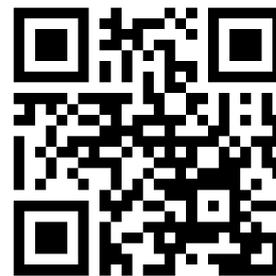

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

DOI: [10.17805/ggz.2023.2.5](https://doi.org/10.17805/ggz.2023.2.5)

EDN: [VSOEDY](https://www.vsoedy.ru)



ЕЛИЗАВЕТА ТЮДОР КАК ПАРИС: ЧТО ВЫБИРАЕТ КОРОЛЕВА?

М. А. Симакина

*Московский гуманитарный университет,
Российская Федерация*

В ряду сохранившихся до нашего времени портретов Елизаветы Тюдор существенное место занимают портреты аллегорические. Наполненные символикой портретные образы Елизаветы I вызывают постоянный интерес исследователей и являются основой для новых научных публикаций. В данной работе в фокусе нашего внимания находится мало известная в России картина «Елизавета I и три богини» (“Elizabeth I and the Three Goddesses”), созданная в 1569 г. и подписанная монограммистом Н. Е.

Ключевые слова: Елизавета Тюдор; портретные образы; символы; символика; живопись елизаветинской Англии

ELIZABETH TUDOR AS PARIS: WHAT DOES THE QUEEN CHOOSE?

Marina A. Simakina

*Moscow University for the Humanities,
Russian Federation*

Among the portraits of Elizabeth Tudor that have survived to our time, allegorical portraits occupy an essential place. The portrait images of Elizabeth I filled with symbolism arouse the constant interest of researchers and provide a framework for new academic publications. In this work, we focus on the painting “Elizabeth I

and the Three Goddesses” that is little known in Russia. It was created in 1569 and signed by the monogrammer H. E.

Keywords: *Elizabeth Tudor; portrait images; symbols; symbolism; painting of Elizabethan England*

ВВЕДЕНИЕ

Исследование портретов Елизаветы Тюдор — одна из популярных тем в мировом искусствоведении. Во многом это связано с личностью самой Елизаветы и существенными историческими изменениями, которые происходили в Англии в период ее жизни и правления. Но вслед за Френсис Йейтс исследователей привлекают также символика портретных образов, использование аллегорий для поддержания особого статуса Елизаветы I и обоснования ее нахождения на троне. Следует отметить также высокий интерес к образу Елизаветы I в массовой культуре, что позволяет современным исследователям доносить до широкой публики результаты своей работы в научно-популярном виде.

Широта существующей на данный момент литературы, связанной с периодом правления Елизаветы I, становится непреодолимым препятствием для анализа всего сохранившегося портретного наследия английской монархини. Поэтому в данной работе мы решили сосредоточиться лишь на одном произведении — на мало известной в России картине «Елизавета I и три богини» (“Elizabeth I and the Three Goddesses”), написанной в 1569 г. художником, который подписал ее инициалами H. E. Данное полотно является частью Королевской коллекции (Royal Collection) — коллекции художественных произведений, принадлежащих английской королевской семье и открытой для посещений публикой в Букингемском дворце, Кларенс-хаус (Clarence House, Лондон), Виндзорском замке, Фрогмор-хаус (Frogmore House, Виндзор), Холирудском дворце (Эдинбург) и других резиденциях.

ОБЩИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ПРЕДПОЛОЖЕНИЯ ОБ АВТОРСТВЕ

Картина написана на деревянной панели маслом, сверху покрыта лаком. Размеры работы — 62.9 × 84.4 см без рамы. Картина находится в оригинальной раме, на которой есть латинская надпись: “IVNO POTENS SCEPTRIS ET MENTIS ACVMINE PALLAS / ET ROSEO VENERIS FVLGET IN ORE DECVS / ADFVIT ELIZABETH IVNO PERCVLSA REFGIT OBSVPVIT PALLAS

ERVVITQ VENVS”. Надпись можно перевести как: «Паллада обладала острым умом, Юнона была царицей могущества, / Румяный лик Венеры сиял яркой красотой, / Затем пришла Елизавета, и ошеломленная царица Юнона обратилась в бегство, / Паллада замолчала, Венера покраснела от стыда».

Такая модель прославления монархов была достаточно распространена в XVI в. Однако весь спектр использованных художников образов еще до конца не расшифрован, и картина, возможно, еще таит немало вопросов для исследователей.

Сначала обратим внимание на провенанс произведения. Уже хорошо известно, что картина некоторое время принадлежала самой Елизавете I. Во всяком случае, есть письменное свидетельство барона Вальдштейна, посетившего дворец Уайтхолл в 1600 г. и видевшего там данную картину (Hackett, 2014: 237).

Хранители королевской коллекции художественных произведений считают, что картина изначально была написана для Елизаветы I по заказу кого-то из придворных и была подарена ей около 1569–1570 гг. (Hans Eworth ... , б/д: Электронный ресурс), может быть, в качестве обычного для елизаветинского двора новогоднего обмена подарками. Во всяком случае мы знаем, что «ежегодно первого января в одном из королевских дворцов происходила публичная церемония преподнесения даров монарху, в которой дарителями выступали представители титулованной аристократии, прелаты и придворные самых разных рангов. Их приношения оценивались и заносились в особый список, а спустя некоторое время они получали ответные дары от государя» (Дмитриева, 2016: 171; см. также: Дмитриева, 2012). И хотя упоминаний о подарке в виде данной картины не сохранилось ни в одном из 24 свитков с дарами Елизавете I, роднит эти дары и данную картину идея символического обмена. Поскольку королева пользовалась репутацией интеллектуалки, то вполне обычными, хоть и не частыми, были дары в виде книг, иллюминированных рукописей. Стремящиеся к поддержке двора авторы дарили собственные произведения, придворные, занимавшие невысокое положение, и королевские служащие — результаты собственного труда, дамы — вышивку. Тем важнее, что часть претендовавших на личностные отношения придворных, не считаясь с расходами, заказывали и преподносили «индивидуализированные» подарки, наполненные глубоким символическим смыслом, сложными аллегориями. Таким дары буквально взывали к монарху, понуждая его к ответным милостям в адрес дарителя. С точки зрения исследования нашей картины это важно, так как ее символика имеет также политический аспект.

Теперь остановимся на проблеме авторства картины. Хранители Royal Collection уверенно приписывают данное произведение нидерландскому художнику Гансу Эворту (Hans Eworth), который в 1545–1549 гг. переехал в Лондон и работал там вплоть до своей смерти в 1574 г. Хотя в литературе существуют и другие атрибуции. Во-первых, авторство приписывается фламандскому художнику Йорису Хуфнагелю (Joris Hoefnagel), который был известен как иллюстратор книг по ботанике, эмблематике, создатель ландшафтных и топографических видов, пейзажей, мифологических изображений. В 1568 г. Хуфнагель отправился из Антверпена в Лондон, где прожил несколько месяцев и создал серию рисунков королевских дворцов и замков Англии. Третий претендент на авторство — Лукас де Хир (Lucas de Heere), фламандский художник, наиболее известный «Тройным портретом» миньонов короля Генриха III (“Triple Profile Portrait (The Minions of Henry III)”). Де Хир бежал из Гента в 1568 г. сначала во Францию, а потом в Англию, где для 1-го графа Линкольна выполнял серию рисунков костюмов разных народов. Авторству де Хира приписывается еще один «групповой аллегорический» портрет Елизаветы I — «Генрих VIII с семейством, аллегория престолонаследия Тюдоров» (“Family of Henry VIII, an Allegory of the Tudor Succession”; создан около 1572 г.). Об аллегориях на данном полотне мы поговорим чуть позже. Вернемся к наиболее вероятному автору нашей картины.

Эворт создал достаточно много портретов английских королевских особ и их придворных («Портрет Марии I», ок. 1550–1555. Музей Фицуильяма, Кембридж; «Портрет Эдуарда VI», 1547–1550; «Мэри Фицалан, герцогиня Норфолкская», ок. 1555. Йельский центр британского искусства, Нью-Хейвен (Коннектикут)) в стиле Ганса Гольбейна-младшего, а также был известен своими необычными аллегорическими портретами («Аллегорический портрет сэра Джона Латтрела», 1550. Институт искусства Курто, Лондон). Однако в какой-то момент Эворту было отказано в королевской милости и он покинул двор. Авторство Эворта подтверждает не только аллегоричность рассматриваемого нами произведения, но и «портлендский» портрет Елизаветы I, написанный между 1565–1570 гг. и подписанный Эвортом. Тем не менее исследователи не уверены в оригинальности данного изображения Елизаветы и чаще считают этот портрет одной из копий с работы кого-то из официальных придворных художников. Следует отметить, что к своим изображениям Елизавета I относилась очень ревностно.

ПОДХОДЫ К КЛАССИФИКАЦИИ ПОРТРЕТОВ ЕЛИЗАВЕТЫ I

Известные сегодня портреты Елизаветы I делят на три группы по времени создания и стилю изображения: выполненные до 1572 г., написанные в 1572–1584 гг. и, наконец, появившиеся после 1584 г. Ранние портреты представляют Елизавету милой девушкой, потенциальной невестой. Таких работ сохранилось не много, что известный специалист в области иконографии Елизаветы I Рой Стронг связывает с настойчивым нежеланием королевы позировать (Strong, 2003). Поскольку в период написания части ранних портретов ее претензии на трон были крайне малы, сходство достаточно высоко. К таким изображениям мы можем отнести, в первую очередь, «Портрет семьи Генриха VIII» авторства неизвестного художника, датируемый 1545 г., «Портрет Генриха VIII с детьми и придворным шутком», ок. 1650–1680 гг. (копия с утерянного оригинала 1545–1550 гг.), «Портрет принцессы Елизаветы» 1546–1547 гг., приписываемый Уильяму Скротсу (William Scrots), портреты Елизаветы Тюдор, возможно, принадлежащие кисти Левины Теерлинк (Levina Teerlinc).

Портреты среднего периода уже несут в себе признаки формализации образа. Сначала это формализация образа приятного глазу, когда появляется целая серия портретов авторства Николаса Хиллиарда (Nicholas Hilliard) и его подражателей. В 1570 г. вышла папская булла, отлучающая Елизавету от Церкви. Этот факт увеличил спрос на портреты монархини у населения. Придворные приобретают изображение королевы, чтобы продемонстрировать патриотизм и верность короне. «Маска» правительницы становится гораздо важнее, чем передача индивидуальных черт, а требования к портретам становятся жестче («Портрет с пеликаном», ок. 1575; «Портрет с фениксом», ок. 1575–1576 гг.).

Основой этой серии изображений становится идея богоизбранности монарха, которая получила свое наивысшее выражение в Большой государственной печати, созданной Н. Хиллиардом в 1586 г. Далее все портреты Елизаветы I выполняются либо по данным лекалам, либо не сохранились до нашего времени. Известно, что в 1563 г. Елизавета I хотела ввести закон о «правомерных» изображениях монарха. В наброске закона было сказано: «...живописец, чья кандидатура одобрена Ее Величеством, должен создать портрет королевы, после же того, как работа над ним будет завершена и Ее Величество предстанет на этом портрете должным образом, все прочие художники и граверы получат

возможность и обязаны будут — в той мере, в какой это отвечает их устремлениям, — следовать вышеназванной композиции, сиречь, первому портрету» (цит. по: Нестеров, 2007: 230; см. также: Нестеров, 2015). Этот закон принят не был. Но в 1596 г. появилось распоряжение Тайного совета всем представителям официальной власти «содействовать Придворному живописцу Ее Величества... в розыске всех неподобающих портретов, которые “оскорбительны для Ее Величества” и потому должны быть уничтожены, но не ранее, чем их увидит Придворный живописец» (Нестеров, 2007: 231).

Собственно, распоряжение Тайного совета и попытка ввести полную монополию придворных художников на создание официальных портретов королевы знаменуют наступление третьего периода реализации изображений Елизаветы I. Рой Стронг высказал уже ставшую общепринятой идею «маски молодости», которая поражает все портреты Елизаветы I этого периода. Т. е. властное лицо, «божественное тело» (если следовать концепции Эрнста Канторовича) становятся главенствующими во всех изображениях Елизаветы этого периода. Отсюда и полный разрыв между реальной внешностью и возрастом Елизаветы, а также возрастом и внешностью, которые можно увидеть на поздних портретах. Правящий монарх должен демонстрировать своим подданным силу, власть, крепкую руку, что сложно делать, если изображать реальную шестидесятилетнюю женщину. По словам Стронга, в период своего правления Елизавета I превратилась из индивидуума в символ, проявление силы государства (Vlasiu, 2000: 4).

«ЕЛИЗАВЕТА I И ТРИ БОГИНИ»: ВАРИАНТЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ИЗОБРАЖЕНИЯ

Учитывая особенности портретов Елизаветы I, выполненных в конце 1560-х — начале 1570-х гг., зададимся вопросом о той идее, которую заказчик картины мог бы вложить в нее. В чем смысл данного изображения, учитывая не только аллегии, связанные с мифом о суде Париса, но и ту историческую и политическую ситуацию, в которой создавалась данная работа?

Обратимся к самой рассматриваемой картине. С левой стороны мы видим Елизавету, выходящую из арки, возможно, некоего дворца в сопровождении фрейлин. В руках монархиня держит золотой шар, больше похожий на державу, один из символов королевской власти, чем на золотое яблоко Париса. Голова Елизаветы I украшена имперской короной. Над ее головой розетки с анаграммой ER (Elizabeth Regina), геральдическими лилиями и розами Тюдо-

ров. Наличие геральдических лилий может быть связано не только с королевской властью, но и с идеей чистоты и целомудрия. Знак лилии отождествляют с Непорочной Девой, ее беспорочной чистотой, белая лилия — это знак Благовещения. И, конечно, это может быть королевская (бурбонская) лилия, флёр-де-лис. Чуть за аркой, но все еще над головой Елизаветы и ее фрейлин, трубящие ангелы окружают герб Тюдоров — несомненный символ уверенности королевы в своей власти. Королева с фрейлинами стоит на ступенях, чуть возвышаясь над героями правой части картины.

С правой стороны мы видим трех богинь, участвовавших в суде Париса: Юнону (Геру), Минерву (Афину) и Венеру (Афродиту). Идентификация богинь не составляет труда, так как каждая изображена с соответствующими атрибутами. Присмотримся к ним и одеждам богинь. Во-первых, обращает внимание на себя разница одеяний королевы (как и ее фрейлин) и богинь. Елизавета одета в жесткое каркасное платье по испанской моде, не дающее никакой свободы движения, однако богато украшенное. Исследователи обращают внимание, что это единственное сохранившееся изображение Елизаветы Тюдор в перчатках. Королева очень гордилась своими красивыми руками и предпочитала демонстрировать их на публике. Тем интереснее причина наличия перчаток на данном изображении. Богини, в свою очередь, изображены в соответствии с одной из сложившихся иконографических традиций. Мы можем видеть в более ранних произведениях, изображающих суд Париса, всех трех богинь как совершенно обнаженными, что дает возможность художнику и заказчику привлечь внимание к совершенной красоте женского тела (Лукас Кранах Старший, Маркантонио Раймонди, Доменико Венециано, Рафаэль), так и одетыми полностью или частично. Например, на помпейской фреске I века н. э. Гера и Афина одеты полностью, а Венера частично обнажена, ее тело слегка обволакивает синий плащ. Конечно, автору XVI столетия данная фреска была не известна, но обнаженных богинь в различных вариантах на тему суда Париса очень много.

Средневековая традиция иллюминированных рукописей предпочитала одетых богинь (например, миниатюра из книги Кристины Пизанской 1410–1414 гг. или работа Антонфранческо делло Скеджа конца XV в.). Сандро Боттичелли также предпочел изобразить полностью одетых богинь. Примером сходного с исследуемой картиной изображения мы можем назвать тондо Джироламо ди Бенвенуто начала XVI в., хранящееся в Лувре, где две богини одеты, а Венера, как прекраснейшая и победительница, обнажена и предстает в полном блеске своей красоты.

Легкие одежды богинь позволяют нам понять, кто из них кто. На Юноне — легкое платье, верхний корсет, расшитый плащ и диадема (корона), фиксирующая ее статус главной из богинь и супруги Юпитера. (Отметим, что это открытая корона, в отличие от имперской (закрытой) короны Елизаветы — намек на имперские амбиции Англии). Следует обратить внимание на скипетр, который в порыве движения Юнона выронила из рук. Обычно Юноне приписывают скипетр с кукушкой на верху как знак брака, не оправдавшего надежд, т. е. бездетного. Однако у данного скипетра вполне традиционное окончание в виде шишечки. Здесь мы видим идею восстановления в руках Елизаветы Тюдор всей полноты власти, если она поднимет оброненный богиней скипетр, то в ее руках окажется и скипетр, и держава. За спиной Юноны присутствует павлин, на хвосте которого должны быть глаза всевидящего бога Аргуса. Но данный мотив в исследуемом произведении редуцирован. Между фигурами Юноны и Минервы, в нижней части картины, просматривается какая-то деревянная изогнутая конструкция. Возможно, это часть повозки, в которую Юнона запрягала павлинов.

Вторая богиня — Минерва (Афина) — изображена в шлеме с плюмажем (отсылка к спору богини с богом Посейдоном, которому были посвящены лошади), чешуйчатых доспехах, красном плаще, развевающимся как крылья, сандалиях с крылышками. На доспехах Минервы угадывается изображение головы медузы Горгоны, которая должна была намекать на то, какой ужас овладевал врагами Минервы, когда богиня появлялась перед ними. И даже Эрот, по словам Лукиана, боялся грозную богиню с головой Медузы на доспехах: «Я боюсь ее, родная: она страшная, глаза у нее такие блестящие, и она ужасно похожа на мужчину. Когда я, натянув лук, приближаюсь к Афине, она встряхивает султаном на шлеме и этим так меня пугает, что я весь дрожу, и лук и стрелы выпадают у меня из рук. <...> Смотрит она всегда сердито, а на груди у нее какое-то страшное лицо со змеями вместо волос; его я больше всего боюсь: оно всегда пугает меня, и я убегаю, как только увижу его» (Лукиан, 1987: 68). У ног богинь мы видим сломанную стрелу Эрота и утерянный им колчан.

Интересно присутствие в изображении Минервы сандалий с крылышками (таларии), которые обычно являются атрибутом Меркурия (Гермеса). Он, как известно, является еще одним героем мифа о суде Париса, ведь именно он привел по распоряжению Юпитера трех богинь к Парису на суд. Фигуры Меркурия мы в данной картине не видим, но он незримо присутствует через один из своих атрибутов. В качестве оружия Минерве обычно приписывают копьё и щит. В данном случае у нее в руках древко с развивающимся знаменем темно-зеленого цвета.

Третья богиня, Венера, полностью обнажена. Однако ее красивая расширенная нижняя рубашка (зеленые растения на вышивке, возможно, посвященный богине мирта) лежит на сидении под богиней. Сама она опирается локтем на выступ, который покрыт ее красным покрывалом (плащом) с золотой бахромой. В волосах у Венеры — диадема с сияющей красной звездой. Уши украшены жемчужными серьгами. У ног богини рассыпаны розы, как красные, которые обычно являются атрибутом богини, так и белые. Такое сочетание цветов вновь отсылает нас к розе Тюдоров. К богине прижался испуганный Эрот с разноцветными крыльями — олицетворение любовного влечения, объединяющий людей в брачные пары. За спиной Венеры на фоне лесного пейзажа мы видим ее колесницу, запряженную лебедями, что является явной отсылкой к теме триумфа Венеры.

Заканчивая рассматривать элементы картины, обратим внимание на замок, возвышающийся на горе. Исследователи идентифицируют его как Виндзорский замок, скорее всего по центральной круглой башне Генриха II. Можно отметить, что рядом с Виндзорским замком располагается Итонский колледж, чьим символом связи с Богородицей и королевской семьей является геральдическая золотая лилия, флёр-де-лис. Конечно, идея о том, что заказчиком картины являлся кто-то из ректоров Итонского колледжа очень хорошо соотносится с моделью символических подарков государю, как просьба к Елизавете не оставить своим вниманием учебное заведение. Но все остальные элементы картины (сюжет суда Париса, визуализация богинь, только женские герои, за исключением Эрота) никак с этим не согласуются. Поэтому оставим эту связь с Итоном, если она, конечно, есть, в качестве умозрительной занятой детали. А вот связь изображения Виндзорского замка с отцом Елизаветы Генрихом VIII вполне конкретная. В замке захоронен сам монарх и одна из его жен, Джейн Сеймур. Это может быть еще одним подтверждением незыблемости власти Елизаветы I и ее полных прав на трон Тюдоров.

Обратим внимание на композицию картины. С первого взгляда заметно, что изображение распадается на правую и левую части. Причем, если правая часть с богинями выполнена в традициях, близких к итальянской живописи эпохи Возрождения, и мягко указывает на знакомство художника с живописью, например, Рафаэля (жесты и позы близки к «Чуду святого Евсевия Кремонского», «Благовещению» — части картины «Алтарь Одди»), то левая часть картины выполнена вполне в традициях английского портрета XV–XVI вв. Статичные фигуры и тяжелые одежды, изображенным королеве и ее фрейлинам явно не хватает объема, а переливы драгоценностей и вышивки на одежде превращают их в камни, вставленные в оправу аллегорической картины.

Напротив, богини демонстрируют и вполне объемные живые тела, и целый спектр эмоций, возможно, за исключением слишком отрешенных позы и взгляда Венеры.

Напомним, что на картине сохранилась оригинальная подпись с текстом, разъясняющим изображение: «Паллада обладала острым умом, Юнона была царицей могущества, / Румяный лик Венеры сиял яркой красотой, / Затем пришла Елизавета, и ошеломленная царица Юнона обратилась в бегство, / Паллада замолчала, Венера покраснела от стыда». Обратим внимание на взгляды и движения персонажей. Юнона действительно спасается бегством, теряя по дороге одну из сандалий. Минерва подняла руку в жесте упреждения или защиты. Венера достаточно статична, но правой рукой она обнимает Эроta, беря его под свою защиту. При этом взгляды основных персонажей нигде не пересекаются. Т. е. можно было бы говорить о том, что взгляд Елизаветы обращен в сторону богинь и, конкретнее, Венеры, но это не так. У Елизаветы взгляд столь же отрешенный, что и у Венеры. Это замечание может быть значимо для трактовки идеи картины в целом.

Какие же трактовки данной картины встречаются в научной литературе? Во-первых, это трактовка Елизаветы I как лучшей из богинь, той, кому яблоко Париса досталось по праву, так как она торжествует над другими богинями, превосходя их всех, в том числе главную из богинь — Юнону. Данная трактовка образа Елизаветы напрямую связана с использованием мифа о суде Париса в произведениях искусства, призванных подтвердить статус других королев.

Задолго до елизаветинского периода тема трех богинь использовалась для прославления правителей. Например, в конце XV в. Марсилио Фичино писал о Лоренцо Медичи, что тот как правитель получил мудрость от Паллады, силу — от Юноны, грацию и способность к искусствам — от Венеры (Hackett, 2014: 230). В 1496 г. торжественный въезд в Брюссель Иоанны Кастильской сопровождался уличными картинами по мотивам мифа о суде Париса. Этот миф был популярен и при дворе Фридриха III Мудрого (1463–1525) в Виттенберге. Споры среди немецких гуманистов о его философских значениях нашли отражение в искусстве Лукаса Кранаха Старшего, который создал не менее двенадцати картин на данный сюжет, не считая гравюр (*ibid.*).

В 1503 г. в ходе свадебных торжеств по случаю брака Маргариты Тюдор и Якова IV Шотландского также использовалась тема трех богинь. Но особенно важно, что мотив суда Париса был использован во время коронационной процессии Анны Болейн в 1533 г. Развлечения, заказанные мэром города, включали стихи Джона Лиланда (John Leland) и Николаса Удалла (Nicholas

Udall), посвященные красоте новой королевы, и содержали отсылки к мифу о суде Париса. В ходе уличных театрализованных представлений также подчеркивалась надежда на продолжение рода Тюдоров, тем более что Анна была в тот момент беременна. Элис Хант обращает внимание на использованную в ходе данных торжеств комбинацию классической и христианской традиций. Образ Девы Марии с младенцем (надежда на будущую плодовитость Анны) соединялся с атрибутами античных богинь. Та же Хант подчеркивает, что античная тематика вполне могла быть инициирована поклонниками Анны, поскольку она считалась интеллектуалкой и была знакома с модными во Франции античными аллегориями (Hunt, 2008: 72). Еще одной заметной особенностью было то, что Анна Болейн участвовала в коронационных торжествах именно в имперской короне. Особенно важно это стало всего за месяц до коронации Анны, в ходе принятия английским парламентом Акта об ограничении апелляций (*Statute in Restraint of Appeals*), который стал юридическим обоснованием английской реформации и основой имперских притязаний Генриха VIII. Т. е. показанные во время коронационной процессии развлечения с отсылками к суду Париса поддерживали такие же королевские (имперские) амбиции самой Анны (Cobb, 1990: 125; Hackett, 2014: 232).

На основании вышесказанного мы можем предположить, что как сама тема суда Париса, так и имперская корона на голове Елизаветы I в данной картине могут быть связаны со стремлением возратить образ Анны Болейн в историю Англии, очистить ее имя от обвинений в неверности или хотя бы заставить мир признать Елизавету не только как дочь Генриха VIII, но и как дочь Анны Болейн.

КОРОЛЕВА И ЕЕ ДОБРОДЕТЕЛИ

В ранний елизаветинский период еще один вариант восприятия суда Париса стал важной основой для панегириков королеве. В 1563 г. в Виндзоре, а потом в 1566 г. и в Оксфорде Елизавете были представлены развлечения, содержащие не менее трех различных латинских поэм, в которых описывались ее достоинства через перечисление характеристик трех богинь: Юнона дает силу, Венера — красоту, Минерва — добродетель.

В более поздний период на портретах Елизаветы I все чаще будут появляться аллегорические перечисления добродетелей. Портрет будет превращаться в инвентарный список всех тех прекрасных качеств, которыми обладает монархиня. Примером такого варианта иконографии является «Портрет Елизаветы I с христианскими добродетелями» (*Portrait of Elizabeth I with the*

Cardinal and Theological Virtues”, ок. 1598) кисти неизвестного автора, находящийся в Дуврском таун-холле. Еще в опубликованной в 1947 г. работе «Королева Елизавета как Астрея» Френсис Йейтс отметила: «Приписывание Елизавете всех добродетелей было общим местом, которое очень легко вписывалось в тему Астреи, ибо справедливость есть имперская добродетель, которая теоретически включает в себя все остальные. <...> На портрете Елизаветы из Дуврского таун-холла... за фигурой королевы стоит колонна, на которой изображены три богословские и четыре кардинальные добродетели: Вера, Надежда, Любовь, Справедливость, Мужество, Умеренность, Благоразумие. Центральное положение занимает Справедливость с мечом, и, кажется, что эта добродетель одета в то же платье, что и сама Елизавета» (Йейтс, 2020: 130–131).

Еще один вариант такого «инвентарного списка», который должен указать также на охват образом Елизаветы всего мира и всей Вселенной, соединения в ней одной всех четко поименованных добродетелей является иллюстрация к книге Джона Кейса (John Case) “Sphaera Civitatis”, вышедшей в 1588 г. Это диаграмма, где находящаяся в центре Земля окружена различными сферами (луны, солнца, планет и т. п.) и увенчана фигурой Елизаветы I. Каждой сфере соответствует одна из добродетелей: щедрость, красноречие, религиозное благочестие, справедливость, мужество, милосердие, благоразумие и т. п. (Йейтс, 2020: 128).

Хранители Royal Collection Trust считают, что «Елизавета I и три богини» могла быть создана в связи с подавлением Мятежа северных графов (Revolt of the Northern Earls) — восстанием ноября — декабря 1569 г., в ходе которого дворяне-католики стремились к свержению Елизаветы I и возведению на трон королевы-католички Марии Стюарт. Если это действительно так, то перечисление добродетелей трех богинь и объединение их в одном образе Елизаветы I означают «мир». Спокойствие и величие Елизаветы контрастируют с замешательством и потерей достоинства Юноны, которая теряет свою сандалию и уронила скипетр. Елизавета I готова поднять оброненный символ власти и объединить его с державой. К тому же из мифа мы знаем, что решение Париса привело к длительной и кровавой Троянской войне. Здесь подразумевается, что действия Елизаветы I по сохранению королевской власти приносят пользу государству.

Опять обратимся к другому портрету Елизаветы со сходной идеей — приписываемому Лукасу де Хиру полотну «Генрих VIII с семейством, аллегория престолонаследия Тюдоров». Здесь политическое послание о привнесении Елизаветой I мире на английскую землю еще более четко прослеживается.

Мария Тюдор вышла замуж за Филиппа Испанского и привела Марса, бога войны. Елизавета, расположенная на противоположной стороне картины, ведет за руку мир и изобилие. Фигура Елизаветы увеличена и выдвинута на передний план. Она помещена на одну линию с изображением своего отца и брата, что подчеркивает ее статус истинной протестантской наследницы Тюдоров. В зданиях, изображенных за парой Марии и Филиппа, угадываются образы Рима. В более позднем повторе данной работы в виде гравюры даже добавлено изображение человека в иезуитской одежде. Также к гравюре были добавлены стихи, осуждающие Марию Тюдор за приверженность католицизму.

Перечислим еще несколько возможных направлений в анализе образов картины «Елизавета I и три богини». Один из вопросов, который возникает у исследователей, — это роль образа Эрота и его матери Венеры на данном полотне. Некоторые отмечают особую роль последователей королевы в матримонимальной политике Короны (Ложкина, Ковин, 2009). Поэтому можно предположить, что данная картина выполняла роль политической просьбы со стороны ее заказчика к Елизавете — поскорее выйти замуж и произвести на свет наследника. Тогда наличие Эрота на картине становится наиболее обоснованным не только как атрибута Венеры, но и как вполне самостоятельно символа.

Еще один вопрос, который может быть поднят в связи с данной работой, — это абсолютно женское окружение Елизаветы I на данном полотне. Логика исчезновения Париса в данном случае вполне понятна: его заменяет сама Елизавета. Но вот отсутствие посланника богов Меркурия и других участников мифа, например, Юпитера, наводит на размышления. Вполне возможно, что выбор в пользу женских персонажей мог быть связан с теплыми отношениями Елизаветы I с некоторыми придворными дамами (например, Кейт Кэри, Мэри Сидни, Элизабет Хоби). Но этот вопрос пока остается за рамками внимания исследователей. И, если на картине «Торжественный выход королевы Елизаветы в Блэкфрайерс» (“Queen Elizabeth’s Procession to Blackfriars”, ок. 1600–1603 гг.) исследователи смогли идентифицировать нескольких из реально существовавших придворных, то в случае «Елизаветы I и трех богинь» остается неизвестным, были ли реальные прототипы, например, у изображенных на картине фрейлин.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В целом можно сказать, что исследование данной картины еще далеко не завершено. Возможно, недавняя находка в 2013 г. акварели Исаака Оливера (Isaac Oliver) со сходным сюжетом даст новый толчок исследованию картины из Королевской коллекции. Так, первые научные работы, посвященные сравнению двух изображений, уже были опубликованы английской исследовательницей Хелен Хакетт (Hackett, 2014, 2018).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Дмитриева, О. В. (2012) Елизавета Тюдор. М. : Молодая гвардия. 306, [2] с. ISBN: 978-5-235-03550-8. EDN: [QPXARD](#)

Дмитриева, О. В. (2016) Обмен новогодними дарами при дворе Елизаветы I Тюдор // На языке даров: правила символической коммуникации в Европе. 1000–1700 гг. / отв. ред. Г. Альтхоф, М. А. Бойцов. М. : Политическая энциклопедия. 263 с. С. 171–193.

Йейтс, Ф. (2020) Астрейя: имперский символизм в XVI веке / пер. с англ.: А. Дементьев. М. : Изд-во книжного магазина «Циолковский». 416 с. ISBN: 978-5-6043673-7-7

Ложкина, А. В., Ковин, В. С. (2009) Роль сподвижников Елизаветы Тюдор в матримониальной политике Короны // Вестник научной ассоциации студентов и аспирантов исторического факультета Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета. Серия: Stadia historica jenium. № 1 (5). С. 91–95. EDN: [VDPDFR](#)

Лукиан. (1987) Избранное / сост. и предисл.: И. Нахов ; коммент.: И. Нахов, Ю. Шульц ; худож.: В. В. Носков. М. : Художественная литература. 622, [1] с.

Нестеров, А. В. (2007) Изображения Елизаветы I Тюдор. Искусство портрета как искусство политики // Искусствознание. № 1–2. С. 228–259. EDN: [KUBAOJ](#)

Нестеров, А. В. (2015) Колесо Фортуны. Репрезентация человека и мира в английской культуре начала Нового времени. М. : Прогресс-Традиция. 616 с. ISBN: 978-5-89826-426-0. EDN: [VRSINR](#)

Cobb, H. A. (1990) Representations of Elizabeth I: Three sites of ambiguity and contradiction : PhD thesis / Submitted to the University of Oxford for the degree

of Doctor of Philosophy in Trinity Term 1989. Oxford : University of Oxford. [vi], 403 l.

Hackett, H. (2014) A new image of Elizabeth I: The three goddesses theme in art and literature // *Huntington Library Quarterly*. Vol. 77. No. 3 (Autumn). P. 225–256. DOI: [10.1525/hlq.2014.77.3.225](https://doi.org/10.1525/hlq.2014.77.3.225)

Hackett, H. (2018) Anne Boleyn’s legacy to Elizabeth I: Neoclassicism and the iconography of protestant queenship // *Queens matter in early modern studies* / ed. by A. R. Bertolet. Cham : Palgrave Macmillan. xix, 397 p. P. 157–180. DOI: [10.1007/978-3-319-64048-8_10](https://doi.org/10.1007/978-3-319-64048-8_10)

Hans Eworth (d. 1574) — Elizabeth I and the Three Goddesses (б/д) [Электронный ресурс] // The Royal Collection Trust. URL: <https://rct.uk/collection/403446/elizabeth-i-and-the-three-goddesses> [архивировано в [Wayback Machine](https://www.waybackmachine.org/)] (дата обращения: 10.10.2022).

Hunt, A. (2008) *The drama of coronation: Medieval ceremony in early modern England*. Cambridge : Cambridge University Press. x, 242 p. DOI: [10.1017/CBO9780511485411](https://doi.org/10.1017/CBO9780511485411)

Strong, R. (2003) *Gloriana: The portraits of Queen Elizabeth I*. London : Pimlico. 180 p. ISBN: 978-0-71-260944-9

Vlasiu, M. (2000) *The image of the Queen: From allegory to domesticity and informality, Elizabeth I and Elizabeth II* : MPhil(R) thesis. Glasgow : University of Glasgow. [3], ii, 96 p.

Дата поступления: 20.10.2022 г.

Дата принятия: 23.01.2023 г.

REFERENCES

Dmitrieva, O. V. (2012) *Elizaveta Tiudor [Elizabeth Tudor]*. Moscow : Molodaia gvardiia. 306, [2] p. (In Russ.). ISBN: 978-5-235-03550-8. EDN: [QPXARD](https://elibrary.ru/qpxard)

Dmitrieva, O. V. (2016) Obmen novogodnimi darami pri dvore Elizavety I Tiudor [Exchange of New Year’s gifts at the court of Elizabeth I Tudor]. In: *Na iazyke darov: pravila simvolicheskoi kommunikatsii v Evrope. 1000–1700 gg. [In the language of gifts: Rules of symbolic communication in Europe, 1000–1700]* / ed. by G. Althoff and M. A. Boitsov. Moscow : Politicheskaiia entsiklopediia. 263 p. Pp. 171–193. (In Russ.).

Yates, F. (2020) *Astreia: imperskii simvolizm v XVI veke [Astraea: The imperial theme in the sixteenth century]* / transl. from English by A. Dementiev. Moscow : Publishing House of the Bookshop “Tsiolkovsky”. 416 p. (In Russ.). ISBN: 978-5-6043673-7-7

Lozhkina, A. V. and Kovin, V. S. (2009) Rol' spodvizhnikov Elizavety Tiudor v matrimonial'noi politike Korony [The role of Elizabeth Tudor's associates in the matrimonial politics of the Crown]. *Vestnik nauchnoi assotsiatsii studentov i aspirantov istoricheskogo fakul'teta Permskogo gosudarstvennogo gumanitarno-pedagogicheskogo universiteta. Seriya: Stadia historica jenium*, no. 1 (5), pp. 91–95. (In Russ.). EDN: [VDPDFR](#)

Lucian. (1987) *Izbrannoe [Selected works]* / comp. and foreword by I. Nakhov ; comm. by I. Nakhov and Yu. Shults ; artwork by V. V. Noskov. Moscow : Khudozhestvennaia literatura. 622, [1] p. (In Russ.).

Nesterov, A. V. (2007) Izobrazheniia Elizavety I Tiudor. Iskusstvo portreta kak iskusstvo politiki [Images of Elizabeth I Tudor. Portrait art as a political art]. *Iskusstvoznanie*, no. 1–2, pp. 228–259. (In Russ.). EDN: [KUBAOJ](#)

Nesterov, A. V. (2015) *Koleso Fortuny. Reprezentatsiia cheloveka i mira v angliiskoi kul'ture nachala Novogo vremeni [The wheel of Fortune. Representation of man and the world in early modern English culture]*. Moscow : Progress-Traditsiia. 616 p. (In Russ.). ISBN: 978-5-89826-426-0. EDN: [VRSINR](#)

Cobb, H. A. (1990) *Representations of Elizabeth I: Three sites of ambiguity and contradiction* : PhD thesis / Submitted to the University of Oxford for the degree of Doctor of Philosophy in Trinity Term 1989. Oxford : University of Oxford. [vi], 403 l.

Hackett, H. (2014) A new image of Elizabeth I: The three goddesses theme in art and literature. *Huntington Library Quarterly*, vol. 77, no. 3 (Autumn), pp. 225–256. DOI: [10.1525/hlq.2014.77.3.225](#)

Hackett, H. (2018) Anne Boleyn's legacy to Elizabeth I: Neoclassicism and the iconography of protestant queenship. In: *Queens matter in early modern studies* / ed. by A. R. Bertolet. Cham : Palgrave Macmillan. xix, 397 p. Pp. 157–180. DOI: [10.1007/978-3-319-64048-8_10](#)

Hans Eworth (d. 1574) — Elizabeth I and the Three Goddesses (s.d.) *The Royal Collection Trust* [online] Available at: <https://rct.uk/collection/403446/elizabeth-i-and-the-three-goddesses> [archived in [Wayback Machine](#)] (accessed 10.10.2022).

Hunt, A. (2008) *The drama of coronation: Medieval ceremony in early modern England*. Cambridge : Cambridge University Press. x, 242 p. DOI: [10.1017/CBO9780511485411](#)

Strong, R. (2003) *Gloriana: The portraits of Queen Elizabeth I*. London : Pimlico. 180 p. ISBN: 978-0-71-260944-9

Vlasiu, M. (2000) *The image of the Queen: From allegory to domesticity and informality, Elizabeth I and Elizabeth II* : MPhil(R) thesis. Glasgow : University of Glasgow. [3], ii, 96 p.

Submission date: 20.10.2022.

Acceptance date: 23.01.2023.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Симакина Марина Анатольевна — кандидат экономических наук, доцент, доцент кафедры экономических и финансовых дисциплин Московского гуманитарного университета. Адрес: 111395, Россия, г. Москва, ул. Юности, 5. Тел.: +7 (499) 374-58-60. Эл. адрес: 230@list.ru

ABOUT THE AUTHOR

SIMAKINA Marina Anatolyevna, Candidate of Economics, Associate Professor, Department of Economic and Financial Disciplines, Moscow University for the Humanities. Postal address: 5 Yunosti St., 111395 Moscow, Russian Federation. Tel.: +7 (499) 374-58-60. E-mail: 230@list.ru

SPIN-код РИНЦ / RSCI: [4680-2113](https://elibrary.ru/4680-2113)

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Симакина М. А. Елизавета Тюдор как Парис: что выбирает королева? [Электронный ресурс] // Горизонты гуманитарного знания. 2023. № 2. С. 40–56. URL: <https://journals.mosgu.ru/ggz/article/view/1738> (дата обращения: дд.мм.гггг). EDN: [VSOEDY](https://elibrary.ru/VSOEDY). DOI: [10.17805/ggz.2023.2.5](https://doi.org/10.17805/ggz.2023.2.5)