

## ЦЕРЕМОНИЯ ВХОЖДЕНИЯ ГЕНРИХА II В ПАРИЖ (1549). К ВОПРОСУ О ПРИНЦИПАХ ФОРМИРОВАНИЯ РЕНЕССАНСНОГО ОБРАЗА

М. А. ДЕМИДОВА

Ренессансное произведение, как и средневековое, имеет сложную образную структуру. Его значимость в глазах современников не могла быть связана только с формальным соответствием античным памятникам и пластическими достоинствами. В статье сделана попытка доказать это на примере одного исторического события, значимого для культуры ренессансной Франции, — Торжественного вхождения Генриха II в Париж в 1549 г.

В историографии ренессансной культуры преобладает представление о глубоком различии, переломе, происшедшем между Средними веками и Возрождением. И у историков искусства, и у филологов, и у философов есть в арсенале немало доводов, подтверждающих этот тезис: иные представления о мире и человеке, увлечение античностью и господство неоплатонизма в ренессансном мировоззрении, кроме того, стремление к эстетизации всех сфер жизни. Однако механическое перенесение представления об историческом сломе на все особенности культурного развития эпохи Возрождения вряд ли является правильным. В данной работе на примере одного яркого культурного феномена хотелось бы показать, насколько сложным был процесс формирования художественного образа, который оказывался зависимым отнюдь не только от желания подражать античности, но и от вкусовых представлений таких индивидуальностей, как мастер и заказчик. Конструирование и сочинение художественных программ, как и в средневековом искусстве, чаще доверялось не самому художнику, но человеку, обладавшему всесторонним культурным кругозором, в данном случае гуманистическим. Именно такой человек был способен создать интереснейший и в то же время необходимый маршрут восприятия произведения через игру ассоциаций, связь с новейшими трактатами и штудиями, то есть максимально обогатить содержательную сторону образа. Однако благодаря тесному сотрудничеству между сочинителем программы и художником сложное семантическое содержание чаще всего находило органичное претворение в художественных формах. Рассмотрим этот процесс на примере создания оформления праздника по случаю Вхождения Генриха II в Париж в 1549 г. Почти все выполненные к этому

торжеству декорации носили временный характер, кроме Фонтана Невинных, который и по сей день, правда в сильно измененном виде, украшает Париж.

Очередное традиционное триумфальное вхождение нового монарха в столицу королевства в 1549 г. происходило в необычных политических условиях. Вследствие этого сама церемония имела беспрецедентный размах и воспринималась многими политиками и гуманистами как важная веха в становлении нового ренессансного искусства во Франции — организация празднества знаменовала собой уверенность в абсолютной освоенности классической культуры и собственной значимости в этой области. Недаром многие исследователи склонны рассматривать церемонию Вхождения 1549 г. и выход в этом же году трактата «Защита и прославление французского языка» Жоашена дю Белле как взаимосвязанные явления<sup>1</sup>.

Политическая заостренность мероприятия была связана в первую очередь с необычным временным промежутком длиной в два года, отделявшим момент миропомазания и коронации в Реймсе (1547) от Торжественного вхождения монарха в столицу королевства. Известно, что первые распоряжения относительно Вхождения в Париж были даны Генрихом еще в апреле 1547 г. Возникшая пауза была связана с конфликтом верховной власти и городского самоуправления. Вступление короля в Париж традиционно символизировало покорность города королевской воле, но в то же время означало подтверждение новым монархом прежних привилегий местной власти. Генрих воспротивился этому и первоначально потребовал от парижан огромный выкуп в триста тысяч франков<sup>2</sup>. Тлеющий конфликт продолжался в течение более полутора лет, но зимой 1549 г. со стороны короля было принято решение о проведении этого «государственного мероприятия» в целях усиления своего внешнего и внутреннего политического авторитета. Важную роль в этой истории сыграло то, что и власти Парижа также были заинтересованы в проведении празднества. За два года своего правления Генрих успел осуществить подобные торжественные вхождения в тридцать других французских городов, а в 1548 г. было произведено отличавшееся особым размахом Вхождение в Лион, город, издавна соперничавший со столицей. Париж не хотел отставать: «Si le monde estoit un œuf, Paris en seroit le moyeu» («Если бы мир был яйцом, то Париж был бы его сердцевиной»), — писал маршал де Вьейвиль, один из очевидцев парижского праздника (François Scereaux, sieur de Vieilleville)<sup>3</sup>.

В отличие от Торжественного вхождения Франциска I в Париж, когда было использовано огромное количество декораций с прошлых празднеств (т. е. триумфальное шествие было проведено в очень экономном режиме), Вхождение Генриха II решено было организовать со всевозможной пышностью<sup>4</sup>. Главным

<sup>1</sup> *Gébelin F.* Un manifeste de l'école néo-classique en 1549: l'entrée d'Henri II a Paris // *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île de France.* 1924. № 51. P. 35–45; *McFarlane I. D.* The Entry of Henry II into Paris 16 June 1549. Binghamton. N. Y., 1982. P. 56; *Pauwels Y.* Propagande architecturale et rhétorique du sublime: Serlio et les "joyeuses entrées" de 1549 // *Gazette des Beaux-Arts.* 2001. Mai. P. 221.

<sup>2</sup> Эта информация взята из сообщений испанского посла (см.: *McFarlane.* Op. cit. P. 15).

<sup>3</sup> *Bryant L. M.* The King and the City in the Parisian Royal Entry Ceremony: Politics, Ritual and Art. N. Y., 1987. P. 51.

<sup>4</sup> Конечно же, энтузиазм по случаю проведения Торжественного вхождения короля в Париж испытывали представители власти, в то время как большая часть населения его совер-

фактором, подтолкнувшим к этому решению, было соперничество с Габсбургами. Известно, что для организации подобных празднеств в честь Карла V бургундские мастера не жалели сил и работали с максимальной отдачей. За два месяца до Торжественного вхождения Генриха II в Париж Филипп II Испанский (хотя он был лишь регентом испанских владений своего отца) совершает ряд триумфальных вступлений в города Брабанта и Нидерландов. С особенной величием происходило вхождение в Брюссель. В этой ситуации со стороны французского монарха, как и со стороны парижских пэров, было принято решение не пожалеть никаких средств для организации более пышного триумфа.

Проведение триумфа преследовало несколько целей — произвести впечатление на собственный народ<sup>5</sup>, в завуалированной форме подчеркнуть узловые моменты государственного управления<sup>6</sup>, показать иностранным высокопоставленным гостям приоритетную роль Франции в Европе. Собственно, все эти цели были достигнуты. Современник события, шотландский гуманист Джон Стюарт (John Stewart), сравнивал Вхождение Генриха II в Париж с античными римскими триумфами. Вся Европа наполнилась восхищенными отзывами о необыкновенной пышности торжества, великолепии сооружений и замысловатости костюмов<sup>7</sup>. Эта, казалось бы вполне традиционная, церемония затмила все бывшие до нее аналогичные празднества, имевшие место во Франции и за ее пределами. Великолепие празднества 1549 г. продолжало восхваляться даже в XVII веке.

Через несколько недель после события была выпущена небольшая книжка, в которой освещался ход празднества и его декорации, в ней также были помещены гравюры с изображениями некоторых сооружений: “C’est l’ordre qui a este

---

шенно не разделяла. Так, по документам известно, что владельцы домов на мосту Нотр-Дам долгое время не хотели подчиняться приказу о предоставлении комнат их жилищ для доступа представителям аристократии с целью приветствия нового монарха (см.: *McFarlane*. Op. cit. P. 17–18). Очень сложно устроителям праздника было сформировать из парижских рыбаков экипажи для галер для театрализованной битвы (3 июля) на Сене (см.: *Ibid*. P. 66).

<sup>5</sup> Некоторое время спустя современник события, историк Гийом де Параден, писал: «Ничто так не держит народ в повиновении и преданности, как лицемерие монарха» (цит. по: *McFarlane*. Op. cit. P. 15).

<sup>6</sup> Например, в декорациях фонтана Понсо историки усматривают желание подчеркнуть важную роль дворянства. Во время церемонии Вхождения была отмечена возросшая роль канцлера королевства.

<sup>7</sup> Ричард Купер приводит ряд негативных отзывов со стороны иностранных гостей. Конечно же, отрицательным был отзыв со стороны секретаря императора — Симона Ренара (Simon Renard). Последний отмечал, что народ демонстрировал недостаточную любовь по отношению к своему монарху во время торжества; а организация турнира превратилась в полный провал. Неожиданно прохладным был отзыв и феррарского посланника, но тот с пренебрежением отзывался о декорациях праздника, не заслуживавших, с его точки зрения, внимания герцога. Оба документа очень любопытны, но не являются достаточным основанием для попытки Купера «развенчать миф» о парижском празднестве 1549 г., а скорее демонстрируют особенности дипломатической переписки: послы сообщали своим суверенам то, что те хотели бы услышать. Важно отметить, что беглое перечисление декораций, сделанное феррарским послом, является весьма приблизительным (см.: *Cooper R. Jean Martin et l’entrée de Henri II a Paris // Jean Martin. Un traducteur au temps de François I et de Henry II. Cahiers V.-L. Saulnier* 16. P., 1999. P. 94–95).

tenu à la nouvelle et joyeuse entree, que tres-hault, tresexcellent, trespuissant prince, le roy treschretien Henry deuxiesme de son nom, a faicte en sa bonne ville & cité de Paris, capitale de son royaume, le seiziesme jour de juing M.D. XLIX” («Порядок, согласно которому происходило новое и радостное Вхождение, которое высочайший, превосходнейший, всемогущественный и совершенный христианский властитель осуществил в свой наилучший город и Ситэ Парижа 16 числа июля месяца M.D. XLIX года», Paris, 1549)<sup>8</sup>. Это печатное «обозрение» традиционно называют Livret («Книжица»)<sup>9</sup>.

Празднество началось с церемонии приветствия короля представителями всех ремесленных и торговых корпораций, государственных учреждений и Университета на севере столице, в районе Сен-Лазар. После чего прогремел салют, и торжественное шествие двинулось в сторону Иль-дела-Сите к собору Нотр-Дам де Пари. На пути следования процессии по улице Сен-Дени было воздвигнуто несколько триумфальных арок.

Главным ответственным за устройство и продумывание декораций принято считать гуманиста и переводчика Жана Мартена<sup>10</sup>, он же был автором Livret. Фигура этого человека привлекает в последние десятилетия все большее внимание историков, искусствоведов и филологов. С его именем связано не только празднество 1549 г., но и появление в ренессансной Франции нескольких знаменитых античных и современных трактатов. Им была переведена на французский язык «Иероглифика» Горapollo («Hieroglyphica» d’Orus Apollo; 1543–1553)<sup>11</sup>, при его содействии сформирован французский текст «Гипнэротомехии Полифила» Франческо Колонны («Hypnerotomachia Poliphili», 1546)<sup>12</sup>; изданы трактат «Десять книг об архитектуре» Витрувия (1547) и три книги Себастьяна Серлио

<sup>8</sup> URL: <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/INHA-8R531bIndex.asp>.

<sup>9</sup> Эти небольшие книжки с описанием празднества вышли в 1549 в двух издательствах: Jacques Roffet и Jean Dallier. Во втором издательстве к описанию триумфа короля было присоединено описание вхождения королевы.

Уже упомянутая статья Ричарда Купера посвящена обнаружению несоответствий между описаниями празднества в Livret и описаниями в дипломатической переписке. Сам факт разногласий вполне допустим, и вряд ли можно было ожидать беспристрастной объективности с обеих сторон. «Приукрашенность» торжества в официальном описании доказывает важность празднества с политической точки зрения: его обозрение должно было получить «правильное» освещение. Данный труд Жана Мартена был государственным заказом (см.: Cooper. Op. cit. P. 85–111).

<sup>10</sup> Согласно счетам он получил за организацию программы празднества весьма солидную сумму в 225 турецких ливров. В тексте счетов уточнено, что именно ему обязаны изобретением и надзором за воплощением триумфальных арок, обелиска и прочих сооружений («Car c'est lui qui a l'inventé, faict et conduit les invencions des arcs triumphans, obelisque et autres choses...»). — Uetani T. Elements biographiques sur Jean Martin // Jean Martin. Un traducteur au temps de François I et de Henry II. Cahiers V.-L. Saulnier 16. P., 1999. P. 30).

<sup>11</sup> В издании Горapollo у Кервера (1543–1553) имя Жана Мартена не указано. Его в списке работ Мартена указал посмертно уже друг последнего Дени Соваж. Возможно, Мартен проявил такую скромность из-за того, что переводил текст не с греческого, а с двух латинских переводов (см.: Uetani T. Op. cit. P. 26).

<sup>12</sup> В предисловии к «Songe du Poliphile» («Гипнэротомехии») Жан Мартен сообщает, что его друг (Жак Гонори) принес уже сделанный анонимный вариант французского перевода, который тот по его просьбе подверг существенной правке (см.: Ibid. P. 26).

(I-II – 1545; V – 1547). Он также занимался переводом «Десяти книг об архитектуре» Леон Батиста Альберти, это издание вышло посмертно в 1553 г. Сведений о жизни Жана Мартена чрезвычайно мало, и даже они подвергаются суровой проверке на документированность — свойство современной исторической науки<sup>13</sup>. В частности, Тошинори Уетани, проведший ряд значительных исследований в отношении этой исторической личности, исходя из личных скромных замечаний Жана Мартена в предисловии к роману «Сон Полифила» («Le Songe de Poliphile» — так во французском варианте называлась «Гипнэротомехия» Франческо Колонны), высказывает сомнение, что тот вообще был переводчиком: возможно, он осуществлял функцию, которую по современной терминологии можно было бы назвать функцией «технического редактора». Однако учитывая и авторитет, который Жан Мартен — сын простого галантерейщика, получивший образование на факультете Искусств Сорбонны, — имел в высшем французском обществе; и факт того, что именно ему было доверено составление программы праздника 1549 г.; и хвалебные слова Пьера Ронсара в адрес переводчика в посмертном издании Альберти, — можно смело говорить о существенной и заметной роли Жана Мартена во французской культуре 1-й пол. XVI в. Но несомненного доверия заслуживают суждения Уетани о том, что выбор переводимых трактатов зависел не от самого Жана Мартена, а от его заказчиков; а также то, что работа по их переводу и изданию часто носила коллективный, коллегиальный характер<sup>14</sup>. Все эти особенности можно экстраполировать и на характер организации празднества.

При доминирующей и все согласующей роли Жана Мартена, в создании программы сооружений, несомненно, принимали участие поэт Тома Себилле, скульптор Жан Гужон и архитектор Пьер Леско, латинист Салмон Макрин, художники Жан Кузен и Шарль Дорины, возможно также и архитектор Филибер Делорм. Общее увлечение Витрувием нашло отражение в том, что декорации празднества были наполнены аллюзиями на его трактат, большое значение придавалось символизму ордера, о котором писал античный архитектор.

Первая арка непосредственно рядом с воротами Сен-Дени была посвящена Гераклу Галльскому (ил. 1). В ее убранстве были использованы элементы дорического и тосканского ордеров. Это объясняется тем, что, как сказано в Livret, первая арка триумфа посвящена Силе, потому что именно «внутри Парижа заключена главная сила королевства». Теламоны в виде длиннобородых старцев у устоев арки держали в руках серебряные полумесяцы, на которых был написан девиз Генриха II — «*Donec Totum Impleat Orbem*» («Пока не заполнит весь круг»), отражавший имперские амбиции французского монарха. Скульптурная

---

Иногда считается, что автором анонимного перевода был Анри де Ленонкур, которому во французском варианте посвящен роман. Эта точка зрения недостаточно обоснована, Анри де Ленонкур был братом Робера де Ленонкура, епископа Шалона, у которого на службе в качестве секретаря состоял Жан Мартен.

<sup>13</sup> Наиболее выверенную и полную информацию о нем можно найти в сборнике Jean Martin. *Un traducteur au temps de François I et de Henry II. Cahiers V.-L. Saulnier* 16. P., 1999. Особенно в публикации: *Uetani*. Op. cit. P. 13–32.

<sup>14</sup> Считается, что в подготовке перевода Витрувия Жан Мартен пользовался советами Гийома Филандрие, Себастьяно Серлио, математика Абея Фулона, Жана Гужона, который не только создал гравюры, но и принимал участие в обсуждении трактата (см.: *Ibid.* P. 27).



Ил. 1. Арка Сен-Дени. Гравюра из книги (Livret), посвященной Торжественному вхождению Генриха II в Париж. 1549 г.

группа с Гераклом Галльским над аттиком была сделана по мотивам одной из эмблем книги Андреа Алчато «Emblematum liber» («Emblemata», Париж, 1534; ХСIII «Eloquentia fortitudine praestantior» — «Красноречие — самая эффективная сила»). Из рта Геракла выходили четыре цепи, которые присоединялись к ушам четырех окружающих главного героя персонажей, символизировавших четыре сословия, — священнослужителей, дворянство мантии, дворянство шпаги и народ. Арка воплощала идею о том, что власть почившего короля Франциска I была основана на силе убеждения. Смысл декора раскрывался в надписях на арке. На картуше была латинская надпись золотыми буквами — «Trahimur, sequimure volentes» («Нас влечет, и мы следуем охотно»)¹⁵. Под сводом арки был помещен штандарт, на котором золотыми буквами было написано четверостишие на французском языке, являвшееся как бы прямым обращением Франциска к народу. В комментариях к этой арке в Livret отец Генриха II восхвалялся как

монарх, даровавший новую культуру нации и познакомивший ее со всеми древними языками. При прохождении арки новому королю становилась видимой еще одна надпись, которая являлась цитатой из IV эклоги Вергилия: «Adgredero o magnos (aderit iam tempus) honores» («Принимай большие почести, уже наступило время»; в переводе С. Шервинского: «К почестям высшим гряди — тогда уже время наступит, Отпрыск богов дорогой, Юпитера высшего племя!»).

Следующим сооружением был фонтан Понсо, или фонтан Королевы (ил. 2). Оформление фонтана имело временный характер. Была воздвигнута эдикула, украшенная пилястрами «женского» — ионического ордера, которую венчала фигура Юпитера на сфере; он олицетворял Божественную волю. У его ног восседали три фортуны: золотая, серебряная и свинцовая. Золотая фортуна с рогом изобилия обозначала власть короля, поставленного волей Всевышнего для процветания страны. Серебряная фортуна была в костюме амазонки и со щитом — она олицетворяла дворянство, всегда готовое защищать королевство. Третья

¹⁵ Это слегка измененная цитата из Цицерона (Cicero Rhet. Off. 1.18: «Omnes trahimur et dicimur ad cognitivum et scientiae cupiditatem» («Нас влечет и нами владеет рвение к постижению и знанию»)).

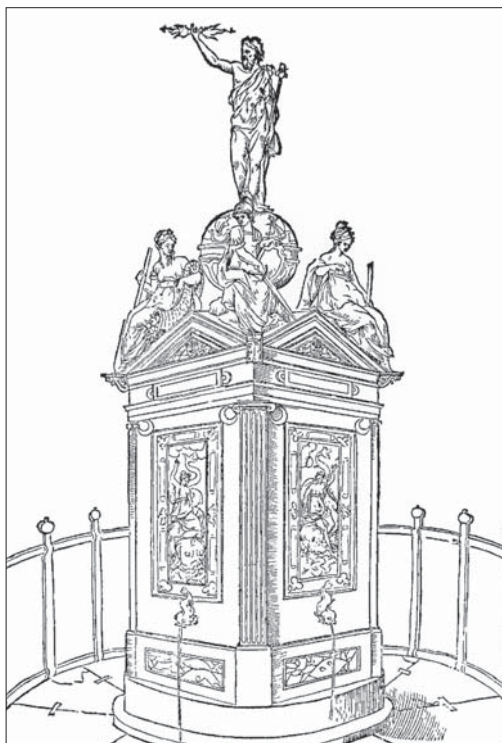
статуя символизировала народ; левая рука свинцовой фортуны лежала на груди в знак преданности и непорочности, а за ее спиной были крылья, означавшие «проворство в работе».

Своего рода кульминацией праздника была Арка около церкви Сен Жак де Лопиталь (Saint Jacques de l'Horpital), на пересечении улиц Сен-Дени и Моконсей (ил. 3). Над ее замковым камнем была размещена аллегорическая фигура Галлии, увенчанная тремя крепостными башнями, символизирующими три основные древние части страны — «l'Aquitanique, la Belgique & la Celtique» (Аквитания, Бельгика и Страна кельтов)<sup>16</sup>. Она держала в руках всевозможные плоды, у ее ног находилась надпись: «Gallia Fertilis» («Плодородная Галлия»). Арку украшали колонны коринфского ордера, который, согласно Витрувию, ассоциировался с девичьей красотой; на обратной стороне арки были фигуры Флоры и Помоны. Над аттиком возлежали путти с рогами изобилия; между ними находилась латинская надпись (не отражена на гравюре, но приводится в Livret):

Terra antiqua, pottens armis, atque ubere gleba,  
Terna tibi populous Gallia mater alo.

Древняя земля, сильная оружием и плодородием почвы,  
Я, мать Галлия, три народа питаю.

Интересно, что первая строка этого стиха — почти дословная цитата из «Энеиды» Вергилия (*Æneid* 1.531). Венчал арку щит с королевскими лилиями, обрамленный орденской цепью св. Михаила. Два ангела поддерживали этот щит и осе-



Ил. 2. Фонтан Понсо. Гравюра из книги (Livret), посвященной Торжественному вхождению Генриха II в Париж. 1549 г.

<sup>16</sup> Упоминания о римских провинциях (Лугдунская и Нарбонская Галлия) здесь были опущены, возможно, из желания уйти от самой темы — ведь именно эти провинции из всех галльских земель дольше всего оставались под властью Рима. К тому же из политических соображений акцент во время праздника был сделан на кельтских корнях французского народа и на владении северо-восточными землями. Строго говоря, именно Бельгика (соответствовавшая современной северо-восточной части Франции — Пикардия, Шампань, Эльзас — и южной части Бельгии) была населена кельтами, но в то же время ареал распространения кельтских племен был шире и охватывал и земли, считавшиеся в XVI в. германскими (см.: “C’est l’ordre qui a este tenu...” P. 6b).



Ил. 3. Арка Сен-Жак. Гравюра из книги (Livret), посвященной Торжественному вхождению Генриха II в Париж. 1549 г.

няли его императорской короной, что означало, как написано в Livret, что «Король Французов не признает никого выше себя на земле, он монарх в своем королевстве».

Затем по пути следования процессии возникало совершенно необычное сооружение — обелиск, опирающийся на спину огромного носорога, подмявшего под себя разных свирепых диких животных: льва, кабана, волка, медведя и т. д. (ил. 4). Обелиск был покрыт египетскими иероглифами, которые, по свидетельству автора Livret, означали пожелания парижан будущему королю<sup>17</sup>. На верхушке обелиска стояла фигура Франции в одеждах Беллоны, изображенная прячущей меч в ножны в знак одержанной победы (ил. 5). На спине носорога была греческая надпись — ΑΛΕΞΙΚΑΚΟΣ — «отражающий зло». Интерес к египетской тематике был связан с приобретшим популярность во всей Европе трактатом Горapollo «Иероглифика»; сама тема обелиска, поставленного на спину огромного зверя, вероятно, заимствована из «Гипнэротомехии Полифила»

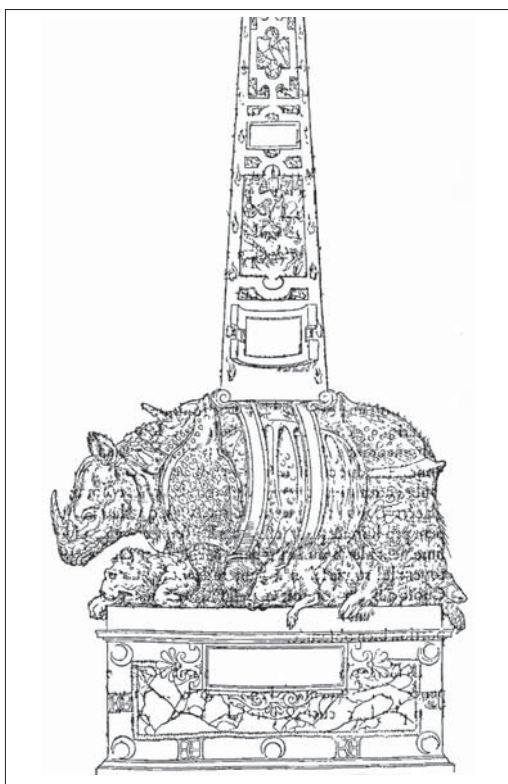
(во французском варианте «Le Songe de Poliphile»). Однако слон, несущий обелиск в романе Франческо Колонны, заменен во французском празднестве на носорога. Это связано с определенным изменением смыслового аспекта: слон был олицетворением мудрости и миролюбия; носорог — решительности и непобедимости<sup>18</sup>.

Пятым сооружением на пути торжественной процессии был Фонтан у церкви Невинно убиенных младенцев на улице Сен-Дени (ил. 6–7). В Livret превоз-

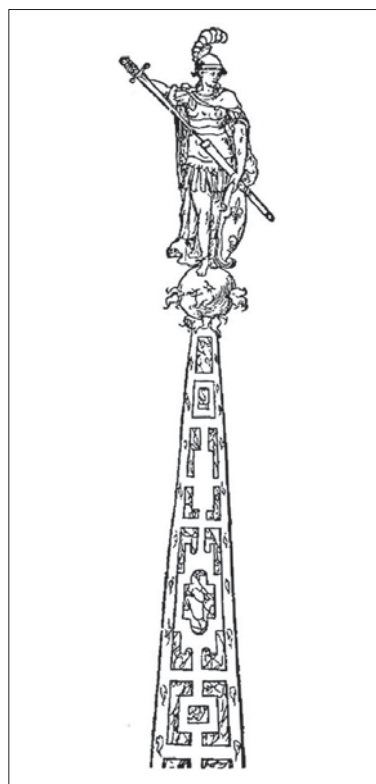
<sup>17</sup> Ричард Купер приводит противоречащее этому утверждению свидетельство мантуанского посла о том, что обелиск был покрыт традиционными геральдическими знаками Генриха II — белый полумесяц и черные стрелы — и несколькими надписями на латинском и греческом (см.: Cooper. Op. cit. P. 91).

<sup>18</sup> Как считает Макфарлейн, символика образа носорога в парижском торжестве выходила за пределы лаконичной греческой надписи (ΑΛΕΞΙΚΑΚΟΣ — «отражающий зло») и имела заостренный политический характер. Образ носорога в соединении с девизом «Non velvo sin venpe» (староиспанский — «Я не вернусь без победы») был геральдическим знаком Алессандро Медичи; его точное объяснение дано Джовио и Симеони в конце XVI в.: «Rhinosceros nunquam victus ab hoste redit» — «Носорог никогда не возвращается от врага побежденным» (см.: McFarlane. Op. cit. P. 57).





Ил. 4. Обелиск. Нижняя часть. Гравюра из книги (Livret), посвященной Торжественному вхождению Генриха II в Париж. 1549 г.



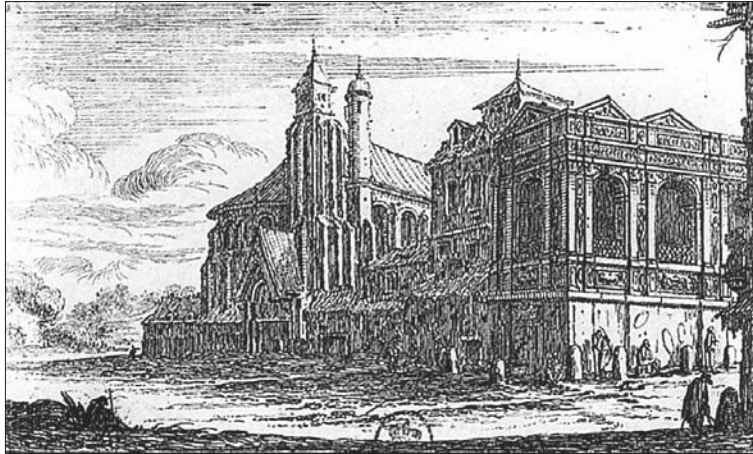
Ил. 5. Обелиск. Верхняя часть с фигурой Беллоны. Гравюра из книги (Livret), посвященной Торжественному вхождению Генриха II в Париж. 1549 г.

носятся художественные качества произведения, но в целом информация очень сдержанная в сравнении с описанием других декораций праздника. Сообщается, что произведение было украшено фигурами «нимф, рек и источников» и предназначалось для того, чтобы служить лоджией для “diverses damoiselles & bourgeoises, avec plusieurs gentils hommes & citoyens de la ville”<sup>19</sup>, т. е. для горожан обоих полов и различных сословий. Известный писатель и издатель XVI в. Жиль Коррозе описывает его как выполненное в античном вкусе сооружение из камня, украшенное фигурами нимф и «dieux Poëtiques» (прекрасных богов), на двух из них была надпись золотыми буквами «Fontium Nymphis» («Нимфы Источников»)<sup>20</sup>.

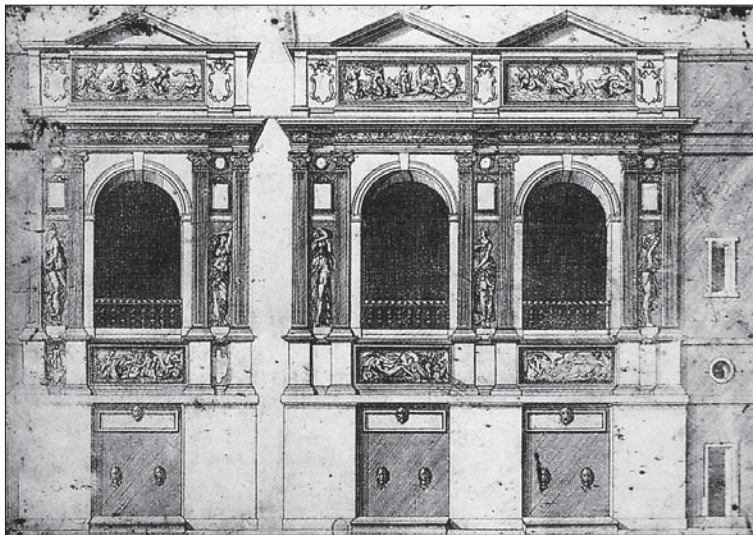
Именно Фонтан Невинных, единственный памятник из всех сооруженных к торжеству, имел характер постоянного монумента и был исполнен в камне, а не в дереве. Остановка у этого фонтана, упоминания о котором восходят к XII в., традиционно входила в ритуал празднования Вхождения нового монарха в Париж,

<sup>19</sup> “C’est l’ordre qui a este tenu...” P. 10(4).

<sup>20</sup> Цит. по: *McFarlane*. Op. cit. P. 43.



*Ил. 6. Израэль Сильвестр. Фонтан Невинных. Офорт. XVII в.*



*Ил. 7. Ж. А. Дюсерсо. Фонтан Невинных. Офорт. 3-я четв. XVI в.*

когда триумфальное шествие спускалось от северных пределов города по улице Сен-Дени к его центру, Иль-дела-Сите. О первоначальном виде фонтана ничего неизвестно. Возможно, это был простой фонтан рядом с храмом, восходящий к традициям фонтанов в атриумах при раннехристианских базиликах. Свое новое обличье в виде лоджии для зрителей фонтан получает в 1549 г.: к 16 февраля этого года относится документ, в котором говорится о необходимости завершить убранство фонтана к торжественной церемонии Вхождения Генриха II в Париж. Воссоздать ренессансный вид памятника можно по нескольким графическим изображениям: гравюра с ортогональными проекциями Жака Андруэ Дюсерсо, сделанная в 3-й четв. XVI в., и два офорта Израэля Сильвестра, относящиеся

уже к XVII столетию. Сооружение не было самостоятельным, оно примыкало к дому священника и имело всего два фасада — узкий с одной аркой, выходивший на улицу Сен-Дени, и фасад с двумя арками, выходивший на улицу О Фер. В простенках между арками, обрамленными спаренными композитными пилястрами, были расположены знаменитые панно с нимфами (ил. 8). Скульптурное убранство приписывают Жану Гужону, а архитектурную часть связывают с именем Пьера Леско<sup>21</sup>. Образцом для замысла последнего послужила одна из триумфальных арок в *Libro Quattro* Себастьяна Серлио<sup>22</sup>.

Проследуем еще немного вслед за процессией. Напротив Малого Шатле было воздвигнуто сооружение, названное «*Perspective*». Это был сквозной портик на высоком подиуме, украшенный восемью уходящими вглубь ионическими колоннадами, в центре располагалась фигура Лютеции — Новой Пандоры. Согласно гуманистической традиции, новой Пандорой считалась Мадонна, искупившая грех Евы — первой Пандоры. Теперь это сравнение было экстраполировано на сам образ древнего города, превознося его добродетельность и напоминая о по-



Ил. 8. Жан Гужон. Панели с нимфами

<sup>21</sup> Вопрос участия в замысле и исполнении Фонтана Невинных Пьера Леско и Жана Гужона является одним из главных в современной историографии данного памятника. Анри Зернер настаивает на том, что Пьеру Леско принадлежал проект в целом, вплоть до эскизов скульптур, в то время как Жан Гужон оставался лишь послушным и искусным исполнителем. Это противоречит традиционной точке зрения, когда именно Жана Гужона считали главным автором Фонтана. Наиболее объективное видение этой проблемы, как нам кажется, принадлежит Иву Пауэлу (см.: *Pauwels Y. De Sagredo à Serlio: La culture architecturale d'un "ymagier architecteur"* // *Bulletin Monumental*. 1998. Т. 156-II. Р. 137–148).

<sup>22</sup> На это впервые указал Пьер дю Коломбье (см.: *Du Colombier P. Jean Goujon*. Р., 1949. Р. 56–57).

кровительстве Девы Марии. Далее процессия последовала вдоль набережной к мосту Нотр-Дам. Вход на мост был оформлен триумфальной аркой без колонн, она была посвящена Тифию и аргонавтам. В фигуре первого легко прочитывалась аллюзия на правящего монарха. На арке была надпись, воспроизводившая строки из IV эклоги Вергилия: «Другой будет Тифис, а еще Арго понесет лучших героев» (“Alter erit iam Typhis, e altera quae vehat Argo Delectos heroas”; в переводе С. Шервинского: «Явится новый Тифис и Арго, судно героев избранных»). Это была хорошо понятная современникам аллюзия на знаменитый бургундский орден Золотого Руна<sup>23</sup>. Как известно, управление им в 1506 г. унаследовал Карл V; а с 1516 г., после смерти своего деда, императора Максимилиана, он стал его гроссмейстером. Таким образом, Генрих II должен был выступать как похититель «символической собственности» своего главного противника<sup>24</sup>.

Все авторы, описывавшие это празднество, на протяжении нескольких веков вплоть до нашего времени, отмечали высокий уровень классической образованности его устроителей. Но оценить глубину и замысловатость символов во время этого всенародного празднества могло лишь очень ограниченное число людей. «Язык нового стиля и новых аллегорий был непонятен большинству жителей Парижа»<sup>25</sup>. И не только народу, испанский посол сообщал, что помимо своего собственного отчета через некоторое время он пришлет еще специальную книжку с описанием праздника (имеется ввиду Livret), потому что он сам понял далеко не все аллегории<sup>26</sup>.

Огромное количество аллегорических образов как из античной, так и современной культуры было привлечено для того, чтобы обосновать или преподнести в завуалированном виде представления о нерушимости монархии, о древнейших корнях французской культуры, о справедливом и миролюбивом характере нового короля, готового при этом непоколебимо отстаивать интересы своего государства. Уже отмечалось, что в триумфе 1549 г. очень важным аспектом было противостояние с Габсбургами. Как было доказано Ивом Пауэлом, при создании декораций к Вхождению короля в Париж в 1549 г. архитекторы и художники активно черпали мотивы из книг Себастьяно Серлио: триумфальная арка перед церковью Сен-Жак сделана на основе арки в Пола из Libro Terzo; арки на мосту Нотр-Дам были сделаны по образцу арки Janus Quadrifrons (квадрифрон Януса) из Libro Terzo и арки № XIII из Extraordinario Libro<sup>27</sup> и т. д. Знаменательно, что из трактатов Серлио брались модели и при организации Торжественных вхождений в города Карла V и его сына Филиппа II. По остроумному замечанию французского исследователя, это было похоже на изошренное состязание в классической риторике.

Однако во французском варианте праздника важный акцент был сделан на теме национального самосознания французов. Так, костюмы отпрысков аристократических родов города Парижа, выступавших во время празднества под традиционным названием Enfants de Paris, были сделаны с использованием

<sup>23</sup> Орден Золотого Руна основан бургундским герцогом Филиппом III Добрым в 1430 г.

<sup>24</sup> См.: *Bryant*. Op. cit. P. 61.

<sup>25</sup> Ibid. P. 65.

<sup>26</sup> См.: *Pauwels*. Propagande architecturale. P. 222.

<sup>27</sup> Ibid. P. 222–227.

кельтских мотивов. Образ плодородной и изобильной Галлии, явленный в арке при церкви Сен-Жак, стал центральным для всего праздника. Арку перед улицей Сент-Антуан, близ которой проходили турниры, украшали конные статуи Бреннуса и Бельджиуса (*Brennus et Belgius*)<sup>28</sup>, легендарных галльских предводителей, покоривших Грецию и Рим. Естественно, подобная национальная тематика была опосредованно связана с амбициями нового монарха. В целом важно отметить, что традиционный лейтмотив праздника о закреплении соглашения между королем и местными органами власти уступил место теме прославления монарха как Божественного избранника<sup>29</sup>.

Какое же место в программе праздника было отведено Фонтану Невинных, единственному постоянному сооружению? Можно предположить, что традиционное поклонение Фонтану Невинных во время Вхождения монарха в город объяснялось желанием подчеркнуть законность и христианскую добродетельность нового короля в сравнении с царем Иродом, истребившим всех младенцев в Вифлееме и во всех его пределах из страха потерять власть. Значительно, что важная роль фонтана была подчеркнута и в эпоху реставрации, во время Торжественного вхождения Людовика XVIII в Париж 3 мая 1814 г.<sup>30</sup> Но к тому времени Фонтан Невинных претерпел значительные изменения (ил. 9).

Еще в 1797 г. было принято решение об уничтожении кладбища и храма Невинно убиенных младенцев и о преобразовании всего пространства в



Ил. 9. Современный вид Фонтана Невинных на площади Жоашена Дюбелле

<sup>28</sup> Упоминание об этих героях содержится в труде римского историка III в. н. э. — Марка Юниана Юстина (*Marcus Junianus Justinus*), чьи сочинения были популярны в средневековой Европе.

<sup>29</sup> Как пишет Л. Брайан, улица Сен-Дени, начиная с торжественного Вхождения Франциска I до аналогичного Вхождения в Париж Людовика XV, стала своего рода свидетелем, как на протяжении трех столетий характер празднества менялся от утверждения долга и легитимности власти монарха в сторону утверждения абсолютности его власти и прав (см.: *Bryant L. M. Op. cit. P. 66*).

<sup>30</sup> На это обратила мое внимание коллега, доктор искусствоведения Л. В. Кириллина, за что я приношу искреннюю благодарность. Она же предоставила мне цитату из венской газеты *Österreichischer Beobachter* от 8 мая 1814 г.: «... у ворот Сен-Дени была вывешена надпись “Людовику Великому” и позолоченный герб Франции... Фонтан Жана Гужона на проезде Невинных был также позолочен».

рыночную площадь. Фонтан от полного уничтожения спасло только вмешательство Катремера де Кенси. Он написал воззвание в «Journal de Paris» («Парижская газета») с требованием сохранить этот «шедевр французской скульптуры». Архитектор-неоклассик хотел сохранить ренессансный памятник полностью, но удалось спасти только его скульптурную часть: панели с нимфами были вмонтированы в новый, более компактный остов в виде эдикулы; а панели с морскими божествами были отправлены в Лувр.

Историография по изучению Фонтана Невинных, несмотря на всеми признанный высокий уровень произведения, не очень обширна. Однако еще в 1968 г. Наоми Миллер в своей статье в «The Art Bulletin» отметила возможную связь нимф на панелях фонтана с аналогичным изображением на античной арке Марса в Реймсе<sup>31</sup>. Исследовательница включила эту возможную аллюзию в целый список других памятников и объяснила заимствование исключительно эстетическими соображениями Жана Гужона. Нам же представляется, что это явное иконографическое совпадение имело семантическую нагрузку.

В Реймсе традиционно проходили торжества миропомазания и коронации французских монархов. Эта церемония имела ярко выраженный характер священнодействия. Миропомазание и коронация Генриха II состоялись в Реймсе 26 июля 1547 г.<sup>32</sup> Напомним, что миро из чудесной ампулы<sup>33</sup>, хранившейся в соседнем с Реймским собором монастыре Сен-Реми, превращало короля фактически в священную особу, в Божественного избранника, получавшего свыше дар исцелять возложением рук<sup>34</sup>. Обряд носил чрезвычайно торжественный характер, превозносивший роль монарха как преданного слуги Господа. В самый торжественный момент церемонии, когда часть мира из священного флакона соединялась с обычным церковным миром, архиепископ и король лежали распростертыми на земле. Затем монарх становился в коленопреклоненную позу перед прелатом, а тот помазывал его голову, плечи, грудь, спину между лопатками и локтевые сгибы. На короля надевали тунику и мантию, архиепископ вручал ему кольцо, скипетр и «руку Правосудия». После воззвания пэров Франции архиепископ возлагал корону на голову монарха. Короля провожали до трона, где он получал многочисленные поздравления. После коронования служили мессу. Король целовал Евангелие и переносил Священные Дары на алтарь.

<sup>31</sup> См.: *Miller N.* The form and meaning of the fontaine des Innocents // *The Art Bulletin*. 1968. P. 270–277.

<sup>32</sup> Хотя королевский венец, как и мантия, корона, скипетр, «рука Правосудия», шпага, шпоры и кольцо, продолжали храниться в Сен-Дени, их привезли из Парижа в Реймс на время миропомазания. Соперничество между Реймсом и Сен-Дени постепенно сгладились — в соборе в Реймсе короли стали не только миропомазываться, но и короноваться, а за парижской обителью был закреплен статус королевской усыпальницы.

<sup>33</sup> Церковное предание о чудесном даровании свыше флакона с миром при крещении короля франков Хлодвига сложилось в IX в.

<sup>34</sup> Именно поэтому революционерам было важно уничтожить эту ампулу. Святая ампула была разбита — 7 октября 1793 г. у подножия памятника Людовика XV в Реймсе неким представителем Конвента — Рулем. Вместе со своим отчетом он передал Конвенту осколки этой ампулы. Каким-то образом была сохранена часть высохшего мира, которое было признано подлинным в 1825 г. при короновании Карла X. В 1906 г. оно было спрятано в новый флакон, который хранится теперь в сокровищнице собора.

Обратимся теперь к античному памятнику в Реймсе, с которого был заимствован мотив нимф с сосудами воды. Так называемая арка Марса (т. к. изображения Марса на ней нет) с момента ее создания (II в. н. э.) служила главными въездными воротами в город (ил. 10)<sup>35</sup>. В 1230 г. один из очередных епископов Реймса решил выстроить себе в этом месте дворец, и арка была включена в его структуру. В 1334 г. публичное пользование этими воротами было запрещено, арочные пролеты заложены, а проход в город сделали чуть дальше в крепостной стене. Однако в 1544 г. аркады были размурованы<sup>36</sup>. То, что открытие арки произошло в последние годы правления Франциска I, когда классическая культура во Франции получила необыкновенное признание, распространение и одновременно была активно ангажирована властью, представляется не случайным. В итоге это событие сыграло символическую роль во время коронационной це-



Ил. 10. Арка Марса в Реймсе. II в.

<sup>35</sup> Кроме этой арки были еще две — Porte Basse (юго-восток — дорога на Лион) и Porte de Cérès (Восточное направление). Связь с Парижем обычно осуществлялась через дорогу на Лан (Северо-восточную). Арка Марса отличается большой протяженностью (33 м), что особенно бросается в глаза из-за утраты аттика. Арка напоминает триумфальную арку Траяна (известна по монетам, отчеканенным в 112 г.), некогда находившуюся при входе на его форум, — те же ниши с треугольными фронтонами и расположенные над ними — *imaghi clipeatae*. Еще более близким аналогом этой арки из Реймса является арка Каракаллы в Волюбилисе (Марокко; нач. III в.).

Об арке Марса в Реймсе, см: *Picard G.* La “Porte de Mars a Reims” // *Actes du 95 Congrès national des Sociétés savants.* P., 1974. P. 59–73; *Lefèvre F.* Bref aperçu sur l’historiographie de la “Porte de Mars” à Reims // *Ibid.* P. 75–83; *Burnard Y.* La première identification de la moissonneuse gallo-romaine sur la “Porte de Mars” à Reims // *Ibid.* P. 85–92; *Lefèvre F.* La Porte de Mars à Reims. P., 1985.

<sup>36</sup> В 1595 г. остатки архиепископского дворца разрушили, к сожалению, с частичным повреждением правого пролета античной арки.

ремонии его сына, Генриха II. Он въехал через эти ворота номинальным наследником престола, чтобы в Реймсе превратиться в богоизбранного и одновременно уподобленного римским правителям монарха.

Именно через Фонтан Невинных устроителями парижского торжества была подчеркнута связь между Вхождением короля в столицу и наиважнейшей церковной церемонией возведения в монарший сан. Легко узнаваемый мотив с нимфами с главных городских ворот должен был сыграть определяющую роль (ил. 10–11). Еще во время коронационного празднества на пути следования королевской процессии к Реймскому собору среди прочих декораций был устроен фонтан, с вершины которого три девушки лили воду прямо на замошение<sup>37</sup>. Вероятно, этот образ был подсказан изображениями на воротах Марса. Через два года в Париже легко узнаваемые нимфы с кувшинами украсили фонтан-трибуну, с которой монарха приветствовали представители французской столицы. Это сооружение действительно было самым важным, ибо утверждало вневременной принцип богоизбранности французских монархов. Заново претворенный Жаном Гужоном мотив нимф был взят не по эстетическим предпочтениям мастера, но скорее по



Ил. 11. Изображения нимф с арки Марса в Реймсе

замыслу Жана Мартена, продумывавшему все скрытые контаминации празднества. Впрочем, утверждение основополагающих истин королевского правления через столь лирический мотив вряд ли было бы возможным в иную эпоху. Но общая романтическая очарованность классическим искусством, вероятно, помогла Мартену отстоять именно такую эгегическую интерпретацию мысли о незыблемости власти французского монарха. И что не менее важно, эта трактовка, воплощенная в новом облике Фонтана Невинных, должна была актуализироваться при каждом новом Вхождении последующих монархов в Париж.

Опираясь на общеизвестную европейскую традицию, можно сказать, что обычно женщина с кувшином символизирует один из четырех земных элементов — воду<sup>38</sup>. Возможно, именно такая интерпретация подходит к героиням реймского памятника. Еще более обоснована такая трактовка по отношению к парижскому фонтану, в убранстве которого явно преобладают

<sup>37</sup> См.: Godefroy T. Le ceremonial François. P., 1649. P. 307–308.

<sup>38</sup> См.: Simboli e allegorie // I Dizionari dell'Arte. Milano, 2007. P. 204.



существа, соотносимые с водной стихией. Фигуры прекрасных нимф в мокрых, выявляющих красоту их тел одеждах с тонкими струящимися складками кажутся воплощением связанной с водой темы духовной чистоты.

Число пять, которым в парижском памятнике было ограничено число нимф, вызвало много недоумений и догадок. Это число вроде бы было продиктовано самим строением памятника, где две арки с одной стороны и одна с другой предполагали именно такое количество обрамляющих их фигур. Но вряд ли оно могло быть случайным внутри столь замысловатого сценария торжества<sup>39</sup>.

Исходя из «литературного» способа формирования аллегорий в парижском празднике 1549 г., выскажем предположение, что за образным строем скульптурного убранства фонтана-трибуны могла стоять поэма философа Эмпедокла «Очищение». Именно этот античный философ-мистик, за которым часто не признают четко организованной философской системы, был автором теории о четырех элементах, впоследствии заимствованной Аристотелем. С этим же философом связано и философское обоснование структуры знаменитого гротескового орнамента, возникшего еще в эллинистические времена и вновь проявившегося в ренессансных произведениях<sup>40</sup>. Гротеск трактовался как преддверие золотого века, до которого мир еще не сложился в гармоничные и устойчивые формы<sup>41</sup>. Устроители Торжественного вхождения в Париж также пророчили наступление золотого века, активно используя в программе праздника фрагменты IV эклоги Вергилия<sup>42</sup>. Вполне возможно, что и сочинения Эмпедокла могли попасть в сферу внимания организаторов праздника. Существует мнение, что сам Жан Мартен не владел древнегреческим языком. Даже если это так, то, как было отмечено выше, в составлении программы принимали участие и другие гуманисты с весьма широким спектром знаний. Эмпедокл был хорошо известен как итальянским гуманистам, так и французским, в частности Гийому Бюде<sup>43</sup>. В названной поэме Эмпедокла говорится о «пяти влаготворных ключах»:

<sup>39</sup> Наоми Миллер подобрала сразу несколько версий трактовки, которые могли бы быть связанными с числом «пять». Но ни одна из них не может соответствовать идеям триумфа. Это не могли быть «персонифицированные» реки Франции, т. к. празднество мыслилось как подчеркнуто столичное. Единственные символические изображения рек на арке у ворот Сен-Жак Лопиталь, соотносимой с образом плодородной Галлии, были Сена и Марна, т. е. реки, относившиеся непосредственно к Парижу. К тому же прямолинейный географический принцип можно считать слишком тривиальным среди сложнейших аллегорических комбинаций. Пять дев из «Гипнэротомехии Полифила» также не могут быть расценены как прообразы парижских нимф. Героини Франческо Колонны почти сразу после встречи с протагонистом романа начинают шутить над ним, что было бы совершенно невозможно в рамках королевского торжества (см.: *Miller. Op. cit.* P. 272, 274, 277).

<sup>40</sup> См.: *Sauron G. L'histoire végétalisée. Ornement et politique à Rome.* P., 2000. P. 140–148.

<sup>41</sup> См.: *Эмпедокл. О природе. Фрагменты из поэмы* / Пер. Семушкина А. В. // Семушкин А. В. Эмпедокл. М., 1994. С. 225–239, 228.

<sup>42</sup> «Эклога представляет собой утопию о золотом веке». См. об этом: *Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида; Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. Наука поэзии* / Примеч. Н. Старостиной. М., 2009. С. 786.

<sup>43</sup> См.: *Sanchi L. A. Les commentaires de la langue grecque de Guillaume Budé. L'œuvre, ses sources, sa préparation.* Genève, 2006. P. 279.

Черпая прочною медью из пяти влаготворных ключей  
[Следует]... избегать зла<sup>44</sup>.

Ренессанс любил контаминации христианских и античных образов. Привычное представление о французском короле как образце нравственности и благочестия получало более изысканную интерпретацию.

Когда король Генрих II вступал в свой главный город, трибуна с нимфами была подиумом, с которого народ Парижа приветствовал нового монарха, почитая его как избранника, как Богом дарованного правителя, и одновременно наставлял его в следовании праведным путем. Конечно, это была лишь риторика, мало соотносимая с исторической реальностью, но грациозные движения задумчивых нимф как будто переносили всех в некую идеальную сферу, кажущуюся живой благодаря мастерству скульптора. По иронии судьбы памятник, долженствовавший прославить исключительность французского монарха, лишился своего первоначального значения на пороге исторического перелома.

В результате анализа одного исторического события и феномена, который рассматривался современниками как свидетельство освоенности французской нацией новой ренессансной культуры, можно констатировать следующие закономерности в методе создания образной системы произведения. В основе всегда лежала сложная и замысловатая программа, созданная человеком или людьми, обладавшими широчайшей гуманистической эрудицией. Чаще всего построение ассоциативного ряда было связано с литературными памятниками и с их известной интерпретацией (например, IV эклога Вергилия традиционно трактовалась как предсказание прихода золотого века человечества). Арсенал текстовых аналогий, безусловно, отличался от средневекового и очерчивал сферу образованности, необходимую для зрителя новой эпохи: произведения Вергилия, трактат Витрувия, сочинения Себастьяно Серлио, роман Франческо Колонна и т. д. В противном случае несведущему зрителю приходилось довольствоваться внешним торжественным видом, интригующей таинственностью и приблизительным узнаванием классических форм. В случае с Фонтаном Невинных структурирование образной системы было осуществлено еще более сложным и утонченным ассоциативным методом: понятный многим современникам топографический намек (Реймс — город, где происходило миропомазание и коронация монарха) соединялся с неожиданно лирической наполненностью образов и возможной литературной ассоциацией (поэма Эмпедокла). Аналогичным образом — через топографию (Рима), широко известные или новооткрытые памятники (арка Августа на Римском форуме), стихи Овидия — приблизительно в те же годы был сформирован образ Луврского фасада и знаменитого главного Бального зала королевства<sup>45</sup>. Таким образом, можно говорить о несомненной важности и герменевтической сложности семантического содержания ренессансного произведения, а отнюдь не только о новых эстетических ориентирах, которыми

<sup>44</sup> *Эмпедокл. Очищение. Фрагменты из поэмы* / Пер. Семушкина А. В. // Семушкин А. В. Указ. соч. С. 244.

<sup>45</sup> *Guillaume J. Le Louvre de Henri II: une architecture "impériale"* // Henri II et les Arts. Actes du colloque internationale. Paris, 2003. P. 343–353; *Демидова М. А.* «Своя» и «чужая» античность в искусстве французского Возрождения // Искусствознание. 2012. №1–2. С. 297–300.

руководствовались художники, скульпторы и архитекторы. В некотором смысле содержательная сторона была приоритетной, и если речь шла о временных строениях, то, возможно, их формальному воплощению могло бы быть уделено меньшее внимание. Вероятно, отчасти этим можно объяснить негативный отзыв феррарского посла в отношении временных декораций празднества 1549 года<sup>46</sup>. Но художественные качества постоянного сооружения, каким был Фонтан Невинных, несомненны: об этом свидетельствуют и перечисленные выше графические изображения, и сохранные скульптурные панели, и мнение архитектора неоклассической эпохи, заставшего памятник до его разрушения.

*Ключевые слова:* искусство Возрождения, Вхождение Генриха II в Париж, королевская власть, Фонтан Невинных, арка Марса в Реймсе, творческий метод, семантика, архитектурный символизм, временные декорации, арки, обелиск, нимфей, коронация, миропомазание.

## THE ENTRY OF HENRY II INTO PARIS (1549). ABOUT THE PRINCIPLES OF THE BUILDING-UP OF IMAGE IN RENAISSANCE ART

M. DEMIDOVA

Renaissance work of art as one medieval has a complicated structure. The magnitude of masterpiece depended not only of formal correspondence with antic art or of its plastic worth, but also of its semantics. This article is the attempt to demonstrate this by the example of one historic event, momentous for French Renaissance culture — the Entry of Henry II in Paris in 1549. This traditional royal ceremony going on the difficult politic setting was very splendid and had one intricate program. The most prominent humanists and artists were engaged to arrange these celebrations. The translator Jean Martin was responsible for decorations along on the course of royal cortege. He invented arcs and others constructions to prove the dignity of French regal power. An impressive arsenal of news symbolic meanings was involving in this project — ones descending from Vergil's poetry, others from treatise of Vitruvius, from Sebastiano Serlio's books or from "Hypnerotomachia Poliphili" by Francesco Colonna and "Emblematum liber" by Andrea Alciato. The main monument of festivities the Fontaine of Innocents, only one carved in stone, emphasized the God's blessing to French King.

*Keywords:* the Renaissance art, the Entry of Henry II in Paris, regal power, Fontaine des Innocents, arc de Mars in Reims, creative principles, semantics, architectural symbolism, temporary decoration, arcs, obelisk, nymphaeum, coronation, anointing.

---

<sup>46</sup> Послание приводится в приложении к статье Р. Купера (см.: *Cooper*. Op. cit. P. 99).

Список литературы

1. *Семущкин А. В.* Эмпедокл. М., 1994.
2. *Bryant L. M.* The King and the City in the Parisian Royal Entry Ceremony: Politics, Ritual and Art. N. Y., 1987.
3. *Burnard Y.* La première identification de la moissonneuse gallo-romaine sur la “Porte de Mars” à Reims // Actes du 95 Congrès national des Sociétés savants. P., 1974. P. 85–92.
4. C’est l’ordre qui a este tenu à la nouvelle et joyeuse entree, que tres-hault, tresexcellent, trespuissant prince, le roy treschretien Henry deuxiesme de son nom, a faicte en sa bonne ville & cité de Paris, capitale de son royaume, le seiziesme jour de juing M.D. XLIX. URL: <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/INHA-8R531bIndex.asp>
5. *Cooper R.* Jean Martin et l’entrée de Henri II a Paris // Jean Martin. Un traducteur au temps de François I et de Henry II. Cahiers V.-L. Saulnier 16. P., 1999. P. 85–112.
6. *Du Colombier P.* Jean Goujon. P., 1949.
7. *Gébelin F.* Un manifeste de l’école néo-classique en 1549: l’entrée d’Henri II a Paris // Bulletin de la Société de l’Histoire de Paris et de l’Île de France. 1924. № 51. P. 35–45.
8. *Godefroy T.* Le ceremonial François. P., 1649.
9. *Guillaume J.* Le Louvre de Henri II: une architecture “impériale” // Henri II et les Arts. Actes du colloque internationale. Paris, 2003. P. 343–353.
10. *Le Moël M.* Le sacre des rois de France. Fontenay-sous-Bois. 2000.
11. *Lefèvre F.* Bref aperçu sur l’historiographie de la “Porte de Mars” à Reims // Actes du 95 Congrès national des Sociétés savants. P., 1974. P. 75–83.
12. *Lefèvre F.* La Porte de Mars à Reims. P., 1985.
13. *McFarlane I. D.* The Entry of Henry II into Paris 16 June 1549. Binghamton. N. Y., 1982.
14. *Miller N.* The form and meaning of the fontaine des Innocents // The Art Bulletin. 1968. P. 270–277.
15. *Pauwels Y.* De Sagredo à Serlio: La culture architecturale d’un “ymagier architecteur” // Bulletin Monumental. 1998. T. 156-II. P. 137–148.
16. *Pauwels Y.* Propagande architecturale et rhétorique du sublime: Serlio et les “joyeuses entrées” de 1549 // Gazette des Beaux-Arts. 2001. Mai. P. 221–235.
17. *Picard G.* La “Porte de Mars a Reims” // Actes du 95 Congrès national des Sociétés savants. Paris, 1974. P. 59–73.
18. *Sanchi L. A.* Les commentaires de la langue greque de Guillaume Budé. L’œuvre, ses sources, sa préparation. Genève, 2006.
19. *Sauron G.* L’histoire végétalisée. Ornement et politique à Rome. P., 2000.
20. *Uetani T.* Elements biographiques sur Jean Martin // Jean Martin. Un traducteur au temps de François I et de Henry II. Cahiers V.-L. Saulnier 16. P., 1999. P. 13–32.
21. *Zerner H.* L’Art de la Renaissance en France. L’invention du classicisme. P., 1996.