УДК 7.035 (045)

Юлія Вікторівна Романенкова
кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ІКОНОГРАФІЯ КАТЕРИНИ ДЕ МЕДИЧІ У ФРАНЦУЗЬКОМУ МИСТЕЦТВІ XVI СТ.

У статті аналізуються основні іконографічні типи образу французької королеви Катерини де Медичі, запропоновано варіант їх класифікації як у живопису, так і в графіці, і у скульптурі.
Ключові слова: маньєризм, французька королева, Валуа, іконографічн особливості, портрет, олівцевий рисунок.

Article has an analysis of main iconographic types of French queen Catherine de Medicis, version of claccification of this personage in painting, graphic art and sculpture has been proposed.
Key words: Mannerism, French queen, Valois, iconographical features, portrait, «les crayons».

Серед безлічі таких різних персоналій французької історії однією з найцікавіших та найбільш суперечливих безпомилково можна визначити королеву Катерину де Медичі. Це не просто людина, жінка та королева, це ціла доба, унікальне явище в історії “королівства лілей”. Протягом 70 років її життя було створено цілу галерею її портретних зображень – алегоричних, реалістичних, одиночних і таких, що входили в серії, живописних, графічних, скульптурних. Її зображували в різні етапи життя, нареченою, дружиною та вдовою. Але, на жаль, немає наукових праць, що б окремо висвітлювали проблему іконографії портретів Катерини де Медичі. Завдяки збереженим

зображенням царственої флорентійки можна створити свого роду ілюстровану енциклопедію її довгого за мірками тих часів життя, насиченого, навіть перенасиченого подіями, що наклали відбиток на її обличчя. Нитка її життєвого шляху не плелася відокремлено, весь час вона була тісно переплетена з ниткою історії французької держави [2]. Відомі портрети королеви можливо умовно розподілити на групи: живописні, графічні та скульптурні. Окремо слід виділити зображення королеви на монетах і медалях, а також на шпалерах. Але можна аналізувати твори і за хронологічним принципом. Адже майже кожен рік життя королеви, до останнього подиху, був зафіксований придворними художниками. Тому портретна галерея Катерини де Медичі стала значною часткою французького образотворчого мистецтва середини 1530-х –1580-х рр.

Катерина була покровителькою художників, при її дворі існувала ціла галерея. Вона збирала і те, що раніше взагалі не відігравало самостійної ролі, а саме – карандашні малюнки, знамениті «les crayons», що до того часу класифікувалися лише як підготовча графіка. В неї були й улюблені художники. Словом, королева всіляко підтримувала традицію, започатковану ще за царювання батька її чоловіка, Франциска I, - покровительство мистецтву. Тому не дивно, що мистецтво, яке носило в епоху маньєризму суто придворний характер, віддано слугувало їй. Вона і її двір були основними замовниками художників тих часів.

Народжена 1519 р. на батьківщині маньєризму, дочка урбінського герцога Лоренцо Медичі юність і молодість провела вже на французькій землі. Але вона сама стала провідником італійських традицій, які міцно пустили коріння в плідний французький грунт ще за короля Франциска. Перші роки свого перебування при дворі французьких монархів Катерина не користувалася особливою шаною – то була доба фактичного царювання Діани де Сен-Вальє де Пуатьє, герцогині де Брезе, фаворитки Генріха. Тому, незважаючи на те, що Катерина вийшла заміж за герцога Орлеанського ще в 1533 р., її зображень тих часів збереглося мало. Ті роки були сповнені портретів Діани де Пуатьє, в яких

можна простежити становлення і зміцнення маньєристичного живопису. Алегоричні зображення Діани-полювальниці знайшли місце в творчості Бенвенуто Челліні («Німфа Фонтенбло», 1540-і рр.), невідомого майстра, що його твір звичайно приписують пензлю Луки Пенні («Діана-Полювальниця», 1550-і рр.), Франческо Прімативччо (фрески Бального Залу замку Фонтенбло, 1540-і – 15590-і рр.), Жана Гужона («Діана з Ане», 1550-і рр.), Франсуа Клуе («Купання Діани», 1550-і рр.) тощо. Тому портрети Катерини де Медичі в молоді роки є дуже рідкими. Але все ж вони були. Одним з найціннішим портретів тієї доби можна назвати той, що був написаний, скоріше за все, ще в італійський період життя флорентійки [9]. Це портрет пензля художника кола Нікколо дель Аббате, що став одним з фундаторів «стиля Фонтенбло» у французькому мистецтві. Цей твір датується другої чвертю XVI ст. Іконографічно він дуже рідкий, бо це чи не єдине зображення Катерини в такому юному віці і у звичайному світському вбранні. Можна виділити взагалі лише два іконографічні типи Катерини де Медичі, базуючись на відомих нам збережених портретах: Катерина до 1559 р. – герцогиня і потім – королева, і Катерина після 1559 р. – королева-вдова. Справа в тому, що переважна більшість інших портретів Катерини де Медичі подають її вже в жалобному вбранні вдови, яке вона наділа відразу після загибелі свого чоловіка в 1559 р. и не знімала до останньої хвилини життя. Тому будапештський портрет є рідким виключенням [9].

Деякі неточності можна відмітити щодо датування роботи. Її датують звичайно просто другою чвертю XVI ст., і висуваються гіпотези, що вона могла бути написана з приводу заручин дочки італійського герцога та другого сина французького короля Франциска I [9, 8] . Оскільки весілля відбулося в 1533 р., випливає, що робота була створена не пізніше цієї дати. Але існує деяке протиріччя. Якщо вважати вірним це датування, то Катерині на портреті має бути максимум 14 років, виглядає ж вона значно старшою. Але на творі, в нижній його частині, було зроблено напис: “Катрін, королева Франції”.

Дослідники аргументують своє датування юністю обличчя тосканської дівчини та італійським фасоном її плаття. Напис же міг з'явитися і пізніше.

Але ж можна висунути й інше припущення, завдяки якому і молодість моделі буде виправданою, і напис можна буде визнати як первинний. Портрет міг бути зроблений не з приводу заручин Катерини, і навіть не з приводу весілля (а відомо, що ці дві події могли тоді бути за часом значно віддалені одна від іншої, беручи до уваги юність молодят, між якими заключався династичний шлюб), а на честь коронації Генріха, герцога Орлеанського. Герцог Орлеанський ставав королем Генріхом II, а його дружина, відповідно, – повноправною королевою Франції. Ця подія відбулася в 1547 р., тобто коли Катерині виповнилося 28 років.

Портрет, створений майстром кола Нікколо дель Аббате (не виключено, що й самим художником), хронологічно належить до передтеч Першої школи Фонтенбло, чергової "італійської хвилі", і несе на собі явний відбиток мистецтва італійського маньєризму в, так би мовити, чистому вигляді, ще не переплетоного з французькими традиціями. Це проявляється і в обранні специфічного, дещо картинного ракурсу напівпостаті моделі, і в трохи штучному повороті голови, і в тому, як подано руку дівчини, як промальовані очі. Постать подано світлою плямою на темному глухому тлі, що свідчить про деяку архаїчність, оскільки надалі маньєристичний живопис винайде кардинально інший метод розв'язання проблеми тла, а саме – куліси драпіровок, які започаткує Франсуа Клуе. Але на той час, тобто приблизно в 1540-і рр., поворот у три чверті був ще не дуже розповсюдженим, оскільки основним ракурсом раннього французького живопису був профільний. Крім того, цей портрет є однією з характерних ілюстрацій того твердження, що завершилася доба "некрасивих королів". Вірніше буде сказати, що в новій фазі еволюції образотворчого мистецтва буде сильним елемент ідеалізації, що прийде на зміну нещадному документальному натуралізму. Майбутню (чи дійсну, в залежності від того, яке датування вважати за вірне) королеву подано

в білому вбранні італійського фасону, з прикрасою, що вінчає зачіску (що, доречі, також не зустрічатиметься в її пізніших портретах періоду вдовства). Автор не залишає багато повітря в картині, максимально наближаючі до волосся моделі верхній зріз дошки. Композиція дуже статична. Вся напівпостать заключена в трикутник, нижня частина якого доволі масивна, але заважка через світлий тон. Горизонталь напряму руки моделі повторює лінію нижнього зрізу дошки, що вносить у композицію деяку сухість. Але цю єдину лінію порушує напрям ледве відведеного вбік пальця, що дозволяє уникнути монотонності. Ще раз ця горизонталь перегукується з лініями складок плаття Катерини. Характер як рисунка, так і живописної манери явно вказує на флорентійську школу своєю графічністю і приматом лінеарності над роллю кольорової плями. Добре пророблена світлотінь, напівтони дані дуже тонко, вишукано. Голову моделі професійно побудовано, розібрано на площини. Автор вдало передав світло, рефлекси. Говорити про колорит твору детально не варто, оскільки він досить стриманий, “небагатослівний”. Переважають три основних кольорових плями: біла пляма плаття (найзначніша і пригортаюча увагу завдяки своїй масі, як і тло), власне тло і пляма обличчя. Маса волосся м’яко зведена “нанівець” і злита з площиною тла. Тло такого характеру, як театральний задник, обмежує простір роботи своєю площинністю. Між ним і моделлю немає відстані, повітря, постать немов приклеєна до тла, не дивлячись на те, що вона об’ємна, тривимірна, а тло площинне. Не дивлячись на загальну стриманість кольорової побудови, в картині все ж є кілька кольорових акцентів, “спалахів”. Це ясно-червоний камінь прикраси у волоссі королеви, її губи, кілька маленьких за площиною золотистих мазків на драпіровці вбрання (вставки на його білому тлі). Беруть на себе увагу і очі, але завдяки тому, що їх об’єм скульптурно, по-мікеладжелівськи виліплений. Так само виліплені і складки одягу. Немає ані різких контрастів, ані жорстких ліній, всі вони пом’ягшені, списані “нанівець”.

Але ритм роботи дуже м'який, плавний, у ньому ще не виявляється того маньєристичного неспокою, нервовості, складності, що буде незабаром. І постать ще не має видовженого, хвилеподібного характеру, що ось-ось з'явиться. Робота ще не проникнута ні внутрішніми протиріччями та неспокоєм маньєризму, ні зовнішніми, подих нового стилю її ледве зачепив.

Ще одне раннє живописне зображення Катерини де Медичі – портрет, зроблений Корнелем де Ліон незабаром після прибуття майбутньої королеви до Франції, тобто, ймовірно, після 1533 р. Він іконографічно теж досить рідкий, бо так само, як і робота з угорського музею, представляє дружину дофіна Генріха ще зовсім молодою. Це обличчя трохи заляканої юної флорентійки, що не може пишатися красою, з дещо важкими рисами, типове вбрання. Цей портрет іконографічно дуже подібний до портрету королеви Клод того ж майстра.

До іншого іконографічного типу вже належать пізніші живописні зображення королеви з роду Медичі. Ось деякі з них: згадуваний у літературі портрет пензля самого Нікколо дель Аббате, виконаний у 1552 р. (тобто відразу після його приїзду до Франції за запрошенням короля); портрет роботи Франсуа Клуе з колекції музея Конде в Шантільї (1540-і рр.); алегоричні зображення Катерини в його ж картині "Куання Діани" з руанського музею образотворчих мистецтв (приблизно 1560 р.); зображення королеви на дальньому плані в картині її улюбленого художника Антуана Карона "Імператор Август і Тібуртинська сівілла" (пр.1580 р.) [13]; її постать також на задньому плані в картині невідомого майстра "Бал при дворі Генріха III в Луврі", що датується 1582 р.; нарешті, маленька фігура Катерини в картині Франсуа Дюбуа "Варфоломіївська ніч" (після 1572 р.). Звісно, це лише частина існуючих портретів Катерини де Медичі, завдяки яким можна створити уяву про їх основні іконографічні типи. Аналізувати останню майже не є можливим, оскільки в цій роботі Дюбуа вивів понад сотню персонажів, і кожного з них роздивитися доволі складно. Так само ускладнюється ситуація і з картиною Карона. Говорити про портретні риси Катерини, базуючись на роботі Ф.Клуе

“Купання Діани” також неможливо, оскільки це лише алегорична постать, без портретної подібності і в ідеальному віці, хоча самому прообразу на той час мало бути вже понад 40 років. Трохи легше говорити про зображення царственої італійки в картині “Бал при дворі Генріха ІІІ в Луврі”. Цей живописний твір є лише одним з численних прикладів зображень сцен балів, маскарадів, святкувань доби Генріха ІІІ. Зазвичай це багатофігурні твори з ускладеною композицією, складним ритмом, строкаті за кольором і позбавлені колористичної єдності. У наведеному творі, що датується дослідниками 1582 р., королеву подано в типовому для неї з 1559 р. вбранні королеви-вдови за постаттю самого Генріха ІІІ. У зв’язку з цим слід навести ще один факт з біографії королеви: Катерина де Медичі була першою з жінок французького королівського дому, яка почала носили чорне жалобне вбрання. До неї кольором жалоби для жінок французької корони був білий – ще Марія Стюарт, за законами назавжди залишаючи береги Франції після смерті чоловіка, була вдягнена в біле вбрання, а це трапилося в 1560 р. З тих пір Катерина завжди буде зображуватися в чорному платті з білим комірцем, найчастіше дуже простим за кроєм, в удовиному чепці, інколи – з піднятою чорною вуаллю вдови. Тому її силует завжди є зібраним, лаконічним і за кольором, і за тоном. Так сталося і в картині “Бал Генріха ІІІ в Луврі”. Тут це єдина постать із простим комірцем на тлі інших образів придворних із розкішними іспанськими комірами. У цьому творі королеві вже має бути 63 роки, але зображена вона досить молодою, без тієї одутлості і деякої важкості обличчя, яке майже завжди присутнє в її пізніх зображеннях. Це наштовхує на думку про те, що датування картини, можливо, має бути ретельніше перевірене, хоча, елемент ідеалізації, звичайно ж, також має місце.

Дуже численною є група графічних зображень Катерини де Медичі. Це і “les crayons”, і аркуші, виконані м’якими матеріалами, і гравюри. Окремо можна виділити в цій групі роботи, створені Франсуа Клуе. Він звертався до образу королеви-матері багато разів, залишивши її зображення в різні періоди

життя. Одним з найраніших аркушів цієї групи є олівцевий портрет королеви з колекції Кабінета Естампів Національної Бібліотеки Парижа. Він звичайно датується 1540 р. Твердження деяких вітчизняних дослідників щодо викривального характеру зображень коронованих осіб, який характерний для одного з молодших Клуе, не можна вважати виправданими. Ніякої викривальності в цих аркушах немає, Жане був справжнім дитям своєї доби, цілком придворним художником, царедворцем, виразником прагнень аристократичного замовника. Він зовсім не намагався здійснити революцію в трактовці образу. Його модель красива, молода, він не забував про те, що перед ним жінка, обрана бути матір'ю французьких королів і принців крові, яких тоді звали "дітьми Франції" .

У тому ж зібранні зберігається і ще один аркуш, на якому Катерину зображено чорною крейдою, і який датують приблизно 1560 р. Але є непорозуміння щодо атрибуції цього твору. Справа в тому, що співробітники Бібліотеки вважають, що це робота Жане, але біографи Антуана Карона стверджують, що аркуш належить саме йому (Адемар, Мулан, Ерманн) [13]. Основою для даного твердження є повна ідентичність композиційних схем цього портрета та зображення королеви на одному з аркушів циклу «Історії Артемісії», без сумніву, створеного Кароном. Там же, у відділі естампів і фотографій Національної Бібліотеки Франції, зберігаються ще два графічних портрети цієї жінки з роду Медичі, виконаних Жане. Перший – це так званий «Портрет Катерини де Медичі в овальному медальйоні». У нижній частині аркуша розташований її девіз латиною (ADOREM EXTINCTA TESTANTUR VIVERE FLAMMA), тобто, це свого роду апофеоз Катерини. Овальний медальйон увінчаний гербом з королівськими fleur-des-lis. Другий датований тим самим 1560 р. Четверий із цієї збірки аркуш був створений Клуе знову тоді ж, 1560 р., коли Катерина стала офіційною регентшею після смерті свого сина Франциска II. Але тут вона виглядає значно старшою, обличчя стомлене, з'явилася деяка одутлість, навіть вбрання трохи інше. Можливо, ці ознаки

дають привід припустити, що аркуш було створено трохи пізніше, на користь чого говорить і різниця в манері виконання.

Неодноразово королева-мати ставала моделлю і для свого улюбленого майстра – придворного художника Антуана Карона. Його портрети Катерини становлять окрему групу. Всередині неї можна виділити портрети королеви, що входять до циклів, і окремі аркуші. Карону належать дві масштабних серії графічних робіт, у яких він часто зображав Катерину. Це «Історія королеви Артемісії» (1562 р.) та «Історія французьких королів» (1562-1572 рр.) [13]. Ці цикли є цілою епохою в історії французької графіки, своєрідною енциклопедією історії Франції. «Історія Артемісії» – серія аркушів, цілком присвячених царюванню (вірніше, регентству) королеви Катерини де Медичі. Це була (як і другий цикл) підготовча робота для вишивальників. Аркуші однакові за розміром. Цікаві вони не технікою виконання, а своїми сюжетами. Хоча і манера рисунка, володіння Карона м'якими матеріалами теж пригортають увагу. Художник використовує переважно коричневу та чорну туш, перо, чорну крейду, сіру сепію, чорний олівець, білила. Його рисунок у цих аркушах не жорсткий, «оксамитовий». Цікавого ефекту автор досягає переважно завдяки тому, що як основу використовує тонований (чи кольоровий) папір, на який дуже добре, контрасно наносяться білила. Тут можна спостерігати деякий синтез жанрів. Автор вдається як до чисто історичних сюжетів, так і міфологічних, використовує алегорії, суто портретні зображення, показує строкаті процесії, тріумфи, ім'я королеви-матері настільки переплітається з ім'ям Артемісії (а ім'я Генріха ІІ – з ім'ям царя Мавсола), що дослідники інколи пишуть їх як одне ціле, через дефіс: «Катерина – Артемісія». Власне, сюжет, основа для створення такого циклу з 64 аркушів – будівництво королевою-вдовою гробниці для Генріха ІІ, який загинув під час турніру. Звісно, цей сюжет Карон тісно переплітає з фактом побудови пишної гробниці для царя Мавсола його вдовою, поєднуючи античність і сучасність. У цілому, це апофеоз королеви-матері, її уславлення, дуже принадна паралель і

ототожнення з царицею античного світу, яка створила одне з семи див світу.

Аркуші можна розбити на кілька груп. В одній ми побачимо сюжети власне з життя Мавсола та Артемісії, в іншій – ті, що належать у більшій мірі сучасності, королеві Катерині, у третій – мотиви, позбавлені сюжетної оповідності, а в останній – власне портрети. Проте, такий розподіл є дуже умовним, а межі між групами прозорі. Будь-який сюжет з античної історії можна спроектувати на сучасну ситуацію та віднайти йому аналог в історії регентства Катерини де Медичі.

Портрет королеви з цієї серії поміщений у свого роду овальний вінок в оптичному центрі аркуша, заповненого алегоричними фігурками путті з гербами в руках. Катерина тримає в руках книгу, а постаті поряд збагачені атрибутами мистецтв, наук, що натякає на освіченість королеви та її захоплення мистецтвом [13].

Дещо інша структура другого циклу – «Історія французьких королів» чи «Французька історія нашого часу». Якщо першу серію датують 1562 р., то другу – між 1562 та 1572 рр. Вона не така численна, складається з 27 аркушів. Створені вони в тій самій техніці, що й аркуші першої серії. Але, на відміну від робіт з «Історії королеви Артемісії», твори цього циклу носять суто історичний характер, подаючи історію французьких монархів із давніх часів до другої половини XVI ст. Більшість аркушів присвячена подіям днів, сучасних Карону. У даному випадку можна виділити сюжети ще франкської історії, сучасні автору події та портретні аркуші. Як у першій серії, так і в даній кожен аркуш вміщує девіз Катерини де Медичі та герб Франції, емблеми монархів. Існують і шпалери, створені за цими малюнками. В даному випадку особливо цікавим є парний портрет Генріха II та Катерини. Тут королева представлена (що траплялося рідко) з королівською горностаєвою мантією на плечах, у парадному вбранні [13]. Напівпостаті коронованих осіб є, як і в попередньому аркуші з циклу про Артемісію, оптичним центром складної алегоричної композиції. Елементом, що композиційно об’єднує обидві постаті і не дає

розірватися єдиній лінії ритму, є палаючий смолоскип, що його тримає в руках коронована пара. Так Карону вдалося вирішити складну задачу композиції з двох постатей.

Дуже незвичною є робота «Катерина де Медичі та брати дю Мустьє». Точна дата створення цього твору не визначена, його датують звичайно просто другою половиною XVI ст. Це навіть не портрет у прямому, звичному розумінні цього поняття. Це своєрідна сюжетна композиція, де постаті, що мають підписи внизу, певно, наділені портретними рисами. Сюжет аркуша прочитати важко. Можна лише припустити, що один з художників просить у королеви якийсь підпис, а другий, певно, показує твір, приподнявши завісу над ним. Цікаво, що автор користується принципом, незвичайним для мистецтва того часу, – свого роду ієрархічною перспективою. Поряд з основними постатями звичних розмірів він розміщує ще дві – неспіврозмірно маленькі, певно, другорядні (виходячи з пропорцій, дитячими вони бути не можуть). До того ж принципу він звертатиметься і в інших творах.

Існують і гравіровані зображення королеви-матері. Одним з таких аркушів є портрет Катерини роботи Тома де Льо (ймовірно, що робота була створена після 1576 р., оскільки між 1576 та 1614 рр. автор працював у Парижі). Іконографічно він абсолютно подібний до всіх попередніх, що подають королеву в жалобному вбранні. В ньому, мабуть, єдина неточність викликає увагу – тут указано рік смерті королеви – 1579. Але цікаво, що ця дата є помилковою, оскільки Катерина де Медичі померла в один рік зі своїм улюбленим сином Генріхом III, тобто в 1589 р.

Нарешті, останній образ королеви-матері, на якому хотілося б зупинитися, це скульптурне зображення. Портрет, що є, мабуть, найдраматичнішим з усіх, оскільки це зафіксована остання мить життя королеви. Остання мить у буквальному смислі слова, бо це зображення розташоване на нагробку Катерини де Медичі в королівській усипальниці в Сен-Дені, під Парижем. Але цікаво, що після того, як з’явилося це драматичне зображення, що покликане

передавати останні миті королеви та лежачого поряд з нею короля, Катерина прожила ще майже 20 років. Звідти і деяка штучність образу королеви порівняно з постаттю короля, внутрішнє і зовнішнє протиріччя цих двох образів. Справа в тому, що Жермен Пілон мав працювати над двома постатями цього надгробка одночасно, і розпочав біля 1563 р. через загибель короля Генріха II від списа графа де Монтгомері. А король, як відомо, помер не відразу, а лише наступного дня, тому жах смерті, муки агонії, що деформують його тіло, Пілон передав абсолютно натуралістично. Це, кажучи без перебільшення, один з найдраматичніших образів у скульптурі XVI ст. І ця експресія йде зсередини постаті, вона пронизує її наскрізь, а не є зовнішнім орнаментом, як це траплялося в переважній більшості випадків, коли йшлося про королівську особу. Але ж Катерина пережила чоловіка майже на тридцять років, а надгробок мав бути парним і виконаним одним автором, зі збереженням єдиного загального стилю, спільної концепції скульптора та архітектора. А в момент, коли Пілон намагався передати агонію помираючої королеви, Катерина тільки-то відчула самостійну владу на смак і почала входити в силу. Тому перед художником стояла надзвичайно складна задача. Він працював до 1570 р. Виконуючи постать короля, Пілон використовував посмертні зліпки з його обличчя та рук, зробити які було надано нечувану честь Ф. Клуе. Обидві постаті подано оголеними, трохи покритими драпіровками, складки яких своїм ритмом лише підсилюють експресію. Короля представлено нещадно реалістично. Це заслиглий у мармурі стогін. А Катерина, здається, відпочиває у позі, подібній до античних венер «pudica», скульптор не насмілився спотворити її обличчя гримасою смерті. Да й уявити собі, як виглядатиме жінка з короною на чолі, роблячи свій останній подих, – завдання, певно, непосильне для придворного королівського майстра. Слід було і передати драматизм миті, і не спотворити обличчя королеви. І Пілон увічнив Катерину спокійною. На безхмарному обличчі королеви Жермена Пілона ще немає відбитка від скорботи подій, що їй судиться пережити: вона

вже пережила загибель Генріха II, смерть свого сина Франциска II, але це не наклало на її чоло багато зморшок. Вони з'являться на її портретах уже після того, як Катерина стане свідком смерті свого 24-річного сина Карлі IX, 30-річного, молодшого сина Франсуа-Еркюля, герцога Анжуйського, як помре її 24-річна дочка Єлизавета, королева Іспанії, як їй доведеться ховати свого улюбленця Генріха III, якого вона сама переживе лише на 12 днів, і з яким піде у небуття її палка, божевільна надія зберегти трон за династичною гілкою Валуа. Парадокс ситуації заключається в тому, що всі портрети королеви-матері, виконані після пілонівського надгробка, будуть зображувати її старшою, стомленішою за ту Катерину, що спочиває на власному смертному одрі.

Звісно, це лише окремі портретні зображення королеви Катерини де Медичі. Образи цієї королеви – це окрема віха в образотворчому мистецтві Франції доби стилю Фонтенбло. Вони зробили свій внесок у формування портретного жанру XVI ст. і у живописі, і у графіці, і у скульптурі, і в медальєрному мистецтві, і в шпалерній справі.

Історія донесла до наших днів достатню їх кількість, щоб цей корпус творів став об'єктом особливої уваги дослідників, а їх іконографія – темою для серйозних штудій.

Література:

1. *Беген С.* Французский рисунок XVI века. – М.: Изобразительное искусство, 1984. – 95 с., іл.
2. *Констан Ж.-М.* Повседневная жизнь французов во времена религиозных войн. – М.: Молодая гвардия, 2005. – 341 с., ил.
3. *Мальцева Н.* Французский карандашный портрет XVI века. – М.: Изобразительное искусство, 1978. – 239 с.
4. *Мальцева Н.* Клуэ. – Л.: Искусство, 1972. – 78 с., іл.
5. *Новосельская И.* Французский рисунок XV-XVI веков в собрании Эрмитажа. Каталог выставки. – СПб.: Славия, 2004. – 151 с.

6. *Петрусевич Н.* Искусство Франции XV-XVI веков. – Л.: Искусство, 1973. – 223 с.
7. *Такач М. Х.* Живопись маньеризма. – Будапешт: Корвина, 1975. – 49 с.
8. *Французский* рисунок XV-XVI вв. Государственный Эрмитаж. Каталог / Сост. Т. Каменская и Н. Новосельская. – Л.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 1969. – 112 с.
9. *Эрланже Ф.* Резня в ночь на святого Варфоломея. – СПб.: Евразия, 2002. – 317 с.
10. *Эрланже Ф.* Диана де Пуатье. – СПб.: Евразия, 2002. – 352 с.
11. *Bertiere S.* Les reines de France au temps des Valois. – V.II. Les annees sanglantes. – Paris, 1994. – 428 c.
12. *Bibliotheque* Nationale. Cataloque du departement des crayons. – Paris, 1996. – 214 c.
13. *Ehrmann J.* Antoine Caron. – Paris: Flammarion, 1986. – 229 p.
14. *Le XYIe* siècle Europeen. Peintures et Dessins dans les Collections Publiques Françaises. – Paris, 1966. – 208 p.
15. *Les Clouet* à la cour des rois de France. – Paris, 1970. – 306 p.

Романенкова Юлія Вікторівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант ДАКККіМ.
8063-462-6539
romanenkova@voliacable.com