

**К ВОПРОСУ ОБ АТРИБУЦИИ «ПОРТРЕТА ШАРЛЯ
ФРАНЦУЗСКОГО, СЕНЬОРА АНГУЛЕМСКОГО, В ДЕТСТВЕ»
(ИЗ КОЛЛЕКЦИИ МУЗЕЯ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ОРЛЕАНА)**

*Ю.В.Романенкова, кандидат искусствоведения, доцент,
докторант Государственной академии руководящих кадров
культуры и искусств*

Французский детский портрет конца XV – XVI веков является одним из наиболее интересных и самобытных феноменов в истории европейского искусства. Сохранилось не так много детских портретов этого времени, как живописных, так и графических, ибо в тот период это было явление еще не типичное, при Франсуа I оно только начинало входить в обиход. Зачастую графические портреты выполняли лишь роль подготовительного материала к более завершенным живописным произведениям. Поскольку речь идет об эпохе искусства придворного, которое находилось на службе у монархов, большинство детских портретов данного времени – это изображения августейших детей, так называемых «детей Франции».

Маньеристическая эпоха, пестревшая преимущественно мифологическими образами (в первую очередь – образами Дианы-охотницы в силу фактического правления при дворе двух монархов герцогини де Пуатье, давшей Франции вдохнуть во всю силу своих легких воздух ренессансной Италии), на второе место в иерархии жанров поставила портрет, со временем занявший и вовсе лидирующую позицию. Изначально – живописный, а вскоре (преимущественно – со времени регентства Екатерины де Медичи) и графический (*les crayons*). Зачастую элементы этих двух жанров сплетались воедино, порождая образы августейших особ и их приближенных в облике мифологических персонажей. Такими стали воплощенные в живописи образы прекрасной Дианы-охотницы работы Л.Пенни (?) из коллекции Лувра; Марии Стюарт, Екатерины Медичи и Генриха II, примеривших на себя маски античных

персонажей в “Купании Дианы” Клуэ-младшего; Екатерина Медичи в образе королевы Артемисии в цикле графических листов “Жизнь королевы Артемисии” Антуана Карона; “Нимфа Фонтенбло” Бенвенуто Челлини и т.д. – целый сонм мифологических образов, вызванный к жизни из небытия XV века духом маньеризма. А первые детские образы появляются в королевстве лилий, правда, пока еще довольно редко, стихийно, на рубеже XV и XVI вв., т.е. как раз в тот момент, когда и начинается тот знаменательный поворот от средневековой, скованной теологическими догмами живописи к совершенно новой, как по сюжетике, так и по технике. Но менталитет невозможно перекроить в одночасье, хотя «Франция в то время и готова была стать еще более итальянской, чем сама Италия» [1], но процесс все же сталкивался с определенными трудностями. Одной из них и стало отношение к детским образам в портретном искусстве эпохи. При дворе царило самое настоящее портретное буйство. В его условиях появление детского портрета как самостоятельной разновидности жанра, было исторически предreshено. И во многом это стало возможно благодаря *les crayons*.

Карандашный портрет достиг своего апогея при Екатерине Медичи, которая собрала целую коллекцию таких листов. Ее увлечение способствовало развитию портретного жанра в придворном искусстве Франции, выделению «карандашей» в самостоятельную группу, эволюции графической техники. В собрании королевы-матери насчитывалось несколько сотен листов, из которых немало именно детских изображений. Флорентийка, как и многие другие венценосные заказчики того времени, не делала акцент на исполнении изображений ее детей, которые она желала видеть постоянно и в большом количестве [2, с.5], именно в такой технике. Вдовствующая королева не была провидцем, способным оценить все тонкости техники карандашного рисунка и ее преимущества по отношению в живописи того периода. Просто ей требовались детские

портреты довольно часто, а детей у королевы-матери было более десяти (по разным данным – от 11 до 14), так что «карандаши» – это та оптимальная форма, которая позволяла Екатерине получать изображения быстро и часто, поэтому она *допускала* использование графической техники [2, с.5]. И лишь со временем, гораздо позднее, этот выбор техники стал более осознанным.

Образ ребенка в искусстве Франции, как и в других державах, эпохи маньеризма трактовался довольно традиционно. Модель представляется автором не как ребенок, а как маленький взрослый королевской крови, это больше «портрет титула», а не человека. В этом специфика детского портрета эпохи, которая будет давать о себе знать еще очень долго, и далеко не только во Франции. Например, портреты королевских детей кисти Д.Веласкеса, в первую очередь – образы инфанты Маргариты, тоже могут служить иллюстрацией этой особенности: они, хотя и значительно более поздние, тоже крайне редко демонстрируют особенности психологического состояния, присущего такой возрастной категории, являясь образчиками исключительно придворного искусства, учитывая все сложности этикета испанского двора). Психологическая характеристика образа практически отсутствует – художник скован титулами модели, он обращается лишь к внешним чертам, не проникая во внутренний мир. Поэтому образы детей, на то время немногочисленные, так же официальны, репрезентативны, как и образы взрослых – это точные копии, модели взрослых в миниатюре, что особенно подчеркивается почти полным отсутствием разницы в детской и взрослой моде того времени. Но все же в знаменитых французских «карандашах» появляются и более раскованные образы, трактованные с определенной долей свободы, что позволяет эскизность, набросочность листов – Клуэ, слывшие непревзойденными мастерами *les crayons*, позволяли себе вложить в глаза коронованных детей легкую игривость, иногда наивность, шаловливость,

свойственную их годам. Это придает «карандашам» особый, неповторимый шарм и наделяет их прозрачной легкостью (наиболее удачные примеры – портреты Маргариты де Валуа в детстве).

Один из наиболее интересных детских портретов XVI в. – «Портрет Шарля Французского, сеньора Ангулемского, в детстве» из коллекции Музея Изящных Искусств Орлеана (inv.123). Нынешняя его атрибуция такова: «Мастерская Ф.Клуэ. Масло на дереве, 30x25» [3, p.47]. Атрибуция этой работы, как и некоторых иных, приписываемых кисти Клуэ [4], вызывает ряд вопросов. Французские исследователи склонны считать, что этот портрет одного из детей Франсуа I, в возрасте 3-4 лет, выполнен, возможно, по рисунку Жана Клуэ, ныне находящемуся в Музее Конде в Шантильи [3, p.47], с него был сделан целый ряд копий (Aix 7, Medicis 22, Walpole 7), в том числе и карандашный рисунок из «Третьего Петербургского сборника», хранящийся в Государственном Эрмитаже [2, с.129]. Рисунок исследователи (Dimier, Moreau-Nelaton) датируют примерно 1524 г. С этой датировкой соглашаются и сотрудники Государственного Эрмитажа в Петербурге, где хранится одна из копий рисунка (inv.2939) [5]. Однако, эта датировка нуждается в незначительной корректировке.

О творческой династии Клуэ известно довольно много, но некоторые обстоятельства, связанные с этим портретом, наталкивают на раздумья, в первую очередь о том, действительно ли автором этого произведения был Франсуа Клуэ или кто-то из его мастерской, из его круга. Жан Клуэ – фигура, кажется, хорошо известная, а между тем, исследователи спорят даже о том, где он родился: одни указывают, что он был родом из Брюсселя, другие указывают как место его рождения Тур (L. de Labord) или Валансьен (M.Nehault). Возможно, он работал при дворе бургундского герцога, но с 1515 г. (1516?) он упоминается уже как живописец Франсуа I.

Придворный художник короля умер в 1540 г. (1541?), оставив двух сыновей.

Не много точных данных и про произведения, которые можно с полной уверенностью приписать Клуэ-старшему. Говорить про сугубо национальный характер его творчества, конечно, нельзя – в его манере отчетливо видны как отголоски традиций ранней французской живописи XV в. (Бурдишон, Перреаль, Фуке), так и влияние фламандской живописи, любовь к миниатюре, воспитавшая в нем увлечение деталями, ювелирную точность. Этому способствовало и личное знакомство художника с Гольбейном, возможное знакомство с Бурдишоном и Муленским мастером. Некоторые его работы раньше даже приписывались Гольбейну.

О младшем сыне Жана Клуэ известно мало. Мы знаем, что он еще был ребенком, когда умер его отец. А потом его взяла на службу сестра короля Франсуа I Маргарита Наваррская, благодаря чему его стали называть Клуэ Наваррским. Его руке принадлежат несколько эстампов, которые раньше считались работами его отца. Так случается часто – исследователи не всегда могут различить манеры Клуэ-старшего и его двух сыновей.

Однако, наибольшую славу история подарила Франсуа Клуэ, которого, помня об имени его отца, называли Жанэ (правда, иногда считается, что так называли и Жана, и Франсуа Клуэ) [2, с.5]. Именно его считают главой «школы Клуэ». Его творчество – целая эпоха во французском портрете XVI в.

Известно, что на портрете из музейного собрания Орлеана представлен один из сыновей короля Франсуа I, Шарль Ангулемский, в возрасте 3 или 4 лет. Обратимся к королевской генеалогии. Шарль, граф, потом – герцог Ангулемский, был третьим сыном короля и родился в 1522 (1523 г.) (?), с 1536 г. (1540 г.) (?) он – герцог Орлеанский и Шательро, с 1543 г. – герцог де Бурбон, а в 1545 г. его не стало.

Если согласиться с тем, что портрет создан по рисунку Клуэ, значит, этот рисунок должен датироваться периодом с 1525 до 1527 гг. (а не 1524 г., как упоминалось выше), поскольку «карандаши», по крайней мере некоторые сеансы, делались с натуры. В живописном варианте портрета из орлеанской коллекции возрастные характеристики модели совпадают с теми, что мы видим на рисунке. Значит, живописный портрет должен датироваться также 1525-1527 гг. Можно, разумеется, допустить и вероятность того, что спустя более двадцати лет после создания графического портрета Жаном Клуэ кто-то из мастерской его сына создает живописный аналог этого листа. Эту гипотезу нельзя сбрасывать со счетов. Но существует ряд оговорок. Обычно создание «карандаша» отделялось от создания живописного варианта портрета совсем небольшим промежутком времени, да и выполнялись эти изображения все же одним мастером. Точная дата рождения Франсуа Клуэ неизвестна, мы знаем, что он, скорее всего, родился *между* 1516 и 1520 гг., но в любом случае – до 1522 г. И лишь в 1529 г. он переехал с родителями из Тура в Париж, а потом получил в наследство от отца его придворную должность – не раньше 1540 г. или 1541 г., т.е. после его смерти. Кроме того, честь рисовать детей королевской крови могла дароваться только опытным придворным художникам, каковым сам Франсуа стал лишь в 1540-е гг., Своя школа, мастерская у него появилась еще десятилетием позднее, когда двадцатидвухлетнего (или двадцатитрехлетнего) Шарля уже давно не было в живых, а о художниках его мастерской соответствующего ранга, которым могли поручить такой заказ, упоминаний нет. Сложно было бы объяснить причину интереса к образу умершего около десятилетия назад герцога (да еще учитывая, что на портрете модель дана в детском возрасте), у Франсуа Клуэ, который был и без того загружен заказами, гораздо более актуальными на тот момент. Так что, это дает право

предполагать, что ни сам Жанэ, ни мастера его круга скорее всего не имели отношения к созданию этого портрета.

Возможно, все это в совокупности дает основание допустить, что и автором живописного варианта портрета из орлеанского собрания мог быть Жан Клуэ, который в это время уже был придворным художником короля (его руке принадлежит и еще один, иконографически подобный, карандашный портрет сына Франсуа I – дофина Франсуа, датируемый некоторыми исследователями [6, с.75] пр.1520 г. из собрания Конде в Шантильи; однако и эту датировку следует немного корректировать: на портрете ребенку явно более 2 лет, примерно 4-6 лет, а поскольку дофин родился в 1518 г., лист можно относить примерно к 1522-1524 гг.) Кроме сугубо внешнего подобия портретных характеристик моделей рисунка и живописной работы, в пользу этой гипотезы говорит и живописная манера портрета. Живопись довольно жесткая, фон глухой, непроницаемый, типичный еще для ранней французской живописи XV в., палитра ограничена. Уместным будет сравнить этот портрет с еще одним, который можно назвать одним из прототипов данного. Это портрет Шарля Орлеанского работы Ж.Бурдишона (Париж, Лувр), который датируется примерно 1494 г. и иконографически тоже очень подобен анализируемому. Он имеет аналогичную композиционную схему, хотя живописная манера еще более жесткая. Подобие двух портретов подтверждает предположение об авторстве Жана Клуэ. Что касается фона, то он трактуется еще в соответствии с традициями ранней живописи Франции предшествующего столетия – непроницаемым, плоскостным театральным задником. А Ф.Клуэ уже будет решать эту проблему иначе – он будет оживлять фон, использовать принцип кулиса, драпировки, орнаментальные мотивы, предметы интерьера. А главное, Жанэ в свой зрелый период будет вводить пространство, воздух между фигурой и стеной, что будет усиливать объемные характеристики моделей. А в данном случае мы еще имеем дело

с плоским, тяжелым пятном стены и помещенной прямо перед ней полуфигурой.

Учитывая эти факты, атрибуцию портрета Шарля Французского, сеньора Ангулемского, в детстве, из коллекции Музея Изящных Искусств Орлеана можно несколько уточнить: «Ж.Клуэ (?), Валансьен ((Брюссель (?),1475 ((1480(?)) – Париж, 1540 ((1541(?)). 1526-1527, масло на дереве, 30x25».

Список литературы

1. Гуртик Л. Франція. – М., 1914.
2. *Французский* рисунок XV-XVI веков в собрании Эрмитажа. Каталог. – И.Новосельская. – Спб., 2004.
3. The Museum of Fine Arts. Orleáns. – By E. Moinet, I. Klinka Bellesteros. – Paris, 1996.
4. Романенкова Ю.В. Портрет Марії Стюарт з Картинної галереї Львова (до питання атрибуції)//Зб.наук.пр.Львівської академії мистецтв. – 1999. – №2-3. – С.205-207.
5. *Французский* рисунок XV-XVI веков. Государственный Эрмитаж. Каталог. – Сост. Т.Каменская, Н.Новосельская. – Л., 1969.
6. Мальцева Н. Французский карандашный портрет XVI века. – М., 1978.
7. Беген С. Французский рисунок XVI века. – М, 1984.
8. Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. – М., 1973.
9. Мальцева Н. Клуэ. – Л.,1972.
10. Alexandre A. Histoire populaire de la peinture. – Paris, 1911.
11. Campball L. Renaissance portraits. – London, 1970.