

**«ПОРТРЕТ НЕИЗВЕСТНОГО» (ГЕРЦОГА АЛАНСОНСКОГО (?))  
РАБОТЫ НЕИЗВЕСТНОГО МАСТЕРА 1560-х годов ИЗ КОЛЛЕКЦИИ  
ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА: к вопросу об атрибуции**

**Ю.В. Романенкова**, доктор искусствоведения, профессор кафедры искусствоведения и экспертно-оценочной деятельности Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств (Киев)

**Аннотация.** Цель данной статьи – корректировка атрибуции «Портрета неизвестного» кисти французского мастера 1560-х гг. из собрания Государственного Эрмитажа, а также копии этого произведения, похищенного из частного собрания в Санкт-Петербурге.

**Ключевые слова:** музей, коллекция, частное собрание, копия, атрибуция, датировка.

**Анотація.** Мета даної статті – коригування атрибуції «Портрета невідомого» пензля французького майстра 1560-х рр. з зібрання Державного Ермітажа, а також копії цього твору, викраденої з приватного зібрання в Санкт-Петербурзі.

**Ключові слова:** музей, колекція, приватне зібрання, копія, атрибуція, датування.

**Abstract.** The purpose of this paper is correction of attribution both of “Portrait of an unknown man” by French artist of 1560s from the State Hermitage Museum and of the copy of this work, stolen from the private collection in St. Petersburg.

**Key words:** museum, collection, private collection, copy, attribution, dating.

**Постановка проблемы. Анализ степени ее исследованности.** II пол. XVI в. во французском искусстве – время, когда в придворном изобразительном искусстве происходят кардинальные, приведшие к рождению нового облика художественной культуры, изменения. Стиль Фонтенбло, господствовавший в это время, стал объектом внимания ряда серьезных французских ученых, ведущее место среди которых принадлежит Ж. Адемару, С. Беген, Л. Димье,

А. Шастелю [1; 18-27]. Но в целом, отечественная библиография по проблеме зарождения феномена нового искусства довольно скудна [3; 5; 7-18], да и список зарубежных источников по вопросам стилеобразования в этот период не назовешь исчерпывающим. Период правления Генриха II – небольшой промежуток между двумя эрами иноземных мастеров при французском дворе, когда локальные традиции ненадолго отводили себе место под солнцем. Одним из главенствующих жанров в этот период стал портрет. В отличие от неудовлетворительного состояния исследованности проблемы стиля Фонтенбло в целом, феномен французского портретного искусства времен последних Валуа нельзя назвать «темным пятном» европейского искусствознания. Ему посвящали свои труды не только зарубежные, но и советские ученые, среди которых – Н. Мальцева [5; 7], И. Новосельская [8-9], Н. Петруевич [10]. Но при этом остается целый ряд проблем, к которым еще предстоит не раз возвращаться исследователям. Одна из них – необходимость уточнения атрибуций произведений этого времени. Попытки либо откорректировать атрибуцию, либо опровергнуть существующую с посылкой на последующую необходимость уточнения в украинском искусствоведении предпринимались уже не раз [12-17; 18].

**Предпосылки расцвета портретного искусства при французском дворе.** II пол. XVI в. – это эра истинного «портретного неистовства» [4] при французском дворе, когда на портрет среди знати был небывалый спрос. Примечательно, что в эти годы, во время правления последних представителей Валуа-Ангулемов, портрет становится востребован не только в живописи, но и в графике. Если до тех пор она носила исключительно вспомогательный, эскизный характер, то примерно с середины XVI ст. мода на «les crayons» провоцирует становление нового самостоятельного типа карандашного портрета в графическом искусстве, особо интересным явлением в котором стал детский портрет. Одной из основных причин тому послужила любовь Екатерины де Медичи к «карандашам». Катен, имевшая много детей, не имела возможности видеть их постоянно и подолгу – двор постоянно переезжал с

места на место, – а исполнение живописного портрета требовала длительного времени. Поэтому флорентийка зачастую ограничивалась рисунками, гораздо более доступными ей в силу краткости создания и, к тому же, запечатлевавшими ее детей более живыми и раскованными. Со временем этот набросочный, вторичный материал приобретет значение самостоятельных произведений искусства и войдет в моду. Так желание Катрин, чьи многие дети умирали в раннем возрасте, иметь их изображения на память, стала движущей силой для создания сначала ее личной коллекции произведений графики лучших мастеров двора, а затем и возымела более глобальные последствия для искусства Королевства Лилий.

Но многие из этих листов все же впоследствии при наличии времени, не теряя при этом своей самоценности, переводились в живопись. Поэтому мы имеем возможность наблюдать немало рисунков и живописных вариантов портретов с идентичными композиционными решениями. Довольно много из них, в силу настоящего портретного засилья при дворе в то время, до сих пор остаются малоизвестными: либо неизвестен автор произведения, либо нет данных о модели, нередкими являются и приблизительные датировки работ. Чаше проблемы такого рода встречаются в музеях за пределами Франции, так можно сказать и о российских, и об украинских коллекциях. Украина обладает крайне малым количеством французских портретов указанного периода, к тому же, существующие атрибуции ряда из них можно опровергать [17]. Российские музеи тоже не могут похвастать обилием живописных портретов эпохи последних Валуа. Графика представлена намного полнее, один только Государственный Эрмитаж может гордиться не одной сотней листов тех лет, из которых, правда, большинство являются копиями тех работ, оригиналы которых хранятся в Музее Конде при замке Шантильи [8].

**Портрет из собрания Государственного Эрмитажа.** Именно в силу редкости для наших музейных собраний каждый из портретов французских мастеров XVI в. достоин усиленного внимания. Одной из таких работ является так называемый «Портрет неизвестного (герцога Алансонского (?))» из собрания

Государственного Эрмитажа в Санкт-Петербурге (ил. 1). Каждый из примеров портретной живописи Франции эпохи Ренессанса имеет колоссальную музейную ценность, в силу чего стоит и скрупулезного изучения. И в результате углубленных штудий в ряде случаев, увы, приходится усомниться и в достоверности существующей атрибуции, как в случае с портретом Марии Стюарт (?) из Картинной галереи Львова кисти Ф. Клуэ (?) [17]. К сожалению, для того, чтобы опротестовать наличествующую атрибуцию призывений, иногда достаточно даже первичной, визуальной экспертизы, иногда – некоторых дополнительных штудий, но базирующихся на вполне доступных источниках, что свидетельствует о неудовлетворительном состоянии изученности корпуса призывений французского искусства эпохи Ренессанса, а иногда и просто о поверхностном их описании, не претендующем на анализ.

Эрмитажный портрет, попавший на российскую землю в 1772 г. из парижского собрания Кроза, ставит перед исследователем целый ряд вопросов. На сегодняшний день он находится в части экспозиции Эрмитажа, посвященной французскому искусству. Музей обладает прекрасным собранием живописных произведений XV-XVIII вв., однако, XV-XVI вв. представлены наиболее скудно. Портрет обрамлен в золоченую раму с надписью «Клуэ» на русском и французском языках. Произведение довольно камерное, что характерно для придворных портретов того периода, имеет размеры 48,5x32 см, написано маслом на дереве, ныне картина защищена стеклом. Экспликация к работе хранит следующую информацию: портрет неизвестной модели, неизвестного мастера, Франция, конец 1560-х годов [30]. В работах ряда советских исследователей можно встретить аналогичные данные об этом интересном произведении, иногда предполагается, что это портрет герцога Алансонского [6; 31] и можно встретить варианты уточненной датировки: около 1566 г. [6, 149]. В правом верхнем углу картины видна надпись, подтверждающая, что изображен именно герцог Алансонский. Но если есть такое точное указание, то что спровоцировало сомнения исследователей и почему по сей день портрет называют «Портретом неизвестного»? Вопрос о модели недалеко не

единственный, не меньший же интерес вызовет и автор картины, да и ее датировка.

Одна из версий, о которой гласит надпись на раме картины, состоит в том, что автором был Ф. Клуэ [6]. Однако, исследователями было доказано, что ни сам Жане, ни, скорее всего, никто из художников его круга не мог быть автором этого произведения [6, 165] в силу стилистических особенностей живописи данного портрета, противоречащих комплексу стилистических черт манеры Клуэ-младшего и его художников школы.

Еще одна гипотеза, которой и ныне придерживается ряд исследователей, состоит в том, что автором портрета был Жан де Кур, сменивший Ф. Клуэ на посту придворного художника [30]. Де Кур, выходец из мастерской Клуэ, действительно состоял при дворе, имел должность художника и камердинера герцога Алансонского [11], т.е. вполне вероятно, что он мог портретировать герцога. Известны несколько доподлинно его работ, т.е. есть возможность провести компаративный анализ по комплексу стилистических черт. Но интересно следующее: одна из известных работ де Кура создана примерно в 1573 г., это так называемый «Портрет герцога Алансонского» из музея Конде в Шантильи, живопись. Вторая – рисунок, датируемый тем же 1573 г., из коллекции Национальной Библиотеки Парижа, где представлена та же модель, в том же ракурсе, т.е. речь, скорее всего, идет о подготовительном рисунке к живописному портрету из собрания Шантильи. О других портретах детей Франции кисти де Кура сведений у нас нет, к тому же стилистически она довольно отдаленно напоминает манеру де Кура, как и манеру Клуэ, учеником коего являлся де Кур. Поэтому приписывать эрмитажный портрет де Куру оснований на сегодняшний день недостаточно. Поэтому на сегодняшний день вопрос об авторстве эрмитажного портрета стоит оставить пока открытым.

Интересно, что парижский рисунок Ж. де Кура именуют в источниках «Портретом герцога Анжуйского» [11], хотя изображена одна и та же модель. Т.е. возникает проблема идентификации модели, аналогичная эрмитажной. Для уточнения, кто же изображен как на живописном портрете де Кура, так и на его

рисунке, так и на эрмитажном портрете, следует обратиться к генеалогии Валуа-Ангулемов. Путаница обычно возникает в источниках вокруг двух персоналий – Генриха, будущего короля Генриха III, и Франсуа-Эркюля, младшего сына Генриха II и Екатерины де Медичи, единственного, так и не получившего французскую корону (Карл IX, Франциск II, Генрих III успели побывать на троне). Обе работы Ж. де Кур датированы 1573 г., и изображена бесспорно одна и та же модель. Из двух братьев младшему в этот год было 18-19 лет (Франсуа), старшему (Генриху) – 22 года. Точная дата рождения Франсуа неизвестна, она колеблется между 1554 и 1555 гг. Но известно, что в 1574 г. титул герцога Анжуйского перешел к Франсуа, поскольку Генрих стал в этот год королем сначала Польши, а вскоре и Франции. А в 1573 г. титул герцога Анжуйского носил еще именно он, соответственно, на работах де Кура мог быть изображен именно Генрих.

Что же до эрмитажного портрета, датируемого 1566 г. (или концом 1560-х гг.), то указание на то, что на нем тоже может быть изображен Генрих [30], тогда еще носивший титул герцога Алансонского, при компаративном анализе с работами де Кура не может быть воспринято в качестве серьезной гипотезы. При первом, даже беглом взгляде на картины и рисунок видно, что изображены разные модели, пусть и с разницей в 7-8 лет, но речь не может идти об одном человеке. А предположение, что это может быть Франсуа, обладатель титула герцога Алансонского до Генриха, тоже не выдерживает критики: во-первых, на момент написания портрета этот титул носил именно Генрих, а во-вторых, в это время Франсуа было всего лет 11-12 от роду. Допустить, что изображен Франсуа, но неверна принятая датировка эрмитажной картины, тоже нельзя: при сопоставлении этого изображения с достоверно известными портретами Франсуа-Эркюля становится очевидным полное отсутствие портретного сходства. В Лувре, в музее Конде в Шантильи, в том же Эрмитаже можно найти не один портрет Франсуа, подтверждающий это. Младший сын Генриха II прожил всего около 30 лет, и портретная галерея его образов во французском искусстве не так уже богата, но все же достаточна

для того, чтобы опровергнуть, что на эрмитажном портрете мы видим лицо Франсуа. Тем более, что в том возрасте, в котором представлен на портрете молодой человек, сам принц Франсуа обладал отличительной особенностью внешности, которую, пусть и зависимые от обязательной для придворного искусства идеализации, все же не могли полностью игнорировать портретисты. Франсуа-Эркуюль переболел оспой, что оставило заметные следы на его лице. Это было настолько очевидно, что в народе, который никогда не благоволил к принцу, даже появились сатирические стишки на эту тему, вроде таких: «Господа, не глядите косо на Франсуа и его два носа». А представленная на эрмитажном портрете модель весьма совершенна по чертам лица, хотя и имеющего яркие отличительные признаки, выдающие хищность характера. Поэтому предположения о том, что может быть изображен Франсуа, как и Генрих, можно считать однозначно ошибочными, а надпись в правом верхнем углу картины, вероятно, является позднейшим дополнением.

**Поздняя копия.** В начале нашего века из частного собрания в Санкт-Петербурге была похищена картина, визуально абсолютно идентичная эрмитажному портрету (ил. 2). Сведения о ней помещены в изданном в 2006 г. Управлением по сохранению культурных ценностей России каталоге предметов искусства и антиквариата, находящихся в розыске [7]. Экспликация к иллюстрации позиции № 217 этого каталога дана настолько поверхностно, что возникает целый ряд вопросов, а неточности и сложности с окончательной атрибуцией эрмитажного портрета усугубляют ситуацию. Иллюстрация сопровождается следующим пояснением: «Неизвестный художник (Зап. Европа). «Портрет герцога Алансонского». XVII в. Холст, масло. 47x32 см. Похищен из частного собрания в Санкт-Петербурге» [7, 50]. Аналогичная информация размещена и на правоохранительном портале Российской Федерации спустя 2 года, в 2008 г. [29]. Однако, нет ни указания на то, к какой школе принадлежит работа, хотя это очевидно, ни сомнений в том, что изображен именно герцог Алансонский, ни сомнений относительно датировки, ни главного – указания на то, что это копия работы, хранящейся в Эрмитаже,

принадлежащей более раннему периоду. Изображения абсолютно идентичны визуально, костюм модели явно актуален для моды II пол. XVI в., но украденная картина написана уже не на дереве, а на холсте, и имеет чуть отличные от выше указанных размеры – она несколько меньше эрмитажной.

**Выводы.** Приходится согласиться с тем, что существующая на сегодняшний день атрибуция «Портрета неизвестного» неизвестного французского художника 1560-х гг. из Государственного Эрмитажа требует уточнений, в первую очередь – очищения от указаний на то, что авторами могли быть Ф. Клуэ или Ж. де Кур, и что изображен мог быть будущий Генрих III. И то, и другое не выдерживает критики. Поэтому, к сожалению, приходится признать, что формулировка «Портрет неизвестного» кисти неизвестного французского художника 1560-х гг.» на сегодняшний день может считаться наиболее корректной, при всей ее минимальной информативности, поскольку не несет ложной информации. Атрибутировать портрет точнее не представляется возможности ввиду недостаточности данных как о модели, так и о мастере.

Интересно, что картина, на которой изображен неизвестный французский дворянин, написанная неизвестным мастером, породила копию, что бывает преимущественно с портретами известных, знатных моделей или работами известных художников. А вот с атрибуцией похищенной из частного собрания картины ситуация выглядит иначе. В данном случае приходится акцентировать как раз излишнюю обобщенность, неполноту и некорректность указанных в источниках о ней данных. Вместо формулировки «Зап. Европа» [29] вполне уместно указание на авторство художника французской школы, необходимыми являются и указания на то, что картина является позднейшей копией портрета, хранящегося в Государственном Эрмитаже, и что изображен неизвестный французский дворянин, но не герцог Алансонский. Каталоги, подобные изданному в 2006 г. в Москве, хранящие подобную информацию, несомненно, должны быть носителями лишь корректных и максимально точных данных. Наконец, следует акцентировать и то, что картина французского художника



XVII в., пусть даже позднейшая копия более раннего произведения, имеет несомненную музейную ценность, подчеркиваемую редкостью произведений данного периода и данной школы в музеях бывшего СССР. А это, равно как и факт ее похищения из частного собрания, дает основания утверждать, что произведениям искусства такого уровня надлежит храниться в музеях и быть охраняемыми государством.



**Ил. 1.**



**Ил. 2.**

### **Литература:**

1. Беген С. Французский рисунок XVI века / С. Беген. – М.: Изобразительное искусство, 1984. – 96 с.
2. Бретон Г. От Анны Боже до Марии Туше / Г. Бретон. – М.: Этерна, 2008. – 480 с.; ил.
3. Воронина Т. Искусство Возрождения в Нидерландах, Франции, Англии / Т. Воронина, Н. Мальцева, В. Стародубова. – М.: Искусство, 1994. – 144 с.; ил. – (Памятники мирового искусства).
4. Гуртик Л. Франция / Л. Гуртик. – М.: Проблемы эстетики, 1914. – 524 с.
5. Мальцева Н. Клуэ / Н. Мальцева. – М.: Искусство, 1963. – 64 с.; ил.

6. Мальцева Н. Французский карандашный портрет XVI века / Н. Мальцева. – М.: Искусство, 1978. – 240 с.
7. Нет криминалу на антикварном рынке. Каталог Электронный ресурс. – Режим доступа: [http://rusculturexpertiza.ru/files/wanted/catalog\\_4.pdf](http://rusculturexpertiza.ru/files/wanted/catalog_4.pdf)
8. Новосельская И. Французский рисунок XV-XVI веков в собрании Государственного Эрмитажа/И. Новосельская. – СПб.: Славия, 2004. – 151 с.
9. Новосельская И. Еще раз о творчестве Ланьо / И. Новосельская // Западноевропейское искусство XVII века. – Л.: Искусство, 1981. – С. 126-136.
10. Петрусевич Н. Искусство Франции XV – XVI веков / Н. Петрусевич. – Л.: Искусство, 1973. – 224 с.
11. Романенкова Ю. Школа Фонтенбло і маньєризм у французькому мистецтві XVI ст.: дис. ... на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознав. 17. 00. 05 / Ю. Романенкова. – К., 2002. – 263 с.
12. Романенкова Ю. «Дети Франции» в творческом наследии художников XVI века: портреты герцога Анжуйского (?) работы Жана де Кура / Ю. Романенкова // Вісник Харківської Державної академії дизайну і мистецтв. – №1. – 2008. – С. 68-72.
13. Романенкова Ю. До питання про атрибуцію портрета Шарля Французького, сеньйора Ангулемського, в дитинстві (з колекції музею образотворчих мистецтв Орлеана) / Ю. Романенкова // Мистецтвознавчі записки. – 2006. – Вип. 10. – С. 91-95.
14. Романенкова Ю. До проблеми вивчення творів французького живопису XVI сторіччя в українських колекціях / Ю. Романенкова // Мистецтвознавство України. – 2000. – №1. – С. 357-362.
15. Романенкова Ю. Іконографія Катерини де Медичі у французькому мистецтві XVI століття / Ю. Романенкова // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – 2009. – Вип. 22. – С. 273-280.
16. Романенкова Ю. Образ Діани де Пуатьє у французькій художній культурі XVI ст.: до питання іконографії / Ю. Романенкова // Культура і сучасність. – 2007. – № 2. – С. 107-116.

17. Романенкова Ю. Портрет Марії Стюарт з Картинної галереї Львова (До питання атрибуції) / Ю. Романенкова // Зб. наук. пр. Львівської академії мистецтв. – 1999. – № 2-3. – С. 205-207.
18. Романенкова Ю. Французький придворний портрет у живопису та графіці доби останніх Валуа / Ю. Романенкова // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – 2008. – Вип. 20. – С. 238-250.
19. Шевальє П. Генрих III/ П. Шевальє. – М.: ТЕРРА, 1997. – 848 с.
20. Эрланже Ф. Генрих III/Ф. Эрланже. – СПб.: Евразия, 2002. – 410 с.
21. Beguin S. L'Ecole de Fontainebleau, le manierisme à la cour de France/ S. Beguin. – Paris, 1960. – 298 p.
22. Beguin S. Between Renaissance and Baroque. Master Drawings, 4. – 1966. – №1.
23. Adhemar J. French Sixteenth Century Genre Paintings. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes/ J. Adhemar. – 1945. – № 8. – P. 27-29.
24. Béguin S. L'École de Fontainebleau, le maniérisme à la cour de France / S. Béguin. – Paris: Gonthier-Seghers, 1960. – 256 p.
25. Châstel A. La crease de la Renaissance. 1520-1600 / A. Châstel. – Genève: Skira, 1968. – 405 p.
26. Dimier L. Les heures de Catherine de Medicis/Le Bibliographe moderne. – 1904. – №1-2.
27. Dimier L. Histoire de la peinture de portrait en France au XVIe siècle/ L. Dimier. – Paris, 1924-1926. – Vol.3.
28. Dimier L. La peinture Française au XVIe siècle/L. Dimier. – Marseille, 1942. – 546 p.
29. Электронный ресурс. – Режим доступа:  
[http://www.112.ru/publish/00/01/0509.01/2008/10/09011563800446a2/09011563800446a2\\_0509.01\\_00\\_01.full.shtml](http://www.112.ru/publish/00/01/0509.01/2008/10/09011563800446a2/09011563800446a2_0509.01_00_01.full.shtml)
30. Официальный сайт Государственного Эрмитажа. – Электронный ресурс. – Режим доступа:  
[http://www.hermitagemuseum.org/html\\_Ru/11/2004/hm11\\_1\\_139.html](http://www.hermitagemuseum.org/html_Ru/11/2004/hm11_1_139.html)