pandora* по отношению к названному историческому лицу было вполне обоснованным.

Но кто был вдохновителем этого замысла и соответственно заказчиком Жана Кузена? Врагов у вдовы Великого сенешаля было достаточно. Известная своими гонениями на протестантов, она могла возбудить, конечно же, негодование с их стороны. Всеми биографами описывается случай, когда портной-гугенот, задержанный за свои религиозные взгляды и призванный на «богословский спор» в присутствии короля, «вспомнил о библейских пророках» и резко ответил на наставительную реплику Дианы де Пуатье: «Мадам... довольствуйтесь тем, что Вы заразили Францию Вашим бесчестьем и Вашей непристойностью, и не вмешивайтесь в разговоры о Боге»²⁰. Это высказывание привело Генриха II в ярость и стоило простолыдину жизни.

Но кажется, что за историей создания этого «живописного сарказма» стоял не кто-то из протестантов, склонных к прямолинейным высказываниям, но некий могущественный придворный. Наиболее вероятной фигурой представляется коннетабль Анн де Монморанси. У него было достаточно много веских причин, чтобы не любить королевскую фаворитку. Их взгляды на внешнюю политику расходились, что стало особенно очевидным в 1548 году, когда папа Павел III Фарнезе обратился к французам за военной помощью с тем, чтобы выступить против императора. Монморанси всячески пытался отговорить короля от вмешательства. Герцогиня де Валентинуа, напротив, оказалась за-

интересованным лицом, так как претендовала на Кротонский маркизат, к тому же, видимо, помнила о подарке понтифика – великолепном жемчужном ожерелье. Этой политической ориентацией герцогини можно объяснить обращение художника к «римскому образу» Пандоры, изображенной на фоне фантазийного античного города²¹.

Еще в правление Франциска I коннетабль, будучи наставником дофина, состязался с Дианой де Пуатье в степени влияния на наследника. Затем на короткий промежуток времени они становятся союзниками, но в 1550 году Анн де Монморанси предпринял отчаянную попытку ослабить влияние королевской фаворитки на Его Величество. С этой целью коннетабль способствовал связи Генриха II с гувернанткой Марии Стюарт, которая к тому моменту уже воспитывалась во Франции. Этой гувернанткой была Джейн Флеминг, незаконнорожденная дочь Якова IV. Но «отвлекающий маневр» Монморанси принес, скорее, обратный результат: узнавшая об измене госпожа де Валентинуа впала в ярость; Генрих, не порывая связи с Флеминг, испросил у официальной фаворитки прощение; а коннетабль, застигнутый Дианой де Пуатье врасплох, впал в немилость. Диана обвинила Монморанси в сводничестве и в том, что тот хочет покрыть бесчестьем (!) королевский дом Франции. Известно, что госпожа де Валентинуа, несмотря на парадоксальность подобной ситуации и в отличие от прежней всемогущей фаворитки, легкомысленной герцогини д'Этамп, воплощала чопорность и строгость нравов. Можно предположить, что хотел ответить Монморанси на подобные обвинения в свой адрес, но, увы, он не мог этого сделать. Бессильная злоба коннетабля, вполне, могла найти выход в составлении программы картины «*Eva prima Pandora*».

Но Диана де Пуатье внимательно следила за расстановкой сил при королевском дворе, к тому же она не хотела обретать в коннетабле постоянного врага. Опала Анн де Монморанси длилась недолго, и по протекции госпожи де Валентинуа, в 1551 году, он первым из дворян удостоился звания титулованного герцога и пэра Франции. Подобная перемена стоила того, чтобы оставить исполненную (и оплаченную) картину в мастерской художника, вероятно, разделявшего общее для парижан мнение о королевской фаворитке.

У нас нет доказательств, что реконструированная нами ситуация относительно заказчика произведения «*Eva prima Pandora*» верна. Посредованным свидетельством того, что выпад против королевской фаворитки был совершен именно коннетаблем, являются фрески, намекающие на пагубность излишней женской властности, на стенах въездного павильона в Фонтенбло, где на втором и третьем этажах находились покои Анн де Монморанси²². К. Уилсон-Шевалье, рассматривая ряд гравюр, посвященных этой проблеме, отмечает: «В связи со столь настойчивой повторяемостью [темы] возникает подозрение в реальной опасности возникшего тогда женского своеволия»²³.

Жан Гийом однозначно определяет картину Кузена как маньеристическую, что представляется не совсем справедливым. Обилие зашифрованных смыслов отличает все французское придворное искусство и не может считаться показателем «маньеристичности». Что же касается мрачного, пессимистического настроения картины Кузена, то это качество присуще целому ряду ренессансных произведений как в Италии, так и во Франции. Эта живописная работа Кузена является не просто остроумным ребусом, но драматическим раздумьем. Белоснежное тело женщины в мрачном гроте; ее отгороженность от всего окружающего мира; на заднем плане – идеальный античный город, далекий и недостижимый. Один берег залит теплым вечерним солнцем, другой уже окутан сумерками. В картине множество глубоких образных нюансов, не свойственных повествовательно-знаковому языку маньеризма. Произведение несет в себе одновременно остроту впечатления и почти классическую выверенность формы, что отличает весь французский Ренессанс. Образ женщины почти трагичен, что не позволяет воспринимать его как однозначную насмешку над политическими амбициями Дианы де Пуатье и ее лицемерной добродетельностью. В дальнейшем обвинения в сторону женщин приобретают более резкую и уничижительные форму.

II. Купание Дианы

В Музее изящных искусств в Руане и в Музее изобразительного искусства в Сан-Паулу находятся две идентичные картины, посвященные весьма распространенной теме в живописи того времени – «Купание Дианы». (Ил. 3, 4.) Однако у внимательного зрителя сразу возникнет несколько вопросов. Почему вся сюжетная линия, связанная с Актеоном, отнесена на второй план? И почему в основу самой сцены купания положен не традиционный сюжет нечаянного лицезрения охотником обнаженной Дианы, но омовение лесных нимф в присутствии веселых и нескромных сатиров? Известно, что столь явные отклонения от традиционной иконографии обычно имеют скрытый смысл, который призван разгадать зритель.

Картины из руанского и сан-паулуского музея почти во всем схожи. Но все же есть весьма существенные отличия. Сан-паулуская картина меньше размером; главная героиня этой композиции лишена полумесяца Дианы, количество ювелирных украшений у женских персонажей сильно сокращено; фигуры всадников на обоих произведениях различны. На картине из Сан-Паулу всадник – бородатый мужчина средних лет; на руанской – это юноша, почти подросток, одетый в черно-белые одежды. Картина из Руана признана произведением Франсуа Клуэ и датируется 1559 годом, работа из Сан-Паулу считается ее более поздним повторением, выполненным неизвестным мастером²⁴.

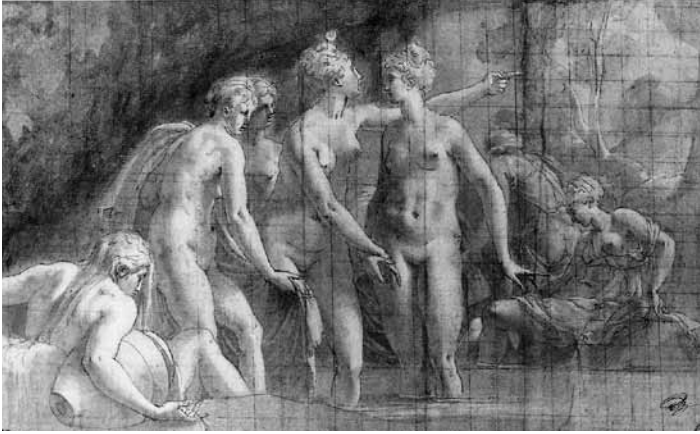
Множество исследователей занималось идентификацией персонажей, но наиболее убедительную версию изложил Роже Тринке²⁵. По его



Ил. 3. Франсуа Клуэ. Купание Дианы. 1559. Музей изящных искусств. Руан



Ил. 4. Неизвестный мастер. Купание Дианы. 1559 (?) Музей изобразительного искусства. Сан-Паулу



Ил. 5. Франческо Приматиччо. Купание Дианы. Подготовительный рисунок. Тонированная бумага, перо, кисть, бистр, белла. Лувр, отдел графики. Париж

мнению, сюжет обеих картин посвящен свадьбе Марии Стюарт и дофина Франциска, состоявшейся в апреле 1558 года. Однако написаны произведения уже после гибели Генриха II в 1559 году. Матримониальное событие оценено негативно и неожиданно поставлено во взаимосвязь с последующей трагедией в королевской семье. Празднование свадьбы с шотландской королевой состоялось в результате продолжительной борьбы нескольких политических партий. За заключение брака выступали герцоги Гизы, которым Мария Стюарт приходилась племянницей; те же привлекали на свою сторону Екатерину Медичи обещанием ей небольших графств Мамт и Мёлан в случае заключения брака. К 1559 году, времени предположительного написания обоих произведений, политическая картина в королевстве сильно поменялась. Король Генрих был мертв, Диана де Пуатье удалена от двора, но у кормила правления вновь стояла не Екатерина и, конечно, не ее пятнадцатилетний сын. Королевством фактически руководили герцоги Гизы, чьи указания Мария Стюарт, известная пренебрежительным отношением к королеве-матери²⁶, старательно выполняла. В этот момент Екатерина Медичи вполне могла задуматься о правильности сделанного ею выбора в пользу герцогов де Гиз. Скорее всего, именно она изображена в образе сидящей нимфы, на что указывает носимое ею в знак траура колье²⁷ (картина из Руана). Сама Мария Стюарт представлена дважды – в виде нимфы на первом плане справа и затем уже в центре на фоне красной драпировки. В первом случае, как иронично заметил Тринке, это скромная нимфа Каледония, во втором – «*nemorum magistra*» (повелительница леса), т. е. новая полновластная Диана, новая политическая конкурентка Екатерины Медичи. В образах сатиров представлены герцоги Гизы:

трубящий в рожок – Франсуа де Гиз; ухмыляющийся сатир на первом плане – его брат, кардинал Карл Лотарингский²⁸. В отношении последнего сравнение с сатиром не является единичным. В 1560 году появляется стихотворный памфлет, в котором кардиналу предрекается место в преисподней и он назван именами различных животных, а также сатиром. Впрочем, все время правления Франциска II отмечено мощным потоком сатирических произведений в адрес Гизов.

Тема ироничных «метаморфоз» первого плана обретает смысл зловещей угрозы в связи с изображением на втором плане истории Актеона. В качестве жертвы выступает король – Генрих II на картине из Сан-Паулу, его гибель стала уже свершившимся фактом; новой жертвой в прямом и переносном смыслах может стать юный Франциск на картине из Руана, ведь он всего лишь игрушка в руках порочных герцогов и их племянницы. Учитывая, что произведение из Руана было выполнено первым, можно предположить, что художник предрекает новому королю ту же участь, что и его отцу, – пагубную зависимость от женской власти. Не случайно Франциск изображен в одеждах черно-белых цветов, которые его отец носил в честь дамы своего сердца – Дианы де Пуатье. Дерево с искаленным стволом рядом со сценой гибели Актеона является аллюзией на пагубность подобного состояния дел для всей династии²⁹.

При создании своей картины Франсуа Клуэ заимствует отдельные мотивы из композиций мастеров дворца Фонтенбло: утраченная фреска из банных апартаментов «Купание Дианы» (известная по луврскому рисунку Франческо Приматиччо (ил. 5), и гравюра Антонио Фантуцци по рисунку Пармиджанино «Купание Венеры и нимф» (ныне в собрании галереи Уффици). Здесь желание подчеркнуть преобразование Франциска I жизнь двора была превращена в мифологизированный маскарад, в котором «каждая дама становится Венерой или Дианой, а ее возлюбленный Актеоном, коль скоро он не может стать Юпитером или Марсом»³⁰, то в рассматриваемом произведении идиллический сюжет с эротическим подтекстом приобретает зловещее звучание, непривычное для придворной игры. Слишком разными по эмоциональному содержанию оказываются составляющие композиции: грубая веселость сатиров; меланхоличное простодушие нимф с Дианой во главе; фатальное развитие истории на втором плане. Все эти разнородные компоненты соединены с праздничной красотостью исполнения, что, с одной стороны, камуфлирует замысел, но с другой – усиливает сарказм.

Через сорок лет композиция будет повторена с заменой лиц как на ярмарочном шаблоне, причем портретные черты станут гораздо более определенными (около 1559 г., Тур, Музей изобразительных искусств). Всадник обретет лицо Генриха IV, стоящая в центре Диана превратится в Габриэль д'Эстре, а правая кокетливая нимфа – в другую фаворитку

монарха – Генриетту д’Антраг. Мишенью политического сарказма в этом произведении будет королевская любвеобильность, поставляющая под удар интересы и авторитет династии.

III. *Купающиеся дамы*

Следующий ряд картин, к анализу которых мы бы хотели обратиться, начинается со знаменитого творения Франсуа Клуэ «Купающаяся дама» (ок. 1570 г., Вашингтон, Национальная галерея)³¹. (Ил. 6.) Это одна из двух подписанных работ мастера. Знаменательно, что она была создана, когда Франсуа Клуэ вернулся ко двору после более чем десятилетней опаль³². Не была ли столь длительная немилость к художнику связана с саркастическим содержанием картины «Купание Дианы»? Во всяком случае, его возвращение к обязанностям придворного живописца происходит после того, как Карл Лотарингский был вынужден отойти от дел. Удивительно, но произведение 1570 года, похоже, вновь задевало репутацию гизовского клана.

Портрет имеет несколько интерпретаций, но чаще всего исследователи заявляют о персонифицированном характере изображения³³. Роже Тринке высказал предположение, что картина является политической сатирой на Марию Стюарт³⁴. Действительно, можно говорить о существенном сходстве между лицом Марии Стюарт на рисунке Франсуа Клуэ 1561 года (ил. 7) и лицом героини с вашингтонской картины. Кроме того, для подкрепления своей версии Тринке предложил сложную, но убедительную систему доказательств.



Ил. 6. Франсуа Клуэ. Купающаяся дама. Ок. 1570 г. Национальная галерея. Вашингтон

Анри Зернер резко высказался против такой версии³⁵. Одним из главных его контраргументов является то, что он не видит ничего смехотворного в этой торжественной картине. Он настаивает на романтическом видении ситуации и считает работу из Вашингтона апологией женской красоты. Однако приводимые им примеры литературного воспевания женской наготы не доказывают правильности его восприятия произведения Клуэ. «Элегия к Жанэ»³⁶ Пьера Ронсара, конечно,

свидетельствует о том, что художник был известен своими “*nues*”, но в стихотворении отмечена скромность возлюбленной поэта, которая, в отличие от героини картины, никому не открывает своей наготы. Известная ода женской груди, вышедшая из-под пера Клемана Маро и положившая начало целой традиции воспевания (в форме *blazon* – шутивное восхваление) различных частей женского тела, исполнена иронии и, напротив, вызывает насмешливые аллюзии в отношении дамы, изображенной Клуэ.

Эротический подтекст композиции очевиден, но в совершенной красоте героини чувствуется определенная искусственность и некий дополнительный смысл. Подчеркнуто правильные черты лица, которые неоднократно отмечает и Зернер, свидетельствуют, как нам кажется, не об идеальности модели, а о ее связи с аллегорическими композициями, как, например, «Нежное послание» того же художника (ок. 1570 г., коллекция Тиссена-Борнемисы). (Ил. 8.) Степень торжественности вашингтонского произведения является несколько преизбыточной для представления купания знатной дамы. Однако здесь, вероятно, представлена не только сцена омывания. Сидя в ванне, главная героиня держит в руке гвоздику, что является указанием на свадебный характер портрета, ведь гвоздика – символ любовной клятвы и намерения вступить в matrimониальный союз. В упомянутой оде прекрасной женской груди Клеман Маро предостерегает поклонников, ибо восхищающаяся женская нагота на самом деле является неустанным matrimониальным призывом³⁷.

Сам Зернер отметил существенную и необъяснимую разницу между левой и правой половинами произведения. Создается впечатление, что дама абсолютно отгородилась от того, что происходит в левой части картины. И взгляд у нее не мечтательно-поэтический или нейтральный, а жестко направленный и целеустремленный к противоположному краю картины.

При этом в левой части произведения, «густонаселенной» и «жанровой» – царит совсем иное настроение – суетливое и динамичное. Как достаточно убедительно доказал Роже Тринке, здесь зашифровано прошлое Марии Стюарт. Единорог и черные перекрестные ленты



Ил. 7. Фрасуа Клуэ. Портрет Марии Стюарт. 1561. Фрагмент. Рисунок итальянским карандашом и сангиной. Национальная библиотека Франции. Париж

на пеленках младенца (намек на крест Андрея Первозванного) – составляющие шотландского герба. Кормилица с ребенком – второе изображение самой Марии Стюарт: известно, что в 1568 году, убегая с ребенком из шотландского замка Лохвелен в Англию, она была переодета простолюдинкой. Выражение лица, вполне простое и крестьянское, подчеркивало способность героини к лицедейству. Как известно, Марии Стюарт инкриминировалось участие в покушении на второго мужа лорда Дарнли, который был найден убитым в пригороде Эдинбурга. Всего через три месяца шотландская королева в третий раз выходит замуж – за Джеймса Хепберна, графа Ботвелла, которому демонстрировала свою симпатию еще до смерти второго супруга. Реальное участие Марии Стюарт в убийстве лорда Дарнли до сих пор не является решенным вопросом: множество документов на процессе, возбужденном Елизаветой I, было фальсифицировано. Мишель Лопиталь, всегда защищавший французскую королеву, писал так: «Молодой супруг, выбранный королевой, и которому она подарила младенца, вскормленного собственной грудью, был убит злой фортуной с неслыханной жестокостью»³⁸.

После смерти лорда Дарнли в Шотландии были распространены изображения, на которых несчастный был показан распростертым под деревом, у его ног лежал младенец, взывающий к небесам о возмездии. Положение убитого у дерева было намеком на иконографию охоты на единорога, которая осуществлялась, как известно, при помощи девственницы, садившейся под дерево и открывавшей грудь и таким образом подманивавшей волшебное животное. Исходя из всего выше сказанного, получается, что прекрасная дама на первом плане картины Франсуа Клуэ как бы ждет новую жертву: о новых матримониальных планах Марии Стюарт во время пребывания в плену у Елизаветы было хорошо всем известно. Филипп II хотел женить на ней своего брата Дон Жуана Австрийского; кардинал Лотарингский выдвигал кандидатуру герцога Анжуйского; также претендентом на руку бывшей шотландской королевы неожиданно стал один из ее потенциальных судей – герцог Норфолк³⁹. Помимо красоты, кандидатура Марии Стюарт привлекла тем, что она стала символом торжества католицизма и была «kozyрной карты» в борьбе с Елизаветой I. Однако около 1570 года во Франции происходят значительные изменения: Карл де Гиз (кардинал Лотарингский) впадает в немилость, а политический курс меняется в сторону союзничества с английской королевой. Прежнего жениха Марии Стюарт герцога Анжуйского прочат теперь Елизавете, несмотря на разницу в возрасте в восемнадцать лет.

Кем является мальчик, тянущийся к фруктам? Роже Тринке считает, что это повторное изображение сына Марии Стюарт – Якова, в пользу которого ей пришлось отказаться от шотландского престола в 1568 году. Виноград, к которому он тянется, – намек на изображение

на королевском жетоне Марии Стюарт, где с одной стороны была за-сохшая лоза, а с другой – лоза плодоносная.

Интерес представляет и мотив занавеса, который был необходи-мым дополнением к ванным того времени. Однако его роль в картине двойственна. С одной стороны, как заметил Зернер, он придает сцене торжественность королевского явления⁴⁰. С другой – его распахну-тость является нарушением интимности момента омовения. Мало того,



Ил. 8. Франсуа Клуэ. Нежное послание. Ок. 1570 г. Коллекция Тиссена-Борнемисы. Мадрид

что правая сторона внешней части занавеса открыта и закреплена, пре-доставляя зрителю возможность лицезреть обнаженную даму; кроме того, кто-то невидимый удерживает левую часть занавеса на первом плане, открывая для нас и все прошлое героини.

Тринке считает, что основанием для изображения Марии Стюарт в ванной послужили фрагменты из нескольких писем 1570 года, адре-сованных ею французскому посланнику. В них содержались неоднократ-ные просьбы о ходатайстве перед английской стороной о предоставлении ей возможности принимать лечебные ванны для укрепления здоровья. Мифологическим основанием для подобного изображения был, скорее всего, известный иконографический тип – туалет Венеры (например, картина французской школы из Лувра, созданная около 1550 года), од-нако здесь «мифологическое алиби»⁴¹ героини сведено к минимуму.

Сесиль Скалирез видит в картине несомненное влияние нидер-ландской школы и называет имена Жана Массейса (*Jean Massys*, сын Квентина Массейса, 1510–1575) и Жана Сандерса ван Хемессена (*Jean*

Sanders van Hemessen, 1500–1556)⁴². Их произведения с изображением обнаженного женского тела могли оказать влияние на данную работу Франсуа Клуэ. Однако общеевропейская мода на изображение женской наготы с мифологическим, библейским и историческим подтекстом начиная с середины века все чаще обретает на французской почве дидактический характер. Достаточно вспомнить знаменитую картину «*Sabina Poppaea*» (автор неизвестен, датировки разные: 1560–70-е или 1580-е гг.; Женева, Музей искусства и истории). Несмотря на загадочность происхождения и неясность замысла, произведение имеет вполне определенное звучание, это не просто изображение исторического персонажа и не апология второй жены Нерона, но сдержанное предостережение об опасности чрезмерной власти женской красоты, о возможном скрытом вероломстве. Вряд ли этот французский образ может быть приравнен к героиням Жана Массейса – Вирсавии из частного собрания (не датирована) и Флоре (1559, Гамбург, Галерея искусств) и, тем более, соотнесен с темой героической наготы в изображениях Юдифи Жана Массейса (не датирована, Королевский музей изящных искусств, Антверпен) и Жана Сандерса ван Хемессена (1540, Чикаго, Институт искусств). Отлично по звучанию и рассматриваемое произведение из Национальной галереи в Вашингтоне.

На заднем плане картины Франсуа Клуэ изображена девушка с кувшином. Зернер называет ее служанкой, спешащей добавить теплой воды в ванну главной героине⁴³. Тринке обходит молчанием значение этого образа. Но нам эта фигура представляется также символичной. Расположенная чуть левее композиционной точки схода произведения, между «кормилицей» и «дамой», она, скорее всего, является еще одним изображением самой Марии Стюарт под видом столь популярной во Франции Пандоры с сосудом, которая стала символом несчастья и женской порочности. Возможно, в этом содержится намек на годы правления Франциска II, когда власть во многом, из-за посреднической роли Марии, принадлежала клану Гизов.

Порочный образ Пандоры не потерял своей актуальности во Франции даже в начале XVII столетия, когда красавица из греческого мифа стала повсеместно в Европе трактоваться исключительно апологетически⁴⁴. Именно эту мифологическую героиню Жак Калло выбирает для своей гравюры, где аллегорически была интерпретирована история супружеской неверности герцога Карла IV Лотарингского, соблазненного авантюристкой Мари де Рохан, герцогиней де Шеврез, что ввергло покровителя Калло в пучину финансовых и политических проблем⁴⁵.

Однако вернемся к вопросу, который более всего озадачил Анри Зернера: если вашингтонская картина является хитроумным памфлетом, то кто мог выделить столь значительную сумму для его создания первому королевскому живописцу? Но Роже Тринке высказывает вполне достоверную версию: это Франсуа Монморанси, старший сын

бывшего коннетабля, губернатор Парижа, союзник адмирала Гаспара де Колиньи, глава центристской партии и активный участник антигизовской коалиции. Впрочем, и у самого живописца, учитывая перипетии его жизни, вполне могла быть причина желать создания этой картины. Каково назначение произведения? Картина могла украсить один из замков Монморанси или его парижский особняк. Прелесть сатирической сути произведения, как нам кажется, заключалась в том, что она была понятна избранному кругу, оставаясь для остальных апофеозом красоты. Не все понимали, что идеальность



Ил. 9. Неизвестный мастер. Купающаяся Габриэль д'Эстре. 1590-е гг. Музей Конде. Шантийи

героини была обращена в насмешку, и это, по мнению Тринке, уберегло картину от уничтожения во время религиозных войн.

Возникшие вслед за этим произведением картины, приписываемые школе Франсуа Клуэ: «Дама за туалетом», Воркестер, Музей изобразительного искусства; «Дама за туалетом», Дижон, Музей изящных искусств; «Дама за туалетом», Базель, Музей изобразительного искусства, – поражают своей однотипностью. Почти все исследователи сходятся в том, что это изображения куртизанок. Во всех трех картинах присутствует фигура камеристки, склонившейся над сундуком с одеждой. Этот фрагмент явно заимствован из картины «Венера Урбинская» Тициана, хорошо известной во Франции благодаря копии, присланной в подарок еще Франциску I. Однако, как отмечает Маргарита Гийом, композиционное решение картин носит гораздо более упрощенный характер в сравнении с итальянскими образцами: величественности пространства было предпочтено обилие драгоценных деталей⁴⁶.

Выше отмечалось, насколько охотно при дворе Генриха IV использовались иконографические формулы прежнего времени. Специфика этой повторяемости еще раз подтверждает догадки о настоящем сатирическом содержании картин⁴⁷ с обнаженной женской натурой: портреты становятся более узнаваемыми; качество живописи снижается,



Ил. 10. Неизвестный мастер. Габриэль д'Эстре и Генриетта д'Энтраг в ванне. 1599. Лувр. Париж



Ил. 11. Неизвестный мастер. Габриэль д'Эстре и Генриетта д'Энтраг в ванне. 1599. Частное собрание Фосины-Люсенж

что делает очевидным важность повторения именно смысловой закодированной составляющей.

В музее Конде в Шантйи хранится картина, иконографически повторяющая вашингтонскую «Купающуюся даму». (Ил. 9.) Однако вместо героини с идеальным и почти искусственным лицом перед зрителем предстает узнаваемый исторический персонаж – фаворитка Генриха IV

Габриэль д'Эстре. В данном случае нет необходимости вникать в нюансы прошлого героини. В 1599 году все подданные и даже иностранные послы знали о намерении Генриха IV жениться на фаворитке в случае рождения ею очередного младенца мужского пола, что приводило в ужас и французскую аристократию, и многих из европейского окружения. Когда Габриэль была в четвертый раз беременна, то получила обещание о замужестве от Генриха IV, в знак чего король продел ее палец в коронационное кольцо. Когда вопрос о венчании был фактически решен, монарх нашел в саду Монсо злобный пасквиль:

*О Сир, недаром ходят слухи,
Что вы у алтаря почти,
И рады выродка от шлюхи
В наследники произвести*⁴⁸.

В очередной своей работе, названной «Политическая аллегория во французской живописи XVI века. Купающиеся дамы», Роже Тринке обратил внимание любителей искусства на интересную серию картин времени Генриха IV. Все три картины изображали двух дам, принимающих ванну вместе. Одна из дам на каждой из картин – это Габриэль д'Эстре, в отношении второй существуют сомнения, но большинство исследователей считают, что это одна из ее сестер. В настоящий момент эти работы находятся в разных музеях: в Лувре, в частном собрании Фосиньи-Люсенж и в галерее Уффици. (Ил. 10, 11, 12.)

Картина из собрания Фосиньи-Люсенж достаточно точно повторяет иконографию двух уже названных произведений – из Вашингтона (Франсуа Клуэ, ок. 1570 г.) и из Шантийи (Неизвестный мастер, 1590-е гг.): вновь кормилица с ребенком, женщина с кувшином, приоткрытый занавес. Заказчик явно хотел обозначить преемственность с известной картиной Жанэ. Конечно, на картине из собрания Фосиньи-Люсенж изображены уже две дамы. Помимо этого отличия, в последнем произведении появляются и некоторые другие изменения в сравнении с вашингтонской картиной: кормилица показана немолодой женщиной, второй ребенок отсутствует; на пеленках младенца нет перекрестных лент; нет корзины с фруктами и каких-либо цветов, зато шея Габриэль д'Эстре украшена жемчужным ожерельем. Всем этим изменениям есть объяснение. Фигуры заднего плана перестали выполнять роль символических перевоплощений главной героини, а обрели обособленное, исторически конкретное значение. В образе кормилицы, скорее всего, представлена мадам Сурдис, тетка фаворитки, способствовавшая матримониальным планам герцогини; младенец может быть и уже рожденным, третьим ребенком Габриэль (1598, Александр, «шевалье де Вандом»), и, так сказать, «идеей» будущего наследника. Девушка с кувшином, вероятно, являет собой или ставшую традиционной для подобных композиций служанку, или по-прежнему аллего-

рическую фигуру, олицетворяющую Пандору. Введение жемчужного ожерелья, дополняющего жемчужные серьги, подчеркивает связь с образом Венеры, причем Венеры, «украшенной» в соответствии с представлениями ренессансного неоплатонизма⁴⁹.

Впервые предположение о сатирическом звучании этой и других картин с обнаженной женской натурой во французской школе XVI столетия высказала еще в XIX веке Рене де Мольд Лаклавьер, правда, не подкрепив свое впечатление выстроенной системой доказательств. Но ей принадлежит справедливое замечание, что *nues* с апофеозно-мифологическим подтекстом, в частности, работы, посвященные Диане де Пуатье во дворце Анет, не обладали портретным сходством с моделью. Повторяемость композиций с легко узнаваемой Габриэль д'Эстре в ванной навела ее на мысль о некотором казуистическом замысле. Однако она ограничилась следующим язвительным замечанием: «Более ли менее умелое исполнение этих картин “гидротерапевтической” школы, кажется, указывает на то, что прекрасная Габриэль их не заказывала и даже не захотела бы иметь...»⁵⁰. Судьба Габриэль, как известно, была плачевна. За неделю до венчания Габриэль умерла от горячки. Неожиданная смерть фаворитки, избавившая французский престол от компрометирующего брака, была многими воспринята как преднамеренное убийство. Но незамедлительное расследование, а также документальный анализ, произведенный историками впоследствии, указывают на естественный исход⁵¹.

Наиболее знаменитая картина обозначенной «серии» находится в Лувре и, по справедливому замечанию Тринке, до сих пор шокирует зрителей. Мало того, что в ванне вместе с Габриэль д'Эстре сидит некая темноволосая красавица, она еще пальцами касается соска фаворитки. Изображения на заднем плане в сравнении с картиной из собрания Фосиньи-Люсенж изменено. В глубине апартаментов стоит некое сооружение, покрытое темно-зеленой тканью, вместо уже привычной девушки-Пандоры – швея в ярко-красном платье, над пылающим камином картина, на фрагменте которой видны ноги возлежащего полуобнаженного мужчины. Роже Тринке дает замысловатое, но логичное объяснение этой обстановке. Сооружение под зеленой (любимый цвет Габриэль) тканью – не стол, как на предшествующих картинах, а гроб (ткань покрывает его до самого пола); швея – Парка, обрывающая нить жизни; мужская фигура на картине – аллегорическое изображение Генриха IV в виде слабовольного Сарданапала⁵².

Женщину слева от Габриэль Тринке идентифицировал не с одной из ее сестер, но с Генриеттой д'Антраг – следующей королевской фавориткой. Современники, ожидавшие от монарха скорби по поводу утраченной возлюбленной, были поражены, когда спустя всего пять дней после ее смерти Генрих IV вступил в связь с дочерью бывшей



Ил. 12. Неизвестный мастер. Габриэль д'Эстре и Генриетта д'Энтраг в ванне. Последняя четверть XVI века. Галерея Уффици. Флоренция

куртизанки Карла IX. Генриетта оказалась более прагматичной: 1 октября 1599 года, через полгода после смерти госпожи д'Эстре, новая возлюбленная заставила короля подписать обязательство о замужестве в случае рождения ею наследника.

Версия Тринке об интерпретации картин с двумя дамами в ванной страшна и правдоподобна одновременно: в ванной сидят две куртизанки, одна из которых жива, а другая мертва. Они похожи между собой, как похожи были свойственные им амбиции и методы их реализации. При данной интерпретации ванна может быть трактована и как саркофаг, эта аналогия особенно явно прослеживается в третьем вариан-

те картины, из галереи Уффици, где красный балдахин вокруг ванной создает ощущение замкнутого пространства sklepa. Напомним, что именно древнеримский саркофаг эпохи Траяна послужил основой для фонтана «Клеопатра-Ариадна», задуманного Браманте. Корреляция саркофага и источника воды (источника жизни) присутствует и в знаменитой картине Тициана «Любовь земная и любовь небесная».

Но вернемся к названной серии картин, посвященной фавориткам Генриха IV. Произведение из Уффици как нельзя лучше подтверждает версию Роже Тринке: на нем изображено, как Габриэль д'Эстре одевает коронационное кольцо на палец своей «последовательницы», восседающей на краю ванны-саркофага. Но что может означать нескромный эротический жест луврской картины? Он провоцирует на сравнение между красотой Габриэль и Генриетты, считает Тринке. А. Зернер, видевший в левой даме сестру Габриэль, полагает, что это намек на беременность фаворитки и, соответственно, картина выполнена до ее смерти⁵³. Рискнем высказать мнение, что жест имеет также саркастически перевернутое значение – он является отрицанием той позитивной регенерирующей силы, которой обладал женский образ, воплощенный в «нимфе источника». В романе «Гипнэротомасия Полифила» Франческо Колонны, где приводится подробное описание этого образа, сказано, что из сосков нимфы истекла вода, питавшая всю долину, произрастающую чудесной зеленью. Но теперь возвышенная интерпретация этой темы окончательно утратила право на существование.

Таким образом, с течением времени значительность ренессансной аллегории размывается на ряд остроумных наблюдений, аналогий, «перевертышей». Игра ума составителей программ приведенных французских картин не только полностью вытесняет эмоционально-образное содержание, но часто заменяет и живописные качества. Подобные произведения именно «читаются», и удовольствие от их лицезрения сводится к угадыванию символики.

В этой статье нами были сведены воедино несколько версий достаточно известных картин французского искусства XVI века. В современном западном искусствознании гипотеза Жана Гийома относительно картины «*Eva prima Pandora*» имеет значение единичного исследования. Версии филолога Роже Тринке по поводу «Купающейся дамы» из Вашингтона, двух картин «Купание Дианы» и различных вариантов картины «Две дамы в ванной» почти неизвестны отечественному читателю. На Западе они разделяются далеко не всеми искусствоведами⁵⁴. Однако соединенные вместе, эти трактовки не только выявляют целую тему во французском искусстве XVI века, но, как нам кажется, позволяют объективнее расставить акценты в его оценке.

Большинство работ, рассмотренных в данной статье, образуют отнюдь не первый план достижений французской живописи. Эти произведения, лишь вследствие неправильного понимания их в ключе

эротической пикантности, стали восприниматься как свидетельство аристократической узости и ограниченных возможностей французского искусства в отражении гуманистических идеалов. Настроение парадной холодности, перенасыщенность изобразительными деталями, однообразие пространственных решений свидетельствуют не столько об эпигонстве художников, сколько о характере заказов. Несомненно, высокий уровень вашингтонского произведения Франсуа Клуэ все равно не соответствует общему характеру его портретного мастерства. Основу большинства его живописных портретов, несмотря на торжественный характер и внешний придворный лоск, образует апология человеческого достоинства, преклонение перед неповторимой индивидуальностью каждой отдельно взятой личности (например, портреты Пьера Кута и Клода Гуффье). Интерпретация всех перечисленных картин с женскими *nies* как произведений саркастического содержания разрушает господствующее представление о том, что главными темами во французском искусстве XVI века были эротизм и известная фривольность нравов. На первый план выходит иная черта ренессансного мировоззрения во Франции – жесткая рационалистичность, политический прагматизм и изошренная саркастичность в желании развенчать любые ханжеские утверждения. Кроме того, во всех перечисленных картинах латентно слышится тема тщетности мирской суеты, тема, которая была хорошо известна еще средневековому искусству Франции и которая с каждым новым десятилетием уходящей ренессансной культуры все сильнее прорывалась наружу, омертвляя жизнерадостные образы Возрождения.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Brantôme. Les Dames galantes. Paris, 1955. P. 291. (Перевод мой. – М.Д.)
- 2 Плеяда – общество французских поэтов эпохи Возрождения, созданное в подражание эллинистической поэтической школе в Александрии. Оно было образовано в 1549 году; в него входили Пьер де Ронсар, Жоашен дю Белле, Жан Антуан де Баиф, Этьен Жодель, Реми Белло, Жан Дора и Понтюс де Тиар.
- 3 Фонтан был образован соединением античной статуи спящей Ариадны, которая в эпоху Ренессанса считалась умирающей Клеопатрой, и древним саркофагом с подвигами Трояна. Как это выглядело, можно лишь попытаться реконструировать в своем сознании при помощи рисунка Франческо де Оландо.
- 4 «Итак, для современников Коллочи и Горитца спящая нимфа источника была символом присутствия муз, которые стояли во главе гуманистических академий и возрождающегося искусства поэзии». См.: MacDougal B.E. The Sleeping

- Nymph: Origins of a Humanist Fountain Type // *The Art Bulletin*. LVII. 1975. P. 363. (Далее – MacDougal В.Е. *The Sleeping Nymph...*)
- 5 На воротах владения кардинала Агостино Колоччи на холме Пинчо была надпись, призывающая посетителя оставить гнев и усталость за пределами прекрасного сада. См.: MacDougal В.Е. *The Sleeping Nymph...* P. 362.
 - 6 Иллюстрации к переводу «Записок о галльской войне» Франсуа де Батава.
 - 7 Жизнь Бенвенуто Челлини, сына маэстро Джованни Челлини, флорентинца, написанная им самим во Флоренции. М.-Л., 1931. С. 469.
 - 8 Госпожа д'Этамп и Диана де Пуатье принадлежали в 1540-е годы к двум враждебным партиям – партии короля и партии дофина.
 - 9 Цит. по: Zerner Н. *L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*. P., 1996. P. 234. (Далее – Zerner Н. *L'art de la Renaissance...*)
 - 10 Panofsky D. and E. *Pandora's box*. N.-Y., 1962. P. 55–67.
 - 11 Guillaume J. *Cleopatra nova Pandora* // *Gazette des Beaux-Arts*. LXXX. 1972. P. 185–194. P. 186. (Далее – Guillaume J. *Cleopatra nova Pandora...*)
 - 12 Zerner Н. *L'art de la Renaissance...* P. 217. Анри Зернер высказал предположение, что художник написал ее для себя.
 - 13 Сходство было отмечено многими исследователями.
 - 14 Guillaume J. *Cleopatra nova Pandora...* P. 186.
 - 15 Изображение, в основе которого лежит гравюра Ганса Гольбейна Младшего и которое получило название «*Cleopatra Titel*», было несколько раз использовано издателем Фробеном в качестве титульного листа для двух книг: трудов Св. Гилария и для комментариев Эразма Роттердамского к Евангелию от Иоанна (обе книги – в 1523 году, в Бале). В 1529 году эта же гравюра послужила титульным листом для парижского издания трактата Цельсия «*De re medica*». Нижняя часть гравюры Гольбейна с изображением умирающей Клеопатры достаточно полно совпадает с композиционным решением произведения Жана Кузена. Съемка в инфракрасных лучах показала, что вход в грот на картине имел первоначально иное очертание – такой же арочный абрис, как и на произведении Гольбейна. Таким образом, можно считать доказанным то, что французский мастер был знаком с этим произведением немецкого художника и в своей композиции опирался на него. См.: Guillaume J. *Cleopatra nova Pandora...* P. 189.
 - 16 Известна негативная трактовка образа Евы в эпоху Возрождения. Достаточно вспомнить строки «Божественной комедии» Данте (Чистилище, песнь XXIX 23-27, перевод М.Л. Лозинского): «...скорбно и сурово я дерзновеень Евы осуждал: Земля и твердь блюли Господне слово, а женщина, одна чуть создана, не захотела потерпеть покровы...» Панофские отмечают, что впоследствии богословы запретили сопоставление прародительницы Евы и Пандоры.
 - 17 Janson Н.В. *The putto with the Death's Head* // *Art Bulletin*. XIX. 1937. P. 427. Ref. 13.
 - 18 Цит. по: Guillaume J. *Cleopatra nova Pandora...* P. 190.
 - 19 Guillaume J. *Cleopatra nova Pandora...* P. 191–192.
 - 20 Эрланже Ф. Диана де Пуатье. СПб., 2002. С. 214. (Далее – Эрланже Ф. Диана де Пуатье...)

- 21 По версии Панофских на другом берегу изображен древний Рим. Ж. Гийом предположил, что это скорее силуэты Александрии. С. Скалиерез видит в этом произведении пример живописной фантазии на тему Вечного города. C. Scallièrez *La Manière française. De François I à Henri IV: une peinture savante // La peinture française. T. I. Paris, 2001. Sous la direction de Pierre Rosenberg de l'Académie française. P. 216.* (Далее – C. Scallièrez *La Manière française. De François I à Henri IV: une peinture savante...*)
- 22 Фрески на первом этаже въездного павильона дворца Фонтенбло иллюстрировали эпизод о Геракле и Омфале из «Фастов» Овидия (в так называемом помещении «портика») и фрагменты из XIV и XV песней «Илиады», где речь идет о том, как Гера, усыпив Зевса, решила лишить троянцев его покровительства и помочь грекам (в так называемом помещении «вестибюля»). Интерпретации принадлежат соответственно Жаку Лебегу и Катлин Уилсон-Шевалье. См. об этом в книге: Демидова М.А. *Идеальная резиденция ренессансного правителя. М., 2010. С. 204–206.*
- 23 Willson-Chevalier K. *Women on Top at Fontainebleau // Oxford art journal. XVI. № 1. 1993. P. 45.*
- 24 Jollet E. *Jean et François Clouet. P., 1997. P. 272.* (Далее – Jollet E. *Jean et François Clouet...*)
- 25 Trinquet R. *Le «Bain de Diane» du Musée de Rouen // Gazette des Beaux-Arts. T LXXI. 110 annee. P. 1–16.* (Далее – Trinquet R. *Le «Bain de Diane» du Musée de Rouen...*)
- 26 Еще будучи ребенком, Мария Стюарт, воспитывавшаяся при французском дворе, крайне неучтиво отзывалась о Екатерине Медичи, называя ее «торговкой» и «жирной банкиршей», чтобы угодить властвовавшей тогда Диане де Пуатье. Подобное отношение повлияло на тот выбор, которое пришлось впоследствии сделать шотландской королеве. Скрываясь из своего королевства, она предпочла отдаться в руки Елизаветы Английской, чем попросить помощи у могущественной Екатерины. См.: Эрланже Ф. *Диана де Пуатье... С. 211.*
- 27 Trinquet R. *Le «Bain de Diane» du Musée de Rouen... P. 7.*
- 28 Такая версия интерпретации всех персонажей принадлежит Роже Тринке. Идентификация герцогов произведена им на основе геральдической символики. См.: Trinquet R. *Le «Bain de Diane» du Musée de Rouen... P. 7–8.*
- 29 Trinquet R. *Le «Bain de Diane» du Musée de Rouen... P. 8.*
Образ дерева был устойчивым символом королевской династии во французском ренессансном искусстве. Достаточно вспомнить гравюру Пьера Милана с танцующими дриадами вокруг дуба Цереры, мотив которой частично отражен в небольшой композиции под фреской «Жертвоприношение» в галерее Франциска I во дворце Фонтенбло. Панофские так прокомментировали гравюру Пьера Милана, влияние которой они видят в композициях указанного простенка галереи Фонтенбло: «И горе новому Эрисихтону, реальному или предполагаемому, если он подымет топор на этот священный дуб». См.: Panofsky D. and E. *Étude iconographique de la Galerie François I à Fontainebleau. Saint-Pierre-de-Salerno. 1992. P. 2.* (Первая публикации статьи Панофских: Panofsky D. and E.

The Iconography of the Gallerie François I at Fontainebleau // *Gazette des Beaux-Arts*. 1958. LII. P. 113–190.)

- 30 Chastel A. Fontainebleau. Formes et symboles. P., 1991. P. 25.
- 31 Авторы каталога выставки «Дама за туалетом» в 1988 году в Дижоне называют это произведение Франсуа Клуэ «отправной точкой» в традиции подобного портрета. См.: *La Dame à sa toilette*. Dijon. 1988. P. 6. (Далее – *La Dame à sa Toilette...*)
- 32 После гибели Генриха II Франсуа Клуэ был, как и Филибер Делорм и многие другие художники, заменен на ставленников клана Гизов. Жан Адемар убедительно реконструировал жизнь Клуэ во время опалы: его имя исчезает из королевских счетов; и хотя за ним сохранено звание «королевского живописца», придворным художником становится некий Марк Дюваль; материальную сторону существования Франсуа Клуэ обеспечило покровительство Клода Гуффье. См.: *Adhémar J. Documents et hypotheses concerning François Clouet // Master drawings*. 2/1980. P. 155–168.
- 33 К XIX веку относится традиция отождествления изображенной со все той же Дианой де Пуатье в окружении королевских отпрысков, т. к. Диана была известна своей заботой о королевском потомстве, а своих детей мужского пола она не имела. Версию того, что это госпожа де Валентинуа, в 1920 году на страницах «*Gazette des Beaux-Arts*» повторил Саломон Рейнах. Однако, как отметил А. Зернер, довольно сложно заполнить лакуну, образуемую вопросом, почему фаворитка изображена в детском обществе обнаженной и принимающей ванну. Кроме того, историки костюма указали, что купальные шапочки, аналогичные той, что одета на героине, появляются только около 1570 года, т. е. когда Диана была уже мертва. Никто не мог заказать ее посмертный портрет, равно как и заказать ее апологетическое изображение после смерти Генриха II в 1559 году. Версия о фаворитке Карла IX, Мари Туше, также не находит достаточного обоснования. См.: *Zerner H. L'Art de la Renaissance...* P. 191.
- 34 *Trinquet R. L'allégorie politique au XVI siècle: «La Dame au bain» de François Clouet // Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*. Année, 1966. Paris, 1967. P. 99–119. (Далее – *Trinquet R. L'allégorie politique au XVI siècle...*)
- 35 *Zerner H. L'Art de la Renaissance en France...* P. 190–192.
- В свою очередь Жан Гийом, хотя и иронизирует по поводу излишней «ботанической» увлеченности Тринке, достаточно серьезно относится к его интерпретациям. (*Guillaume J. Cleopatra nova Pandora...* P. 191, note 39; 194). Исследовательница творчества семейства Клуэ Этьенн Жоле считает, что трактовка Тринке является наиболее правдоподобной. (*Jollet E. Jean et François Clouet...* P. 261.)
- 36 Франсуа Клуэ был называем Жанэ, чтобы подчеркнуть преемственность с творчеством его отца.
- 37 «*Tétin qui nuit et jour criait; Mariez moi tôt, mariez!*»
- 38 Цит. по: *Trinquet R. L'allégorie politique au XVI siècle...* P. 115.
- 39 *Trinquet R. L'allégorie politique au XVI siècle...* P. 111.
- 40 *Zerner H. L'art de la Renaissance en France...* P. 190.
- 41 Это удачное выражение принадлежит Роже Тринке.

- 42 Scallièrez C. *La Manière française. De François I à Henri IV: une peinture savante...* P. 187.
- 43 Zerner H. *L'art de la Renaissance en France...* P. 189.
- 44 В названном труде Панофских, посвященном Пандоре, показано, как с конца XVI века образ Пандоры, первоначально, правда, лишь при английском дворе, претерпевает кардинальные изменения и становится олицетворением соединения всех возможных талантов и добродетелей.
- 45 Panofsky D. and E. *Pandora's box...* P. 68–73.
- 46 *La Dame à sa Toilette...* P. 14.
- 47 Правда, А. Зернер видит в этом преклонение Генриха IV перед живописными образцами предшествующей эпохи, желание подражать им. На это хочется возразить, что вряд ли монарх снизошел бы до такого эпигонства, а дальнейшее проникновение в иконографическую программу должно убедить в невозможности заказа этих работ со стороны Генриха IV.
- 48 Цит. по: Баблон Ж.-П. *Генрих IV. Ростов-на-Дону, 1999. С. 461.* (Далее – Баблон Ж.П. *Генрих IV...*)
- 49 Это определение найдено Панофским в его работе «Движение неоплатонизма во Флоренции и Северной Италии». В представлении ренессансных неоплатоников человеческая нагота как таковая олицетворяла добродетель, одежда и украшения – привязанность к земному, чувственному и часто порочному. Вероятно, обнаженность в соединении с драгоценностями более жестко устанавливала связь с образом *Luxuria*.
- 50 R. de Maulde *la Clavière. À propos de quelques soi-disant portraits de femmes du XVI siècle // Revue de l'Art ancien et moderne.* P. 1898, janvier-juin. P. 36.
- 51 Баблон Ж.П. *Генрих IV...* С. 463.
- 52 Trinquet R. *L'allégorie politique au XVI siècle...* P. 19.
- 53 Zerner H. *L'art de la Renaissance en France...* P. 198.
- 54 Напомним, что А. Зернер и С. Скалиерез не признают или игнорируют эту версию. Жан Гийом готов согласиться с ней, Этьен Жоле считает ее наиболее достоверной.