УДК 745.52.046(44)"16":[069.02:39(477.83-25)

Андрій КЛІМАШЕВСЬКИЙ,
Оксана ГЕРІЙ

ФРАНЦУЗЬКИЙ КОРОЛІВСЬКИЙ СЛІД АНТИЧНОГО КОХАННЯ У ЛЬВІВСЬКОМУ ГОБЕЛЕНІ

Здійснено атрибуцію гобелену XVII ст., який представлений в експозиції львівського Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України. На основі залучення широкого порівняльного матеріалу, аналізу іконографії, композиційної побудови, розкриття символічного й алегоричного змісту зображень встановлено країну виробництва цього гобелену, мануфактуру, вірогідного автора картону до нього. Сюжетне дійство, представлене в середнику шпалери, розглянуто й інтерпретовано в контексті культурно-історичних і політичних процесів у Європі XVII ст.

Ключові слова: гобелен, шпалера, бароко, Франція, Обюссон, Анна Австрійська, Мазаріні, Клеопатра, Симон Вуе.

© А. КЛІМАШЕВСЬКИЙ, О. ГЕРІЙ, 2018

Проблема науково достовірної атрибуції музеєфікованих пам'яток мистецтва, з'ясування їх місця походження, обставин створення, авторства, культурно-історичного контексту є важливим суспільним запитом сьогодення. Досить часто можна зіткнутися з ситуацією, коли в експозиційному просторі українських музеїв представлені унікальні навіть за європейськими мірками мистецькі артефакти високого художнього рівня з захоплюючим сюжетом, однак з нерозшифрованою власною життєвою історією. Є такі пам'ятки, які чекають свого дослідника, і в одному з найбільших та найцікавіших музейних зібрань України — Музеї етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України. У ньому вже майже з порога непізнаною інтригою драматичного сюжетного дійства під патронатом загадкових коронованих дійових осіб заполонює увагу велична шпалера в експозиційній залі № 2[1].

При ближчому візуальному контакті з пам'яткою одразу впадає у вічі захопливий сюжет середника шпалери, реалізований у дусі ідейно-програмного твору контрреформаторського зразка як своєрідний тріумф католицького Заходу над єрессю Сходу. Центральним сюжетом шпалери є алегоричне зображення двох пар правителів, одна з яких святкує перемогу монархії Західного світу, а інша — в образі ув'язненої царської пари — уособлює «варварський» Схід в очах Європи епохи бароко. Збірний універсальний образ

[1] Як вдалося встановити, ця шпалера (Інв. № ЕП—61501, розміром 320 х 345 м, середник — 237 х 253) була успадкована Музеєм етнографії і художнього промислу у Львові з передвоєнної збірки Художньо-Промислового музею м. Львова. Однак на разі не встановлено джерело надходження, попередніх власників, історії того, як шпалера потрапила до Львова. На думку зберігача фонду історичної тканини Музею етнографії мистецтвознавця Людмили Булгакової (автори висловлюють їй сердечну подяку за надання цінної інформації щодо можливого походження шпалери зі збірки княгині Марії Любомирської), шпалера надійшла до збірки Художньо-Промислового музею одразу напередодні ІІ світової війни, через початок військових дій її не встигли належно облікувати і науково опрацювати. Польська дослідниця Марія Хеннель-Бернасікова наводить історичний факт, що у 1938 р. княгиня Марія Любомирська пропонувала продати музеєві в Королівському замку на Вавелі два погано збережених гобелени з втраченими первісними бордюрами. Однак Краківський музей відмовився від купівлі шпалер з огляду на величезну на той час суму — 75 тисяч злотих за обидва раритети. Як зазначається, один з тих гобеленів мав дошитий бордюр з іншої шпалери, на цій підставі польська дослідниця ідентифікує його з експонатом Музею етнографії, який є предметом вивчення у цій статті [24, р. 7—9].

Вірменський в'язень перед Клеопатрою. Середник гобелену в експозиції МЕХП (з циклу шпалер сер. XVII ст. «Історія Клеопатри та Марка Антонія»)

Ув'язнена подружня царська пара — правителі Вірменії. Фрагмент гобелену в експозиції МЕХП

єресі уособлює під ногами переможця цілий ряд трофеїв поверженого Східного царства: голий ідол, що визирає з-поза скинутої корони, розсипані золоті монети зі скарбниці, захоплене велике військове знамено, лук, сагайдак зі стрілами, східного типу шабля, що нагадує турецький ятаган, та двоє понурих чудернацьких левів (для підкреслення поразки зумисне гіпертрофовано зменшених до розмірів собаки).

Однак головним чином дух Сходу переданий в алегоричних зображеннях закутої в кайдани пари правителів (з лівого боку шпалери) з акцентом на їхньому екзотичному одязі, передовсім на головних уборах. На вінценосний характер пари вказує корона на голові жінки, натомість постать чоловіка, найбільша з посеред персонажів усієї композиції, зумисне акцентовано виділена замість царського вінця гіперболізовано великим тюрбаном з трьома пишними павиними перами. Загалом в образі чоловіка втілене бачення тогочасними європейцями збірного образу східного правителя на кшталт османського султана. У подібному тюрбані зобразив свого головного героя навіть великий Рембрандт у картині «Бенкет Валтазара» (біля 1636 р., Національна галерея, Лондон). До того ж одяг в'язня, зокрема кунтуш, який щільно облягає шию коміром, відповідає зображенням правителів Османської Порти середини і другої пол. XVII ст., зокрема перегукується з парадним вбранням султана Мехмеда IV на його офіційних портретах [26, р. 6]. Видимі з-поза пліч ув'язненого правителя дві чоловічі голови доформовують цю своєрідну процесію. Позаду бранців утримує за ланцюг бородатий воєначальник у римських обладунках, увінчаного на противагу тюрбану бойовим шоломом з пишним кінським хвостом. Профіль воїна до плеча обрамлює захоплений трофейний щит із зображенням східного геральдичного птаха — павича зі згорненим хвостом й опущеною головою (алегорія поразки).

Слід відзначити, що найважливішу символічну образну суть дійства на шпалері передано мовою жестів рук, голови і корпусу тіла головних чотирьох дійових осіб. Так, якщо перехрещені, опущені додолу долоні рук східної цариці вказують на смиренне безсилля жертви і стан глибокого розпачу (прийом, запозичений ще з середньовічної християнської іконографії), то демонстративне перехрещення рук її чоловіка вище пояса, біля торса, свідчить не стільки про безсилля бранця, скільки про протистояння, лицемірство (цей жест у християнській іконографії, успадкований з середньовіччя, був знаком єретика як такого, хто бреше, заперечуючи Слово Господнє) [14, с. 103, 105, 108]. Можливо, подібна іконографічна схема є інспірована давнішою християнською традицією зображення сцени «Вигнання Адама і Єви з раю».

Не зважаючи на різний стан внутрішнього сум'яття ув'язненої пари їхні погляди однаково сфокусовані

на жесті правої руки героя-тріумфатора в лавровому вінку переможця, судді-вершителя людського життя. Помилувати чи покарати, позбавити життя чи залишити живими в'язнів — от що має вирішити герой в образі римського цезаря. Адже, згідно з античною традицією, рука обласканого богами епічного героя має вирішувати долю переможених. Фактично три римські крилаті вислови образно втілені тут в єдиному драматичному дійстві: «Жереб кинуто», його тягне переможець, а як відомо: «Переможців не судять», тому — «Горе переможеному», на що натякує відведений убік караючий оголений меч, що очікувально завмер у войовничому змаху зброї. Його дії санкціонує королева зі скіпетром у правій руці, яка сидить на троні, піднятому на три сходинки, наче амвон-солея перед вівтарем у храмі. Це символізує богообраний характер абсолютної влади монарха, освяченої Католицькою Церквою. Одночасно на високий статус полководця, можливо навіть співправителя королеви, вказує акцентовано багряний колір мантії-порфіри, як у римських цезарів. Головний герой поданий як збірний образ римського тріумфатора, іконографія якого в характерних військових обладунках інспірована зображеннями часів Юлія Цезаря й Октавіана Августа.

Окрім накидки-порфіри, яка як плащ (палудаментум або хламіда) покривала військовий стрій, на герої зображено мідний панцир (тофакс), сформований з окремих поєднаних між собою пластин, та туніка, необхідний компонент римського одягу у формі спідниці до колін, яку вдягали на голе тіло. [15, с. 15]. Окремо привертають увагу високі сандалі римського зразка, завершені вгорі маскаронами з маньєристично викривленими гримасами, символічно спрямованими в бік бранців. Бородате обличчя полководця зосереджене на дії правої руки, що тягне жереб, водночас на манер цезарів воно виражає незворушність і римський спокій у виконанні ролі верховного судді. Вірогідно, майже фронтальна постать головного героя з розпростертими руками значною мірою є інспірована подібною поставою персонажа на знаменитому картоні для шпалер 1618 р. Пітера Пауля Рубенса «Вручення військових знаків» з циклу про подвиги римського консула Деція Муси. Рубенсівський сюжетний цикл задав моду на римську історико-алегоричну тему в європейських шпалерах XVII ст.

Пара переможців — цариця Єгипту Клеопатра та її римський співправитель Марк Антоній. Фрагмент гобелену в експозиції МЕХП

Правителька на троні випромінює незворушний спокій і безпристрасність у прийнятті рішень, як і належить монарху. Привертає увагу її ще молоде обличчя з реалістично переданими локонами на скронях і на лобі. Натомість дивує відсутність іспанського комірця навколо шиї, що був поширений в аристократичному середовищі Європи орієнтовно до 1630-х рр. Ці вкрай важливі деталі костюму жінки з відкритим декольте пишної барокової сукні вказують на те, що картон, за яким була виготовлена шпалера, постав не раніше середини 1640-х рр., оскільки подібні новації, що витіснили моду на іспанський стиль в одязі Європи, розпочалися з Франції 1645 р. [17, с. 773]. (Подібний стиль одягу того часу демонструє гравюра Вацлава Голлара «Французька дама» 1645 р.) [11, с. 187]. Водночас на перехідний період в одязі вказують окремі рудименти іспанської традиції, насамперед в підкрохмалених ажурних віялоподібних зубчастих манжетах рукавів.

Інтригує незвичне як для східного правителя взуття полоненого і його сина. Подібна форма взуття з квадратним носаком знайшла своє відображення в роботах провідних живописців Європи не раніше 1630-х рр., як наприклад, у знаменитому повнофі-

Цариця Клеопатра на троні. Фрагмент гобелену в експозиції МЕХП

гурному профільному портреті англійського короля Карла I на тлі пейзажу пензля Антоніса Ван Дейка (1635) [16, с. 436], але найшвидше цю формотворчу новацію у взутті помітно у портреті іспанського монарха Філіпа IV в повний зріст (т. зв. Срібний Філіп, 1631—1632) Дієго Веласкеса, що може свідчити про первісно іспанське походження цієї новації [15, с. 219].

У Франції ця добре розвинута квадратна форма носака помітна вже пізніше, у період початку регентства Анни Австрійської (з Габсбургів), як у роботі Луї Ленена «Курці (опіуму)» (1643). Однак інша, вкрай важлива деталь — каблук, прикрашений чергуванням червоних горизонтальних смуг, — вказує виразніше на французький слід походження шпалери перехідного історичного періоду регентства Анни Австрійської, що передував епосі «Великого стилю» короля-сонця Людовіка XIV. Річ у тім, що саме Людовік XIV вже у ролі повноправного монарха (після 1655 р.) запровадив при французькому дворі обов'язкову регульовану протоколом моду на червоні каблуки, яка не отримала поширення в інших європейських монархіях [5, с. 24]. Цікаво, що подібним чином спеціальним декретом Людовік XIV, втілюючи абсолютиську доктрину королівської влади (зокрема «Бог у деталях»), зобов'язав свій королівський двір носити лише французькі мережива (до цього у Францію завозили фламандське мереживо і венеційський гіпюр) [4, с. 273]. Саме усвідомленням початків зародження «Великого стилю» у Франції віє від шпалери, в якій з'являється естетизація окремих, раніше формальних елементів одягу, і що головне — відчуття ролі деталі як смислового, атрибутивного і художнього акценту, елементу придворного етикету. Цікаво, що знаковий портрет канцлера Сегьє (1661) тогочасного головного придворного художника Шарля Лебрена, керівника королівської мануфактури умеблювання, зображає оточення міністра вже на акцентовано червоних каблуках [16, с. 244].

У XVII ст. величезні «картинні» гобелени[2] з пишними бордюрами не тільки відповідали духу інтер'єрів «Великого стилю», але й задавали їм тон [4, с. 272]. Рафаелівський тип шпалери в його ренесансній ясній добре структурованій композиції з багатим сюжетним дійством і рубенсівська складна композиційна внутрішня динаміка і палацова пишнота задали тон французьким придворним гобеленам насамперед на історичну тематику. Визначальним для формування образу «королівської» шпалери з сюжетами за участю коронованих осіб був геній Рубенса. Цей фламандський «король живописців та живописець королів» під час свого візиту до Франції створив 21 історико-алегоричне панно на замовлення регентки Марії Ме-

[2] Французькі гобелени орієнтовно від сер. XVII ст. мали більш виражений у порівнянні з тогочасними європейськими шпалерами принцип «картинності». Їхній середник формував складну просторову багатофігурну композицію з залученими архітектурними елементами. Найчастіше в сюжетах в історико-алегоричній формі оспівувалося правління тогочасного французького монарха з цілим арсеналом символів його діянь, алегорій його успішного правління (пік абсолютизму — епоха Людовіка XIV). Панувала мода на сюжети з античної тематики і міфології, де в образі давніх герої прославлялися французькі правителі. Периметр середника оточувала розкішна своєрідна «рама» у вигляді широкого бордюру, густо заповненого гірляндами фруктів, квітів, грізайлю відтворених скульптурних декорацій. З уваги на складність композиції французьких гобеленів до роботи над одним твором зазвичай долучалися декілька митців на чолі з головним декоратором, який бачив і моделював цілісну картину. Гобелени ткалися на ручних станках з кольорової шерсті з додаванням шовку, а деколи — золотих і срібних ниток.

дічі для Люксембурзького палацу в Парижі (1622—1625). Ансамбль декоративних панно був присвячений важливим для монархії Франції подіям, пов'язаним з боротьбою за укріплення єдності держави і поширення ідей абсолютизму королівської влади.

Символічно-алегоричне зображення головної героїні на львівському гобелені в центроформуючому образі королеви-матері на троні значною мірою відображає історичні реалії Франції епохи двох регентств[3]: спершу Марії Медічі, згодом — Анни Австрійської з панівною ідеологією католицького відродження країни. У цій послідовній стратегії досягнення абсолютизму королівської влади ключову роль відіграли два сірі кардинали політики Франції XVII ст.: Рішельє та його ставленик — італієць Мазаріні. В ідеї формування консолідованої французької монархії обидва кардинали переслідували головну мету Генріха IV в його затяжних безконечних війнах за трон [12, с. 324].

Парадний портрет Анни Австрійської з синами. 1645 р. Невідомий маляр. Збірка палацу Версаль

Як Мазаріні впроваджував у подальше життя стратегічну лінію і політичний заповіт великого кардинала (свого наставника), так і Анна Австрійська наслідувала значною мірою культивований тогочасною французькою монархією образ королеви-матері на зразок вдови Генріха IV — Марії Медічі. Для вираження цієї своєрідної монаршої спадкоємності іспанка Анна одягала знаменитий костюм своєї свекрухи Марії Медічі, прикрашений золотом, з жорстким корсажем, зробленим у формі великої перевернеої лілії нижче лінії живота [15, с. 239]. У цій розкішній сукні мати Людовіка XIV позувала для офіційних парадних портретів і гравюр, як наприклад, у відомому зображенні з дубовим листям 1642 р. [12, с. 192—193] та портреті, який зберігається у Версальському палаці [29, р. 94]. На відміну від Марії Медічі, іспанка відмовилася від глибокого декольте та стоячого мереживного комірця, замінивши їх на жабо з оборками [15, с. 239].

На шпалері з львівського етнографічного музею королева зображена в іншому вбранні, яке теж полюбляла — довгій аж до стоп бароковій пишній сукні з вільним широким кроєм нижче талії. Окрім згаданих вище накрохмалених іспанських мереживних манжетів на рукавах привертає увагу золота накладна перев'язь від плеча до плеча у вигляді подвійного декоративного ланцюга та акцентуюча декольте вертикальна кількаярусна брошка з жирандолями, увінчана вгорі формою метелика — улюблений аксесуар портретних зображень Анни Австрійської. Слід відзначити, що такої оригінальної багатоярусної композиції декоративна прикраса хрестоподібної форми не зустрічається ні у відомих зображен-

[3] Регентство — це тимчасовий вимушений перехідний етап правління королеви-матері, коли після смерті монарха трон тимчасово займала його дружина і правила від імені спадкоємця — свого сина до досягнення ним повноліття. Франція перейшла в XVI—XVII ст. три епохи великих регентств з формуванням культу королеви-матері: Катерини Медічі (1560—1589), Марії Медічі (1610-ті рр.), Анни Австрійської (1643—1652). Для зміцнення своєї влади усі три регентки культивували певний історичний або міфологізований прообраз вдалої правительки. Для обох Медічі це була Артемісія — карійська правителька, яка після смерті чоловіка правила, дбаючи про його пам'ять [6, с. 257]. У цьому сенсі особливо відзначилася Марія Медічі, на чиє замовлення в 1622 р. Рубенс створив два великі полотна, в яких увіковічнив образ Генріха IV як тріумфуючого ідеального правителя-воїна). Натомість Анна Австрійська не підтримувала культ пам'яті свого чоловіка-нелюба — Людовіка XIII, який на смертному одрі лише під тиском кардинала Мазаріні погодився надати дружині право регентства. В умовах жорсткого воєнного конфлікту з Фрондою (рухом протидії аристократії королівській владі, який набрав особливої сили і характеру громадянської війни в 1648—1652 рр.) регентка для укріплення своєї влади активно пропагувала себе в образі римської богині мудрості, війни і покровительки мистецтв Мінерви в лавровому вінку переможця. Такою вона зображена на знаменитому алегоричному портреті з Ермітажу пензля Сімона Вуе та в аналогічному образі, проте вже в римському шоломі на картині Філіпа де Шампеня. В зображальному сенсі образ Мінерви є запозичений з роботи Рубенса «Щастя регентства» (1621—1625), де великий фламандець показав регентку Марію Медічі, яка сидить на троні під егідою Мінерви.

ням Марії Медічі, ні у Марії-Терези Іспанської (невістки Анни Австрійської, дружини Людовіка XIV). Натомість інші прикраси королеви, зображені на шпалері: сережка у формі сльози та перлове намисто, хоча і є постійними прикрасами регентки на її офіційних портретах, проте мали загальне поширення серед вищої аристократії як символи жіночої чистоти і статусу. Загалом, попри ідеалізований шаблон королеви-матері, втілений у шпалері образ Анни Австрійської має більше реалістичних індивідуальних рис і насамперед конкретних предметних відзнак (улюблених прикрас регентки), ніж у її алегоричних зображеннях Мінерви і значною мірою відповідає її згаданим офіційним портретам.

Натомість її супутник майже позбавлений індивідуальних портретних рис і відображає, радше, в загальній алегоричній формі збірний універсальний типаж відданого охоронця трону, оплоту монархії. З історичних дійових осіб Франції XVII ст. цей персонаж значною мірою наслідує культивований у Франції образ Генріха IV — короля-воїна, традиційно зображуваного в лавровому вінку як тріумфатора багатьох баталій, військових кампаній, який до того ж за життя відзначався прагненням абсолютної влади [15, с. 237]. Генріх IV був коронований у Шартрі 1594 р., започаткувавши династію Бурбонів на французькому троні. Відповідно усі його наступники, включаючи регенток Марію Медічі та Анну Австрійську, активно експлуатували образ ідеального монарха-батька народу, улюбленця французів.

Вірогідно, що картон для шпалери був виготовлений у період пізнього регентства Анни Австрійської, в проміжку 1648—1652 рр., як своєрідна алегорія тріумфу правління королеви, інспірованого кількома знаменними для Франції подіями: перемогами над іспанцями при Рокруа і Лансе, подоланням внутрішнього громадянського конфлікту (Фронди), підписанням Вестфальського миру, що завершив Тридцятилітню війну і дав очевидні територіальні здобутки через приєднання Ельзасу, Меца, Туля, Вердена.

З огляду на специфіку призначення у XVII ст. подібних гобеленів для інтер'єрів палаців представників монарших родин, вищої аристократії, такі предмети зазвичай не виготовлялися одиночними екземплярами, а мали щонайменше парний характер, а доволі часто об'єднувалися в тематичні цикли робіт як завершений єдиний художньо-стилістичний і наративно-пізнавальний історично-мистецький ансамбль (рекордно великим був Рубенсівський цикл з 21 шпалери для Люксембурзького палацу з життя Марії Медічі). У Франції це був період становлення централізованої монархії з ідеологією абсолютизму королівської влади та імперськими колоніальними амбіціями, тому особливої популярності набрали цикли шпалер антично-алегоричної тематики з зображеннями правителів, де прославлялися діяння цезарів і полководців періоду розвитку Римської імперії або ж походи Олександра Македонського. Великий запит на подібну продукцію для королівських дворів, магнатських резиденцій зумовив появу численних повторів і реплік найбільш популярних циклів, які згодом варіювалися на основі первісної композиції картону художника.

Враховуючи це автори дослідження припустили ймовірність існування на сьогодні принаймні однієї стилістично-тотожної і тематично близької шпалери або ж цілого циклу, де проглядається в алегоричній формі тематика прославлення регентства Анни Австрійської. Докладно проаналізувавши доступні збірки гобеленів з європейських музеїв, було виявлено споріднений, майже ідентичний твір на території Франції, в експозиції палацу-музею Ласкаріс у Ніцці. Щоправда ласкарівська шпалера відрізняється від львівського зразка окремими деталями, а саме: більш спрощеним характером лівої частини композиції з менш докладною і не такою динамічно бароковою проробкою окремих елементів, насамперед складок одягу персонажів; меншими розмірами тюрбану і виступаючих павиних пер, шолом полководця не увінчує настільки акцентований кінський хвіст, зрештою, значно урізаною є постать дівчинки та щита із зображення павича у полководця. Права частина композиції ласкарівської шпалери справляє протилежне, більш насичене драматичним дійством, навіть напругою враження завдяки динамічному зображенню постаті головного героя, який на відміну від скутого руху правої руки статичної львівської постаті акцентує вказівний жест у бік бранців широким розмахом руки (немає зображення чаші з жеребом).

Поза спинами пари переможців символічно прославляється військова перемога у вигляді спареної гірляндової композиції двох нависаючих над троном вітальних вінків поруч з архітектурним стафажем

тріумфальної арки як алегорії тріумфу. Різниця між двома шпалерами полягає в тому, що у львівському зразку втрачено близько 0,5 м правої частини шпалери, починаючи майже від прорізу арки і руків'я меча правителя-воїна. Єдине, що збереглося поза плечем переможця на рівні лаврового вінка і на початку пройми арки — це фрагмент чоловічої руки. Зіставлення цих збережених фрагментів зі зразком з Ніцци показує, що саме в цій частині композиції обидві шпалери мали ідентичний характер. Стає очевидним, що весь сюжет шпалери в алегоричній формі знаменує завершення війни, на що вказує оголений меч у лівій руці тріумфатора. Увага переможених прикута до жесту правиці переможця з вказівним пальцем, спрямованим в бік полонених і вниз, що ймовірно вказує на продиктовані умови мирного договору (чи не Вестфальського миру?).

Зібрані в палаці-музеї Ласкаріс в Ніцці ще шість споріднених за тематикою і стилістикою виконання шпалер однієї серії з однаковими типажами двох головних героїв дали змогу французьким дослідникам ідентифікувати весь сюжетний цикл як історію любовного союзу Марка Антонія (сподвижника Юлія Цезаря) і Клеопатри (останньої цариці Єгипту з роду Птолемеїв, біля 70—30 рр. до н. е.) [27]. Ключем до розгадки усього циклу гобеленів значною мірою послужили дві шпалери, придбані для музею 2005 р.: «Бенкет Клеопатри з перлиною» та «Смерть Клеопатри», в яких присутні символи, знаки і смисли, приписувані античною традицією двом найвідомішим драматичним подіям в житті єгипетської цариці. У першому випадку йдеться про епізод, коли Клеопатра на знак не надання ваги накопиченому багатству в присутності враженого Антонія розчинила в келиху з вином зняту з вуха перлову сережку. Друга шпалера зображає історично достовірний трагічний фінал життя Клеопатри, коли вона після смерті Антонія, не бажаючи стати полонянкою Октавіана Августа, здійснила ритуальний акт самогубства через укус єгипетської кобри, яку, за її наказом, принесли в кошику з фруктами.

Інші два гобелени ласкарівського музею більше стосуються фіаско фіналу життя античного героя-коханця Марка Антонія — це «Морська битва при Акціумі» та «Самогубство Марка Антонія». Їх заповіла місту Ніцца ще 1903 р. Фанні Трешль [33]. Цікаво, що спершу їх вважали продукцією майстерні Гобелена, згодом — фламандськими, пізніше — паризької майстерні Сен Марсель, зараз їх відносять до виробництва французької майстерні в Обюссоні [28, р. 156—157]. У 2006 р. цикл «Історії Клеопатри» у музеї Ніцци поповнився шпалерою «Антоній приносить воєнну здобич Клеопатрі», а сьому сцену серії «Рибалка Антонія» палац Ласкаріс депонував з Національного музею Ренесансу [35]. Майже ідентична львівському зразку шпалера фігурує в числі перших трьох артефактів, які в 1903 р. сформували базову основу для комплектації Ласкарівським музеєм усього «обюссонівського» циклу «Історії Клеопатри».

Вірменський в'язень перед Клеопатрою. Гобелен в експозиції палацу-музею Ласкаріс, м. Ніцца, Франція. Сер. XVII ст.

Сюжетне дійство і назва твору «Вірменський в'язень перед Клеопатрою та Антонієм» відображає історичну подію 35 р. до н. е., коли Антоній на знак реваншу з парфянами[4] захопив їхнього союзника — вірменського царя Артавазда II і, всупереч традиції,

[4] У 53 р. до н. е. під Каррами у Месопотамії римське військо під командуванням Марка Краса (сформував найвідоміший римський тріумвірат разом з Юлієм Цезарем і Гнеєм Помпеєм) зазнало нищівної поразки від парфян. Аж до періоду Октавіана Августа римське суспільство горіло бажання реваншу, однак лише в 20 р. до н. е. Парфянське царство повернуло Риму взяті як трофеї під Каррами римські відзнаки. Натомість війна Антонія проти Вірменії загалом завершилася для полководця невдачею, що певною мірою наступного року підштовхнуло Октавіана до війни з ним і стало причиною самогубства Антонія і Клеопатри [17, с. 200, 208, 210]. Тому полонення вірменського царя Артавазда II до певної міри є Пірровою перемогою античного героя-коханця.

влаштував тріумф не в столиці Римської імперії, а в Александрії за участі правительки Клеопатри та їх спільних дітей: Олександра-Геліоса і Клеопатри-Селени. Легат Антонія Вентидій, зображений в римському шоломі, веде попереду себе полонену вірменську царську пару, яку зображено в одязі турецьких правителів XVII ст. як алегоричний образ основного ворога тогочасної християнської Європи — ісламського Сходу та Османської імперії. Відтак зображені скинуті під ноги тріумфатора-Антонія зброя, військові знамена, гроші, царська корона уособлюють кінець східного царства, а голий ідол — поразку ідолопоклонства і, можливо ширше узагальнено, усіх єресей. Принаймні слід відзначити, що фінальному акорду усього сюжету — скинутому арсеналу трофеїв органічно передує сцена захоплення військової здобичі, зображена на задньому плані, у проймі тріумфальної арки, де воїни у римських обладунках стягують повні міхи добра з спини чудернацької в'ючної тварини, яка ззовні нагадує гібрид верблюда або лами зі змієподібною істотою. Слід зазначити, що образ верблюда у європейській світській іконографії трактувався переважно в негативній конотації як атрибут Азії і символ зверхності, натомість змієподібні істоти сприймались як символ подоланого зла, ворога, вади, а в мистецтві бароко ще додатково як натяк на протестантизм [9, с. 242, 270]. Автор картону до шпалер, окрім неточностей в одязі вірменської пари як мусульман, допустив також суттєву історичну помилку в інтерпретації пари дітей, яких помилково зобразив не як дітей Клеопатри і Антонія, а як полонених бранців. Тому творчою уявою дівчинка зображена заплаканою на львівській шпалері, а одяг дітей подібний до вбрання полонених батьків. Цікаво, що в ласкарівській шпалері взуття хлопчика і його батька має виразний східний характер носатих сап'янових чобіт, на відміну від львівського зразка. Така суттєва різниця у трактуванні деталей, як і ряд інших відмінностей між обома шпалерами засвідчують їх різний час виконання і, можливо, різних майстрів.

Важко стверджувати, котра з них була виконана раніше, однак специфіка таких придворних деталей львівської шпалери як смугасті червоні каблуки, дослівне відтворення в образі Клеопатри парадних портретних рис правлячої регентки Анни Австрійської засвідчує виразний вплив, навіть диктат символіки епохи регентства на стадії становлення французького абсолютизму, що вказує на ймовірне замовлення когось з найближчого оточення королеви. Враховуючи тиражований характер такого типу гобеленів, їх можна вважати певною мірою важливими інформаційними носіями тогочасної офіційної пропаганди. Фактично львівська шпалера має значно більш виражений характер офіційного придворного твору наративно-пропагандиського плану у порівнянні з ласкарівським зразком з його архетипно узагальнено трактованими на античний лад типажами без зазначення чітких портретних рис конкретних історичних облич епохи XVII ст.

У цьому сенсі подання неперсоніфікованих зображень ласкарівська шпалера співзвучна з сучасними їй зразками на цю ж популярну тематику «Історії Клеопатри» різного авторства, які ткали і повторювали серійно впродовж 1640—1680-х рр. не лише на території Франції (паризькі мануфактури, Обюссон), але й у Північних Нідерландах (Дельфті, Гауді, Шонгаувені) і, особливо, в майстернях Брюсселя. Для прикладу, у той час у Брюсселі паралельно з французькими мануфактурами ткали «Історію Клеопатри» за картонами 1649—1650 рр. Юстуса ван Еґмона (1601—1674), учня Рубенса. Серія складалася з 14 сцен, зроблених кількома випусками впродовж 1650—1677 рр. [23, р. 36, 58]. У самому Брюсселі в останній третині XVII ст., попри домінуючу роль традицій Рубенса і Тенірса, дався взнаки вплив французьких палацових гобеленів періоду регентства Анни Австрійської і правління Людовіка XIV, виконаних в дусі Сімона Вуе, Нікола Пуссена, згодом Шарля Лебрена і П'єра Міньяра [3, с. 65]. Це стосується насамперед поширення алегоричних інтерпретацій історико-міфологічних сюжетів за участю античних правителів: Кіра, Олександра Македонського, Юлія Цезаря, Клеопатри тощо. Звідти мода на історії грецьких і римських правителів здебільшого у бароковому трактуванні поширилася на значну частину Північної Європи. Так, емігранти Карл Мандер, Франсуа Спірінкс, Жак Наувінкс і Пітер де Крахт між 1610-1650 рр. творили гобелени на цю ж тематику для Стокгольмського, Бранденбурзького дворів, німецької та швецької еліт [21].

Вдалося виявити лише одну фламандську шпалеру з тим самим сюжетом Вірменського в'язня, яка за часом створення випередила львівський і ласкарів-

ський зразки. Це твір 1640 р. з Чиказького музею роботи майстерні Еверарта Рейнірса, брюссельського митця [31]. Як і в описаних зразках центральне дійство тут розгорнуте навколо трону правительки Клеопатри, де поруч зображено аналогічно виведений тиражований образ Марка Антонія в римських обладунках з лавровим вінком, який тотожним жестом правої руки показує цариці у бік полонених бранців. Однак на цьому схожість шпалер завершується, оскільки решта персонажів згруповані в інший спосіб, насамперед сама Клеопатра зображена не непорушно, а динамічно, з простягненими руками у бік довжелезної процесії, очолюваної згорбленим вірменським царем-старцем з довгою бородою. До того ж полонений має вигляд не турецького правителя, його одяг правдоподібніше наслідує вбрання вірменського купця XVII ст., що, ймовірно, зумовлено кращим знанням вірмен завдяки інтенсивній торгівлі Брюсселя з країнами Сходу.

Важливо зазначити, що в XVII ст. митці у сюжетах на античну тематику найбільше надихалися найпопулярнішими тоді «Метаморфозами» Овідія, однак у конкретному викладі живописного втілення «Історії Клеопатри» більше опиралися на тексти грецьких і римських хроністів: Плутарха, Плінія, Флавія, Діона Касія, Светонія. До того ж у 1578 р. вийшов у світ «Марк Антоній» Робера Гарньє, а в 1607 р. «Антоній і Клеопатра» Шекспіра, 1661 р. — історична трагедія «Клеопатра» Д.К. фон Лоенштейна [17, с. 740, 786]. Загалом історико-літературний переспів «Історії Клеопатри» був втілений в близько 20 різних епізодах різних шпалер. Не менш популярною «Історія Клеопатри» була в живописі, особливо сцена її самогубства, яку ілюстрували провідні європейські митці, найбільш виразно — представники Болонської школи: Гвідо Рені «Смерть Клеопатри» (1639) та Гверчіно «Вмираюча Клеопатра» (1648). Найбільше вражає масштабом величних розписів «Історія Клеопатри», втілена в інтер'єрах палаццо Лабія у Венеції в пізньобароковий період (1747—1750) Джамбастістом Тьєполо.

За версією французьких дослідників, серія ласкарівських шпалер «Історія Клеопатри» була виконана на мануфактурі Обюссона протягом 1640—1650-х рр. за картонами паризького художника Ісаака Муайона (1614—1673), до речі протестанта [27]. Є документ, в якому зафіксовано, що 1665 р. І. Муайон Кольбером (міністром фінансів і директором королівських мануфактур при Людовіку XIV) був призначений художником королівської майстерні в Обюссоні [32], з якою дійсно тісно співпрацював протягом тривалого часу [28, р. 165]. Вірогідно, І. Муайон був у штаті ширшого кола художників-декораторів, які готували цикли шпалер і обслуговували придворні замовлення під керівництвом Симона Вуе (1590—1649). Цей учень Н. Пуссена був першим королівським художником за правління Людовіка XIII і регентства Анни Австрійської. У 1645 р. він декорував палац регентки і загалом у 1640-х рр. здійснював нагляд над усіма роботами по створенню придворних гобеленів [25, р. 503]. Загальноприйнятою стилістикою митців кола Вуе було поєднання під впливом Рубенса барокової театралізовано-пишної сюжетності картин і шпалер з академічною класицизуючою манерою подачі людських фігур, як скульптур античних ідеалізованих героїв, і стафажу заднього плану, як фрагментів античних храмів (інспірованих Пуссеном і практикою Римської школи).

Проаналізувавши стилістику виконання усіх семи шпалер з ласкарівської збірки, можемо стверджувати, що вони не є створені одною рукою, а є радше плодом колегіальних зусиль щонайменше кількох митців з різною творчою манерою. Принаймні головні герої серії — Марк Антоній і Клеопатра — на окремих шпалерах настільки фізіономічно суттєво відрізняються між собою, що не можуть вважатися роботою лише одного Муайона. З іншого боку аналіз ласкарівського варіанту «Вірменського в'язня», що має аналогічний до львівської не лише сюжет, але й композицію, показує суттєві відмінності в ликах, що наводить на думку про участь іншого художника в роботі саме над цим сюжетом. У м. Каділлак у Франції (департамент Жиронде) зберігається шпалера «Бенкет з перлиною», виткана в Обюссоні після 1665 р. (має збережений знак цієї мануфактури у вигляді королівської лілії і літер AB — AuBusson). Манера зображення на ній Марка Антонія і таких важливих деталей як зачіска королеви, трактування рук, форма листя лаврового вінка, глибокі тіньові контрасти драперій виказують дивовижну схожість з львівською шпалерою. Фахівці з інвентаризації гобеленів, проведеної під егідою Національного цен-

Бенкет з перлиною. Шпалера за картоном Шарля Персона. Після 1665 р. Королівська мануфактура в м. Обюссон, Франція

тру пам'яток Франції, у підсумковій публікації 2010 р. атрибутували автора картону до цієї шпалери [34]. Ним був Шарль Персон (1609—1667), учень С. Вуе (1632—1638), який відомий тим, що для пале Кардиналь (палацу кардинала Рішельє, згодом — пале Рояль) намалював серію гобеленів «Видатні чоловіки історії», з яких два збереглися в музеї м. Нант [30, р. 183]. Цікаво, що для цього ж палацу у той самий час Мазаріні на посаді французького посла в Римі активно збирав колекцію скульптур [12, с. 256].

У 1651 р. Персон вступив до Королівської академії, 1658 р. навіть був призначений її ректором. Ще цікавішим є той факт, що Шарль Персон у 1650-х рр. декорував для Анни Австрійської в епоху її регентства і правління Мазаріні зали Лувру [20, р. 9]. Цілком вірогідно, що львівська пам'ятка з її найвиразніше втіленим парадним портретом Анни Австрійської в алегоричному образі Клеопатри і такими придворними деталями епохи регентства матері Людовіка XIV як червоні смугасті каблуки (чого не спостерігаємо в інших збережених французьких гобеленах), має королівський слід і може походити з Луврських апартаментів французької правительки або бути пізнішою реплікою. Опосередковано ймовірну належність львівської шпалери до королівського замовлення підтверджує фрагмент герба по центру нижнього бордюру із зображенням двоголового орла Габсбургів (родового гербу Анни Австрійської). То ж дату створення картону для львівської шпалери можна окреслити завершальним періодом регентства Анни Австрійської 1650—1652 рр.

Відомо, що за картонами Персона на брюссельських мануфактурах було виготовлено 4 серії шпалер, зокрема цикл «Історії Клеопатри», що свідчить про значний запит на європейському ринку на подібну продукцію [19, р. 464—465]. Слід відзначити ще одну вкрай важливу деталь. Подібно до того, як Симон Вуе запозичував у великого Пуссена різні варіанти усталеної композиції алегорій тріумфу («Тріумф Давида», біля 1630 р.), передусім у компонуванні фігур античних героїв, путті, декорацій з вінків, гірлянд, фрагментів пейзажу, і особливо архітектурного стафажу у вигляді з натури змальованих фрагментів давньоримських храмів, так і учень Вуе — Шарль Персон — втілив в образі Клеопатри канонізовано виведений своїм вчителем портрет регентки Анни Австрійської, королеви-матері як мудрої і справедливої правительки на зразок Мінерви (алегоричний «Портрет Анни Австрійської в образі Мінерви» С. Вуе, 1643, Ермітаж).

Загалом 1620—1650 рр. в Європі — пік популярності античної тематики фатального кохання, яке призводило до таких крайнощів, як самогубство героя/героїні [8, с. 336]. У творчість художників це принесло виразний драматично-театральний ефект, пов'язаний як з естетикою пануючого бароко, так і з не баченим раніше розвитком театру з його суспільним запитом на драму. Окрім Клеопатри популярними сюжетами були: «Смерть Адоніса», «Ехо і Нарцис», «Танкред і Ермінія», «Рінальдо і Армі да». Найчастіше замовниками у художників таких постановочно-драматичних сюжетів з античної тематики були монархи, аристократія, багаті купці, і що особливо цікаво — верхівка римо-католицької Церкви: папи, кардинали, єпископи. Так, у знайденій «Рахунковій книзі» болонського митця Гверчіно було зазначено, що за картину «Клеопатри» було виплачено йому 125 дукатів «24 березня 1648 р. монсеньйором Карло Емануеле Дурацці», який обіймав посаду кардинала-легата на землях Емілії, підлеглих Папській державі [2, с. 104]. Замовником іншої «Клеопатри» — знаменитої картини 1639 р. Гвідо Рені — був кардинал Леопольдо [1, с. 71].

З усіх кардиналів римської курії найбільш активним замовником творів мистецтва на античну і біблійну тематику в середині XVII ст. був Джуліо Ма-

заріні, особливо в час свого фактично одноособового правління Францією за регентства Анни Австрійської. Кардинал був одним з найбільших тогочасних колекціонерів і тонким поціновувачем мистецтва, для нього по всій Європі агенти розшукували рідкісні меблі і картини [7, с. 189]. Особливою його пристрастю було колекціонування шпалер. Так, у 1653 р. він зібрав усю серію гобеленів «Діяння апостолів», виконану за знаменитими картонами Рафаеля (замовлення папи Лева X в 1514 р.). Три з семи шпалер англійської мануфактури Мортлейк він придбав після страти короля Карла I Стюарта через французького посла в Лондоні. Окремо кардинал замовив виготовлення чотирьох відсутніх сцен у власноруч заснованій в 1647 р. майстерні в палаці Тюїльрі, керувати якою він запросив ткача з Флоренції Ле Февра [13, с. 146—147]. Якість виконаних для Мазаріні шпалер співзвучна з високим стилем первісних картонів Рафаеля.

Серед нововведень кардинала Мазаріні було створення цілої мережі майстерень і мануфактур гобеленів, якими згодом, після смерті кардинала в 1661 р., керував Шарль Лебрен. Усім роботам з виготовлення палацових гобеленів задавав тон королівський двір [10, с. 219]. То ж цілком вірогідно, що замовником циклу картонів для шпалер в апартаменти Анни Австрійської міг бути всемогутній і всеконтролюючий Мазаріні не лише через його владні можливості, але й з більш делікатної причини. Сучасні дослідники епохи кардиналів Рішельє і Мазаріні зібрали неспростовні докази того, що вже в середині 1630-х стосунки Мазаріні з Анною Австрійською переросли в таємний любовний роман[5]. Відомо, що Анна приймала від Мазаріні численні подарунки, які в тому часі мали інтимний підтекст: ароматизовані рукавички, олії, духи, надіслані з Італії. Дослідники констатують, що маскування їхніх стосунків було настільки майстерним, що не лише чоловік Анни король Людовік XIII нічого не підозрював, але й впродовж кількох наступних століть їхній роман зберігався в таємниці [12, с. 257—258]. Однак, світло на їхні стосунки проливає не лише вивчення у XX ст. мемуарів і листування найближчого оточення королеви, але й до певної міри алегоричний характер зображень античних героїв-коханців на львівській шпалері з циклу «Історії Клеопатри і Марка Антонія». На нашу думку львівська шпалера могла бути частиною серії про Клеопатру, зумисне замовлена Шарлю Персону за вказівкою кардинала для покоїв регентки як твір подвійного змісту і призначення, що не лише з метою пропаганди програмно прославляв тріумф монархії і призначався для публічного показу, але й приховано нагадував лише для двох пар очей таємницю їхнього роману.

P.S. Автори статті у розгадці сюжету середника гобелена зумисне не торкалися аналізу бордюру у вигляді широкої рами, густо оздобленої по периметру арабесками, гротесками та алегоричними фігурами (зокрема алегоріями Війни і Миру), оскільки це обрамлення походить із зовсім іншої шпалери, на століття ранішої, витканої, очевидно, на одній з мануфактур Брюсселя. На лівому краї бордюру збереглося клеймо майстра у вигляді зашифрованої монограми — характерний прийом авторського позначення брюссельських шпалер. Бордюр виказує напрочуд високий рівень майстерності, а тому потребує окремого дослідження.

1. *Биетолетти С.* Палаццо Питти. Флоренція / С. Биетолетти. — Київ : Новий Друк, 2012.
2. *Боккардо П.* Музеи Страда Нуова. Генуя / П. Боккардо, К. Ди Фабио. — Харьков : Чайка, 2011.
3. Большая иллюстрированная энциклопедия древности. — Прага : Артия, 1980.
4. *Власов В.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 10 т. — Т. 2 / В. Власов. — Санкт-Петербург : Азбука-Классика, 2004.
5. *Гандл С.* Глазур / С. Гандл ; пер. с англ. — Москва : Новое литературное обозрение, 2011.
6. *Гонсалес М.* Женщины / М. Гонсалес, С. Бартолена ; пер. с итал. — Москва : Омега, 2011.
7. Джулио Мазарини // От Ренессанса до века Просвещения / пер. с фр. — Москва : Арт-Родник, 2003.
8. *Импеллузо Л.* Герои и боги античности / Л. Импеллузо. — Москва : Омега, 2007.
9. *Импеллузо Л.* Природа и ее символы / Л. Импеллузо ; пер. с итал. — Москва : Омега, 2009.
10. *Кастриа Ф.* Живопись барокко. Глубины души в беспредельности мира / Ф. Кастриа, С. Дзуффи ; пер. с итал. — Москва : Астрель, 2002.
11. *Кибалова Л.* Иллюстрированная энциклопедия моды / Л. Кибалова, О. Вербенова, М. Ламарова. — Прага : Артия, 1980.

[5] Цікаво, що Людовік XIII не виявляв жодного зацікавлення своїм сином, майбутнім королем Людовіком XIV, натомість найбільший вплив на формування особистості спадкоємця трону мав його хресний батько, вихователь і опікун Джуліо Мазаріні, який, за свідченням сучасників, проявляв до дофіна батьківські почуття [12, с. 258].

12. *Леви Э.* Кардинал Ришелье и становление Франции / Э. Леви ; пер. с англ. — Москва : Астрель, 2007.
13. *Онори Л.М.* Национальная галерея Марке / Л.М. Онори, Г. Барукка. — Киев : Новый Друк, 2012.
14. *Пасквинелли Б.* Жест и экспрессия / Б. Пасквинелли ; пер. с итал. — Москва : Омега, 2009.
15. *Рапелли П.* Символы власти и великие династии / П. Рапелли ; пер. с итал. — Москва : Омега, 2008.
16. *Шарнова Е.* Лувр / Е. Шарнова. — Москва : Слово, 2010.
17. *Штайн В.* Хронология мировой цивилизации / В. Штайн. — Т. 1. — Москва : Слово, 2003.
18. *Brosens K.* Nouvelles données sur l'Histoire de Cléopâtre. Le réseau parent et la tapisserie bruxelloise à la française' / Brosens K. // Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art. — № 70. — 2001. — P. 63—77.
19. *Campbell T.P.* Tapestry in the Baroque: Threads of Splendor / Campbell T.P., Bertrand P.F., Bapasola . — New York : Metropolitan Museum of Art, 2007.
20. Charles Poerson, 1609—1667 / Catalogue par Barbara Brejon de Lavergnée, Nicole de Reyniès, Nicolas Sainte Fare Garnot. — Paris : Arthena, 1997.
21. *Hartkamp-Jonxis E.* Scandinavische connectie. Nederlandse wandtapijten en andere tapisserieweefsels in relatie tot hun Deense en Zweedse afnemers, 1615 tot 1660 / Hartkamp-Jonxis E. // Textielhistoriche Bijdragen. — № 46. — 2006. — P. 45—72.
22. *Hartkamp-Jonxis E.* European Tapestries in the Rijksmuseum / Hartkamp-Jonxis E., Smith H. — Amsterdam, 2004.
23. *Heinz D.* Europäische Tapisseriekunst des 17. und 18. Jahrhunderts / Heinz D. — Wien, 1995.
24. *Hennel-Bernasikowa M.* Gobeliny XV—XIX wieku w zamku królewskim na Wawelu / M. Hennel-Bernasikowa // Zamek królewski na Wawelu. — Kraków, 2000.
25. *Jervis S.* The Penguin Dictionary of Design and Designers / Jervis S. — London, 1984.
26. *Przymanowski J.* Odsiecz Europy / Przymanowski J. — Warszawa : Nasza Księgarnia, 1983.
27. *Reyniès N.* Decouverte d'une tenture française «L'histoire de Clèopâtre», XVII siècle / Reyniès N. //Cataloque. — Nice: Palais Lascaris. — 2006.
28. *Reyniès N.* Isaac Moillon 1614—1673. Un peintre du roi á Aubusson / Reyniès N., Laveissière S. — Paris : Somogy, 2005.
29. *Saule B.* Versailles / Saule B., Meyer D. — Paris : Art Lys, 1999.
30. *Thieme U.* Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler / Thieme U., Becker F. — Vol. 27. — 1933.
31. Antony Presents Artavasdes, King of the Armenians, to Cleopatra from The Story of Antony and Cleopatra: The Art Institute of Chicago // Електронний ресурс: http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/90513.
32. *Brosens K., Delmarcel G.* Isaac Moillon, un peintre du roi à Aubusson: Some Reflections and Addenda. — 2005 // Електронний ресурс: http://www.studiesinwesterntapestry.net.
33. «La mort de Cléopâtre», pièce de la tenture de l'Histoire des amours de Marc // Електронний ресурс: http://www.musees-mediterranee.org/portail/collections_fiche.php?menu=6&num_coll2=1300.
34. *Mailho-Daboussi L.* Les tapisseries: étude d'une collection publique //In Situ. — № 13. — 2010. Електронний ресурс: http://journals.openedition.org/insitu/6960.
35. Palais Lascaris // Електронний ресурс: http://tresors.nice.fr/lieu/palais-lascaris-nice.
36. The Battle of Actium from The Story of Caesar and Cleopatra: The Art Institute of Chicago // Електронний ресурс: http://www.artic.edu/aic/collections/exhibitions/divineart/artwork/147056/print.

Andrii Klimashevskyi, Oksana Herii

FRENCH ROYAL TRAIL OF ANCIENT LOVE IN LVIV TAPESTRIES

The article attributes the tapestry of the XVII century, which is presented in the exposition of the Lviv Museum of Ethnography and Arts. The country of production of this tapestry, the manufactory, a probable author of the cardboard to it is ascertained on the basis of use of a broad comparative material, analysis of iconography, compositional construction, and disclosure of the symbolic and allegorical content of the images, the country of production of this tapestry. The plot action, presented in the mullion of the wallpaper, is considered and interpreted in the context of the cultural-historical and political processes in Europe XVII century.

Keywords: tapestry, wallpaper, baroque, France, Aubusson, Anna Austrian, Mazarini, Cleopatra, Simone Wue.

Андрий Климашэвськый, Оксана Герий

ФРАНЦУЗСКИЙ КОРОЛЕВСКИЙ СЛЕД АНТИЧНОЙ ЛЮБВИ ВО ЛЬВОВСКОМ ГОБЕЛЕНЕ

В статье осуществлена атрибуция гобелена XVII в., который представлен в экспозиции львовского Музея этнографии и художественного промысла. На основе привлечения широкого сравнительного материала, анализа иконографии, композиционного построения, раскрытия символического и аллегорического содержания изображений установлено страну производства этого гобелена, мануфактуру, вероятного автора картона к нему. Сюжетное действие, представленное в центральном поле гобелена, рассмотрено и интерпретировано в контексте культурно-исторических и политических процессов в Европе XVII в.

Ключевые слова: гобелен, барокко, Франция, Обюссон, Анна Австрийская, Мазарини, Клеопатра, Симон Вуэ.