

Е.Г. ВАСИЛЬЕВА

Карельский филиал Российской академии народного хозяйства и государственной службы при президенте Российской Федерации

УДК 81'22

ПАРАДНЫЙ ПОРТРЕТ ФРАНЦУЗСКИХ КОРОЛЕЙ: СЕМИОТИЗАЦИЯ ИНСТИТУТА ВЛАСТИ

История науки в лицах и фактах, в которой персонифицируются идеи, гипотезы, предполагает, что лингвист может показать видение художественного произведения на основе исторической оценки представителей различных школ, обращаясь к текстам, описывающим конкретное произведение искусства. Тогда налицо вторичная семиотизация портрета монарха через вербализацию портрета, его описание. Это позволяет не только проследить смену взглядов ученых, но и, опираясь на историографический и лингвокультурологический подход, обоснованно судить о конкретных взглядах специалистов в различных сферах науки и культуры. Такая работа направлена на хронологическое осмысление проблемы семиотизации придворного (телесного, костюмного) кода культуры и символьную функцию портрета государственного лица. Необходимым элементом является понимание исторического и личностного контекста исследуемого портрета как совокупности знаков материального и духовного мира, ставших носителями культурных смыслов и одним из способов хранения культурной памяти.

В статье анализируются три парадных портрета французских королей: портрет Франциска I Валуа (*Portrait de Francois I, roi de France*), выполненный придворным художником Жаном Клуэ (Jean Clouet, 1480–1541), эстамп «Генрих IV в коронационном облачении» (*Henri IV en costume de sacre*) выдающегося французского гравера фламандского происхождения Тома де Лё (Thomas de Leu, 1560–1612) и портрет Людовика XIV в коронационном облачении» (*Portrait de Louis XIV en costume de sacre*) руки французского художника Гиацинта Риго (Hyacinthe Rigaud, 1659–1743). Портретные изображения монархов рассматриваются как невербальные знаки политического дискурса.

Автор показывает, что все элементы исследуемых портретов представляют собой семиотические коды и культуруносные знаки власти и конструируют элитарность изображенных на портрете монархов, утверждая их могущество и легитимность власти.

Ключевые слова: семиотизация портрета монарха, визуализация верховной власти, семиотические коды, вербализация портрета, легитимация королевской власти, короли Франции.

E.G. VASILEVA

Karelia Branch of the Presidential Academy of National Economy and Public Administration (RANEPA)

CEREMONIAL PORTRAIT OF FRENCH KINGS: THE SEMIOTIZATION OF THE INSTITUTION OF POWER

The history of science in personalities and facts, in which ideas and hypotheses are personified, suggests that a linguist can show the vision of a work of art based on the historical assessment of representatives of various schools, referring to texts describing a specific work of art. Then there is a secondary semiotization of the portrait of the monarch through the verbalization of the portrait, its description. This allows not only to trace the change in the views of scientists, but also, relying on the historiographic and linguocultural approach, reasonably judge the specific views of specialists in various fields of science and culture.

Such work is aimed at chronological comprehension of the problem of semiotisation of the court code of culture and the symbolic function of the portrait of a state person. An essential element is understanding of the historical and personal context of the portrait under study as a set of signs of the material and spiritual world, which have become carriers of cultural meanings and one of the ways to store cultural memory.

The article analyzes three ceremonial portraits of French kings: the portrait of Francis I of Valois (Portrait de François I, roi de France), made by the court artist Jean Clouet (1480-1541), print "Henry IV in coronation vestments" (Henri IV en costume de sacre) by the outstanding French engraver of Flemish origin Thomas de Leu (1560-1612) and a portrait of Louis XIV in coronation vestments "(Portrait de Louis XIV en costume de sacre) by the French artist Hyacinthe Rigaud (1659- 1743). The portraits of monarchs are viewed as non-verbal signs of political discourse.

The author shows that all the elements of the portraits under study represent semiotic codes and cultural signs of power and construct the elitism of the monarchs depicted in the portrait, affirming their power and legitimacy of power.

The present article proves that the royal gala portrait represents semiotic space, the signs of which form the image of supreme power. By interpreting the signs presented in the J. Clouet portrait of François I, in the T. de Leu engraving of Henry IV, king of France and Navarre, and in the G. Rigo's portrait of Louis XIV in the coronation costume, the author reveals the pragmatic dimension of the semiosis of power and the court culture. The article emphasizes the idea that the state destination of the symbolic representation of the monarch is to visualize the power institution.

Keywords: semiotization of royal power in portraits, visualization of the supreme power, semiotic codes, verbalization of the portrait, legitimation of the royal power, French king.

Образы власти являются специфическим историко-культурным феноменом [5; С.58]. Среди данных образов особый интерес представляет образ короля и королевской власти, запечатленный на портрете. Портрет-

ный жанр имеет не только эстетическую, но и социальную функцию и выступает в качестве художественной речи. Официальный королевский портрет был традиционным заказом в начале XVI века. Это свидетельствует о том, что монархи и их окружение понимали, что через портрет они могут оказывать положительное воздействие на сознание и поведение людей на него смотрящих, вызывая чувства симпатии и привлекательности, и использовали его как эффективный инструмент легитимации власти.

Начиная с 30-х гг. XX в. лингвисты стали обращаться к семиотике искусства как явлению, имеющему знаковую природу. Известный чешский эстетик, лингвист и литературовед Я. Мукаржовский писал, что художественное произведение представляет собою знак. При этом оно выполняет две функции: функцию автономного знака и функцию коммуникативного или сообщающегося знака [16; С. 194].

Политический дискурс представляет собой семиотическое пространство, состоящее из знаков различной природы. Как указывает Е.И. Шейгал, они могут «вербальными, невербальными и смешанными» [32; С. 2001]. К невербальным знакам помимо флагов, эмблем, бюстов, зданий, относятся и портреты. Королевский парадный портрет представляет собой «семиотическое пространство, знаки которого формируют и визуализируют образ верховной власти» [7; С. 63]. Согласно утверждению А.И. Фофина, «основной закономерностью семиотического существования живописного произведения является его диалогическое существование. При интерпретации картины происходит «столкновение», взаимопроникновение двух смысловых потоков, как это происходит в любом диалогическом процессе: проекции, которую задает сама картина, и проекции, которая исходит из способа видения картины интерпретатором-экспертом» [30; С. 264]. Однако, на наш взгляд, диалог происходит не только между картиной и «интерпретатором-экспертом», но и любым субъектом, смотрящим на нее, или «наблюдателем» (термин М. Ямпольского) [34]. Для семиотической интерпретации портрета как совокупности знаков материального и духовного мира, ставших носителями культурных смыслов и одним из способов хранения культурной памяти, важно учитывать максимально полно весь экстралингвистический контекст, включающий исторический и личностный параметры, на фоне которого он создавался [26; С. 40].

Портреты монархов, представляющие неотъемлемую составляющую *тематического визуального поля* (термин М.Б. Ямпольского), являются важным источником для размышлений о способах репрезентации власти [33; С. 4]. Изображение первого лица в эпоху абсолютной монархии является одним из самых сложных механизмов репрезентации монархической системы, когда важно дистантно показать зрителю короля как воплощение

власти. Государственное назначение символической репрезентации власти проявляется при создании портретов, монет, медалей, памятников (конные статуи, триумфальные арки и т.д.) с целью визуализации института власти. Здесь пересекаются художественный и политический дискурс [32; С. 30].

Визуальная сфера становится очень важной уже в эпоху Ренессанса. Именно в этот период появляется *государственный портрет*, поясной или погрудный (*le portrait d'État*), представляющий правителей в их официальном облачении. В эпоху Возрождения такой портрет, как репрезентант монархической власти, становится важным политическим инструментом, имеющим символическую и идеологическую ценность [43]. Абсолютизм во Франции XVII в. выступил в качестве «цивилизующего начала и гаранта национального единства, согласовывавшего несогласуемое, объединявшего необъединимое» [3; С. 391]. Для укрепления абсолютистской монархии требовались образцы в искусстве, морали и этикете.

На примере трех парадных портретов французских королей, которые мы рассматриваем как невербальные знаки политического дискурса, проанализируем способы семиотизации власти: на портрете Франциска I Валуа (*Portrait de François I, roi de France*), выполненном придворным художником Жаном Клуэ (Jean Clouet, 1480–1541), эстампе «Генрих IV в коронационном облачении» (*Henri IV en costume de sacre*) выдающегося французского гравера фламандского происхождения Тома де Лё (Thomas de Leu, 1560-1612) и портрете Людовика XIV в коронационном облачении» (*Portrait en pied de Louis XIV en grand costume de sacre*) руки французского художника Гиацинта Риго (Hyacinthe Rigaud, 1659-1743).



Рис.1. Jean CLOUET. Portrait de François Ier, roi de France (Vers 1530). Musée du Louvre, Paris.

На портрете французский монарх Франциск I предстает перед нами тридцатилетним, полным опыта и энергии правителем. Жан Клуэ здесь впервые отказывается от традиции камерного, небольшого погрудного портрета и показывает модель по пояс, в пышном ренессансном одеянии. Возможными датами создания портрета считаются годы с 1525 по 1530. Это период особенно бурной деятельности короля.

Образы короля составляют "иконический и символический нарратив длительного процесса, связанного с легитимацией власти, которая стремится прославить монархию. Считается, что как таковой королевский портрет в полном смысле слова появляется во времена правления Франциска I. Именно в эту эпоху развивается печатное дело, появляются новые средства, позволяющие широко распространить изображения короля, сделать их более доступными для других. Как отмечают исследователи, в XVI веке, в силу разных и друг друга дополняющих стратегий, было создано много изображений Франциска I, что свидетельствовало о небывалом прежде интересе к внешнему облику правителя, чью прекрасную выpravку постоянно прославляли.

Франциск I является одним из наиболее часто представленных в искусстве великих монархов XVI в., при этом до сих пор легко узнаваемых: широкие плечи, импозантность, короткие волосы, борода, длинный нос (черта, достойная хвалы в те времена) и головной убор с белым страусиным пером стали теми специфическими элементами, по которым идентифицировали короля эпохи Ренессанса. Такая персонализация королевского образа была новшеством в истории Франции, и она стала возможной благодаря многочисленным репликам этого изображения. Портрет монарха - это знак триумфа гуманистической культуры, которая делает возможной индивидуализацию королевской истории. Королевская власть отражается в изображении, которое создает и постоянно обновляет ее авторитет. Таким образом, портреты Франциска I раскрывают подъем абсолютизма королевской власти.

Перед зрителем предстает идеальный образ человека той эпохи: высокий, крепкого телосложения правитель. Говоря о внешности мужчины, Мишель де Монтень отмечает черты, соответствующие гармоническому идеалу: «Красота мужчины проявляется, прежде всего, в красоте роста» [46; С. 60-62].

В XVI веке королевское величие росло, отражаясь в растущей роскоши, сложных ритуалах двора и всё большей театрализации событий повседневной жизни короля [15; С. 59-60]. Портрет Франциска I характеризуется «помпезной декоративностью и типичными для портретов маньеристического стиля пропорциями – несколько расширенными плеча-

ми, контрастирующими с небольшой головой на удлиненной шее. Образ короля gentilhomme и рыцаря с горделивой осанкой наделен изяществом и тонкостью, не встречающейся в других портретах Жана Клуэ [13; С. 86].

На картине практически отсутствуют атрибуты королевской власти за исключением короны, которая представлена в декоре – драгоценной дамасской ткани. Корона является знаком верховной власти, которым не может быть наделено лицо, не имеющее соответствующего социального статуса [24; С. 383]. Ее присутствие на портрете не может быть случайным: как отмечает М. Пастуро, «Всё сказано в слове и словом» («*Tout est dit dans le nom et par le nom*»), подчеркивая важность обращения к этимологии при изучении символов [47; С. 15]. Так, слово «согоне» восходит к слову «согне», выражая ту же самую идею – идею возвышения, могущества, свечения. И корона, и рог возвышаются над головой и являются инсигнией власти и света [38; С. 303]. Изображение короны отдельно от короля соответствует антропоцентрической идее эпохи Возрождения, когда человек становится центром, величественным и высшим началом жизни, и является коммуникативным актом, показывающим, что природное тело короля следует отличать от его политического тела (терминология Канторович Э.Х.) [10; С. 503].

Портрет Франциска I соответствует главной инновации государственного портрета эпохи Возрождения, а именно – король направляет свой взгляд на зрителя. Неизвестно, когда точно был создан портрет: во время пленения короля в Испании или же по его возвращении во Францию. В любом случае, целью создания портрета Франциска I является стремление показать присутствие монарха при дворе во всем его могуществе. Это означает, что изображение монарха нельзя рассматривать вне значащего политического контекста. Таким образом, фигура короля обретает идентифицирующую и легитимирующую ценность [43].

В первую очередь зрителя поражает роскошь королевского одеяния – символа власти, который оставляет впечатление мощного и в какой-то степени наводящего страх присутствия, усиливающегося за счет пышности одежды. Таким образом реализуется прагматический аспект данного семиотического акта. Жан Клуэ тщательно и реалистично прорисовывает благородные ткани: зритель может различить и шелк, и сатин, и бархат, то есть сами ткани здесь символизируют царственность, придавая наряду короля статус инсигнии (знака власти) и подчеркивая величие монарха. В повседневной жизни Франциск I носил, главным образом, одежду подбитую мехом и закрывающую тело до самых ног. Но такую одежду носили и стражи правосудия, и служащие финансовых ведомств, следовательно, она не могла соответствовать величию короля. Другую знаковую составляющую

щую акта облачения Франциска I обретает цвет: черный, белый и коричневый. Это личные цвета короля, хотя в обычной жизни он носил одежду самых разных цветов, но со временем все чаще черного цвета под влиянием испанской моды. Вероятно, утверждение королевского величия было желанием самого Франциска I: могучего телосложения, облаченный в яркий наряд, король вступает в невербальную коммуникацию не только со своими подданными, но и со своим главным соперником – Карлом V, который отличался маленьким ростом и носил одежду черного цвета. Тем самым французский монарх совершает семиотический акт, принимая пышное королевское облачение. Его портрет добавляет культурный престиж двору Франции, что необходимо для увековечивания политического образа короля.

Интересно отметить, что лишь после несчастного случая, когда раскаленная головешка обожгла ему лицо, Франциск I начал носить короткие волосы и бороду. Тем самым он ввел новую моду, пришедшую из Италии, которую охотно копировали придворные. Важно отметить, что XVI век во Франции отмечен италиянизацией общества, что было итогом итальянских войн. Ей в значительной степени также способствовали династические браки французских королев с итальянскими принцессами из дома Медичи. Во Францию приглашались декораторы и парфюмеры, портные и ювелиры, садовники и скульпторы. По всему королевству начали строить роскошные здания, в их украшении участвовали итальянские мастера. Так, в 1516 г. Франциск I пригласил великого Леонардо да Винчи в свой замок Клу близ Амбуаза [25; С. 295]. По примеру английского короля Генриха VIII, монарх ввел налог на бороду для духовенства, вынуждая тем самым небогатых монахов бриться. Это напоминает эпоху правления Меровингов, когда в числе предметных символов власти сакраментальное значение имели длинные волосы представителей королевской династии, отчего все правители данного рода получили имя «длинноволосых королей» (*reges crinitos*) [23; С. 129].

На груди у короля висит орденская цепь со знаком Святого Михаила – редкий и престижный знак отличия, символ преданности королю, верности монархии. Следует отметить, что орден Святого Михаила – это первый во Франции рыцарский орден, учрежденный королем Людовиком XI в 1469 году в Амбуазском замке. Учредить этот орден ему завещал Карл VII, который поместил Святого Архангела Михаила, считавшегося покровителем Франции, на своей хоругви. На знаке ордена Архангел Михаил изображен на скале, которая, в свою очередь, символизирует штаб-квартиру ордена – священную гору Мон-Сен-Мишель. Людовик XI тем самым доверил покровительство Франции Святому Михаилу, а не Святому Дионисию,

поскольку в то время англичане занимали Париж. Святой Михаил смог победить змия, воплощавшего зло, пришедшее с моря (как и англичане). Считается, что рыцарский орден был учрежден в ответ на создание Филиппом Добрым ордена Золотого руна. Цепь состоит из золотых раковин гребешков, а на медальоне изображен Святой Михаил, поражающий мечом змия.

На сагуме (короткий военный плащ, накидка) можно увидеть *савойский узел* – горизонтальную восьмерку, символизирующую любовь и верность, а также фиксирование, закрепление. Не случайно, моряки отмечают, что савойский узел легко развязывается, такова его особенность, но если его затянуть, то развязать его практически невозможно. Савойский узел являлся символом семейной идентичности: матерью Франциска I была принцесса Луиза Савойская. Через небольшие прорезы на рукавах камзола из шелкового бархата в полосу видна безупречно белая рубашка из тонкой ткани: благодаря прогрессу в ткацком деле отныне было важно показать качество и белизну рубашек. Рука монарха, покоящаяся на эфесе шпаги с золотой головкой, – это тоже коммуникативный акт, показывающий зрителю, что перед ним – удачливый полководец. В целом, справедливо утверждение Мальцевой Н.Л. о том, что портреты Жана Клуэ – это исторические документы XVI века [13; С. 82]. Все детали портрета французского короля, начиная с фона, внешнего облика, роскошного облачения, декора в одежде, заканчивая шпагой, драгоценностями являются символическими, демонстрируя власть и могущество монарха.

Еще одним предметом нашего анализа является эстамп «Генрих IV в коронационном облачении» (*Henri IV sur son trône en costume de sacre*) Тома де Лё, на котором изображен первый представитель династии Бурбонов – французский монарх Генрих IV (Henri IV, 1553-1610), правивший страной более 20 лет (1589-1610).



Рис.2. Thomas de LEU. Henri IV sur son trône, en costume de sacre (4^e quart du XVI^e siècle). Musée national du château de Pau, Pau

В эпоху Реформации во Франции изображения людей по-прежнему были редкими. Лишь ограниченный круг лиц имел возможность лицезреть королевских особ. Увидеть сильных мира сего позволяли, среди прочего, портреты. Слово *портрет* (portraict) – результат субстантивации причастия прошедшего времени, образованного от глагола *portraire* [39; С. 1715]. В XVI веке глагол *portraire* использовался в самом широком значении изображения – *набросать, изобразить*. Само же существительное *portrait* означало *набросок, контуры, рисунок, изображение по сходству, подобно* [37]. И только позже, уже в XVII веке, за словом *portraict* закрепилось значение *изображение человека*. Кроме картин на полотнах, большой популярностью пользовалась гравюра. Изображения людей на эстампах–произведениях графического искусства, представляющих собой гравюрный либо иной оттиск на бумаге с печатной формы (матрицы) – при Генрихе IV были распространенным явлением. Исследователями отмечается, что именно изображения королей отличаются выразительностью и точностью передачи их внешности [50; С. 594].

Образ Генриха IV с первых лет его правления прочно вошел в искусство [29; С. 159]. Еще до коронации 27 февраля 1594 года, лицо Генриха Наваррского было уже известно его будущим подданным благодаря многочисленным эстампам, скульптурам, медальонам, распространявшимся по всей стране. Это давало представление о высоком предназначении человека, утвердившемся в культурно-историческом процессе страны.

Российский историк С.Л. Плешкова отмечает, что статус Генриха IV поднимали, «изображая рядом с Цезарем, Александром Македонским, Карлом Великим и даже с Геркулесом, дополняя картинки словами: «Прекрасный среди самых блестящих мужей» или «Галльский Геркулес» [20], то есть французского монарха сравнивали с великими воинами и героями. Так, в римской мифологии Геркулеса, воинственного бога характеризовали как «победителя», как «непобедимого». Он имел славу борца с несправедливостью и обладал беспримерной выносливостью, смелостью и готовностью служить людям. Такими же чертами наделяли и Генриха IV. Лексема «герой» выполняет функцию семантического выделения человека из общей массы, из остальной группы людей как чего-то особенного, исключительного [19; С. 14]. При этом, как отмечает Е.О. Омеличкина, для концептосферы французского языка характерен типаж героя-рыцаря. Генриха IV можно назвать *héros combattant* (герой-борец), поскольку он совершал героические поступки и обладал личными эталонными качествами (подлинно героическими, которые позволяют человеку преодолеть страх и совершить подвиг, и куртуазными, свидетельствующими о его благородстве и моральности), что получало положительную оценку со стороны социума

в рамках устоявшейся во французской культуре ценностной системы [17; С. 88]. Именно черты героя приписывали и Генриху IV.

Вольтер посвящает героическую поэму французскому монарху Генриху IV, получившую название «Генриада». Впервые она была опубликована в 1723 г., то есть спустя 113 лет после гибели короля. Следует подчеркнуть, что героическая поэма – это один из древнейших видов эпических произведений, который за его возвышенность, гражданственность, героизму был признан венцом поэзии. Героем эпической поэмы непременно выступает историческая личность, а события, к которым причастен герой, должны иметь общенациональное, общечеловеческое значение. При этом герой должен также обладать высокими нравственными качествами и быть примером человеческого поведения. Вольтер прославляет в поэме французского короля как идеального правителя и наделяет его такими качествами и функциями, как: веротерпимость, охрана общественной свободы, гражданских уставов и прав подданных, способность укротить разнь и сохранить мир, покровительство наукам и искусствам. Как теоретик «просвещенного деспотизма» французский философ-просветитель много сил вложил в создание нового образа королевской власти [12]. Для Вольтера Генрих IV является не только образцом монарха-просветителя, но и истинным героем, победителем, отцом французского народа [59]. И сегодня Генрих IV почитается во Франции как национальный герой. В этой связи можно согласиться с утверждением Н.В. Алферовой о том, что в представлении героев-моделей, в героепочитании состоит одна из важнейших функций портретного искусства [1].

Парадный портрет короля следует рассматривать как форму политической коммуникации, в которой реализуется институциональный дискурс. Институциональность проявляется в том, что французский король выступает как носитель верховной власти, занимая верхнюю ступеньку социальной иерархической лестницы, а это диктует соблюдение установленных статусно-ролевых и ситуационно-коммуникативных норм [31; С. 54]. Так, в соответствии с правилами парадного портрета на эстампе монарх изображен во всем величии. Каждый элемент портрета наполнен ценностным содержанием и создает целостный образ королевской власти. Семантика власти на нем представлена следующими составляющими:

- 1) социально-иерархическая семантика; 2) эстетическая семантика;
- 3) духовно-идейная семантика [11; С. 24].

Социально-иерархическая семантика представлена такими элементами как трон, лавовый венок, в центре которого скрещены две пальмовые ветви, и который несут два ангела, а также регалии (скипетр, увенчанный геральдической лилией, рука правосудия, далматика, украшенная лилиями и отделанная горностаем) – внешние знаки королевской власти, которыми

монарх наделяется во время коронации. Вместо королевской короны голова Генриха IV увенчана лавровым венком. Другой составляющей социально-иерархической семантики выступает трон – парадное кресло венценосных особ, который является символом верховной власти. Как и положено, этот важный королевский атрибут находится на возвышении под навесом из дорогой ткани в знак божественного покровительства его обладателю [8; С. 494]. Трон выступает важным предметным семиотизированным презентантом власти [7; С. 66].

Генрих IV облачен в коронационную мантию, расшитую геральдическими лилиями и окаймленную мехом горноста. В правой руке он держит скипетр, увенчанный бурбонской лилией, а в левой – руку правосудия или «длань справедливости», являющуюся символом верховного правосудия. Она представляет собой фигурку руки, сложенной в двоеперстие [8; С. 493]. По словам известного французского историка-медиевиста, специалиста по геральдике М. Пастуро «рука правосудия», одна из регалий короля Франции, является одновременно и эмблематическим атрибутом, который идентифицирует короля Франции и выделяет его среди других суверенов (которые никогда ее не использовали), и символическим предметом, выражающим некую идею французской монархии» [18; С. 9-10]. Что касается геральдической лилии, то, как указывает М. Пастуро, этот цветок лилии является «подлинно историческим объектом – политическим, династическим, художественным, эмблематическим и символическим одновременно». Эта гербовая фигура представляет символ французской монархии. В ней сливаются три символических значения: непорочность, плодовитость и господство [18; С. 102-103].

Цветочная эмблема, которую король делит с Богородицей, указывает на то, что французский монарх является посредником между Богом и подданными своего королевства. В том, что королевская мантия усыпана лилиями, М. Пастуро видит «мощный символический заряд: это образ усыпанного звездами небосвода, звездное небо, космический рисунок, который опять-таки подчеркивает ту особую связь, которая существует между Царем Небесным и королем Франции – его представителем на земле. В королевском контексте усеянное фигурами поле ассоциируется с церемонией миропомазания и коронации и подчеркивает божественное происхождение власти». Французский историк отмечает такую деталь: если большинство королей Запада коронуются в мантии, усеянной звездами, иногда в сочетании с полумесяцами (еще один космический узор), то король Франции этому правилу не следует: он помазывается и коронуется в мантии, усеянной лилиями, то есть в мантии с изображением собственного герба, которая обеспечивает ему покровительство Царицы Небесной, и представляет французского короля как единственного в своем роде суверена [18; С. 108-109]. Все описанные предметы наполнены социально-иерархической семантикой.

Эстетическая семантика парадного портрета Генриха IV заключена в панегирической, иными словами в торжественной, прославляющей монарха интонации. Король в глазах его подданных – один из самых красивых людей в королевстве. И такое восприятие совершенно естественно, ведь речь идет о короле, как указывает французский историк С. Перес: красота входит в список добродетелей, которые панегиристы и придворные воспевают в своих текстах [48]. Так, французский поэт П. Скаррон (1610-1660) писал:

« Le plus aimable Roi de tous les Rois du monde
Si charmant et si beau, qu'entre tous ses sujets,
S'il s'en peut rencontrer qui soient assez bien faits
Pour avoir de son air, je veux que l'on me tonde » [56].

Несомненно, величественная, статная фигура монарха, роскошное убранство призваны внушать зрителю, наблюдателю благоговение перед королем.

Духовно-идейная семантика представлена в первую очередь инсигнией – Орденом Святого Духа как символа сплочения французского дворянства вокруг особы короля» [4; С. 45]. Не случайно девизом ордена стало: «*Duce et Auspice*» (*Предводительствуя и покровительствуя*) [7; С. 67]. Смыслы добра и зла, жизни и смерти, победы и поражения также сосредоточены в оружии, которое король попирает ногами. Оно символизирует его военные победы, так же, как и пальмовые ветви в руках ангелов. В памяти французов он остался великим полководцем. Солдаты называли его «король храбрых» [44; С. 191]. Обладая духовно-идейной семантикой, регалии представляют короля как защитника, обеспечивающего мир в своем королевстве.

Что касается пальмовых ветвей, то, как указывает французский историк М. Пастуро, они являются христологическим атрибутом и знаком власти [18; С. 113-114]. Слово *palme* (лат. *palma*, ладонь) в переносном значении стало употребляться для обозначения части ствола пальмы, из которой росли ветви, а позднее для обозначения самого дерева.

В XIII веке слово *palme* использовалось во французском языке по латинской модели как символ победы [39; С. 1518-1519]. В целом, лилии и оливковые ветви «свидетельствуют о сущности этой монархии, которая всегда стремилась выделиться на общем фоне, заявить о себе как о самой чистой, законной, священной. Отличиться, не быть обычным сувереном, не пользоваться общим набором королевских знаков отличия – именно в этом состояла основная линия символического позиционирования, которой на протяжении столетий придерживались французские короли» [18; С. 114]. Таким образом, парадный королевский портрет нес большое идеологическое значение.

Перечисленные идентификационные элементы власти на портрете короля Генриха IV являются существенным фактором легитимации королевской власти. В этой связи справедливо утверждение В.Э. Согомоняна о том, что «полноправное и полномочное обладание системой знаков власти, как и способность их использования в процессе властвования является не только насущной необходимостью для любой власти, но и ее институциональной обязанностью, служит подтверждением ее экзистенции и легитимности» [27; С. 46]. Очевидно, что цель создания парадного портрета Генриха IV – продемонстрировать высокий статус модели, ее место в общественной иерархии – достигнута.

На эстампе, как и ряде других изображений, Генрих IV представлен улыбающимся. Однако, как указывает французский историк Я. Линёре, короли на портретах серьезны и обычно не улыбаются, за исключением лишь некоторых. Так, улыбка угадывается на портретах Генриха III, она более искренняя на портретах Генриха IV, и не сходит с лица Франциска I. По своей природе и своему назначению улыбка не входит в правила парадного королевского портрета, особенно если он должен служить пропаганде, представлять суверена таким, каким его должно воспринимать население [45]. Генрих Манн в романе «Молодые годы короля Генриха IV» писал: «Король должен быть далек и недоступен, точно на портрете, всем своим видом он держит людей на почтительном расстоянии – тем, как он стоит, выступает, смотрит на них косящим взглядом из-под полуопущенных век» [14; С. 224]. Как отмечает известный советский и российский специалист по эстетике, философии и психологии искусства Е.Я. Басин, «категория комического противопоставлена «архетипу» жанра портрета. Эстетическим инвариантом портрета является категория «серьезного». Портрет – серьезен. Модель на портрете изображена в серьезную минуту жизни. Портрет опускает то, что принадлежит простой случайности, мимолетной ситуации, присущей человеку в реальной жизни. Существует внутренняя связь между созерцанием-размышлением и эстетической серьезностью. Когда человек серьезен, он не смеется. Там, где на портрете модели смеются, жанр портрета находится на границе с другими жанрами – этюдом, эскизом, «жанром» и т.п. Духовный аспект – главное в портрете» [2].

Однако французского монарха отличал добрый и веселый нрав. Так, Я. Линёре цитирует известного юрисконсульта и поэта XVI века Пьера Констана, писавшего в 1592 году о том, что доброжелательность и улыбка короля, отраженные на его лице, уже сами по себе способны преодолеть преграды испорченной природы того, кто отказывается внимать голосу Разума и Справедливости: *Je veux, Ligueur, te depeindre / Le Monarque des François, / Pour te forcer à le craindre / Et fléchir dessous ses*

loix, / Puisque ce Prince sublime, / Ton vray Roy&legitime, / Ne peut entrer en ton cœur, / Je feray par ma peinture / Que ta perverse nature / Regorgera ton erreur ... Or vois tu sa face peinte / D'un vermillon Jovial, / Toute notoire, & non feinte / Soubs un front hault& royal, / Et ce nez Persan encore / Qui, comme un beau mont, decore / Entre deux soleils rians, / Ceste genereuse face, / Et dont l'agreable audace / Domte les plus foudroyants (Pierre CONSTANT, *Portrait du tres-auguste Henry III Roy de France et de Navarre, Dedié à sa tres-chrestienne Majesté, A Chaalons, chez Claude Guyot, Imprimeur ordinaire du Roy, 1592, in-8°, 6 ff. — BNF, Rés. YE 3756*) [45].

Именно таким его представляет и Генрих Манн в романе «Молодые годы короля Генриха IV»: «Mais en s'écriant allègrement *Ventre-Saint-Gris* au moment même où il lui fut révélé tout le danger effroyable de la vie, il fit connaître au destin qu'il relevait de défi et qu'il gardait pour toujours et son courage premier et agâité native» (Однако, весело воскликнув «клянусь святым пупом» в ту сию минуту, когда ему открылись все грозные опасности жизни, он заявил судьбе, что принимает ее вызов и сохранит навсегда и свое изначальное мужество, и свою прирожденную веселость» [14; С. 45].

Таким образом, все элементы исследуемого портрета как невербального знака политического дискурса конструируют элитарность изображенного на портрете монарха, раскрывая его иерархическую дистанцированность и могущество. В его образе доминирует фигура героя и победителя, дополненная чертами приветливого и близкого к народу человека. Созданный портретом образ власти французского короля является порождением политической культуры, существовавшей во Франции во времена правления Генриха IV. При этом портрет передает и личностные характеристики Генриха Наваррского, который сохранился в памяти народа не только как великий правитель, но и как *le bon roi Henri* — «Добрый король Генрих».

Наконец, обратимся к известному портрету французского монарха Людовика XIV, написанному официальным придворным портретистом Гиацинтом Риго (1659-1743). Именно эта работа прославила художника, которому на тот момент было 43 года. Портрет Людовика XIV стал эмблемой французской монархии, а Г. Риго заложил в нем жанр парадного портрета [54]. Проходят годы, столетия, а работа Г. Риго по-прежнему вызывает неиссякаемый интерес у исследователей самых разных дисциплин [21, 22, 48, 51, 52, 57].

Монарх изображен в полный рост на фоне монументальной колонны и пышных драпировок: «Нарочито помпезная композиция, демонстративно театральная поза короля в идеально белых чулках, опирающегося на скипетр, и надменное выражение его лица подчеркивают идею неограниченной власти монарха» [22]. Главный хранитель отдела живописи Лувра Венсан Помарэд подчеркивает идею абсолютизма, переданную Г. Риго в этом портрете: *Chaque détail du tableau concourt à en faire l'image quintessenciée du pouvoir absolu: noblesse du décor antiquisant, rideau de pourpre, solennité du Roi-Soleil vêtu du costume de sacre fleurdéliné* [51].

Интересна точка зрения искусствоведа Е. Поляковой относительно



Рис.3. Н. Rigaud. Le portait en pied de Louis XIV en grand costume de sacre (1701). Musée du Louvre, Paris.

этого произведения искусства: «Создавая свой знаменитый портрет Людовика XIV, Г. Риго пользовался всеми приемами барочных художников. Он изобразил короля во всем блеске и величии его славы: небрежно опершись на скипетр, балетно отставив ногу, Людовик XIV утопает в упругих складках необъятной горностаевой мантии, его голову осеняют волнующиеся драпировки пурпурного занавеса, приоткрывающего массивные фрагменты архитектурного задника: сочетание насыщенного красного, синего, белого, золотого цветов создает впечатление неторопливого и велеречивого сценического действия. И всю эту многословную помпезность Риго сумел сочетать сна редкость реалистично переданным образом самого стареющего «короля-солнца», его дряблых щек, мясистого, нависающего над верхней губой носа, заплывших маленьких глаз. Умение передать величие монарха, не утратив жизненной конкретности образа, побудило современников говорить о том, что Людовик XIV в изображении Риго больше всего похож на самого себя» [21; С. 172-174].

В данных рассуждениях отмечается театральность портрета, выполненного в стиле барокко. Свойственные этому стилю декоративная пышность, динамические, сложные формы и живописность, повышенная теат-

ральность, чрезмерная экспрессия, доминирующая роль мира чувств и фантазий нашли свое воплощение именно в государственном портрете.

Портрет Людовика XIV в коронационном костюме выступает ярким примером *театрализации* действительности, когда художник проецирует театральные коды на действительность. При этом «реальность превращается в репрезентацию, предназначенную для созерцания», в которой театр как знаковая система обеспечивает восприятие жизни как зрелища, а человека как актера. Как справедливо отмечает М. Б. Ямпольский, «в XVII-XVIII вв. театральные коды проецировались на максимально семиотизированную культуру – культуру двора» [33; С. 16], когда был крайне необходим интерес со стороны окружающих: *быть на виду* означало *быть интересным для Другого*, ведущая роль в этом ракурсе отдавалась самопрезентации.

Французское общество с давних пор характеризуется *театральностью*, что отмечается многими критиками, искусствоведами, писателями (Г. Гейне, Ю. Метивье, М. Б. Ямпольский, J. Rohou и др.). Исследователями подчеркивалось, что рост королевского величия отражался в роскоши, сложных ритуалах двора и все большей театрализации повседневной жизни короля [15; С. 59-50]. Немецкий поэт и критик Г. Гейне писал: «Французы – придворные актеры господ бога. ... В жизни, так же как и в литературе, и в изобразительном искусстве французов господствует театральность» [9; С. 158]. Неслучайно ученые определяют французское общество данного периода как *une société de spectacle* [26]. Известный французский писатель и историк Макс Галло пишет в книге, посвященной Людовику XIV: *Louis aime cette comédie qu'est la Cour. Les acteurs sont à ses ordres et c'est lui qui les dirige, qui conçoit le ballet réglé de l'étiquette et le décor* (Людовику нравится этот комедийный театр, который представляет Двор. Актеры подчиняются его указам, и именно он руководит ими, он создает балет в соответствии с этикетом и окружающей обстановкой) [41; С. 367].

Помимо театральности в портрете Людовика XIV реализуется также такой системообразующий признак политического дискурса как дистанцированность [30; С. 59-60]. Дистанция между правителем и зрителем проявляется в следующих аспектах: 1) физическая/ пространственная дистанция – король находится на возвышении, его фигура расположена в центре картины; 2) символическая дистанция – право на обладание особыми предметами – символами власти: корона, скипетр, жезл правосудия и т.д.

Налицо *элитарность* изображенного лица, объединяющая следующие характеристики: престижность монарха, его влияние и публичность, труднодоступность для социума в случае не прямой коммуникации, избранность, а также право на отступление от нормы. В условиях внешнего

наблюдения со стороны потенциальных зрителей и с учетом статуса монарха доминирует стандарт поверхностного видения – *стратегия при-творства (stratégie du paraître)* В самом обществе той эпохи придворная жизнь была подчинена стандартам *поверхностного видения*, или *stratégie de paraître* [6; С. 51].

Вместе с тем портрет Людовика XIV, по мнению современного французского литературоведа М. Трикено, создает двойственное впечатление. С одной стороны, нижняя часть тела – это тело молодого короля со стройными ногами танцора. Ноги короля застыли в четвертой хореографической позиции, подчеркивающей паузу во время движения, словно он сделал «паузу в позе» [57]. Поскольку Людовик XIV, страстный поклонник хореографии и балета, уже не танцевал с 1670 г. (более 30 лет), то его изображение можно было бы истолковать как коммуникативный акт, показывающий зрителю, что природное тело короля следует отличать от его политического тела (терминология Э.Х. Канторовича) [10; С. 503]. С другой стороны, иронический взгляд литератора отмечает, что лицо принадлежит мужчине 60 лет, который страдал от тысячи болезней, лишился всех своих зубов и который вскоре будет вынужден передвигаться в кресле-каталке: *Le visage est bien celui d'un homme de soixante ans, qui a souffert mille maladies et perdu toutes ses dents et qui, dans les faits, sera bientôt condamné à se déplacer dans une chaise roulante* [57].

Такой крайне критический взгляд современного и образованного зрителя на портрет первого лица государства не учитывает, что это не личностный портрет и не геронтологический образ конкретного мужчины. Игнорируется исторический контекст создания портрета, стремление художника и заказчика портрета (Филипп Анжуйский, внук короля, на тот момент король Испании) показать авторитетного государственного деятеля, представителя великой державы. На официальном сайте Версаля дается иное видение портрета Людовика XIV, которое по-своему вступает в дискуссию с приведенным мнением М. Трикено: *Si le visage est celui d'un homme âgé, ses jambes, en revanche, sont celles d'un jeune danseur. Elles donnent à la silhouette royale une allure efféminée qui ne compromet pas sa « royale virilité », car cette somptuosité est toute politique* (Если лицо принадлежит старцу, то ноги, наоборот – молодому танцору. Они придают королевской фигуре женственный вид, который, однако, нисколько не компрометирует его «королевскую мужественность», ибо это великолепие – совершенно политическое») [52].

Исследователями подчеркивается идея о том, что этнокультурологическую природу французов составляет желание произвести впечатление. Французский писатель и историк Ж. Роу отмечает, что в эпоху правления

Людовика XIV казаться, приспособливаться, нравиться другим, оболыщать означало непрестанно играть какую-нибудь роль. А для этого требовалось симулировать то, что нравится и скрывать то, что думаешь, чего хочешь и что собираешься делать. Людовик XIV был в этом образцом. Французский историк объясняет успех короля умением идеально отождествлять себя со своей ролью, давать своему окружению тоже играть роль, что выражалось в строгом подчинении установленному церемониалу. Быть королем для него означало уметь в совершенстве руководить всей игрой, скрывая свою, действуя таким образом, как в международных отношениях, так и при дворе [55; С. 386]. И это мы наблюдаем в портрете, где визуальными знаками социального различия являются, в том числе парик, белила, а также такие элементы одежды, как кринолины и кружева [33; С. 37].

Людовик XIV устремляет на зрителя спокойный взгляд, свидетельствующий о его зрелом возрасте, жизненной мудрости и опыте: *Le roi est debout, en costume de sacre, regalia en place, posant sur le spectateur un regard serein qu'on attribue à son grand âge, à son expérience ou à sa satisfaction d'être le grand roi qu'il pense être* (Король изображен стоя, со всеми регалиями, устремив на зрителя взгляд, полный спокойствия, что объясняется его возрастом, опытом или же чувством удовлетворения от осознания себя великим королем) [48].

На портрете кисти Г. Риго Людовик XIV изображен со всеми символами королевской власти, которые представляют собой системно-образующие доминанты визуально-символического плана. Во-первых, это – *корона*, главный символ королевской власти, лежащая на нарядной бархатной подушке, расшитой золотыми *лилиями*, украшавшими гербы французских королей всех династий, олицетворяя три добродетели – правосудие, милосердие и сострадание [40; С. 85]. На бархатной подушке также лежит *жезл правосудия* (*main de justice*), увенчанный изображением властвующей руки.

На барельефе колонны изображена Фемида (*Thémis*) – греческая богиня правосудия. В руках она держит весы и меч. Ее присутствие указывает на право короля выступать судьей. Над головой короля свисает балдахин (*le dais*) ярко красного цвета. С античных времен этот цвет символизирует богатство и власть.

Позади Людовика XIV стоит *трон*, также расшитый золотыми лилиями на синем бархате. Трон является важным предметным семиотизированным репрезентантом власти. Еще франкский историк VI в. Григорий Турский упоминал королевское сиденье в качестве одного из важных потестарно-правовых символов: «Некий Мундерих, вообразивший, что он королевской крови, говорил, раздуваясь от гордости: «Какое мне дело до Теодориха? Я имею такое же право на трон, как и он»» [28; С. 131].

Исследователями указывается, что почитание королевского трона восходит к ранним этапам политогенеза германцев. Трон (*bregostól*) как символ и даже синоним королевской власти упоминается в северогерманской эпопее «Беовульф», а для обозначения действий конунга (верховного правителя) по реализации власти составитель текста использует такие выражения, как «держатъ престол» (*épelstólas healdan*) или держать трон (*bregostól healdan*). Для скандинавских конунгов трон также имел особое символическое значение [23; С. 131]. Во французский язык понятие *трон* пришло из греческого *thronos* со значением «парадное кресло» (*siège d'apparat*) [49; С. 561].

Также мы видим *меч* Карла Великого, или Жуайёз (Joiuse/ Joyeuse – радостный). Меч Карла Великого является символом древней монархии, преемственности власти от короля королю – защитнику церкви и королевства. Это одна из основных королевских регалий, использовавшаяся во время коронационной церемонии [35]. Меч изначально был персональным оружием франкских королей, имел личную характеристику – имя собственное. Данная традиция четко прослеживается в эпическом произведении – «Песнь о Роланде». Меч символизирует военные успехи короля и военную мощь его государства [33]. Думается, что Людовик XIV стремился позиционировать себя как король, несущий мир и спокойствие государству [36; С. 4], поэтому на портрете видна лишь рукоять меча, вложенного в ножны, скрытые в королевской мантии.

Пышное королевское облачение – пурпурные одежды и горностаи – является семиотическим кодом и культуросносным знаком власти. *Мантия*, расшитая золотыми лилиями, наделяет королевским величием и указывает на божественный характер королевской власти: лилия символизирует Деву Марию, напоминая о том, что король является ставленником Бога на земле, а мантия соотносится с мантией Великого Первосвященника, Иисуса, сына Божия. Королевский портрет добавляет культурный престиж двору Франции, что необходимо для увековечивания политического образа правителя [4; С. 41-47].

К числу других предметных символов власти относится и *скипетр* в правой руке короля как символ суверенной власти монарха. Он символизирует право короля управлять государством и своими подданными. Французское слово *sceptre* (греч. *skēptron*, палка; лат. *sceptrum*, *scaeptrum*) заимствовано в переносном значении (трон, королевство, королевская власть, верховная власть) [39; С. 2050].

На груди короля золотая цепь с *Орденом Святого Духа* (Ordre du Saint-Esprit), утвержденного еще в XVI в. Генрихом III Валуа (1551-1589) как символ сплочения французского дворянства вокруг особы короля. Де-

визом ордена стало: «*Duce et Auspice*» (*Предводительствуя и покровительствуя*). Поверх креста и медальона наложен символ Святого Духа — летящая вниз голубка с распростертыми крыльями. Орден на груди монарха — свидетельство династической наследственной монархии [58].

Голова Людовика XIV покрыта пышным *париком* (франц. *allonge*): длинные волосы завиты в локоны и ниспадают на плечи. Мода на парики распространилась после 1630 г., когда Людовик XIII начал добавлять искусственные пряди к своим волосам, чтобы выглядеть естественно [39; С. 1602]. Использование париков достигло своего апогея во времена правления Людовика XIV (1638-1715). Французский король превратил парик в символ королевского величия и знак престижа. Парик стал официальным головным убором аристократии. Этот предмет становится репрезентативным символом эпохи абсолютизма и образа Людовика XIV— символом солнца, показывающим всему миру величие, могущество и великолепие монарха [53]. Долгое время парик оставался одной из основных характеристик внешности французских королей. У Людовика XIV была целая коллекция париков. В повседневной жизни он носил короткие парики, а пышный парик он надевал в дни официальных церемоний. Неудивительно, что на парадном портрете его голову венчает пышный парик [42].

Двойные белые трикотажные чулки, вошедшие в моду в это время, подчеркивают красоту ног короля, а также защищают его от холода, поскольку в королевской резиденции Версаль зимой было холодно. Король обут в модные изящные *туфли с красными каблуками*, отличавшими дворянство от прочих сословий. Считается, что именно Людовик XIV, будучи не очень высоким (160 см), ввел моду на каблуки в мужской обуви. Тем самым он стремился прибавить себе роста и выглядеть более внушительно. Туфли украшены пряжками с бриллиантами и выступают символом придворной культуры.

Отдельного внимания заслуживают цвета, доминирующие на портрете руки Г. Риго: синий, белый, красный, золотой. Синий цвет — цвет лилии — ассоциируется с Девой Марией. Белый цвет связан с идеей монархии. Красный с античных времен передает идею могущества. Наконец, золотой является символом богатства и высокого происхождения. При дворе лишь избранные обладали правом носить одежду, расшитую золотом

Королевские атрибуты обязательны во время церемонии коронации. Они символизируют «вещный или акциональный код ритуальных форм поведения» [26], код 'идеологемы' эпохи абсолютизма. Людовик XIV был коронован 7 июня 1654 г., таким образом, на парадном портрете кисти Г. Риго он представлен в коронационном костюме, в котором он был 47 лет тому назад. Портрет монарха является культуруносным знаком эпохи абсолютизма.

Внешние символы монархической власти являются средствами семиотизации власти в парадном королевском портрете. Меч, скипетр, рука правосудия, корона символизируют три рода власти, которые король получил от Бога: власть религиозную, политическую и судебную. Они транслируют величие и могущество французского монарха и служат символами легитимации королевской власти. Кроме того, регалии, а также другие детали парадного королевского портрета, изображенные на портретах французских королей, отражают принцип династической монархии, и еще шире – принцип наследственной преемственности верховной власти. Визуальная репрезентация власти позволяет создать и распространить образ идеально-правителя, используемый для обоснования легитимности его правления.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алферова, Н.В., 2006. *Функции портрета в русской культуре: автореф. дис. ... канд. культурологии.* Санкт-Петербург. URL : <http://cheloveknauka.com/funktii-portreta-v-russkoy-kulture#ixzz5L4LcWszm>.
2. Басин, Е.Я., *Портрет в изобразительном искусстве* [Электронный ресурс]. URL : http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/izobrazitelnoe_iskusstvo/PORTRET_V_IZOBRAZITELNOM_ISKUSSTVE.html
3. Боров, Ю.Б., 2005. *Эстетика.* Русь-Олимп: АСТ: Астрель, Москва.
4. Васильева, Е.Г., 2017. «Мягкая сила» королевского портрета в пространстве семиотики. В *Фундаментальное и актуальное в развитии языка: категории, факторы, механизмы: Сборник статей. Материалы XVIII Межд. конф. Школы-семинары им. Л. М. Скредлиной (Москва, 13-16 сентября 2017 г.)*. МГПУ; Языки Народов Мира, Москва, С. 41-47.
5. Викулова, Л.Г., Васильева, Е.Г., 2015. Выбор имени как инструмент укрепления династической власти в раннем Средневековье (Франция, V-X вв.). В *Верхневолжский филологический вестник : научный журнал*, №2, С. 58-64.
6. Викулова, Л. Г. , 2017. Диахроническая этносемиотрия лексемы *salon* В *Фундаментальное и актуальное в развитии языка: категории, факторы, механизмы: Сборник статей: Материалы XVIII Межд. конф. Школы-Семинара им. Л.М. Скредлиной (Москва, 13-16 сентября 2017 г.)*. МГПУ; Языки Народов Мира, Москва, С. 47-52
7. Викулова, Л.Г., Васильева, Е.Г., 2018. Вербализация портрета монарха как вторичная семиотизация института власти. В *Верхневолжский филологический вестник: научный журнал*, №1, С. 63-71.
8. Вовк, О.В., 2006. *Энциклопедия знаков и символов.* Вече, Москва.
9. Гейне, Г., 1983. Проза 30-х годов. Письма. В *Собр. соч. в 6 тт., Т.5.* Художественная литература, Москва.
10. Канторович, Э.Х., 2015. *Два тела короля. Исследование по средневековой политической теологии.* Изд. второе, испр. Изд-во Института Гайдара, Москва.
11. Ковшова, М.Л., 2015. *Семантика головного убора в культуре и языке. Костюмный код культуры.* Гнозис, Москва.
12. Кущёва, М.В., *Представление о королевской власти в политической культуре Франции первой половины XVIII в. (1715-1748 гг.)* [Электронный ресурс]. URL : <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-fra/kuscheva-o-korolevskoj-vlasti-francii.htm>.

13. Мальцева, Н.Л., 1978. *Французский карандашный портрет XVI века*. Искусство, Москва.
14. Манн, Г., 1991. *Молодые годы короля Генриха IV*. Дет. лит., Москва.
15. Метивье, Ю., 2005. *Франция в XVI-XVIII вв. : от Франциска I до Людовика XV*. АСТ : Астрель, Москва.
16. Мукаржовский, Я., 1994. *Искусство как семиологический факт* [Электронный ресурс]. URL: http://philologos.narod.ru/texts/mukarzh_semio.htm.
17. Омеличкина, Е.О., 2013. *Реализация лингвокультурного типажа «héros combattant» в художественном дискурсе (на материале французского языка): дис. ... канд.филол.наук*. Кемерово.
18. Пастуро, М., 2017. *Символическая история европейского средневековья*. Александрия, Санкт-Петербург.
19. Плахов, В.Д., 2008. *Герои и героизм. Опыт современного осмысления вековой проблемы*. КАРО, Санкт-Петербург.
20. Плешкова, С.Л., 1999. Генрих IV Французский [Электронный ресурс] В *Вопросы истории*, № 10, С. 65-81. URL: <http://historystudies.org/2012/06/pleshkova-s-l-genrix-iv-francuzskij/>.
21. Полякова, Е., 1984. Гиацинт Риго (1659-1743) В *Сто памятных дат: Художественный календарь*. Советский художник, Москва.
22. Прокопенко, В., *Придворный Гиацинт* [Электронный ресурс]. URL : <http://metofora.wixsite.com/prokopenko-v-v-blog/single-post>
23. Санников, С.В., 2011. *Образы королевской власти эпохи Великого переселения народов западноевропейской историографии VI века : монография*. Изд-во НГТУ, Новосибирск.
24. Санников, С.В., 2014. Семиозис власти в семантическом типе культуры: методологические пролегомены. В *ΣΧΟΛΗ(СХОЛЭ). Философское антиковедение и классическая традиция*, Т.8, Вып.2, Новосибирск : Изд-во Новосибирский национальный исследовательский университет, С. 378-398.
25. Скредина, Л.М., Становая Л.А., 2001. *История французского языка : Учебник*. Высшая школа, Москва.
26. *Словарь лингвокультурологических терминов*. Авторы-сост. Ковшова М.Л., Гудков Д.Б. Гнозис, Москва.
27. Согомонян, В.Э., 2012. Что такое дискурс власти? *В21-й ВЕК*, 1 (12), С. 34-51.
28. Турский, Г., 2009. *История франков*. ЗАО «Центрполиграф», Москва.
29. Федотова, Е. Д., 2016. Жанр «великие люди» и интерпретация образа Генриха IV во французском искусстве. В *Успехи современной науки и образования*, №11, Том 5, С. 159-162.
30. Фофин, А.И., 2013. Антропоцентричность как принцип интерпретации живописного произведения (на материале текстов о «библейском» творчестве Марка Шагала). В *Человек и его Язык: Материалы юбилейной XVI Международной конференции научной Школы-Семинара им. Л.М. Скредлиной*. Торговый Дом «СКИФИЯ», Санкт-Петербург.
31. Чудинов, А.П., 2008. *Политическая лингвистика: учеб. пособие*. 3-е изд., испр. Флинта : Наука, Москва.
32. Шейгал, Е.И., 2004. *Семиотика политического дискурса*. Гнозис, Москва.
33. Ямпольский, М.Б., 2012. *Наблюдатель. Очерки истории видения*. Мастерская ЕАНС, Санкт-Петербург.
34. Щербаков, А.Б., 2008. Рыцарь и общество в средневековом эпосе («Песнь о Роланде»). В *Информационный гуманитарный портал Знание. Понимание. Умение*, № 6, История. URL : <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/6/Shcherbakov/>.
35. Bois, J.-P., 2011. Louis XIV, roi de paix? In *Revue historique des armées*, № 263, P. 3-39.

36. Bourgeaux, L., 2005. *L'apparition du portrait gravé dans le livre au XVIème siècle* [Electronic resource] Mémoire de recherche. Sous la direction de Vanessa Selbach, conservateur des bibliothèques. URL: <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/604-l-apparition-du-portrait-grave-dans-le-livre.pdf>.
37. Chevalier, J., 2008. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Robert Laffont/ Jupiter, Paris.
38. Barbier, M., *Épée et fourreau du sacre des rois de France. Département des Objets d'art: Haut Moyen Âge* [Electronic resource]. URL: <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/epee-et-fourreau-du-sacre-des-rois-de-france>.
39. *Dictionnaire Historique de la langue française*, 2010. Sous la direction d'Alain Rey. Le Robert, Paris.
40. Gaborit-Chopin, D., 1987. *Regalia : Les instruments du sacre des rois de France, Les « Honneurs de Charlemagne*. Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris.
41. Gallo, M., 2009. *Louis XIV. Le Roi-Soleil*. Pocket, Paris.
42. *Histoire de la mode: les perruquiers du roi* [Electronic resource]. URL: <https://www.histoire-pour-tous.fr/histoire-de-france/4432-les-perruquiers-du-roi.html>
43. Lambert, A.-S., *Les portraits de François I^{er} à la Renaissance, symbole de la révolution dialectique humaniste?* [Electronic resource]. URL: http://classes.bnf.fr/rendezvous/pdf/FP_Portrait.pdf.
44. Le Brun, C., 2002. *Dictionnaire encyclopédique de l'histoire de France*. Maxi-Livres, Paris.
45. Ligneux, Y., 2010. Le visage du roi, de François I^{er} à Louis XIV In *Revue d'histoire moderne&contemporaine* [Electronic resource], №57/4. Belin, Paris. URL : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2010-4-page-30.htm>
46. Montaigne, M. de, 1931. *Essais*. T.2.Éditions Fernand Roches, Paris1931.
47. Pastoureau, M.,2004. *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Éditions du Seuil, Paris.
48. Perez, S., 2003. Les rides d'Apollon : l'évolution des portraits de Louis XIV [Electronic resource], In *Revue d'histoire moderne et contemporaine*. – 2003/3 (n°50-3) / Perez S. – Access mode: <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2003-3-page-62.htm>
49. Picoche, J., 2006. *Dictionnaire étymologique du français*. Le Robert, Paris.
50. Poirson, A., 1867. *Histoire du règne de Henri IV* [Electronic resource]. Volume 4., 2^e édition. Editions Didier et Cie, Paris. URL : <https://books.google.fr/books?id>.
51. Pomarède, V., *Œuvre. Louis XIV (1638-1715)* [Electronic resource]. URL : <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/louis-xiv-1638-1715>
52. *Portrait de Louis XIV en grand costume royal par Hyacinthe Rigaud*, [Electronic resource]. URL : http://ressources.chateaubersailles.fr/IMG/pdf/5_edutheque_louis_xiv_en_costume_de_sacre_rigaud.pdf
53. *Quand les Bourbons portaient perruques* [Electronic resource]. URL : <http://plume-dhistoire.fr/quand-les-bourbons-portaient-perruques>
54. Rigaud, 1702. *Louis XIV en costume de sacre* [Electronic resource]. URL : <http://gallica.bnf.fr/essentiels/album-9>.
55. Rohou, J, 2002. *Le XVII^e siècle, une révolution de la condition humaine*. Éditions du Seuil, Paris.
56. Scarron, P., 1785. Le Roy [Electronic resource]. In *Oeuvres de Scarron*. Chez Jean-François Bastien, Paris. URL : <https://www.poemes.co/le-roy.html>
57. Triquenaux, M., 2015, *Portrait du roi, portrait du Président* [Electronic resource], In *Imaginaires du pouvoir et de la noblesse (XVIII^e-XIX^e)*. URL : <http://imaristo.hypotheses.org/103>

58. Tsikounas, M., 2008. De la gloire à l'émotion, Louis XIV en costume de sacre par Hyacinthe Rigaud [Electronic resource] In *Sociétés & Représentations*, n° 26, p. 57-70, URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2008-2-page-57.htm>
59. Voltaire, M.-F., 1728. *La Henriade* [Electronic resource]. Londres. URL : https://archive.org/details/McGillLibrary-rbcs_henriade_voltaire_quatro53-15860.

REFERENCES

1. Alferova, N.V., 2006. *Funktsii portreta v russkoy kul'ture*: avtoref. dis. ... kand. kul'turologii. Saint-Petersburg. URL : <http://cheloveknauka.com/funktsii-portreta-v-russkoy-kul'ture#ixzz5L4LcWszm>.
2. Basin, E. Ya., *Portret v izobrazitel'nom iskusstve* [Electronic resource]. URL : http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/izobrazitelnoe_iskusstvo/PORTRET_V_IZOBRAZITELNOM_ISKUSSTVE.html
3. Borev, Yu.B., 2005. *Estetika*. Rus'-Olimp: AST: Astrel', Moscow.
4. Vasil'eva, E.G., 2017. «Myagkaya sila» korolevskogo portreta v prostranstve semiotiki. In *Fundamental'noe i aktual'noe v razvitiy yazyka: kategorii, faktory, mekhanizmy*: Sbornik statey. Materialy XVIII Mezhd. konf. Shkoly-seminary im. L. M. Skrelinoy (Moscow, 13-16 sentyabrya 2017 g.). MGPU; Yazyki Narodov Mira, Moscow, P. 41-47.
5. Vikulova, L.G., Vasil'eva, E.G., 2015. Vybory imeni kak instrument ukrepleniya dinasticheskoy vlasti v rannem Srednevekov'e (Frantsiya, V-X vv.). In *Verkhnevolzhskiy filologicheskii vestnik* : nauchnyy zhurnal, №2, P. 58-64.
6. Vikulova, L. G. , 2017. Diakhronicheskaya etnosemiometriya leksemy *salon* In *Fundamental'noe i aktual'noe v razvitiy yazyka: kategorii, faktory, mekhanizmy*: Sbornik statey: Materialy XVIII Mezhd. konf. Shkoly-Seminara im. L.M. Skrelinoy (Moscow, 13-16 sentyabrya 2017 g.). MGPU; Yazyki Narodov Mira, Moscow, P. 47-52.
7. Vikulova, L.G., Vasil'eva, E.G., 2018. Verbalizatsiya portreta monarkha kak vtorichnaya semiotizatsiya instituta vlasti. In *Verkhnevolzhskiy filologicheskii vestnik*: nauchnyy zhurnal, №1, P. 63-71.
8. Vovk, O.V., 2006. *Entsiklopediya znakov i simvolov*. Veche, Moscow.
9. Heine H., 1983. The Prose Writings of the 30th. Letters. In *Sobr. soch.* v 6 tt., T.5. Khudozhestvennaya literatura, Moscow.
10. Kantorowicz E., 2015. *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*. Izd. vtoroe, ispr. Izd-vo Instituta Gaydara, Moscow.
11. Kovshova, M.L., 2015. *Semantika golovnogo ubora v kul'ture i yazyke. Kostyumnyy kod kul'tury*. Gnozis, Moscow.
12. Kushcheva, M.V., *Predstavlenie o korolevskoy vlasti v politicheskoy kul'ture Frantsii pervoy poloviny XVIII v. (1715-1748 gg.)* [Electronic resource]. URL : <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-fra/kuscheva-o-korolevskoj-vlasti-francii.htm>.
13. Mal'tseva, N.L., 1978. *Frantsuzskiy karandashnyy portret XVI veka*. Iskusstvo, Moscow.
14. Mann H. *The Youth of Henri IV*. Det. lit., Moscow.
15. Metivier, H., 2005. *Frantsiya v XVI-XVIII vv. : ot Frantsiska I do Lyudovika XV*. AST : Astrel', Moscow.
16. **Mukařovský** J., 1994. Art as Semiotic Fact [Electronic resource]. URL: http://philologos.narod.ru/texts/mukarz_semio.htm
17. Omelichkina, E.O., 2013. *Realizatsiya lingvokul'turnogo tipazha «héros combattant» v khudozhestvennom diskurse (na materiale frantsuzskogo yazyka)*: dis. ... kand.filol.nauk. Kemerovo.
18. Pasturo M., M., 2017. *Symbolic History of the European Middle Ages*. Aleksandriyaa, Saint-Petersburg.

19. Plakhov, V.D., 2008. *Geroi i geroizm. Opyt sovremennogo osmysleniya vekovoy problemy*. KARO, Saint-Petersburg.
20. Pleshkova, S.L., 1999. Genrikh IV Frantsuzskiy [Electronic resource] In *Voprosy istorii*, № 10, P. 65-81. URL: <http://historystudies.org/2012/06/pleshkova-s-l-genrikh-iv-francuzskij/>
21. Polyakova, E., 1984. Giatsint Rigo (1659-1743) In *Sto pamyatnykh dat: Khudozhestvennyy kalendar'*. Sovetskiiy khudozhnik, Moscow.
22. Prokopenko, V., Pridvornyy Giatsint [Electronic resource]. URL : <http://metofora.wixsite.com/prokopenko-v-v-blog/single-post>
23. Sannikov, S.V., 2011. *Obrazy korolevskoy vlasti epokhi Velikogo pereseleniya narodov zapadnoevropeyskoy istoriografii VI veka* : monografiya. Izd-vo NGTU, Novosibirsk.
24. Sannikov, S.V., 2014. Semioziz vlasti v semanticheskom tipe kul'tury: metodologicheskie prolegomeny. In ΣΧΟΛΗ(CXOJIЭ). Filosofskoe antikovedenie i klassicheskaya traditsiya, T.8, Vyp.2, Novosibirsk : Izd-vo Novosibirskiy natsional'nyy issledovatel'skiy universitet, P. 378-398.
25. Skrelina, L.M., Stanovaya L.A., 2001. *Istoriya frantsuzskogo yazyka* : Uchebnik. Vysshaya shkola, Moscow.
26. *Slovar' lingvokul'turologicheskikh terminov*. Avtory-sost. Kovshova M.L., Gudkov D.B. Gnozis, Moscow.
27. Sogomonyan, V.E., 2012. Chto takoe diskurs vlasti? In *21-y VEK*, 1 (12), P. 34-51.
28. Tour, Gregory of., 2009, *History of the Franks*. ZAO «Tsentrpoligraf», Moscow.
29. Fedotova, E. D., 2016. Zhanr «velikie lyudi» i interpretatsiya obraza Genrikh IV vo frantsuzskom iskusstve. In *Uspekhi sovremennoy nauki i obrazovaniya*, №11, Tom 5, P. 159-162.
30. Fofin, A.I., 2013. Antropotsentrichnost' kak printsip interpretatsii zhivopisnogo proizvedeniya (na materiale tekstov o «bibleyskom» tvorchestva Marka Shagala). In *Chelovek i ego Yazyk: Materialy yubileynoy XVI Mezhdunarodnoy konferentsii nauchnoy Shkoly-Seminara im. L.M. Skrelinoy*. Torgovyy Dom «SKIFIYA», Saint-Petersburg.
31. Chudinov, A.P., 2008. *Politicheskaya lingvistika: ucheb. posobie*. 3-e izd., ispr. Flinta : Nauka, Moscow.
32. Sheygal, E.I., 2004. *Semiotika politicheskogo diskursa*. Gnozis, Moscow.
33. Yamplosky, M.B., 2012. *The Observer. Essays on the History of Vision*. Masterskaya EANS, Saint-Petersburg.
34. Shcherbakov, A.B., 2008. Rytsar' i obshchestvo v srednevekovom epose («Pesn' o Rolande»). In *Informatsionnyy gumanitarnyy portal Znanie. Pomianie. Umenie*, № 6, Istoriya. URL : <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/6/Shcherbakov/>.
35. Bois, J.-P., 2011. Louis XIV, roi de paix? In *Revue historique des armées*, № 263, P. 3-39.
36. Bourgeaux, L., 2005. *L'apparition du portrait gravé dans le livre au XVIème siècle* [Electronic resource] Mémoire de recherche. Sous la direction de Vanessa Selbach, conservateur des bibliothèques. URL: <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/604-l-apparition-du-portrait-grave-dans-le-livre.pdf>.
37. Chevalier, J., 2008. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Robert Laffont/ Jupiter, Paris.
38. Barbier, M., *Epée et fourreau du sacre des rois de France. Département des Objets d'art: Haut Moyen Âge* [Electronic resource]. URL: <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/epée-et-fourreau-du-sacre-des-rois-de-france>.
39. *Dictionnaire Historique de la langue française*, 2010. Sous la direction d'Alain Rey. Le Robert, Paris.
40. Gaborit-Chopin, D., 1987. *Regalia : Les instruments du sacre des rois de France, Les « Honneurs de Charlemagne*. Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris.
41. Gallo, M., 2009. *Louis XIV. Le Roi-Soleil*. Pocket, Paris.

42. *Histoire de la mode: les perruquiers du roi* [Electronic resource]. URL: <https://www.histoire-pour-tous.fr/histoire-de-france/4432-les-perruquiers-du-roi.html>
43. Lambert, A.-S., *Les portraits de François I^{er} à la Renaissance, symbole de la révolution dialectique humaniste?* [Electronic resource]. URL: http://classes.bnf.fr/rendezvous/pdf/FP_Portrait.pdf.
44. Le Brun, C., 2002. *Dictionnaire encyclopédique de l'histoire de France*. Maxi-Livres, Paris.
45. Ligneux, Y., 2010. Le visage du roi, de François I^{er} à Louis XIV In *Revue d'histoire moderne&contemporaine* [Electronic resource], №57/4. Belin, Paris. URL : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2010-4-page-30.htm>
46. Montaigne, M. de, 1931. *Essais*. T.2.Éditions Fernand Roches, Paris1931.
47. Pastoureau, M.,2004. *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Éditions du Seuil, Paris.
48. Perez, S., 2003. Les rides d'Apollon : l'évolution des portraits de Louis XIV [Electronic resource], In *Revue d'histoire moderne et contemporaine*. – 2003/3 (n°50-3) / Perez S. – Access mode: <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2003-3-page-62.htm>
49. Picoche, J., 2006. *Dictionnaire étymologique du français*. Le Robert, Paris.
50. Poirson, A., 1867. *Histoire du règne de Henri IV* [Electronic resource]. Volume 4., 2^e édition. Editions Didier et Cie, Paris. URL : <https://books.google.fr/books?id>.
51. Pomarède, V., *Cuvre. Louis XIV (1638-1715)* [Electronic resource]. URL : <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/louis-xiv-1638-1715>
52. *Portrait de Louis XIV en grand costume royal par Hyacinthe Rigaud*, [Electronic resource]. URL : http://ressources.chateaubains.fr/IMG/pdf/5_edutheque_louis_xiv_en_costume_de_sacre_rigaud.pdf
53. *Quand les Bourbons portaient perruques* [Electronic resource]. URL : <http://plume-dhistoire.fr/quand-les-bourbons-portaient-perruques>
54. Rigaud, 1702. *Louis XIV en costume de sacre* [Electronic resource]. URL : <http://gallica.bnf.fr/essentiels/album-9>.
55. Rohou, J, 2002. *Le XVII^e siècle, une révolution de la condition humaine*. Éditions du Seuil, Paris.
56. Scarron, P., 1785. Le Roy [Electronic resource]. In *Oeuvres de Scarron*. Chez Jean-François Bastien, Paris. URL : <https://www.poemes.co/le-roy.html>
57. Triquenaux, M., 2015, *Portrait du roi, portrait du Président* [Electronic resource], In *Imaginaires du pouvoir et de la noblesse (XVIII^e-XIX^e)*. URL : <http://imaristo.hypotheses.org/103>
58. Tsikounas, M., 2008. De la gloire à l'émotion, Louis XIV en costume de sacre par Hyacinthe Rigaud [Electronic resource] In *Sociétés & Représentations*, n° 26, P. 57-70, URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2008-2-page-57.htm>
59. Voltaire, M.-F., 1728. *La Henriade* [Electronic resource]. Londres. URL : https://archive.org/details/McGillLibrary-rbcs_henriade_voltaire_quatro53-15860.