

*Ю.В. Романенкова, кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант ДАКККіМ*

ОБРАЗ ДІАНИ ДЕ ПУАТЬЄ У ФРАНЦУЗЬКІЙ ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ XVI СТ.: ДО ПИТАННЯ ІКОНОГРАФІЇ

XVI ст. було для Франції зламним. Це час, коли творилася нова історія, зароджувалася нова придворно-аристократична культура. Це епоха пануючого в „королівстві лілей” фаворитизму, яка почалася з Аньєс Сорель і тривала до XVIII ст. Мабуть, ще ніколи вельможество не було так близько до того, щоб посісти місце не ЗА тронем, а ПЕРЕД ним. Французький двір – це держава в державі. Але це не просто доба фаворитизму, як можна назвати часи правління Генріха III Валуа, це доба, коли, за висловом Катерини де Медичі, „в державі справами королів керували блудниці”. Доба придворної культури у Франції створювалася переважно італійцями, а вже потім – французами. Смаки диктували численні королівські фаворитки, і колорит, динаміка, характер повсякденного життя при дворі зазвичай залежали від того, хто з них посів місце біля короля і як надовго. Особливо цікаво аналізувати своєрідні пари антагоністів, контрастних образів, протидіючих одна іншій сил, одна з яких була представлена королевою, інша – фавориткою, з яких завжди перемагала остання. Безлика Марія Анжуйська та єдина з фавориток, якій відводять позитивну роль при дворі, Аньєс Сорель за Карла VII; нещасна в подружньому житті друга дружина короля Елеонора Австрійська та граційна та хижка Анна де Піссле, герцогиня д’Етамп за реформатора французької культури Франциска I; тиха та слухняна Єлизавета Австрійська та Марі Туше за винуватця Варфоломійської ночі Карла IX; неперевершена в своїй розпусті Маргарита де Валуа та її наступниця Марія Медичі з одного боку та Габріель д’Естре як одна з безлічі – з іншого боку за невтомного Генріха IV; Марія-Терезія Австрійська (немов іспанських інфант мала все життя спіткати така доля при французькому дворі) та Луїза де Ла Бом Леблан де Лавальєр, геодогиня де Монтеспан, мадам де Ментенон та інші за сонцеподібного Людовика XIV; прекрасна полька Марія Лещинська та сяюча мадам де Помпадур за Людовика XV... Інколи це навіть не пари антагоністів, а навіть цілі „грона краси та прагматичності” з кількома плодами, що жилилися з одного життєдайного стовбура, випиваючи з нього всі соки. Таким стрижнем завжди був король... Але найвідомішою є монета, аверсом якої була забута та покинута дружина Катерина де Медичі, а реверсом – могутня фаворитка та наставниця спочатку дофіна, а потім і королівських дітей Діана де Пуатьє. Але з часом на королівський стіл ця монета ляже вже так, що аверс і реверс поміняються місцями. І зватиметься ця розмінна монета – Генріх II.

Середина XVI ст. була осяяна зіркою Діани де Пуатьє, яка майже на тридцять років стала законодавицею мод у французькій культурі. Образ Катерини де Медичі багаторазово поставав перед глядачем завдяки художникам XVI ст., її іконографія не дуже різнобарвна, але легко досліджувана, підлягає систематизації, оскільки існують лише поодинокі ранні зображення Катерини, до загибелі Генріха на турнірі. А після 1559 р. її завжди як живописці, так і графіки, і скульптори, золотих та срібних справ майстри (на

монетах і медалях) зображували у вбранні вдови [7]. А на троні фаворитки короля Анну де Піссле герцогиню д'Етамп, що фактично правила двором під час царювання Франциска I, заступила мадам де Пуатьє. Тема ролі королівських фавориток в історії та культурі Франції – одна з найпопулярніших, бібліографія з цього питання доволі велика. Але якщо історики, біографи неодноразово зверталися до життєописів королівських муз [13, 14, 16], то систематичних, самостійних досліджень їх портретних галерей вкрай мало. Образ однієї з наймогутніших жінок французької історії, що стала диктатором смаків для французів майже на три десятиріччя, систематичному дослідженню не підлягав ніколи. Парадокс заключається в тому, що не дивлячись на те, що про мадам де Пуатьє відомо дуже багато і зображували її надзвичайно часто, достеменно атрибутованих, датованих портретів дуже мало, точно навіть невідомі її справжні портретні риси. Це має певні причини, пояснення лежить на сторінках біографії мадам де Брезе, але факт залишається фактом – більшість відомих портретів є лише вірогідними, в багатьох, які спочатку класифікувалися як її портрети, вбачають інколи риси не Діани, а інших фавориток, тому до цього часу ставлять під сумнів, що ці роботи мають якесь відношення до мадам де Пуатьє. Це, мабуть, один з найскладніших для дослідження іконографічних особливостей образ.

Дочка Жана де Пуатьє, сеньйора де Сен-Вальє, маркіза де Кротон, віконтала Летуаль, барона де Клер'є, де Серіньян, де Корбампре і де Шантмерль, графа (?) де Діуа і де Валентинуа, з п'ятнадцяти років дружина старого графа Луї де Брезе, стала не єдиною, але головною музою не лише для дофіна Генріха, але й для поетів та художників французького двору. А з часом її образ взагалі витіснив інші з підсвідомості французів на чолі з самим Генріхом. Феномен її впливу було важко пояснити, це намагалися зробити ще сучасники – суперниці, іноземні послы в листах додому, друзі, що залежали від неї, а тому побоювалися зміни її настрою. Королівська коханка не була дивиною для Франції, країна звикла до вільних звичаїв двору. Але справа була не в наявності фаворитки, це невід'ємний атрибут королівського життя, а в характері стосунків Генріха та Діани, в їх тривалості та до сьогодні не поясненій міцності. Адже до послуг короля був цілий штат фрейлін, придворних дам різних звань і вікових категорій. Але Генріх з неповних дванадцяти років до самої загибелі так і залишився в тенетах жінки, яка могла за віком бути його матір'ю. Коли Діана познайомилася з дофіном, хлопчику щойно минуло одинадцять років, а жінка вже наближалася до тридцятирічного віку. Графиня була старшою за свого шанувальника майже на двадцять років. Тобто коли дофін посів трон, це була вже за мірками того часу зріла, навіть літня жінка, якій скоро мало виповнитися п'ятдесят. Звісно, передавати реалістично образ старіючої коханки короля жоден художник не міг собі дозволити, тому в мистецтві починається доба надмірної ідеалізації, тобто з приходом до влади Генріха II Валуа закінчується доба „некрасивих королів”, як її інколи називають дослідники. Діана мала бути втіленням краси, граційності, вишуканості, тому всі її ймовірні недоліки, і передусім – істинний вік, у якому вона перебувала під час створення цих робіт, знищувалися фантазією художників. Було навіть складено легенду про

чарівний кубок Діани, яким вона причарувала Генріха, – історія на кшталт сказання про знамениту чашу Клеопатри. Описи зовнішності фаворитки містять дуже потиричливі вказівки: їх автори в деяких випадках подають її як істоту неземної вроди, а подекуди обмежуються шаном її державному розуму. А з віками художня уява та реальність настільки переплелися, що вже складно одне відрізнити від іншого. Тим більше, що умовних, максимально ідеалізованих, узагальнених образів значно більше за тих, які схожі на правду життя. Відтоді бажанням Діани правда життя для французького мистецтва відступає на задній план – і дуже надовго. І в майбутні десятиріччя лише поодинокі образи не будуть позбавлені фізичних вад, передаватимуть істинне чи максимально наближене до такого обличчя людини, яка слугує моделлю.

Класифікувати, хоча й умовно, портрети мадам де Сен-Вальє спробував Ф.Ерланже в своїй праці „Діана де Пуатьє” [13]. Але сам автор зазначив, що запропонована класифікація є лише спробою. Численні з наведених робіт сприймаються дослідниками неоднозначно, і вказані не всі з імовірних образів Діани. Ерланже вказує, що Ж.ГіфFRE, Л.Дім’є та С.Рейнах, що займалися цим питанням, лише окреслили окремі групи портретів Діани, і в багатьох випадках були не згодні один з одним [13, 300]. І навіть вони далекі від того, щоб увести в науковий обіход стійку класифікацію зображень „володарки напівмісяця” (його Діана обрала символом). Іконографія Діани складна, було розроблено немало іконографічних типів, але всі вони були позбавлені одного – подібності до оригіналу.

З сер. XVI ст., тобто починаючи з правління Франциска I, а потім і Генріха II, Франція будувала свою культуру на базі античної міфології, історії, літератури, античні сюжети не тільки використовувалися у „чистому вигляді”, але й проектувалися на сучасне життя. Формувався новий тип мислення художника, схильного до алегорії. Графиня де Брезе і сама, і зусиллями поетів і художників, дуже вміло розповсюджувала і вживлювала в життя двору міфи про Артеміду (Діану), які вкорінилися саме завдяки їй на багато років. Оскільки король був основним замовником, двір жив за законами його фаворитки, а улюбленим заняттям знаті в резиденції було полювання, тому на багато років головною сюжетною лінією стали численні варіації міфів про богиню полювання Діану. Діана, оточуючі її численні німфи, амури й сатири не сходили з полотен та сторінок книг. Сцени полювань, купань, зображення богинь перед люстром чи в оточенні цілого сонму амурів змусили художників виробити і систему символів, яка доводила їхню алегоричну мову до досконалості.

Головними для символіки Фонтенбло були атрибути полювання – лук, стріли, сайдак чи зі стрілами, чи вже порожній, роги оленів (олень був символом Генріха II), а також зображення саламандри, що була емблемою Франциска I. Ці мотиви червоною лінією проходять через усі твори майстрів школи. Трохи пізніше з’явиться ще й напівмісяць – емблема самої Діани де Пуатьє, чортополох, яким натякали на династію Стюартів, що дала Франції доби Франциска II молоду королеву Марію. Неабияку роль відіграла й

символіка кольорів: із часів Генріха II найактуальнішим стало сполучення чорного й білого – кольорів мадам де Пуатьє, які офіційно носив навіть король.

Особливо значною в це сторіччя фаворитизму стала і мова прикрас. Найпопулярнішими при дворі були перли, які вважалися символом кохання, а тому перлинні намиста, підвіски, сережки (які полюбляли носити в одному вусі і чоловіки), краплини в зачісках – невід’ємний атрибут, що його вправно використовували художники. Свого апогею це захоплення мовою перлин досягло вже за часів Генріха III, який довів інститут фавориток і міньйонів до абсолюту.

Ф.Ерланже пропонує класифікацію зображень вельможної „полювальниці на короля”, базуючись на інформації, наданій йому Ф.Буше, Почесним хранителем музею Карнавалле: 1 – олівцеві рисунки та картини (серед них – справжні олівцеві рисунки та вірогідні), 2 – скульптури, 3 – медалі, 4 – емалі [13]. Проте можна класифікувати ці зображення й інакше, оскільки багатий матеріал дозволяє це зробити. По-перше, масив творів дає можливість для зручності аналізу поділити їх на прижиттєві та посмертні портрети. А всередині кожної з груп таким чином: 1 – репрезентативні портрети Діани, 2 – портрети герцогині у вигляді античної Діани-полювальниці, 3 – алегоричні зображення мадам де Валентинуа, найчастіше вкраплені в твори сюжетного живопису або графіки (переважно – в міфологічні сюжети).

До першої групи можна відносити, мабуть, більшою мірою *les crayons*: рисунок 1525 р. з написом „Діана де Пуатьє, герцогиня де Валентинуа” з Бібліотека Мажан (копія), 2 роботи, які приписують Жану Клуе, – „Діана в 1530 р.” та „Діана в 1535 р.” з замку Шантільї, яку помилково вважали зображенням герцогині д’Етамп [13, 301], портрети руки Франсуа Клуе 1540 р. та 1550 р. (датовані приблизно і багаторазово варійовані пізніше). Олівцевий портрет Діани з написом „Герцогиня де Валентинуа” в правому верхньому кутку з музею Конде датують десь 1555 р. і приписують невідомому французькому майстру [17, 8]. Він виконаний у звичайній для французьких олівців начерковій манері, монохромний. Це той рідкий випадок, коли автор подає доволі некрасиве жіноче обличчя, не прикрашене фантазією, ідеалізація ще майже не торкнулася цього твору, тому його можна віднести до досить рідких і більш-менш реалістичних. Цей аркуш стилістично близький до роботи Клуе 1540 р., з написом „Дружина Великого сенешаля” зверху (з музею Конде). Два майже ідентичні за композиційним і колористичним вирішенням портрети невідомих майстрів XVI ст. зберігаються в Луврі, відрізняючись технічними особливостями та розміром .

Цікавим є анонімний портрет цих часів – „Портрет Діани де Пуатьє з напівмісяцем” (замок Шомон-сюр-Луар). Портрет іконографічно подібний до жіночих портретів роботи Корнеля де Ліон, це погрудне зображення мадам де Пуатьє у трьохчвертному ракурсі, на темному непроникному тлі, цікаве передусім своєю символікою – перлами, напівмісяцем, який прикрашає зачіску Діани. Але це зображення вже явно ідеалізоване, обличчя модлі наближається до певного штампу, є типізованим.

Картина під назвою „Жінка, яка купається” (чи „Діана де Пуатьє, що приймає ванну” [13]) пензля Клуе-молодшого (пр.1571 р.) може бути віднесена до першої групи портретів із застереженням. Дамі, написаній Жане, вчені приписують портретні риси чи Діани де Пуатьє, чи Марі Туше – адже це вже часи правління Карла IX, а Діана померла у віці майже 67 років у 1566 р. у результаті падіння з коня. Тобто навіть якщо припустити, що це зображення Діани, то воно є посмертним і дуже умовним. Ця робота породила багато наслідувань, найвідоміші з яких – луврський „Портрет Габріелі д’Естре з сестрою в ванні” та „Дама за туалетом” з колекції Діжона, обидві пензля невідомих майстрів. До речі, „Даму за туалетом” інколи також вважають зображенням не тільки мадам д’Естре, але й герцогині де Валентинуа [11]. Це одна з тих численних „ікон краси”, які достатньо досконалі для того, щоб сперечатися щодо того, риси якої саме з королівських фавориток їм надані.

Жане приписують і зображення „Діани де Пуатьє серед дам двору Генріха II” (Г.ГіфFRE) [13, 306].

До вірогідних портретів Ф.Ерланже відносить і поясний портрет оголеної жінки ймовірно пензля послідовника Клуе-Молодшого з колекції лорда Спенсера, портрети з колишньої колекції Г.Свінтонна, колекції Фреско, копію портрета з Азе-ль-Рідо, версальську копію того ж оригінала, копію з зібрання М.Герена, але останні три роботи часто пов’язують як з ім’ям Діани де Пуатьє, так і з образом Габріелі д’Естре, портрет Діани з замку Шомон, який вважається подарунком Генріху II самої герцогині, зображення мадем де Брезе у головному уборі вдови, що може бути копією з олівцевого рисунка [13, 304-307]. Один з вірогідних портретів навіть припускає зображення герцогині де Валентинуа поряд із Франциском I [13, 306]. Згадуються також серед імовірних і значно пізніші зображення – часто датовані XVII ст.

Серед скульптурних зображень також є і більш імовірні, і ті, що слід піддавати сумнівам. Одне з тих, які можна віднести до справжніх – мармурова статуя Діани на колінах, виконана для могили герцогині в часовні замку Ане, куди її відіслала з двору після смерті Генріха II Катерина де Медичі. Гужону приписують дерев’яну статую оголеної Діани у зріст із колекції Селігманна [13, 309].

Під сумнівом, мабуть, залишаються алебастрова статуя з гробниці Луї де Брезе в Руанському соборі, яку Г.ГіфFRE певно, небезпідставно, вважає просто алегорією релігії [13, 308], біломармуровий бюст із замку Шенонсо. Серед втрачених зображень згадують срібну фігурку Діани верхи, що колись знаходилася в Ане [13, 309]. Зазвичай згадують і кілька зображень герцогині на медалях та емалях, серед яких також немало тих, що можуть насправді бути зображеннями інших особистостей.

Другий тип зображень – мадам де Пуатьє у вигляді Діани-полновальниці, мабуть, найчисленніший. Аналогія була настільки вдалою і прямою, що образ прекрасної Артеміди невтомно тиражувався в усіх видах мистецтва, але власне портретами ці зображення, звісно, є не завжди.

Безліч зображень богині Діани, в кожному з яких вбачали герцогиню, що підтверджувалося існуванням відповідної символіки поряд з ними, розташовано

на стінах королівської резиденції Фонтенбло. Стіна Бального залу, прикрашена каміном, уся присвячена сценам полювання Діани. Зверху, зліва зображено чоловіка, якого називають Себастьяном де Рабутен, що вбиває рись, тобто реальний епізод, що мав місце в лісі Фонтенбло в 1548 р. У правій частині верхньої панелі, справа від власне каміну – Геракл і дикий вепр Еріманфа. Знизу, зліва – Діана з Цербером і купідоном, справа – Діана в колісниці, яку везуть дракони [9]. Сад Фонтенбло прикрашає одна з багатьох копій „Артеміди Версальської”, ще раз нагадуючи про те, що образ справді довго не втрачав актуальність.

Два з зображень такого типу приписують Ф.Пріматіччо. Перше – це Діана-полювальниця з замку Шенонсо. Поряд з нею, як завжди, олень, тільки цього разу – мертвий, дві собаки та амури, а тлом слугує храм або палацова споруда. Це одне з небагатьох полотен, на якому богиня Діана подана в своєрідній сукні, на античний зразок. Зазвичай у зображеннях цього типу вона подавалася оголеною, не дивлячись на те, що античні зображення сестри Аполлона завжди подавали її тіло вкритим драперією – адже йшлося про цнотливу богиню-діву.

Другий портрет – зображення Діани, копія якого знаходиться у Версалі, де герцогиня подана зі своїм традиційним напівмісяцем, луком у руках та сайдаком на плечі.

З 1540 р. у Франції, у палаці Фонтенбло працював італієць Лука Пенні. Саме йому деякі дослідники приписують йому створення луврської „Діани-полювальниці”, однак, це припущення помилкове, нині твір вважається роботою невідомого майстра школи Фонтенбло. Ф.Ерланже вважає, що це зображення не мадам де Пуатьє, а Габріелі д’Естре [13, 307], а це означало б, що і створене воно було кількома десятиріччями пізніше. Але стилістично цей твір більш близький до маньєристичного живопису I пол. XVI ст., серпантинність ліній, надмірно видовжені кінцівки, непропорційні постаті все ж починають зникати ближче до кінця сторіччя, це зовнішні ознаки стилю перших десятиріч і середини століття. А головне – власне іконографічні особливості: на плечі – сагайдак зі стрілами, в одній руці – стріла, в іншій – лук, поряд – мисливський собака, а в зачіску полювальниці непомітно вплетений той самий напівмісяць, який зазвичай безпомилково вказує на Діану де Пуатьє.

Кілька з найвідоміших зображень Діани були виконані у скульптурі. Ф.Ерланже вказує на барельєф „Діана з оленем” роботи Ж.Гужона, що нині є прикрасою приватної колекції, з якого було зроблено гравюру [13, 308]. Але найвідомішими та найдосконалішими є, мабуть, ті „дві Діани” XVI ст., які нині прикрашають зали Лувра. Одна мармурова, друга – бронзова, одна роботи французького майстра, друга – італійського, одна – кругла скульптура, друга – рельєф. Горельєф виконав у бронзі Бенвенуто Челліні [10]. А біломармурову Діану послідовно приписували то Ж.Гужону, то П.Бонтану, то Б.Челліні, то Ж.Пілону, авторство жодного з них не доведено і нині. Іконографічно вони дуже подібні, що і дало можливість припускати і авторство одного й того самого майстра: обидві з оленем, обидві подані у схожих поставах. З обома поряд схожі мисливські собаки. Бронзовий рельєф „Німфа

Фонтенбло” Челліні раніше розміщувався у тімпані дверей палацу Фонтенбло, чим і продиктована форма площини, а мармурова полювальниця призначалася для фонтану замку Ане.

Італійська Діана значно грубіша, кремезніша за французьку, хоча візуально і підпорядкована всім вимогам маньєристичної скульптури, що видає у Челліні бажання слідувати микеланджелівським традиціям. А мармурова полювальниця більш граційна та вишувана за свою італійську попередницю. Існує ще два цікавих зображення, що їх слід згадати, до яких не звертається Ф.Ерланже. Це рисунки, на яких зображена та сама „Діана з Ане”, що була втілена в мармурі. Один раз цю скульптуру, вірніше, цей фонтан, зображує в одному зі своїх аркушів Антуан Карон. Це аркуш XL з графічного циклу „Історія королеви Артемідії” (1562 р.), де фонтан має значно ускладненішу форму, скульптурна група вписана у невеличкий павільйон, що вінчається жіночою постаттю.

А аркуш із луврської колекції, на якому також зображено той самий фонтан, як і саму скульптурну композицію, приписували трьом різним майстрам, але на сьогодні вважається, що він був створений анонімом школи Фонтенбло [1, 92-93]. С.Беген указує, що хоча рисунок вважається начерком до майбутнього фонтану, логічніше його сприймати як твір, виконаний із уже існуючої композиції. На обох наведених рисунках Діана відрізняється від того варіанту, який зараз зберігається в Луврі. Луврський рисунок невідомого майстра має значно менше відмінностей, ніж каронівський аркуш, де явно представлено фонтан Ане в його первинному вигляді, завдяки чому аркуш улюбленого майстра королеви-матері можна відносити до числа цінних історичних документів. А в роботі аноніма школи Фонтенбло чаша з композицією підтримується цоколем з посталями мисливських собак, дуже подібних до тих, які і нині прикрашають „Артемиду Версальську” в саду Фонтенбло і які не збереглися в композиції з Ане. На рисунку зачіску Діани вінчає її напівмісяць, як і зазвичай, але мармурова Діана позбавлена цієї деталі, яку вона, звичайно, могла втратити з часом. Але справа не тільки в цьому. Постава оленя на рисунку теж відрізняється від того, що ми бачимо в мармурі, – голова більш круто схилена до Діани, нога зігнута під гострішим кутом. До того ж, за спиною на Діани в рисунку – сагайдак зі стрілами, через груди проходить його кріплення, в праву руку вкладено лук, а позаду неї – дві собаки одної породи. Мармуровий варіант відрізняється від згаданого: сагайдак у Діани відсутній, лук перекладений в ліву руку, а собаки за спиною богині абсолютно різні. Крім того, декор, орнаментальні митиви чаші, на якій поміщені Діана з найяснішим оленем і собаками, на рисунку аскетичніший за мармурове втілення: в мармурі майстер прикрасив край чаші античними іоніками, тоді як в рисунку профіль простий, без додаткових деталей, лише прикрашений посередині невеличким маскаронем, якого в мармуровій чаші як раз немає. Нижня частина чаші вже явно більш пізня, закликає просто імітувати той вигляд, який фонтан мав колись. З цього випливає, що версія С.Беген щодо того, що рисунок пізніший за створення фонтану, скоріше за все помилкова – наявність відмінностей як раз проголошує про те, що фонтан створювався за

рисунком, і в процесі роболти майстер щось міг ще змінювати. А це дає право не відмовлятися остаточно від гіпотези, що і рисунок, і мармурова версія створювалися одним автором.

Атрибути прекрасної Діани-полювальниці у поєднанні з напівмісяцем Діани де Пуатьє дають змогу вбачати її образ і ще в одній роботі А. Карона – „Тріумф літа” (пр.1568-1570 рр.). Це лише умовне зображення, а не власне портрет. У „Тріумфі літа”, картині з циклу „Пори року”, Діана зображена дуже молодою, а за часом створення роботи фаворитки Генріха II, як і самого короля, вже не було в живих. Цікаво, що недалеко від неї розташовано ще одну жіночу постать також із мисливськими атрибутами, але без напівмісяця на чолі. Крім того, два малегькі путті, що слідуєть за богинею Діаною, дуже рівно тримають у руках дві вертикалі своєрідних смолоскипів, які завершуються не полум'ям, а букетами з колоссям і квітами. Вони розташовані таким чином, що утворюють своїми вертикалями і горизонтальними планками першу літеру імені короля – „Н”, яка майже у всіх зображеннях супроводжувала Діану, інколи монограми Генріха та Діани були переплетені, як у фонтані з Ане чи на фресках у Фонтенбло.

Нарешті, остання група зображень Діани, які умовно можна назвати алегоричними портретами. Образ мадам де Брезе вбачають і в роботі Ф.Клуе „Купання Діани”. Твір, сюжет якого досить спірний, має кілька різних тлумачень дослідників. Наші вчені звичайно датують картину приблизно: чи 1550-ми рр. (Мальцева Н. Клуэ. – М.,1963. – С .27.), чи проміжком часу між 1550 та 1560 рр. Однак, французькими дослідниками була встановлена на підставі старанного вивчення сюжету точніша дата – 1558-1559 рр. (L'École de Fontainebleau. – Paris, 1972. – P.54.). Робота збереглася у кількох варіантах, а існування копії спричинило непорозуміння з атрибуцією. Картина, що знаходиться в музеї образотворчого мистецтва Руана, приписувалася спочатку невідомому художнику школи Фонтенбло, потім – Ф.Пріматіччо, у зв'язку з нею згадували навіть ім'я Нікколо дель Аббате, потім ім'я її творця звучало як „невідомий майстер Другої школи Фонтенбло”, пізніше – „художник, що сформувався у Венеції”. У результаті все ж було встановлено, що це копія з утраченого оригінала Ф.Клуе, але це стало відомо лише в 1965-1966 рр. Ще одна версія зберігається в музеї образотворчого мистецтва Тура, а Ф.Ерланже згадує про існування фламандської копії з цієї роботи, створеної на півсторіччя пізніше [13, 305].

Є і кілька версій про те, як трактувати сюжет картини і кого на ній зображено. Російські дослідники вважають, що сюжет нав'яаний рафаелівським „Судом Париса”, чи гравюрою іншого італійця, але на той самий сюжет. Однак, французькі вчені, співробітники Руанського музею образотворчого мистецтва вважають, що сюжет цієї сцени нав'яаний третьою книгою „Метаморфоз” Овідія (Musée des Beaux-Arts de Rouen. – Guide to the collections of the 16th and 17th centuries. – Paris, 1996). Але це лише його поверхове читання. Картина належить до тієї групи творів, які були дуже популярні в той час і носили назву „політичних сатир”. А подібність до „Суду Париса” – лише зовнішня, її причиною є композиційна схема, але не зміст. Під Діаною і німфами звичайно

розуміють Марію Стюарт, Катерину де Медичі та герцогиню де Гіз. Постаті сатирів мають портретні риси братів де Гіз – герцога де Гіз і кардинала де Лоррен. Тому картина може читатися як данина жалобі королеви-матері за її загиблим чоловіком: німфа, якій надано рис королеви-матері, убирається в жалобне вбрання, а Генріха II було вбито як раз у 1559 р., що співпадає з датою створення картини. В обличчі ж вершника на задньому плані можна впізнати риси покійного короля. Крім того, на задньому плані є ледве помітне зображення оленя, як натяк на Актеона, перетвореного Діаною на тварину, розтерзану собаками. А Генріха II називали коронованим оленем. Ці деталі говорять на користь тієї гіпотези, що картина є даниною скорботи Катерини де Медичі через смерть короля.

Але це може бути й присвячення юній Марії Стюарт на честь її шлюбу з Франциском II. Постать вершника на задньому плані з часом була переписана, риси Генріха II були замінені рисами Франциска II. Марія ж одягається у весільну вуаль. У руках сатирів – музичні інструменти, що теж може бути натяком на весільні свята. Крім усього цього, в лівій частині зображення можна розрізнити чортополох, а він, як відомо, є емблемою королів із династії Стюарт. Шлюб дофіна з шотландською принцесою відбувся в 1558 р., що теж співпадає з часом написання полотна.

Читають твір і як тріумф родини де Гізів. На користь цієї версії говорить той факт, що після загибелі Генріха II 10 червня 1559 р. де Гізи захопили владу в свої руки та склали відкриту опозицію короні.

Інколи картина трактується навіть як „Алегорія на кохання Карла IX та Марі Туше”.

Ф.Ерланже, посилаючись на С.Рейнаха, вважає, що одна з жіночих постатей на цьому полотні є як завжди ідеалізованим зображенням Діани де Пуатьє [13, 305]. Півмісяць на її чолі підтверджує це припущення. Але одна спірна дрібниця, яка змушує замислитися над тим, якій постаті в цій картині надавати чийх рис. Те, що головне місце серед постатей посідає саме та, на чолі якої забражно напівмісяць, не підлягає сумніву – навколо неї метушаться німфи, що можуть символізувати придворних дам, турботливо вкриваючи її плечі тканиною, як зазначає Ерланже. Але існує одне „але”... Постать поряд з вірогідною Діаною сидить на пагорбі, теж вкрита тканиною, але темною. Якщо вбачати в жіночих постатях навколо богині просто придворних дам, то важко було б пояснити, як проста придворна наважилася сидіти в присутності могутньої королівської фаворитки, коли та стоїть. І пояснити це можна лише в один спосіб – сидяча постать має бути вища за рангом, тобто це може бути тільки королева. Це означає, що сидяча постать – все ж зображення Катерини де Медичі, тим більше, що портретні риси справді віддалено нагадують обличчя флорентійки, да і темна тканина на плечах може натягати на жалобу за Генріхом II – адже відомо, що Катерина була пешою з жінок французького королівського дому, яка зробила чорний кольором жалоби.

Ще один з найвідоміших творів, який породив немало питань і був неоднократно досліджуваний, – Сабіна Поппея („Sabina Poppeia”). Паралель із Діаною Пуатьє вбачають у всьому, навіть згадуючи, що мадам де Брезе, як і

коханка Нерона, приймала молочні ванни. Цей твір, оригінал якого зберігається у Женеві, існує в багатьох варіантах, повторях, було багато його підробок: колекція древностей Вільденштайн, Париж; колекція древностей Уссе, Париж; Королівська Бібліотека, Брюссель; колекція древностей Корсіні, Мілан; колекція древностей Лаццароні, Рим; Музей мистецтв Вірджинії, Річмонд; приватна колекція, Париж. Місцезнаходження одного з варіантів невідомо. Відомо, що в XVI ст. і в Італії, і у Франції користувалися популярністю серії портретів (звичайно, умовних) найвідоміших дам імператорського Риму. Найчастіше персонажі бралися з творів Плутарха та Светонія. Між 1537 та 1538 рр. Тіціан створив такий цикл для герцога Мантуанського. Дослідники вважають, що „Сабіна...” з Женеві є продовженням цієї традиції. У композиційному відношенні полотно традиційне, використано ту ж іконографічну схему, що звична в таких творах: оголена жіноча півпостать, легке павутиння кисії, „мотив кільця” в жесті рук [11], що підтверджує, що йдеться скоріше за все про фаворитку короля (Loche R. Catalogue raisonne des Peintures et de L'École Française, XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles. – Geneve, 1996. – P.324).

Низка алегоричних зображень Діани де Пуатьє є і серед емалей [13, 310-311].

Серед усього корпусу творів, які можна називати зображеннями Діани де Пуатьє, є лише поодинокі, з яких можна дізнатися про її хоча б наближений до істинного вигляд, переважно це les crayons. Художники бкли поставлені перед дуже складним завданням – оспівувати символ Франції тих часів, покладаючись тільки на власну фантазію, бо вікові характеристики моделі не дозволяли діяти іншим чином. Тому дослідження іконографії Діани, класифікація творів ускладнені. Її образ, алегоричний портрет можна вбачати в будь-якому зображенні богині, де промайне напівмісяць або поряд буде лук зі стрілами. Будь-яка антична красуня на аркуші, медалі, стіні, емалі мала нагадувати про Діану впродовж довгих років, і лише згодом поява нової музи витіснить попередню.

Література:

1. Беген С. Французский рисунок XVI века. – М.:Изобразительное искусство, 1984. – 22 с., ил.
2. Воронина Т., Мальцева Н., Стародубова В. Искусство Возрождения в Нидерландах, Франции, Англии//Памятники мирового искусства. – М.: Искусство, 1994. – 144 с.; ил.
3. Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, написанная им самим во Флоренции. – Авт.вступ.ст. А.Дживелегов. – М.-Л.: Academia,1932. – 746 с.
4. Кларк К. Нагота в искусстве. – Спб.: Азбука-классика, 2004. – 479 с.
5. Мальцева Н. Французский карандашный портрет XVI века. – М.: Искусство, 1978. – 240 с.
6. Петрусевич Н. Искусство Франции XV – XVI веков. – Л.: Искусство, 1973. – 224 с.

7. Романенкова Ю. Іконографія портретів Катерини Медичі у французькому мистецтві XVI ст.//Наука і молодь. – Вип.3. – 2003. – С.295-300.
8. Романенкова Ю. Роль історичного, релігійного та міфологічного живопису Антуана Карона для формування стилю Фонтенбло у французькому образотворчому мистецтві XVI ст.// Наука і молодь. – Вип.3. – 2003. – С.289-294.
9. Романенкова Ю. Система декору замку Фонтенбло//Вісник НАУ: зб.наук.пр. – № 1. – 2004. – С.192-195.
10. Романенкова Ю. Італійський аверс і французький реверс творчості Бенвенуто Челліні// Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб.наук.пр. Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – №5-6. – 2003. – №3-4. – 2004. – С.79-85.
11. Романенкова Ю. “Мотив кільця” у французькому маньєристичному живопису// Зб.наук.пр. „Вісник НАУ. Філософія. Культурологія” – №1(3). – 2006. – С.68-74.
12. Харасти Такач М. Живопись маньєризма. – Будапешт: Корвина, 1975. – 34 с.; ил.
13. Эрланже Ф. Диана де Пуатье. – Спб.: Евразия, 2002. – 346 с.
14. Benvenuto Cellini. Artist, artisan, author//Materials of symposium in celebration of the 500th anniversary of the birth of Benvenuto Cellini 3 November 1500. – New York, 28 October, 2000.
15. Bertière S. Les reines de France au temps des Valois. – Paris: Éditions de Fallois, 1994. – V.1: Le beau XVI siècle. – 351 p.
16. Bertière S. Les reines de France au temps des Valois. – Paris: Éditions de Fallois, 1994. – V.2: Les années sanglantes. – 506 p.
17. Chenonceau. – Preface by Decaux A. – Paris, 1993. – 66 p.

Ю.В.Романенкова

Образ Діани де Пуатьє у французькій художній культурі XVI ст.: до питання іконографії

Статтю присвячено проблемі іконографії Діани де Пуатьє, яка до цього часу ні у вітчизняному, ні в зарубіжному мистецтвознавстві не ставала предметом окремого дослідження. Багато з портретів, що створювалися в більш пізній час, залишаються поза межами уваги, оскільки предметом даного дослідження є корпус творів живопису, скульптури та графіки французьких та італійських майстрів тільки XVI ст.

Ю.В.Романенкова

Образ Дианы де Пуатье во французской художественной культуре XVI в.: к вопросу иконографии

Статья посвящена проблеме иконографии Дианы де Пуатье, которая до сегодняшнего дня не являлась предметом отдельного серьезного исследования. Многие из портретов более позднего времени остаются за рамками внимания,

поскольку предметом исследования в данном случае является корпус произведений живописи, скульптуры и графики мастеров только XVI в.

Julia V.Romanenkova

Image of Diane de Poitiers in French Culture of XVIth century: iconographical problems

Article dedicated to iconography of Diane de Poitiers, that hasn't been a subject of serious essay. Some portraits of latest epochs haven't been analyzed this time because art works by French and Italian painters, graphic artists, sculptures of XVIth century only are the subject of in this article.

Авторська довідка

Романенкова Юлія Вікторівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант кафедри мистецтвознавства та експертної діяльності ДАКККиМ, член АИС (Ассоциация искусствоведов, г.Москва, Россия).

Тел.дом.: 484-4945

Тел.моб.: (8-067)-234-5129

E-mail: gelicon2@i.com.ua