

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**ВАРЧУК Мар'яна Вікторівна**

УДК 7.072/.2:75.041.5-022.52(4)"15/18":069(477)(043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ  
**ЄВРОПЕЙСЬКА ПОРТРЕТНА МІНІАТЮРА У ЖИВОПИСІ  
XVI–XIX СТОЛІТЬ: АТРИБУЦІЯ ТВОРІВ ІЗ КОЛЕКЦІЇ  
НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ  
БОГДАНА ТА ВАРВАРИ ХАНЕНКІВ**

Спеціальність 023 – Образотворче мистецтво,  
декоративне мистецтво, реставрація  
Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_ М.В. Варчук

Науковий керівник: Солярська-Комарчук Ірина Олегівна,  
кандидат філософських наук, доцент

КИЇВ – 2024

## АНОТАЦІЯ

**Варчук М.В. Європейська портретна мініатюра у живописі XVI–XIX століть: атрибуція творів із колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, 2024.

Дисертація присвячена європейській портретній мініатюрі кінця XVI – початку XIX ст. у колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (НММБВХ), визначенню критеріїв класифікації, атрибуції та реатрибуції мініатюри, аналізу 78 предметів із музейного зібрання.

Мистецтво мініатюрних портретів розглядається як вид живопису, що був започаткований у період становлення гуманістичних ідей наприкінці XV – на початку XVI ст. та є автохтонним для європейського регіону. В Україні не було історії портретної мініатюри, попри поодинокі локальні зразки. Твори з'явилися в українському контексті завдяки місцевим колекціонерам і міцному зв'язку із європейськими тенденціями формування мистецьких зібрань наприкінці XIX ст. Основою колекції європейських мініатюрних портретів НММБВХ є приватна збірка Богдана (1849–1917) та Варвари (1852–1922) Ханенків, укладена упродовж кінця XIX – початку XX ст., у період появи інтересу до колекціонування та початку вивчення цього виду живопису в Європі.

Методологія дослідження ґрунтується на загальнонаукових і спеціальних принципах та зумовлена його метою і завданням, а також специфікою об'єкту і предмету дослідження. Історичний та порівняльно-історичний методи дозволили простежити виникнення явища мініатюрного портрету, розвиток технологій його виконання від мистецтва манускриптів та медалей доби Ренесансу. Термінологічний метод було застосовано для встановлення взаємозв'язку термінів *лімнінг* і *мініатюра*, та визначення їхнього місця в

понятійному апараті мистецтва мініатюрного портретного живопису. Завдяки системному та культурологічному методу було прослідковано роль мініатюрних портретів як важливого феномену у соціальних відносинах упродовж XVI–XIX ст. Онтологічний метод дозволив визначити еволюцію мистецтва портретної мініатюри та зв'язок між історією колекціонування і вивчення предметів, а також виокремити твори мініатюрного портретного живопису у міжнародних та українських зібраннях як частину культурної спадщини. Разом із тим, у дослідженні було застосовано методи синтезу, узагальнення, індукції та дедукції для отримання висновків у процесі опрацьованих матеріалів.

У дисертації було задіяно спеціальні методи для вивчення колекції мініатюрних портретів НММБВХ, а саме: мистецтвознавчий аналіз для атрибуції мініатюрного портрету, що полягає у вивченні стилістичних рис, манери виконання окремих майстрів і зіставленні принципів вирішення творів та порівняльний метод для визначення часу виконання твору на основі вивчення історичного костюму портретованих осіб.

Особливе значення для атрибуції мініатюр мають неінвазивні техніко-технологічні методи дослідження: оптичні – візуальний огляд (у прямому та бічному світлі) та оптична мікроскопія для фіксації стану збереження і написів/підписів, а також позначок на лицьовій частині та звороті предмету; огляд в ультрафіолетовому діапазоні для встановлення дефекту лакового покриття олійних мініатюр та визначення орієнтовного часу реставраційних тонувань; огляд в інфрачервоному діапазоні для виявлення підготовчого рисунку, наявності/відсутності авторських змін та правок композиції.

У роботі проаналізовано англійські та французькі джерела XVII–XVIII ст., що представляють безперервну традицію документації мініатюрного портретного живопису від праць Н. Гіллярда, Е. Норгейта до робіт А. Феліб'єна, В. Салмона, Р. де Пілеса, Ж.-Ф. Феррана та К. Буте. У розвідках було взято фактологічний матеріал про встановлення термінології та процесу відокремлення мистецтва портретної мініатюри від станкового живопису.

У першому розділі роботи наведено стан дослідження мініатюрних портретів від кінця XIX до початку XXI ст. у працях А. Парсі, Н. Віттока, Дж. Вілльямсона, Дж. Фостера, Е. Лембергера, Ф. Люгта, Д. Фоскетт та інших, що присвячені здебільшого історії, технології і матеріалам мініатюрного живопису та, здебільшого, слугували керівництвами для перших колекціонерів. З'ясовано, що через призму національного бачення мініатюри як англійського мистецтва знавцями і дослідниками XVII–XX ст., сьогодні є недостатньо опрацьованими інші технології мініатюрних портретів, окрім акварельного живопису на пергаменті. Це специфіка олійного живопису на металевих основах, функціонування майстерень із виготовлення портретів у техніці емалі та поширення технологій мініатюри у різних регіонах Європи.

Встановлено, що публікації техніко-технологічних досліджень мініатюри з'явилися у 1970-х рр. у роботах Дж. Мердока, Дж. Меррелла та Р. Стронга. Упродовж 2000-х рр. музейні розвідки про мініатюрний портретний живопис посідають провідні позиції серед інших праць, зокрема каталоги М. Олауссона та Е.-Л. Карлссон, Б. Паппе та Ю. Шміглиц-Оттен, Б. Хофсеттера, Н. Лемоан-Бушар та інші. Встановлено, що сьогодні в українській історіографії тема мініатюри та атрибуції портретного живопису представлена поодинокими публікаціями С. Біскулової та О. Андріанової, Т. Зузяк, В. Карпова, Ю. Романенкової та І. Міщенко.

Запропоновано науково-дослідну базу вивчення творів мініатюри із колекції НММБВХ, що ґрунтується на трьох наукових каталогах європейської портретної мініатюри: Музею мистецтв Метрополітен (Нью-Йорк), Фонду Кустодія та Фріца Люгта (Париж) і Королівського замку у Варшаві-Музею (Варшава). Визначено, що одним із важливих аспектів вивчення творів є спадковість інформації у музейному середовищі та гнучкість в оновленні даних. Класифікація та періодизація європейської портретної мініатюри може бути варіативною у для окремої колекції, з огляду на її склад та ступінь вивчення.

У другому розділі роботи висвітлено історію походження портретної мініатюри, що вперше з'явилася в Англії та у Франції у 1520-х рр. і відзначилася мистецьким і утилітарним аспектами. Встановлено, що зображення було створено при королівських дворах із функцією репрезентації монархів. З'ясовано, що мініатюрний портрет виник як технологічний продукт епохи манускриптів та пов'язаний із медалями доби Ренесансу на основі спільних призначення та технологій, а в подальшому еволюціонував у самостійний вид живопису.

Акцентовано, що упродовж двохсот років технології виконання мініатюр істотно не змінювалися, від появи у XVI ст. до поступового спрощення у XVII ст. Разом із тим, мініатюрний портретний живопис розвився під впливом нових стильових інновацій. Визначено, що у 1700-х рр. було впроваджено пластину зі слонової кістки за основу портретів, що на наступні півтора століття стала провідним матеріалом для цього виду живопису. Встановлено, що саме основа мініатюри може слугувати вагомим чинником при визначенні періоду виготовлення твору.

Наголошено, що обрамлення мініатюрних портретів відображало естетичний підхід до демонстрації предметів та водночас поєднувало їх із декоративним мистецтвом. З'ясовано, що мініатюри пов'язані із придворною культурою Європи у XVI–XVII ст., а у XVIII ст. предмети набули символу інтимних подій у житті людини як наслідок доступності цього виду живопису та розширення кола замовників. Встановлено, що упродовж XVI–XIX ст. призначення мініатюр асоціюється із репрезентацією зображеної особи та функцією пам'яті про неї. У 1840-х рр. портретна мініатюра втратила свою практичну функцію із появою фотографії, що сьогодні робить цей вид живопису винятковим свідченням матеріальної культури Європи.

Узагальнено методи та належні умови зберігання для мініатюр із дотриманням температурного-вологісного і світлового режимів та ретельності

консерваційних процесів. Проаналізовано, що сьогодні твори представлено у експозиціях міжнародних музеїв завдяки сучасним технологічним рішенням.

У третьому розділі роботи наведено історію розвитку колекціонування та вивчення мініатюрних портретів, що досі перебувають на межі живопису і декоративного мистецтва. Визначено, що трансформація творів від приватних предметів до об'єктів колекціонування почалася у XVII ст., а у другій половині XIX ст. одночасно із занепадом цього виду живопису виник інтерес до дослідження мініатюр. Проаналізовано, що вивчення творів еволюціонувало від знавцтва у XIX ст. до комплексного технологічного аналізу на початку XXI ст., а історія вивчення предметів пов'язана із формуванням музейних та приватних колекцій наприкінці XIX ст.

Окреслено специфіку копій, підробок та фальшивок мініатюрних портретів, що впливає на уявлення про самостійність цього виду живопису. Проаналізовано, що найбільш поширені копії – це твори відомих художників і їхніх знаних робіт. Такі мініатюри виконували з метою удосконалення техніки живопису та на замовлення колекціонерів для формування галерей визначних майстрів. Встановлено, що створення мініатюрних портретів як копій і повторень живописних творів, а також розквіт виготовлення підробок, фальшивок або шахрайських імітацій мініатюр припадає на кінець XIX ст.

З'ясовано на прикладі чотирьох міжнародних музейних колекцій, а саме Музею Вікторії та Альберта (Лондон), Національного музею Швеції (Стокгольм), Фонду мініатюр Тенсі у Музеї Боманна (Целле) та Зібранні Воллеса (Лондон), що формування збірок мініатюри наприкінці XIX та на початку XX ст. відбувалося нецілеспрямовано, здебільшого приватними власниками за їхніми вподобаннями. Однак, сучасні музейні стратегії поповнення колекцій визначаються з огляду на наявний склад зібрання.

Встановлено, що мініатюрні портрети зберігаються щонайменше у восьми музеях України: Вінницький обласний художній музей, Дніпровський художній музей, Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г. Возницького,

Національний музей мистецтв імені Б. та В. Ханенків, Одеський музей західного та східного мистецтва, Полтавський художній музей (галерея мистецтв) імені М. Ярошенка, Чернівецький обласний художній музей, Чернігівський обласний художній музей імені Г. Галагана. Мініатюрні портрети в музеях України потребують опрацювання та введення в науковий обіг.

У четвертому розділі роботи встановлено принципи класифікації колекції та атрибуції творів мініатюри, історію формування та структуру зібрання європейської портретної мініатюри НММБВХ. Запропоновано хронологічний принцип класифікації мініатюрних портретів НММБВХ. Такий підхід дозволив побудувати структуру зібрання з огляду на еволюцію цього виду живопису зі зміною матеріалів та технологій виготовлення творів від кінця XVI до початку XIX ст. Визначено, що атрибуція творів мініатюри полягає у поєднанні мистецтвознавчого аналізу через зіставлення принципів вирішення твору та порівняльного методу для визначення періоду виконання твору, а також використання неінвазивних техніко-технологічних методів дослідження.

З'ясовано, що опрацювання колекції європейських мініатюрних портретів НММБВХ проводили музейні науковці упродовж XX ст. Однак, ці розвідки не було упорядковано та опубліковано у жодному музейному виданні. Основна інформація про предмети містилася у інвентарній книзі, паспортах предметів та інвентарних картках, укладених у період із 1919 р. по 1990-ті рр. Встановлено історію атрибуції мініатюрних портретів.

Визначено, що зібрання європейської портретної мініатюри НММБВХ із 78 мініатюр кінця XVI – початку XIX ст. посідає важливе місце серед українських музеїв, оскільки є різноманітним за складом, матеріалами та технологіями виготовлення творів. Встановлено три періоди формування колекції: 1) наприкінці XIX – на початку XX ст. було придбано 27 предметів фундаторами музею Б. та В. Ханенками; 2) 1950-ті – 1990-ті рр. 49 предметів було придбано музеєм у приватних колекціонерів; 3) упродовж XX ст. 2 предмети було передано у рамках реституції.

Здійснено атрибуцію 48 творів та реатрибуцію 30 мініатюрних портретів у колекції НММБВХ. Визначено функціональне призначення, іконографію і символіку мініатюр. Введено в науковий обіг оновлені дані щодо авторства, періоду та регіону створення 78 мініатюрних портретів шляхом внесення змін у паспорт предмета та шляхом публікації матеріалів дослідження.

Отримані матеріали можуть бути використані для підготовки наукового каталогу мініатюрного портретного живопису та для створення бази даних і оцифрування колекції НММБВХ, що сприятиме доступності українських збірань. Дослідження є підґрунтям для майбутнього системного вивчення європейської портретної мініатюри в музеях України та забезпечення належних умов зберігання і реставрації творів.

*Ключові слова:* атрибуція, декоративне мистецтво, експертиза, Європа, живопис, колекції, матеріальна культура, мініатюра, музеї, портрет, традиції, XVI–XIX століття.

## SUMMARY

***Varchuk M.V. European Portrait Miniature in Painting of the 16th – 19th Centuries: Attribution of the Artworks from the Collection of The Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts.***

The thesis for the Doctor of Philosophy in the speciality 023 – Fine Arts, Decorative Arts, Restoration. – National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv, 2024.

This thesis is the first study in Ukraine devoted to the European portrait miniature of the late 16<sup>th</sup> and early 19<sup>th</sup> centuries in the collection of The Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Art (The Khanenko Museum), determining the criteria for classification, attribution and reattribution of the miniature, and analysis 78 objects from the museum collection.

The art of miniature portraits is considered as a form of painting that was raised in the period of emerging of humanistic ideas of the late 15<sup>th</sup> and early 16<sup>th</sup> centuries



and is autochthonous for the European region. There was no history of portrait miniatures in Ukraine, despite some local examples. The artworks became visible in the Ukrainian context thanks to local collectors and a strong connection with the late 19<sup>th</sup> century European trends of the building up art collections. The core of The Khanenko Museum European miniature portraits is the private collection of Bohdan (1849–1917) and Varvara (1852–1922) Khanenko, assembled during the 1880s and 1920s, when the interest in collecting and research of this form of the painting in Europe appeared.

The methodology of the thesis is based on general scientific and special principles and is determined by its purpose and tasks, as well as the specifics of the object and subject of the research. The historical and comparative historical methods allowed us to trace the emergence of the phenomenon of miniature portraiture, the development of its technologies from the art of manuscripts and medals of the Renaissance. The terminological method was used to establish the relationship between the terms *limning* and *miniature*, and to determine their place in the conceptual apparatus of the art of miniature portrait painting. The systematic and cultural method was used to trace the role of miniature portraits as an important phenomenon in social relations during the 16<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries. The ontological method allowed us to determine the evolution of the art of miniature portraiture and the connection between the history of collecting objects, as well as to identify works of miniature portrait painting in international and Ukrainian collections as part of the cultural heritage. At the same time, the research used the methods of synthesis, generalization, induction, and deduction to draw conclusions from the materials processed.

The thesis used special methods to study the The Khanenko Museum portrait miniature collection, namely: art historical analysis for the attribution of a miniature portrait, which consists of observing the stylistic features and individual master's manner of creating with analogizing the composition of the artwork, and a

comparative method for determining the period of creating of the object based on the study of the sitters' historical costume.

Non-invasive technical research methods are of particular importance for the attribution of miniatures: Optical – visual inspection (in direct and side light) and optical microscopy to fix the object condition with inscriptions/signatures, as well as marks on the front and back of the object; ultraviolet (UV) study to identify a defect in the varnish layer of oil miniatures and determine the approximate time of restoration tinting; infrared (IR) studies to identify the preparatory drawing, the presence/absence of author's changes and corrections of the composition.

The thesis analyses English and French sources of the 16<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries, representing a continuous tradition of miniature portrait painting documentation with the works by Nicholas Hilliard, Edward Norgate to the works by André Félibien, William Salmon, Roger de Piles, Jacques-Philippe Ferrand, and Claude Boutet. These treaties were the base for factual material about the terminology set up and the separating process of the art of portrait miniature from easel painting.

The first chapter of the thesis presents the state of research on miniature portraits from the late 19<sup>th</sup> to the early 21<sup>st</sup> centuries in the works by Arthur Parsey, Nathaniel Whittock, George Charles Williamson, Joshua James Foster, Ernst Lemberger, Frits Lugt, Daphne Foskett, and others, which are devoted mainly to the history, technology, and materials of miniature painting and mostly served as guides for the first collectors. It has been found that because of the national prism of miniature as an English art by the connoisseurs and researchers from 17<sup>th</sup> till 20<sup>th</sup> centuries, other techniques of miniature portraits, except for watercolor on vellum, are insufficiently researched today. This includes the specifics of oil painting on metal bases, the functioning of workshops of producing portraits in enamel technique, and the spread of miniature techniques throughout different regions of Europe.

It has been established that publications of technical studies of miniatures appeared in the 1970s with the works of John Murdoch, Jim Murrell, and Roy Strong. During the 2000s, museum research on miniature portrait painting occupied a leading

position among other surveys, in particular the works of Magnus Olausson and Eva-Lena Carlsson, Bernd Pappé, Juliane Schmieglitz-Otten, Bodo Hofstetter, Nathalie Lemoine-Bouchard, and others. It has been established that today in Ukrainian historiography the topic of miniature and attribution of portrait painting is represented with single publications by Svitlana Biskulova and Olena Andrianova, Tetiana Zuziak, Victor Karpov, Yuliia Romanenkova, and Iryna Mishchenko.

A research framework for the study of miniatures from The Khanenko Museum collection based on three European portrait miniature scientific catalogues is proposed: The Metropolitan Museum of Art (New York), The Fondation Custodia - Collection Frits Lugt (Paris) and The Royal Castle in Warsaw-Museum (Warsaw). It has been determined that one of the important aspects of studying artworks is the continuity of information in the museum milieu and the flexibility of data updating. The classification and periodization of European portrait miniature can be variable for a particular collection, in the context of its scope and level of its research.

The second chapter of the thesis highlights the history of the origin of the portrait miniature, which appeared in England and France in the 1520s and was characterized by artistic and utilitarian aspects. It has been established that the functions of the objects are simultaneously related to court culture and the demonstration of luxury. It has been found that the miniature portrait emerged as a technological product of the manuscript era and linked with the Renaissance medals on the base on a common function and technique, and later developed into an independent form of painting.

It is emphasized that for two hundred years, the technique of creating miniatures has not changed significantly, from its advent in the 16<sup>th</sup> century to its gradual simplification in the 17<sup>th</sup> century. At the same time, miniature painting developed under the influence of new stylistic innovations. It has been determined that in the 1700s, an ivory was introduced as the basis for portraits, which became the main material for this type of painting for the next two centuries. It has been established that

the basis of the miniature can be used as a significant factor in determining the period of creating of the object.

It is emphasized that the framing of miniature portraits reflected an aesthetic approach to the demonstration of objects and at the same time linked them with decorative art objects. It is determined that miniatures are associated with the 16<sup>th</sup> – 17<sup>th</sup> centuries Europe court culture, and in the 18<sup>th</sup> century objects became a symbol of intimate events in a private life of ordinary people because of the affordability of this form of painting and the expansion of the customer's circle. It has been established that the purpose of miniatures is related to the representation of the depicted person and the function of memory about him/her during 16<sup>th</sup> – 19<sup>th</sup> centuries. Portrait miniature lost its practical function in the early 19<sup>th</sup> century, which today makes this type of painting exceptional as evidence of the European material culture.

The methods and proper conservation conditions for miniatures are summarized, with the close eye on temperature, relative humidity, and light conditions and the meticulous of conservation processes. It is analysed that today the works are presented in the international museums' expositions thanks to modern technological solutions.

The third chapter of the work presents the history of the development of collecting and researching miniature portraits, which are still on the verge of painting and decorative art. It is determined that the transformation of a miniature portrait from a private subject to an object of collection began in the 17<sup>th</sup> century, and in the second half of the 19<sup>th</sup> century, simultaneously with the decay of this type of painting, interest to research the miniatures increased. It is analysed that the survey of works has evolved from the 19<sup>th</sup> century connoisseurship to a comprehensive technological analysis at the early 21<sup>st</sup> century, and the objects research history relates to the building up of museum and private collections late 19<sup>th</sup> century.

The specifics of copies, fakes and forgeries of miniature portraits are outlined, which affects the idea of the independence of this form of painting. It is analysed that the most common copies in miniature are the famous works by the prominent artists,

which were made to improve the painting technique, as well as for collectors' order to set up galleries of famous masters in miniature. It is established that the creation of miniature portraits as copies and repetitions of paintings, as well as the heyday of the production of fakes and forgeries of miniatures falls on the end of the 19<sup>th</sup> century.

It is shown on the example of four international museum collections, namely the Victoria and Albert Museum (London), Nationalmuseum (Stockholm), the Tansey Miniature Foundation in Bomann-Museum (Celle), and the Wallace Collection (London), that the building up of the miniature collections in the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries was carried out in an untargeted way, mostly by private owners according to their preferences. However, nowadays museum accession strategies are determined by the scope of the collection.

It was found that miniature portraits are kept in at least eight museums in Ukraine: Dnipro Art Museum, Vinnytsia Regional Art Museum, Borys Voznytsky Lviv National Art Gallery, The Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts, Odesa Museum of Western and Eastern Art, Poltava Art Museum (art gallery) named after Mykola Yaroshenko, Chernivtsi Regional Art Museum, Chernihiv Regional Art Museum named after Hryhoriy Halahan. Miniature portraits in Ukrainian museums need to be researched and introduced into scientific circulation.

The fourth chapter of the work provides the principles of collection classification and attribution of miniature works, the history and structure of the collection of European portrait miniatures of The Khanenko Museum. The chronological principle of classification of miniature portraits of the The Khanenko Museum is proposed. This approach allowed to build the structure of the collection considering the evolution of this form of painting with the shifting materials and techniques of portrait miniatures from the late of the 16<sup>th</sup> to the early 19<sup>th</sup> centuries. It is determined that the attribution of a miniature means a combination of art historical analysis by comparing the principles of the object's composition and the comparative method to determine the period of the artwork, as well as the use of non-invasive technical research methods.

It has been found that the survey of the collection of European miniature portraits of The Khanenko Museum was carried out by museum scholars during the 20<sup>th</sup> century. However, these materials were not organized and published in any museum publication. The key information about the objects was placed in the inventory book, passports of the objects and inventory cards, which were compiled during 1919 to the 1990s.

It has been defined that the collection of European portrait miniatures of The Khanenko Museum, consisting of 78 miniatures of the late 16<sup>th</sup> – early 19<sup>th</sup> centuries, occupies an important place among Ukrainian museums for its scope, technique, and materials. Three periods of collection set up have been identified: 1) in the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries, 27 items were acquired by the museum's founders Bohdan and Varvara Khanenko; 2) in the 1950s and 1990s, 49 items were purchased by the museum from private collectors; 3) during the 20<sup>th</sup> century, 2 items were transferred as part of restitution.

The attribution of 48 works and the reattribution of 30 miniature portraits in the collection of The Khanenko Museum were carried out. The function, iconography and symbolism of miniatures were defined. Updated data on the authorship, period, and region of creation of 78 miniature portraits were introduced into scientific circulation by amending into the object's passport and by publishing the research materials.

The materials obtained can be used to prepare a scientific catalogue of miniature portrait painting and to create a database and digitize The Khanenko Museum collection, which will facilitate the accessibility of Ukrainian collections. The research is the basis for the future systematic research of European miniature portraiture in Ukrainian museums and the provision of proper storage conditions and restoration for the objects.

*Key words:* attribution, decorative art, expertise, Europe, painting, collections, material culture, miniature, museums, portrait, traditions, the 16<sup>th</sup> – 19<sup>th</sup> centuries.

**СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ**  
**Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації**

1. Варчук М. В. Дослідження невідомого мініатюрного «Портрета Станіслава-Августа Понятовського» у Музеї Ханенків». *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2021. № 45, том 1. С. 55–62.

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/45-1-9>

2. Варчук М. В. Мініатюрний портрет: еволюція розвитку. *Український мистецтвознавчий дискурс*. Київ, 2022. №. 6. С. 21–28.

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.6.3>

3. Варчук М. В. Етапи колекціонування європейської портретної мініатюри XVI–XIX століть. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ, 2023. № 3. С. 136–141.

DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2023.289830>

*Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації*

4. Варчук М. В. Огляд творів Розальби Карр'єри у Музеї Ханенків. *Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects: Proceedings of the international scientific and practical conference. Venice, Italy, November 27–28, 2020. Venice: Baltija Publishing, 2020. P. 168–171.*

5. Варчук М. В. Мініатюрні портрети Розальби Карр'єри у колекції Музею Ханенків. *Культура і мистецтво : сучасний науковий вимір*: матеріали IV міжнародної наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів (м. Київ, 3–4 листопада, 2020 р.). Київ: НАКККІМ, 2020. С. 6–7.

6. Варчук М.В. Атрибуція мініатюрного «Портрета Станіслава-Августа Понятовського» у Музею Ханенків. *Наукова атрибуція творів,*

*експертиза та оцінка культурних цінностей* : збірник Науково-практичної конференції (м. Київ, 28–29 жовтня 2021 р.). Київ : НАКККІМ, 2021. С. 6–8.

7. Варчук М.В. Етапи формування колекції портерної мініатюри у Музеї Ханенків. *Гатенмейстерські читання Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка* : збірник Міжнародної науково-практичної конференції (м. Кам'янець-Подільський, 1–2 грудня 2022 р.). Кам'янець-Подільський : ФОП Панькова А. С., 2023. С. 37–39.

8. Варчук М. В. Збереження портретної мініатюри у Музеї Ханенків: до війни і після перемоги. *Новітні дослідження культури і мистецтва а: пошуки, проблеми, перспективи*: матеріали всеукраїнській науково-практична конференція (м. Київ, 18 травня 2023 р.). Київ : НАКККІМ, 2023. С. 148–149.

9. Варчук М. В. Огляд методів дослідження Європейської портретної мініатюри з колекції Музею Ханенків у другій половині ХХ – на початку ХХІ століття. *Історико-культурні виміри еволюції мистецтва в Україні (друга половина ХХ – початок ХХІ століття)* : матеріали міжнародної науково - практичної конференції присвяченої 160-річниці від дня народження В. І. Вернадського (м. Київ, 16–17 березня 2023 р.). Львів – Торунь : Liha-Pres, 2023. С. 209–212.

10. Варчук М. В. Огляд технік живопису європейської портретної мініатюри XVI–XIX століть у Музеї Ханенків. *Культурно-мистецьке середовище : творчість та технології* : матеріали XV науково-практичної конференції (м. Київ, 19 жовтня 2023 р.). Київ : НАКККІМ, 2023. С. 7–9.



## ЗМІСТ

<b>ПЕРЕЛІК СКОРОЧЕНЬ .....</b>	19
<b>ВСТУП .....</b>	22
<b>Розділ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ</b>	
<b>ДОСЛІДЖЕННЯ .....</b>	30
1.1. Історіографія дослідження .....	30
1.2. Джерельна база та методологія дослідження .....	46
1.3. Проблеми дослідження мініатюрних портретів у науковому дискурсі .....	52
Висновки до розділу 1.....	64
<b>Розділ 2. СПЕЦИФІКА ПОРТРЕТНОЇ МІНІАТЮРИ ЯК</b>	
<b>ЖИВОПИСНОГО МИСТЕЦТВА XVI–XIX СТОЛІТЬ .....</b>	66
2.1. Походження та технологія виготовлення європейських портретних мініатюр .....	66
2.2. Призначення та обрамлення мініатюрних портретів .....	95
2.3. Вплив атрибуції на збереження, консервацію та експонування живописних творів портретної мініатюри .....	101
Висновки до розділу 2 .....	107
<b>Розділ 3. ІСТОРІЯ КОЛЕКЦІОНУВАННЯ ТА ВИВЧЕННЯ</b>	
<b>ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ПОРТРЕТНОЇ МІНІАТЮРИ У СВІТІ ТА В</b>	
<b>УКРАЇНІ .....</b>	109
3.1. Історія розвитку колекціонування та вивчення мініатюрних портретів .....	109
3.2. Колекціонування європейської портретної мініатюри в музеях світу та України .....	129
Висновки до розділу 3 .....	141

<b>Розділ 4. ОСОБЛИВОСТІ АТРИБУЦІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ПОРТРЕТНОЇ МІНІАТЮРИ XVI–XIX СТОЛІТЬ У НММБВХ.....</b>	143
4.1. Принципи класифікації колекції та атрибуції творів мініатюри .....	143
4.2. Формування колекції портретної мініатюри Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків .....	147
4.3. Структура колекції європейської портретної мініатюри кінця XVI – початку XIX століть .....	152
Висновки до розділу 4 .....	195
<b>ВИСНОВКИ .....</b>	197
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ .....</b>	204
<b>ДОДАТКИ .....</b>	236
ДОДАТОК А. Список публікацій за темою дисертації та відомості про апробацію основних положень дисертаційної роботи .....	236
ДОДАТОК Б. Перелік ілюстрацій .....	238
ДОДАТОК В. Ілюстрації .....	240
ДОДАТОК Д. Паспорти предметів європейської портретної мініатюри Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків .....	262

## ПЕРЕЛІК СКОРОЧЕНЬ

<b>БММ</b>	Берлінський міський музей, м. Берлін, ФРН
<b>БМОМ</b>	Бостонський музей образотворчих мистецтв, м. Бостон, США
<b>БКК</b>	Британська королівська колекція, м. Лондон, Велика Британія
<b>БМ</b>	Британський музей, м. Лондон, Велика Британія
<b>ВОХМ</b>	Вінницький обласний художній музей, м. Вінниця, Україна
<b>ВУАН</b>	Всеукраїнська академія наук
<b>ГММ</b>	Гаазький муніципальний музей, м. Гаага, Королівство Нідерландів
<b>ГА</b>	Галерея Альбертіна, м. Відень, Австрія
<b>ГХМ</b>	Гарвардський художній музей, м. Кембрідж, США
<b>ДХМ</b>	Дніпровський художній музей, м. Дніпро, Україна
<b>ЗФМ</b>	Замок Фріденштайн-Музей, м. Гота, Тюрингія, ФРН
<b>ЗВ</b>	Зібрання Воллеса, м. Лондон, Велика Британія
<b>КЗВМ</b>	Королівський замок у Варшаві-Музей, м. Варшава, Польща
<b>ЛНГМ</b>	Львівська національна галерея мистецтв імені Б. Г. Возницького, м. Львів, Україна
<b>МА</b>	Музей Ашмола, м. Оксфорд, Велика Британія
<b>МВЗ</b>	Музей Ваймарського замку, м. Ваймар, Тюрингія, ФРН
<b>МВА</b>	Музей Вікторії та Альберта, м. Лондон, Велика Британія
<b>МЗМ</b>	Музей Замку Мозігкау, м. Дессау, ФРН
<b>МІБ</b>	Музей історії Болоньї, м. Болонья, Італія
<b>МК</b>	Музей Кадіса, м. Кадіс, Іспанія
<b>МКЛ</b>	Музей «Королівські Лазенки», м. Варшава, Польща
<b>МКП</b>	Музей Карнавале, м. Париж, Франція
<b>МЛ</b>	Музей Лувр, м. Париж, Франція
<b>МЛГ</b>	Музей Ласаро Гальдйано, м. Мадрид, Іспанія

<b>МММ</b>	Музей мистецтва Метрополітен, м. Нью-Йорк, США
<b>МП</b>	Музей Прадо, м. Мадрид, Іспанія
<b>НММБВХ</b>	Національний музей мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків, м. Київ, Україна
<b>НПГ</b>	Національна портретна галерея, м. Лондон, Велика Британія
<b>НМВ</b>	Національний музеї у Варшаві, м. Варшава, Польща
<b>НМІ</b>	Національний музей історії, м. Мехіко-Сіті, Мексика
<b>НМІЗФ</b>	Національний музей історії у Замку Фредеріксборг, м. Хіллереде, Данія
<b>НМК</b>	Національний музей у Кракові, м. Краків, Польща
<b>НМШ</b>	Національний музей Швеції, м. Стокгольм, Швеція
<b>ОМЗСМ</b>	Одеський музей західного та східного мистецтва, м. Одеса, Україна
<b>ПМР</b>	Польський музей в Рапперсвілі, м. Рапперсвіль, Швейцарія
<b>ПХМ</b>	Полтавський художній музей (галерея мистецтв) імені Миколи Ярошенка, м. Полтава, Україна
<b>РМ</b>	Рейксмузей, м. Амстердам, Королівство Нідерландів
<b>ФМ</b>	Фітцвільям Музей, м. Кембридж, Велика Британія
<b>ФКФЛ</b>	Фонд Кустодія та Фріца Люгта, м. Париж, Франція
<b>ФМТ у МБ</b>	Фонд мініатюр Тенсі у Музеї Боманна, м. Целле, ФРН
<b>ФПЗСББ</b>	Фонд Пруських замків садів і Берліна-Бранденбурга, м. Потсдам, ФРН
<b>ЧОХМ</b>	Чернівецький обласний художній музей, м. Чернівці, Україна
<b>ЧХМГГ</b>	Чернігівський художній музей імені Григорія Галагана, м. Чернігів, Україна
<b>FFZ</b>	Центр досліджень і підготовки фахівців у галузі історії мистецтва, м. Рим, Італія (Fondazione Federico Zeri)

- RKD**                   Архів Нідерландського інституту історії мистецтв, м. Гаага, Нідерланди (RKD – Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie)
- ULAN**               Список імен митців Союзу Інституту збереження Гетті, м. Лос-Анджелес, США (ULAN – Union List of Artist Names Online)

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Мініатюрний портрет – це зображення невеликого формату із функцією презентації особи у період від XVI до початку XIX ст. Вперше мініатюрні живописні портрети з'явилися при королівських дворах Англії та Франції у 1520-х рр. Упродовж наступних століть призначення мініатюр змістилося від символу пропаганди монархів до інтимних подій у житті людини. Однак, незмінним залишався їхній статус приватних предметів. Понад чотириста років, від 1520-х до 1840-х рр., портативні портрети відігравали важливу соціальну роль, були інтегровані у літературу, поезію мали емблематичне та політичне значення. У середині XIX ст. фотографія поступово замінила мініатюру, як функціонально так і технічно, що призвело до її занепаду.

Мініатюрний портретний живопис – це раритетне мистецтво, що сьогодні є важливою складовою культурної спадщини та зберігається у музейних і приватних колекціях Європи та США. Традиція мініатюри є автохтонною для європейського регіону, з особливим акцентом на англійських коренях її походження. В Україні не було історії портретної мініатюри, попри поодинокі локальні зразки. Однак, твори з'явилися в українському контексті завдяки місцевим колекціонерам та міцному зв'язку із європейськими тенденціями формування мистецьких зібрань наприкінці XIX ст. Сьогодні українські збірки, що зберігають мініатюрні портрети, є особливо цінними завдяки презентації автентичних предметів. У Національному музеї мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (НММБВХ) зберігається 78 мініатюр кінця XVI – початку XIX ст., що представляють історію цього мистецтва від його появи до занепаду.

Розвиток мініатюрного портретного живопису має власну еволюцію, що відбувалася паралельно із технологічним поступом та змінами у суспільстві Європи упродовж 1520-х – 1840-х рр. Портрети первісно було створено для приватних цілей, вони не призначалися для музейних експозицій чи галерей. Опрацювання мініатюр відкриває нові можливості для дослідження їхнього

утилітарного значення та аналізу матеріальної культури XVI–XIX ст. Разом із тим, вивчення спільного європейського мистецького спадку залучає українських дослідників до ареалу міжнародної наукової та музейної спільноти.

Актуальність дослідження полягає у необхідності впорядкування інформації про твори мініатюри із зібрання НММБВХ, укладені упродовж 1920–2000-х рр. У результаті, група творів портретної мініатюри не розглядалась як цілісне явище, що демонструє техніко-технологічну та стилістичну еволюцію мініатюрного портретного живопису XVI–XIX ст. Сьогодні вивчення музейних предметів в українських колекціях потребує міждисциплінарного рівня з огляду на міжнародні наукові тенденції мистецтвознавчих досліджень. У теперішньому глобалізованому світі важливо гідно презентувати виняткову для України збірку мініатюр із НММБВХ зі встановленими даними щодо авторства, регіону та періоду створення предметів. Сучасний процес оцифрування музейних колекцій та впровадження електронних баз даних в Україні сприяє відкритості інформації про вітчизняні зібрання для світової наукової спільноти і широкої публіки, а також демонструє рівень дослідження культурної спадщини в країні. Відтак, опрацювання музейних предметів стає необхідною умовою репрезентації. Завдяки отриманій інформації щодо атрибуції творів, колекція європейських мініатюрних портретів зі збірки НММБВХ буде введена до наукового обігу. Встановлені дані і відкритість матеріалів про мініатюри у НММБВХ, як онлайн, так і в експозиції музею, забезпечать доступ української публіки до збірки європейського мініатюрного портретного живопису як складової культурної спадщини України, що є частиною національної ідентичності.

**Зв'язок теми дисертації з науковими напрямками Академії та кафедри.** Дисертаційне дослідження виконане відповідно до планів наукової роботи кафедри мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Тему дисертації затверджено (Протокол № 4 засідання Вченої ради від 27 жовтня 2020 р.) та уточнено (Протокол № 6 засідання Вченої ради від 26 грудня 2023 р.) рішенням Вченої ради Національної академії

керівних кадрів культури і мистецтв. Вона узгоджена з дослідницькою тематикою кафедри «Мистецькі практики України в європейському просторі» (державний реєстраційний № 0116U003293).

**Мета дослідження** – атрибуція та реатрибуція 78 творів європейської портретної мініатюри з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків, що репрезентують розвиток мистецтва мініатюрного портретного живопису протягом XVI–XIX ст.

Відповідно до мети дослідження поставлено такі *завдання*:

- проаналізувати фахову літературу і джерельну базу та визначити стан наукового вивчення теми;
- визначити методологічну та теоретичну базу для вивчення європейської портретної мініатюри у колекції НММБВХ на основі міжнародного досвіду;
- розкрити походження, специфіку технологій виготовлення та особливості поширення портретної мініатюри як виду живопису у Європі, виявити призначення мініатюр та окреслити умови зберігання творів у музейних колекціях світу;
- висвітлити етапи вивчення, колекціонування мініатюрних портретів у світі та в Україні, виявити особливості копій і підробок творів;
- визначити періоди формування колекції мініатюрних портретів у НММБВХ та класифікувати твори за принципом періоду створення, технікою і матеріалом виготовлення та походженням;
- здійснити атрибуцію та реатрибуцію творів із НММБВХ залежно від стилістичних особливостей, іконографії, технології і матеріалу виконання;
- ввести в науковий обіг отриману інформацію щодо авторства, часу виконання, провенансу та ідентифікації портретованих осіб.

**Об’єкт дослідження** – європейська портретна мініатюра як особливий вид живопису в європейському мистецтві, що існував та розвивався упродовж XVI–XIX ст.



**Предмет дослідження** – твори європейської портретної мініатюри кінця XVI – початку XIX ст. зі збірки НММБВХ.

**Хронологічні межі дослідження.** Період від кінця XVI до початку XIX ст., коли було створено предмети європейської портретної мініатюри НММБВХ.

**Методологія дослідження** ґрунтується на загальнонаукових і спеціальних методах та зумовлена його метою і завданням, а також специфікою об'єкту і предмету дослідження. *Історичний та порівняльно-історичний методи* дозволили простежити виникнення явища мініатюрного портрету, розвиток технологій його виконання від мистецтва манускриптів та медалей доби Ренесансу. *Термінологічний метод* було застосовано для встановлення взаємозв'язку термінів *лімнінг* і *мініатюра*, та визначення їхнього місця в понятійному апараті мистецтва мініатюрного портретного живопису. Завдяки *системному та культурологічному методу* було прослідковано роль мініатюрних портретів як важливого феномену у соціальних відносинах упродовж XVI–XIX ст.. *Онтологічний метод* дозволив визначити еволюцію мистецтва портретної мініатюри та зв'язок між історією колекціонування предметів, а також виокремити твори мініатюрного портретного живопису у міжнародних та українських колекціях як частину культурної спадщини. Разом із тим, у дослідженні було застосовано *методи синтезу, узагальнення, індукції та дедукції* для отримання висновків у процесі опрацьованих матеріалів.

У дисертації було задіяно спеціальні методи для опрацювання колекції мініатюрних портретів НММБВХ, атрибуції та реатрибуції творів, а саме: *мистецтвознавчий аналіз* для атрибуції мініатюрного портрету, що полягає у вивченні стилістичних рис та манери виконання окремих майстрів та порівнянні принципів вирішення творів; *порівняльний метод* для визначення часу виконання твору на основі вивчення історичного костюму портретованих осіб.

Особливе значення для атрибуції мініатюр мають *неінвазивні техніко-технологічні методи* дослідження: оптичні – *візуальний огляд* (у прямому та бічному світлі) та *оптична мікроскопія* для фіксації стану збереження і

написів/підписів, а також позначок на лицьовій частині та звороті предмету; *огляд в ультрафіолетовому діапазоні* для встановлення дефекту лакового покриття олійних мініатюр та визначення орієнтовного часу реставраційних тонувань; *огляд в інфрачервоному діапазоні* для виявлення підготовчого рисунку, наявності/відсутності авторських змін та правок композиції.

**Джерельну базу дослідження** становлять предмети європейської портретної мініатюри із колекції НММБВХ – 78 творів, інвентарна документація та архів НММБВХ; англійські та французькі джерела XVI–XVIII ст. щодо визначення термінології, техніки і матеріалів виконання та розвитку мініатюрного портретного живопису; офіційні сайти світових музеїв, сайти міжнародних експертів європейської портретної мініатюри та сайти світових аукціонних домів.

**Наукова новизна** отриманих результатів полягає у тому, що:

*Уперше:*

- цілісно опрацьовано колекцію європейської портретної мініатюри НММБВХ, у результаті чого було об'єднано твори із фондів живопису, малюнку та декоративного мистецтва в одну групу збереження та класифіковано їх за часом створення, де виокремлено такі періоди: кінець XVI ст., XVII ст., XVIII ст. і перша половина XIX ст.;
- визначено методику дослідження та атрибуції мініатюрних портретів на основі наукових каталогів європейської портретної мініатюри міжнародних музеїв у поєднанні із застосуванням методів оптичного дослідження;
- встановлено етапи формування збірки мініатюр у колекції НММБВХ та виділено такі періоди: 1) кінець XIX – початок XX ст. було придбано 27 предметів фундаторами музею Б. та В. Ханенками; 2) 1950-ті – 1990-ті рр. 49 предметів було придбано музеєм у приватних колекціонерів; 3) упродовж XX ст. 2 предмети було передано у рамках реституції; історію

попередньої атрибуції творів та експонування мініатюрних портретів у музеї від 1919 р. до 2020-х рр.;

- здійснено атрибуцію 48-ми мініатюр і реатрибуцію 30-ти мініатюр та введено в науковий обіг отриману інформацію про твори європейської портретної мініатюри НММБВХ шляхом внесення змін у паспорти музейних предметів та публікації результатів дослідження.

*Уточнено:*

- походження мініатюрних портретів, що мають спільну традицію як з мистецтвом манускриптів, так і з виготовленням монет та медалей, за ознаками подібності технологій виконання та функцій предметів, а також технології і матеріали мініатюр НММБВХ у результаті оптичних методів дослідження, що дозволило встановити ймовірне датування та регіон створення предметів;
- специфіку розвитку технологій і матеріалів виготовлення мініатюр, що полягає у зміні провідної основи портретів у кожному столітті упродовж XVI–XIX ст. та сьогодні може слугувати одним із основних чинників встановлення періоду виконання твору, та особливості виготовлення копій і підробок мініатюрних портретів, що наприкінці XIX ст. зазнали свого розквіту, а їхня значна кількість вплинула на уявлення дослідників про самостійність мініатюрного портретного живопису упродовж XX ст.

*Набули подальшого розвитку:*

- вивчення мініатюрних портретів у контексті соціокультурних явищ Європи XVI–XIX ст., та їхній вплив на матеріальну культуру зазначеного періоду як приватних предметів;
- принципи технологічного аналізу живопису мініатюрних портретів в Україні, що полягають у застосуванні неінвазивних методів дослідження;

- відомості про наявність колекцій портретної мініатюри у восьми музеях України, стан вивчення зібрань та комунікації про твори в музейних експозиціях.

**Теоретичне і практичне значення результатів дослідження.** Робота може бути використана для підготовки наукового каталогу мініатюрного живопису НММБВХ. Оновлені дані про авторів, регіон та період створення мініатюрних портретів можуть бути застосовані для створення бази даних колекції музею, що сприятиме доступності українських зібрань. Дослідження є підґрунтям для майбутнього системного вивчення європейської портретної мініатюри в українських музеях та забезпечення належних умов зберігання і реставрації творів. Встановлені дані щодо творів із НММБВХ можуть бути супровідною інформацією до мініатюр на виставках, як в українських так і в міжнародних інституціях, матеріалом для наукових конференцій і семінарів, освітніх та екскурсійних програм, як у музеї НММБВХ, так і у зовнішніх проєктах. Робота може бути використана для розробки освітніх програм та мистецтвознавчих курсів («Історія європейської портретної мініатюри», «Історія технології живопису мініатюрних портретів», «Історія портретного живопису»).

**Особистий внесок здобувача.** Дисертація є самостійним науковим дослідженням. Основні наукові результати отримано автором самостійно. Висновки й положення наукової новизни одержані самостійно.

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення дисертації були оприлюднені у вигляді доповідей на 7 наукових конференціях, а також публікацій у відповідних збірниках матеріалів: International scientific and practical conference «Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects» (Venice, November 27–28, 2020); IV міжнародна наукова конференція молодих вчених, аспірантів та магістрантів НАКККІМ «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» (м. Київ, 3–4 листопада, 2020 р.); Науково-практична конференція «Наукова атрибуція творів, експертиза та оцінка культурних цінностей» (м. Київ, 28–29 жовтня 2021 р.); Міжнародна науково-

практична конференція «Гагенмейстерські читання Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка» (м. Кам'янець-Подільський, 1–2 грудня 2022 р.); Всеукраїнська науково-практична конференція «Новітні дослідження культури і мистецтва: пошуки, проблеми, перспективи» НАКККІМ (м. Київ, 18 травня 2023 р.); Міжнародна науково-практична конференція, присвячена 160-річниці від дня народження В. І. Вернадського «Історико-культурні виміри еволюції мистецтва в Україні (друга половина ХХ – початок ХХІ століття)» (м. Київ, 16–17 березня 2023 р.); XV науково-практична конференція «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (м. Київ, 19 жовтня 2023 р.).

**Публікації.** Основні положення та результати дослідження відображені у 10 публікаціях, з них: 3 – у наукових фахових виданнях, затверджених МОН України; 7 – у збірниках матеріалів міжнародних та всеукраїнських конференцій.

**Структура дисертації.** Робота складається зі вступу, 4 розділів, 12 підрозділів, висновків і додатків. Список використаних джерел та літератури налічує 315 позицій, основний текст дисертації складає 181 сторінку, загальний обсяг роботи – 322 сторінки, обсяг додатків – 86 сторінок.

## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

#### 1.1. Історіографія дослідження

Портретна мініатюра стала об'єктом досліджень та наукових дискусій наприкінці XIX – на початку XX ст. Занепад традиції мініатюрного портретного живопису у 1840-х рр. спровокував інтерес наукової спільноти та колекціонерів до портативних портретів. Хоча документація та знавцтво мистецтва портретної мініатюри розпочалися майже одночасно із появою мініатюрних зображень у XVI ст., на період кінця XIX – початку XX ст. припадає публікація комплексних праць з історії мініатюрного портретного живопису. У цей період відбувається також формування перших музейних та приватних зібрань, початок яким поклала колекція мініатюрних портретів Музею Вікторії та Альберта у Лондоні (МВА). Брак уваги історії мистецтва до мініатюрних портретів упродовж тривалого часу, ймовірно, був пов'язаний із їхнім призначенням: від початку XVI і до середини XIX ст. ці предмети були приватними.

*Термінологія мініатюрного портретного живопису.*

Історіографія портретної мініатюри пов'язана із встановленням термінології мініатюрного портретного живопису, що відбувалося упродовж кінця XVI – початку XVII ст. Перші праці про мініатюрний портретний живопис називали його *лімнінгом*, насамперед, завдяки спорідненості із мистецтвом манускриптів. Так, у Англії XVI ст., де з'явилися перші портативні зображення у 1520-х рр., за портретною мініатюрою закріпилася назва *лімнінг* (*limning*), а майстрів відповідно іменували – *лімнерами* (*limner*). Автор першої роботи, що була цілковито присвячена мистецтву мініатюрних портретів близько у 1600 р., Ніколас Гілл'ярд (Nicolas Hilliard; 1547–1619) вживає поняття *лімнінг* – «Трактат про мистецтво *лімнінгу*» («A Treatise concerning the Arte of Limning»)

[168]. У наступній праці про живопис мініатюрних портретів Едварда Нодгейта (Edward Norgate; 1581–1650) «Мініатюра або Мистецтво лімінування» («*Miniatura or the Art of Limning*») (перше видання близько 1627/1628 рр., друге – 1649 р.) застосовано одразу дві назви – *мініатюра* та *лімнінг* [226].

Дж. Мердок зазначає, що поширеним терміном щодо мініатюрних портативних зображень також було *enluminare*, в основі якого середньовічне *illumination*, що етимологічно походило від латинського *luminare* – «підсвічувати», «давати світло», «освітлювати» [216, с. 3; 99, с. 16–18]. У сучасній англійській мові *лімнінг* має таке значення: *limn, limne, limning* – 1) рисувати або малювати на поверхні; 2) окреслювати чіткою лінією; 3) описувати. Спершу *limn* означало дію оздоблення середньовічних рукописів золотими, срібними або блискучими фарбами, а зараз слово і досі вживають щодо оформлення рукописів. Воно водночас охоплює ідею «освітлення» сенсу за допомогою зображень і ефект яскравих кольорів, срібла та золота, що використовувалися в мистецтві манускриптів [197].

Дослідники М. Олауссон (2021 р.) та К. Кумбс (2009 р.) фіксують, що італійське *miniatura* як однозначний еквівалент *лімнінгу* закріплюється у 1627 р. у тексті Е. Норгейта «Мініатюра. Мистецтво *limning*» («*Miniature or the Art of limning*»). К. Кумбс вважає, що Е. Норгейт очевидно звертався до італійської мистецької традиції та термінології, що відобразилося у назві його праці. Як наслідок, англізоване слово *мініатюра* набуло значення зменшеної версії чогось. Робота Е. Норгейта призвела до виникнення етимологічної плутанини, що вирішилася лише упродовж наступних століть [108, с. 79]. Разом із тим, М. Олауссон вказує на те, що робота Е. Норгейта сприяла створенню гібридної назви щодо мініатюрного портретного живопису, утвореного від *limning* та *miniature* – *limnitura*. Проте, цей термін не мав успіху та не набув поширення [227, с. 16].

К. Кумбс стверджує, до початку XVII ст. терміни використовувалися як взаємозамінні: *limning* у Англії, *enluminer* у Франції, а *miniature* в Італії [107, с.

19]. Так, у трактаті О. Брауна «Ars Pictoria: або Академія, що розглядає малювання, живопис, малювання, офорт» (1669 р.) ці усі назви вживаються як синоніми [85]. Прихильність до англійського походження мініатюрних портретів ранніх авторів, таких як О. Браун і Б. Бакерідж, засвідчує їхнє застосування терміну *limning*. На думку Ж. де Паск'є, очевидна перевага та інтерес саме до англійського мініатюрного портрету, ймовірно, пояснюють використання назв *limning* і *miniature* в Англії раніше, ніж у Франції, де слова *mignature* або *miniature* побутують у середині XVII ст. [83, с. 19]

М. Олауссон підводить результати розвідок щодо встановлення термінології та етимології поняття *мініатюра* упродовж XX ст. [227, с. 4–26], що на початкових етапах вивчення цього виду живопису мало лінгвістичну плутанину. Науковець наголошує, що слово *мініатюра* не має нічого спільного із розміром. Насамперед, непорозуміння було пов'язано з малими розмірами зображень та з асоціацією зі словами, що починаються із латинського кореня *min* і виражають малість, наприклад, *minor*. Так само, порівняльна ступінь слова «малий», що латиною *parvus* – є *minor*, а найвища – *minimus*. Проте, М. Олауссон стверджує, що *miniature* не походить від *minor*, а має інші корені, радше пов'язані із технологією виконання, а не з габаритами предметів. Разом із тим, існує версія дослідника середини XX ст. Л. Шідлоффа [227, с. 58], який веде етимологію терміну *мініатюра* саме від коренів слів, пов'язаних із розміром. Натомість, М. Олауссон акцентує на походженні назви від французького *miniature*, що було запозичене від італійського *miniatura*. Обидва слова мають спільну основу – латинське *miniare*, що відповідно походить від *minium*. Слово позначало пігмент оранжево-червоного кольору – свинцевий сурик, який використовували майстри рукописів для оздоблення початкових літер книг. Тісний зв'язок між мистецтвом рукописів та першими мініатюрними портретами у технології та матеріалах вказує на це запозичення. Французька назва сурика, *migne*, породила *mignature*, що набуло поширення у XVI та XVIII ст. Відтак, художників, що спеціалізувалися у цьому виді живопису, називали *miniators* («мініаторами»), а



сам процес живопису – *miniation* («мініацією»), що логічно виводилися від латини та водночас поширювали французьке *miniatureur* [227, с. 15]. Т. Х. Колдінг (1953 р.) наводить підтвердження того факту, що у Франції упродовж тривалого часу домінуючою назвою професії художників портретної мініатюри була *peintre en miniature* (художник по мініатюрі). Префікс *художник* додавали зовсім не випадково. Це вказувало на спеціалізацію, що була надана декільком засновникам Французької королівської академії живопису і скульптури у 1648 р., та були мініатюристами. Вони не утворювали окремої категорії членів і належали до широкого кола портретистів [106, с. 10].

Отже, термінологія мініатюри, введена у перших текстах англійських мініатюристів Н. Гіллярда [168] та Е. Норгейта [226], остаточно встановилася у середині XVII ст., пройшовши шлях від поняття *лімнінг* у XVI ст. завдяки спорідненості із мистецтвом манускриптів до поняття *мініатюра* на початку XVII ст., що маркувало встановлення мініатюрного портретного живопису як самостійного виду у роботах авторів XVI–XVIII ст. [85; 117; 131; 132; 225].

#### *Мистецтво портретної мініатюри у зарубіжних дослідженнях.*

Перші комплексні праці XIX ст. – це керівництва із технології виконання мініатюр та огляд творчості тогочасних майстрів і окремих технологій мініатюрного живопису. Їхні автори – це здебільшого колекціонери та художники, що вивчали мініатюрний живопис з історичної точки зору та заклали основу для дослідження цього мистецтва. Роботи А. Парсі 1831 р. [235], Н. Вітток 1844 р. [297], Ч. В. Дея 1852 р. [115] були своєрідними посібниками та містили детальні інструкції, як набути та вдосконалити навички виконання мініатюрних портретів. Наприклад, у текстах Ч. В. Дея є розділи про історію мініатюрного живопису, проілюстровані портретами різних періодів та шкіл, технології виготовлення із широким спектром тем, а також про способи презентації портретованих осіб. Ця праця, що була розрахована на початківців та досвідчених художників, сьогодні є матеріалом для вивчення підходів та розуміння процесу створення мініатюрного портрету на початку XIX ст. У цей

період також було опубліковано роботи мініатюристів-практиків: 1822 р. «Листи про мистецтво мініатюрного живопису» Андре Леона Ларю (Andre Leon Lague; 1785 – після 1834) [188] та 1830 р. «Бесіди про мистецтво мініатюрного живопису» Емми Елеонори Кендрік (Emma Eleonora Kendrick; 1788–1871) [179] із рекомендаціями художників про виконання творів.

Праця 1898 р. у співавторстві Г.А. Кеннеді та Ч. Холма «Перші англійські мініатюрні портрети у колекції герцога Беклю» [180] є однією із ранніх методологій атрибуції творів мініатюрного живопису. Г. А. Кеннеді розглядає колекцію герцога Беклю і предмети зі збірки МВА. Його мета полягала у зіставленні творів для ідентифікації художника через порівняння із оригінальними роботами майстра. Автор розглядає манеру написання портрету (карнація, світло-тіньове моделювання), колорит (використання пігментів), а також «відносну площинність фігур». У дусі тогочасного *знавцтва*, Г. А. Кеннеді пов'язує стиль із внутрішнім художнім генієм. Водночас, він утримується від критики творів, що не відповідають стилістичному ідеалу, та розглядає їх у рамках творчості певного художника [180, с. 27]. У книзі не йдеться про функції та призначення мініатюр, так само як і про методи ідентифікації портретованих осіб. Увага автора зосереджена на атрибуції, стані збереження та походженні твору. Такий підхід характерний і для сучасних музейних каталогів.

Від кінця ХІХ ст. публікації із дослідженнями англійських портретних мініатюр домінували серед видань, присвячених мініатюрному живопису. Така увага була наслідком зацікавленості колекціонерів та тогочасний погляд на мініатюру як на специфічно англійське мистецтво. МВА поступово та впевнено посідав провідне місце у таких розвідках. Першим музейним фахівцем мініатюрного портретного живопису був Б. Лонг, що приєднався до музею в 1906 р. Внеском Б. Лонга у вивчення мініатюри стала праця «Історія британських мініатюристів 1520–1860» [201], опублікована в 1929 р. Це був словник мініатюристів із критичними нотатками щодо творів, які Лонг досліджував

упродовж своєї кар'єри. Після смерті Б. Лонга в 1938 р. робота зі збору та вивчення мініатюрних портретів продовжилася під керівництвом кураторів-спеціалістів МВА.

Разом із інтересом до вивчення портретної мініатюри змінювалося й ставлення до творів у техніці олійного живопису на металі. У вступі до своєї роботи 1903 р. Д. Дж. Фостер висловив думку щодо цього типу мініатюр: «Існує значна кількість портретів, які називають мініатюрним живописом, однак всі вони відрізняються від того, що зазвичай розуміють під цим терміном. Це переважно голландський живопис, і його можна розглядати як результат методу цих художників. Такі портрети ніколи, за моїми спостереженнями, не отримували того визнання, на яке, можливо, вони заслуговують. Твори, про які я говорю, написані зокрема на міді олійними фарбами, їх досить багато у різних колекціях, вони мають технічні переваги, сповнені характеру, однак таким мініатюрам бракує чарівності і краси» [143, с. 46].

Упродовж перших десятиліть ХХ ст. зацікавленість до теми портретної мініатюри значно позбавилася. У 1908 р. та 1913 р. з'являються статті С. Девенпорта з особливою увагою до англійської мініатюри XVIII та XIX ст. [114]. У 1904 р. та 1921 р. було опубліковано праці Дж. Ч. Вілльямсона [298; 299; 300; 301]. Книги містять базову, чітко структуровану інформацію щодо історії виникнення, технологій та матеріалів мініатюрного портретного живопису на тогочасному рівні вивчення. Попри те, що роботи, насамперед, було адресовано колекціонерам, дослідження є ґрунтовними та досі залишаються вагомим джерелом посилення сучасних науковців. Книга Д. Хіта 1905 р. [124] представляє панораму розвитку мініатюрного живопису від початку XVI ст. до XIX ст. У праці є інформація, що сприяла поширенню знань про мініатюру: проведення тогочасних виставок, створення товариств і журналів для розвитку мистецтва мініатюри. Попри те, що Д. Хіт був професором мистецтва в Лондонському університеті та Королівському коледжі мистецтв, галузь мініатюрного живопису була йому відома завдяки зв'язкам із колекціонерами та

власним технічним навикам. Однак, саме такі роботи, базовані на особистому досвіді, й були популярними у поширенні знань серед ентузіастів та аматорів на початку ХХ ст. [143, 180, 226, 298].

У Франції, Німеччині, Австрії, Швеції та Іспанії вивчення мініатюри на початку ХХ ст. відбувалося навколо колекцій та у середовищі художників, що продовжували практикувати мініатюрний живопис. У 1903 р. було видано роботу французької мініатюристики Габріель Дебільман-Шардон (Gabrielle Debillemont-Chardon; 1860–1957) [118]. Робота Е. Лембергера, опублікована у Штудгарті 1911 р., представляє біографічні дані шести тисяч мініатюристів у супроводі ілюстрацій [192]. У 1904 р. в Амстердамі виходить каталог збірки РМ, у складі якого включено колекцію мініатюрних портретів [98]. 1917 р. Фріц Люгт опублікував зібрання королеви Нідерландів Вільгельміни Гелени Пауліни Марії (Wilhelmina Helena Pauline Marie; 1880–1962) [203]. В Іспанії першою роботою про мініатюрний портретний живопис став каталог виставки мініатюрних портретів 1916 р., організованої Іспанським товариством друзів мистецтва [128].

У середині ХХ ст. з'явилися монографії про мініатюристів, дослідження родинних і соціальних зв'язків митців, тексти, що містили дискусії про стилістичну еволюцію портретної мініатюри, філософські екскурси у смислові та літературні асоціації щодо мистецтва портретної мініатюри. Увага науковців до мініатюрного портрету в Англії слугувала нагадуванням про його домінуючу роль на початку XVI ст. у історії англійського живопису. Саме першим англійським майстрам мініатюрного портретного живопису, таким як Н. Гіллярд, Левіна Теерлінк (Levina Teerlink; 1483(?)–1576), Ганс Гольбейн I (Hans Holbein; 1497–1543), було присвячено монографії середини ХХ ст. [246, 303].

Г. Рейнольдс, куратор МВА з 1959 по 1965 рр., опублікував кілька каталогів, присвячених англійському мініатюрному портрету XVI і XVII ст. [245; 246; 247]. У роботі науковця 1952 р. [245] представлено погляд на олійні мініатюри на міді, що відображає позицію портретів на металевій основі у наукових працях дослідників другої половині ХХ ст. [106, 138, 251]. Зокрема, Г.

Рейнолдс відмічає мініатюрні портрети на міді як ті, що вкрай рідко підписували автори, а відтак – предмети складно ідентифікувати та класифікувати. На думку дослідника, галузь мініатюрного портретного живопису на металі є анонімною, такі мініатюри є непривабливими з огляду на темний колір основи та схожість із відомими живописним портретами [246, с. 68].

У середині ХХ ст. виходять друком праці, що досі лишаються базовими для сучасних дослідників мініатюрного живопису. Це роботи Т. Х. Колдінга 1953 р. [106], Г. Рейнольдса 1952 р. [245] та Д. Фоскетт 1972 р. [139] та Дж. Мердока [216]. Попри те, що у фокусі науковців лишалися англійські мініатюрні портрети, розвідки охоплюють широке коло майстрів, технологій та методів виконання творів. Так, саме Т. Х. Колдінг вперше зазначив, що венеційська художниця Розальба Карр'єра (Rosalba Carriera; 1675–1754) використала пластину зі слонової кістки як основу для мініатюрного портрета [106, с. 16].

Варто виокремити роль Д. Фоскетт – історика мистецтва та водночас колекціонера мініатюрних портретів, яку було визнано однією із найкращих експертів мініатюрного портретного живопису у Великій Британії. Д. Фоскетт починала працювати на мистецькому ярмарку Гросвенер Хаус (Grosvenor House), а коли її знання та досвід поповнилися, дослідниця опублікувала власні праці, словники та довідки, для вивчення англійських мініатюр: «Джон Сمارт: Людина та його мініатюри» 1964 р. [138], «Словник британських художників-мініатюристів» 1972 р. [139], «Семюел Купер 1609–1672» 1974 р. [140], «Колекціонування мініатюр» 1979 р. [141] та «Мініатюри: словник і довідник» 1987 р. [142]. Їй належать статті, присвячені мистецтву силуетів та мініатюрам очей. Д. Фоскетт писала про антикварний ринок портретної мініатюри та консультувала колекціонерів. Доктор С. Ллойд наголошує на вагомій ролі дослідниці для популяризації мініатюрного портретного живопису та її значному внеску у дослідження в цій галузі разом із консерваторами та реставраторами МВА [293].

Д. Фоскетт (1979 р.) запропонувала характерну ознаку габаритів мініатюрних живописних творів: портрети мають зручно поміщатися у долоні. Дослідниця зазначає, більшість предметів сягає від 2, 5 см до 15–20 см виствою. Проте, чи не у кожному столітті, від XVI до XIX ст., трапляється власний найменший і найбільший зразки. Д. Фоскетт пропонує поділ мініатюр на дві групи: *портретна мініатюра* і *кабінетна мініатюра*. До першої групи належать маленькі портрети чи сцени, зазвичай круглої чи овальної форми, виконані на замовлення як особисті пам'ятні речі із зображенням близьких людей або ж важливі політичні символи прихильності із портретом правителя, що можна мати при собі. Здебільшого портретні мініатюри створювали для демонстрації як ювелірні прикраси: на ланцюгу чи у намисті, у брошці чи браслеті. Чоловіки часто мали портрети на своєму кишеньковому годиннику або на кришці табакерки. Ці предмети були також вдалим аксесуаром для таємних любовних зв'язків коханців або політичних інтриг. Разом із тим, відрізнити мініатюри, що призначалися для вузького родинного кола і владних покровителів можливо лише за характерними ознаками. Так, у мініатюри вкладали пасмо волосся на зворотному боці, що було особливим символом любові від близьких людей. Предмети, що замовляли владні особи на політичні подарунки, як правило, оздоблювали перлами та діамантами для демонстрації власної розкоші. Друга група – *кабінетна мініатюра* – це більші за розміром живописні твори, зазвичай овальної чи прямокутної форми, що призначалися для розміщення на столі чи на стіні. Упродовж XVI–XVIII ст. такі зображення були, зазвичай, копіями живописних робіт відомих майстрів, а також міфологічні чи релігійні сцени. Водночас, до нашого часу зберіглася значна кількість оригінальних творів кабінетної мініатюри, датованих даним періодом [141, с. 18–22].

Найбільш значними дослідниками мініатюрного портрета другої половини XX ст. вважаються науковці із МВА. У 1970-х рр. куратори та реставратори музею вдосконалили розуміння про матеріали і технології мініатюрного портретного живопису. Р. Стронг [277, 278], директор музею у

1974–1987 рр., спеціалізувався на англійській мініатюрі XVI і XVII ст. Він був прихильником хронології майстрів, початок якої вів від Н. Гіллярда. Науковець наголошував на ексклюзивності техніки мініатюрного живопису та особливому місці портретів у придворній культурі. Дж. Меррелл, реставратор мініатюр і воскових предметів у МВА у 1961–1994 рр., був автором перших публікацій про технічні особливості виконання мініатюр. У 2019 р. науковці із ФМ оцифрували архів Дж. Мерелла. Це нотатки, ескізи, слайди та лекції, більшість із яких не було опубліковано, а також матеріали про створення мініатюрних портретів, використання пігментів та робочий процес художників. Дослідник опрацьовував оригінальні праці авторів XVII ст. та супроводжував їх власними коментарями щодо оригінальності та унікальності рецептів виготовлення фарб та способів підготовки основи, і навпаки, – вказував на те, що було запозичено чи скопійовано із інших трактатів, а також відмічав різноманітні варіації методів мініатюристів. Матеріали Дж. Меррелла є важливими для вивчення обміну інформацією щодо технології і матеріалів створення мініатюрних портретів між художниками та меценатами XVI–XVII ст. [214].

У 1990-х рр. вийшли публікації для подальшого вивчення мініатюрних портретів як у техніці акварелі на слоновій кістці, робота Ж.-Р. Піретта 1994 р. [239], так і для дослідження техніки олійного живопису на металі 1993 р. К. Шафферс-Боденхаузен та М. Тітхофф-Шплітхофф про колекцію мініатюрних портретів Оранської династії [259]. У останній роботі авторки вказують на неможливість атрибуції олійних портретів, оскільки підпис на таких творах є рідкісним явищем, водночас існує група майстрів зі значною кількістю атрибутованих творів, що їх по праву можна назвати олійними мініатюристами [259, с. 31–32]. У 1996 р. англійський спеціаліст із мініатюрного портретного живопису Г. Рейнолдс у співавторстві із К. Бетжер підготували каталог європейської портретної мініатюри у зібранні МММ [248]. Це видання, що сьогодні залишається одним із найбільш ґрунтовних описів музейних зібрань,

послугувала прикладом для укладання матеріалів колекції НММБВХ для даного дослідження.

Упродовж 2000–2020-х рр. музейні публікації про портретну мініатюру зберігають провідні позиції. Хоча коло університетських та академічних дослідників, які займаються вивченням мистецтва мініатюрного живопису, стало значно ширше упродовж останніх двадцяти років, їхні праці все ще є малочисельними та присвячені здебільшого соціально-історичному значенні мініатюрних портретів. На думку доктора М. Пойнтон [235, с. 18], піонери дослідження портретної мініатюри зосереджувалися на атрибуції, технічному розвитку та стилі мініатюрного портретного живопису. Дослідниця вважає, що у 2000-х рр. відбулася кардинальна зміна інтересу наукових тем у вивченні мініатюр: історики мистецтва почали цікавитися історичним значенням портретної мініатюри, способами, як її бачили, носили, зберігали, обмінювали, дарували та використовували власники. Вона зазначає, що портретні мініатюри сьогодні розглядаються як артефакти історії емоцій [242, с. 49].

Розвідки про історію, технології, функції та призначення, колекціонування, вивченням національних шкіл (англійської, французької, нідерландської, шведської та ін.), а також дослідження музейних і приватних зібрань мініатюрних портретів, є предметом дослідження науковців: К. Кумбс – авторка розвідок про англійський мініатюрний портретний живопис [108], С. Кашо – незалежна дослідниця, що спеціалізується на мініатюрі XVI–XVII ст. [92], Б. Хофсеттер [169] – дослідник мініатюрного портрету у техніці емалі, М. П. Смолярек – автор посібників для колекціонерів [271], Ж. дю Паск'є – науковиця, що працює у галузі історії та призначення предметів [122], М. Олауссон і Е.-Л. Карлссон – автори каталогу найбільшої у світі колекції у НМШ [227]. Особливої уваги заслуговують праці Б. Паппе та Ю. Шмігліц-Оттен [243; 263; 295], присвячені мистецтву мініатюрного живопису різних періодів. Завдяки спільним зусиллям цих науковців ФМТ у МБ сьогодні є чи не єдиною інституцією, що систематично організовує конференції на тему портретної



мініатюри. За результатними останньої конференції «Портретна мініатюра. Художники. Функції. Колекції» у вересні 2022 р. було видано збірку доповідей, де висвітлено як загальні теми технології, призначення та побутування портретів, так і окремі музейні та приватні колекції [280].

Нові дані у сучасному напрямку дослідження діяльності жінок-художниць сприяють уточненню біографічних відомостей та творчості мініатюристок. Так, книга А. Оберер 2023 р. [229] про італійську майстриню Р. Карр'єру представляє оновлені розвідки про найпопулярнішу та чи найбільш вивчену мініатюристку XVIII ст. З огляду на значну кількість міжнародних публікацій упродовж 2020-х рр., інтерес до цього виду мистецтва відроджується і свідчить про більше охоплення інформацією нової аудиторії.

*Мистецтво портретної мініатюри в українських дослідженнях.*

В Україні тема європейської портретної мініатюри майже не висвітлена. Як упродовж XX ст. так і сьогодні, у жодному українському музеї не було видано окремої публікації, каталогу чи альбому, присвячених виключно живопису мініатюрних портретів. Попри те, що мистецтво портретної мініатюри представлено лише поодинокими зразками у нашому регіоні, європейські твори зберігаються в українських колекціях. Традиція вивчення мініатюрного портретного живопису була суттєво обмежена і майже не розвивалася упродовж другої половини XX ст. Водночас, XX ст. стало кульмінаційним періодом у розвитку міжнародних розвідок щодо мініатюрних портретів. Проте, вітчизняні науковці перебували у науковому інформаційному вакуумі через політичні заборони. Такі чинники, як відсутність відкритого доступу до світових праць та останніх досліджень спеціалістів, брак контактів із науковою спільнотою та обмеження кореспонденції, але, насамперед, неможливість відряджень до закордонних музеїв для огляду творів у світових колекціях, призвели до білих плям у традиції дослідження європейського мистецтва і, зокрема, портретної мініатюри, упродовж XX ст. Як наслідок цих процесів, кілька поколінь українських мистецтвознавців були виключені із міжнародного поступу. У цей

період вітчизняні дослідники мали змогу оновлювати інформацію про європейські твори лише завдяки нерегулярним надходженням літератури у музейних бібліотеках, або звертатися до архіву за матеріалами минулого століття. Брак інформації призводив до неабияких зусиль для зміни даних. Зазвичай, у діючій інвентарній документації українських музеїв досі використовують описи предметів та атрибуції, укладені у 1950–1990х рр. Здебільшого, саме ця інформація сьогодні є основою для актуальних відомостей щодо авторства, періоду та регіону створення предметів, що представлені у базі даних та експозиціях вітчизняних музеїв. Сьогодні такі матеріали потребують ретельної документалізації та опрацювання на сучасному рівні.

Нині українські науковці дедалі частіше звертаються до теми європейських мініатюрних портретів. Проте, публікації все ще є поодинокими. Сьогодні музейним збіркам мініатюри в Україні присвячено вкрай мало розвідок. У 2019 р. вийшли друком тези доповіді на науковій конференції І. Глебової, заступника директора з наукової роботи ОМЗСМ [25]. Текст присвячено вибраним творам мініатюри у колекції музею. Здебільшого, науково-популярні дописи про портрети розміщено на музейних сайтах та у соціальних мережах. Інформація щодо атрибуції двох творів із ПХМ наукової співробітниці М. Салюк опублікована на сайті музею [53]. У соціальних мережах також розміщено есе про мініатюрні портрети у збірці ВОХМ. [23] Про музейні зібрання мініатюрних портретів розміщено інформацію на сайтах трьох українських музеїв: ЛНГМ [39], ПХМ [47] та НММБВХ [45].

Спільні праці О. Андріанової та С. Біскулової разом із Т. Тимченко присвячені технічному вивченню живопису та мініатюрного живопису в Україні [2; 3; 4; 5]. У роботах науковиць, що практикують новітні методи дослідження у лабораторії, йдеться про техніко-технологічний аналіз творів на різних основах, визначення пігментного складу фарбового шару, особливості матеріалів та їхнього старіння. Дані публікацій є цінними для українського мистецтвознавства

завдяки розвідкам хімічного аналізу творів на сучасному міжнародному рівні [6; 7; 8].

Праці В. Карпова [31; 32; 33] розкривають теми історичного контексту мініатюрних портретів, їхню еволюцію від приватних предметів до музейних експонатів, а також способи комунікації про твори у експозиціях музеїв. Дослідження Т. Зузяк [29; 30] присвячені темам колекціонування європейської портретної мініатюри та соціокультурній ролі мініатюр упродовж XVI–XIX ст. Науковиця піднімає важливе питання впливу атрибуції творів на створення належних умов для їхнього збереження [28]. Публікація О. Жильцової висвітлює призначення мініатюрних портретів, виконаних у техніці емалі [27].

Вагоме значення для вивчення європейської портретної мініатюри в українських музеях посідають праці Ю. Романенкової [49; 50] на тему маньєризму. Період появи мініатюрних портретів та становлення традиції мистецтва мініатюрного портретного живопису припадає на побутування цього стилю у Європі, близько 1520 р. – початку XVII ст. У фокусі робіт української дослідниці іспанський та англійський варіанти розвитку мистецтва, останній з яких відігравав основу роль у формуванні портретної мініатюри. Розвідки науковиці присвячені також призначенню мініатюрних портретів із акцентом на їхній ролі пропаганди у Англії у XVI ст. [51]. Ю. Романенкова працює із темою обрамлення мініатюр у XVII ст., створення якого було у цей період напрямком ювелірного мистецтва [52].

Публікації І. Міщенко про атрибуцію портретів у колекції ЧХМ послідовно розкривають етапи дослідження авторства, історії створення та датування картин [43; 44]. У її працях висвітлено мистецтвознавчий аналіз творів, опрацювання музейної інвентарної документації та залучення архівних джерел до розвідок «невідомих імен художників і портретованих» [42]. Робота І. Міщенко про методику мистецтвознавчої експертизи [1] має практичне значення для вивчення творів живопису у колекціях музеїв України.

Опрацювання колекції європейських мініатюрних портретів НММБВХ, що має історію у збірці понад сто років, проводили музейні науковці упродовж ХХ ст. Однак, ці розвідки, що зберігаються в науковому архіві музею, не було упорядковано та опубліковано у жодному музейному виданні. Основна інформація про предмети містилася у інвентарній книзі, паспортах предметів та інвентарних картках, що були укладені у період з 1919 р. по 1990-ті рр. Відтак, було відновлено історію документації колекції мініатюрних портретів НММБВХ. Її було реконструйовано за архівними джерелами та статтями про фундаторів музею – Б. та В. Ханенків. Найбільш вичерпну інформацію про цей розділ зібрання представлено в архіві, а саме в описах предметів колекції Г. Лукомського 1919 р. [310], у фотоархіві 1919 – 1930-х рр. [311; 312; 313; 314; 315] та в інвентарній книгах і картках музею, а також паспортах предметів [305; 306]. Так, вперше інформація про колекцію мініатюрних портретів було опубліковано у путівнику 1924 р., що уклав М. Макаренко, тодішній директор музею (тоді – музею Мистецтв ВУАН) [40, с. 34]. У виданні містилася коротка описова інформація щодо 27 творів у експозиції. Надалі у музейних виданнях майже упродовж ста років не має жодної згадки про мініатюрні портрети, навіть в узагальнюючих чи вступних текстах. Останній науковий каталог європейської колекції, зокрема живопису та скульптури, виданий у 1961 р., не містить інформації про зібрання.

У 1980–1990-х рр. опрацюванням частини колекції мініатюри НММБВХ займалася завідувачка відділу західноєвропейського мистецтва, З.Рябікіна [307]. Зараз матеріали дослідниці зберігаються у архіві музею. Результати її досліджень щодо окремих творів були внесені у інвентарні картки НММБВХ лише частково, як правило, поміткою олівцем на картці предмета. Матеріали З.Рябікіної щодо колекції мініатюрних портретів не були опубліковані у тогочасних виданнях музею. Основна частина її атрибутивних повідомлень присвячена зібранню Цецилії Крижановської, яке музей придбав у колекціонерки 1986 р. Це 22 мініатюри XVII–XVIII ст., виконані у техніці емалі

на металі та у техніці акварелі і гуаші на слоновій кістці. Дослідниця запропонувала імена ймовірних авторів та портретованих осіб, навела їхні династичні зв'язки та уклала біографічні дані. Матеріали З. Рябікіної щодо 22 творів стали відправною точкою реатрибуції даного дослідження, а також послугували основою для актуальної атрибуції окремих мініатюрних портретів НММБВХ.

У 2019–2020 рр. дослідження колекції мініатюр НММБВХ щодо атрибуції чотирьох мініатюр італійської художниці Р. Карр'єри було опубліковано у тезах до конференцій [12; 13]. У 2021 р. вийшли друком розвідки щодо європейської портретної мініатюри XVIII ст. у колекції НММБВХ [14] та щодо дослідження мініатюрного «Портрета Станіслава-Августа Понятовського» із музейної збірки [15; 16]. Праця про етапи формування колекції портретної мініатюри була опублікована у 2023 р. [17; 18]. Розвідки щодо збереження [19], огляду методів дослідження [20] та технологій живопису [21] у зібранні мініатюри НММБВХ припадають на 2023 р. Робота 2024 р. С. Біскулової [9] є першою публікацією результатів техніко-технологічного аналізу мініатюрних портретів Р. Карр'єри на слоновій кістці, що зберігаються у НММБВХ.

Отже, аналіз наукової літератури та джерел засвідчив, що темі встановлення термінології мініатюрного портретного живопису, походження портретної мініатюри та технологіям виконання мініатюрних портретів, присвячена значна кількість робіт зарубіжних дослідників від XVII–XVIII ст. до сучасних розвідок 2020-х рр. Перші ґрунтовні праці про історію портретної мініатюри з'явилися наприкінці XIX – на початку XX ст. та були розраховані здебільшого на колекціонерів цього виду живопису. Вагоме місце серед розвідок XX ст. посідають розвідки кураторів та реставраторів МВА. Публікації сучасних міжнародних дослідників мініатюри упродовж 2000–2020-х рр. присвячені зокрема соціокультурній ролі мініатюрних портретів.

З'ясовано, що сьогодні в українській історіографії тема мініатюрного портретного живопису представлена поодинокими публікаціями таких авторів

як, І. Глебова, М. Салюк, С. Біскулова та О. Андріанова, Т. Зузяк, В. Карпов та Ю. Романенкова. Тема атрибуції портретного живопису висвітлена у роботах І. Міщенко. Бракує як ґрунтовних досліджень, так і науково-популярних матеріалів з європейської портретної мініатюри та колекцій цього розділу у музеях України і світу.

## 1.2. Джерельна база та методологія дослідження

Дослідження європейської портретної мініатюри потребує залучення широкого кола джерел, що було умовно поділено на три групи: візуальні, писемні та інформаційні джерела.

### *Візуальні джерела.*

Джерелами первинної інформації є предмети європейської портретної мініатюри із колекції НММБВХ – 78 творів, датовані кінцем XVI – початком XIX ст., що представляють панораму мистецтва мініатюрного живопису від часів становлення до занепаду. Це 1 предмет кінця XVI ст., група мініатюр із 34 предметів – XVII ст., 22 предмети – XVIII ст. і 21 предмет – XIX ст. Основи мініатюр – мідь, слонова кістка, папір та пергамент; техніка – олія, емаль, акварельні фарби та гуаш. Твори виконані художниками із регіонів Європи. Найчисельнішу групу становлять мініатюри, ймовірно, мандрівних голландських або фламандських майстрів XVII ст., чий імена залишаються не встановленими. Іспанські портрети придворної знаті XVII ст. представляють розділ колекції, що походить із зібрання Б. та В. Ханенків. Корпус мініатюр XVII ст., виконаних у техніці емалі, має найбільш повну інформацію щодо атрибуції та портретованих. Чотири твори Р. Карр'єри є важливими зразками започаткування техніки написання на слоновоїй кістці. Предмети XIX ст. представляють групу декоративних мініатюр поруч із портретами осіб, що мають підпис/напис та дату.

У фокусі колекції – найбільш рання мініатюра, створена, ймовірно, наприкінці XVI ст. «Портрет жінки, можливо Інфанта Каталіна Мікаела Іспанська (1567–1597) (?)» та «Портрет Леопольда I, імператора Священної Римської імперії, близько 1675 р. (?)» другої половини XVII ст., виконаний на пергаменті та збережений у автентичній оправі. Ці твори високої художньої якості є важливими як для українських зібрань, так і для міжнародних.

*Писемні джерела.*

Основою для дослідження портретної мініатюри є праці англійських та французьких авторів XVI–XVIII ст., що є важливими для розуміння еволюції термінології, походження, техніки і матеріалів виконання, та розвитку його вивчення мініатюрного портретного живопису.

Знавецтво та документація ранніх етапів розвитку портретної мініатюри розвивалися майже одночасно – від кінця XVI – початку XVII ст. Автори перших праць – це мініатюристи-практики, що описували методи та техніки виконання портретів. У англійському перекладі «Трактату про мистецтво живопису, скульптури та архітектури» Дж. П. Ламаццо (1584 р.), що вийшов у виконанні Р. Хейдока, йдеться про те, що дискусія про портретну мініатюру є значною прогалиною у трактаті італійського автора. Автор перекладу закликав мініатюриста Н. Гіллярда надолужити цей недолік [200, с. 8].

Через кілька років Н. Гіллярд відповів на виклик Р. Хейдока та написав власне есе між 1598 і 1601 рр. – «Трактат про мистецтво *лімнінгу* [мініатюрного живопису]» [168]. У цьому тексті вперше було викремлено мистецтво мініатюрного портретного живопису, особливо від станкового олійного живопису та інших видів декоративного мистецтва. Автор розглядає портретну мініатюру як самостійний вид живопису із власною технологією виконання, що походить від манускриптів [168, с. 34]. Н. Гіллярд наголошує на спадковості традиції цих мистецтв саме завдяки техніці акварелі на пергаменті [168, с. 36].

На думку Дж. Мердока праця Н. Гіллярда патетична і викривальна, часом не вивірена логічно щодо виду та ремесла. Дослідник наголошує, що трактат

Гіллъярда – це розповідь художника про особливості технології виконання, включно із специфікою та порадами щодо підготовки основи, пігментів, послідовності нанесення, інтенсивності та манери виконання живописного шару; це власні здобутки та секрети мініатюриста про навикі та майстерність; це погляд автора на свою творчість та роботи сучасних йому художників періоду правління королеви Єлизавети I. Дж. Мердок зазначає, що трактат є емоційним виливом творчого запалу та накопичення досвіду, радості та розчарування. Дослідник підсумовує, що праця непослідовна, дискурсивна, а часом навіть сумнівна щодо техніки написання. Однак для того, хто прагне зрозуміти Н. Гіллъярда як художника і людину – це найкраща книга для прочитання [216, с. 1–4].

Близько 1627/1628 рр., через 20 років після «Трактату» Н. Гіллъярда, Е. Норгейт написав свій перший рукопис про мініатюрний живопис, його наступний вийшов у 1649 р. «Мініатюра аба Мистецтво лімінування» («*Miniatura or the Art of Limning*») [226]. На думку К. Кумбс, робота Е. Норгейта – це послідовний і логічно організований текст, зразок для інших праць на цю тему. Науковиця акцентує на тому, що оповідь автора побудована одночасно від імені практика та знавця про традиційні та прогресивні аспекти мініатюрних портретів, а увага Е. Норгейта до технічних процесів підводить до основної думки про самостійність мистецтва мініатюрного живопису, вихід за межі типового англійського фокусу мініатюри та асиміляцію із новими видами мистецтва [107, с. 16–18].

К. Кумбс зазначає, що у праці Е. Норгейта думка Н. Гіллъярда про мініатюру як «окрему річ від живопису та рисунку» була акцентована та підсилена, а надалі відобразилося у друкованих керівництвах про мініатюрний портрет перших десятиліть XVII ст. [108]. Тексти та кореспонденція Н. Гіллъярда і Е. Норгейта містять цінні знання про матеріали і методи виконання портретів упродовж періоду становлення цього мистецтва у XVI ст.



Тексти XVII ст. А. Феліб'єна [131], В. Салмона [255], Р. де Пілеса [117], Ж.-Ф. Феррана [132], Ш.-А. Жомбера [176] та інших авторів цього періоду зосереджені на темі встановлення термінології та водночас виокремленні мініатюрного живопису від інших за ознакою технології. У 1672 р. з'явилася одна з найпопулярніших праць того часу – «Школа мініатюри для легкого навчання рисунку без майстра, і секрет створення найкрасивіших кольорів» («L'Escole de la mignature pour apprendre aisément à peindre sans Maître et le secret de faire les plus belles Couleurs»), яку приписують аматору К. Буте (Claude Boutet (?)). У роботі чи не вперше згадуються відомі мініатюрні твори французьких майстрів. Цей текст мав значний успіх у Європі, його неодноразово перевидавали та перекладали різними мовами. Лише упродовж 1739–1752 рр. відомо сім редакцій цього дослідження. Сучасні дослідження А. Вердье присвячені вивченню трактата Буте та його впливу на подальші дослідження мініатюрного портрету [292].

Праці XVIII ст. є важливим джерелом технічних знань, рекомендацій щодо вибору пігментів та методів написання портретів, зокрема у Англії та Франції. Робота П. Віоле 1788 р. посідає окреме місце серед текстів цього періоду, оскільки автор вперше розглянув естетичні міркування про мініатюрний портрет. П. Віоле інтегрує свій текст у більш загальні роздуми про портрет та природу подібності, що були актуальними у тогочасному французькому мистецтвознавстві [294, с. 23–25].

Отже, у джерелах XVI–XVIII ст. було взято фактологічний матеріал про встановлення термінології, походження та розвиток технології і матеріалів виконання мініатюрного живопису. У результаті аналізу англійських та французьких праць зазначеного періоду було окреслено розвій відокремлення мистецтва портретної мініатюри від станкового живопису.

#### *Інформаційні джерела.*

Найактуальніша інформація про європейську портретну мініатюру нині доступна у мережі Інтернет, на офіційних сайтах міжнародних музеїв, у блогах

спеціалістів із портретної мініатюри та у соціальних мережах музеїв. Залучено матеріали реставратора Б. Паппе з ФМТ у МБ та відео на сайті МВА, у яких експерти представляють власні розвідки щодо технологій виготовлення, збереження та консервації мініатюрних портретів.

У процесі дослідження предметів мініатюрного живопису із колекції НММБВХ було здійснено роботу з пошуку аналогічних творів, що зберігаються у зарубіжних зібраннях. За допомогою знайдених аналогій було уточнено атрибуцію та здійснено реатрибуцію творів, що досліджувалися. Серед низки міжнародних музеїв для цього було залучено відцифровані зібрання: ФМТ у МБ [280], МВА [293], НМШ [223], ЗВ [296], МММ [281], РМ [249], БМ [83] та ін.; спеціальні лексикони Л. Шіффлофа 1964 р. [262], Д. Фоскетт 1972 р. [139], Н. Лемоан-Бушар 2008р. [194], онлайн-бази даних (Список імен митців Союзу Інститут збереження Гетті, м. Лос-Анджелес, ULAN [184]; Центр досліджень і підготовки фахівців у галузі історії мистецтва, Fondazione Federico Zeri [137]; Архів Нідерландського інституту історії мистецтв, м. Гаага, Нідерланди, RKD [250]) базах даних конкретних музеїв, а також каталогів аукціонних домів та галерей Філіп Моулд Компані [238], Крістіс [102], Сотбіс [273], Бонамс [75].

Разом із зазначеними джерелами у дослідженні були використані реставраційні огляди, дослідження та фотографії художника-реставратора вищої категорії В. Цитовича та художника-реставратора вищої категорії ННРЦУ В. Голуба, а також консультації колег із команди НММБВХ, польських музейників, що спеціалізуються на вивченні творів: Д. Ющак та Х. Малашовіч, кураторки живопису Музей «Королівські Лазенки» (МКЛ), Л. Ленчнарівіч, кураторка портретної мініатюри НМК, Агнешки Скродської, доцентки Університету кардинала Стефана Вишинського у Варшаві, а також консультації реставратора і дослідника мініатюр доктора Б. Паппе з ФМТ у МБ.

На основі зібраної джерельної бази було проаналізовано твори європейської портретної мініатюри у колекції НММБВХ, виокремлено групи

творів за хронологією та технологіями створення, а також досліджено історію формування збірки мініатюрних портретів у музеї.

Фактологічний матеріал про твори мініатюри із колекції НММБВХ про походження предметів, історію атрибуції, інформацію про консультації, стан збереженості та реставрацію, стислі описи, обміри тощо було взято із інвентарних книг, інвентарних карток та паспортів предметів НММБВХ.

*Методологія дослідження.*

Історичний та порівняльно-історичний методи дозволили простежити виникнення явища мініатюрного портрету, розвиток технологій їхнього виконання від мистецтва манускриптів та медалей доби Ренесансу. Термінологічний метод було застосовано для встановлення взаємозв'язку термінів *лімнінг* та *мініатюра*, і визначення їхнього місця в понятійному апараті мистецтва мініатюрного портретного живопису. Завдяки системному та культурологічному методу було прослідковано роль мініатюрних портретів як важливого феномену у соціальних відносинах упродовж XVI–XIX ст.. Онтологічний метод дозволив визначити еволюцією мистецтва портретної мініатюри та зв'язок між історією колекціонування предметів, а також виокремити твори мініатюрного портретного живопису у міжнародних та українських колекціях як частину культурної спадщини. Разом із тим, у дослідженні було застосовано методи синтезу, узагальнення, індукції та дедукції для отримання висновків у процесі опрацьованих матеріалів.

У дисертації було задіяно спеціальні методи для опрацювання колекції мініатюрних портретів НММБВХ, атрибуції та реатрибуції творів, а саме: мистецтвознавчий аналіз для атрибуції мініатюрного портрету, що полягає у вивченні стилістичних рис та манери виконання окремих майстрів та порівнянні принципів вирішення творів; порівняльний метод для визначення часу виконання твору на основі вивчення історичного костюму портретованих.

Особливе значення для атрибуції мініатюр мають неінвазивні техніко-технологічні методи дослідження: оптичні – візуальний огляд (у прямому та

бічному світлі) та оптична мікроскопія для фіксації стану збереження та написів/підписів, а також позначок на лицьовій частині та звороті; огляд в ультрафіолетовому діапазоні для встановлення дефекту лакового покриття олійних мініатюр та визначення орієнтовного часу реставраційних тонувань; огляд в інфрачервоному діапазоні для виявлення підготовчого рисунку, наявності/відсутності авторських змін та правок композиції.

Отже, для дослідження портретної мініатюри було використано: візуальні джерела – 78 творів із колекції НММБВХ, датовані кінцем XVI – початком XIX ст.; писемні джерела XVI–XVIII ст., здебільшого англійські та французькі, що мають важливе значення для розгляду техніки виконання творів, а також для встановлення термінології мистецтва мініатюрного портретного живопису; інформаційні джерела, що містять актуальні матеріали про сучасні дослідження творів мініатюри на офіційних сайтах міжнародних музеїв та аукціонних домів, експертів у цій галузі, довідниках та онлайн базах даних. Важливе значення для дослідження мають результати реставраційного огляду художників реставраторів вищої категорії В. Цитовича та В. Голуба, а також консультації колег із команди НММБВХ і польських науковців Д. Ющак, Х. Малашовіч, Л. Ленчнарівіч, А. Скродської, а також реставратора і дослідника мініатюр доктора Б. Паппе.

Встановлено, що методологія дослідження ґрунтується на таких загальнонаукових методах, як історичний та історично-порівняльний, термінологічний, системний культурологічний та онтологічний, у поєднанні зі спеціальними методами: мистецтвознавчий аналіз та порівняльний метод; а також було застосовано неінвазивні техніко-технологічні методи дослідження.

### **1.3. Проблеми дослідження мініатюрних портретів і науковому дискурсі**

У результаті аналізу наукової літератури про європейську портретну мініатюру XVI–XIX ст. було окреслено загальний дискурс та проблеми дослідження мініатюрних портретів, що стосуються походження, параметрів мініатюрного портрету, термінології та технологій. Загальні проблеми вивчення мініатюрних портретів було умовно поділено на структурні, що пов'язані із систематизацією портретної мініатюри, та фізичні, що безпосередньо стосуються обстеження творів.

#### *Структурні проблеми.*

Мініатюрні портрети досі не мають визначеного місця у мистецтвознавчих дослідженнях. У музеях та галереях їх експонують у скляних вітринах, закритих тканиною для захисту від денного світла, і тому твори часто залишаються непоміченими відвідувачами. Мініатюрні портрети розглядають як вид станкового живописного портрета, однак другорядний; їхні розміри охоплюють діапазон від крихітного зображення до портретів, завеликих для кишені, проте замалих для демонстрації. Габарити творів і делікатна техніка виконання відсувають предмети на маргіналії жанру, що асоціюється або з поважними публічними особистостями, або ж навпаки – із персональними проникливими спогадами. Таким чином, мініатюри займають проміжне місце між портретним живописом та декоративно-прикладним мистецтвом.

Водночас, маленькі портативні портрети упродовж 400 років побутування виконували символічну роль та були важливою частиною у житті суспільства. Їхня функція полягала у презентації особи та пам'яті про неї від XVI ст. і до появи фотографії на початку XIX ст. Це мистецтво має власну техніку виконання, коло професійних майстрів, а також було складовою матеріальної культури Європи.

*Питання походження* портретної мініатюри сьогодні не має однозначної відповіді дослідників. У сучасній науці переважає погляд на мініатюру, як на специфічно англійський вид живопису, що асоціюється із мистецтвом Англії початку XVI ст. [107, с. 19; 216, с. 5; 245, с. 21]. Концепція «англійської»

мініатюри впливає із її королівських та придворних функцій, а також про портрети як про рідкісні об'єкти монархів. Це передбачає інтерпретацію створення мініатюр як виняткової справи англійських придворних художників, що передавали свої знання і техніку акварельного живопису на пергаменті від майстра до учня. Така версія відкидає інтернаціональне походження мініатюри у XVI ст., її зв'язок із традиціями Північної Європи та Італії зазначеного періоду, а також використання портретів за межами двору [108]. Датування ранніх мініатюр досі є предметом дискусій, але сьогодні історики мистецтва, погоджуються, що жанр розвивався у різних регіонах Європи упродовж XVI ст. одночасно [58, с. 53; 199, с. 64; 122, с. 23; 193, с. 43]. Втім, залишається не встановленим, наскільки тісними були мистецькі контакти між майстрами. На думку К. Кумбс, безспірним є той факт, що традиція мініатюрних портретів не була популярною ані в Англії, ані у Франції до 1520-х рр. [108].

Водночас, менш дослідженим напрямком походження мініатюрних портретів є їхня спільність із медаллю доби Ренесанс, що побутувала в Італії та Північній Європі у XVI ст. Брак інформації про історичний контекст та мистецькі практики відтіснив олійні мініатюри на другорядний план. Як наслідок, сьогодні лише невелика частина літератури представляє технологічні особливості живопису мініатюрних портретів на металі. Значна кількість джерел про англійську мініатюру охоплює широку тематику мініатюрного портретного живопису цього регіону упродовж XVI–XIX ст., включно із сучасними технологічними дослідженнями творів та словниками біографій місцевих майстрів. Так само, сьогодні переважна більшість міжнародних науковців спеціалізується здебільшого саме на англійській мініатюрі.

Зібрання НММБВХ не зберігає ані англійських, ані французьких творів початку XVI ст. Однак, група мініатюр, виконаних у техніці олійного живопису на міді, містить цінні предмети, ймовірно, кінця XVI ст. Ці мініатюри є найбільш ранніми у музейній колекції. Таким чином, походження перших творів зібрання, ймовірно, бере свій початок від олійних мініатюр Північної Європи та Італії.

*Класифікація та періодизація* портретної мініатюри сьогодні так само залишається відкритим питанням, оскільки її чинники здебільшого залежать від складу окремої колекції. Мистецтво мініатюрного портретного живопису має гнучкий розподіл за епохами, школами, періодом та регіоном створення, а також за фізичними характеристиками та технологіями виготовлення. Відповідно та з огляду на склад і ступінь атрибуції зібрання застосовують різні підходи до розподілу творів.

Друкований каталог найбільшої у світі колекції мініатюр із 5 700 предметів у збірці НМШ М. Олауссона та Е.-Л. Карлссон 2021 р. [227] побудовано за принципом національних шкіл. У тексті подано загальну історію побутування цього мистецтва у регіонах, профіль мініатюристів, а також історичний контекст портретованих осіб. Водночас, на сайті музею представлено базу даних мініатюр, що містить інвентарні дані, у режимі пошуку. Колекція ФМТ у МБ [280], одна із найважливіших і найбільш різноманітних у Європі, частково опублікована у окремих виданнях за редакцією Б. Паппе та Ю. Шмітц-Оттен [90; 198; 199; 295], присвячених тому чи іншому періоду. На сайті фонду у формі онлайн каталогу також подано структуру зібрання за епохами створення, що постійно оновлюється та доповнюється щойно відреставрованими чи дослідженими творами. Каталог європейської портретної мініатюри МММ Г. Рейнолдса та К. Бетджер 1996 р. [248] поділено на дві секції. Одна частина містить найбільш важливі предмети, у другій – менш значні портрети (на думку автора), включно із творами із невизначеними або сумнівними атрибуціями, що каталогізовані загально. Кожна група мініатюр укладена за хронологією. Каталог мініатюри у колекції ФКФЛ 2018 р. К. Шафферс-Боденхаузен [258] побудовано за принципом національних шкіл із докладними описами та вичерпним аналізом портретів, їхніми атрибуціями та ідентифікацією портретованих осіб. Авторка розглядає застосовані техніки та наводить ймовірне датування портретів. При цьому, сайт колекції у процесі розробки.

Каталог КЗВМ Х. Малашовіч 2018 р. [208] укладено таким чином: перша частина містить мініатюри встановленого авторства, а також роботи невідомих художників, до яких існує відомий прототип, і в цьому випадку вони подаються під прізвищем автора оригіналу (наприклад, за М. Баччареллі, за А. ван Дейком і т.д.). Побіжний характер деяких профілів художників зумовлений мізерною кількістю відомостей про їхню творчість. У окремих випадках підпис на мініатюрі є чи не єдиним свідченням діяльності художника. У каталозі подано прізвища майстрів, часто невідомих за іменами або таких, що не зафіксовані у спеціальних лексиконах, онлайн-базах даних, базах даних музеїв, а також на сайтах аукціонних домів, антикварних крамниць, галерей і комерційних веб-сайтів. Мініатюри посереднього художнього рівня (на думку авторки), що складають більшу частину цієї колекції, рідко є оригінальними творами. Це копії картин, що здебільшого походять від інших повторень, часто від гравюр (що іноді призводило до дзеркального відображення та невірною відтворення оригінальної колористики). До каталогу також увійшли мініатюри, виконані наприкінці ХІХ–ХХ ст., як декоративні вироби [208, с. 9].

За основу для дослідження колекції мініатюр НММБВХ було взято структуру трьох каталогів: МММ, ФКФЛ та КЗВМ. З огляду на ступінь атрибуції та склад збірки із широким датуванням, основним принципом класифікації було обрано хронологію. Такий підхід дозволив вибудувати структуру, що представляє розвиток технологій мініатюри та огляд еволюції мініатюрного живопису від кінця ХVІ до початку ХІХ ст. Водночас, значна кількість творів має невизначену або сумнівну атрибуцію; майже третина предметів, ймовірно, виконана мандрівними художниками нідерландського походження, імена яких майже неможливо встановити; ймовірне авторство та/або ймовірні портретовані особи ідентифіковані на приблизно 20 творах. Хронологічний принцип представляє кожен мініатюру рівноцінно та сприяє комплексному розгляду твору, його технології та контексту, без упередження



щодо досконалості виконання, відомого художника та інших суб'єктивних оцінок.

*Датування* мініатюрних портретів пов'язано із технологією виконання творів. Оскільки мініатюрний портретний живопис реагував на появу новаторських матеріалів, майже у кожному столітті, з XVI по XIX ст., майстри впроваджували рішення, що сприяли зміні техніки виконання мініатюр. Історія побутування цього мистецтва поєднана із її технічним поступом. Хоча матеріал і слугує своєрідним маркером періоду, це не означає пряму залежність технології виконання і датування творів.

Разом із тим, важливе місце у визначенні часу створення мініатюр має історичний костюм портретованих. Деталі та характерні елементи епохи одягу можуть бути аргументом для встановлення періоду та регіону створення портрету та/або походження зображуваної особи. Цей порівняльний історико-культурний метод здебільшого застосовують, коли мініатюрний портрет не має інших типових стилістичних ознак для атрибуції. Таким чином, саме на основі деталей вбрання було запропоновано ймовірно/уточнене датування значної частини творів із колекції НММБВХ, здебільшого виконаних у технології олійного живопису на міді. Водночас, пропонований час створення залишається під питанням, оскільки встановлений лише за візуальними ознаками та визначений переважно здогано. При цьому, історія атрибуції у музейній документації залишалася базою та змінювалася лише у окремих випадках, що підкріплювалися міцною аргументацією.

Портрет 354 ЖК МХ традиційно було зазначено у інвентарі із датуванням XVIII ст. Під час дослідження було знайдено аналогію із вказаним роком створення, який доцільно вважати відправним для написання мініатюри із НММБВХ. Отже, було уточнено датування «Портрету Луїзи Генрієтти Оранської, близько 1666 р. (?)». Водночас, цей портрет потребує комплексного технологічного дослідження для встановлення точних даних.

*Профілі мініатюристів* та їхні практики є перспективним напрямком атрибуції мініатюрних портретів. Сьогодні поступово з'являються нові дані про художників та відкриваються можливості для визначення авторства невідомих робіт. Проте, спадок значної частини майстрів, навіть із відомими іменами та встановленим корпусом робіт, потребує детального вивчення. До того ж, уваги дослідників вимагають мініатюри, що не мають ані підписів/написів, ані стилістичних ознак для атрибуції, проте можуть бути виокремлені у групу за певними особливостями художньої манери. Так, серед зібрання НММБВХ є роботи двох художниць – популярної венеційської художниці Р. Карр'єри (358, РК МХ, 359 РК МХ, 360 РК МХ, 361 РК МХ ) та, ймовірно, брюсельської майстрині М. Дюшатель (348 РК МХ). Творчість Р. Карр'єри розглянуто у дослідження науковців упродовж ХХ ст. [196; 257], а також з'являються нові розвідки про мініатюристку упродовж 2020-х рр. [172; 229]. Тоді як інформація про М. Дюшатель розміщена на сайті RKD [250].

*Ідентифікація портретованих осіб* становить складне завдання під час дослідження мініатюр. Досі існує здебільшого два основних шляхи встановлення особи – це підпис/ напис, що варто ретельно перевірити, та, власне, пошук прямих аналогій серед живописних портретів і, як правило, гравюр. Проте, фізіономічна схожість може ввести в оману дослідника та не підтвердитися через брак вагомих аргументів. Таким чином, для ідентифікації особи портретованого/ої необхідно підібрати таку аналогію, що якомога ближче відповідає композиції портрету та/або має напис/підпис, історію походження і опублікована у науковій базі даних. Як і інші вектори вивчення мініатюрних портретів, встановлення портретованих потребує переконливої доказової бази, окрім візуальної подібності.

У даному дослідженні наведено способи ідентифікації зображених осіб, ступінь вірогідності яких позначено знаком питання або ж маркуванням «можливо». За наявності обґрунтування, у етикетку твору винесено ім'я, регалії портретованого та роки життя чи правління. Так, з огляду на візуальні аналогії

і, разом із тим, за браком ґрунтовних аргументів та фізичних ознак, назву мініатюри 83 РК МХ було вказано як «Портрет жінки, можливо Інфанта Каталіна Мікаела Іспанська (1567–1597) (?)» (№1).

*Підробки, фальшивки та імітації* мініатюрних портретів з'явилися майже одночасно із інтересом до цього мистецтва, а особливо у період зацікавлення дослідженням та колекціонуванням творів наприкінці ХІХ ст. З огляду на значну кількість майстрів-аматорів та невстановлених імен у мініатюрному живописі, цей напрям потребує особливої уваги. Окрім загальних параметрів, мініатюрні твори досліджуються більш детально, як за фізичними, так і за стилістичними ознаками. Рівень імітації мініатюр перебуває у широкому діапазоні – від портретів, вирізаних із перших друкованих каталогів і оформлених в обрамлення, до майстерних підробок робіт ХVІ ст. у ХІХ ст., що виконані у відповідності до секретів техніки і водночас демонструють кардинально відмінну від оригіналу живописну манеру.

У колекції НММБВХ зберігається мініатюра 75 РК МХ, датована у інвентарних даних ХVІ ст. Однак портрет, ймовірно, є підробкою ХVІІІ або ХІХ ст. «Портрет дівчини у смугастій сукні» є компіляцією аналогій англійських, фламандських та нідерландських майстрів періоду ХVІ ст. (№ 2). Результати комплексного технологічного дослідження будуть вирішальними для атрибуції цієї мініатюри.

*Призначення* мініатюрних портретів є темою, що має значний потенціал для майбутніх розвідок. Усталені міркування щодо функціональності предметів при королівських дворах та водночас приватних речей, статус яких перебуває на межі інтимності і публічності, є предметом зацікавлення сучасних науковців, таких як М. Пойнтон [192], К. Шрадер [214] та Е. Оувенс [179]. Тема призначення мініатюри набула популярності у колі дослідників упродовж 2020-рр., відтак перебуває на стадії розробки. Особливу увагу зазначених спеціалістів привертає така функція мініатюрних портретів як політична пропаганда

монархів, що зберігала провідну роль протягом усього періоду існування цього мистецтва від XVI до початку XIX ст.

Призначення творів у колекції НММБВХ є різноманітним. Окремі предмети мають власну історію створення та функцію, що відкривається через сюжет, композицію і історичний контекст. Так, 110 РК МХ «Алегоричний портрет Станіслава-Августа Понятовського із пісочним годинником, після 1793 р.» втілює своєрідне послання монарха, яке він доручив виконати у якомога більшій кількості копій для сучасників і нащадків (№ 54).

Значним етапом в історії дослідження європейської портретної мініатюри є *переосмислення усталених підходів* до її вивчення. Протягом XX ст. домінував погляд на мініатюрні портрети як на копії живописних зображень. Відповідно, це передбачало другорядне значення мистецтва, а головне – перекреслювало основну функцію таких зображень як особистих інтимних предметів. Справді, практика використання мініатюр як засіб відтворення та розповсюдження відомих картин була популярною, особливо у XIX ст. Це відбувалося як для поширення робіт знаменитих художників, так і для відтворення портретів важливих історичних чи культурних діячів. Проте роль копії ніколи не була основною для мініатюрного портрету, а додалася радше імітуючи первісне призначення предметів. До того ж, поруч із іншими зображеннями (наприклад, гравюри), мініатюра слугувала для збереження пам'яті сімейної спадщини. Завдяки цьому портрети закріпили за собою естетичний і репрезентативний сенс оригінальності живопису. Поступове виокремлення мініатюри у самостійний вид живопису свідчить про те, що мініатюра почала набувати окремих значень, подібних до масштабного офіційного портрета, у формі, яка була розкішною, портативною та ідеально пасувала для європейської дипломатії [107, с. 67].

До суттєвих проблем вивчення європейської портретної мініатюри XVI–XIX ст. в Україні належить загальний *рівень опрацювання зібрань*. Лише в окремих музеях, таких як НММБВХ, ЛНГМ, ПХМ, за групою зберігання мініатюр закріплений куратор, що цілеспрямовано займається дослідженням

творів. Переважно ці предмети об'єднують у фондах живопису, рисунку та гравюри. Відповідно, не вивчені твори здебільшого не представлені, або представлені лише частково, у експозиціях, не залучаються до виставок і до друкованих та онлайн каталогів музеїв. Вагомим аспектом опрацювання мініатюр, як і інших творів, є робота із музейним інвентарем – основним носієм інформації про предмет. Здебільшого, ці документи укладено музейними дослідниками ХХ ст. До того ж, значна частина супровідних матеріалів із науковими повідомленнями, кореспонденцією та іншими даними, зазвичай не укладена належним чином у архівах. Форма та описи також потребують уточнення з огляду на сучасний науковий підхід. Насамперед, це стосується модифікації з фокусом на фактологічний матеріал та аргументовану базу. Разом із тим, окремим процесом дослідження музейного предмету є формування досьє на кожен твір, у фізичному та електронному вигляді – матеріалів про історію атрибуції, документацію обліку та зберігання та усі інші документи, дотичні до вивчення предмету. Це сприятиме спадковості інформації від одного до іншого покоління музейних дослідників на технічному рівні, що дозволить уникнути суб'єктивних факторів.

Відкритість та доступ дослідників до матеріалів в українських музеях є актуальним питанням під час дослідження творів мініатюрного портретного живопису в Україні. Оцифрування та впровадження/оновлення онлайн баз даних – це можливість залучити до вивчення творів як українських, так і міжнародних спеціалістів. Наприклад, найбільша колекція портретної мініатюри в Україні, що зберігається у ЛНГМ, попри оцифрування значної частини музейного зібрання, представлена на сайті 15 творами [39]. Більша ж частина колекції мініатюр (понад 200 предметів) залишається не опублікованою, а інформація про портрети зберігається у музейному архіві, інвентарній документації та у напрацюваннях науковиці музею, що займалася колекцією та нещодавно вийшла на пенсію. Разом із тим, команда ЛНГМ відкрита до співпраці із науковцями та за запитом готова надати інвентарні дані

для дослідження зібрання. Сьогодні колекція мініатюр НММБВХ [45] представлена на музейному сайті чотирма творами, процес формування досє на твори триває, паспорти предметів доповнено оновленими описами, а також укладені дані щодо атрибуцій та реатрибуцій.

*Фізичні проблеми.*

Візуальний огляд предмету є початком для планування етапів вивчення. Однак, дослідження мініатюрних портретів передбачає врахування їхньої делікатності з огляду на техніку, розмір та особливості обрамлення. *Залучення реставратора* на первинне обстеження твору є обов'язковою умовою роботи із мініатюрами.

Першим викликом у дослідженні мініатюрних портретів є *автентичні обрамлення*, що зазвичай є складними для демонтажу. Загальні рекомендації реставраторів базуються на рішенні не відкривати раму портрету без перших ознак загрози стану збереженості предмету. Водночас, кожен випадок є індивідуальним та розглядається спеціалістами із врахуванням наявних особливостей. Таким чином, ймовірні підписи/написи уздовж краю, на звороті та інших непомітних на перший погляд ділянках, а також можливі супровідні матеріали мініатюр, як вкладені записки та реліквії із волосся, можуть залишитися поза увагою дослідників. До прикладу, мініатюра 348 ЖК МХ із колекції НММБВХ має аналогію, із збірки РМ, авторкою якої є брюссельська художниця М. Дюшатель. Атрибуція амстердамського портрету ґрунтується на підписі та є одним із двох відомих творів, що належать майстрині. Мініатюра із НММБВХ вмонтована у оригінальне обрамлення, яке складно відкрити без загрози для твору. Сьогодні портрет перебуває у задовільному стані збереження, а в атрибуції залишається знак питання біля імені ймовірної виконавиці портрету.

*Візуальний огляд мініатюри під мікроскопом* є обов'язковим етапом дослідження мініатюр. Насамперед, це сприяє визначенню стану збереженості та потенційних загроз для стабільного стану зберігання твору. Огляд забезпечує

якісне обстеження твору та супроводжується фотофіксацією фрагментів. Наступні кроки, зазвичай, продиктовані результатами огляду твору під мікроскопом. Колекція мініатюр НММБВХ у повному складі була опрацьована художником-реставратором вищої категорії В. Цитовичем. Він здійснив реставраційний огляд, огляд та фотофіксацію під мікроскопом та в УФ, УЧ променях. Також реставратор застосував власний інноваційний метод – фотофіксація предмету на просвіт, що надає можливість встановити унікальну живописну манеру майстра.

Вивчення фізичних якостей мініатюр сприяє належному підбору методів *експонування творів*, а також підбору кріплень та способу презентації. До цих процесів необхідно залучати реставратора та узгоджувати із ним будь-які переміщення предмету. Так само, важливо подбати про сусідство мініатюр у вітрині з іншими предметами, з увагою до їхнього матеріалу. Так, презентація чотирьох мініатюр із НММБВХ на виставці «Просвітництво: розум і почуття» 2021 р. була здійснена завдяки супроводу художника-реставратора вищої категорії В. Голуба.

У пріоритеті комплексного дослідження мініатюрних портретів є стан збереження предмету, залучення реставраторів та спеціалістів до консультацій. Водночас, атрибуція творів є тяглим процесом, що передається із покоління в покоління музейних науковців. Гнучкість у зміні та оновленні даних про мініатюрний із повагою до історії атрибуції – це основний принцип сучасного дослідження твору мистецтва.

## Висновки до розділу 1

Здійснений аналіз фахової літератури та джерельної бази підтверджує, що європейську портретну мініатюру найбільше досліджено в англійських та французьких виданнях. Вперше у XIX ст. цю тему досліджували А. Парсі, Н. Вітток та Ч. В. Дей. У XX ст. вивчення мініатюри відбувалося навколо колекцій та серед художників-практиків, що продовжували традицію мініатюрного живопису, а саме Г. Дебільман-Шардон, Е. Лембергер та Ф. Люгт. У цей період з'явилися праці про історію мініатюрного портретного живопису та керівництва для колекціонерів Дж. Вілльямсона, Дж. Фостера. Встановлено, що вагомими дослідниками мініатюрного портрета другої половини XX ст. є науковці із МВА – Дж. Мердок, Р. Стронг та Дж. Меррелл.

Окреслено, що упродовж 2000-х музейні публікації про мініатюрний портретний живопис мають провідні позиції, зокрема роботи М. Олауссона та Е.-Л. Карлссон, Б. Паппе та Ю. Шмігліц-Оттен, Б. Хофсетера. Встановлено, що сьогодні в українській історіографії тема мініатюри та атрибуція портретного живопису представлена поодинокими публікаціями: С. Біскулової та О. Андріанової, Т. Зузяк та В. Карпова, Ю. Романенкова та І. Міщенко.

Аналіз джерел свідчить про незначну кількість досліджень у галузі технології виконання творів на металі, профілів мініатюристів, функціонування майстерень емалевих мініатюр та висвітлення колекцій у музейних і приватних зібраннях. Науково-популярні матеріали про європейську портретну мініатюру у зібраннях світових музеїв представлені недостатньо.

Дослідження портретної мініатюри базувалось на візуальних, писемних та інформаційних джерелах. У роботі було задіяно результати реставраційного огляду художника реставратора вищої категорії В. Цитовича та художника-реставратора вищої категорії ННРЦУ В. Голуба, а також консультації міжнародних експертів щодо атрибуції творів (Д. Ющак, Х. Малашовіч, Л. Ленчаровіч, А. Скродської, Б. Паппе).



Встановлено методологічну та науково-дослідну основу для вивчення мініатюрних портретів із колекції НМММБВХ, що полягає у системному методі, мистецтвознавчому аналізі у поєднанні із порівняльним методом, неінвазивних техніко-технологічних методах дослідження та базується на трьох наукових каталогах: МММ, ФКФЛ, КЗМВ.

Окреслено загальний дискурс та основні проблеми дослідження мініатюрних портретів, визначено, що одним з важливих аспектів вивчення творів є спадковість інформації у музейному середовищі та гнучкість в оновленні інформації. Класифікація та періодизація європейської портретної мініатюри може бути варіативною у для окремої колекції, з огляду на її склад та ступінь вивчення.

## Розділ 2

### СПЕЦИФІКА ПОРТРЕТНОЇ МІНІАТЮРИ ЯК ЖИВОПИСНОГО МИСТЕЦТВА XVI–XIX СТОЛІТЬ

Традиції портретного живопису сягають античності, зокрема Стародавньої Греції та Риму, де реалістичні зображення видатних людей виникли у скульптурі та на монетах. Після багатьох століть, коли узагальнене зображення було нормою, у XVI ст. в Європі знову почали з'являтися виразні портретні зображення. Ця зміна відображала нове зацікавлення до повсякденного життя та індивідуальної ідентичності, а також відродження греко-римських звичаїв. Отже, відновлення портрета стало важливим проявом епохи Відродження в Європі [281].

Самостійні живописні мініатюрні портрети вперше ідентифікуються у XVI ст. Це мистецтво сягає своїм корінням XV ст., коли філософія гуманізму та потреба в гуманістичних символах стали нерозривно пов'язані із придворним портретом. Мистецькі форми розвивалися в міру того, як дозрівали гуманістичні ідеї та ідеали. Гуманізм, який спочатку надавав статус панівному класу, з часом переріс «у великий європейський рух». У XV ст. портретні зображення, що асоціювалися із гуманізмом, включали в себе камеї, емалі, медалі та зображення у манускриптах [159, с. 89]. У XVI ст., особливо у період розквіту маньєризму, до цих форм додалися мініатюрні портрети, написані аквареллю та олією. Відбувалося поєднання нідерландських та італійських течій, що поступово створювало нові традиції.

#### **2.1. Походження та технологія виготовлення європейських портретних мініатюр**

Мініатюрні портрети вперше з'явилися в Англії та у Франції на початку XVI ст. Датування ранніх мініатюр, від якого залежить регіон походження творів, досі є відкритим питанням. Дослідники XX ст., такі як Т. Х. Колдінг (1953 р.) [106], Д. Фоскетт (1972 р.) [139], Дж. Меррелл, Дж. Мердок (1981 р.) [216] і Р. Стронг (1983 р.) [277] віддавали першість походження портретної мініатюри Англії. Проте, згодом англійський науковець Г. Рейнольдс (1962 р.) змінив власну точку зору і у каталозі колекції європейських мініатюрних портретів МММ (1996 р.). Він зазначає, що зображення вперше з'явилися при дворі Франциска I, короля Франції, та поширилися у Англії, де мистецтво закріпилося упродовж XVII ст. [247, с. 9].

*Походження європейських портретних мініатюр.*

Сучасні дослідники, що вивчають історію походження мініатюрних портретів, такі як К. Кумбс (1998 р.) [107], М. Олауссон і Е.-Л. Карлссон (2021 р.) [227], Ж. дю Паск'є (2010 р.) [122], К. Шафферс-Боденхаузен (2018 р.) [258] та інші, пов'язують їхню появу із придворною культурою як Англії, так і Франції. Зазначені науковці погоджуються, що цей живопис розвивався в обох країнах одночасно. Однак досі залишається невстановленим факт, наскільки тісними були мистецькі контакти між двома дворами. Науковці безперечно стверджують, що ця традиція, не була популярною ані в Англії, ані у Франції до 1520-х рр. [108, с. 19].

Зазначені дослідники дотримуються спільної точки зору щодо зв'язку мініатюрного портретного живопису та мистецтва нідерландських рукописів XIV–XV ст. Перші мініатюристи походили з Нідерландів: Лукас Горенбут (Lucas Horenbout або Hornebolte; помер 1544) був з Гента і оселився в Лондоні при дворі Генріха VIII (Henry VIII; Henry VIII, 1491–1547) на початку 1520-х років, а Жан Клуе (Jean Clouet; 1480–1541) – з Брюсселя, він у той же період став головним портретистом при французькому дворі Франциска I (François I; 1494–1547). Піднесення мистецтва мініатюри припадає на час правління королеви Єлизавети I (Elizabeth I of England; 1533–1603) [216, с. 7].

Дж. Мердок, Дж. Меррелл та Р. Стронг (1981 р.) наводять ґрунтовне пояснення спільності традицій мініатюрних портретів та рукописних книг [216, с. 21]. Їхнє дослідження, що містить результати розвідок Е. Ауербах (1954 р.) [66], на сьогодні залишається переконливим в історії портретної мініатюри. Науковці занурюються у побутування манускриптів, що протягом тривалого часу вважалися мистецтвом при монастирях Європи. У XIII ст. з'явилися світські майстерні, пов'язані із книжковою торгівлею. Там працювали писарі тексту та *лімнери*, що виконували зображення і оздоблювали початкові літери у текстах. До XIV ст. монахи, які працювали в скрипторіях, майже повністю поступилися місцем комерційним міським майстерням, особливо в Парижі, Римі та у містах Нідерландів. Хоча процес створення рукопису не змінився, перехід від монастирів до комерційних установ був радикальним кроком. Попит на книги настільки зріс, що монастирські бібліотеки почали наймати світських писарів та *лімнерів*. Зазвичай, майстри жили поблизу монастиря та одягалися як монахи, проте їм дозволяли вийти у кінці робочого дня. Це були тодішні визнані фахівці, проте більшість їхніх імен не дійшло до нашого часу [66, с. 34].

К. де Хамель (1992 р.) [116, с. 19] відмічає, наприкінці XV ст. було винайдено друкарство, що сприяло витісненню процесу створення книг вручну. Він зауважує, що фламандські майстерні, які спеціалізувалися на виготовленні манускриптів, зберігали лідерство, навіть попри нову технологію. Бургундські герцоги заохочували книжкове виробництво у Фландрії та прилеглих регіонах, залучаючи комерційних і професійних ремісників звідусіль, щоб задовольнити попит двору на екстравагантні та розкішні рукописи. Найрідкісніші та найдорожчі вироби у виконанні найвидатніших художників були зарезервовані для герцогів. У цей період, наприкінці XV ст., правителям Бургундії належала беззаперечна першість серед європейських можновладців у мистецькому покровительстві. Мистецтво слугувало іміджевим інструментом та способом демонстрації статусу. Бургундські дворяни та придворні наслідували символи цієї пишноти для підвищення свого рівня. Рукописи відігравали особливу роль,

оскільки герцоги розміщували свій герб і девіз на презентаційній сторінці, аби лишити по собі знак у вишуканій книзі. Манускрипти були чимось на кшталт предмету розкоші аж до початку XVI ст., особливо при герцогському дворі Бургундії та навколо нього. Серед найвідоміших майстрів рукописів були Жан Мієло (Jean Miélot; помер 1472), Віллем Врелант (Willem Vrelant; помер близько 1481–1482), Лойсе Лієде (Loyset Liédet; 1420 – після 1479, або після 1484) [116, с. 47; 216, с. 27].

Р. Стронг (1981 р.) пов'язує піднесення культури рукописів у Бургундії із загальними тенденціями потужного економічного розвитку цього регіону. У цей час, кінець XV – початок XVI ст., Герцогство Бургундія було найбагатшим і найвеличнішим, а його правителі найвпливовішими у Європі. Разом із процвітаючими регіонами Фландрії та Брабанту, Бургундська держава була головним центром торгівлі, комерції та осередком придворної культури. Бургундський двір став потужним і впливовим мистецьким центром [216, с. 29].

Е. Оувенс (2019 р.) [229, с. 17–21] наводить історію політичних та культурних зав'язків Англії та Бургундії що надалі вплинула на розвиток мистецтва портретної мініатюри. Вона зазначає, що наприкінці XV ст. Англія мала потужні комерційні та династичні контакти із Герцогством Бургундія та перебувала під її глибоким культурним впливом, особливо у сфері візуального мистецтва. Домінантним вектором в управлінні тогочасних королів Генріха VII і Генріха VIII було працевлаштування фламандських поетів, хронікерів, художників та талановитих майстрів у Англії. Однак, серед усіх інновацій запозичення із Герцогства, одним із найважливіших було заснування Королівської Бібліотеки. У 1492 р. там було призначено бібліотекарем Квентіна Пуле (Quentin Poulet; 1477–1506), уродженця Лілля. Його завданням було започаткування майстерні. К. Пуле вдалося залучити групу майстрів із Нідерландів, здебільшого представників Гентсько-Бругської школи манускриптів. У 1501 р. ательє переїхало до новозбудованого палацу Річмонд. Хоча майстри й створювали рукописи для Королівської Бібліотеки Англії, лише

зрідка книги були виконані англійською чи латиною. Насамперед, це була франко-бургундська мова: «Хроніки Фруассара», праці Алена Шарт'є (Alain Chartier; близько 1385 – близько 1430) чи Христина Пізанської (Christine de Pizan; 1363 – близько 1430) та французькі переклади класичної літератури [216, с. 26; 165, с. 18].

Р. Стронг (1981 р.) зауважує, що у манускриптах почали частіше з'являлися портрети. Наприклад, у «Генеалогії королів Португалії», що засвідчувала альянс між Іспанією та Португалією (*Genealogia dos Reis de Portugal*), близько 1530–1534 рр. у співавторстві Сімона Бенінга (Simon Bening; помер 1561), нині зберігається у Британській бібліотеці (Лондон); у Бreviарій Грімани (*Grimani Breviarium*), виконаний у співавторстві із Джуліо Кловіо (Giulio Clovio; 1498–1578), близько 1515 р., зараз зберігається у Національній бібліотеці святого Марка (Венеція); у ратифікації договору про вічний мир з Англією від 18 серпня 1527 р.; у грамоті Вестмінстерського Абатства 1553 р. (?), сьогодні перебуває у Бібліотеці Вестмінстерського Абатства (Лондон) та інші. У документах трапляються відомі зразки поодиноких портретів правителів і знатних осіб на документах, що були пов'язані із певними особливими епохами в історії та призначалися для дбайливого зберігання. У той час, коли було виконано ці зображення, ймовірно, не було потреби чи навіть думки використовувати їх окремо, у рамках. Такі портрети свідчили про автентичність важливого договору чи документу та, можливо, вони слугували своєрідним доказом затвердження цього паперу сувереном [100; 216, с. 31].

Дж. Мердок (1981 р.) послідовно звертається до традиції передачі навиків від одного покоління майстрів до іншого, що сприяло поширенню технології виконання рукописних книг на мініатюрний портретний живопис. Манускрипти, створені при англійському дворі, успадкували стиль, започаткований Майстром Марії Бургундської (Master of Mary of Burgundy; працював 1469–1483), та відображали роботу двох провідних родин Гентсько-Бургундської школи – Бенінгів та Горнебутів. Так, у 1520-х рр. до двору Генріха

VIII прибули, ймовірно, як релігійні вигнанці *лімнери* Жерар, Сюзанна та Лукас Горенбути. Саме з Л. Горенбута (Lucas Hornebolte; близько 1490/1495-1544) починається традиція портретної мініатюри [216, с. 28].

Зазначені науковці, а саме Дж. Мердок, Дж. Меррелл (1981 р.) [216], Р. Стронг (1983 р.) [277], К. Херн (1996 р.) [165] та сучасні дослідники, такі як К. Кумбс (2021 р.) [107], М. Олауссон і Е.-Л. Карлссон (2021 р.) [277], Ж. дю Паск'є (2010 р.) [83], К. Шафферс-Боденхаузен (2018 р.) [258] погоджуються у тому, що найбільш ранній англійськи мініатюрний портрет, а також перші письмові згадки про такий тип зображення з'явилися близько 1525 р. Портрет Генріха VIII, датований між 1525 і 1527 рр., у виконанні Л. Горенбута, науковці нині вважають найпершою індивідуальною портретною мініатюрою, виготовленою в Англії. Зараз дане зображення зберігається у ФМ [214]. Усього налічується сім таких мініатюр, датованих близько 1526–1527 рр., що знаменують вихід портрету за межі рукопису в окремий вид живописного мистецтва. Ця група – найперші портретні мініатюри, створені в Англії. Твори зберігаються у БКК [254].

Водночас, К. Кумбс (2021 р.) [107, с. 29] зауважує, що у цей період, наприкінці 1526 р., Маргарита Наваррська (Marguerite de Navarre/ Marguerite d'Angoulême, Marguerite d'Alençon; 1492–1549) надіслала Генріху VIII мініатюрні портрети французького короля Франциска I та його двох синів. Ці портрети, ймовірно, були виконані Ж. Клуе, придворним художником короля Франції. Тобто, Л. Горенбут цілком міг написати мініатюру Генріха VIII, датовану між червнем 1525 р. та червнем 1527 р., після отримання подарунку із Франції. Водночас, як зауважує дослідниця, художник міг і самостійно прийти до такого типу портрету у результаті адаптації навичок манускриптів на вимогу виконати портативні зображення членів королівської династії для дипломатичних подарунків. Отже, вплив французького подарунку на появу першого відомого англійського мініатюрного портрету досі залишається невстановленим [108]. Разом із тим, такі науковці як Т. Х. Колдінг (1953 р.) [106, с. 29–31], К. Херн (1995 р.) [165, с. 118], Л. Кембел (1999 р.) [93, с. 64] вказують

на тритомний французький манускрипт «Купці Галльської війни» (*Les Commertaires de la guerre gallique*; 1519–1520 pp.), що містить зображення, схожі на англійські мініатюрні портрети того періоду.

На думку Дж. Мердока (1981 р.), Л. Горенбут передав навички мистецтва портретної мініатюри Г. Гольбейну І. Обидва художники працювали на англійського короля до своєї смерті в 1543 і 1544 pp. відповідно. Наступницею Л. Горенбута та Г. Гольбейна у традиції портретної мініатюри стала Л. Теерлінк, донька фламандського майстра рукописів Сімона Бенінга. Вона є сполучною ланкою між династіями Бенінг і Горенбут та наступним поколінням мініатюристів, таких як Н. Гіллярд. Досить незвичним виглядає той факт, що Н. Гіллярд вчився на ювеліра. Оскільки мистецтво мініатюри, як і усі інші в той час, передавалося від учителя учню разом із традицією та технологією виконання. Досі залишається невстановленим, хто навчав Н. Гіллярда. Ймовірно, він мав змогу працювати чи бачити мініатюрні портрети перед обрамленням у королівській майстерні, де він працював. Разом із тим, саме Н. Гіллярд став автором «Трактату про мистецтво мініатюрного живопису» («*A Treatise concerning the Arte of Limning*») близько 1600 р. У тексті він стверджує, що «завжди наслідував приклад Г. Гольбейна, і додавав, що більшість усіх вільних наук прийшли до нас з чужини» [216, с. 43; 108].

Однією із характерних рис, що була явно адаптована від манускриптів, було оформлення країв портрету. Попри те, що ранні мініатюри були круглі, зовнішні кути було оздоблено золотою фарбою поверх коричневої вохри на тлі вермільйону. Також перші портрети повністю повторювали техніку виконання карнації, усталену у зображеннях рукописних книг. Гладке, рівномірне, насичене та однотонне блакитне тло ранніх мініатюр має відповідники у оздобленні фламандських книг. Також перші художники вдавалися до прийому *trompe-l'oeil* (фр. *обман зору*) при написанні ювелірних прикрас за прикладом манускриптів [216, с. 4].



Отже, на початку свого становлення мистецтво мініатюрних портретів успадкувало методи виконання рукописних книг у XVI ст., що були характерні для майстрів із Гента і Брюгге. Так, рання портретна мініатюра почала вважатися специфічно англійським видом мистецтва та закріпила за собою стійку асоціацію із живописом доби королеви Єлизавети I ще з кінця XVII ст. Англійська версія походження портретної мініатюри мала впевнену позицію з огляду на безперервну традицію джерел, що була започаткована в 1600-х рр. і продовжувалася до 1800-х рр., а також була підтримана у дослідженнях XX ст. Переконливі аргументи, щодо історії мініатюрних портретів було наведено у працях цього періоду. Це дослідження Т. Х. Колдінга (1953 р.) [106, с. 25], де автор стверджує про ідентичність перших портретів Генріха VIII та «Часослову Тюдорів», розвідки провідних англійських фахівців Дж. Меррелла, Дж. Мердока та Р. Стронга (1981 р.) [216, с. 31]. Мистецтвознавці поза межами Великої Британії також покладалися на історію англійської мініатюри як фундамент власних дослідженнях.

Такий підхід зберігається і до сьогодні у сучасній науці. К. Кумбс (2018 р.) зауважує, що англійський національний статус витоків мініатюрних портретів випускає з уваги інтернаціональне походження цього виду живопису, його зв'язок із фламандськими митцями та художниками із інших регіонів тогочасної Європи, а також побутування мініатюр поза межами французького та англійського дворів. Концепція «англійської» мініатюри впливає, натомість, із її королівських та придворних функцій і створює уявлення про ці твори як про рідкісні об'єкти. Також ця ідея пов'язана із інтерпретацією виготовлення мініатюр як виняткової справи англійських придворних художників, які передавали свої знання і техніку від майстра до учня [108].

Разом із тим, існує ще кілька версій походження портретної мініатюри, що також ґрунтуються на спільній технології виконання та функції предметів. Документація та збережені зразки ранніх мініатюрних портретів XVI ст. є переконливим доказом того, що відомі художники в Англії, по всій Європі та в

колоніях Нового Світу писали так само і олійні мініатюри на металевих та дерев'яних основах вже у XVI, XVII та XVIII ст. У дослідженнях XX ст., зосереджених на англійській традиції портретної мініатюри, зокрема Т. Х. Колдінг (1953 р.) та Дж. Мердок (1981 р.), такі предмети розглядали, по-перше, як явище європейських регіонів, а по-друге, як копійні предмети. Очевидно, такий підхід базується на подачі мініатюр у техніці олійного живопису у розвідках кінця XIX ст., що здебільшого призначалися для колекціонерів. Так, до прикладу у роботах Д. Хіта (1905 р.), Дж. Ч. Вілльямсона (1904 р., 1921 р.) олійні мініатюри згадуються вкрай рідко та як такі, що не є цікавими з огляду на темний та тьмянний колорит [298; 301, с. 21]. Водночас, Дж. Дж. Фостер (1903 р.) наголошував, що олійним мініатюрним портретам бракує чарівності і краси. Проте, далі він відмічає, що такі предмети зберігаються у багатьох тогочасних колекціях, і вони не отримали належного визнання [143, с. 15].

Значна кількість художників XVI ст., відомих саме завдяки мініатюрам на металі, асоціювалися із Римом та з Венецією. Саме ці два міста у цей час стали осередком колишніх майстрів манускриптів, що використовували для роботи основу із металу чи каменю. У XVI ст. художні традиції північних та південних регіонів Європи залишалися відмінними. Водночас, взаємообмін та трансформація стилів і форм були тісно пов'язані із Габсбурзьким двором. При цьому, Рим залишався головним європейським центром, що приваблював митців для роботи та навчання. Венеція зберегла культурне середовище, що визначало її розвиток на подальший час [164, с. 69–70]. Г. Рейнолдс та К. Баєтєр (1996 р.) відмічають, що упродовж перших десятиліть XVI ст. у цих регіонах поширилися невеликі живописні портрети. Місцева традиція поєднувала круглу форму зображень та дерев'яну основу. Ці портрети були подібні до тих, які писав Г. Гольбейн I у Англії 1530-х рр. Разом із мініатюрами на пергаменті у новому стилі, майстер продовжував виконувати невеликі олійні портрети на дереві паралельно із мініатюрами на пергаменті [248, с. 11].

Б. Паппе і Ю. Шмігліц-Оттен (2018 р.) вважають, що традиція мініатюр у технологіях, відмінних від акварельного живопису на пергаменті, що асоціюється із англійськими та французькими витоками мистецтва, походить від зображень на монетах, медалях і медальйонах, а також від різьблених портретів на камеях. Ці предмети мають глибокі коріння у античності. Відродження стародавніх мистецтв із обробки металу та рельєфного гравірування дорогоцінних каменів у вигляді камеї та інталіо розпочалося в Італії XV ст. Поштовхом послуговали археологічні розкопки, де було знайдено багато таких речей. Ці відкриття, а також гуманістичне захоплення класичною культурою спричинили появу нових майстрів не лише в Римі, а й у Флоренції, Мілані, Вероні та Падуї. Незабаром такі відроджені мистецтва стали тим, чим вони були в у давні часи – портретами правителів і впливових людей та прославляли правителів, слугували приватними знаками любові, дружби, а також символом заможності і влади та вірності [229, с. 43].

Медалі поєднували в собі ключові аспекти ренесансної культури, зокрема функцію пам'яті про людей. Г. Рейнольдс (1988 р.), порівнював ранні мініатюрні портрети з медалями через їхню круглу форму та акцент на контурах обличчя портретованого. Однак, на перших мініатюрах майже ніколи не трапляється зображення у профіль, окрім конкретного наміру підкреслити саме цей ракурс. Цей факт можна вважати свідченням того, що погляд портретованого був особливо важливим аспектом для портретних мініатюр. Як мініатюри, так і медалі є близькими у використанні написів, символіки, емблематики для передачі інформації про особу, а також ці предмети у однаковий спосіб демонстрували на одязі. Водночас, мініатюрні портрети зберігають акцент на індивідуальності і, подібно до медалей, передають характерні риси. Однак, медалі розраховані на тактильне та тривале користування, коли мініатюрні портрети є делікатними і крихкими з огляду на технології живопису [246, с. 62].

Таким чином, витоки походження мініатюрних портретів лежать у одразу декількох напрямках мистецтва, що сприяли народженню самостійного виду

живопису. Поява мініатюрних портретів є результатом комплексних процесів в мистецькій історії Європи початку XVI ст., об'єднаних загальною гуманістичною ідеєю.

*Технологія виготовлення європейських портретних мініатюр.*

Відлік інформації про методи роботи перших художників мініатюрного портретного живопису починається із виходом трактату Н. Гіллярда у 1600 р. Разом із тим, найкращим джерелом для вивчення цього мистецтва є твори із найбільш раннім датуванням. Перші портрети вирізняються простими, навіть ощадливими, засобами виконання у порівнянні із пізнішими предметами. Упродовж XVI та XVII ст. техніка та матеріали мініатюристів були тісно пов'язані із тими, що використовувалися під час написання манускриптів.

Першою основою для мініатюрних портретів став пергамент – напівпрозорий зріз телячої шкіри. Цей матеріал був у вжитку від початку і до занепаду мініатюрного живопису в середині XIX ст. та залишався найпопулярнішою основою для портретів. У дослідженні Дж. Мердока (1981 р.) наведено рекомендацію щодо найкращого пергаменту із трактату Н. Гіллярда: «матеріал варто виготовляти із обробленої першокласної шкіри вівці чи теляти, а найкраще – зі шкіри передчасно народженої тварини» [216, с. 4]. Так, від другої половини XVI ст. портрети виконували на диску із тонкої шкіри, закріпленої на картон або на гральну карту крохмальною пастою. Попри те, що у цей час пергамент можна було купити, майстри продовжували готувати матеріал для роботи власноруч. Упродовж XVI та на початку XVII ст. існувало безліч варіантів цього процесу. Дж. Мердок (1981 р.) наводить інструкцію Е. Норгейта (1650 р.) [226] щодо підготовки основи портретів ранніх мініатюристів: «шкіру потрібно було обробити так, щоб вона була м'якою, як сатин, і наклеїти на картон, зазвичай на гральну карту. Її також треба було підготувати: обрати сторону без мастей чи шифрів та відполірувати до білизни так, аби вона була без жодної цятки і горбика. З огляду на побажання портретованого, яку форму матиме зображення, коло, овал чи квадрат, художник вирізав потрібну форму

спочатку із карти чи картону. Після того, як папір відшліфувався до максимальної гладкості, на нього кріпили пергамент за допомогою крохмальної пасти. Далі – основу вкладали між сторінками книг до її висихання, а потім розміщували лицем вниз на гладкий точильний камінь і завершально полірували, аби пересвідчитися у міцності зв'язку паперу і відрізка зі шкіри»[216, с. 2]. Д. Фоскетт зазначає, що у XVII ст., коли розмір мініатюр збільшився до близько 7,5 см, вдавалися вже до іншого методу – зворот основи покривали тонким шаром гіпсу/гессо. Така суміш із клею та гіпсу слугувала ребром жорсткості. Це дозволило уникнути деформацій через коливання температури і вологості та подальших недоліків, пов'язаних із цим процесом. Згодом, для мініатюр більшого розміру – до зворотного боку наклеювали мідну пластину з загнутим краєм [141, с. 21].

Перші мініатюристи використовували ті самі пігменти, що й художники у тогочасному станковому живописі. Однак, матеріали варто було особливо ретельно перетирати. Від XVI ст. більшість барвників можна було придбати у формі грудок в аптеці, відтак не було особливої потреби обробляти сирі пігменти у майстерні. У XVI–XVII ст. у вжитку майстрів було близько 25–30 барвників [216, с. 10–11]. Здебільшого, це неорганічні речовини, деякі – синтетичні. До основного переліку належали два різновиди білил, свинцеве (*lead white*) та суміш свинцевого білила і крейди – Венеційське білило (*Venetian ceruse*), два карбонових чорних (*carbon black*) – вуглець (*lamp black*) та палена кістка (*burning bones*), а пізніше додалася палена слонова кістка (*ivory black*). Червоні, ймовірно, обмежувалися кіновар'ю та свинцевим суриком, жовті варіювалися від вохри до масикоту (оксид свинцю) і аурипігменту (жовтий сульфід арсену), що вживався лише зрідка. Значна кількість блакитних пігментів використовувалася для тла портретів. Це азурит штучний (*blue bice*), який тоді описували як фарбник із мінералу азуриту. Рідкісний блакитний, ультрамарин (із ляпіс-лазури) був не доступний для перших мініатюристів в Англії. Проте, його й не використовували для тла портретів до 1600 р. У деяких мініатюрах

трапляється зелений, малахіт штучний (*green bice*), виготовлений із мінералу малахіту. Золота та срібні пудри також використовували як пігменти, що являли собою перетерте сусальне золото. Таку фарбу застосовували для написів, зображення лат, прикрас, гудзиків та орнаментів на костюмах портретованих осіб, а іноді для підсилення блиску тканин [111; 151; 216, с. 10–11].

Підготовка фарби – це комплексний і водночас тривалий ретельний процес, найменші деталі якого ретельно охоронялися художником. Кожен майстер виготовляв суміш власноруч та, зазвичай, зберігав її у контейнері зі слонової кістки. Б. Паппе (1995 р.) відмічає, що мініатюристим було важливо мати індивідуальну формулу поєднання речовин. Наприклад, на зміну відтінку барвника міг вплинути спосіб підготовки пігменту: одні потрібно було розмочувати, інші – подрібнювати. Для покращення властивостей фарби мініатюристи використовували різноманітні добавки. У довідниках із XVII по XIX ст. згадуються такі: вушний віск, слина, лимонний сік, оцет, спирт, солодовий екстракт, мед, бура і мило [232]. Отриманий порошок барвника змішували із оптимальною кількістю в'язива – яєчного білку або гуміарабіку [216, с. 9; 298, с. 67]. Гуміарабік (лат. *gummi* – камедь і *arabicus* — аравійський) – тверда прозора смола різних видів акацій, що ростуть переважно в Африці. Ця речовина є водорозчинною і неймовірно стійкою до старіння. У XVI ст. гуміарабік входив у вжиток художників, тоді як деякі мініатюристи продовжували використовувати яєчний білок, давній традиційний матеріал. Проте, їхні якості мають лише незначні відмінності: обидва є прозорими сполучними речовинами для акварелі, легко змішуються із водою, як до, так і після висихання. Зазвичай, білок сушили, а перед застосуванням подрібнювали, так само, як і гуміарабік мололи з форми грудки [216, с. 8].

Хімічні властивості та стійкість пігментів мали особливе значення для мініатюристів. Червоні барвники здебільшого є фугітивними при світлі. Сьогодні це помітно здебільшого на ранніх творах, де тілесні відтінки майже повністю зникли, а також на деяких творах XVIII та XIX ст. Інша проблема, що

спіткала перших мініатюристів, – це катастрофічні результати хімічних реакцій окремих кольорів, як наприклад синього та зеленого, отримані з ярі-мідянки штучної (*verdigris artificial copper*). Найбільш нетривкими кольорами для перших мініатюристів вважалися трав'яна зелена (*sap green*) та червоні (органічні лесувальні). Значна кількість раних портретів постраждала від процесу вицвітання свинцевих білил (через наявність сірководню), які майстри активно використовували у XVII ст. Сьогодні завдяки сучасним методам консервації такі пошкодження можна відновити [111].

Загалом, з другої половини XVIII ст. палітра мініатюристів особливо не змінювалася. Хоча нові пігменти і з'являлися упродовж наступних років, це суттєво не вплинуло на вигляд портретів. Водночас, художники продовжували традиційно роботи матеріали вручну, попри те, що від XVIII ст. майже все можна було купити готовим. Отже, більшість базових кольорів, якими писали мініатюрні портрети у XIX ст., була у вжитку упродовж трьохсот попередніх років мініатюрного портретного живопису [141, с. 67; 216, с. 22].

У результаті приготування художник отримував густу суміш фарби, що слугувала для нанесення непрозорих кольорів. У перших трактатах мініатюристів Н. Гіллярда та Е. Норгейта така техніка називається акварельним живописом (*watercolour painting*). Дж. Меррелл (1983 р.) виокремлює її як «не техніку акварелі, яку ми знаємо сьогодні, а швидше як техніку гуаші». Науковець дає чітке визначення поняттю акварельної техніки: «У сучасному розумінні акварель – це прозорий живопис, виконаний водорозчинними матеріалами, тоді як гуаш, виконана водорозчинними матеріалами, є повністю непрозорою, покривною, а ті кольори, які не є природно непрозорими передаються завдяки додаванню білил» [140; 216, с. 15].

Технологія написання мініатюрного портрета напряму залежала від особливостей основи. У розвідці П. Салтмарша (2020 р.) йдеться про те, що робота із пергаментом починалася із покриття бази тонким шаром живопису палевого кольору. Зазвичай, майстер починав із зображення обличчя та рук. Він

набирав на пензлик фарби рідкої консистенції, що часто була поєднанням із базового білого, жовтого, коричневого та, навіть, блакитного, залежно від відтінку обличчя портретованого (карнація). Фарба мала бути світлою, оскільки вона слугувала основою для подальшого моделювання. Після карнації, художник переходив до виконання ескізу, злегка окреслюючи контури і поступово створюючи кольорову базу та моделювання обличчя [256].

Упродовж XVI–XVII ст. технологія написання мініатюр на пергаменті у техніці акварельного живопису майже не змінювалася. Художники розвивали навички у роботі із матеріалами та освоювали підходи, що сприяли спрощенню техніки наприкінці XVII ст. Водночас, майстри продовжували користуватися базовим набором пігментів, призвичаєними інструментами та усталеними методами. У прагненні до індивідуальності кожен мініатюрист вивчав досвід та письмові джерела колег щодо секретів майстерності мистецтва мініатюрного портретного живопису, що все ще передавалося від художника до художника.

Більшість інструментів художники виготовляли власноруч, хоча їх так само можна було й придбати. Перші майстри наносили фарбовий шар пензликом або «олівцем», як його називали. Д. Фоскетт (1974 р.) [140, с. 86] зазначає, що тривалий час вважалося, що «олівцем» був пензель із одним волоском. Дослідниця зауважує, що всупереч поширеній думці про те, що пензлик мініатюриста повинен мати «лише кілька волосків», у посібниках із мініатюрного живопису йдеться про видовжені кисті із тонкими вістрями, які були досить широкими, аби писати точно насичений кольором. Б. Паппе (2010 р.) відмічає, що товщина пензлів була різною, залежно від їхнього призначення: широкі слугували для написання тла та одягу, тонші – для деталей костюму і, насамперед, для виконання рис обличчя [233, с. 57]. Здебільшого, такі щіточки виготовляли із шерсті білок, що розташовувалася на кінчику хвоста. Пучки з волосками відповідної форми вставляли в гусячі пера, на кшталт сучасного пензля. Попри те, що найкращими і найдорожчими здавна вважалися кисті,



виготовлені із шерсті соболя, майстри надавали перевагу значно дешевшим білячим пензлям завдяки їхній гнучкості та витривалості в роботі [141, с. 17].

Б. Паппе (1998 р.) зазначає, що одним із найбільш затребуваних інструментів серед мініатюристів був скребок. Це дуже гостре лезо, яким користувалися для видалення занадто інтенсивного чи невдало нанесеного фарбового шару. Так, цим інструментом могли не лише виправляти, а й створювати певні деталі, наприклад наводити кінчиком леза контури кількох волосин у зачісці. Подібну функцію виконувала загострена дерев'яна паличка, за допомогою якої можна було видалити ширший мазок фарби [232].

У розвідці Дж. Меррелла (1981 р.) наведено робочий процес мініатюриста, що починався із вибору високої робочої поверхні або встановлення мольберта – скриньки із регульованою похилою кришкою – на стіл, щоб не сидіти в незручному положенні із зігнутою спиною. Стіл майстра, як правило, мав вигляд дерев'яного ящика, кришку якого можна було піднімати на різну висоту. Палітри були невеликими, щоб їх можна було зручно розмістити поруч із роботою. Зазвичай їх виготовляли зі слонової кістки, а також зі скла, дерева та порцеляни. У шухлядах письмового столу мініатюрист розклав свої інструменти. Основу майбутньої мініатюри кріпили до кришки шпильками або дерев'яною дощечкою. Кришку столу часто покривали зеленою тканиною. Цей колір дозволяє чітко бачити різні відтінки червоного, що використовувалися при написанні найскладніших фрагментів – обличчя та оголених частин тіла людини. Мольберт розташовували впритул до вікна, а художник сідав так, щоб рука не кидала тінь на його рисунок [216, с. 20].

Світло має першорядне значення у виконанні мініатюри. Необхідно мати якомога більше світла, але водночас прямі промені сонця не мають потравляти на модель або рисунок. Мініатюристи надавали перевагу майстерням із вікном, що виходить на північ. Світло мало потрапляти саме з лівого боку робочого місця, щоб художник не затінював себе правою рукою. Отже, модель навпроти художника, була освітлена із правого боку. Зазвичай, портретовані на мініатюрах

майже завжди освітлені саме праворуч, зліва від спостерігача. Якщо ж художник був шульга, то твір, ймовірно, мав бути освітлений з іншого, лівого боку [232].

Модель розміщувалася навпроти художника на відстані приблизно двох метрів. З огляду на обраний вид портрету, вона позувала у відповідному образі, а її жести і аксесуари слугували для доповнення. Ціна та усі технічні параметри мали бути узгоджені між художником і замовником заздалегідь. На вартість впливали такі чинники, як розмір, деталі тла і наявність чи відсутність зображення оголених рук. Як правило, модель писали на нейтральному тлі. За домовленістю додавали фон на вибір – розкішний інтер'єр, вид на балкон чи атмосферний пейзаж парку, який майстер додавав зі свого «декоративного репертуару» наприкінці роботи [233, с. 41].

Палітри мініатюристів були значно меншими, ніж для станкового живопису. Їх виготовляли зі слонової кістки або матового скла, дерева чи кераміки. Серед необхідного набору інструментів портретиста була лупа, завдяки якій художник міг виконувати живопис у найменшому масштабі та перевіряти власну роботу. Зазвичай, приладдя майстрів не змінювалося упродовж сотень років [232].

Б. Паппе (1995 р., 2014 р.) виділяє, що початок XVIII ст. приніс революційні зміни у мініатюрний живопис. На зміну традиційній основі з пергаменту майстри почали використовувати пластину зі слонової кістки. Хоча новий матеріал був значно менше придатним для живопису, на відміну від пергаменту, відбувся досить швидкий перехід. Без спеціальної обробки поверхня слонової кістки виглядала не пригодною для акварелі: вона жирна і не поглинає вологу. Гладенька і слизька пластина була викликом для перших майстрів, що вдавалися до винахідливості для освоєння нового матеріалу. Потрібен був час від освоєння властивостей до впровадження нових методів. З іншого боку, художники майже одразу оцінили можливості нового матеріалу, а саме – неймовірний блиск при тонкому шарі живопису. Попри усі складнощі в роботі, слонова кістка стала модною основою серед замовників. Водночас, зміна

матеріалу невідворотно спричинила радикальну відповідь у техніці цього живопису [232; 234, с. 65].

Д. Фоскетт (1974 р.) зауважує, що спочатку майстри продовжували наносити фарбу у звичній манері роботи із пергаментом – товстим непрозорим шаром. Оскільки ще не було освоєно майстерність обробки, сама пластина виглядала досить грубою та мала значну товщину [139, с. 102]. Минуло понад сорок років експериментів для того, щоб майстри подолали усі труднощі підготовки цієї поверхні та підібрали склад фарби, щоб вона не тільки не розтікалася по основі, а й створювала неймовірний ефект. Заслугою перших художників початку XVIII ст. у цій техніці є саме рішення із підбором складу фарби та методи підготовки основи. Інновація живописців полягала у відмові від написання обличчя та оголених частин тіла густим шаром фарби. Тепер зображення шкіри виконували тонким прозорим кольором. Усі інші ділянки покривали товстим шаром матової гуаші, як і тло. Це виглядало не дуже вдало, оскільки слонова кістка все ще не мала абсорбуючої здатності, щоб фарба висохла до рівної поверхні, як це було можливо на пергаменті. Прозорий колір на плоті розтікався і збирався у плями, а перші мазки знімалися із кожним наступним. Дж. Мердок (1981 р.) зазначає, що раннім художникам вдалося подолати цю перешкоду, наприклад Бернарду Ленсу III (Bernard Lens III; 1682–1740) та Петеру Кроссу (Peter Cross; близько 1645–1724) завдяки нанесенню фарби пунктиром. Це дозволило їм досягнути фінальної прозорої глибини тону. Дослідник наголошує, що пунктир створював «не живу» поверхню, оскільки його застосовували радше із обережності, ніж для ефекту. Найбільшою проблемою на цьому етапі залишалося те, як досягнути зчеплення між основою і живописним шаром, і таким чином, звільнити художника від обмежень наносити вільні мазки фарби. Водночас, перші мініатюри на слоновій кістці мають неабияку цінність та свій неповторний шарм. Вони є свідченням процесу освоєння нового матеріалу та вирішення технічних проблем [216, с. 16–17].

Б. Сані (2007 р.) стверджує, що відтоді як Р. Карр'єра у 1705 р. представила свою вступну роботу до Академії Святого Луки в Римі – мініатюру на слоновій кістці, її почали вважати винахідницею цієї техніки. Через брак матеріалів про ранній період творчості Р. Карр'єри, сьогодні початок діяльності художниці оповитий здогадками та навіть легендами, на кшталт особливого вподобання майстрині до основи зі слонової кістки. Водночас, беззаперечним фактом є сам твір мініатюристики – «Невинність», датований 1700 р. За протоколом Академії, Р. Карр'єру «було негайно прийнято із гучним схваленням та визнано гідною бути академіком» як «художницю і мініатюристку» (*pittrice e miniatrice veneziana*), а мініатюру було подаровано Академії, де вона й досі зберігається. Інновація цього твору полягала у обережному використанні світлотіньового моделювання та у повноцінних вільних мазках, на відміну від тогочасних мініатюр на слоновій кістці [257, с. 51].

У дослідженні Б. Сані (2007 р.) йдеться про те, що у порівнянні із мініатюристами, такими як Жак Антуан Арло (Jacques Antoine Arlaud; 1668–1743), Ян Франс ван Дувен Jan Frans Douven; 1656–1727) та Б. Ленс III, Р. Карр'єра демонструє сміливість у порушенні усталених канонів цього живопису. Як правило, такі канони стосувалися виконання портрета у техніці нанесення рівномірно розподіленого пунктиру. Такий спосіб був притаманний майстрам у техніці емалі, а, за визначенням Антона Рафаеля Менгса (Anton Raphael Mengs; 1728–1779), вказував на «сухий і тонкий смак». Оскільки Р. Карр'єра була, насамперед, визнаною мініатюристкою періоду рококо, її роль полягала у перенесенні традицій венеціанського живопису, для якого характерні швидкі широкі мазки, до мініатюри. Її ранні роботи – це здебільшого мініатюрні портрети на слоновій кістці, що слугували для декору кришок табакерок, або були самостійними предметами, що зацікавили іноземних туристів в Італії. Разом із тим, художниця (разом із її сестрами у художній майстерні) писали копії відомих живописних картин у мініатюрі, що, ймовірно, сприяло освоєнню навиків її роботи в такому форматі. У 1706 і 1713 рр. Р. Карр'єра виконувала

портрети у власній техніці на замовлення впливових аристократів та монархів [257, с. 15–16].

Традиція визнання Р. Карр'єри засновницею мініатюрного портрета на слонової кістці (*il fondello*) починається із статті К. Жаннера (1931 р.) [174], яку підтримали надалі й інші фахівці, а зокрема Т. Х. Колдінг у роботі 1953 р. [106, с. 63]. Ця ідея ґрунтується на тому, що перші твори майстрині, вмонтовані у кришки табакерок, було виконано саме на пластинах зі слонової кістки. Дослідники пов'язують популярність художниці із цією діяльністю на ранньому етапі її творчості.

Разом із тим, Дж. Мердок (1981 р.) відмічає, що сучасники Р. Карр'єри, насамперед Б. Ленс III, також писав на слонової кістці. Його перші роботи на цій основі датовані 1707 р. [216, с. 16]. Таким чином, передбачувана технічна революція, першість у якій приписують італійській мініатюристиці, належить ширшому колу живописців. Однак, безсумнівно, саме венеціанській художниці варто надати перевагу у вирішальній стилістичній еволюції та розробці методів щодо роботи використання прозорості і блиску цього матеріалу.

Б. Паппе (1995 р.) підкреслює, що перші основи зі слонової кістки були досить товстими. Однак, невдовзі на зміну грубо обробленим та масивним пластинам прийшли тонкі та акуратно оброблені опори. Їх можна було купити у продавців пігментів чи палітр. Для мініатюрних портретів використовували матеріал із поздовжніх зрізів бивнів. У процесі живопису пластину розташовували так, щоб видиме зерно було вертикальним, які були менш помітними на зображенні обличчя, ніж горизонтальні лінії. Бивень розпилювали на пластини товщиною приблизно від 0,3 до 0,5 мм по тангенціальній осі [232].

Першим завданням мініатюриста було шліфування паралельних ліній, що лишилися після пилки. Слідів від інструменту (паралельних ліній) позбувалися легким скребком. Далі поверхню готували за допомогою «зуба», натираючи її тонким наждачним папером або хвощем зимовим (*Dutch polishing rush*), а наприкінці наносили вологий порошок пемзи. Наступним кроком було

обезжирення слонової кістки для кращого зчеплення із фарбою. Пластину ставили під залізний прес між двома листами абсорбуючого паперу та/або натирали поверхню оцтом, часником, яловичою жовчу, порошком каракатиці та іншими речовини на розсуд художника. Часто мініатюристи відбілювали слонову кістку, виставляючи її на сонце або до джерела тепла [234, с. 47].

У 1760-х рр. пластини мали товщину близько одного міліметра. Коли у 1780-х рр. виробництво основ зі слонової кістки досягло свого найвищого рівня, пластини були ще тоншими. Відтак, їх укріплювали зі звороту папером, а клей наносили вибірково, зазвичай тільки на краї опори. Таким чином, мініатюристи дбали про якість живопису на ділянках із зображенням частин тіла, що були виконані тонким шаром живопису або залишені майстром непрописані для демонстрації блиску основи [232].

Д. Фоскетт (1974 р.) виділяє, що діаметр бивня слона – це приблизно 16 см. Розмір був обмеженням для більших форматів твору. Мініатюристи вдавалися до різноманітних прийомів для підготовки ширшої основи: пластину закріплювали на картон або дерев'яну форму та вирівнювали проміжні зони за допомогою білого базового покриття. Однак, ділянки із зображенням обличчя та оголених частин тіла обов'язково виконували на фрагментах зі слонової кістки [141, с. 43]. Слонова кістка завжди вважалася дорогоцінним матеріалом. Іноді задля економії художники інкрустувала фрагменти кістки на основу з картону на зображенні обличчя та рук [232; 172].

Б. Паппе (1995 р.) акцентує увагу на тому, що у процесі удосконалення технології живопису на пластині зі слонової кістки склад фарби зазнав модифікації – до пігментів почали додавати більшу пропорцію гуміарабіку. Мініатюристи з'ясували на практиці: чим більше в'язива додано до пігменту, тим прозорішою та багатшою на відтінки була готова фарба. Ймовірно, спочатку у такий спосіб майстри шукали рішення для покращення властивостей фарби. Проте, з часом художники усвідомили переваги та можливості пластини, завдяки її прозорості та дивовижній яскравості. Зі збільшенням кількості гуміарабіку, до

складу барвників увійшов кандований цукор/цукор-кандис або мед. Завдяки гігроскопічним властивостям, цукор вбирав достатню кількість вологи, аби гуміарабік залишався у пластичному стані. Це забезпечувало еластичність фарби, запобігало її розтріскуванню і відшаруванню, а також сприяло зміцненню зв'язку між шаром живопису і основою. Якщо основа ставала жирною від дотику солодких пальців художника, цю складність можна було подолати додавши до фарби трохи вушної сірки. Для більш акуратної передачі кольору пензлем використовували також бичачий жовч, що слугував зволожувачем фарби. Після останніх шарів живопису, деякі мініатюристи покривали зображення гуміарабіком для інтенсивності кольору [232].

Близько 1750 р. техніка акварельного живопису на слонової кістці стала не такою складною у виконанні і водночас більш привабливою для замовників. Художники вже вільно і творчо застосовували підходи у роботі із опорою. Пластину обробляли абразивом, аби поверхня була більш сприятливою до шару живопису, а склад фарб було кориговано так, що вони вже не розтікалися так легко і не висихали у формі непривабливих кілець. Майстрам вдалося досягти вільного живопису, насамперед, завдяки адаптації старих і винайдення нових методів. Дж. Меррелл та Дж. Мердок (1981 р.), як і Б. Паппе (2018 р.), зазначають, що завдяки покращенню техніки виконання мініатюристи мали змогу вільно продемонструвати своє живописне вміння на такому досить вибагливому матеріалі, як слонова кістка. Це сприяло появі енергійного та живого стилю, що досягався майстернішими способами, ніж узвичаєні штрихи або крапки [232; 216, с. 18].

До середини XVIII ст. мініатюристи випрацювали основні засади технології написання мініатюрного портрета на пластині зі слонової кістки. Здебільшого, перед початком роботи виконували рисунок моделі, який згодом переносили на основу. Оскільки кістка прозора, зверху на ескіз клали пластину і писали за його лініями. Перші кольори наносили вільними прозорими шарами. На другому етапі зображення портретованого виконували пунктиром,

створюючи світлотіньове моделювання та контури обличчя. Характерною рисою мініатюр на слонової кістці є напівпрозорий шар фарби на зображенні обличчя та оголених частин тіла. Навіть у незабарвленому стані тонкі пластини приголомшливо наближалися до оптичного ефекту людської шкіри. Завдяки такому прийому матеріал використовувався сповна, щоб зображення обличчя зберігало воскову прозорість. Пунктирна лінія зображення лиця допрацьовувалася на розсуд художників: одні писали її тонкими лініями, інші – більш широкими. Особливу увагу приділяли тіням і виконували їх у такий спосіб, аби досягнути глибини. Костюм портретованих і тло мініатюри на початку XVIII ст. виконували покривним кольором, а з другої половини століття – прозорим шаром фарби, щоб більша площа основи проглядалася [232].

Зазвичай, кожен майстер володів своєрідними підходами у рамках однієї техніки. Такі особливості, що покращували якість живопису художника, сьогодні є безцінним матеріалом для розуміння манери виконання одного чи групи мініатюристів. Так, Дж. Меррелл (1981 р.) зазначає, що зазвичай, французькі мініатюристи вдавалися до підсилення білизни слонової кістки. Для цього клали лист срібної фольги між картоном і слоновою кісткою (*paillon*), що особливо підсилювало блиск на ділянках із напівпрозорим шаром живопису. Досить рідко майстри використовували кольоровий папір або сусальне золото. Іноді для урізноманітнення ефекту прозорості кістки зворот покривали кольором. Така техніка трапляється не часто і є радше виключенням [216, с. 11–18].

XVIII ст. вважається «золотою добою» портретної мініатюри як завдяки впровадженню нової технології, так і з огляду на поширення мініатюр серед значного кола замовників. Це була революція у технології мініатюрного живопису, що остаточно витиснула популярний досі пергамент. Спочатку слонову кістку використовували у Венеції та Англії, але згодом ця інновація швидко дісталася до Німеччини та Голландії. Д. Фоскетт виділяє, що французькі



мініатюристи порівняно найдовше залишалися прихильниками пергаменту та використовували його паралельно зі слоновою кісткою до 1770 р. [139, с. 97].

Оскільки слонова кістка була коштовним матеріалом, для дешевших випадків обирали папір. Він був значно доступнішим і не таким вибагливим у використанні. Надалі, у середині XIX ст., вже після винайдення фотографії, деякі майстри використовували тонку пластину слонової кістки, через яку обмальовували контури на фотографії. Це був простий і дешевий спосіб отримати портрет. Такі зображення не є підробками, проте художньої майстерності їм явно бракувало [141, с. 51].

Поруч із мініатюрами у техніці акварельного живопису, що виконані на пергаменті та на пластині зі слонової кістки, на початку XVII ст. портрети почали виконувати у давній техніці емалі. Такі мініатюри були привабливими завдяки насиченим кольорам, а також довговічності – на відміну від зображень на слонової кістці, які швидко вицвітали та були чутливими до вологості. Предмети у техніці емалі є невразливими до світла, вони не тьмяніють, їх досить важко пошкодити – треба бути або необережним або просто впустити такий предмет, що призведе до сколів на поверхні. Хоча емальовані портрети ніколи не були такими популярними як акварельні, сама техніка є складною у виготовленні та вартою уваги.

Згідно зі словником художньої термінології А. Феліб'єна цю техніку було винайдено у 1632 р. ювеліром Анрі Тутеном (Henri Touten; 1614–1683), а популярною її зробив Жан Петіто (Jean Petitot; 1607–1691) [131, с. 307]. С. Коффін та Б. Хофштеттер (2000 р.) [105, с. 54] зазначають, що портретні мініатюри, написані емаллю на металі, вперше з'явилися у Європі в 1630-х рр. Мистецтво емалі походить з давніх часів і практикувався протягом століть у простих формах у Китаї, Єгипті, Ассирії, Греції та Римі.

Існують три основні техніки виготовлення емалі: перегородчаста (*cloisonné*), виїмчаста (*champlevé*) та живописна. Перший відомий нині мініатюрний портрет, виконаний у техніці емалі, – це автопортрет Жана Фуке

(Jean Fouquet; 1420–1480), що зберігається у збірці МЛ [202]. Він виконаний на основі з золота на чорному тлі та містить написи із іменем портретованого. Це виключна робота, що швидше створена у стилі емальєрів з Ліможу, які в цей час зокрема були сконцентровані на релігійних сюжетах та мали обмежену кількість кольорів у використанні [169].

У дослідженні С. Вольського (2015 р.) зазначено, що технологія виготовлення емалі досить складна. Емалі писали на металевій основі, яку потрібно було випалювати на кшталт порцеляни. Емаль – це прозорий сплав, що складається з багатьох компонентів, зокрема кремнезему, нітрату калію та перетертого до порошку скла. Для отримання кольору додавали оксиди металів. Так, окис заліза в поєднанні з іншими компонентами забарвлює емаль в жовтий, червоний, коричневий, сірий або чорний кольори різних відтінків. Окис марганцю – в фіолетовий і коричневий, окис міді – в синьо-зелений. Отриману пасту наносила на мідь, золото чи срібло та випалювали при високій температурі. Після нанесення кожного шару кольору мініатюру випалювали у печі.

Поняття «виїмчаста» емаль походить від французьких слів *champ* – поле та *levé* – рельєф, що описують метод емалі. Майстер спочатку намічав композицію на металевій основі, потім робив виїмки гравіюванням, карбуванням, травленням або випилюванням. Далі наносили емаль, що заповнювала тонкі металеві виступи контурів і основних кольорів. Технологія перегородчастої емалі (*cloisonné*) виконується майже так само, окрім того, що після гравіювання ескізу на основі, на лінію припаюють тонкі металеві дроти у формі *перегородок* (*cloisons*), що потім заповнюються емаллю. У обох випадках предмет випалюють у печі [24].

С. Коффін та Б. Хофштеттер (2000 р.) зазначають, що портретні мініатюри на емалі писали здебільшого на двох основних типах основ – тонкий лист золота чи міді та порцеляна. Метал витримував вищу температуру обпалення, ніж порцеляна, а отже витвір ставав стійкішим до подряпин та інших механічних

пошкоджень. Перші мініатюри були виконані на золоті, оскільки техніка походить від традиції оформлення корпусів годинників зображеннями, виконаними емаллю. З розвитком цього мистецтва мідь використовували частіше, оскільки вона була дешевшою та обпалювалася при вищій температурі [105, с. 110].

Технологія емалі – це тривалий процес, що вимагає високого рівня вміння. Колір змінюється під час випалювання, навіть найменша похибка може призвести до пошкодження витвору – метал міг зазнати деформації, а на поверхні утворитися пухирі. Цей процес був ризикованим до 1632 р., коли французький ювелір Жан Тотен (Jean Touten; 1578–1644) зробив відкриття у технології. Майстер почав накладати колір на попередньо випалену основу з тонким шаром білої емалі. Таким чином, при наступному контакті із високою температурою, колір не втрачав свого відтінку. Такий метод дозволяв писати густим непрозорим кольором на білій емалевій основі так само, як на слоновій кістці чи пергаменті. Процес був тривалим, оскільки портрет потрібно було випалювати кілька разів. Послідовники Ж. Тотена та його сина А. Тотена здебільшого виготовляли скриньки для годинників, що мали великий попит у період правління Людовіка XIII (Louis XIII; 1601–1643) [105, с. 48; 169, с. 13–14]

Д. Фоскетт (1974 р.) зауважує, що мистецтво у вишуканій техніці емалі потрапило до Англії завдяки швейцарським майстрам Жану Петіто (Jean Petitot; 1607–1691) та ювеліру Жаку Бордієру (Jacques Bordier; 1616–1684). Вони були друзями та разом вчилися у Ж. і А. Тутенів у Парижі близько 1633 р. Ж. Петіто прибув до Англії з Парижа близько 1637 р. та отримав роботу при дворі Карл I (Charles I; 1600–1649) [141, с. 84]. У дослідженні майстрів ювелірної справи XVII ст. М. Бімбене-Приват висуває гіпотезу про те, що А. Тутен і Ж. Петіто, найвідоміші швейцарські мініатюристи століття, могли зустрітися між 1632 і 1637 рр., коли Ж. Петіто не згадується ні в Женеві, ні в Лондоні [73, с. 243]. Дослідниця підкреслює, що обидва художники походили з Лондона, однак до 1640-х рр. вони працювали при французькому дворі. Таким чином, вірогідно,

майстри обов'язково підтримували контакт і, ймовірно, наслідували один одного. Допоки цей жанр не вийшов з моди у 1710-х рр., майстри створили тисячі портретних мініатюр за участі власних майстерень. Підписані та датовані твори Ж. Петіто припадають на 1638 – близько 1643 рр. Більшість робіт – це портрети відомих осіб при дворі короля, а також мініатюри за живописними роботами А. ван Дейка та інших художників. Також відомо кілька акварельних мініатюр Ж. Петіто. Майстер повернувся до Парижа близько 1650 р. [243, с. 245].

Мініатюри з емалі не обов'язково були написані *ad vivum* (з натури), на відміну від акварельних зображень. Через особливості технології нанесення кольору, такі портрети зазвичай виконували за рисунком чи живописним зображенням. Деякі досвідчені художники пишалися тим, що могли писати безпосередньо з натури, демонструючи свою технічну майстерність. Особливості цього процесу недостатньо наразі досліджені.

С. Коффін та Б. Хофштеттер (2000 р.) зазначають, що після від'їзду Ж. Петіто мистецтво емальованих портретів втратило свою привабливість в Англії аж до кінця XVII ст. Саме тоді у Лондон прибув художник зі Швеції – Шарль Бої (Charles Voit; 1662–1727). Там він працював від 1687 до близько 1690 р. Ш. Бої мав значний вплив на популяризацію та розвиток мініатюр у техніці емалі. Завдяки його учням, спочатку Христіану Фрідріху Цінке (Christian Friedrich Zinke; 1683/4–1767), а потім учню наступного покоління Джеремії Меєру (Jeremiah Meyer, R. A.; 1735–1789), мистецтво продовжувалося і у XVIII, і у наступному XIX ст. Наприкінці XVIII ст. цікавість до емалі знову почала занепадати. Проте свіжий поштовх надала родина майстрів на прізвище Бон. Анрі Бон (Henri Bone, R. A.; 1755–1834) походив із родини плідних художників. Свою кар'єру він розпочав із живопису на порцеляні. Зокрема, його мініатюри – це твори досить великого розміру, копії робіт відомих портретистів, що на звороті мають написи. До 1900 р. мистецтво мініатюр у техніці емалі знову занепало, лише кілька майстрів продовжувало цю традицію [105, с. 22–23; 169, с. 63].

У XVI та XVII ст. побутувала поширена практика використання металеві, здебільшого мідної, основи, для живопису, а також для мініатюрного портретного живопису. Ця техніка з'явилася спочатку в Італії, а згодом стала популярною у Нідерландах. Олійні мініатюри з'явилися ще у XVI ст. Ймовірно, значна частина таких портретів була виконана у Європі, а не в Англії. Д. Фоскетт (1979 р.) зазначає, що здебільшого перші портрети на міді були круглими, вмонтовані у обрамлення із дерева або слонової кістки, часто на кришці було розміщено зображення герба. У XVII ст. художники почали використовували овальний формат, а портрет зазвичай мав дерев'яну чи металеву раму із вишуканим оздобленням [141, с. 47].

К. Донаху-Воллес (2000 р.) зауважує, що мідна основа слугувала досить економним та легкодоступним варіантом, оскільки коштувала за ціною дерев'яні панелі. Разом із тим, підготовка міді до живопису займала значно менше часу і потребувала значно менше матеріалу, ніж дерево. Міцність мідних листів дозволила спростити підготовчі процедури основи, на якій можна було працювати олійною фарбою, створюючи легкі та тонкі тіні, а також глибину зображення. Однак, цей етап також мав важливе значення для уникнення подальшої адгезії пігментів у живописному шарі. До того ж, мідь має свої переваги: матеріал добре зберігається та не є гіпервразливим до зовнішнього клімату [121].

У розвідці Е. П. Боурона (1999 р.) наведено історію технології олійного живопису на мідній основі з огляду на трактати майстрів XVII ст. Так, для уникнення корозії металу рекомендували не використовувати матеріалів, розчинених у воді. На початковому етапі було запропоновано покривати мідь шаром свинцевих білил, або ж додати до них пігменти (червоні або чорні) для зміни відтінку основи. Аби поверхня зберігала нерівність, підготовчий шар варто було наносити пальцем замість пензля. Також побутували рекомендації натирання основи часником для поліпшення адгезії олійного шару. Лише зрідка

використовували олію та гіпс для підготовки мідної пластини через реакцію міді з сульфатом кальцію, утворюючи сульфат міді [182, с. 101].

Дж. Дж. Фостер (1903 р.), а згодом і Д. Фоскетт (1979 р.) висловлюють думку, що естетично олійні мініатюри не мали такої ж привабливості для колекціонерів, як акварельні чи емалеві. Брак інтересу до олійних портретів, ймовірно, пов'язаний із двома причинами. Насамперед, такі мініатюри у маленькому розмірі виглядали тьмяними, а часто навіть темним з огляду на техніку та колір основи. До того ж, упродовж тривалого часу за такими портретами закріпилася асоціація копій, зображень за живописними портретами, що були підписані фіктивними іменами художників [143, с. 118; 141, с. 72]. Вивчення таких мініатюр значно ускладнене відсутністю бази художників, їхніх підписів чи монограм. Це пов'язано не тільки із історією дослідження портретів у техніці олійного живопису, що довго перебували на другому плані, а й тому, що лише незначну частину портретів нині атрибутовано. Зазвичай, олійні мініатюрні не підписували, що робить ідентифікацію майже неможливою. Разом із тим, багато мініатюрних портретів на міді виконані на високому художньому рівні. Наприклад, один із небагатьох художників, хто підписував свої роботи у такій техніці – це Корнеліус Джонсон (Cornelius Johnson; 1593–1661/2). Його невелика спадщина налічує як мініатюрні портрети олією, так і великі живописні зображення [141, с. 75].

Сьогодні техніка олійного живопису на металевій основі є недостатньо вивченою, однак ця тема стає популярною серед науковців. Хоча мініатюри на міді й складають значну частину міжнародних колекцій, твори досі залишаються не дослідженими, а відтак здебільшого не представлені у експозиціях музеїв. Такі предмети мають значний потенціал та є цікавими для опрацювання з огляду на взаємозв'язок технології і походження мистецтва мініатюрного портретного живопису.

Отже, мініатюрні портрети виконували у різноманітних технологіях, що розвивалися та змінювалися упродовж кожного століття побутування цього виду

мистецтва. Найпоширенішою основою був пергамент, на його зміну у XVIII ст. прийшла пластина зі слонової кістки із перевагою передачі блиску у зображенні обличчя та частин тіла. Водночас, від XVI ст. мініатюри виконували у технології олійного живопису на металі, а на початку XVII ст. стала популярною техніка емалі. Загалом, мініатюрні портрети створювали на основі із золота, срібла, олова, латуні, панцира черепахи, склі, напівдорогоцінному камінні та різних видах дерева, а також на картоні.

## 2.2. Призначення та обрамлення мініатюрних портретів

Мистецтво мініатюрного живопису було тісно пов'язане із декоративним мистецтвом, зокрема із ювелірною роботою. Перші художники, до прикладу Н. Гіллярд, також здобували фах золотарів, а оправы ранніх портретів були вишукано вигравійовано та оздоблено коштовними каменями. Разом із тим, мініатюри від самої появи отримали право королівського патронажу: при дворах такі портрети побутували як символи любові та прихильності, а також їх презентували закордонним монархам.

Перші портативні мініатюри на честь суверена можна було отримати завдяки вірності своєї служби чи успішності дипломатії. С. Кашо (2018 р.) наголошує, що, ймовірно, переважну більшість монарших мініатюр XVI ст. було замовлено саме з метою дарування. Такі портрети виконували політичну функцію як у внутрішніх справах – прихильність підданих, так і у зовнішніх – дипломатичний дарунок. Обидва випадки слугували своєрідним інструментом пропаганди правителя, а мініатюри були її візуальним втіленням та демонстрацією. Відтак, поширення портативних портретів сприяло популяризації монарха. Наприклад, прикрашений коштовними каменями кулон із мініатюрним портретом Людовика XIV (Louis XIV; 1638–1715), відомий як *boîte à portrait* (фр. *портрет у скриньці*), був вишуканим сувеніром, який вручали послам у шкіряному футлярі після візиту до двору короля. Хоча

французький монарх подарував багато таких витворів, до сьогодні дійшло лише три (МЛ, Інв. № ОА 12280; МІБ; ГММ). Ці предмети лише частково збереглися у автентичному вигляді. Портрети зазнали втручання, а дорогоцінне каміння демонтовано [91].

Ранні мініатюри вважали наскільки цінною королівською принадою, що їх зберігали у найпотемнішій святині – у монаршій спальні. Їх тримали загорненими у папір, ймовірно, без ніякого обрамлення. Із небагатьох джерел, де про це йдеться, відомо, що портрети тримали разом, як групу. Пізніше, вірогідно, їх розміщували у скриньках зі слонової кіски, зверху якої розташовували кристал для убезпечення [216, с. 75–76]. Чудовим зразком такого обрамлення є портрет Анни Клевської (Anne of Cleves; 1515-1557) Інв. № Р.153–1910 у виконанні Г. Гольбейна із колекції МВА [293]. Він зберігся у автентичній круглій скринці зі слонової кістки із кришкою, вирізаною у формі троянди. Перші портрети часів Г. Гольбейна були розміщені у оправі, що зазвичай мали кришки для захисту живопису. Такі оправы здебільшого були майстерно вирізьблені з дерева чи слонової кістки, іноді пофарбованої у чорний колір, або ж виготовлені зі срібла.

Р. Стронг (1983 р.) зазначає, що близько 1560 р. мініатюрні портрети почали носити. Ймовірно, перший такий випадок задокументовано у роботі Л. Теерлінк «Катерина Грей, графиня Хартворду, близько 1562 р.» (Katherine Grey, Countess of Hertford; 1540–1568). Її представлено із сином на руках, а мініатюрне зображення чоловіка звисає на стрічці поверх ліфа. Відтоді на портретах з'являються подібні мініатюри та їхній стиль носіння [216, с. 76].

Д. Фоскетт (1979 р.) підкреслює, що такі обрамлення виготовлялися із золота та срібла, а на звороті, зазвичай, було викарбовано або нанесено із напівпрозорої емалі монограму, оздоблену рослинним орнаментом. Медальйони робили із петлею у верхній частині, щоб їх можна було підвісити, а знизу спадала перлина у вигляді краплі. Предмети із зображенням коханих, вкладені в



обрамлення, підвішували над серцем, або сміливо носили придворні на декорованому коштовностями ланцюжку [141, с. 74].

Дж. Мердок (1981 р.) звертає увагу на те, що часів англійської королеви Єлизавети I мініатюри слугували цінними символами лояльності та любові. Носити її зображення у вигляді крихітного портрету чи камеї вимагалось тогочасним етикетом – *de rigueur*. Зі зміною моди у кінці 1620-х рр. популярність ювелірних прикрас із мініатюрами відходила. У 1630-х рр. тренди на коштовності як для жінок так і для чоловіком були украй стриманими, і подібні медальйони виглядали застарілими. Відтепер місцем мініатюрних портретів став кабінет [216, с. 77–80].

К. Шрадер (2019 р.) зазначає, що мініатюри мали особливе значення у шлюбній церемонії королівських осіб. Під час святкової аудієнції, скликаної для залицяння при дворі батьків майбутньої нареченої, як правило, молодій дарували крихітний портрет нареченого. До того ж, такі зображення відігравали важливу роль при знайомстві майбутнього подружжя. Оскільки візит та перше побачення упродовж XVI–XIX ст. здебільшого асоціювався із незручною чи далекою подорожжю, навіть наречені з королівських родин могли «зустрітися» спочатку «у мініатюрі». Під час підготовки до весілля портретами із зображеннями молодого і молодої обмінювалися, що свідчило про придатність імовірного партнера та публічно закріплювало церемоніальний акт. Тобто, такі зображення надсилали від двору до двору для знайомства перед заручинами. Після весілля мініатюри зберігали символічне значення відданості одне одному у парі, щирої або ж показної [263].

Так, придворний мініатюрист англійського короля Генріха VIII Г. Гольбейн I вирушив з Англії до Європи, щоб написати портрет А. Клевської. Це зображення мало допомогти монарху оцінити обличчя та фігуру жінки, на якій він планував одружитися. Анна стала четвертою дружиною суверена, проте після шести місяців шлюбу король оголосив шлюб недійсним. Відомо, що він

був менше задоволений реальністю, ніж отриманим напередодні портретом [293].

С. Капо (2020 р.) зазначає, що у першій половині XVII ст. багато оздоблені і складні оправы вийшли з моди. Натомість, для мініатюрних портретів використовували обрамлення чи медальйони простих форм зі срібла, золота та дерева із металевим кільцем для підвісу. Рами виготовляли із чорного дерева без орнаменту та з невибагливо різьбленою кришкою для збереження живопису. Кришки, які часто повністю приховували мініатюру, іноді також робили із золота чи срібла. Пізніше стали популярними маленькі шкіряні футляри, часто виготовлені з шагрені. Мініатюри, які тримали у подібних закритих скриньках, зберегли свій первинний блиск, оскільки майже не піддавалися впливу надмірного світла. Незначні зміни в обрамленні мініатюрних портретів відбулися в період другої половини XVII ст. та на початку наступного століття: у вжитку були досить прості зразки оправ [92].

У дослідженні М. Пойнтон (2014 р.) наведено історію використання мініатюрних портретів для створення картинних галерей предків від XVII ст. Спочатку таку функцію виконували лише зображення королів, а наприкінці XVIII – на початку XIX ст. візуальне генеалогічне дерево у «мініатюрі» було доступним і для заможного суспільства. Здебільшого для галереї предків замовляли мініатюри у техніці олійного живопису на металі, проте були поширеними і інші матеріали. Такий невеликий формат мав свої переваги, оскільки портрет у натуральну величину, навіть якщо це лише зображення до поясу чи у неповний зріст, завжди займає більше місця, ніж справжній інтерес до зображення [243, с. 49].

У період найбільшого розквіту мініатюрного портретного живопису у XVIII ст. мініатюри поширювалися Європою як сувеніри з Гранд туру (фр. *Grand Tour* – велика подорож). Саме на цей час припадає популярність мандрівки, якою завершували освіту аристократи у XVIII–XIX ст., локаціями, відомими із класичної літератури та історії. На пам'ять про відвідини часто замовляли

мініатюрний портрет із впізнаваними італійськими пейзажами на задньому плані, у традиційному костюмі місцевих чи в образі міфологічного персонажа. Б. Сані (2007 р.) наводить приклад того, як здобула неймовірну популярність Р. Карр'єра. Вона виконувала для численних туристів мініатюрні портрети у своїй майстерні у центрі Венеції. Мандрівники Гранд туру, що опинялися на кілька днів у цьому місті замовляли їй власні портрети на згадку про візит. Мініатюри розійшлися Європою, а студія мініатюристики здобула репутацію модної локації ще й тому, що художниця працювала швидко, за один сеанс, та блискуче володіла технікою на слонової кістці [257, с. 48].

Упродовж тривалого часу мініатюри були єдиним засобом мати поруч образ близької людини. Вони були розрадою під час розлуки або після втрати. У розвідці М. Пойнтон (2014 р.) зазначено, що у XVIII ст. ці предмети асоціювалися із інтимним ритуалом прочитання листа: зображення могли тримати в одній руці, а лист – у іншій. У такому випадку – портрет провокував еротичний трепет. Важливим було ще й те, як саме відкривається обрамлення. Адже цей процес тоді пов'язували зі зриванням печатки та відкриванням листа. Обидві події символічно наближали очікувану присутність близької людини [243].

До середини XVIII ст. розміри мініатюрних портретів зменшилися. У дослідженні Д. Фоскетт (1979 р.) йдеться про те, що тоді рами виготовляли, як правило, зі срібла, золота чи томпаку (*pinchbeck*), сплаву, що імітував золото та являв собою різновид латуні із вмістом міді і цинку. Такий винахід належав годинникарю Крістоферу Пінчбеку (Christopher Pinchbeck; ? – помер 1732). Подібний матеріал також використовували в Голландії та в інших регіонах Європи. Значна кількість мініатюр, створених між 1760–1780 рр., розміщено у медальйонах на застібках із отворами для стрічки. У такий спосіб їх можна було носити, зав'язавши навколо шиї, чи на руці як браслет. У обрамленнях мініатюрних портретів цього періоду часто траплялися ремінці зі сплетеного волосся. Окрім традиційних оправ на ланцюжку, деякі мініатюри носили як

броші. Близько 1770 рр. портрети прикрашали діамантами, гранатами чи перлами, та найвишуканіше – рубінами, смарагдами та іншими коштовними каменями. Зворот обрамлення іноді залишали не оздобленим, але як правило там була вигравірована монограма чи напис. Досить поширеною була традиція вкладати пасмо волосся портретованого під склом та наносити монограму чи декорацію із перлів. Деякі медальйони мали на звороті кольорове скло, змонтоване поверх срібної фольги з візерунком для імітації вигляду емалі [141, с. 297].

Такий тип обрамлень і брошок продовжували виготовляти в XIX і XX ст. Сентимент відігравав основну роль при використанні деталей в оздобленні мініатюри XIX ст. Поминальні скриньки та обручки були також дуже популярними. На звороті була урна та постать обов'язково, що позначає смерть як центральний мотив. Меморіальні обручки часто містили вигравійовано дату смерті та дивіз померлого. Портрети з такої нагоди також поміщали у скриньки із слонової кістки, черепащачого панцира чи золота та декорували золотом чи емаллю.

Дослідниця зазначає, що після адвенту фотографії, у 1840-х рр. мініатюри розміщували у більших обрамленнях із дерева, металу чи шкіри. На звороті розташовували масивні кріплення із латуні для утримання більших пластин із слонової кістки. Для тих, хто все ще міг собі це дозволити, оправы оздоблювали перлами чи діамантами. Зі зниженням попиту на мініатюри рами виготовляли досить простого зразку: металеві або навіть пап'є-маше. що був у моді з середини XVIII ст. (здебільшого для силуетів) [141, с. 302].

Тип, форма та матеріал, що використовувався для обрамлення мініатюр, змінювався упродовж століть. Зі зміною моди багато мініатюр було вилучено з оригінальних оправ і переміщено в інші, що вважалися більш популярним. Відтак, значна кількість автентичних обрамлень була втрачена або знищена. Разом із тим, багато мініатюрних портретів, що упродовж століть були королівським дарунком або ж фамільною реліквією, дійшли до нашого часу у

оригінальному вигляді. Хоча ця тема є мало дослідженою, інформація щодо вишуканої традиції оформлення портретів є серед праць про ювелірні прикраси.

Отже, призначення мініатюрних портретів було тісно пов'язано із репрезентацією зображеної особи та функцією пам'яті про неї. Традиція мініатюр починалася з символу прихильності до правителя і перетворювалася на політичну пропаганду у XVI–XVII ст. Мініатюри слугували для ознайомлення наречених перед шлюбом та представлення галереї предків. Від XVIII ст. соціальна функція портретів до сентиментальних штук, знаків симпатії та траурних прикрас. Мініатюрні портрети були важливими репрезентативними предметами у соціальних відносинах упродовж чотирьохсот років, від XVI до XIX ст.

### **2.3. Вплив атрибуції на збереження, консервацію та експонування живописних творів портретної мініатюри**

Один із перших посібників із загальними рекомендаціями для реставрації мініатюри – це видання МВА «Збереження мініатюрних портретів», укладене у 1970 р. [293]. Відтоді загальні принципи щодо консервації цих творів не змінилися, а на підтвердження цитата із видання: «Реставрація мініатюрних портретів непрофесійним спеціалістом категорично не рекомендується. Більшість творів зберігаються в обрамленнях, відкривати і демонтувати які має спеціаліст. У разі непрофесійного втручання, може пошкодитися або зруйнуватися оправа, випукле скло і сама мініатюра. Якщо портрет перебуває без рами, він є дуже вразливим та потребує обережного ставлення. Брати мініатюру руками потрібно кінчиками пальців і лише зі звороту, ні в якому разі не доторкатися до лицьового боку живопису. Якщо основа зі слонової кістки, то найменший тиск, необхідний для її утримання, має припадати на кінцеві волокна слонової кістки, тобто у верхній і нижній частині пластини. Тиск з боків може спричинити вигин, втрату фарбового шару або навіть розтріскування. Якщо

мініатюру тримати в долоні, вона може миттєво відреагувати на тепло і вологу, що спричинить деформацію та , втрату фарбового шару». Такі ж рекомендації наведено у інструкції «Збереження живопису на слоновій кістці, металі та склі», опублікованій у 2015 р. Канадійським Інститутом Консервації [95].

Питання щодо реставрації та консервації мініатюрних портретів досі залишається складним та залежить від конкретного випадку. Основа, на якій виконано живопис, є вирішальним чинником для вибору спеціаліста та методів збереження і відновлення. Реставрація мініатюри майже у всіх випадках є ризикованою, тому варто отримати консультацію експерта перед цим процесом. Коло кваліфікованих реставраторів таких делікатних предметів є обмеженим і, як правило, вони мають певну спеціалізацію, що залежить від матеріалу основи. Дж. Меррелл (1972 р.) зазначає, що зазвичай, твори XVI та XVII ст. на пергаменті, з огляду на їхню цінність і рідкість, досить часто потребують реставрації. Мініатюри, написані олією на металі, у більшості випадків не вимагають складної методології. Реставрацію портретів у техніці емалі має проводити ювелір. Однак, найскладнішими, з точки зору догляду, є предмети на слоновій кістці, оскільки вони є особливо вразливими. Значна частина таких портретів має пошкодження та втратила свій первинний вигляд [213, с. 145].

Дж. Канніф-Чіффо (1981 р.) наголошує, що слонова кістка надзвичайно чутлива до змін навколишнього середовища. Під час старіння вона зменшується в об'ємі. Пластини схильні до вигинів та розколювання під час коливань вологості. Пошкодження виникає, якщо природний рух слонової кістки у відповідь на зміни відносної вологості буде обмежено у щільному футлярі чи рамі. Особливо вразливими до коливань є основи, що закріплені на додаткову опору – обидва матеріали і клей, що з'єднує їх, рухатимуться зі змінами вологості. Такий процес може призвести до хвилеподібної деформації або навіть вм'ятин на слоновій кістці. Ступінь пошкодження пов'язана із тим, чи закріплена слонова кістка до додаткової опори по всій поверхні, чи лише в

окремих місцях. Зміна температури також може призвести до пошкоджень, зазначених вище, через вплив на зміну рівня відносної вологості [101].

Органічні матеріали, що використовуються у живописному шару мініатюрних портретів (і додаються до них), можуть сприяти розвитку цвілі. Надмірна вологість сприяє біологічній активності речовин та деформації слонової кістки. При занадто низькій вологості, пластина може вигнутися та/або тріснути; фарбовий шар стає крихким, а значить – вразливим до механічних пошкоджень. Відшарування фарби може спричинити недостатню кількість клейової речовини; слабкий зв'язок живописного шару і основи; чутливість клейової речовини у фарбі до природних рухів слонової кістки в умовах коливання відносної вологості [95].

Високий рівень вологості, а саме більше 70 %, призводить до розвитку цвілі. Вона з'являється на фарбовому шарі (особливо якщо у складі пігментів є камідь) та утворює білу повсть, а подекуди жовті та коричневі плями. Вологий клімат, приблизно 65 %, також сприятливий для утворення кристалів на живописі. Відносна вологість для мініатюр на слоновій кістці повинна бути постійною, близько між 40 і 60%. Мініатюри на слоновій кістці також чутливі до світла, оскільки живописний шар надзвичайно тонкий і делікатний. Більшість пігментів, що використовували мініатюристи, знебарвлюються або стають коричневими від випромінювання світла. Максимально допустима доза світла для творів – це 50 люкс [95].

Зберігання мініатюри у жорсткій рамі спричиняє пошкодження. Оправи, виготовлені із матеріалу зі значним вмістом лужного матеріалу, спричиняють «краплі» на поверхні скла оправи. Це гігроскопічний розчин солі, що не випаровується і може пошкодити живопис. Мініатюри без захисних оправ потрібно зберігати у індивідуальних, виготовлених за розмірами, безкислотних коробках або паспарту у формі «раковини». Корпус не повинен бути щільним, щоб не обмежувати природний рух слонової кістки. Ні в якому разі не можна натискати на викривлену слонову кістку – це призведе до тріщини. У разі

переміщення творів без обрамлення під них варто покласти лист картону. Роботу із творами необхідно звести до мінімуму, а усі маніпуляції варто обмежити однією або двома особами, знайомими з групою предметів. Потрібно уникати прямого контакту зі слоновою кісткою [101].

Невід'ємними частинами предметів є оригінальні медальйони, футляри та рами. Твори, що збереглися у автентичних обрамленнях варто продовжувати зберігати у такий спосіб. Для відкриття медальйонів може знадобитися спеціальний досвід, аби не пошкодити скло, сам медальйон чи живопис. Для найменшого догляду за мініатюрним портретом, навіть обезпилення оправы, варто звертатися до кваліфікованого реставратора.

І. Горовіц (1986 р.) [171] виділяє, що мініатюрні портрети, написані олією на металевій основі, збереглися у значній кількості. Значна частина таких творів виконана у XVI–XVII ст. До різновидів основи належать різні види металів металів: золото, срібло, листове олово, залізо, покрите з оловом з обох боків, мідь та мідь, покрита сріблом, оловом, свинцем або цинком. Мідь була найбільш використовуваним матеріалом упродовж тривалого часу.

Для живопису готували тонкі пластини та, зазвичай, покривали їх олійним ґрунтом. Іноді художники писали безпосередньо по міді для залучення візуального ефекту від кольору цієї основи. Живопис на металі відносно гарно зберігається протягом тривалого часу. Метал є досить міцним матеріалом, однак твори на занадто тонкій пластині схильні до деформації через жорстке обрамлення чи неправильне поводження. Метал не розширюється і не стискається у відповідь на зміни вологості, на відміну від інших матеріалів. Однак, він піддається корозії, що може призводити до погіршення зв'язку між живописним шаром і основою та спричиняє адгезією, відшаровування і випадіння фарби [171].

Постійний клімат та вологість важлива для стану збереженості творів на металевій основі. Ідеальні показники – це 40–50 %. Нижчий рівень кращий для металу, оскільки він зменшує ймовірність корозії. Однак, фарбовий шар може



стати крихким та більш сприятливим до пошкоджень. Мініатюри на металі потребують планового огляду щодо відшарування фарби та слідів корозії, що проявляється у вигляді плям або здуття, зміни текстури поверхні шару живопису [293].

Найменша деформація основи може призвести до відшарування фарби. Важливо розміщувати твір у раму потрібного розміру із простором для розширення. Якщо мініатюра на металі не оформлена в раму, її легко пошкодити. Варто зберігати такий предмет лицем догори у неглибокій коробці або у спеціально виготовленому паспорті у вигляді «раковини» [171].

Реставрація і збереження мініатюрних портретів пов'язана із дослідженнями цих творів. Методи не відрізняються від тих, що використовують для живопису. Проте обов'язково треба враховувати розмір та особливу крихкість предметів, тому вивчення варто починати окрім ретельного візуального огляду – оглядом під мікроскопом. До основних методів належать: рентген, інфрачервоне (ІЧ) та ультрафіолетове УФ випромінювання. Здебільшого такі дослідження спрямовані на виявлення особливостей техніки виконання, пігментів / речовин у фарбовому шарі та пізніших реставраційних тонувань та написів/ підписів. Процедура сприяє атрибуції та/ або уточненню даних, а також важлива при ухваленні програми збереження та реставрації [95].

Р. Г. Лафонтен (1984 р.) наголошує, що експонування мініатюрних портретів вимагає чіткого протоколу та дотримання постійних показників температурно-вологісного та світлового режимів. Проте підтримувати показники на одному рівні надзвичайно важко. У такому випадку твори варто розмістити у щільній повітропроникній вітрині або кіоті, що забезпечить зменшення коливання вологості, особливо, якщо корпус оснащений таким буферним матеріалом, як некислотний картон чи силікагель. Зберігання або експонування у вітрині чи в шафі, що обладнані значною кількістю гігроскопічного буферного матеріалу, як, наприклад, безкислотний папір (*blotter paper*) або картон (*matboard*), забезпечить потрібний клімат. Вітрина/ шафа

також допоможе запобігти накопиченню пилу у тріщинках на слонової кістці. Оскільки слонова кістка легко забарвлюється, варто уникати прямого контакту із нестійкими матеріалами або металами, що піддаються корозії. Для більш близького знайомства відвідувача із мініатюрним твором вітрина може бути обладнана збільшувальним склом [187].

А. Дербішир (2005 р.) [89] звертає увагу, якщо у фондах доступ світла обмежений, то при експонування надмірної дози важко уникнути. У вітринах на предмети часто потрапляє денне світло. У такому випадку дозволена доза світла може бути зависокою. Протягом тривалого часу найкращим захистом слугувала накривка на вітрині, що убезпечувала твори від зайвого для них світла, коли немає відвідувачів. Згодом на зміну шторкам почали використовувати механічне увімкнення ламп натисканням кнопки біля вітрини. Сьогодні сучасні рішення дозволяють використовувати інфрачервоні датчики для регуляції освітлення лише під час перегляду мініатюр. Коли відвідувач наближається до вітрини, освітлення повільно збільшується від стандартного рівня 10 люкс до максимального рівня 50 люкс. Приблизно через чотири хвилини світло поступово зменшується до 10 люкс. Датчики налаштовуються з обмеженням периферійної чутливості. Як правило, зала, де представлені мініатюрні портрети має загальне приглушене освітлення, спрямоване на стіни, що «вітає» відвідувача у просторі. Новий спосіб освітлення спрямований на зменшення дози до 80 %. Для десятигодинного робочого дня це загалом може становити дві години на день. Для моніторингу фактичних показників варто розмістити у вітрині радіотелеметричні датчики. Подібні пристрої та їхнє застосування ще перебувають на стадії розробки та випробування.

Одним із вдалих способів кріплення предметів в оправах у шафі є магнітна система. Такі магніти виготовлені із неодиму та згідно з інструкції мають слугувати 20 років. Використання магнітів має значні переваги у порівнянні з іншими типами монтажу. З естетичної точки зору це дозволяє обирати металеву дошку з рівними, гострими краями, чого було б складніше досягти з опорою,

покритою текстилем. Крім того, завдяки магнітам немає необхідності закріплювати шпильки до задньої панелі, що залишають непривабливі діри у разі реекспозиції. При побудові експозиції такий метод є найбільш ефективним та швидким. Попередній досвід закріплення на шпильки був надзвичайно трудомістким. Магнітна система не має обмежень і забезпечує максимальну гнучкість при зміні розташування творів. Чудовим прикладом застосування системи є експозиція у МВА, відкрита у 2005 р. [90].

Отже, мініатюрні портрети з огляду на делікатність матеріалів та техніки виконання потребують особливої уваги до умов збереження та експонування. Усі процеси, пов'язані зі зверненням до предмета, має виконувати реставратор. Консервація та реставрація мініатюр залежать від рівня дослідження та обумовлені матеріалом основи. Завдяки сучасним рішенням твори можуть бути представлені у постійних експозиціях музеїв у належному середовищі.

## **Висновки до розділу 2**

Встановлено, що мініатюрний портрет виник у результаті технологічного прогресу мистецтва манускриптів, а згодом виокремився у самостійний вид живопису. Особливий внесок у розвиток мініатюрних зображень зробили нідерландські майстри рукописних книг, що працювали при англійському дворі на початку XVI ст. Відзначено, що портретна мініатюра мала близький зв'язок із медалями та монетами Ренесансу за схожістю функцій та особливостями технології виконання.

Проаналізовано, що технології створення мініатюр залишалася практично незмінними упродовж майже двох століть, від їхньої появи у XVI ст. до послідовного спрощення технології у XVII ст. Однак, кожний історичний період розвитку мініатюри визначався впливом нових живописних та стильових інновацій. Встановлено, що матеріал основи мініатюрних портретів змінювався у кожному столітті побутування мініатюрного портретного живопису. Так, від

1520-х рр. зображення писали на пергаменті, на початку XVII ст. мініатюрні портрети почали виконувати у техніці емалі, а від XVIII ст. пластина зі слонової кістки стала основним матеріалом для портретів. Водночас, від XVI ст. мініатюри виконували у техніці олійного живопису на металі. Отже, основа портрету може слугувати вагомим чинником при датуванні творів.

З'ясовано, що початковий етап становлення портретної мініатюри характеризувався двома аспектами: мистецьким і практичним. Призначення мініатюрних портретів у XVI–XVII ст. було пов'язане із придворною культурою, що відображало розкіш, прихильність та вірність монархам. Від XVIII ст. соціальна функція портретів розширилася до сентиментальних штук, знаків симпатії та траурних прикрас. Проаналізовано, що у XVIII ст. портретна мініатюра стала доступним видом живопису, що відобразилося на збільшенні замовників та сприяло піку популярності мініатюрного портрету у цей період. Мініатюрні зображення втратили свою практичну значущість на початку XIX ст. у зв'язку із появою фотографії у 1840-х рр.

Встановлено, що увага до деталей обрамлення мініатюрних портретів відображала естетичний підхід до демонстрації об'єктів, поєднуючи їх з декоративним мистецтвом. Акцентовано, що мініатюри мали вагомую роль у соціальних відносинах протягом чотирьох століть, від XVI до XIX ст., а сьогодні предмети є важливим свідченням матеріальної культури Європи.

Наголошено, що збереження та реставрація мініатюрних портретів вимагає відповідального та уважного підходу, пов'язаного з дослідженням об'єкта. Сьогодні мініатюри представлені у міжнародних музеях завдяки сучасним технологічним рішенням, що забезпечують постійний доступ до них. Важливою умовою експонування мініатюр є дотримання умов зберігання творів, а саме температурно-вологісного та світлового режимів з огляду на особливості матеріалів та технології виконання творів.

## РОЗДІЛ 3

### ІСТОРІЯ КОЛЕКЦІОНУВАННЯ ТА ВИВЧЕННЯ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ПОРТРЕТНОЇ МІНІАТЮРИ У СВІТІ ТА В УКРАЇНІ

Сьогодні зарубіжні музеї мають у своєму складі окремі розділи портретної мініатюри, де творам забезпечують належні умови зберігання та експонування, а також їх ретельно досліджують. Значна частина важливих зібрань мініатюри перебуває у приватних колекціях. Проте, так було не завжди. З огляду на невизначену позицію цього виду живопису в мистецтвознавстві, статус мініатюрних портретів змінився від предметів у приватних кабінетах монархів у XVII ст. до експонатів у музейних залах у XX ст. Упродовж цього періоду, а особливо наприкінці XIX ст., розвивалася майстерність копій та підробок мініатюр, що вводила в оману як дослідників, так і перших колекціонерів. Визнання портретної мініатюри як окремого мистецтва сталося завдяки ініціативі відродити цю виняткову традицію, що зникла через винайдення дагеротипу у 1839 р. Знадобилося лише 25 років і нова технологія витіснила та замістила професію мініатюристів. Водночас, друга половина XIX ст. стала поворотним моментом для мініатюрних портретів – твори стали цікавими та привабливими для колекціонування, а відтак і для вивчення.

#### **3.1. Історія розвитку колекціонування та вивчення мініатюрних портретів**

У контексті колекціонування особливе місце належить встановленню терміну «мініатюрний портрет, що пов'язаний із розвитком, функціями та призначенням предметів у тодішньому соціумі. Виокремлення цього мистецтва акцентує особливий інтерес до творів як до об'єктів збирання, і насамперед – важливість формування колекцій.

*Колекціонування мініатюрних портретів.*

Історію колекціонування мініатюрних портретів можна умовно поділити на два етапи: приватний і публічний. Перший – пов'язаний із функцією та персональним значення цих предметів. Англійські дослідники Дж. Меррелл та Р. Стронг (1983 р.) зазначають, що колекціонування мініатюр виникло при дворі Франциска I. Ця мода стрімко перейшла й до двору Генріха VIII в Англії. Портативні зображення представляли винятковий інтерес, насамперед для самих монархів. Завдяки розмірам таких портретів, їх було легко дарувати як символ прихильності. Упродовж перших століть побутування мініатюра все ще залишалися привілеєм королів та вищих класів суспільства. Відтак, зібрання таких предметів асоціювалося із особистим презентом, важливою подією та політичним смислом ексклюзивності. Королева Єлизавета I зберігала свої мініатюри замкненими у власній спальні, що відображає її інтимне бажання тримати їх у приватному царстві [216, с. 34].

Дж. Мердок (1981 р.) наводить епізод, записаний у 1564 р. сером Дж. Мелвіллом, послом королеви Марії I (Mary, Queen of Scots; 1542–1587), коли королева Єлизавета I показала йому свою колекцію мініатюр. «Вона відвела мене до своєї спальні і відкрила маленьку шафку, де лежали різноманітні картини, загорнуті в папір, а їхні імена, написані зверху її рукою. На першій, що вона взяла, було написано: «Картина мого Господа». Я тримав свічку і нахилив її, щоб роздивитися і зображення, і напис. Здавалося, вона не хотіла дозволяти мені це побачити; але моя наполегливість переважила, і я розгледів на картині графа Лестера [Роберта Дадлі]. Я хотів узяти його, аби показати своїй Королеві; на що вона відмовилася, стверджуючи, що в неї є лише одне його зображення <...> Потім вона дістала фотографію королеви та поцілувала її; і я наважився поцілувати її руку, бо це свідчило про велику любов до моєї господині» [216, с. 76]. У дослідженні П. Фумертон (1993 р.) щодо аспектів презентації портретних мініатюр, йдеться про те, що такі покази ініціювала сама королева. Авторка стверджує, що процес проведення Мелвілла через кілька кімнат до її найбільш приватної кімнати та подальшого відкриття особистого кабінету був частиною

перформансу, спрямованого на створення таємниці [146, с. 68–69]. Для королеви Єлизавети I було фізично неможливо мати справжню приватність. Навіть її спальня була відкрита для радників та високопоставлених чиновників. Як єдина жінка-правитель, вона виробила власний політичний стиль і прагнула зробити «інтимність політичною, а політику інтимною» [146, с. 20].

Р. Стронг (1983 р.) відмічає, що у цей період портретні мініатюри взаємодіють у політичних іграх і куртуазній любові, що була унікальним явищем при англійському дворі Єлизавети I. Зображення створювали ефект присутності особистості та атмосферу утаємниченості. Деякі дослідники вважають, що королева використовувала крихітні портрети у перформативних іграх задля посилення відданості і встановлення контролю. Зображення були насичені значеннями від етапу вибору символіки до їхнього розміщення у медальйонах чи шафах. У цей час мініатюри також мали тісний зв'язок із поезією. Художники, працюючи на втіленням поетичного образу, наголошували на важливості відображення у портреті серця і душі. Цей художній образ англійська придворна представники еліти кінця XVI ст. носили на одязі, тримали напоказ у руках чи то розглядали. Портативні портрети як елемент костюму виконували роль спеціальної коштовності, насамперед, завдяки техніці виконання [277, с. 12]. Е. Холлман (2021 р.) Ключовою функцією мініатюрного портрету була взаємодія у таємних обмінах та політичних іграх [162, с. 36].

Дж. Мердок стверджує, що трансформація мініатюри від предмету приватної власності до експонату розпочалася в XVII ст. У цей час предмети вийшли з «усамітнення в комірчині у напівпублічний світ кабінету колекціонера» [216, с. 80]. Близько 1630-х рр. твори почали демонструвати поруч із іншими дорогоцінними предметами. Кабінет короля Англії Карла I у Палаці Вайтголл є унікальним збереженим зразком вражаючої мініатюрної експозиції невеликих творів живопису, бронзових статуєток, давніх та сучасних монет і медалей, рукописів, дорогоцінних каменів та виробів зі слонової кістки. Там було представлено шістьдесят п'ять мініатюр відомих майстрів, значну частину

яких король отримав у подарунок. Інвентар цього зібрання у 1630 р. уклав зберігач мистецької колекції монарха Абрахам ван дер Доорт (Abraham van der Doort, близько 1575/1580 (?)–1640). Мініатюри розташовувалися у шафах аби запобігти впливу світла. Майже всі твори були в окремих обрамленнях, окрім групи зображень предків короля. Таке оформлення сприяло подальшій традиції презентувати портрети династій. Кабінет Карла I вважається «першим музеєм мініатюр у мініатюрі» [216, с. 84].

У дослідженнях М. Пойнтон (2014 р.) йдеться про те, що у другій половині XVIII ст. крихітні живописні зображення стали невід'ємною частиною модного інтер'єру. Предмети виставляли у шафах вітальнь і спалень, оздоблені оксамитовими чи атласними стрічками мініатюри ставили на туалетних столиках у гардеробних. Саме таке оформлення відоме з опису помешкання королеви Софії Шарлотти Мекленбург-Стреліцької (Sophie Charlotte zu Mecklenburg-Strelitz; 1744–1818) у Букінгемському Палаці [242, с. 50]. Мініатюри були скрізь: вмонтовані у корпус годинників, коробок, медальйонів та у будь-які інші предмети. Оформлення домашнього декору лише сприяло інтересу до цих живописних творів. Їх замовляли, купували, дарували, заповідали, передавали, одержувати, носили та обмінюватися.

Наприкінці XVIII – на початку XIX ст. колекціонування мініатюрних портретів мало на меті презентацію візуального генеалогічного дерева. Це був вдалий спосіб демонстрації власної династії зі скромними витратами та без обтяжування обмеженого простору міських будинків. Формат зображення якнайкраще відображував суть такої галереї предків та призначення для наступних поколінь [242, с. 49]. Й. В. фон Гете у роботі 1799 р. зазначає: «Цей формат [маленькі портрети, виконані олією на міді] має свої переваги. Портрет у натуральну величину, навіть якщо це зображення до поясу, завжди займає більше місця, ніж справжній інтерес до зображення. Кожна забезпечена чутлива людина, повинна мати автопортрет та портрети членів своєї родини у різні періоди життя. Виконані майстерним художником у невеликому масштабі, такі



зображення не займуть багато місця, а отже можна зібрати навколо себе усіх своїх друзів, а нащадки завжди знайдуть, де розмістити таке зібрання. З іншого боку, великий портрет може швидше зникнути і поступитися місцем спадкоємцям. А мода так змінюється, що бабуся, як би вона не була гарно написана, навряд довго залишиться серед килимів, меблів та декору своїх нащадків [152, с. 34].

У розвідках Дж. Ч. Вілльямсона (1921 р.) зазначено, що у першій половині XIX ст. мініатюрні портрети та міфологічні сцени, оздоблені як ювелірні прикраси, часто із пасмом волосся на зворотному боці, зберігали популярність у Європі. Ці репрезентативні предмети виконували важливу роль артефактів у реальних соціальних відносинах. Про це свідчить їхня функція символічних знаків прихильності, сентиментальних штук, траурних прикрас упродовж чотирьохсот років [301, с. 197].

Дж. Меррелл (1981 р.), стверджує, що близько 1850-х рр. стало очевидним, що мистецтво мініатюрного живописного портрету під загрозою зникнення. Нововинайдена дагеротипія була справжньою небезпекою для майбутнього усіх видів живописного відтворення особи. Упродовж 1840–1850-х рр. все ще дорогий дагеротип та його друк сприймався з інтересом, та насамперед – як науковий посібник для портретного живопису. Такий поворот виглядав як виснаження теоретичних принципів портретного живопису від часів А. Ван Дейка. Упродовж цього перехідного періоду з'явилися нові техніки та нові майстри ручного тонування фотографічних портретів. Живописні портрети виживали під тиском фотографії лише завдяки традиційному престижу і цінності. Овальні мініатюрні портрети все ще писали, однак перевага була за більшими, прямокутними зображеннями, які можна було розмістити на стіні. Залишалося все менше професійних мініатюристів та патронів цього колись престижного мистецтва [216, с. 221].

1865 р. у лондонському МВА відкрилася найбільша ретроспективна виставка мініатюрних портретів, зокрема англійських художників. Подію було

організовано з огляду на кризовий стан цієї мистецької традиції у передчутті стрімкого зростання популярності фотографії. Куратори сподівалися відродити інтерес до мистецтва мініатюристів, корені якого, за тодішньою домінуючою версією, лежали саме в Англії. У вступі до каталогу директор висловлював стурбованість щодо долі мініатюрного живопису, попереджаючи, попри те, що дане мистецтво «практикували багато великих художників», воно «раптово зазнало краху через дешеві механічні процеси фотографії». Він сподівався, що експозиція «першокласних» мініатюр на виставці посприє відродженню цього живопису або, принаймні, допоможе «зрозуміти цінність творів, що дійшли до нашого часу, і потребують кращих умов збереження» [293]. Попри те, що фінальної мети так і не вдалося досягти, ця виставка стала знаковою і вплинула на подальший розвиток вивчення, колекціонування та збереження творів.

Виставки, присвячені портретній мініатюрі на початку ХХ ст., відображають популярність творів у Європі. Експозиції були зосереджені на національних школах з огляду на країну проведення. Разом із тим, відомі майстри міжнародного масштабу були обов'язково представлені у складі чи не кожної виставки. Широкий резонанс мали експозиції мініатюрних портретів у Парижі 1906 р., Брюсселі 1912 р., Мадриді 1916 р. та в Барселоні 1956 р. Виставки мали фундаментальне значення для пізнання та поширення мистецтва портретної мініатюри, що дозволило колекціонерам та дослідникам освоїти досі невідому їм галузь мініатюри [128, с. 112].

Таким чином, кінець ХІХ – початок ХХ ст. став періодом виникнення зацікавленості до мініатюрних портретів як до об'єкту колекціонування. Це була доба осмислення поняття «мініатюрний портрет», вивчення нюансів походження цього живопису, укладання перших словників із іменами художників, роботи зі збору матеріалів та дослідження мініатюр. У цей час виходили ґрунтовні праці щодо історії мініатюри, гіді для колекціонерів, і, насамперед, – започатковуються приватні і музейні зібрання. У цей період було закладено такі важливі приватні колекції портретної мініатюри, як зібрання

Джорджа Традесканта (сьогодні в колекції МА); зібрання герцога Баклеш, зібрання леді Воллес та зібрання Розалінди і Артура Гілбертів (сьогодні в колекції МВА) [293].

За версією Д. Фоскетт, від кінця XIX ст. і до сьогодні існує два основні шляхи формування збірки, що напряду залежать від фінансових можливостей. Перший, і мабуть найцікавіший, – це долучати до власної колекції усі твори з аукціонних продажів, що впали в око із суб'єктивних вподобань. У такому разі збирач формує колекцію, завдяки якій можна ознайомитися із цим мистецтвом загалом. Звісно вона буде нерівномірною за цінністю, але дозволить здобути вміння відмовлятися, вирізняти та обирати найкращі зразки для якості колекції. Цей метод передбачає невинну освіту збирача у даній сфері, візити до музейних експозицій та знайомство з аукціонними продажами. Інформація, здобута у такий спосіб, виглядає нагородою і приносить задоволення, разом із тим підвищує рівень знань і тренує око збирача. Другий метод для тих, хто вже володіє достатньою кваліфікацією та не має наміру безцільно купувати твори. Це шлях для шукачів конкретних творів художників із поміж важливих імен. Проте, збирач у такому разі має всеодно покладися на пораду та вміння арт-дилера. Якщо питання не в грошах, тоді можна сформувати колекцію лише із творів, ймовірно, відомих майстрів. Вона буде значно меншого об'єму, ніж у першому випадку, проте це будуть справді вибрані зразки. При такому курсі, так чи інакше, варто мати визначену концепцію щодо селекції творів. Методи колекціонування мініатюрних портретів, що з'явилися у ті часи, загалом не зазнали суттєвих змін [141, с. 21].

#### *Вивчення мініатюрних портретів.*

Історія колекціонування портретної мініатюри поєднана із історією вивчення цих творів та пов'язана із загальним поступом історії мистецтва та розвитком атрибуції. Попри те, що упродовж останніх ста років дослідження предметів докорінно змінилося, а відповідно і розвідки щодо походження цього мистецтва, позиція мініатюрних портретів у музейному та галерейному просторі

все ще залишається нечіткою. Н. Лемуан-Бушар (2008 р.) та Ж. дю Паск'є (2010 р.) зазначають, що у музеях твори частіше перебувають у фондах, ніж в експозиції. Дослідниці пояснюють це особливими умовами збереження та експонування, яких потребують ці крихкі предмети. Оскільки переважна більшість робіт у міжнародних колекціях виконана у техніці акварелі, музеї здебільшого зберігають їх у відділах графіки та рисунку, але їхнє місце показово не визначене. У інших окремих світових зібраннях мініатюрні портрети зараховують до відділу живопису, а за ознакою ювелірного обрамлення – ці твори також можуть опинитися у відділі декоративного мистецтва. Ж. дю Паск'є стверджує, що мініатюрні портрети не були створені ані для експозиції в музеї, ані для вивчення мистецтвознавців, ані для музейної класифікації. Ці твори є окремим мистецтвом, а не просто галуззю живопису [193, с. 14–15; 236, с. 41]. Ймовірно, саме через приватне та утилітарне призначення мініатюрні портрети перебували поза увагою вчених та на узбіччі історії мистецтва.

Якщо на початку XVII ст. виникла плутанина між англійською, французькою та італійською назвами цього мистецтва, то у середині XX ст. дослідники мініатюрних портретів досі мали відмінні точки зору щодо етимології термінології. Так, версія Л. Шідлоффа (1964 р.) про розмір як основну характеристику мініатюри відображалася і на позиції науковця щодо незначного місця таких творів у колекціях. Справді, порівняно із живописними портретами у повний зріст, мініатюрні портрети малі, якщо не крихітні. Як наслідок, «портрет» мовчазно розуміли як велику картину, якщо не було вказано деталей. Ймовірно, погляд Л. Шідлоффа вказував, насамперед, про місце мініатюрних портретів у тогочасних зібраннях та про ступінь їхнього вивчення у цей період [262, с. 27].

Б. Паппе та Ю. Шмітц-Оттен (2018 р.) [90, с. 17], Н. Лемуан-Бушар (2008 р.) [193, с. 11], як і Д. Фоскетт (1979 р.) [141, с. 23], відмічають обмежену кількість спеціалістів та наукових об'єднань, що досліджують розділ мініатюр. Від кінця XIX – початку XX ст. більшість експертів цієї галузі походять із кола

колекціонерів, арт-торгівлі (навіть згаданий Л. Шідлофф), чи-то зі світу публічних галерей, де їхнє традиційне *знавецтво* (*connoisseurship*) зосереджене на категоріях якості і техніки, і є у чомусь навіть досі незамінним. Попри те, у сучасних методологічних дослідженнях *знавецтво*, яке пильніше розглядає сам об'єкт, ніж сказане/написане про нього, вже вважається застарілим, якщо не відсталим [141, с. 9], саме такий підхід переважав на початковому етапі вивчення мініатюрних портретів. Тісний взаємозв'язок між появою інтересу до колекціонування та дослідження цього виду живопису у цей період сприяв тому, що історію цього мистецтва та перші джерела про нього писали саме колекціонери, художники та музейні працівники – тогочасні *знавці*. Йдеться про праці Г.А. Кеннеді та Ч. Холма (1898 р.) [180], Дж. Ч. Вільямсона (1904 р., 1921 р.) [298; 301], Д. Хіта (1905 р.) [124], С. Девенпорта (1908 р.) [114], Ф. Люгта (1917 р.) [203], Б. Лонга (1929 р.) [201] та інші. Водночас, це була загальна тенденція та етап тогочасної історії мистецтва, притаманні для вивчення усіх предметів старовини.

За визначенням Е. Херменс (2012 р.), *знавецтво* (*connoisseurship*) як явище історії мистецтва набуло значної кількості суперечливих конотацій. Але в основі своїй – це вміння визначати, якому саме майстру належить виконання твору. Це, безумовно, важлива здатність у колекціонуванні мистецтва, що може створити чи зруйнувати репутацію. *Знавецтво* має власну історію від часів доби Відродження, але своєї кульмінації ця особлива майстерність досягла у першій половині ХХ ст. Для цього явища є вирішальним особистість та авторитет *знавця* з його багатим досвідом і експертизою. Він володіє особливим чуття художнього стилю, що можна порівняти із гарним слухом талановитого музиканта, здатність оперувати цифрами у генія математики, з інтуїцією першокласного детектива або діагноста-практика [164].

Е. Панофскі (1955 р.) пояснює різницю між *знавцем* та істориком мистецтва: «Поціновувача можна визначити як лаконічного історика мистецтва, а історика мистецтва – як балакучого *знавця*». Йому належить думка, що

«атрибуція творів до певного періоду та регіону, до визначеної майстерні чи художника – це передумова до більш «говіркої» історії мистецтва» [231, с. 68].

Г. Шварц (1988 р.) наголошує на певній ексклюзивності та елітарності таких персоналій з «гарним оком» була оповита певною магією серед колекціонерів усіх видів мистецтва, а особливо живопису. Традиційний метод знавцтва спирається на ретельний візуальний огляд предмету. Однак проблеми починалися тоді, коли судження *знавця* не знаходили підтвердження ззовні. У такій ситуації експертна думка більше не розглядається як бажаний шлях до більш надійного джерела знань, а радше самостійна цінність. І лише тоді, коли інший авторитет оскаржує атрибуцію, попереднього переконання стає недостатньо. У цей момент настає час кинути виклик *знавцеві*, вимагаючи знати основи його суджень [266].

Р. Розенблум (2005 р.) відмічає, що багато *знавців* впоралися із таким викликом, наприклад «Про мистецтво та знавцтво» М. Фрідлендера (1946 р.), «Рудименти знавцтва» Б. Беренсона (1962 р.), та «Про якість у мистецтві» Я. Розенберга (1976 р.). У намаганні пояснити свої переконання, ці *знавці* наполягають на тому, що їхні судження виходять із сприйняття, миттєвого чи немиттєвого, конкретної властивості – композиція, рисунок, робота пензля, моделювання, експресія, технічні чи анатомічні особливостей і т. д, що виявляють руку творця. Завдання *знавця* – відкрити на ці унікальні та неповторні риси. Проте згодом знавцтво стало розбіжним поняттям. Цінність цього методу для історії мистецтва варто оцінювати з точки зору практичних результатів, кількість атрибуцій майстрам, майстерням, школам, за періодом та регіоном [253].

Г. Бендор (2010 р.) та Е. Херменс (2012 р.) відмічають, що приблизно наприкінці 1970-х рр. історія мистецтва як дисципліна вдалася до перегляду атрибуцій та візуальних доказів, запропонованих *знавцями*. Технологічні дослідження ставали більш корисним інструментом для атрибуції. Такі засоби наукової експертизи як дендрохронологія, рентген, ІЧ рефлектографія, хімічний

та спектральний аналізи, були спрямовані на плідне застосування для база для порівняння. Підхід сприяв збільшенню інформації щодо конкретного предмету, а також про контекст періоду створення в цілому [157; 124]. У галузі дослідження мініатюрних портретів авангардні техніко-технологічні розпочали реставратори та куратори з МВА саме у 1970-х рр. Вони вдосконалили розуміння матеріалів і техніки цього живопису, а також розробили інноваційні методи консервації та збереження цих крихких об'єктів [293].

Сьогодні вивчення твору мистецтва відбувається завдяки комплексному міждисциплінарному аналізу. Це дослідження, що базується на співпраці науковців, реставраторів і кураторів, відоме як технічна історія мистецтва. Галузь, що розвивалася ще із 1930-х рр., сьогодні є невід'ємним процесом ґрунтовної розвідки твору мистецтва. Спільні зусилля фахівців із різних сфер науки об'єднуються для того, щоб отримати вичерпне уявлення про твір щодо первинного задуму, вибору матеріалів і методів, а також контексту, в якому і для якого було створено об'єкт, його значення та сучасне сприйняття [166]. Однією із переваг такого підходу є широкий спектр аналітичних інструментів. Це дозволяє робити висновки на основі технічних результатів і знижує ризик суб'єктивних здогадок під час атрибуції. Раніше цінителі занадто поклалися на свій «інстинкт» як основну підставу для атрибуції. У 1939 р. вже згадуваний історик мистецтв М. Фрідлендер написав: «Спосіб досягнення інтуїтивного вироку може бути описано лише неадекватно». Не дивно, що лише близько половини атрибуцій М. Фрідлендера витримали випробування часом. Разом із тим, ніхто, хто працював з талановитим знавцем, не буде настільки дурним чи невдячним, щоб заперечувати існування дару чи його корисність [266]. Однак, тепер наукові методи сприяють більш точним висловлюванням і висновкам. Ймовірно, найбільш ефективного результату можна досягнути при поєднанні знавцтва, у його адекватному балансі, та техніко-технологічного аналізу.

Упродовж XX ст. поціновувачі творів занадто поклалися на свій «інстинкт» як основну підставу для атрибуції. Однак, тепер наукові методи

сприяють більш точним висловлюванням і висновкам. Ймовірно, найбільш ефективного результату можна досягнути при поєднанні знавцтва, у його адекватному балансі, та техніко-технологічного аналізу. Як справедливо підкреслює Д. Фоскетт (1979 р.), для формування колекції мініатюрних портретів, окрім особливого *знавцтва, чуття (flair)* або *притаманного/вбудованого (build-in) інстинкту*, що дозволяє виокремити якийсь гарний або просто цікавий твір для купівлі і насолоджуватися ним з надією віднайти згодом про нього інформацію, потрібні істотні знання щодо технічних аспектів цього виду живопису. Це відомості щодо періоду, до якого належить твір, який склад фарб, яка основа у мініатюрі, яке у неї обрамлення, і найголовніше – як саме зберігати такий предмет, аби його стан не погіршився з часом [141, с. 62].

Одним із важливих аспектів вивчення мініатюрних портретів є *специфіка копій, підробок та фальшивок*. Мистецтво портретної мініатюри упродовж тривалого часу хибно сприймалося як другорядна галузь живопису, що відтворює великі портрети у зменшеному розмірі. Сьогодні це твердження не відповідає дійсності та є помилковим у сприйнятті окремого виду живопису із власною історією та технікою. Разом із тим, первинне приватне та утилітарне призначення мініатюрних портретів було однією із причин, що сприяло витісненню вивчення цих предметів на другий план. Попри переосмислений підхід до цього мистецтва у дослідженнях сучасних науковців, за мініатюрами досі зберігається асоціація копій, реплік та відтворення картин. Відтак, питання автентичності мініатюр має два вектори – це самостійність мініатюрних портретів щодо станкового живопису та безпосередньо автентичність творів. Так, Д. Фоскетт (1979 р.) вважає, що у жодному іншому мистецтві, окрім портретної мініатюри, не існує такої значної кількості ризиків щодо оригінальності твору. Насамперед, це можна пояснити специфікою виконання [141, с. 341].

Б. Паппе (2010 р.) виокремлює два основні методи написання мініатюри: на основі великоформатного портрету та *ad vivum* (з лат. *з життя*) з натури у



студії художника. Мініатюрні портрети зазвичай замовляли з приватних причин, важливої нагоди та для певної цілі. Художник зустрічався із замовником для сесій позування і виконував портрет. За живописним оригіналом здебільшого писали монархів та представників вищої знаті. Оскільки такі мініатюри використовували, насамперед, для репрезентативних цілей, мініатюристи доручали зробити кілька копій. Копії корелювалися із зображеннями у різних техніках: медалі, гравюри, картини, скульптура та декоративне мистецтво. Однак, ці портрети не варто помилково сприймати простим зменшенням масштабу композиції, як за розміром так і за змістом. Такі копії часто виконували навіть різні художники, а первинна іконографія зазнавала змін з огляду на призначення портретів. Окрім демонстрації статусу, суверенітету та військової міці, мініатюрні портрети стали важливим засобом відображення різноманіття особистості для королівських та владних осіб [183, с. 71–72].

М. Кус (2018 р.) зазначає, що основа церемоніальної репрезентативної композиції портрету часто змінювалася художником до сентиментального, ліричного, а подекуди навіть інтимного чи еротичного зображення. Портрет трансформували та переносили на іншу основу із відповідною зміною розміру з огляду на те, був він офіційним чи інтимним подарунком, або ж це зображення мало зайняти своє місце у династичній колекції та пам'яті родини. Прикладом може послугувати низка мініатюрних портретів англійських королев Шарлотти-Кароліни Бранденбург-Ансбахської (Caroline of Ansbach; 1683–1737) та Софії Шарлотти Мекленбург-Стреліцької (Sophie Charlotte of Mecklenburg-Strelitz; 1744–1818). У хронологічному порядку зображення демонструють розмаїття образів, кількість художників та технік, у яких виконано портрети, і, насамперед, варіації іконографії творів від репрезентативної моделі до інтимних міфологічних образів [183].

Така різноманітність копій і повторень у виконанні значної кількості авторів та варіації іконографії мініатюрних портретів можуть ввести в оману щодо автентичності творів. Саме тому, питання оригіналу і копії посідає важливе

місце у дослідженні мініатюрних портретів. Перше, що необхідно, – це відокремлювати підробки (*fake*) від фальшивок (*forgery*). Д. Фоскетт (1979 р.) підсумовує дискусію про підробки і фальшивки з акцентом на галузі мініатюрних портретів. Підробка (*fake*) – це те, що виготовляється з навмисним наміром ввести в оману і справити враження справжнього твору на мистецькому ринку. Мініатюри-підробки не обмежуються певним періодом і можуть представляти художників від часів Г. Гольбейна I. Вони не обов'язково написані за конкретним оригінальним портретом (разом із тим, часто в основі лежить саме живописний твір). Як правило, портретований – це впізнана відома особистість, а художня манера виконання підробок наслідує стиль конкретного майстра. Фальшивка або шахрайська імітація (*forgery*) – це копія, зроблена за оригіналом, що видається за справжній витвір мистецтва. Фальшивка мініатюрного портрету – це копія відомого художника для продажу (зазвичай арт-дилером) як робота, виконана у період творчості даного майстра. Так, на початку ХХ ст. побутувала практика серед недобросовісних дилерів наймати вмілого мініатюриста для копіювання знаних портретів, зазвичай ХVІІІ ст. На продаж виставлялися щойно виготовлені копії поруч із автентичним твором [141, с. 89].

Важливою характеристикою при оцінці автентичності мініатюрного портрету є визначення періоду створення. Так, зокрема, основа зі слонової кістки є істотним показником на користь датування твору не раніше ХVІІІ ст. Після візуального огляду із застосуванням досвіду та експертизи, найефективнішим способом перевірки оригінальності є техніко-технологічне дослідження. При цьому потрібно враховувати, вразливість творів та особливості технології кожного майстра, зміни якої здебільшого були пов'язані із переходом до нової основи.

Найменші нюанси відіграють важливу роль при обстеженні мініатюрних предметів. Як підробки, так і фальшивки, можуть бути і можуть не бути підписані. Вони так само можуть бути виконані у той же період, що й оригінал,

інші ж – у ХІХ та ХХ ст. Найпоширенішими є копії добре відомих художників та їхніх знаних творів будь-якого періоду. Однак, не всі копії виконували задля введення в оману. Це було і залишається практикою удосконалення техніки для художників. Деякі колекціонери свідомо купували саме такі предмети, навчальні копії, усвідомлюючи усі переваги і недоліки художньої якості. Ці роботи є «справжніми», мають власні критерії оцінювання та посідають окреме місце у галузі портретної мініатюри.

Разом із тим, Р. Стронг (1983 р.) підкреслює, що від часів появи цього виду живопису монархи замовляли кілька портретів для презентації іноземним послам чи придворним. У ХVІІ ст., наприклад, С. П. Россе (S. P. Rosse) та інші художники робили копії мініатюр Самюеля Купера (Samuel Cooper; 1609–1672). Такі твори мають цінність, оскільки вони виконані у період творчості художника. У ХVІІ–ХІХ ст. емальєри родини Бон (Henry Bone; 1755–1834, Henry Pierce Bone; 1779–1855) та майстри наступних періодів, насамперед, займалися виготовленням копій живописних портретів у мініатюрі у техніці емалі. Зазвичай, зображення підписані або мають написи, щоб не вводити в оману власників. Такі мініатюрні портрети були і залишаються одними із найбільш пріоритетних для колекціонування [227, с. 72].

С. Стюарт (2007 р.) зазначає, що як правило, мініатюристи не писали більше одного ідентичного портрету. Однак, іноді трапляються майже однакові твори, виконані для різних членів родини. Водночас, існувала значна кількість художників-аматорів, навіть серед членів родин, що намагалися копіювати мініатюри, або навіть самі освоювали це мистецтво. Прикладом цього може слугувати листування між членами родини у книзі про англійського художника-аматора Джона Хардена (John Harden; 1772–1847). Йдеться про портрети, які писала сестра для сестри та про те, як родичі копіювали зображення для інших членів сім'ї. Такі твори не вважаються підробками, а є справжніми копіями із власними перевагами. Зазвичай, вони мають напис із вичерпною інформацією щодо портретованого та автора оригіналу [279].

На думку Д. Фоскетт (1979 р.), найбільш очевидними та найпоширенішим підробками є так звані декоративні мініатюри. Масове виробництво таких предметів припадає на кінець XIX та початок XX ст. У цей час створювалися спеціалізовані студії, особливо у Франції та Німеччині. Там продукували сотні, якщо не тисячі, копій відомих мініатюр. Це були не лише традиційні портрети, а й міфологічні та побутові сцени у різноманітних варіаціях. Зображення виконували за гравюрами, здебільшого цього ж періоду, а якість таких творів не завжди відповідала високим критеріям. Відтак мініатюри могли бути у протилежному повороті, а кольори відрізнялися від оригіналу. Зазвичай, за основу брали пластину зі слонової кістки. Найкращі зразки у цій категорії, здебільшого портрети відомих королівських осіб, виконані із особливою ретельністю та заслуговують уваги. Проте, дешевші версії друкували на папері та іноді навіть тонували непрозорою білою фарбою. Такі портрети мають низьку художню якість.

Дослідниця відмічає, що такі «декоративні мініатюри» часто мають фальшивий підпис відомого художника, який досить легко помітити. Як правило, якість таких портретів не відповідає рівню названого виконавця. Окремо є копії більш відомих мініатюр, ймовірно, виконані учнями відомих майстрів. На такі портрети часто додавали фальшивий підпис відомого художника. Зазвичай ці зображення легко помітити через невідповідність якості вказаному автору. До того ж, деякі мініатюри копіювали учні визнаних майстрів, і наносили підпис знаного художника. Декоративні мініатюри можуть бути підписані іменем митця, за твором якого виконаний портрет, або ж їх взагалі не підписували чи наносили навмисно неправильне ім'я відомого художника, наприклад *Cobway* для *Cosway*. Зазвичай можна зустріти на подібних зображеннях такі імена, як Штілер, Наттє, Косвей, Смарт і Ізабей (*Stieler, Nattier, Cosway, Smart, та Isabey*) або варіації цих імен. Зі звороту таких мініатюр досить часто підкладали сторінки старих книг чи газет, часто німецькою чи французькою мовами, вирізаних за формою основи, для створення хибного

враження історії побутування предмету. Такі мініатюри, зазвичай, оформлювали у оздоблені чи перфоровані обрамлення, а іноді й – у досить химерні, як-то оправы із клавіш піаніно, чи із імітацією черепащачою панцира. Датування таких предметів припадає на початок ХХ ст. Рама декоративних мініатюр мала обов'язково виглядати привабливо для того, аби відвернути увагу від низької художньої якості живопису [141, с. 92].

Ретельно виконані підробок, що справді важко відрізнити від оригіналів, здебільшого належать копії англійських художників. Такі предмети, зазвичай, вмонтовані у оправы XVIII або XIX ст. із золота чи срібла, оздоблені коштовним та напівкоштовним камінням. Портрети виглядають досить привабливими, проте їм бракує бездоганності та майстерності виконання відомих художників. Вони написані суворо, а досвідчене око знавця одразу помітить невідповідності. Такі підробки є більш цінними радше завдяки своїм оправам, ніж самому портрету.

К. А. Аікен (1998 р.) пов'язує традицію копіювання портретів відомих персоналій у виконанні провідних майстрів у техніці олійної мініатюри у XVIII та XIX ст. із хибним враженням про призначення портретів у такій портретів [58, с. 73]. Разом із тим, для цього періоду була характерна практика відтворення відомих робіт як у олійному живописі на металевій, так і у техніці акварельного і гуашевого живопису на слонової кістці, а також у техніці емалі. Здебільшого, поціновувачі та колекціонери замовляли серії таких копій професійним мініатюристами для презентації галереї робіт майстрів різних століть у власному зібранні. До прикладу, у колекції БКК зберігається 224 мініатюрних копій автопортретів художників із Галереї Уффіці у виконанні Джузеппе Макферсона (Giuseppe Macpherson; 1726–1780). Художник презентував твори англійському королю Георгу III (George III; 1738–1820) у 1773 та 1786 рр. [254]. Також у XIX ст. серед колекціонерів мала популярність «Галерея красунь» у мініатюрі. Мода на серії живописних портретів найгарніших жінок була започаткована королем Баварії Людвігом I (Ludwig I; 1786 –1868), яку він замовив Йозефу Карлу

Штілеру (Joseph Karl Stieler; 1781–1858) для своєї мюнхенської резиденції. У цей період мініатюрні зображення красунь копіювали майстри різноманітних кваліфікацій [271, с. 69].

Окремий розділ становлять портрети, хитро написані по основі із чорно-білою фотографією. Наприкінці XIX ст., коли фотографія вже стала популярною, багато студій найняли художників для створення нового типу портрета. Насамперед, це був дешевий спосіб отримати зображення та ідеальний варіант для бажаючих отримати кольорову фотографію. Багато таких зображень, вважалися упродовж тривалого часу справжніми мініатюрами. Проте, основу можна помітити навіть за допомогою збільшеного скла.

Д. Фоскетт (1979 р.) виокремлює загально встановлені правилами, за якими мініатюри мають бути вказані у аукціонному каталозі з урахуванням усіх нюансів щодо автентичності твору та атрибуції.

1. Якщо подано ім'я та прізвище художника, це має означати, що авторство мініатюри належить цьому художнику;
2. Якщо подано тільки прізвище тільки художника – вважається, що мініатюра є твором школи або належить пензлю одного із послідовників художника, або виконана в його стилі із невстановленим датування;
3. «Підписано» (*signed*) означає, що мініатюра має підпис, що є визнаним підписом художника та вважається, що належить йому;
4. «Датовано» (*dated*) означає, що на мініатюрі є дата, що вважається коректною щодо художника;
5. «Школа» (*school*) без дати – є припущенням, що мініатюра, ймовірно, виконана пізніше, ніж можна припустити за стилем;
6. Dexter – праворуч (ліворуч від глядача). Sinister – ліворуч (праворуч від глядача);
7. «Названий» (*called*) – вказує на сумніви щодо особи портретованого;

8. «Атрибутовано» (*attributed*) зазвичай означає, що попри те, що це не може бути доведено, вважається, що твір виконаний вказаним художником [141, с. 195–197].

Особливим різновидом копій, що належать до фальшивок, є додавання до справжньої мініатюри підпису художника значно пізніше. Традиційно помилково вважається, що наявність підпису свідчить про оригінальність. Однак, так буває не завжди, а з підписом загадок стає лише більше. Іноді підпис ставили на оригінальній мініатюрі, яку автор насправді не підписував, а іноді – твір «підписували» іменем художника, який не був його автором. Як правило, при виявленні, фальшивий підпис видаляють. Виявлення таких підробок є однією з найскладніших проблем, оскільки самі мініатюри є здебільшого давніми та справжніми, лише з мають помилковий написом.

Живопис поверх графіки та обрамлення такого зображення у оправу XVIII ст. є ще однією формою обману у мистецтві портретної мініатюри. Часом кольорове зображення навіть просто вирізали з книги та розміщували його у пригожому обрамленні. При швидкому огляді під збільшувальним склом це одразу впадає в очі. Особливо помітно такий обман на фрагментах зі світлими кольорами, де проступає друкована лінія чи пунктир. Такі фальшивки навіть з'являлися на сторінках книг, присвячених мініатюрному портретному живопису на початку XX ст. Окрім явної низької якості, ці мініатюри, нібито датовані XVIII ст., досить легко розпізнати – вони мають за основу папір, а не слонову кістку. Так само хитрували і з портретами XVII ст., вирізаючи їх зі сторінок книг та «оздоблюючи» до продажу.

Як і в кожній галузі, спеціаліст у мистецтві мініатюрного живопису має оновлювати базову інформації навіть щодо творів із встановленим авторством та портретованими. Сучасні дослідження встановлюють нові дані, що часом призводить до неочікуваних результатів [141, с. 470–474].

Б. Паппе (2018 р.) наголошує, що у наш час, як і упродовж історії вивчення мініатюрних портретів від кінця XIX ст., музейні куратори та арт-дилери,

залучені у галузь вивчення творів, прагнуть піти далі прагматичних потреб, так чи інакше, непостійної класифікації, укладеної у біографічні словники, виокремлення окремих груп мініатюристів та біографії певного художника. На меті є розширення кола спеціалістів мініатюри університетськими мистецтвознавцями, які проявляють інтерес до теми. Такі вчені, принаймні в теорії, є абсолютно необмежними у застосуванні цілого спектру методологічних підходів, мініатюрних портретів. Їхня позитивна практика демонструє нові імпульси як для спеціалістів у даній сфері, так і для загальних течій в історії мистецтва, контекстуалізуючи мініатюри у більшій рамці соціальної культури. Насамперед, такий підхід спрямований на міждисциплінарні проєкти та обмін ідеями через публікації, виставки і конференції. Виставки із нещодавно дослідженими іменами мініатюристів, видання, лекторії та обговорення є обов'язковими для спеціалістів мініатюрного живопису та водночас гарним результатом для презентації публіці та науковій спільноті. Музейні куратори зацікавлені у вивченні та залученні колекцій мініатюрних портретів до загального контексту мистецтвознавства. Вирішення цього завдання полягає у організації конференцій та створенні спільного майданчика для дискусій, гіпотез, знахідок і передачі досвіду серед істориків мистецтва, науковців, музейних кураторів, реставраторів та *знавців* [280]. Попри те, що інтерес до теми мініатюрних портретів серед міжнародних дослідників зростає, можливості для обміну між спеціалістами залишаються вкрай винятковими.

До прикладу, постійні конференції, присвячені мініатюрному портретному живопису, системно відбуваються лише у ФМТ у МБ. Так, остання подія «Портретна мініатюра. Художники. Функції. Колекції» була у вересні 2022 р. а наступна запланована на жовтень 2024 р. у цій же інституції.

Отже, процеси колекціонування та вивчення портретної мініатюри мають тісний зв'язок. З'ясовано, що період виникнення зацікавленості до мініатюрного портретного живопису наприкінці XIX ст. був спровокований занепадом мистецтва мініатюри через появу фотографії у 1840-х рр. У цей час з'явилася



значна кількість підробок і фальшивок мініатюрних портретів, що у ХХ ст. вплинуло на уявлення про самостійність мініатюрного портретного живопису у колі науковців. Водночас, трансформація мініатюри від предмету приватної власності до експонату розпочалася у ХVІІ ст. Протягом ХVІІІ ст. із розширенням кола замовників предмети набули символу інтимних подій у житті людини. Разом із тим, документація мініатюрних портретів розпочалася вже у ХVІІ ст., а вивчення предметів розвивалося від знавцтва у ХІХ ст. до техніко-технологічних досліджень на початку ХХІ ст.

### **3.2. Колекціонування європейської портретної мініатюри в музеях світу та України**

Сьогодні колекції стають не лише важливим елементом національної історії, а й об'єктом наукових досліджень. Зокрема, європейські зібрання портретної мініатюри представляють унікальні артефакти, вивчення яких дозволяє краще розуміти культурний контекст минулого. Твори у музеях світу стали науковим надбанням та мають практичну цінність для досліджень. Разом із тим, європейська портретна мініатюра в Україні викликає особливий інтерес, насамперед тому, що її присутність досі залишається невидимою. Огляд доступних публікацій та визначення ступеню вивчення наших зібрань є першим кроком до опрацювання цієї теми. Аналіз міжнародних колекцій виявляє їхнє походження та атрибуцію, розкриває унікальні риси культурних впливів, але, насамперед, – надає досвід для вивчення українських музейних колекцій. Одне із перших музейних зібрань мініатюрних портретів у МВА, найбільша колекція мініатюрних портретів у НМШ, енциклопедична збірка ФМТ у МБ та приватне ЗВ, подароване Англії засновниками, є прикладами того, як формувалися світові колекції мініатюрних портретів.

*Музей Вікторії та Альберта (м. Лондон, Велика Британія).*

Музей зберігає зібрання мініатюрних портретів національного значення, налічує понад 2000 мініатюр від ранніх зразків XVI ст. до XIX ст. у різноманітних техніках, зокрема англійських та інших європейських майстрів. Частина творів МВА зберігається у відділі живопису та рисунку, а мініатюри у техніці емалі – у колекції Артура та Розалінди Гілбертів (Arthur (1913–2001), Rosalinde (1913–1995) Gilbert), що подарували своє зібрання музею у 1996 р. У експозиції музею загалом представлено близько 300 предметів.

МВА є найбільшим у світі музеєм прикладного мистецтва та дизайну, що містить постійну колекцію з понад 2,27 мільйонів експонатів. Він був заснований в 1852 р. та названий на честь королеви Вікторії (Alexandrina Victoria; 1819–1901) та принца Альберта (Prince Albert of Saxe-Coburg and Gotha (Franz August Karl Albert Emanuel; 1819–1861)). Музей є позавідомчою державною установою, спонсором якої є Департамент цифрових технологій, культури, медіа та спорту. Колекція охоплює 5000 років мистецтва, від стародавньої історії до наших днів, культури Європи, Північної Америки, Азії та Північної Африки. Фонди кераміки, скла, текстилю, костюмів, срібла, залізних виробів, ювелірних виробів, меблів, середньовічних предметів, скульптури, гравюр і гравюр, малюнків і фотографій є одними з найбільших і найповніших у світі [293].

Інституція започаткувала колекціонування та вивчення цих творів, а нині й досі посідає лідерську позицію у дослідженнях та експонуванні предметів. Свою першу мініатюру музей придбав у 1857 р. – зображення англійської королеви Єлизавети I роботи Н. Гіллярда. Сьогодні цей твір у емальованому золотому медальйоні із кришкою, прикрашеною дорогоцінними каменями, досі є одним із найцінніших у колекції завдяки своїй цілісній автентичності. Цього року у музеї не планувалося колекціонування мініатюр. Попри те, що у каталозі живопису 1859 р. мініатюрні портрети не було включено, у вступі йшлося: «З найдавніших часів існувала галузь мистецтва, в якій англійські художники мали репутацію <...> та перевершували усі інші нації, це – мініатюрний живопис

аквареллю». У цей період стрімко зростав інтерес до портретної мініатюри, як у публіки та і у кураторів.

У 1862 р. у музеї було організовано масштабну виставку таких творів із приватних зібрань, що охоплювали «середньовічні, ренесансні та новий періоди». Експозиція мала успіх, оскільки значна частина мініатюр була невідомою аудиторії. 434 колекціонери надали 3081 твір, виставка була побудована за колекціями, незважаючи на бажання кураторів здійснити хронологічний тур. У анотаціях до творів було вказано інформацію як про художників, так і про портретованих. Деякі з предметів цієї виставки зберігаються у колекції музеї дотепер. Інтерес до цієї виставки сприяв організації наступної вже у 1865 р. Комітет виставки розглядав презентацію акварельних мініатюр, <...> в яких першими відзначилися англійські художники». Однак, на етапі підготовки постало питання – що таке мініатюрний портрет. Оскільки експозицію знову будували здебільшого із приватних зібрань, приватні власники дізнавалися інформацію з газет. У об'яві йшлося про те, що приймають «твори, написані у малому масштабі...та мініатюрного характеру». Такий опис включав також невеликі портрети у техніці емалі, олії на міді, графіту на пергаменті (що тоді називали *пљумбаго*). У 1865 р. експозиція налічувала три тисячі мініатюр, частину з яких придбав музей. Подальше дослідження цих творів виявило, що куратори не мали ані часу, ані досвіду для експертизи такої кількості предметів, відтак – атрибуції власників було прийнято. Проте підробок XIX ст. серед цих мініатюр не було виявлено, лише старі копії XVII ст. У вступі до каталогу цієї виставки директор висловлював стурбованість щодо долі мініатюрного живопису, попереджаючи, попри те, що дане мистецтво «практикували багато великих художників», воно «раптово зазнало краху через дешеві механічні процеси фотографії». Він сподівався, що експозиція «першокласних» мініатюр на виставці посприє відродженню цього живопису або, принаймні, допоможе «зрозуміти цінність творів, що дійшли до нашого часу, і потребують кращих умов збереження». Фінальної мети відродити

традицію цього мистецтва так і не вдалося досягти. Однак, знакова виставка вплинула на загальний розвиток вивчення, колекціонування та збереження творів. Колекція портретної мініатюри у МВА повільно зростала за рахунок подарунків, заповітів та придбань [216, с. 208].

Перший каталог портретних мініатюр музею було опубліковано 1908 р. На цей період припадає також розбудова галерей. Однак, музейний комітет рекомендував не включати мініатюри до майбутньої експозиції музею. Тогочасний каталог мініатюр свідчить про те, що процес формування та осмислення колекції тривав. Його важливість було оцінено вже у наступному 1909 р., коли британський колекціонер Джордж Солтінг (George Salting; (1835–1909) заповів нації власне вражаюче зібрання мініатюр. МВА мав найвигіднішу позицію серед інших установ для збереження творів. Однак, цей випадок спровокував дискусію серед зацікавленої публіки. Відповідь на гостре постало питання, чи є мініатюри «живописом» чи «рисунком», мала би вирішити долю розміщення цих предметів. Директори МВА та інших інституцій наводили один одному аргументи, чому саме їхня установа має придбати цю колекцію. Питання було остаточно вирішено урядом: 1910 р. колекція із близько 125 мініатюр, виконаних провідними майстрами XVI, XVII та XVIII ст., надійшла до МВА [293].

Цей випадок закріпив за музеєм статус інституції, що зберігає мініатюру. Першим музейним фахівцем із мініатюрного портретного живопису став Б. Лонг, кар'єра якого розпочалася 1906 р. у віці 25 років. Значним внеском Б. Лонга у вивчення мініатюри була «Історія британських мініатюристів 1520–1860», опублікована в 1929 р. [201]. Це фактично був словник, але з критичними нотатками творів, що науковець досліджував протягом своєї кар'єри. Після смерті Лонга в 1938 р. робота зі збору та дослідження мініатюр продовжилася під керівництвом кураторів-спеціалістів. Від з 1970-х рр. консерватори МВА також вдосконалили наше розуміння матеріалів і техніки мініатюрного живопису, а також розробили інноваційні методи збереження та збереження цих

крихких об'єктів. У 1970-х рр. консерватор музею Дж. Меррелл (Jim Murrell; 1934–1994), Г. Рейнолдс (Graham Reynolds; 1914–2013), у тісній співпраці із кураторами розпочав новаторські вивчення матеріалів і техніки мініатюрного живопису під мікроскопом. Значна частина досліджень Дж. Меррелла нещодавно була підтверджена завдяки методу сучасної комбінаційної мікроскопії [293].

Сьогодні поповнення колекції мініатюр у МВА досі триває. Колекціонери та нащадки майстрів долучають важливі твори до зібрання. Наприклад, у 2008 р. нащадок одного із художників-мініатюристів XVIII ст. приніс до музею на експертизу кілька портретів на слоновій кістці, а згодом – передав їх на збереження до музею. Ці твори датовані 1740-ми рр. доповнили колекцію одними із перших мініатюр у цій техніці. До того ж, було знайдено цінні мемуари художника, де він детально описує опанування техніки акварелі на цій поверхні. Цей випадок суттєво доповнив зібрання музею не тільки цінними предметами, а й додав нової інформації до історії виготовлення портретів. У 2013 р. *The Old Possum's Practical Trust* запропонував на вибір кураторів два твори. Музей долучив до зібрання один із найперших портретів аквареллю на пергаменті, написаний приблизно у 1530 р., ймовірно Л. Горенбута; друга мініатюра – авторства Р. Кар'єри [293].

Колекція мініатюрних портретів МВА остаточно вирішило питання з визначенням мініатюрних портретів та надало цьому живопису належної репутації. Перші каталоги, словники художників-мініатюристів та дослідження було видано саме навколо цього лондонського зібрання. Таким чином, музей не тільки привернув увагу до мініатюри, а й запровадив належне збереження делікатних творів. Понад 150 років музей колекціонує, вивчає та презентує публіці мініатюрні портрети.

*Національний музей Швеції, Стокгольм (м. Стокгольм, Швеція).*

Національний музей – це найбільший художній музей у Швеції та один із найстаріших музеїв Європи, час заснування якого припадає на 1792 р. Установа

є державним органом, уповноваженим зберігати культурну спадщину та популяризувати мистецтво, інтерес до мистецтва та знання про мистецтво. Колекції складаються з розділів живопису та мініатюрного живопису, скульптури, рисунку і гравюр XVI – XX ст., а також декоративного мистецтва та дизайну від XVI ст. до сьогодні. Загальна кількість об'єктів становить близько 700 тисяч [223].

У НМШ зберігається найбільша у світі колекція мініатюрних портретів – 5700 одиниць. Тривалий час музейна колекція мініатюр залишалася невідомою для науковців, оскільки основні дослідження виходили лише шведською мовою. Зібрання репрезентує твори від XVI ст. до середини XX ст., зокрема шведських та інших європейських художників. У експозиції представлено понад 600 портретів – від зображення королеви Єлизавети I авторства Н. Гіллярда до портрета XX ст. у виконанні Сірі Деркерт (Siri Karin Derkert; 1888–1973). Колекція вражає не лише своїм розміром, але й широтою та глибиною. Походження творів має кілька напрямків, провідне місце серед яких належить королівським особам. Особливо важливими є надходження від Карла Фредріка Дальгрена (Carl Fredrik Dahlgren; 1791–1844) у 1894 р. та Яльмара Вікандера (Hjalmar Wicander; 1860–1939) у 1927 р. та значна кількість придбань протягом останнього часу. К. Ф. Дальгрен був знаним колекціонером, зокрема скандинавських та німецьких творів мистецтва. Його подарунок до музею – це 4435 мініатюри, різноманітні за періодом та регіоном створення. Портрети, що надійшли у дарунок від Я. Вікандера, – це твори надзвичайно високої якості. Він залишився в історії музею як меценат та спонсор важливих придбань до колекції. У складі його колекції налічується значна кількість робіт Петера Адольфа Холла (Peter Adolf Hall; 1739–1793), шведського художника-мініатюриста, що був популярний у Франції. У 2009 – 2013 рр. колекція була представлена в постійній експозиції. У 1980-х рр. музей розпочав масштабну програму щодо нових придбань. Попри значну кількість творів, багато важливих майстрів не було

представлено у колекції. Після кількох декад систематизованих закупівель, склад зібрання поповнився 450 предметами [227, с. 23].

*Колекція Фонду Тенсі у Музеї Боманна (м. Целле, нижня Саксонія, ФРН).*

Музей Боманна – краєзнавчий музей у місті Целле, що був заснований у 1892 р. У 1928 р. установу було названо на честь першого директора, підприємця та краєзнавця Вільгельма Боманна (Wilhelm Vornann; 1848–1926). За його керівництва значно розширилася колекція, присвячена місцевій культурі, історії та побуту. У 1930–1940 рр. у музеї проводили художні виставки сучасних майстрів. Упродовж 1950-х рр. зібрання поповнилося виробами зі срібла, у 1980-х рр. – предметами, пов’язаними із місцевою індустріальною історією. У цей період було облаштовано нове фондосховище та реставраційні майстерні, а у 1993 р. – розширено музейну будівлю [280].

Колекція ФМТ у МБ – це твори від XVI ст. до початку XX ст. Здебільшого це портрети, а також натюрморти і пейзажі. Основою зібрання є мініатюрний живопис Франції, Німеччини, Австрії та Швейцарії. Особливістю є велика кількість творів періоду рококо, що зазвичай є рідкістю у інших колекціях. Портретовані походять із різноманітних соціальних кіл, від політики, театру, літератури та живопису. Серед творів значною частиною є зображення приватних осіб [280].

У 1997 р. Лізелотти та Ернест Тенсі фон Раутенкранц (Lieselotte; Ernest Tansey von Rautenkranz) передали значну частину своєї колекції до фонду *Stiftung Miniaturensammlung Tansey*. Фонд представлений у МБ в рамках серії виставок у 2000–2020-х рр. Завдяки багатому складу колекції було влаштовано експозиції із 150–160 мініатюр, що охоплюють різні епохи. Відтоді це зібрання у фокусі вивчення та уваги публіки.

Зацікавленість Л. Тенсі до мініатюр розпочалася у 1960-х рр. із декількох творів, які вона успадкувала від матері. Зараз це одна з найбільших та найкращих колекцій європейського мініатюрного живопису.

На це вирішальним чином вплинув той факт, що Л. Тенсі користувалися порадами міжнародних експертів на ранній стадії, а також її особистий смак. Колекція заслуговує на увагу не лише через низку представлених країн, митців та епох, але й завдяки надзвичайно високій художній якості. Мініатюри епохи рококо були особливим захопленням колекціонерки, саме тому у зібранні зараз представлено цінні предмети цього періоду [280].

Родина Тенсі не лише зібрали цілий фонд предметів, але й створили способи доступу до них і їхнього вивчення. Колекціонери були відкриті до нових форм презентації, сприяли збереженню колекції, її академічному вивченню та документації у базі даних, яка сьогодні продовжує постійно оновлюватися та є доступною на сайті. Е. Тенсі помер у 2014 р., Л. Тенсі – через два роки після свого чоловіка. Завдяки підтримці свого чоловіка Л. Тенсі була рушійною силою в історії цієї колекції та продовжувала додавати нові твори до останніх днів. Після смерті колекціонерки у 2016 р. усі мініатюри та спеціалізована література із приватного зібрання родини були долучені до фонду. Завдяки любові подружжя до рідного міста Целле, де вони жили до своєї смерті, ця колекція залишилася у місцевому музеї Боманна [295, с. 111].

Перейменування фонду на «Фонд мініатюр Тенсі» у 2012 р. відобразило дедалі більший міжнародний характер колекції та обмін інформацією через всесвітню мережу знавців, дослідників, колекціонерів, друзів мініатюрного живопису та інших музеїв, де зберігаються колекції мініатюр. Завдання фонду полягає продовженні академічного вивчення колекції, забезпеченні доступності для публіки через виставки, публікації та інші заходи. Завдяки щедрості колекціонерів було реалізовано виставки за допомогою найсучасніших методів збереження та виставкових технологій. Приваблива презентація мініатюр у музеї досі є незвичною для сучасних музеїв та включає зону для відвідувачів, призначену для досліджувати мініатюрного живопису у бібліотеці. До правління фонду входять дослідники та реставратори мініатюрних портретів – доктор Ульріх Мерле (Dr. Ulrich Möhrle), доктор Б. Паппе (Dr. Bernd Pappe), Біргітт



Шмеддінг (Birgitt Schmedding), Юліан Шмігліц-Оттен (Juliane Schmieglitz-Otten).

Від 2013 р. фонд є організатором міжнародних конференцій, що гуртують навколо дослідників з усього світу та піднімають такі теми: мініатюристи, контексти майстерень та центрів виготовлення; особливості зображення портретованих (придворні, герої та приватні особи); іконографія, репрезентація, інтимність; еволюція технік і матеріалів; менш відомі колекції в музеях та ін. Ці конференції є надзвичайно цінними, оскільки є чи не єдиними в Європі заходами, присвяченими мініатюрному живопису та відбуваються систематично. Фонд дає в позику роботи для виставок, тим самим підтримує репутацію та значимість колекції серед міжнародних експертів. Події супроводжуються каталогами: у 2000 р. публікація, присвячена улюбленим творам із власного зібрання, твори ХІХ ст. (2002 р.), період революції 1789–1799 рр. (2005 р.), період рококо (2008 р.), епоха Марії-Антуанетти (2013 р.), бароко (2016 р.) та час Наполеона (2020 р.). Таким чином, що вже понад 1050 мініатюр колекції вивчено, опубліковано в каталогах у повному розмірі та розміщено на сайті фонду [90, с. 8].

*Зібрання Воллеса (м. Лондон, Велика Британія).*

Зібрання Воллеса – це національний музей, що представляє колекції мистецтва, зібрані першими чотирма маркізами Гертфордськими та сером Річардом Воллесом. Він був заповіданий британській нації леді Воллес, вдовою сера Річарда, у 1897 році. Музей всесвітньо відомий творами образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва ХІV – ХІХ ст., разом з великими колекціями французького живопису ХVІІІ ст., меблів доби Людовика ХV, зброї та обладунків європейського і східного походження, севрської порцеляни, золотих шкатулок, мініатюр, скульптури, майоліки, виробів з бронзи, скла, ліможської емалі та колекцією живопису ХІV – ХІХ ст., розташованих у 25 галереях (загалом близько 5500 предметів) [296].

Зібрання Воллеса – оригінальна сімейна колекція, твори мистецтва для якої було зібрано між 1760–1880 рр. першими чотирма маркізами Гертфордськими з родини Сеймур-Конвей та сером Річардом Воллесом (1818–1890) для свого лондонського особняка Гертфорд-хаус на Манчестер-сквер. Саме його смак, одного з найвидатніших колекціонерів XIX ст., більше, ніж будь-якого іншого засновника, визначив сьогоденній характер ЗВ. Наприкінці життя сер Річард Воллес обговорював можливість передачі своєї колекції нації, але не зміг отримати гарантій від уряду щодо експлуатаційних витрат.

Після смерті колекціонера у 1890 р. його вдова, леді Воллес, заповіла колекцію британській нації за умови, що особняк Гертфорд-хаус буде відкрито для вільного відвідування всіма охочими. 22 червня 1900 р. Велика Британія отримала найбільший за усі часи дарунок від приватних осіб. Леді Воллес відзначила важливу роль свого чоловіка, як і власну, у формуванні та збереженні колекції. Заповітом було також обумовлено, що жоден предмет ніколи не може залишити зібрання, навіть для експонування на тимчасових виставках; музей не має права придбавати або отримувати в дар твори мистецтва. Колекціонерка звернулася із проханням до уряду виділити місце для будівництва нового музею, де має зберігатися уся колекція. Після оголошення заповіту уряд ухвалив рішення не будувати новий музей, а придбати безумовне право власності на Гертфорд-хаус. Протягом наступних трьох років особняк було переобладнано на музей. Зібрання в Гертфорд-хаусі зберігається у незмінному вигляді до наших днів. Музей не працював лише під час двох світових воєн [296].

ЗВ має одну з найбільших британських колекцій мініатюр, що складається із 334 предметів від середини XVI до XIX ст. Зібрання було сформовано засновниками музею упродовж XVIII та XIX ст. у Лондоні та Парижі. Один із найбільших розділів колекції становлять твори кінця XVIII – початку XIX ст., виконані майстрами з усієї Європи, що базувалися у Парижі. Особливе місце посідають англійські мініатюри від XVI до XIX ст. та італійські мініатюри Р. Карр'єри [296].

Отже, формування кожного зібрання портретної мініатюри має тісний зв'язок із історією музею. Попри те, що МВА був в авангарді колекціонування цих предметів, поповнення залежало від пропозицій приватних власників. Паралельно із зацікавлення до колекціонування мініатюр розвилось і їхнє вивчення, вагомим аспектом якого є специфіка копій, підробок і фальшивок. Здебільшого, в основі сучасних великих музеїв лежать приватні колекції, посмертно подаровані національним інституціям. Відтак, мініатюрні портрети, як і інші предмети старовини, часто опинялися у зібраннях з огляду на власні вподобання колекціонерів. Разом із тим, сучасні стратегії міжнародних музеїв поповнюються з огляду на наявний склад.

*Європейська портретна мініатюра в музеях України.*

Твори мініатюрного портретного живопису представлені в українських зібраннях здебільшого невеликими колекціями. У даному дослідженні розглянуто вісім музеїв, що зберігають мініатюрні портрети. Це інституції у Львові, Полтаві, Вінниці, Одесі, Дніпрі, Чернівцях, Чернігові та Києві, у колекціях яких представлено європейське мистецтво.

Найбільше зібрання мініатюр в Україні зберігається у Львівській галереї мистецтв імені Б.Г. Возницького (ЛНГМ) – 298 предметів. На сайті представлено 15 творів XVIII – XIX ст., що виконані у аквареллю і гуашню на слоновій кісці та олією на міді [39]. Дані щодо походження, історії атрибуції наразі перебувають лише у інвентарній документації. Однак, це завдання потребує окремого дослідження, що не входить в масштаб цієї роботи.

У Полтавському художньому музеї (галереї мистецтв) імені Миколи Ярошенка (ПХМ) колекція мініатюрних портретів налічує понад 30 предметів [47]. Здебільшого, це твори німецьких, французьких та російських художників XVIII–XIX ст. За інвентарними даними більшість мініатюр потрапило до музею у 1919 р. у складі врятованих цінностей із поміщицьких садиб. Під час Другої світової війни музей втратив значну частину колекції та інвентарі. Після

тривалої паузи у дослідженнях сьогодні колекцію опрацьовує науковий співробітник М. Салюк [53].

Вінницький обласний художній музей (ВОХМ) зберігає колекцію портретної мініатюри кінця XVIII ст. – родинну галерею французьких правителів доби Середньовіччя та XV–XVII ст. Зібрання нараховує 22 роботи, Це портрети королів та королев трьох династій: Меровінгів, Капетингів, Валуа. Ймовірно, колекція перейшла до музею з палацу магнатів Потоцьких, що у 1792–1819 рр. приймали в Тульчині представників дому Бурбон. Основна частина творів виконана у техніці олійного живопису на шовковій основі, один твір – акварель на слоновій кістці у автентичному обрамленні із ювелірним оздобленням [23].

У зібранні Одеського музею західного і східного мистецтва (ОМЗСМ) перебувають 12 мініатюрних портретів, датовані XVIII–XIX ст. [46]. Частині колекції присвячена стаття заступниці директора з наукової роботи І. Глебовової. Ці предмети, виконані у техніці пунктиру на папері, надійшли до музею 1983 р. від Міністерства культури СРСР та були придбані музеєм у 1984 р. [25]. У Дніпровському художньому музеї (ДХМ) [26] портретна мініатюра представлена 6 творами XIX ст. у техніці акварелі на папері. Твори надійшли до колекції у 1957 р. У Чернівецькому обласному художньому музеї (ЧОХМ) [56] зберігається 1 мініатюра XIX ст., виконана олівцем на картоні. У Чернігівському художньому музеї імені Г. Галагана (ЧХМГГ) [57] зберігається 1 мініатюрний портрет.

Портретна мініатюра зберігається щонайменше у восьми українських музеях, включно із НММБВХ. Колекція мініатюр НММБВХ посідає важливе місце серед зібрань українських музеїв, оскільки представляє панораму цього жанру упродовж 400 років та, завдяки даному дослідженню, є однією із найбільш опрацьованих в Україні. На жаль, на цьому етапі вивчення українські зібрання мініатюр не опубліковані, інформації про твори вкрай мало.

Бракує джерел для встановлення походження предметів, формування колекцій та оновлених даних щодо атрибуції творів. Наразі немає жодного

каталогу європейської портретної мініатюри в українському музеї та відсутня систематизована інформація. Зараз основні матеріали про твори – це здебільшого поодинокі згадки на сайтах музеїв, у соціальних мережах та тези доповіді. Більшість матеріалів до даного дослідження було зібрано усно або завдяки листуванню із музейними дослідниками. Висловлюємо вдячність колегам із українських музеїв, які люб'язно надали інформацію про розділ мініатюрних портретів у колекціях через листування та в усній комунікації, а саме М. Салюк, І. Кіцул, С. Демч та С. Несмачному.

### **Висновки до розділу 3**

Встановлено, що процеси колекціонування мініатюрних портретів і їхнього вивчення є взаємопов'язаними та відбувалися наприкінці XIX ст. Проаналізовано, що перехід мініатюри від особистих предметів до об'єктів колекціонування почався у XVII ст. З'ясовано, що занепад мистецтва портретної мініатюри у 1840-х рр., спричинений появою фотографії, спровокував спалах інтересу до мініатюрного портретного живопису. У цей період твори стали привабливими для колекціонування та дослідження їхньої історії і технології виготовлення.

З'ясовано, що вивчення творів портретної мініатюри почалося зі знавцтва XIX ст. та розвинулося до комплексного технологічного аналізу на початку XXI ст. Встановлено, що історія дослідження мініатюрних портретів пов'язана із формуванням світових музейних та приватних колекцій наприкінці XIX ст., провідне місце серед яких посідає Музей Вікторії та Альберта (Лондон). Наголошено, що портретна мініатюра досі перебуває на межі між живописом та декоративним мистецтвом як у мистецтвознавчих дослідженнях, так і у світових експозиціях музеїв.

Окреслено специфіку копій, підробок та фальшивок мініатюрних портретів, що впливає на уявлення про унікальність цього виду живопису та піднімає питання про оригінальність творів портретної мініатюри. Акцентовано, що практика створення мініатюрного портрету передбачає як написання одного портрета, так і декількох для членів родини та іншої мети. Визначено, що найбільш поширеними мініатюрними копіями є відомі твори знаменитих майстрів, виконані для удосконалення художньої техніки або ж на замовлення колекціонерів, здебільшого, у ХІХ ст.

На основі аналізу чотирьох світових музейних колекцій, зокрема Музею Вікторії і Альберта (Лондон), Національного музею Швеції (Стокгольм), Фонду мініатюр Тенсі у Музеї Боманна (Целле) та Зібрання Воллеса (Лондон), встановлено, що формування збірок мініатюр наприкінці ХІХ та на початку ХХ ст. відбувалося неструктуровано, переважно за власними вподобаннями приватних колекціонерів. Проте, сучасні стратегії музейного поповнення орієнтовані на залучення до колекції ретельно обраних творів із врахуванням наявного складу зібрання.

З'ясовано, що мініатюрні портрети представлено щонайменше у восьми музеях України: Дніпровський художній музей, Вінницький обласний художній музей, Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г. Возницького, Одеський музей західного та східного мистецтва, Полтавський художній музей (галерея мистецтв) імені М. Ярошенка Чернівецький обласний художній музей, Чернігівський обласний художній музей імені Г. Галагана та Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. Мініатюрні портрети в музеях України потребують вивчення та ефективної взаємодії як з дослідниками, так і з публікою.

## РОЗДІЛ 4

### ОСОБЛИВОСТІ АТРИБУЦІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ПОРТРЕТНОЇ МІНІАТЮРИ XVI–XIX СТОЛІТЬ У НММБВХ

Дослідження мініатюрних портретів у колекції музею має історію документації та опрацювання творів. Документація зібрання починається із першими описами зібрання та охоплює усі періоди інвентаризації музею. Мініатюри зазначено у інвентарній книзі, розпочатій у 1948 р., укладено паспорти предметів у 1963 р., інвентарні карти близько 1980–1990-х рр. та занесено до електронної бази музею у 2000-х рр. Сьогодні ці матеріали є вихідними для нашого дослідження, оскільки містять інформацію про походження творів та становлять історію атрибуції. Усі супутні відомості у архіві та архіві відділу обліку і збереження НММБВХ, атрибутивні повідомлення та консультації міжнародних науковців є базою для розвідки кожного предмета.

#### 4. 1. Принципи атрибуції творів та класифікації колекції

Опрацювання музейного предмета – це постійний процес, що вимагає залучення дослідника до безперервного оновлення інформації та уваги до документації твору. Атрибуція є одним із найважливіших напрямків сучасної музейної роботи, результатом якої є підтвердження автентичності предмета. Атрибуція (від лат. *attributio*) – визначення достовірності, автентичності художнього твору, ідентифікація його автора, місця та періоду створення на підставі аналізу стилістичних і технологічних особливостей. Основне завдання – це пошук матеріальних доказів, за допомогою яких можна беззаперечно підтвердити попередні висновки експертів про авторство, період, регіон створення та датування. Водночас, цей процес є припущенням на певному етапі вивчення предмета та визначення відповідального за створення предмета.

Реатрибуція – оновлення та уточнення даних про музейний предмет на основі останніх розвідок, технологічних досліджень та інших аргументованих даних. Як атрибуція, так і реатрибуція творів тісно пов'язані із ретельним вивченням документації предмета та врахуванням панорами попередніх розвідок. Обов'язковий збір документів, фіксація етапів вивчення та посилання на імена дослідників, що брали участь в опрацюванні предмета, є важливою складовою наукового етикету та спадковості інформації.

Як правило, атрибуція має різні ступені впевненості, що залежать від документальних свідчень, наявності/відсутності підпису/напису та стилістичних особливостей. Атрибуція може бути сформульована як «приписується Х» – що передбачає певний ступінь сумніву, або «майстерня Х», або «послідовник Х», «імітатор Х» або «за Х» – все це вказує на те, що, на думку експерта, твір насправді не був створений рукою майстра [222].

Об'єктивність атрибуції забезпечується через застосування оптичних та фізичних методів дослідження. Це візуальний огляд предмета, його стану збереженості та технології і матеріалів виготовлення. Разом із тим, важливим є контекст побутування предмета: його призначення, походження, історія атрибуції, експонування та публікації. Е. Маграні (2023 р.) зазначає, що атрибуція традиційно спирається на поєднання наукового аналізу, думки *знавців* і провенанс [207]. Науковий аналіз ґрунтується на технічному дослідженні предмета; походження – на документальному підтвердженні права власності протягом багатьох років; знавці, що покладаються на власну експертизу, досвід та асоціації для перевірки творів мистецтва на автентичність, іноді можуть спричинити «тунельне бачення», що може призвести до неналежної оцінки предмета або ж до неправильної атрибуції через людські помилки. Візуальний аналіз та алгоритми, розроблені на його основі, стали важливим інструментом в арсеналі атрибуції творів мистецтва, однак і цей метод не позбавлений недоліків.

Водночас, Дж. Ф. Асмус (2018 р.) зазначає, що попри наявність широкого спектру сучасних аналітичних методів дослідження, вони не завжди



виявляються достатньо ефективними для отримання необхідної інформації. Так, визначення складу фарбового шару та датування основи, навіть у поєднанні із мистецтвознавчими дослідженнями, не завжди дозволяє атрибутувати твір певному майстру. Звідси виникає необхідність розробки нових наукових методів дослідження, що забезпечать інформацією, яку неможливо отримати за допомогою традиційних методів дослідження, і що дозволять уникнути суб'єктивної думки. Останніми роками в галузі атрибуції творів мистецтва з'явилися численні комп'ютерні методи, засновані на аналізі оптичних зображень, отриманих за допомогою цифрової фотозйомки. Більшість методів комп'ютерного аналізу слугують засобом вивчення візуальних характеристик мазків художника. Досі ця інформація використовувалася для вивчення шарів фарби та манери майстра [64].

Сучасне дослідження твору мистецтва – це комплексний міждисциплінарний аналіз. Надійність тісної співпраці між різними фахівцями є важливим аспектом такого всебічного вивчення твору, оскільки інтеграція стилістичних, документальних та мистецтвознавчих досліджень підтверджує наукові висновки і допомагає в успішній контекстуалізації результатів та реконструкції історії об'єкта.

У даному дослідженні представлено актуальний етап вивчення музейної колекції мініатюрних портретів НММБВХ, здійснений із залученням матеріалів оптичних досліджень художника-реставратора вищої категорії В. Цитовича упродовж 2020–2022 р. Це результати реставраційного огляду 78 предметів; фотографії у прямому, бічному світлі та напросвіт (твори, виконані на основі зі слонової кістки); фотографії в ультрафіолетовому та інфрачервоному діапазоні; макрофотографії, виконані під мікроскопом. Також у роботі було задіяно результати техніко-технологічних досліджень, проведених Бюро науково-технічної експертизи «АРТ-ЛАБ» у 2018 р. щодо твору 360 ЖК МХ [3].

У фокусі даного дослідження мініатюрних портретів – поєднання стилістичного аналізу як засобу атрибуції мініатюрного портрету на основі його

співвіднесення із іншими, близькими по стилю, предметами, аналогіями, та встановлення періоду, регіону створення чи профілю автора; порівняльного методу для датування твору на основі історичного костюму портретованих осіб з метою виявлення їхніх типових ознак; та неінвазивних техніко-технологічних методів дослідження: оптичних – візуальний огляд (у прямому та бічному світлі) та оптична мікроскопія для фіксації стану збереження та написів/підписів і позначок на лицьовій частині та звороті; огляд в ультрафіолетовому діапазоні для встановлення дефекту лакового покриття (олійних мініатюр) та визначення відносного часу реставраційних тонувань; огляд в інфрачервоному діапазоні для виявлення підготовчого малюнку, наявності/відсутності авторських змін та правок композиції.

У дослідженні задіяно 78 предметів, що датовані кінцем XVI – початком XIX ст. та виконані на основах із пергаменту, металу (міді, золота, срібла), слонової кістки та картону у техніках акварельного, гуашевого, олійного живопису та емалі.

Для класифікації мініатюрних портретів НММБВХ було обрано хронологічний принцип. Такий підхід дозволив вибудувати структуру, що представляє розвиток технологій виготовлення мініатюри та огляд історії цього мистецтва. Хронологічний принцип представляє кожну мініатюру рівноцінно та сприяє комплексному розгляду твору, його технології, матеріалів та контексту, без упередження щодо досконалості виконання, імені художника та інших суб'єктивних оцінок.

Твори систематизовано за датуванням у рамках століття, а ступінь вірогідності періоду створення предмету позначено знаком питання та словом «ймовірно». Ступінь ідентифікації регіону виготовлення, приписування художнику чи автору оригінальної композиції відображено знаком питання та словом «ймовірно».

Дані про автора наведено із роками та місцем життя і смерті. Дані про автора композиції оригінального портрету подано як роки життя майстра у

дужках, без місця народження і смерті. У роботі зазначено ступінь вірогідності атрибуцій та реатрибуцій. Вірогідність ідентифікації портретованого та дати створення позначено знаком питання, відповідно після вказаної позиції.

Розміри наведено у сантиметрах, спочатку ширина потім висота. Слово «підпис» використовується для позначення підписів, монограм та ініціалів, що, як вважається, були написані автором. Слово «датовано» використовується для позначення дати що, як вважається, була написана автором. «Напис» позначає іншу інформацію та написи іншою рукою, що не вважаються виконаними автором.

Вихідні дані про походження та історію атрибуції наведені із музейної інвентарної документації зі збереженням орфографії та вірогідності, позначеною знаком питанням та словом «ймовірно». Опис предметів та технологію виготовлення мініатюр, що ґрунтується на вихідних даних музейної інвентарної документації, було уточнено відповідно до останнього оптичного візуального огляду.

Форма опису предмету, порядок викладу матеріалів, спосіб аргументації запропонованої атрибуції та реатрибуції представлено відповідно до розробленої теоретичної бази на основі трьох наукових каталогів мініатюр: МММ (1996 р.) [248], ФКФЛ (2018 р.) [258], КЗВМ (2018 р.) [208].

#### **4.2. Формування колекції європейської портретної мініатюри у Національному музеї мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків**

Колекція європейської портретної мініатюри у НММБВХ – це 78 предметів, датовані від кінця XVI ст. до початку XIX ст. та виконані у різноманітних техніках і матеріалах, відображають еволюцію розвитку мініатюрного живопису від часів його становлення до занепаду. Основою є приватне зібрання Богдана (1849–1917) та Варвари (1852–1922) Ханенків – київських підприємців, колекціонерів та меценатів, сформоване наприкінці XIX

– на початку ХХ ст., упродовж 1880-х – 1920-х рр. Подружжя збирало власну колекцію з ідеєю зробити її громадським надбанням та облаштувати публічний музей. Ханенки мали широке коло зацікавлень: мистецтво Стародавнього світу, європейський живопис, скульптура, прикладне мистецтво, мистецтво та традиційні ремесла Азії, українське народне мистецтво та ікона, археологічні пам'ятки. Колекціонери подорожували та відвідували аукціони творів мистецтва, запрошували на консультації та вели кореспонденцію із провідними міжнародними знавцями мистецтва [45].

Окремі частини свого мистецького зібрання Ханенки опублікували у прижиттєвих каталогах *Collection Khanenko: tableaux des écoles néerlandaises*, видання 1911, 1912, 1913 рр. [55]. Важливі свідчення про історію формування колекції надають мемуари Богдана Ханенка, розпочаті у 1917 р. Опрацьоване видання вийшло друком у 2008 р.

Після смерті Б. Ханенка у травні 1917 р., набув чинності його заповіт. У документі Ханенко передав дружині його частину колекції, до якої радив додати її зібрання та організувати в їхньому будинку музей, відкритий для широкого загалу. У грудні 1918 р. В. Ханенко надіслала до ВУАН «Заяву», якою безоплатно передала колекцію, будинок і книгозбірню у власність академії. Однією з умов дарунку була неподільність колекції [45].

1919 р. 23 червня більшовицька влада Декретом Раднаркому УСРР націоналізує майно родини Ханенків. У особняку відкрито державний музей. Цією датою визначають початок історії інституції. Першим упорядником музею став мистецтвознавець та художник Г. Лукомський (1884–1952). Разом із ним активну участь у створенні перших експозицій бере В. Ханенко [36].

На цей період припадає перша згадка про мініатюрні портрети у «Інвентарному описі зібрання музею, заснованого Б. та В. Ханенками» 1919 р. [309, арк. 9 зв.], у «Каталожних описах колекції західноєвропейського живопису та мініатюри Музею мистецтв ВУАН» 1921–1929 рр. [308] та у «Повному інвентарі Другого Державного музею, заснованого Б. Ханенком» 1919–1922 рр.

[315]. Йдеться про 27 мініатюр, що було розміщено у експозиції музею на двох щитах, вкритих оксамитом. Твори зазначено як західноєвропейські, іспанські, італійські та французькі мініатюри XVI (?) – XVIII ст. Також в описах згадуються ще дві мініатюри, розташовані окремо у залах. Портрети, змонтовані на щиті, зафіксовано також на фотографіях цього (1919 р.) та пізнішого періодів (1920–1930-х рр.) у ідентичній кількості [311; 312; 313; 314]. Завдяки зображенням їх було ідентифіковано та визначено актуальні інвентарні номери. Згідно із інвентарною книгою НММБВХ, ці предмети походять із колекції Б. та В. Ханенків і, ймовірно, були придбані колекціонерами із зібрання Філіппо Піррі (?) у 1899 р. Цей корпус із 27 мініатюр зберігся у музеї донині у повному складі. Інформація щодо двох мініатюр, згаданих у інвентарних описах, наразі не встановлена. Сьогодні також бракує матеріалів для з'ясування чинників формування ханенківської збірки мініатюрних портретів, оскільки архів музею не дійшов до нашого часу у повному обсязі, а колекція НММБВХ зазнала значних втрат упродовж ХХ ст.

У лютому 1921 р. музей остаточно перейшов до відома ВУАН [36]. 1924 р., за два роки після смерті В. Ханенка, імена засновників було викреслено з назви музею «за відсутності у Ханенка революційних заслуг перед пролетарською культурою». Упродовж 1920-х – 1930-х рр. з колекції музею до фондів інших київських музеїв було передано величезну частину ханенківського зібрання у рамках реалізації ідеї єдиного музейного фонду та перерозподілу музейних зібрань «за профілем». Це були родинні портрети, українські та російські ікони, живопис, графіка, скульптура, меблі, декоративне та народне мистецтво, різноманітні збірки археологічних пам'яток, велике зібрання зброї та обладунки. Колишній музей «енциклопедичного» художнього зібрання Ханенків набув значно вужчого профілю: музей «західного та східного мистецтва». Водночас, у цей період початку 1920-х рр. до музею надходять твори мистецтва з інших націоналізованих шляхетських зібрань, а 1925 р. за

заповітом колекціонера В. Щавинського (1868–1924) музей отримав колекцію творів нідерландських майстрів [45].

Улітку 1941 р. частину музейного зібрання було евакуйовано до Уфи (тоді – Башкирська АРСР, тепер Башкортостан). Предмети мініатюри не зазначено у списках для евакуації. З того, що залишилося у Києві, нацисти відібрали цінні твори та вивезли з України при відступі з міста 1943 р. У 1998 р. було опубліковано 474 картин європейських майстрів, що є лише частиною тих втрат, яких НММБВХ зазнав під час II Світової війни. У даному переліку мініатюрних портретів не зазначено [99].

У повоєнний період зібрання європейської портретної мініатюри поповнилося новими надходженнями. Основним напрямком була державна закупівля у приватних власників, дані про яких, здебільшого, досі залишаються невідомими. Перші сім творів долучилися до колекції музею у 1946 р.; 1950 р. – 1 предмет; 1962 р. – 4 предмети; 1963 р. – 1 предмет; 1968 р. – 3 предмети; 1988 р. – 2 предмети [305]. Важливим доповненням стала закупівля 1986 р. – 21 мініатюра від Цецилії Гнатівни Крижановської (1898–1988). Це були твори датовані XVII–XVIII ст. та виконані у техніці емалі, акварельними та гуашевими фарбами на слоновій кістці, пергаменті і папері. Цецилія Гнатівна (1898–1988) і Троардій Річардович (1897–1951) Крижановські – подружжя лікарів. Після закінчення медичного факультету Київського університету (1922 р., 1921 р.) працювали у Києві. Упродовж 1920–1940 рр. вони збирали колекцію рідкісних книг, творів живопису, графіки, декоративного мистецтва та скульптуру [37]. Мініатюри із колекції Крижановських становлять одну з найважливіших частин музейної колекції.

Наступним напрямком поповнення зібрання були передачі. Так, у 1950 р. до музею надійшло два мініатюрних портрета від Румунського уряду у рамках реституції. 1993 р. Служба Безпеки України передала три мініатюри до НММБВХ [305].

Зібрання мініатюрних портретів має шифри трьох фондів: живопису (ЖК) – 39 предметів, малюнку (РК) – 33 предмети, декоративного мистецтва (БР) – 5 предметів. Дане дослідження об'єднало твори мініатюрного живопису та вибудовало структуру колекції за періодом створення, технікою та матеріалами.

Джерелом для вивчення історії дослідження та атрибуції мініатюри НММБВХ є інвентарні дані та архівні документи. Перша згадка про наукову консультацію цього розділу припадає на 1961 р. Тоді Леопольд Всеволодович Дітц (?), спеціаліст по мініатюрі з Познані (Польща), висловив думку щодо атрибуції 25 творів [309]. 1965 р. Хосе Лопес Рей (José López-Rey; 1905–1991), іспанський історик мистецтва, визнаний одним із головних спеціалістів творчості Гойї та Веласкеса, надав консультацію щодо мініатюрного портрета 79 РК [305]. Вагомим етапом стали розвідки Зої Павлівни Рябікіної (1932–2003), завідувачки відділу європейського мистецтва НММБВХ, що опрацьовувала частину колекції, ймовірно, у 1990-х рр. [307]. У архіві музею зберігаються атрибутивні повідомлення та рукописні напрацювання науковиці щодо близько 26 творів мініатюри. У 2018 р. вперше було проведено технологічне дослідження мініатюр у Бюро науково-технічної експертизи «АРТ-ЛАБ» (О. Андріанова, С. Біскулова) [3]. Упродовж 2020–2022 рр. В. Цитович провів реставраційний огляд мініатюр, візуальний огляд (у прямому та бічному світлі), оптичну мікроскопію та фотофіксацію творів, огляд в ультрафіолетовому та інфрачервоному діапазонах.

Отже, основою зібрання європейських мініатюрних портретів НММБВХ є приватна колекція Б. та В. Ханенків, укладена упродовж 1880-х – 1920-х рр. у період появи колекціонерського інтересу та початку ґрунтовного вивчення цього виду живопису. Завдяки наявним архівним документам, можна припустити, що корпус ханенківських мініатюр – це чи не єдиний розділ музейної колекції, що дійшов до наших днів, ймовірно, у повному складі. На 1950-ті – 1990-ті рр. припадає хвиля поповнення зібрання мініатюр. У цей період музей придбав твори від українських колекціонерів, що дозволило збільшити

даний розділ більше, ніж удвічі. Зараз європейські мініатюрні портрети у НММБВХ – одне із важливих зібрань в Україні, що дозволяє прослідкувати еволюцію цього виду живопису від його становлення наприкінці XVI ст. до занепаду у XIX ст.

### **4.3. Структура колекції європейської портретної мініатюри кінця XVI–XIX століть**

#### 1. Іспанський художник (?), кінець XVI ст. (?)

*№ 1. Портрет жінки, можливо Інфанта Каталіна Мікаела Іспанська (1567–1597) (?)*

Мідь, олія, овал, 4,3 x 3,8 см (без рами); Інв. № 83 РК МХ

Походження: із зібрання Б. та В. Ханенків. Ймовірно, придбаний у 1889 р. на аукціоні збірки Філіппо Піррі (?) у Римі.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий майстер, Франція, XVII ст., Портрет молодої жінки, № 922; Каталогні описи, № 9: Франція, кінець XVI ст., Франсуа Клуе (1510–1572); Архів З. Рябікіної: Невідомий майстер, Франція, Портрет жінки.

Зображення жінки до плечей у ракурсі  $\frac{3}{4}$  праворуч. Каштанове волосся гладко зачесане назад, головний убір із коштовностей. На чоло спадає крупна перлина від розетки із дорогоцінних каменів. Високий білий комір, оздоблений уздовж краю мереживом. Чорна оксамитова сукня під горло, масивна золота прикраса. У лівому вусі – сережка у вигляді зав'язаної бантом чорної стрічки та червоний бант у зачісці з правого боку. Очі карі. Тло темно-сіре. У рамі під склом.

На звороті два написи. Напис синьою фарбою є інвентарним номером 83 *К.р.*; напис білою фарбою, перекреслений 922 є старим інвентарним номером колекції НММБВХ.

Портретована і художник не встановлені. Костюм портретованої можна датувати другою половиною XVI ст. Чорна сукня із вибитим орнаментом на



оксамиті, білосніжний комір та прикраса із коштовних каменів може вказувати на іспанський придворний костюм цього періоду. Стилiстично зображення відповідає традиційній манері іспанського придворного портрета XVI ст. Подібні королівські зображення виконували згідно чіткої іконографії: офіційний формальний вигляд без натяку на посмішку чи спокусливий шарм, а демонстрація статусу була значно важливішою за відтворення індивідуальних притаманних рис. Характерною ознакою іспанського придворного портрету цього періоду була старанна увага до передачі вишуканих текстур і пишних деталей вбрання. З огляду на призначення, мініатюрні портрети зберігали як атрибути формальних живописних зображень, так і передавали характерні особливості зображуваних [283].

Мініатюра 83 РК МХ має певну схожість/асоціюється із живописним «Портретом панни, можливо Інфанта Каталіна Мікаела Іспанська (1567–1597). Близько 1580–1600 рр.» Інв. № RCIN 402957 із колекції БКК [254]. Авторство цього твору та аналогії до нього, як і портретована, досі не встановлені, а мініатюра із БКК приписується іспанській школі XVI ст. Також на портреті може бути представлена донька іспанського короля Філіпа II (Philip II of Spain; 1527–1598) та його третьої дружини Єлизавети Валуа (Isabel de Valois; 1545–1568), Інфанта Каталіна Мікаела Іспанська (Infanta Catalina Michaela; 1567–1597) або сама Єлизавета Валуа – французька принцеса і королева Іспанії, третя дружина короля Іспанії Філіпа II [254].

Портрет 83 РК МХ, ймовірно, виконано наприкінці XVI ст. іспанським художником. Про це свідчить стилістика портрету та деталі іспанського придворного костюму цього періоду, а саме: світловий контраст (білий комір, чорне вбрання), рясні коштовності та типовий високий комір невеликого розміру [130]. Майстерність виконання портрету особливо помітна у моделюванні рис обличчя відтінками білої, червоної і коричневою фарб. Автор позначає тонкою лінією характерну ямку на підборідді, набряки під нижніми повіками, форму носу

та пухкі губи. Мініатюра написана олією на мідній основі, що не суперечить пропозиції датування.

2. Художник XVII ст. (?) за фламандським, іспанським або англійським художником XVI ст.

*№ 2. Портрет дівчини у смугастій сукні*

Мідь, олія, круг, D – 5, 2см (без рами); Інв. № 75 РК МХ

Походження: із зібрання Б. та В. Ханенків. Ймовірно, придбаний у 1889 р. на аукціоні збірки Філіппо Піррі (?) у Римі.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий майстер, Франція, XVI ст., Портрет молодої жінки, № 930; Каталогні описи № 27: XVI ст. (?).

Портрет дівчини до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  ліворуч. Висока зачіска оздоблена гірляндою із прикрас по обидва боки. Круглий стоячий комір із тонкого білого мережива. Вузька атласна сукня під горло золотого кольору із кораловим смугами. Очі карі, волосся руде. Тло зелене і зелено-бежеве. У рамі під склом.

На звороті п'ять написів. Напис синьою фарбою є інвентарним номером *75 К.р.*; напис білою фарбою, перекреслений *930* є старим інвентарним номером колекції НММБВХ; напис чорним олівцем *11.*; напис чорною фарбою тонким пензлем *11*; напис червоним олівцем *11*.

Портретована і художник не встановлені. Костюм портретованої можна датувати другою половиною XVI ст. Яскраві кольори тканин вбрання можуть вказувати на англійський костюм цього періоду. У 1560-х рр. при дворі королеви Єлизавети відмовилися від стриманості темних кольорів і тканин іспанського стилю. Насичені відтінки переважали як у жіночому, так і в чоловічому костюмах. Вбрання густо оздоблювали вишивкою, тасьмою та рожевими деталями [167, с. 383].

Однак, манера виконання, форма мініатюри у поєднанні із технікою викликає сумніви щодо датування кінцем XVI ст. Постава та поза портретованої близькі до зображень художників Арнольда Бронкорста (Arnold Bronckorst;

працював 1565–1583) [250], Адріана Вансона (Adrian Vanson; помер до 1610) [238]. Проте манера виконання у порівнянні із творами цих художників є спрощеною, що особливо помітно у моделюванні рис та пропорцій обличчя. Натомість, делікатне мереживо коміру, фактура блискучого атласу та коралові смуги написано з увагою до деталей. Кругла форма мініатюри асоціюються із першими зразками крихітних портретів, виконаних на глибокому синьому тлі акварельними фарбами на пергаменті. Водночас, у Північній Європі XVI ст. побутував так званий капсульний портрет, що складався із двох зображень у футляр із кришкою. Зазвичай, їх писали на дерев'яній основі олійними фарбами. Проте мініатюра з 75 РК МХ виконана на мідній пластині, що була доволі поширеною у мініатюрному живописі від XVI і до XIX ст. [238]. Ймовірно, 75 РК МХ є копією мініатюри кінця XVI ст. майстра XVII ст.

2. Голландський або фламандський художник, перша половина XVII ст.,  
за Якобом ван Доортом (1528–1629)

*№. 3. Портрет короля Швеції Густава II Адольфа (1594–1632). 1632 р. (?)*

Мідь, олія, овал, 4 x 5,2 см (без рами); Інв. № 320 ЖК МХ

Походження: придбаний у 1963 р. у М. С. Дашевської (?) за Актом державної закупівлі № 475/8пп від 12.07.63 р.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий художник першої половини XVII ст., Фландрія (?), Портрет чоловіка, ліворуч зверху монограма *Аб* і дата *1632*; Архів З. Рябікіної: Александр Купер (Англія, 1608–1659), Портрет Густава Адольфа.

Зображення чоловіка до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  праворуч. Русяве вволосся зачесане назад. Пишні вуса, задерті догори, та борідка. Білий відкладний комір до плечей, уздовж краю оздоблений широким мереживом. Чорне вбрання із поздовжніми розрізами, з-під яких проступає біла сорочка, золоті гудзики. Очі блакитні. Тло синє. Ліворуч зверху напис/монограма прописом золотою фарбою: *А. 1632*. У рамі.

На звороті напис та наліпка. Напис блакитною фарбою є інвентарним номером 320 ЖК. На наліпці із білого паперу напис ручкою *КМЗВИ 320 ЖК 3791 ПП*.

Мініатюрний портрет 320 ЖК МХ має атрибуцію З. Рябікіної щодо автора, Александера Купера (Alexander Cooper; 1609–1660), та портретованого – король Швеції Густав II Адольф (Gustav II Adolf; 1594–1632). Ідентифікація художника була відхилена даним дослідження на основі порівняльного аналізу творів та деталей біографії майстра. До сьогодні зберіглося украй мало творів А. Купера. Здебільшого, це портрети королівських осіб Богемії, Голландії та Швеції, що до ХІХ ст. перебували у монарших родинах. Художник народився у Лондоні та мандрував у подальші роки між Гаагою, Амстердамом, Стокгольмом, Йорком, Копенгагеном та Лондоном [250]. Мініатюра 320 ЖК МХ відрізняється за манерою виконання від автентичних творів А. Купера. Це можна пояснити технікою живопису: портрет 320 ЖК МХ написаний олією на міді, а А. Купер насамперед відомий як мініатюрист у техніці акварелі і гуаші на основі із пергаменту [250]. Напис на мініатюрі 320 ЖК МХ може свідчити про ймовірне датування – 1632 р. Із біографії художника відомо, що у цей період 1631–1632 рр. А. Купер працював у Гаазі на Фрідріха V, курфюрста Пфальцу (Frederick V; 1596–1632) і короля Богемії (що перебував там у вигнанні), та на представників Оранської династії. У 1647–1660 рр. А. Купер був у Стокгольмі придворним художником доньки і наступниці Густава II Адольфа, королеви Христини I (Christina; 1626–1689) до її зречення у 1654 р., а потім – короля Карла X Густава (Charles X Gustav; 1622–1660). Після короткого перебування у Данії майстер повернувся до Швеції, де помер на початку 1660-х рр. [250].

Особистість портретованого була підтверджена аналогіями – живописний портрет у повний зріст Інв. № NMGrh 2076 «Густав II Адольф (1594–1632), король Швеції, одружений із Марією Елеонорою Бранденбурзькою» анонімого художника за Якобом ван Доортом (Jacob van der Doort; 1528–1629) із НМШ [223] та мініатюрний портрет до поясу Інв. № A2685 «Густав II Адольф. 1629

р.»), що приписується Я. ван Доорту, у колекції НМІЗФ. Постава, ракурс обличчя та костюм на мініатюрі 320 ЖК МХ повторюють живописний портрет Інв. № NMGrh 2076, виконаний за Я. ван Доортом. Риси обличчя, волосся та спосіб їхнього моделювання виглядають подібними, особливо зображення невеликих очей із крупною райдужкою та верхніми повіками, виділеними лініями; широкий контур носу та підкреслена верхня борозна; будова зовнішнього вуха. Форма коміру та візерунок мережива на ньому є ідентичними; відмінність – кількість розрізів на жакеті. Мініатюра 320 ЖК МХ є подібною за композицією до мініатюри Інв. № A2685, однак манери виконання є різними. Обличчя на Інв. № A2685 виглядає ідеалізованим та молодшим; мереживо написано менш детально у порівнянні із 320 ЖК МХ. Ймовірний автор аналогій до портрета 320 ЖК МХ, Я. ван Доорт – художник фламандського або голландського походження, що виконував портретні мініатюри здебільшого у техніці акварелі і гуаші на пергаменті. Він працював для дворів Данії та Швеції у період з 1606 р. до своєї смерті у 1629 р. [250].

Мініатюра 320 ЖК МХ, ймовірно, виконана голландським або фламандським художником першої половини XVII у 1632 р. за живописним прототипом, виконаним Я. ван Доортом. У цьому році шведський король помер, відтак, можливо, мініатюра написана посмертно за портретами попередніх років. Твір потребує подальших техніко-технологічних досліджень для з'ясування автентичності напису, що містить монограму і датування.

4. Фламандський або французький, або італійський майстер, початок XVII ст.

*№ 4. Портрет жінки у венеційській сукні*

Мідь, олія, овал, 5,9 x 4,2 см (без рами); Інв. № 82 РК МХ

Походження: із зібрання Б. та В. Ханенків. Ймовірно, придбана у 1889 р. на аукціоні збірки Філіппо Піррі (?) у Римі.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий майстер, Франція, XVII ст., Портрет молоді жінки, № 923; Каталогні описи, № 14: Франція, XVII ст.; Консультація Дітца Л. В.: Франція, XVII ст.; Архів З. Рябікіної: Невідомий майстер, Фландрія, Портрет жінки.

Зображення жінки до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  ліворуч. Волосся руде, розпущене, із прямим проділом. Зачіска оздоблена бантом із червоної стрічки ліворуч та на локоні, що спадає на плече. Намисто із перлів та чорний переплетений шнурок. Квадратний виріз сукні оздоблений білим мереживом. Сукня золотого кольору із червоним та білим декором. Очі бурштинового кольору. Тло зелено-коричневе. У рамі під склом.

На звороті три написи. Напис синьою фарбою є інвентарним номером 82 *К.р.*; напис білою фарбою, перекреслений 923 є старим інвентарним номером колекції НММБВХ; напис синім олівцем 4.

Портретована і художник не встановлені. Костюм портретованої можна датувати кінцем XVI ст. У цей період європейське вбрання формувалися за зразком французької та італійської моди. Упродовж 1580–1590-х рр. ліф жіночої сукні зазнав основних змін. У Франції ліфи мали низький виріз, однак в Італії виріз сягав іноді нижче рівня грудей. Такі сукні доповнювали сорочки, що допомагали зберігати скромний вигляд панянкам. Італійські сукні шили із тканин різноманітних відтінків та оздоблювали дорогоцінним камінням. Фасони модного вбрання цього часу з'явилися у книзі гравюр 1590 р. «Про давні та сучасні звичаї різних частин світу» (*De gli Habiti antichi et moderni di Diverse Parti del Mondo*) [130]. Сукня портретованої на мініатюрі 82 РК МХ має схожість із зображенням вбрання на «Портреті дами у венеційському костюмі. Близько 1599 р.» Лавінії Фонтанї (*Lavinia Fontana; 1552–1614*) (Приватна колекція). Однак, зачіска портретованої є більш характерною вже для XVII ст. Подібне зображення укладки волосся на живописному портреті «Елізабет Кравен, леді Поуїс. Близько початку XVII ст.» англійської школи (Замок Поуїс, Національний фонд, Уешпул, Велика Британія). На початку наступного століття модні

тенденції попереднього періоду зберігають актуальність [79, с. 259]. З огляду на те, що італійське і французьке вбрання цього періоду задавало тенденції європейської моди, датування не встановлено. Мініатюра 82 РК МХ виконана, ймовірно, фламандським або італійським, або французьким майстром початку XVII ст.

Подібним способом було досліджено такі предмети: № 5 (Інв. № 76 РК МХ), № 6 (Інв. № 74 РК МХ), № 7 (Інв. № 77 РК МХ), № 8 (Інв. № 72 РК МХ), № 9 (Інв. № 69 РК МХ), № 10 (Інв. № 70 РК МХ), № 11 (Інв. № 71 РК МХ), № 12 (Інв. № 311 ЖК МХ).

5. Голландський, фламандський або німецький художник, друга половина XVII ст. за Йоганнесом Мейтенсом (близько 1614–1670)

*№ 13. Портрет Луїзи Генрієтти Оранської, близько 1666 р. (?)*

Мідь або золото (?), олія, овал, 3,6 x 3 см (у рамі); оправа: срібло, позолота; Інв. № 354 ЖК МХ

Походження: придбаний у 1986 р. у Ц. Крижановської за Актом Державної закупівлі № 54-н/5 пп від 25.06.1986 р.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий художник XVIII ст., Портрет жінки; Архів З. Рябікіної: Невідомий художник, Західна Європа, Портрет Генрієтти Гассен-Касель, першої дружини Фрідріха III (?).

Зображення жінки до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  праворуч. Зачіска із підібраного волосся та локонів, що спадають на обличчя та плечі. Серезки із перлів у формі краплі, перлове намисто. Глибокий виріз сукні оздоблений хутром горностая. Декольте прикрашене брошкою. Очі карі; волосся чорне. Тло зелено-коричневе. У рамі під склом.

На звороті мідна пластина, ліворуч унизу напис білою фарбою – інвентарний номер 354 ЖК.

Мініатюра 354 ЖК МХ має атрибуцію З. Рябікіної, що була відхилена даним дослідженням. Ідентифікація портретованої ґрунтується на живописних

аналогіях – Інв. № Q531772 «Луїза Генрієтта Нассау-Оранська (1627–1667), близько 1655 р.», виконана невідомим художником у манері Йоганнеса Мейтенса (Johannes Mijtens; близько 1614–1670), із зібрання ФПЗСББ [220] та Інв. № GKI1019 «Портрет Фрідріха Вільгельма Бранденбурзького (1620–1688), Луїзи-Генрієтти Оранської (1627–1667) та їхні діти, близько 1666 р.» Й. Мейтенса, що перебуває у Палаці Оранієнбург (м. Оранієнбург, Бранденбург) [220]. Мініатюра 354 ЖК МХ повторює композицію та деталі одягу на портреті Інв. № GKI1019. Відмінність полягає у зображенні брошки із каменю у формі ромбу та перлини у формі краплі на мініатюрі. Модельовання рис обличчя є подібним, однак на мініатюрі виглядає спрощеним.

Луїза Генрієтта Оранська (Louise Henriette of Nassau; 1627–1667) – нідерландська принцеса з Оранської династії, донька штатгальтера Голландії Фредеріка Генріка Оранського та принцеси Амалії Сольмс-Браунфельської; від 1646 р. [250] – перша дружина Фрідріха Вільгельма Бранденбургського (№ 16) та матір першого короля Пруссії Фрідріха I (№17, № 27), сестра портретованих № 14, № 15.

Мініатюра 354 ЖК МХ, ймовірно, виконана голландським, фламандським або німецьким художником другої половини XVII ст. за прототипом Інв. № GKI1019 Й. Мейтенса.

6. Французький або голландський майстер, друга половина XVII ст.

*№ 14. Портрет Генрієтти Катерини Оранської (1673–1708), близько 1666 р.*

Мідь або золото (?), емаль, овал, 3,4 x 3 см (у рамі); оправа: золото; Інв. № 349 ЖК МХ

Походження: придбаний у 1986 р. у Ц. Крижановської за Актом Державної закупівлі № 54-н/5 пп від 25.06.1986 р.

Історія атрибуції: Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий художник, середина XVII ст., Портрет Генрієтти-Катаріни, принцеси Оранської; Архів З.



Рябікіної: Портрет Генрієтти-Катаріни, принцеси Оранської, дружини герцога Йоганна Георга II Ангальт Дасауського.

Зображення жінки до поясу, спирається чолом на праву руку. Зачіска із підбраного волосся та локонів, що спадають на обличчя та плечі. Серезка із перлів у формі краплі. Сукня золотого кольору із глибоким вирізом, пишний рукав, біла сорочка. Очі карі, волосся русяве. Тло – блакитне небо. Із лицьового боку – тонка смуга золотого обрамлення. На звороті ліворуч унизу напис білою фарбою – інвентарний номер 349 ЖК

7. Французький або голландський майстер, друга половина XVII ст.

*№ 15. Портрет Марії Генрієтти Оранської (1642–1688), близько 1666 р.*

Мідь або золото (?), емаль, овал, 3,4 x 3 см (у рамі); оправа: золото;

Інв. № 353 ЖК МХ

Походження: придбаний у 1986 р. у Ц. Крижановської за Актом Державної закупівлі № 54-н/5 пп від 25.06.1986 р.

Історія атрибуції: Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий художник XVII ст., Портрет жінки, близько 1680 р.; Архів З. Рябікіної: Невідомий художник, Західна Європа, Портрет Генрієтти Гессен-Кессель (1661–1683), першої дружини кронпринца Фрідріха III.

Зображення жінки до поясу, спирається чолом на праву руку. Зачіска із підбраного волосся та локонів, що спадають на обличчя та плечі. Прозора накидка оздоблює зачіску. Сукня блакитного кольору із глибоким вирізом, пишний рукав із прорізами та біла сорочка. Очі карі, волосся чорне. Тло – завіса коричнево-зеленого кольору та небо вдалині. Із лицьового боку – тонка смуга золотого обрамлення.

На звороті ліворуч унизу напис білою фарбою – інвентарний номер 353 ЖК.

Атрибуція мініатюр 349 ЖК МХ та 353 ЖК МХ була уточнена даним дослідженням. Ідентифікація портретованих ґрунтується на живописних

портретах – до № 14 Інв. № G1453 «Портрет Генрієтти Катерини Оранської (1637–1708), близько 1665–1666 рр.» та до № 15 Інв. № G1454 «Портрет Марії Генрієтти Оранської (1642–1688), близько 1665–1666 рр.» Й. Мейтенса із колекції МВЗ.

Мініатюра 349 ЖК МХ повторює композицію, деталі одягу та зачіски Інв. № G1453, однак зображення виконане у дзеркальному повороті щодо живописного портрету. Риси обличчя на мініатюрі є більш реалістичними та мають характерні ознаки (орлиний ніс, друге підборіддя, зморшки на шії). Мініатюра 353 ЖК МХ повторює композицію, деталі одягу та зачіски Інв. № G1454.

Генрієтта Катерина Оранська (Henriette Catherine of Nassau; 1673–1708) та Марія Генрієтта Оранська (Maria of Orange-Nassau; 1642–1688) – нідерландські принцеси з Оранської династії, доньки штатгальтера Голландії Фредеріка Генріка Оранського та принцеси Амалії Сольмс-Браунфельської. Аналогії до мініатюр належать до серії живописних портретів сестер із королівської родини Оранських-Нассау у виконанні Й. Мейтенса та його майстерні. Принцеси представлені у образі Меланхолії, що спирає чоло на руку [250]. (Портретовані № 14 та № 15 є сестрами зображеної на № 13).

Мініатюри 349 ЖК МХ та 353 ЖК МХ виконані одним майстром, досі не встановлений. Ймовірно, портрети створені після 1666 р. французьким або голландським майстром другої половини XVII ст. за роботами Й. Мейтенса та його майстерні.

Подібним способом було досліджено такі предмети: № 26 (№ 351 ЖК МХ), № 27 (Інв. № 341 ЖК МХ), № 65 (Інв. № 324 ЖК МХ).

8. Юо (?), друга половина XVII ст.

*№ 16. Портрет Фрідріха-Вільгельма – Великого курфюрста (1620–1688), близько 1670–1690 рр. (?)*

Золото, емаль, овал, 3,5 x 3,2 см (у рамі); оправа: золото; Інв. № 352 ЖК  
МХ

Походження: придбаний у 1986 р. у Ц. Крижановської за Актом Державної закупівлі № 54-н/5 пп від 25.06.1986 р.

Історія атрибуції: Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий художник XVII ст., Портрет чоловіка, близько 1670 р.; Архів З. Рябікіної: Невідомий майстер, Західна Європа, Портрет великого курфюрста Вільгельма Великого курфюрста (1620–1688).

Зображення чоловіка до плечей у ракурсі  $\frac{3}{4}$  ліворуч. Пишна перука із прямим проділом. Вузькі вуса. Обладунок із оздобленням золотом, біла мереживна краватка-шарф та бант із бордової тасьми, синя стрічка англійського Найшляхетнішого Ордену Підв'язки від лівого плеча, червона накидка, оздоблена хутром горностая. Очі карі. Тло темно-зелене. Із лицьового боку – тонка смуга золотого обрамлення.

На звороті металеві горизонтальні кріплення (здогадно для стрічки) у верхній і нижній частинах, що виступають над поверхнею і кріпляться до потовщення по периметру. У центрі – монограма курфюрста.

Мініатюра 352 ЖК МХ має атрибуцію З. Рябікіної, яку підтвердило та уточнило дане дослідження. Ідентифікація портретованого базується на аналогіях: мініатюрний портрет на оправі годинника Інв. № 17.190.1522 «Фрідріх Вільгельм, Великий курфюрст, близько 1688 р.» у МММ Жана-П'єра Юо (Jean-Pierre Huard; 1655–1723); живописні портрети – Інв. № GK11019 «Портрет Фрідріха Вільгельма Бранденбурзького (1620–1688), Луїзи-Генгрієтти Оранської (1627–1667) та їхні діти, близько 1666 р.» Й. Мейтенса, Інв. № GK I 1046 «Портрет Фрідріха Вільгельма, курфюрста Бранденбурга (1620–1688) та Луїзи-Генгрієтти Оранської (1627–1667). 1666 р.», Інв. № GK I 3312 «Портрет Фрідріха Вільгельма Бранденбургського (1620–1688). 1666 р.» Пітера Назона (Pieter Nason; 1612–1688) у колекції Замку Шарлоттенбург (Берлін); гравюра Інв. № 1927,1008.267 «Фрідріх Вільгельм, «Великий курфюрст» Бранденбурга,

близько 1690 р.» Фрідріха Вільгельма Замюеля Блезендорфа (Samuel Blesendorf; 1639–1699) у зібранні БМ. Мініатюра є близькою за композицією до Інв. № 1927, 1008.267 у виконанні придворного гравера Фрідріха, однак є відмінними у способі моделювання. Риси обличчя є схожими, однак на мініатюрі виглядають ідеалізованими. Костюм відрізняється деталями (бант із бордової тасьми та синя стрічку ордену на мініатюрі, на гравюрі – накидка, оздоблена хутром горностая, із фібулою на правому плечі). Датування запропоноване на основі періоду виконання аналогій.

Фрідріх Вільгельм (Frederick William; 1620–1688) – курфюрст Бранденбурга та герцог Пруссії, правитель Бранденбурга-Пруссії від 1640 р. і до смерті у 1688 р.. Представник дому Гогенцоллернів, відомий як «Великий курфюрст» (der Große Kurfürst) завдяки військовим та політичним досягненням. Його наступником став його син Фрідріх I (1657–1713) [83] (портретований на № 17).

Автором мініатюри 352 ЖК МХ, ймовірно, майстер із родини емальєрів Юо, що працював при дворі курфюрста та його наступника у 1686–1700 рр. Горизонтальні кріплення на звороті можуть свідчити про призначення мініатюрного портрету для кріплення на одязі. Лицьовий бік зображення має тонкі подряпини, ймовірно механічні пошкодження під час носіння. Мініатюрний портрет міг використовуватися для демонстрації на прихильності до правителя.

Подібним способом було досліджено такі предмети: № 17 (Інв. № 356 ЖК МХ), № 18 (Інв. № 355 ЖК МХ), № 19 (Інв. № 346 ЖК МХ).

9. Емі Юо (1657–1724) та Жан-П'єр Юо (1655–1723)

*№ 20. Портрет Софії Шарлотти Ганноверської (1668–1705), після 1701 рр. (?)*

Золото, емаль, овал, 5,5 x 4,5 см (у рамі); Інв. № 342 ЖК МХ

Походження: придбаний у 1986 р. у Ц. Крижановської за Актом Державної закупівлі № 54-н/5 пп від 25.06.1986 р.

Історія атрибуції: Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий художник другої половини XVII ст., Портрет жінки середина 80-х рр. XVII ст.; Архів З. Рябікіної: Брати Юо, Амі (1657–1724), Жан-П'єр (1655–1723), Франція, Портрет Магдалини Сибіли (1652–1712) Вюртембергської, дружини Вільгельма Людвіга Вюртенберзького.

Зображення жінки до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  ліворуч. Висока напудрена зачіска декорована коштовностями і низками перлів, локони спадають на плечі. Сукня золотого кольору із глибоким вирізом, що оздоблений білим мереживом вишивкою та стрічкою із коштовностей. Декольте із брошкою, що тримає синю накидку від правого плеча. Очі блакитні. Тло коричневе. Із лицьового боку – тонка смуга золотого обрамлення.

На звороті ліворуч унизу підпис прописом, тонким пензликом, чорною фарбою *fratres Huaut pinxerunt*. На обрамленні ліворуч унизу білою фарбою напис – інвентарний номер 342 ЖК.

Подібним способом було досліджено такі предмети: № 21 (Інв. № 344 ЖК МХ), № 22 (Інв. № 345 ЖК МХ).

Мініатюри 342 ЖК МХ, 344 ЖК МХ та 345 ЖК МХ мають атрибуцію З. Рябікіної, що була уточнена даним дослідженням. Дані про авторів та період створення було поглиблено, пропозицію персоналій портретованих було відхилено. На портретах № 20, № 21 і № 22 представлено одну особу – Софію Шарлотту Ганноверську (Sophia Charlotte of Hanover; 1668–1705) – першу королеву-консорт Пруссії, другу дружину короля Фрідріха I (1657–1713) (№ 17 356 ЖК). Ідентифікація портретованої ґрунтується на гравюрі Інв.№ RP-P-1911-4565 «Портрет Софії Шарлотти, королеви Пруссії, як курфюрстки Бранденбурга, близько 1688–1701 рр.» Замюеля Блезендорфа (Samuel Blesendorf; 1639–1699) у колекції РМ. Мініатюра 342 ЖК МХ повторює композицію, риси обличчя та деталі одягу (незначно відрізняються формою фібули, декором зачіски,

візерунком мережива та тканини сукні та ін.). Обличчя на мініатюрі ідеалізоване, виконано у спрощеній манері, але впізнаване. Встановлення персоналії на мініатюрах 344 ЖК МХ і 345 ЖК МХ ґрунтується на даному живописному прототипі. Датування засноване на періоді створення аналогії близько 1688–1701 рр.

Мініатюри № 20, № 21 та № 22 мають на звороті підпис братів Юо (*fratres Huaut*). 342 ЖК МХ та 344 ЖК МХ мають ідентичні підписи, підпис 345 ЖК МХ відрізняється у написанні прізвища *Huauts*. Брати Юо належать до династії одних із найкращих емальєрів XVII ст. П'єр Юо (Pierre Huaut; 1612–1680) походив із французького міста Шательро, близько 1630 р. оселився у Женеві та працював там як майстер-емальєр і художник. Троє із одинадцяти дітей П'єра стали відомими емальєрами і, очевидно, навчалися батька; П'єр II (Pierre II; 1647–1698), Жан-П'єр (Jean-Pierre; 1655–1723) і Амі (Амі або Amicus; 1657–1724). П'єр II заснував власну студію близько 1680 р., а через кілька років почав співпрацювати зі своїми братами.

18 травня 1686 р. Жан-П'єр і Амі переїхали до Пруського двору Берліна. Братів призначили художниками-емальєрами курфюрста Фрідріха Вільгельма Бранденбурзького (1620–1688). Це сталося, можливо, завдяки рекомендації їхнього старшого брата П'єра II (1647–1698), який уже був при дворі курфюрста у 1685 р. 16 серпня 1700 р. майстри попросили про звільнення і повернулися до Женеви. Емальєри із родини Юо підписували свої роботи зазвичай із варіаціями прізвища: *Huaut*, *Huault*, *Huaut* або *Huauts*. З огляду на період виконання твору з'являлися уточнення [272].

Портретована Софія Шарлотта у період діяльності братів Юо перебувала при Пруському дворі. Вона одружилася із сином курфюрста Вільгельма Бранденбурзького, Фрідріхом I, у 1684 р., а у 1688 р. стала курфюрсткою Бранденбурга. 1701 р. Софія стала першою королевою Пруссії. Однак, підпис *fratres Huaut pinxerunt* може свідчити про те, що мініатюрний портрет виконано

після вже 1700 р.. Оскільки, для берлінського періоду художників були більш характерні підписи із варіацією прізвища *Huaud* та з уточненням *à Berlin* [272].

Ймовірно, мініатюри 342 ЖК МХ та 344 ЖК МХ виконані братами Юо після 1700 р. за гравюрами Замюеля Блезендорфа. Портрет 345 ЖК МХ, також ймовірно, створений у цей період. Мініатюри могли призначатися для дипломатичного подарунку та/або членів родини.

10. Фламандський (?) художник, друга половина XVII ст.

*№ 23. Портрет Леопольда I, імператора Священної Римської імперії, близько 1675 р. (?)*

Пергамент (?), акварель, гуаш, 2, 7 x 2, 4 см (без рами); 4, 5 x 3,5 см (у рамі); оправа: золото; Інв. № 347 ЖК МХ

Походження: придбаний у 1986 р. у Ц. Крижановської за Актом Державної закупівлі № 54-н/5 пп від 25.06.1986 р.

Історія атрибуції: Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий художник XVII ст., Портрет чоловіка, середина 1660-х рр.; Архів З. Рябікіної: Невідомий майстер, Західна Європа, Портрет Йоганна Георга II Саксонського (1613–1680), близько 1650 р.

Зображення чоловіка до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  праворуч. Довге чорне волосся із прямим проділом. Тонкі вуса. Білий відкладний широкий мереживний комір. Масивний золотий ланцюг. Очі зелені. Тло сіро-коричневе. У золотій оправі у техніці філіграні, що закриває зворот, під склом.

Мініатюра 347 ЖК МХ має атрибуцію З. Рябікіної, що була відхилена даним дослідженням. Ідентифікація портретованого базується на гравюрі Інв. № 1868,0808.2412 «Портрет Леопольда I, імператора Священної Римської імперії, близько 1675 р.» Конрада Вауманса (Conraad Waumans; 1619–після 1675) за Яном Бокхорстом (Jan Boeckhorst; 1604/1605–1668) у колекції БМ [83]. Мініатюра частково повторює композицію гравюри (відсутні лавровий вінок та деталі тла), риси обличчя (видовжений овал обличчя, виражена нижня губа,

підняті вузькі брови), деталі костюму (форма коміру, золотий ланцюг). Спосіб моделювання рис обличчя на мініатюрі якісний, виконаний реалістично та жваво.

Леопольд I Габсбург (Leopold I; 1640–1705) – імператор Священної Римської імперії з 1658 р., король Угорщини 1655 р., король Богемії з 1656 р., титулярний король Галичини та Володимирії, другий син імператора Фердинанда III й Марії Анни Іспанської. Правління Леопольда I відзначилось гострим протистоянням із Людовиком XIV за гегемонію в європейській політичній ситуації [83].

Автор мініатюри 347 ЖК МХ не встановлений. Ймовірно, портрет виконав фламандський художник другої половини XVII ст. за Я. Бокхорстом близько 1675 р. Мініатюрний портрет міг призначатися для дипломатичного подарунку та/або членів родини.

Подібним способом було досліджено № 24 (Інв. № 350 ЖК МХ).

11.Марі Дюшатель (?)

Брюссель, 1652 – Антверпен, 1692

*№ 25. Портрет Марії Анни Пфальц-Нойбурзької, королеви Іспанії (?), близько 1689 р. (?)*

Картон, акварель, гуаш, 5,5 x 4,5 см (у рамі); оправа: срібло, позолота; Інв. № 348 ЖК МХ

Походження: придбаний у 1986 р. у Ц. Крижановської за Актом Державної закупівлі № 54-н/5 пп від 25.06.1986 р.

Історія атрибуції: Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий художник перша половина XVIII ст., Портрет жінки, близько 1695–1700 рр.; Архів З. Рябікіної: Невідомий майстер, Західна Європа, Портрет Крістіни Еберхардіни (1671–1727) – дружини Августа Сильного.

Зображення жінки до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  ліворуч. Зачіска із високо підібраного напудреного волосся із вплетеними прикрасами, локони спадають



на плечі. Серезка округлої форми. Сукня блакитного кольору із глибоким вирізом, оздобленим білим мереживом та фібулою на плечі, декольте та ліфі. Накидка декорована хутром горностая. Очі карі. Тло світло-сіре. У оправі, під склом.

Зворот закритий картоном, уздовж лівого краю напис білою фарбою – інвентарний номер 348 ЖК.

Мініатюра 348 ЖК МХ має атрибуцію З. Рябікіної, що була відхилена даним дослідженням. Ідентифікація автора ґрунтується на аналогії – мініатюрному портреті Інв. № SK-A-4313 «Генрієтта Амалія з Ангальт-Дессау (1666–1726). Дружина Генріха Казимира II, князя Нассау-Дітца. 1689 р.» Марі Дюшатель (Marie Duchatel; 1652–1692). Мініатюри є близькими за художньо-стилістичними особливостями, способом моделювання, манерою та технікою виконання. Марі Дюшатель або Марі Дю Шастель або Марі Августіна дю Шастель (Marie Duchatel/ Maria du Chastel/ Maria Augustina de Chastel) – фламандська художниця та мініатюристика. Вона народилася у Брюсселі у родині художника Франсуа дю Шастеля (François du Chastel; 1616–1679) та навчалася у батька. Близько 1679–1681 рр. М. Дюшатель одружилася із художником Елгоном ван дер Нером (Elgon van der Neer; 1635–1703). Майстриня працювала при дворі Данії близько 1675 р. та, можливо, у цей період була у Східній Фризії; близько 1689–1691 рр. художниця провела у Дюссельдорфі. Наразі відомо лише дві роботи М. Дюшатель – це підписані та датовані парні мініатюрні портрети Інв. № SK-A-4313 та Інв. № SK-A-4439, що зберігаються у зібранні РМ [250].

Встановлення портретованої базується на гіпотетичній аналогії Інв. № 5647 «Марія Анна Пфальц-Нойбурзька, королева Іспанії. 1689 р.» Е. ван дер Нера, що зберігається у Баварських державних колекціях живопису – Старій Пінакотеці (Мюнхен) [70]. Мініатюра 348 ЖК МХ є близькою за композицією, поставою та рисами обличчя (невеликі карі очі, гострий маленький ніс, пухкі невеликі губи та широкі брови). Обличчя на мініатюрі є ідеалізованим, однак впізнаваним. Марія Анна Пфальц-Нойбурзька (Maria Anna of Neuburg; 1667–

1740) – німецька принцеса із родини Віттельсбахів. У 1689 р. вона стала королевою-консортом Іспанії як друга дружина Карла II Зачарованого (Charles II; 1661–1700), останнього Габсбурзького правителя Іспанської імперії [83].

У 1689 р. М. Дюшатель супроводжувала свого чоловіка до Дюссельдорфу для виконання замовлення та, можливо, асистувала йому у написанні портрету Інв. № 5647. У цей період майстриня, ймовірно, виконала мініатюрний портрет королеви Іспанії. Про це може свідчити аналогічна манера виконання 348 ЖК МХ та Інв. № SK-A-4313, що підписана і датована тим самим 1689 р. Мініатюра могла призначатися для приватного користування, зважаючи на тендітну основу та техніку портрету.

## 12. Петер Ходлі (?)

британський художник, працював 1700–1750 рр.

### № 28. *Марія Стюарт (1662–1695) (?)*

Картон або пергамент (?), акварель, гуаш, 7 x 5,2 см (у рамі); оправа: срібло, позолота (?); Інв. № 343 ЖК МХ

Походження: придбаний у 1986 р. у Ц. Крижановської за Актом Державної закупівлі № 54-н/5 пп від 25.06.1986 р.

Історія атрибуції: Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий художник середина XVII ст., Портрет жінки, 90-ті роки XVII ст.; Архів З. Рябікіної: Брати Юо, XVII ст., Франція, Портрет Елеонори Юліани Вюртенбергської.

Зображення жінки до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  праворуч. Зачіска із високо підбраного волосся, що спадає на плечі. Сукня синього і білого кольорів із глибоким вирізом. Рукав та декольте оздоблені брошками та фібулами. Очі карі, волосся чорняве. Тло сіро-коричневе. У оправі із підвісом у вигляді банту, під склом.

Зворот закритий картоном, уздовж лівого краю напис білою фарбою – інвентарний номер 343 ЖК.

Мініатюра 343 ЖК МХ має атрибуцію З. Рябікіної, що була відхилена даним дослідженням. Ідентифікація портретованої та художника ґрунтується на мініатюрному портреті Інв. № SK-A-4324 «Вільям III (1650–1702), принц Оранський і з 1689 р. король Англії з дружиною Марією Стюарт (1662–1695)» Петера Хоадлі (Peter Hoadly; британський художник, працював 1700–1750) у колекції РМ [249]. Мініатюра повторює композицію, риси обличчя та деталі одягу портретованої на парній мініатюрі П. Хоадлі. Обличчя ідеалізовано (форма носу) та зображено молодше, однак характерні ознаки є впізнаваними (розкосі, далеко посаджені очі горіхового кольору, із підкресленою чорною лінією верхньою повікою, підняті кути губ у посмішці, форма вуха). Спосіб моделювання рис обличчя (штриховкою, тіні блакитною фарбою), волосся (тонкими лініями, від чола), деталей костюму та тла (поздовжнім і перехресним штрихуванням). Гіпотетичне датування базується на періоді створення аналогії.

Марія II (Mary II; 1662–1694). Королева Англії, Шотландії та Ірландії, правила разом зі своїм чоловіком, Вільгельмом III (II) (William Henry; 1650–1702) від 1689 р. до своєї смерті у 1694 р. Після одруження 1677 р. Марія стала принцесою Оранською [83]. З огляду на художньо-стилістичні особливості та пряму аналогію Інв. № SK-A-4324 у колекції РМ, ймовірним автором мініатюри є британський художник П. Хоадлі. Портрет міг призначатися для дипломатичного подарунку і/або для членів родини.

13. Іспанський художник, друга половина XVII ст.

*№ 29. Портрет дівчини у сірій сукні*

Мідь, олія, прямокутник, 6,3 x 5,2 см (без рами); Інв. № 80 РК МХ

Походження: із зібрання Б. та В. Ханенків. Ймовірно, придбана у 1889 р. на аукціоні збірки Філіппо Піррі (?) у Римі.

Історія атрибуції: Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий майстер, Іспанія, XVII ст., Портрет жінки, № 925; Каталогні описи, № 8: Іспанія, XVII

ст.; Консультація Дітца Л. В.: Іспанія, XVII ст.; Архів З. Рябікіної: Невідомий майстер, Іспанія, Портрет жінки.

Зображення дівчини до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  ліворуч. Волосся укладене об'ємним півколом. У зачісці з лівого боку – три шпильки рожевого кольору у формі квітів. Сукня світло-сірого кольору із чорним оздобленням. Комір, що відкриває шию, із двох частин: об'ємна вузька полоса та широке мереживо на плечах і грудях. Щоки і вилиці виділено червоним. Очі карі, волосся каштанове. Тло – сіро-зелене. У рамі.

На звороті до мідної основи наклеєно картон, на ньому три написи. Напис синьою фарбою є інвентарним номером *80 К.р.*; напис білою фарбою, перекреслений *925* є старим інвентарним номером колекції НММБВХ; напис червоним олівцем, ймовірно, *б.*

Портретована і художник не встановлені. Деталі костюму портретованої свідчать про іспанський аристократичний костюм 1640–1670-х рр. [130]. Зображення написано за аскетичними канонами мадридського придворного портрета, і водночас у реалістичній, жвавій манері. Мініатюра, ймовірно, виконана іспанським майстром кінця XVII ст. *80 РК МХ* має певну схожість/асоціюється із живописним портретом «Луїзи Франциски де Неве Рамірес де Картахена. Маркізи Москозо, близько 1641 р.» художника іспанської школи (зберігається в Севільї (?)); мініатюрним портретом Інв. № *P008043* «Маріанна Австрійська, королева Іспанії, близько 1655 р.» невідомого іспанського художника у колекції МП; мініатюрним портретом Інв. № *4788* «Королева Маріанна Австрійська (?), близько 1650 р.», створеного художником із кола Дієго Веласкеса, що зберігається у МЛГ [283].

У XVI–XVII ст. іспанські майстри, окрім живописних портретів, писали невеликі портрети на гральних картах або мідних пластинах. Авторство таких зображень встановити складно, оскільки мініатюри виконували як знамениті, так і маловідомі художники. Із архівних джерел відомо, що Дієго Веласкес (Diego Velázquez; 1599–1660) писав портрети такого типу під час свого

призначення придворним художником у Мадриді. Зображення членів королівської родини, що входило в його обов'язки, мало на меті водночас як функцію державного подарунка, так і інтимного портрета [283]. Проте, більшість іспанських мініатюр цього періоду виконували художники, що досі залишаються маловідомими: Еухеніо де лас Куевас (Eugenio de las Cuevas; 1613–1667), Дієго де Лусена (Diego de Lucena; працював у Мадриді в першій третині XVII ст.), Томас де Агіар (Tomás de Aguiar; працював у Мадриді у 1650-х рр.), Франсіско Палас (Francisco Palacios; 1640–1676) [283].

Мініатюра 80 РК МХ прямокутного формату. Такі портрети зазвичай призначалися для приватного споглядання, а менші за розміром зображення, вмонтовували у коштовність для подарунку.

Подібним способом було досліджено такі предмети: № 31 (Інв. № 73 РК МХ), № 32 (Інв. № 84 РК МХ), № 33 (Інв. № 81 РК МХ), № 34 (Інв. № 78 РК МХ), № 35 (Інв. № 85 РК МХ).

14. Іспанський художник, друга половина XVII ст.

*№ 30. Портрет лицаря Калатравського ордену*

Мідь, олія, прямокутник, 6, 4 x 5, 2 см (без рами); Інв. № 79 РК МХ

Походження: із зібрання Б. та В. Ханенків. Ймовірно, придбана у 1889 р. на аукціоні збірки Філіппо Піррі (?) у Римі.

Історія атрибуції: Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий майстер, Іспанія, XVII ст., Портрет чоловіка, № 926; Каталогні описи, № 6: Іспанія XVII ст.; Консультація Дітца Л. В.: Іспанія, XVII ст.; Консультація Хосе Лопеса Рея (США, 1965 р.): з портрета Кареньо де Міранда; Архів З. Рябікіної: Невідомий майстер, за Хуаном Кареньо де Міранда (1614–1685), Іспанія, XVII ст., Портрет чоловіка.

Зображення чоловіка до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  праворуч. Довге чорняве волосся із прямим проділом спадає на плечі. Дві вузькі смужки вусів. Комір білий, відкладний на стійці. Одяг чорний, на лівому рукаві червоний хрест

Калатравського ордену. Прикраса із двох частин на чорному шнурі: круглий медальйон оздоблений коштовностями, у центрі на білому тлі – червоний хрест. Очі карі. Тло сіро-зелене. У рамі під склом.

На звороті п'ять написів. Напис синьою фарбою є інвентарним номером 79 К.р.; напис білою фарбою, перекреслений 926 є старим інвентарним номером колекції НММБВХ; напис синім олівцем 7; напис червоним олівцем 7, праворуч із вертикальним прочерком /.

Портретований і художник не встановлені. Деталі костюму портретованого свідчать про іспанський аристократичний костюм після 1623 р. У цей рік король Іспанії Філіп IV (Philip IV; 1605–1665) видав розпорядження про заборону носити мереживо та введення простих комір'їв і манжетів у чоловічому та жіночому костюмах. Перевагу надавали темним відтінкам одягу, а особливо чорному оксамиту [130]. Червоний хрест, вишитий на рукаві, та медальйон у центрі, свідчать про приналежність портретованого до Калатравського ордену. Цей орден було засновано у Середні віки для захисту від маврів, а згодом він став привілеєм аристократії. Чоловіча ювелірна прикраса із двох частин на чорному шнурі може вказувати на особливу відзнаку іспанських віце-королів Нового світу, яких іспанський монарх відряджав для правління на інший континент. Серед таких коштовностей найбільш цінними були лицарські нагороди, відомі *encomiendas* або *hábitos*. Такі прикраси публічно проголошували благородний статус їхніх носіїв та вказували на приналежність до окремої соціальної групи [289].

Мініатюра має певну схожість/асоціюється із живописним портретом «Віце-короля Мельчора Портокарреро Ласо де ла Вега, близько 1686 р.» Невідомого художника у колекції НМІ. Іспанець Мельчор Портокарреро Ласо де ла Вега (Don Melchor Portocarrero y Lasso de la Vega; 1636–1705) – віце-король Нової Іспанії у 1686–1688 рр. та віце-король Перу у 1689–1705 рр. На портретах він представлений із хрестом Калатравського ордену на лівому рукаві та

ювелірною прикрасою із лицарською відзнакою, якою вшановували віце-королів [289].

Мініатюра 79 РК МХ виконана іспанським майстром кінця XVII ст. Портрет написано на високому художньому рівні. Однаково майстерно виконано світло-тіньове моделювання рис обличчя та деталі костюму: набряки під очима, ямка на підборідді, фактура і блиск оксамиту, чіткі лінії червоної нашивки у вигляді хреста на рукаві, шпилька на частині прикрасі під коміром, круглий випуклий медальйон із лицарським знаком на білому тлі та сяянням коштовних каменів навколо.

Мініатюра 79 РК із колекції НММБВХ, ймовірно, призначався для галереї зображень віце-королів, що збирали як монархи, так і придворні у XVII ст. Колекціонування таких портретів було популярним в Іспанії, а згодом поширилася і в Америці, куди із Севільї надходили вантажі із зображеннями римських імператорів і членів королівської родини. Коріння цієї традиції лежить у пропаганді королівської влади та презентації особи віце-короля, що правив цими землями від імені монарха. Оскільки подібні портрети насамперед мали історичне значення, часто таким роботам бракувало художньої якості. Мініатюрний портрет 79 РК МХ виконаний майстерно і, ймовірно, також міг призначатися для приватних родинних цілей.

15. Французький художник (?), кінець XVII – початок XVIII ст.

*№ 36. Портрет жінки у блакитній сукні із зачіскою фонтанж*

Мідь, олія, овал, 9 x 7,5 см (без рами); Інв. № 62 РК МХ

Походження: із зібрання Б. та В. Ханенків. Ймовірно, придбана у 1889 р. на аукціоні збірки Філіппо Піррі (?) у Римі.

Історія атрибуції: Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий майстер, Франція, XVII ст. (епоха Людовіка XIV), Портрет жінки, № 946; Каталогні описи, № 18: Франція, XVII – початок XVIII ст. (епоха Людовіка XIV);

Консультація Л. В. Дітца: Франція XVII ст.; Архів З. Рябікіної: Невідомий майстер, Фландрія, Портрет жінки.

Зображення жінки до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  праворуч. Волосся напудрене, зачіска оздоблена високим головним убором із червоними стрічками і білим мереживом. Сукня блакитна із білим мереживом та золотою вишивкою. На ліфі червоні банти, що зменшуються до низу. Намисто із перлів навколо шиї та невелика сережка із перлів у вусі. Очі карі. Тло сіро-зелене. У рамі під склом.

На звороті три написи. Напис синьою фарбою є інвентарним номером 62 К.р.; напис білою фарбою, перекреслений 946 є старим інвентарним номером колекції НММБВХ; напис червоним олівцем, ймовірно, 14.

16. Французький художник (?), кінець XVII – початок XVIII ст.

*№ 37. Портрет чоловіка у синьому жакеті*

Мідь, олія, овал, 8,8 x 7 см (без рами); Інв. № 64 РК МХ

Походження: із зібрання Б. та В. Ханенків. Ймовірно, придбана у 1889 р. на аукціоні збірки Філіппо Піррі (?) у Римі.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий майстер, Портрет молодого чоловіка, початок XVIII ст., № 941; Каталогні описи, № 26: XVI – початок XVIII ст.; Консультація Дітца Л. В.: Франція або Англія, початок XVIII ст.; Архів З. Рябікіної: Невідомий майстер, Франція, Портрет молодого чоловіка.

Зображення чоловіка до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  ліворуч. Пишна напудрена перука із довгого волосся, що спадає на плечі. Жакет синій із золотим оздобленням. Краватка – білий шарф. Очі карі. Тло – темно-коричневе. У рамі під склом.

На звороті три написи. Напис синьою фарбою є інвентарним номером 64 К.р.; напис білою фарбою, перекреслений 941 є старим інвентарним номером колекції НММБВХ; напис червоним олівцем 9.



Портретовані і автори мініатюр не встановлені. Ймовірно, мініатюри виконані французькими майстрами кінця XVII – початку XVIII ст. Портрет 64 РК МХ асоціюється/схожий на зображення на гравюрі Анрі Боннара «Мадам Вантадур», портрет 64 РК МХ асоціюється/схожий на зображення на гравюрі Анрі Боннара «Месьє герцог Вандомський» кінця XVII ст. (44.1215), що зберігається у БМОМ [78]. Ймовірно, два портрети є адаптацією гравюр модних, історичних, театральних та національних костюмів Анрі Боннара (Henri II Bonnard; 1642–1711), Антуана Трувена (Antoine Trouvain; 1652–1708) [83], Жана Берена (Jean Bérain; 1640–1711) та інших майстрів. Такі зображення з'явилися як супровід до публікацій про моду близько 1670 р. на сторінках французького щомісячного періодичного видання *Mercure Galant* (згодом *Le Nouveau Mercure Galant*) [293].

Подібним способом було досліджено такі предмети: № 38 (Інв. № 59 РК МХ), № 39 (Інв. № 61 РК МХ), № 40 (Інв. № 63 РК МХ), № 41 (Інв. № 68 РК МХ), № 42 (Інв. № 67 РК МХ), № 43 (Інв. № 66 РК МХ), № 44 (Інв. № 60 РК МХ).

### 17. Розальба Карр'єра

Венеція, 1673–1757

#### *№ 49. Портрет Катеріни Сагредо Барбаріго*

Слонова кістка, акварель, гуаш, 4,3 x 3,5 см (у рамі); оправа: срібло, позолота; Інв. № 361 ЖК МХ

Походження: придбаний у 1986 р. у Ц. Крижановської за Актом Державної закупівлі № 54-н/5 пп від 25.06.1986 р.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий художник XVIII ст., Портрет жінки; Архів З. Рябікіної: Р. Карр'єра, Портрет Катеріни Барбаріго.

Зображення жінки до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  праворуч. Чорний капелюх набік праворуч. Зачіска із кучерявого волосся, укладеного локонами. Масивна сережка із перлів, намисто із перлів навколо шиї, що спадає на декольте. Чорний плащ із

відкладним коміром, червона стрічка, зав'язана на бант попереду. Очі горіхового кольору. Тло сіро-блакитне. У оправі, під склом.

Зворот закритий мідною пластиною, унизу ліворуч напис білою фарбою – інвентарний номер *361 ЖК*.

Подібним способом було досліджено такі предмети: № 46 (Інв. № 358 ЖК МХ), № 47 (Інв. № 359 ЖК МХ), № 48 (Інв. № 360 ЖК МХ).

Мініатюри мають атрибуцію З. Рябікіної, що була уточнена даним дослідженням. Аналогіями до мініатюр є роботи авторства Р. Карр'єри у техніці пастель: 359 ЖК МХ – Інв.№ Gal.-Nr. P 42 «Алегорія Миру і Справедливості»; 360 ЖК МХ – Інв.№ Gal.-Nr. P 28 «Тірольська господиня, близько 1728 р.», 361 ЖК МХ – Інв.№ Gal.-Nr. P 16 «Катаріна Сагредо Барбаріго, близько 1735–1740 рр.», що зберігаються у Дрезденській картинній галереї (Дрезден). Мініатюри повторюють композицію, риси обличчя та деталі костюму на пастельних портретах. Колір очей на мініатюрах 360 ЖК МХ та 361 ЖК МХ змінено на світліший відтінок. 358 ЖК МХ асоціюється/ схожа на пастель Інв.№ Gal.-Nr. P 31 «Європа». Мініатюра повторює поставу обличчя, деталі зачіски та сережки, однак відсутні діадема та намисто.

Сюжетом мініатюри 359 ЖК МХ є алегоричне зображення Справедливості і Миру. Справедливість і Мир постають у вигляді двох жінок в античному вбранні, що обіймають одна одну. Алегоричне зображення відсилає до біблійного тексту: «Милість і правда зустрінуться, справедливість і мир поцілуються, правда з землі виростає, а справедливість із небес визирає» (Псалми 84:11–12). Справедливість уособлює чорнява жінка, яка поклала лівицю на фасції – пучки прутів із лезом сокири, перев'язані ремнями, – символ державності. Жінка у білому є персоніфікацією Миру. Вона тримає оливкову гілку, що символізує справедливе та мирне правління [257, с. 195].

Очевидно, зображення на мініатюрі можна вважати символом Республіки Венеція у XVIII ст., що мала усталену репутацію суверенної та миролюбної республіки у той період. Венеція проголосила себе осередком Справедливості і

Миру. Цей символ затвердили місцеві митці – П. Веронезе, Я. Тінторетто, Дж. Б. Тьєполо – у розписах Палаццо Дожив [286]. Ймовірно, «Алегорія» Р. Карр'єри продовжує цю традицію.

Мініатюра 360 ЖК МХ є костюмованим портретом панни у народному вбранні землі Тіроль (Австрія). Такі зображення увійшли в моду у XVIII ст. та були популярними серед туристів Гранд туру. Маршрут мандрівки до Венеції пролягав через гірську місцевість Тіролю, мешканці якого були відомі завдяки своїм традиціям.

Портретована на мініатюрі 361 ЖК МХ Катеріна Сагредо Барбаріго (Caterina Sagredo Barbarigo; 1715–1772) походить із патриціанської родини Венеції, що веде лік із XIII ст. Пані представлена напередодні другого заміжжя у фамільному намисті з перлів та у сережках із 66 алмазів. Її шлюб мав стати символом збереження традиції спадковості у часи занепаду венеціанської ідентичності. Катеріна була знаменита своєю красою, культурою та життям за межами канонів поведінки венеціанських вельмож того часу. Вона стала новим форматом освіченої та вільної від упереджень жінки XVIII ст. [286].

Р. Карр'єра – художниця, мініатюристка, пастелістка, креслярка та копіїстка. У молоді роки вона спеціалізувалась на портретній мініатюрі, згодом Р. Кар'єра стала відомою завдяки портретам у техніці пастель та популяризувала цей живопис у Європі XVIII ст. Майстриня відома як одна з найуспішніших жінок-художниць в історії мистецтва.

Р. Карр'єра народилася у Венеції 1673 р. у сім'ї адвоката Андреа Карр'єри та мереживниці Альби Форесті. Вона мала двох сестер – Джованна (Giovanna; 1675–1737) та Анцола Чечилія (Anzola Cecilia; 1677–1757), тісний зв'язок з ними не переривався протягом усього її життя. Із матір'ю та сестрами Розальба займалася плетінням мережива та іншими традиційними ремеслами. До 1700 р., тобто до часу, поки художниця не почала вести щоденник, про неї відомо вкрай мало. Її навчання як портретистки залишилося незадокументованим. У 14 років Розальба отримала перші уроки від Джузеппе Діамантіні (Giuseppe Diamantini;

1621–1705). Вона навчалася та копіювала живопис приблизно до 1698 р. Ймовірно, серед вчителів Р. Карр'єри були також Антоніо Лацарі (Antonio Lazzari; 1639–1713), Антоніо Балестра (Antonio Balestra; 1666–1740), Бенедетто Лутті (Benedetto Lutti, 1666–1724) та Федеріко Бенковіч (Federico Bencovich; 1667–1753). Мотиви створення власної художньої студії залишаються невідомими. Ранній біограф, П'єр-Жан Марієтт (Pierre-Jean Mariette; 1694–1774), припустив, що коли індустрія мережива почала занепадати, Р. Карр'єрі довелося шукати нові засоби для забезпечення себе та своєї родини. Завдяки популярності нюхального тютюну, майстриня близько 1700 р. почала створювати мініатюри для оздоблення кришок табакерок, а згодом і самостійні роботи такого типу. Вона була серед перших художників, що використали слонову кістку замість звичного пергаменту за основу для мініатюрних портретів, а близько 1703 р. почала писати портрети у техніці пастелі. 1705 р., у віці 31, Р. Карр'єру зарахували до Академії Сан-Лука у Римі як *венеціанську художницю і мініатюристку* (італ. *pittrice e miniatrice veneziana*) із вступною роботою – мініатюрою на слоновій кістці. Про її майстерно виконані, наповнені світлом пастельних кольорів, крихітні твори слава розійшлася миттєво. У модній студії художниці, розташованій у центральному районі Венеції, Дорсодуро, замовляли портрети численні мандрівники Гранд Туру, що опинялися на кілька днів у місті. Популярність про її вправність лунала ще й тому, що Р. Карр'єра працювала швидко, за один сеанс. Відтоді й надалі майстрині допомагали виконувати замовлення туристів її сестри [172].

1706 р. художниця отримала запрошення від Філіппа Вільгельма (Johann Wilhelm von der Pfalz; 1658–1716) до Дюссельдорфу. Вона виконала для нього значну кількість мініатюр та пастелей приблизно до 1716 р. У 1720–1721 рр. Р. Карр'єра працювала у Парижі, куди вона переїхала разом зі своїми сестрами та матір'ю. Згодом друг майстрині, художник Антоніо Дзанетті (Antonio Zanetti; 1754–1812), опублікував її щоденники за ці 18 місяців. Венеціанка опинилася у богемному колі французьких митців. У цей період вона написала близько 50-ти

портретів у техніці пастель, серед яких були місцеві аристократи, художники (А. Ватто) та Людовик XV.

1722 р. Р. Карр'єра повернулася до Венеції, а наступного, 1723 р., художниця разом зі своєю сестрою Дожованою отримала запрошення до двору Рінальдо д'Есте (Rinaldo d'Este; 1655–1737) у Модену. У 1730 р. вони разом вирушили до імператорського двору Карла VI (Charles VI; 1685–1740) Габсбурга у Відні [172].

У Р. Карр'єри було багато покровителів, що цікавилися її творчістю. Одним із перших поціновувачів майстрині у 1700-х рр. був колекціонер Антон Марія Занетті (Anton Maria Zanetti; 1689–1767). Він придбав багато її робіт та рекламував їх під час подорожей Європою. Серед шанувальників мініатюристики був Джозеф Сміт (Joseph Smith; 1664–1770) – англійський консул у Венеції, один із важливих патронів міста. Він зібрав велику кількість робіт майстрині. Згодом твори, що художниця виконувала на замовлення Дж. Сміта, придбав до своєї колекції король Георг III (George III; 1738–1820). Роботи Р. Карр'єри також були у колекції Августа II Фрідріха (Augustus II the Strong; 1670–1733), що нині здебільшого зберігаються у Дрезденській картинній галереї (Дрезден). Р. Кар'єра мала учениць – Маріанну Карлеваріс (Marianna Carlevaris; 1703–1750), Катерін Ред (Catherine Read; 1723–1778), Маргеріту Терці (Margherita Terzi; померла 1756) та Фелісіту Сарторі (Felicità Sartori; близько 1714–1760) [257, с. 239].

Близько 1746 р. хвороба очей, що переслідувала художницю останні 20 років, загострилася та призвела до втрати зору. Після трьох років у темряві, операція повернула їй здатність бачити, але частково і ненадовго. Так у найсуворіших муках мініатюристика провела останні роки життя і померла у Венеції на 82 р. Дослідниця творчості Р. Карр'єри Б. Сані у 2007 р. налічує загалом 440 робіт майстрині, три чверті із яких є пастелями, 82 мініатюри на слонової кістці, що дійшли до нашого часу, близько 12 рисунків та одна живописна робота [257, с. 183; 172].

У 2018 р. співробітники Бюро науково-технічної експертизи «АРТ-ЛАБ» (О. Андріанова, С. Біскулова) здійснили техніко-технологічне дослідження мініатюри 360 ЖК МХ [3]. Було визначено період створення складових фарбового шару, уточнено матеріал основи, склад фарби, а також склад скла на обрамленні портретів. Макрофотографія надала можливість порівняти манеру виконання мініатюр НММБВХ із автентичними творами запропонованої авторки.

Період написання мініатюр не встановлений, попри датування відповідних аналогій у техніці пастель. До недавнього часу деякі науковці вважали, що Р. Карр'єра працювала від 1708 р. переважно у техніці пастель [172]. Однак, останні розвідки свідчать про те, що художниця виконувала як пастелі так і мініатюри упродовж 1706–1716 рр., і, ймовірно, й надалі. За манерою виконання мініатюр можна припустити, що усі чотири твори належать до одного періоду творчості Р. Карр'єри. З огляду на сюжет творів, пов'язаний із символами Венеції у XVIII ст., мініатюри № 46 – № 49 могли призначатися для сувенірного подарунку.

18. Польський художник, середина XVIII ст.

*№ 50. Портрет Чемпінської (?)*

Слонова кістка, акварель, гуаш, овал, 6,1 x 4,8 см (без рами);

Інв. № 86 ЖК МХ (пандан до № 51)

Походження: переданий у 1950 р. Румунським урядом за Актом № 19 від 10.07.1950 р.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Польща, XVII ст., Портрет жінки.

Зображення жінки до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  праворуч із посмішкою. Зачіска напудрена, волосся зачесане високо догори. Серезка із двох каменів овальної форми. Сукня блакитного кольору із глибоким прямокутним вирізом, оздобленим білим мереживом та вишивкою. Очі карі. Тло сіре. У рамі під склом.

Зворот заклеєний папером та дерев'яною панеллю по формі основи, що збереглася частково. На звороті три написи. Напис фіолетовою тушшю по середині <...>*mpiński*; нижче напис білою фарбою – інвентарний номер 86 *P.K.*; нижче напис фіолетовим чорнилом, перекреслений білою фарбою – *Инв. 8406*.

Мініатюра вмонтована у дерев'яну раму прямокутної форми із овальним отвором у паспорті, під склом. На звороті закріплено дерев'яну панель прямокутної форми із написом чорною тушшю по середині унизу – *Czempinski* *Инв. 8405*.

19. Польський художник, середина XVIII ст.

*№ 51. Портрет Чемпінського (?)*

Слонова кістка, акварель, гуаш, овал, 6,1 x 4,7 см (без рами);

Инв. № 87 ЖК МХ (пандан до № 50)

Походження: переданий у 1950 р. Румунським урядом за Актом № 19 від 10.07.1950 р.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Польща, XVII ст., Портрет чоловіка середніх років.

Зображення чоловіка до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  ліворуч із посмішкою. Напудрена коротка перука із локонами, зібрана у торбинку позаду. Жакет блакитного кольору із білою мереживною краваткою. Очі блакитні. Тло сіре. У рамі під склом.

Зворот заклеєний папером та дерев'яною панеллю у формі основи, що збереглася частково. На звороті чотири написи. Напис фіолетовою тушшю по середині зверху, частково збережена *20115 V qed zm m/o*; нижче напис зеленою фарбою, перекреслений білою фарбою 8405; нижче напис фіолетовим чорнилом – *Инв. 8406*; ліворуч збоку напис білою фарбою – інвентарний номер 87 *P.K.*

Мініатюра вмонтована у дерев'яну раму прямокутної форми із овальним отвором у паспорті, під склом.

Мініатюри 86 РК МХ і № 87 РК МХ є панданом та безсумнівно написані одним художником. Автор не встановлений, ймовірно, це польський художник середини XVIII ст. Ідентифікація портретованих базується на написі на звороті 86 РК МХ, однак надалі неможливо перевірити через відсутність порівняльної іконографії. Датування основане з огляду на деталі костюму і зачіски. Деталі вбрання портретованих можуть свідчити про костюм 1760-х рр. Цей період став останнім для сукні у французькому стилі, що домінувала у жіночому гардеробі з моменту її появи у 1720-х рр. Для чоловіків відмінність між стриманою неформальністю англійського одягу та барвистою формальністю континентальних стилів (зокрема, французького та італійського) залишалася помітною. Тенденція до звуження жакету, що почалася у минулому десятилітті, продовжувалася, як і мода на низький стоячий комір. На початку 1760-х рр. жіночі зачіски, що з 1720-х рр. укладали щільно до голови та піднімали на передній частині маківки, поступово збільшувалися у розмірі до кінця десятиліття [130]. Ймовірно, мініатюри виконані з нагоди заручин чи шлюбу портретованих для приватного користування.

Подібним способом було досліджено такі предмети: № 52 (Інв. № 108 РК МХ), № 53 (Інв. № 109 РК МХ), № 55 (Інв. № 165 РК МХ), № 68 (Інв. № 369 ЖК МХ), № 71 (Інв. № 325 ЖК МХ).

20. Польський художник, кінець XVIII ст.

за Марчелло Баччареллі (1731–1818)

*№ 54. Алегоричний портрет Станіслава-Августа Понятовського із пісочним годинником, після 1793 р.*

Слонова кістка, акварель, гуаш, прямокутник, 7 x 6,3 см;

Інв. № 110 РК МХ

Походження: придбаний у 1950 р. у Г. П. Агафонові (?) Приймально-закупівельний акт № 279 від 5.09.1950 р.



Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий художник XVIII ст., Франція (?), Портрет вченого.

Зображення чоловіка, що сидить, в інтер'єрі кімнати. Голова у звороті  $\frac{3}{4}$  до лівого плеча, погляд спрямований праворуч догори. Напудрена коротка перука, позаду зібрана у хвіст. Очі горіхового кольору. Синій халат, облямований коричневим хутром, біла сорочка із розстібнутим мереживним коміром. Чоловік сидить, спершись ліктем правої руки на стіл та поклавши долоню на пісочний годинник, розміщений у гострозубій короні. Поряд під рукою – чорнильниця на підставці. Ліва рука чоловіка лежить на зшитку аркушів паперу. За правим плечем – глобус та червона завіса. За лівим плечем – фрагмент віконної рами та пейзаж із променями сонця, що пробиваються крізь світлі хмари. Мініатюра розміщена у чорному портмоне зі шкіри.

На звороті напис фіолетовим чорнилом – інвентарний номер *110 P.* перекреслена *М. К. М.З.К. В. И.*

Ідентифікація портретованого ґрунтується на прототипі Інв. № МР 312 MNW «Портрет Станіслава-Августа Понятовського із пісочним годинником. 1793 р.» Марчелло Баччареллі (1731–1818) у зібранні НМВ. Станіслав-Август Понятовський (Stanisław August Poniatowski; 1732–1798) – останній король Польщі. Нащадок знатного роду, він був освіченим, інтелектуальним правителем та водночас розумним і іронічним бонвіваном. Його термін припав на складний період в історії країни – це 1764–1795 рр.

Автор не встановлений. У листуванні Понятовського є згадки про замовлення мініатюрних версій портрета придворному мініатюристи Вінценті Фредеріку де Лессер-Лессеровичу (Wincenty de Lesseur-Lesserowicz; 1745–1813). До сьогодні збереглися дві авторські підписні роботи Лессера – у колекції ПМР Інв. № 653 та у приватній колекції (аукціон «Крістіс», Лот 222, р. 28.11.2012 р.). 110 РК МХ значно відрізняється від цих творів за манерою виконання. Ще один мініатюрний портрет Інв. ZKW/5141, атрибутований В. Ф. де Лессеру перебуває у зібранні КЗВМ [208, с. 118–120].

Під час консультації Д. Ющак відмітила високу якість виконання мініатюри і висловила припущення, що ймовірним автором може бути один із придворних мініатюристів короля – J. Zeich (?–1789). Л. Ленчноровіч також звертає увагу на високий рівень виконання. Вона зазначила, що можливо художник походив із придворної майстерні, так званої *Malarnia*, яку очолював Баччареллі. Л. Ленчноровіч виділяє те, що київська мініатюра значно відрізняється за способом і рівнем виконання від підписних робіт В. Ф. де Лессера [34].

На «Портреті із пісочним годинником» Понятовський представлений у 1793 р., тобто за два роки до зречення від влади. Свій алегоричний образ у душі епохи XVIII ст. він продумав сам і замовив придворному художнику М. Баччареллі його втілити. Король наповнив зображення ідеологічною програмою, що і досі має безліч інтерпретацій. Як пише сам Понятовський, у нього був намір зробити цей портрет своєрідною апологією монарха, що залишає трон. Це «послання» він доручив виконати у якомога більшій кількості копій для сучасників і нащадків. Ймовірно, мініатюра 110 РК МХ виконана у придворній майстерні польського короля та призначалася для поширення політичного повідомлення Понятовського.

21. Приписується Антуану Вестье (Аваллон, 1740 – Париж, 1824) (?)

*№ 56. Портрет чоловіка у темно-червоному жакеті, близько 1700–1799 рр.*

Слонова кістка, акварель, гуаш, овал, 4,6 x 3,8 см (без рами);

Інв. № 350 ЖК МХ

Походження: придбаний у 1986 р. у Ц. Крижановської за Актом Державної закупівлі № 54-н/5 пп від 25.06.1986 р.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий художник XVIII ст., Портрет чоловіка, Архів З. Рябікіної: Невідомий майстер, Західна Європа, Портрет чоловіка.

Зображення чоловіка до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  ліворуч. Зачіска із напудреного та зачесаного назад волосся із легкими локонами. Темно-червоний жакет із блакитним відкладним коміром, біла розстібнута зверху сорочка із відкладним коміром, оздоблена мереживом уздовж краю. Очі горіхового кольору. Тло сіре. У рамі під склом. Зворот без написів.

Мініатюра 357 ЖК МХ асоціюється/виглядає схожою із роботами французького художника та мініатюриста кінця XVIII – початку XIX ст. – Антуана Вестьє (Antoine Vestier; 1740–1824). Портрет є близьким за манерою виконання рис обличчя та деталей (очей – за допомогою лінії на верхній повіці та відблиск на у райдужці; виділення підборіддя тінню; волосся подібні в усіх згаданих портретах; використання перехресного штрихування на задньому плані) із мініатюрами автора Інв. № NMB 1037, Інв. № NMB 1038, Інв. № NMB 1316, Інв. № NMB 1040 [280].

А. Вестьє – французький мініатюрист і художник-портретист, що писав як мініатюрні портрети так і живописні. Критики відзначають, що майстер вирізнявся ніжністю та витонченістю виконання портретів. Невдовзі після визнання та успіху А. Вестьє, Французька революція обірвала його кар'єру [223].

Особистість портретованого не встановлена. Деталі вбрання свідчать про французький костюм 1700–1799 рр. У цей період Французька революція стала вирішальною політичною, соціально та культурною подією. Як чоловічий так і жіночий костюм був у фокусі спостереження та полеміки. Тоді навіть найпростіші речі та звички стали політичними емблемами та потенційними джерелами політичних і соціальних конфліктів, а одяг був одним із багатьох «ознак згуртування» на той чи інший бік. Революціонери кинули виклик давньому уявленню XVIII ст. про те, що одяг має передавати соціально-економічний статус, і натомість наполягали на тому, що він має виражати політичні симпатії (бажано республіканські). Хоча революція не запровадила

нових форм костюму, проте значно вплинула на ставлення до одягу та зміцнила тенденції попередніх десятиліть на користь неформальності і простоти [130].

Чоловічий одяг початку 1790-х рр. був подібний до моди попереднього десятиліття. Костюми-трійки, що склалися з одно- або двобортних пальто зі стоячими або відкладними комірами (фрок або фрак), щільно прилягаючих до тіла, з довгими вузькими рукавами та вирізами, одно- або двобортні жилети прямого крою. Хоча форма костюма залишилася незмінною, кольори набули нового значення. На портретованому темно-червоний жакет із блакитним коміром та біла сорочка – очевидно у одязі повторюються відтінки прапора Франції. Жакет може бути натяком на карманьйол – червоний вовняний парадний піджак чоловіків робітничого класу, що після 1791 р. набув політичного забарвлення. Під час особливих подій та багатотисячних фестивалів, деякі представники влади вдягали елементи одягу робітничого класу для демонстрації солідарності. Хоча буржуазні члени наступних революційних урядів залежали від підтримки радикальних міських народних верств для своєї влади, вони не заходили так далеко, щоб прийняти свій одяг на регулярній основі [130].

Подібним способом було досліджено такі предмети: № 57 (Інв. № 364 ЖК МХ), № 64 (Інв. № 365 ЖК МХ), № 63 (Інв. № 307 ЖК МХ), № 69 (Інв. № 326 ЖК МХ), № 70 (Інв. № 321 ЖК МХ).

22. Німецький (?) художник, початок ХІХ ст.

за Жаком Лебреном (1760 – після 1812) (?)

*№ 58. Портрет графа Прованського, майбутнього короля Людовика ХVІІІ (1755–1824), що помилково представляє Людовіка ХVІ, короля Франції (1754–1793)*

Слонова кістка, акварель, гуаш, овал, 9,4 х 7,4 см (без оправы); у обрамленні разом із № 59 і № 60; Інв. № 308 ЖК МХ

Походження: придбаний у 1962 р. у С. Хенкиної (?) у 1962 р. за Актом Державної закупівлі № 223/25 пп від 25.09.1962 р.

Історія атрибуції: Інвентарна книга НММБВХ: Жак Лебрєн, Франція, кінець XVIII ст. – початок XIX ст., Портрет графа Прованського; Архів З. Рябікіної: Ж. Лебрєн, Франція, Портрет графа Прованського.

Зображення чоловіка до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  праворуч. Напудрена коротка перука із локонами, позаду укладена у декоративну торбинку. Жакет світло-оранжевого кольору, мереживна краватка-шарф. Блакитна стрічка Ордена Золотого Руна від лівого плеча та орден Святого Духа на грудях праворуч. Очі горіхового кольору. Тло блакитне. Праворуч унизу підпис *Lebrun*.

Зворот заклеєний папером та пергаментом уздовж периметру, залишки від трьох смуг чорного коленкору. На папері напис чорним чорнилом *Comte de Provence*. Праворуч унизу напис чорною тушшю – інвентарний номер 308 ЖК.

Подібним способом було досліджено предмети: № 59 (Інв. № 309 ЖК МХ), № 60 (Інв. № 310 ЖК МХ).

Обрамлення мініатюр № 58, № 59 і № 60, що ймовірно, є автентичним, металеве (латунне) прямокутне, із рельєфним рослинним орнаментом, зверху по середині – декор у формі банту, два круглих підвіси із правого і лівого боків. Основа паспорту дерев'яна, тло – оксамит золотого кольору. Три отвори із накладними металевими рамами овальної форми із рослинним орнаментом. Рама ліворуч має зверху декор у вигляді банту, унизу металева табличка прямокутної форми із написом *Comte de Provence*; рама у центрі зверху має декор у вигляді корони із з двома стрічками по бокам, унизу металева табличка прямокутної форми із написом *Louis XVI*; рама праворуч має зверху декор у вигляді банту, унизу металева табличка прямокутної форми із написом *Comte d'Artois*. Зворот заклеєний папером.

Ідентифікація автора мініатюр 308 ЖК МХ, 309 ЖК МХ та 310 ЖК МХ, що ґрунтувалася на основі підписів, була відхилена даним дослідженням. Можна припустити, що мається на увазі Жак Лебрєн (Jacques Lebrun; 1760 –

після 1812). Кар'єра цього художника була тісно пов'язана із подіями Французької революції. Дата народження художника, 1760 р., відома з його посвідчення (виданого в Парижі під час Епохи терору в грудні 1793 р.), 1782 р. він прибув у Париж. Від 1793 і до 1798 р. Ж. Лебрєн представляв твори у Салоні. Це були, зокрема, алегоричні полотна та мініатюри. До нашого часу збереглися лише декілька мініатюрних портретів, що приписують художнику (Інв. № J748 «Ймовірний портрет маркіза і маркізи Богарне», МКП) [219]. Нечисленні роботи автора із непідтвердженою атрибуцією ускладнюють порівняльний аналіз аналогій. Однак, із високою долею вірогідності, підписи на портретах НММБВХ є фальшивими/несправжніми. Неточності та відсутність елементів у зображенні коронаційних шат (відтінки жакетів: 309 ЖК МХ блакитний замість сірого) і орденів (колір металу має бути срібним), тривіальна ідеалізація рис обличчя, спрощений спосіб моделювання, обмежена кольорова гамма із базового набору відтінків вказують на те, що це роботи аматора. Можна припустити, що автором творів є німецький художник початку ХІХ ст., що виконав зображення за портретами Ж. Лебрєна у майстерні, яка спеціалізувалася на виготовленні мініатюр для інтер'єрів.

Три мініатюри представляють правителів Франції періоду Французької революції та початку ХІХ ст., трьох королів, братів із династії Бурбонів – Людовик ХVІ, Людовик ХVІІІ та Карл Х.

309 ЖК МХ є адаптацією живописного портрета 1785 р. «Людовік ХVІ» у виконанні придворного художника Жозефа Бозе (Joseph Voze; 1746–1826), місце зберігання якого наразі не відоме. Дане зображення короля було добре відоме та легкодоступне для копіїстів мініатюр. Придворний майстер Бенуа Луї Енрікєс (Benoit Louis Henriquez; 1732–1806) зробив гравюру з портрету (Інв. № 1876, 0708.71, БМ), Томас Кертіс (Thomas Curtis; ?) вигравірував портрет у Лондоні. Придворний мініатюрист П'єр Віоле (Pierre Noel Violet; 1749–1819) використав зображення для портрету «Нещасний Людовік ХVІ у костюмі, який він носив, коли був ув'язнений у Тамплі», яке згодом вигравіював та опублікував

Франческо Бартолоцці (Francesco Bartolozzi; 1727–1815) у Лондоні в лютому 1793 р. (через місяць після смерті короля Людовика XVI на гільйотині). Нині гравюра Інв. № G.9479 зберігається у колекції МКП [219].

Людовик XVI (Louis XVI; 1754–1793) – останній король Франції до Французької революції. У жовтні 1789 р. королівська родина була насильно доставлена з Версальського палацу до Парижа, їхня спроба втекти з країни у 1791 р. завершилася у Варенні. У вересні 1792 р. було скасована монархію, у січні 1793 р. – Людовіка XVI стратили [83].

308 ЖК МХ має надпис на звороті та на металевій табличці на паспорту *Comte de Provence*. Луї Станіслав Ксаверій Французький (Stanislas Xavier de France; 1755–1824), брат Людовіка XVI, народився 1755 р. у Версальському палаці, мав титул графа Прованського (під час правління Людовіка XVI) і почесний титул Мосьє, а під час еміграції, прийняв титул графа де Лілль. Під час Французької революції він утік до Англії і очолив контрреволюційний рух. Луї провів більшу частину свого часу в Англії в Хартвеллі в Бакінгемширі. У 1814 р. він став королем Франції як Людовік XVIII (Louis XVIII) і правив до 1824 р., із перервою у 1815 р., коли був змушений знову тікати до остаточної поразки Наполеона під Ватерлоо в 1815 р. Однак, прототипом до мініатюри 308 ЖК МХ помилково послугував портрет «Людовіка XVI, короля Франції (1754–1793)», першу живописну версію якого виконав Жозеф Дюплессі (Joseph Duplessis; 1725–1802) у 1775 або 1777 р. Інв. № MV 3966, що зараз зберігається у Версальському палаці (Франція). Попри те, що король має основні лицарські ордени, він постає у простому вбранні та у неформальній позі. Цей портрет був надзвичайно популярним, і художник, ймовірно, отримував замовлення на копії. На сьогодні відомо дві копії у виконанні майстерні Жозефа Дюплессі: Інв. № RCIN 406514 (близько 1775–1800 рр.) у зібранні БКК [254] та Інв. № SK-A-3278 (близько 1777 – близько 1789 рр.) у РМ [249]. Так, зображення було впізнаваним, оскільки часто траплявся в урядових будівлях, палацах та інших місцях.

310 ЖК МХ має частковий надпис на звороті та повний напис на металевій табличці на паспорті *Comte d'Artois*. Граф д'Артуа, Карл X (Charles X; 1757–1836) – король Франції з 1824 по 1830 рр., останній представник старшої лінії Бурбонів на французькому престолі, що реально правив країною. Він був молодшим братом Людовика XVI (№ 309) і графа Прованського, майбутнього Людовика XVIII (№ 308), та від народження до вступу на престол мав титул графа д'Артуа [83]. Мініатюра 310 ЖК МХ є адаптацією живописного портрета Інв. № INV 6352 ; В 2196 «Портрета до поясу графа д'Артуа, майбутнього Карла X» у виконанні художника школи Луї-Мішель ван Лоо (Louis-Michel Van Loo; 1707–1771) із колекції МЛ [202].

Мініатюри мають декоративний характер. Набір міг призначатися для поціновувачів монархії та слугувати декорацією інтер'єру.

Подібним способом було досліджено такі предмети: № 45 (Інв. № 65 РК МХ), № 61 (Інв. № 301 ЖК МХ), № 62 (Інв. № 302 ЖК МХ), № 72 (Інв. № 306 ЖК МХ), № 73 (Інв. № 334 БР МХ, 335 БР МХ, 336 БР МХ, 337 БР МХ, 338 БР МХ).

23. Приписується Йозефу Грассі (Відень, 1757 – Дрезден, 1838) (?)

№ 66. *Август, герцог Саксен-Гота-Альтенбурзький (1772– 1822), близько 1804 р.*

Слонова кістка, акварель, гуаш, прямокутник, 7,1 x 6,4 см (без рами);

Інв. № 367 ЖК МХ (пандан до № 67)

Походження: переданий Службою Безпеки України у 1993 р. за Актом № 4 від 26.02.1993 р.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий художник ХІХ ст., Західна Європа, Портрет Карла-Августа Великого, герцога Саксен-Веймарського; Архів З. Рябікіної: Невідомий майстер, Німеччина, Портрет Великого герцога Карла Августа Саксен-Веймар.



Зображення чоловіка до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  в повороті ліворуч. Зачіска із короткого русявого волосся із кучерями, бакенбарди. Темно-синій жакет, краї жилету червоного кольору із вишивкою, біла сорочка, висока біла краватка навколо шиї із акуратно зав'язаними кутами. На чорній стрічці орден святого Іоанна Єрусалимського, на грудях ліворуч мальтійський хрест та орден. Очі блакитні. Тло – блакитне небо. Зворот заклеєний папером.

24. Приписується Йозефу Грассі (Відень, 1757 – Дрезден, 1838) (?)

№ 67. Портрет чоловіка, можливо Ганс Вільгельм фон Тюммель (1744–1824) (?), близько 1804 р.

Слонова кістка, акварель, гуаш, прямокутник, 7,1 x 6,4 см (без рами);

Інв. № 368 ЖК МХ (пандан до № 66)

Походження: переданий Службою Безпеки України у 1993 р. за Актом № 4 від 26.02.1993 р.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий художник XIX ст., Західна Європа, Портрет невідомого; Архів З. Рябікіної: Невідомий майстер, Німеччина, Портрет молодого чоловіка із родини К. А. Саксен Веймер Великого герцога.

Зображення чоловіка до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  в повороті ліворуч. Зачіска із короткого чорнявого волосся із кучерями, бакенбарди. Чорний жакет, краї жилету червоного кольору із золотою вишивкою, біла сорочка, висока біла краватка навколо шиї із акуратно зав'язаними кутами. Очі блакитні. Тло – сіро-блакитне небо. Зворот заклеєний папером. закріплене на картці з картону із написами.

Мініатюри 367 ЖК МХ і 368 ЖК МХ вмонтовані у портмоне із червоної шкіри. Вкладено аркуш із написами німецькою мовою та реліквія – пасмо волосся русявого кольору. Напис чорною тушшю уздовж периметра: *Herzog Leopold zu Gotha und Altenburg von Ihm Lebt Seine diese Fleur enthalten.*

Портрети безсумнівно виконані одним художником. Ймовірним автором може бути Йозеф Грассі (Josef Grassi; 1757–1838) – австрійський художник, портретист, мініатюрист та майстер декоративного живопису. Він народився у Відні у родині ювеліра, його молодший брат став скульптором та модельником порцеляни. Йозеф навчався у Віденській академії образотворчого мистецтва, у 1791–1794 рр. переїхав працювати до Варшави. У 1799 р. художника призначили професором Дрезденської академії образотворчих мистецтв. Там він взяв дві відпустки; одну до Готи 1804 р., де він оздобив спальню для герцога Августа, а у 1808–1810 рр. – до Риму як член Академії Сан-Лука. Упродовж 1816–1821 рр. майстер перебував у Римі, виконуючи обов'язки «Директора досліджень саксонських художників в Італії». Він помер у Дрездені у віці 80 років [199].

За відсутності порівняльної бази мініатюрних портретів автора, атрибуція залишається під питанням та ґрунтується лише на живописних аналогіях, що є близькими за художньо-стилістичними ознаками, як-то портрет Інв. № ZKW/3737/ab «Антон Йозеф Лянцкоронський» у зібранні КЗВМ. До нашого часу збереглася лише незначна кількість робіт художника. Сьогодні його твори здебільшого відомі лише за репліками, що складно атрибутувати як автентичні. Спадок Й. Грассі встановлюють зокрема за гравюрами та мініатюрами, живописні прототипи яких було втрачено.

Попередня ідентифікація портретованого на мініатюрі 367 ЖК МХ була відхилена даним дослідженням на основі живописної аналогії – портрет Інв. № SG 157 «Август, герцог Саксен-Гота-Альтенбурзький. 1807 р.» Людвіга Долла (Ludwig Döll; 1789–1863) у колекції ЗФМ. Постава, риси обличчя схожі, як і деталі одягу та наявність орденів. Однак, є невідповідність у зображенні вбрання (темно-синій жакет на мініатюрі і уніформа червоного кольору на картині). На мініатюрі МХ риси обличчя, постава та деталі костюму видаються більш реалістичними. Авторська манера живописного портрету є значно спрощеною та суттєво відрізняється від високої якості виконання мініатюри.

Август, при народженні Еміль Леопольд Август Саксен-Альтенбурзький (Emil Leopold August von Sachsen-Gotha-Altenburg; 1772–1822) – герцог Саксен-Гота-Альтенбургу у 1804–1822 рр., автор одного із перших сучасних романів про гомоеротичне кохання. Август був відомим меценатом, колекціонером мистецтва та прихильником Наполеона I Бонапарта [83].

Портретований 368 ЖК МХ достеменно не встановлений. Ймовірною персоналією може бути Ханс Вільгельм фон Тюммель (Hans Wilhelm von Thümmel; 1744–1824) – таємний радник, міністр і дипломат Саксен-Гота-Альтенбурга. Гіпотетичною аналогією може бути гравюра «Ганс Вільгельм фон Тюммель, таємний радник та міністр», виконана за портретом 1806 р. (що не зберігся) Й. Грассі (?) у виданні Ханса Вільгельма фон Тюммеля «Афоризми з досвіду семи та сімдесяти років» [220]. Твори є схожими за композицією, моделюванням рис обличчя (підняті кути губ, глибоко посажені круглі очі та характерна форма вуха), манерою драпірування жакету та краватки.

Ймовірно, обидва мініатюрні портрети Й. Грассі виконав під час свого візиту до Готи близько 1804 р. Подальше дослідження супровідних записів і реліквії мініатюр спрятиме уточненню даних.

#### **Висновки до розділу 4**

Встановлено, що атрибуція творів мініатюри полягає у поєднанні мистецтвознавчого аналізу, порівняльного методу та неінвазивних техніко-технологічних методів дослідження. Вивчення твору охоплює встановлення призначення, історії побутування, іконографії, сюжету і символіки твору, а також визначення походження та історії атрибуції предмету у колекції.

Визначено принципи класифікації колекцій мініатюр, що включають період створення, матеріал та технологію виконання твору (такі як акварельний живопис на пергаменті, слоновій кістці, або картоні, олійний живопис на

металевій основі, та мініатюри у техніці емалі на металі), та ступінь ідентифікації автора.

Встановлено історію формування європейської портретної мініатюри в колекції НММБВХ. З'ясовано, що збірку мініатюри було укладено протягом трьох періодів: 1) наприкінці XIX – на початку XX століття, коли було придбано 27 предметів фундаторами музею Б. та В. Ханенками; 2) у 1950-ті – 1990-ті роки, коли музей придбав 49 предметів в приватних колекціонерів; 3) упродовж XX століття – передача двох предметів у рамках реституції. Проаналізовано провенанс творів у колекції та встановлено історію атрибуції за архівними та обліковими джерелами музею.

Запропоновано структуру колекції за періодом створення предметів від кінця XVI – до початку XIX століття, з огляду на склад зібрання та понад третину неідентифікованих творів. Для оновлення опису та атрибуції предметів було проведено візуальне дослідження та огляд під мікроскопом 78 мініатюрних портретів, включно з обстеженням звороту, позначок, підписів/написів на ньому (проведено художником реставратором вищої категорії В. Цитовичем).

Здійснено атрибуцію 48 творів та реатрибуцію 30 творів мініатюрного живопису у колекції НММБВХ на основі історичного методу, мистецтвознавчого аналізу у поєднанні із порівняльним методом та неінвазивними техніко-технологічними методами (оптична мікроскопія, огляд в ультрафіолетовому діапазоні, огляд в інфрачервоному діапазоні). Оновлені дані щодо авторства, періоду та регіону створення мініатюр введено в науковий обіг через зміни в музейних паспортах предметів та публікації результатів досліджень.

## ВИСНОВКИ

У процесі дослідження було зроблено такі висновки:

1. Аналіз фахової літератури та джерельної бази засвідчив, що дослідження зарубіжних джерел представляють значний обсяг робіт щодо мініатюрного портретного живопису, серед яких здебільшого праці про англійські та французькі мініатюрні портрети. Виявлено, що у період зацікавлення вивченням творів наприкінці XIX ст., англійська версія походження портретної мініатюри посідала провідне місце з огляду на безперервну традицію джерел від XVII–XVIII ст., а саме праць Н. Гільярда та Е. Норгейта, А. Феліб'єна, В. Салмона, Р. де Пілеса, Ж.-Ф. Феррана та К. Буте, що була підтримана у розвідках XIX–XX ст. А. Парсі, Н. Віттока, Дж. Вілльямсона, Дж. Фостера, Т. Х. Колдінга, Д. Фоскетт, Г. Рейнолдса та інших. Акцентовано, що значний внесок у дослідження портретної мініатюри мають публікації науковців із Музею Вікторії та Альберта (Лондон): Дж. Мердока, Дж. Меррелла та Р. Стронга. Визначено, що праці щодо міжнародних музейних колекцій мініатюрних портретів посідають важливе місце у вивченні творів упродовж 2000-х рр., зокрема роботи М. Олауссона та Е.-Л. Карлссон, Б. Паппе та Ю. Шмігліц-Оттен, К. Шафферс-Боденхаузен, Б. Хофсетера та інших.

Водночас, наголошено, що дослідження міжнародних науковців не охоплюють низку важливих тем щодо вивчення технології мініатюр, таких як специфіка портретів у техніці олійного живопису на металі, функціонування майстерень мініатюрних портретів у техніці емалі, побутування технологій мініатюр у регіонах Європи у XVI–XIX ст. Питання щодо систематизації та історії побутування творів висвітлено фрагментарно. Отже, на нашу думку, перспективним напрямом наукової діяльності є включення українського контексту щодо поширення, колекціонування та вивчення портретної мініатюри до загальносвітового.

Встановлено, що в українському мистецтвознавстві тема портретної мініатюри представлена поодинокими публікаціями. З'ясовано, що розвідки І. Глебової та М. Салюк присвячені дослідженню мініатюр у колекціях музеїв України. Праці О. Андріанової та С. Біскулової присвячені техніко-технологічним дослідженням мініатюрного живопису. Роботи Т. Зузяк та В. Карпова висвітлюють тему історичного контексту портретної мініатюри, а також колекціонування та експонування творів. У дослідженнях Ю. Романенкової наведено становлення традиції мистецтва мініатюрного портретного живопису у XVI–XVII ст., призначення та обрамлення предметів. Тема атрибуції портретного живопису представлена у публікаціях І. Міщенко.

Визначено, що зібрання портретної мініатюри у НММБВХ було опрацьовано музейними науковцями упродовж 1919 р. – 1990-х рр. Однак, ці розвідки, що зберігаються в інвентарній документації та науковому архіві музею, не було упорядковано та опубліковано у жодному музейному виданні. Упродовж 2019–2024 рр. вийшли друком праці М. Варчук щодо атрибуції, методів збереження та дослідження європейської портретної мініатюри, а також роботи О. Андріанової і С. Біскулової щодо техніко-технологічного аналізу мініатюр у колекції НММБВХ.

2. Визначено методикау дослідження та атрибуції предметів на основі сучасних міжнародних практик, що полягає у поєднанні мистецтвознавчого аналізу через вивчення стилістичних рис та манери виконання окремих майстрів і зіставленні принципів вирішення творів та порівняльного методу для визначення часу виконання твору на основі вивчення історичного костюму портретованих осіб, а також використання неінвазивних техніко-технологічних методів для забезпечення об'єктивності дослідження.

Запропоновано теоретичну основу для вивчення європейської портретної мініатюри у колекції НММБВХ, що базується на трьох наукових каталогах: Музею мистецтв Метрополітен (Нью-Йорк), Фонду Кустодія та Фріца Люгта (Париж) і Королівського замку у Варшаві-Музею (Варшава). Встановлено

комплекс ознак, які можна застосувати до класифікації творів: за періодом створення, що здебільшого корелюється із матеріалом основи; за матеріалом та технікою (акварельний живопис на пергаменті, слонової кістці та на картоні, олійний живопис на металевій основі та мініатюри у техніці емалі на металі); за ступенем ідентифікації автора, що висуває на перший план атрибутовані твори, а предмети із невизначеними даними групує за ймовірним періодом та регіоном створення.

3. На основі джерельної бази розкрито специфіку походження та технології виготовлення портретної мініатюри, що з'явилася при королівських дворах Англії та Франції у 1520-х рр. Підкреслено, що мініатюрний портрет виник як технологічний продукт епохи манускриптів та має тісний зв'язок із медалями та монетами доби Ренесанс на основі спільної функції, що в подальшому еволюціонував у самостійний вид живопису.

Встановлено, що мініатюрні портрети виконували у різноманітних технологіях, що розвивалися упродовж кожного століття побутування цього виду мистецтва та залежали від матеріалу основи портрету. З'ясовано, що найпоширенішою основою портретів від 1520-х рр. був пергамент, на його зміну у XVIII ст. прийшла пластина зі слонової кістки із перевагою передачі блиску у зображенні обличчя та оголених частин тіла. Акцентовано, що акварельний живопис із застосуванням гуміарабіка як в'язва був провідним для мініатюр на пергаменті, слонової кістці та картоні. Водночас, від XVI ст. мініатюри виконували у технології олійного живопису на металі, а від початку XVII ст. портрети створювали у техніці емалі.

Встановлено, що призначення предметів у XVI–XVII ст. було пов'язане із придворною культурою, демонстрацією розкоші, ознакою прихильності та пропагандою монархів. Визначено, що мініатюри відігравали важливу роль для знайомства майбутніх королівських наречених перед шлюбом та для презентації галереї предків. Проаналізовано, що у результаті доступності портретної мініатюри та розширення кола замовників у XVIII ст., призначення предметів

набуло символу інтимних подій у житті людини: родинна реліквія, траурна прикраса, сентиментальна річ тощо. Наголошено, що упродовж XVI–XIX ст. мініатюри виконували роль репрезентації зображеної особи та пам'яті про неї, однак із появою фотографії у 1840-х рр. портрети втратили свою практичну функцію.

Окреслено належні умови зберігання для мініатюри у міжнародних музейних колекціях, що полягають у особливій увазі до дотримання постійного температурно-вологісного режиму та дозування рівня освітлення з огляду на делікатність матеріалів та технологію виготовлення творів. Наголошено, що усі процеси, пов'язані зі зверненням до предмета, має виконувати фаховий реставратор, а програма консервації та реставрації мініатюр залежить від рівня дослідження та обумовлена матеріалом основи. Проаналізовано, що сьогодні портретна мініатюра представлена у експозиціях міжнародних музеїв завдяки сучасним технологічним рішенням, таким як інфрачервоні датчики для регуляції освітлення та магнітна система кріплення предметів у вітрині тощо.

4. Висвітлено, що вивчення творів мініатюри еволюціонувало від знавцтва XIX ст. до комплексного технологічного аналізу на початку XXI ст., а історія дослідження предметів пов'язана із формуванням музейних та приватних зібрань наприкінці XIX ст. Виокремлено основний етап колекціонування мініатюрних портретів наприкінці XIX ст., що був пов'язаний із занепадом мистецтва мініатюрного портретного живопису через появу фотографії у 1840-х рр. та спровокував зацікавлення до вивчення творів.

З'ясовано на прикладі чотирьох міжнародних музейних колекцій: Музею Вікторії та Альберта (Лондон), Національного музею Швеції (Стокгольм), Фонду мініатюр Тенсі у Музеї Боманна (Целле) та Зібрання Воллеса (Лондон), що формування збірок мініатюри наприкінці XIX та на початку XX ст. відбувалося нецілеспрямовано, здебільшого приватними власниками за їхніми вподобаннями. Встановлено, що мініатюрні портрети зберігаються щонайменше у восьми музеях України, а саме у Вінницькому обласному



художньому музеї, Дніпровському художньому музеї, Львівській національній галереї мистецтв імені Б.Г. Возницького, Одеському музеї західного та східного мистецтва, Полтавському художньому музеї (галерея мистецтв) імені М. Ярошенка, Чернівецькому обласному художньому музеї, Чернігівському художньому музеї імені Г. Галагана та Національному музеї мистецтв імені Б. та В. Ханенків. Твори в українських колекціях потребують опрацювання та введення в науковий обіг.

Виявлено, що створення мініатюрних портретів як копій і повторень живописних творів, а також розквіт виготовлення підробок та фальшивок мініатюр припадає на кінець XIX ст., що вводило в оману перших дослідників та колекціонерів щодо автентичності творів. Проаналізовано, що найбільш поширені копії у мініатюрі відомих художників та їхніх знаних творів виконували із метою удосконалення техніки живопису та на замовлення колекціонерів для формування галерей визначних майстрів. Наголошено, що у практику мініатюриста протягом XVI–XIX ст. входило виконання як одного портрету, так і його авторське повторення для членів родини чи інших цілей. Окреслено, що від 1630-х рр. майстри мініатюри у техніці емалі виготовляли копії живописних зображень разом зі створенням нових композицій портретів. Встановлено, що уявлення знавців XIX ст. про портретну мініатюру як про другорядну галузь живопису, що відтворює великі портрети у зменшеному розмірі, сьогодні є помилковим у сприйнятті цього мистецтва.

5. Визначено, що формування колекції європейської портретної мініатюри НММБВХ відбулося упродовж трьох періодів, що пов'язані із провенансом предметів: 1) наприкінці XIX – на початку XX ст. було придбано 27 предметів фундаторами музею Б. та В. Ханенками; 2) 1950-ті – 1990-ті рр. 49 предметів було придбано музеєм у приватних колекціонерів; 3) упродовж XX ст. 2 предмети було передано у рамках реституції.

Запропоновано хронологічний принцип для класифікації мініатюрних портретів НММБВХ, що дозволив побудувати структуру зібрання з огляду на

розвиток технологій виконання творів протягом кінця XVI – початку XIX ст. та понад третину неідентифікованих творів. У результаті візуального дослідження і огляду творів під мікроскопом (здійсненого художником-реставратором вищої категорії В. Цитовичем), оновлено опис предметів, включно із описом звороту та позначок на ньому, встановлено наявність підписів/написів, а також уточнено технологію виготовлення мініатюр. Упорядковано 78 творів портретної мініатюри за матеріалом основи: пергамент – 1 предмет; метал (мідь, срібло, золото) – 47; слонова кістка – 29, картон – 2; за технологією виготовлення: акварель, гуаш, олія, емаль.

Проаналізовано походження творів у колекції НММБВХ та встановлено історію атрибуції за архівними та обліковими джерелами музею. Переглянуто та запропоновано оновлене датування мініатюрних портретів, визначено контекст створення, функціональне призначення та символіку сюжетів мініатюр.

6. Здійснено атрибуцію 48 творів та реатрибуцію 30 творів мініатюрного живопису з колекції НММБВХ за допомогою мистецтвознавчого аналізу, що полягає у вивченні стилістичних рис та манери виконання окремих майстрів і зіставленні принципів вирішення творів та порівняльного методу для визначення часу виконання твору на основі вивчення історичного костюму портретованих осіб, а також завдяки використанню неінвазивних техніко-технологічних методів (оптична мікроскопія, огляд в ультрафіолетовому діапазоні, огляд в інфрачервоному діапазоні) для забезпечення об'єктивності результатів дослідження.

7. Введено в науковий обіг оновлені дані щодо авторства, періоду та регіону створення 78 творів європейської портретної мініатюри із зібрання НММБВХ шляхом внесення змін у паспорт предмета та шляхом публікації матеріалів дослідження.

Колекція європейської портретної мініатюри у НММБВХ є порівняно невеликою із зібраннями у світових музеях та не охоплює усього розмаїття мініатюрного портретного живопису. Водночас, сьогодні збірка є однією із

найважливіших в Україні, оскільки дозволяє прослідкувати еволюцію цього мистецтва від його становлення наприкінці XVI ст. до занепаду у середині XIX ст. Основа колекції мініатюрних портретів НММБВХ була сформована наприкінці XIX – на початку XX ст., у період загальноєвропейської тенденції інтересу до творів. Аналіз інвентарних та архівних документів засвідчив, що корпус ханенківських мініатюр – це чи не єдиний розділ збірки, що дійшов до наших днів у повному складі від часів засновників музею Б. та В. Ханенків, попри значні втрати інституції упродовж двох світових воєн XX ст.

Зібрання європейської портретної мініатюри НММБВХ має важливе значення для міжнародної наукової спільноти та доповнює дослідження у цій галузі винятковими артефактами. Твори мініатюрного портретного живопису є науковим надбанням і мають практичну цінність для досліджень в українському контексті, а також є частиною культурної спадщини України. Разом із тим, європейська портретна мініатюра в українських колекціях викликає особливий інтерес у міжнародних вчених, насамперед тому, що зібрання досі поза науковим обігом, а у їхньому складі зберігаються одні із найкращих зразків цього виду живопису.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Аналіз творів мистецтва : методичні рекомендації до практичних занять для студентів спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» / розроб.: І. І. Міщенко. Київ, 2017. 32 с.
2. Андріанова О., Біскулова С., Орлик М., Форманюк Т. Портрет кавалереси ордена «Salus et gloria». *Науковий вісник Національного музею історії України*. Київ, 2017. № 2. С. 471–477.
3. Андріанова О., Біскулова С. Експертне заключення. Дослідження мініатюр Розальби Карр'єри із фонду Музею Ханенків. 2019. URL: <http://www.art-lab.com.ua/images/stories/carriera.pdf> (дата звернення : 17.03.2024).
4. Андріанова О., Біскулова С., Живкова О., Тимченко Т., Чуєва К. Наука. Мистецтво. Студії. Освіта. Технологічні дослідження творів мистецтва з колекції Музею Ханенків. Київ : Фенікс, 2019. С. 40 с.
5. Андріанова О., Біскулова, С. Встановлення елементного складу паперу офортів XVII ст. з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків. *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини*: матеріали V наук.-практ. конф. (м. Київ, 24–25 вересня 2020 р.). Київ : Фенікс, 2020. С. 14–20.
6. Андріанова О., Біскулова С., Перевальський В., Чуєва К., Шостак О. Наука. Мистецтво. Студії. Освіта. Технологічні дослідження творів європейської графіки з колекції Музею Ханенків. Київ: Фенікс, 2020. 60 с.
7. Андріанова О., Біскулова С. Ґрунти живописних творів XX – XXI ст. Дослідження, аналіз, можливості датування. *Український мистецтвознавчий дискурс*. Київ, 2022. № 4. С. 6–13.
8. Андріанова О., Біскулова, С. Дослідження техніки живопису Киріяка Костанді шляхом мультианалітичного вивчення оптичними та фізико-хімічними методами. *Український мистецтвознавчий дискурс*. Київ, 2023. № 5. С. 6–17.

9. Біскулова С. Порівняльний аналіз двох мініатюрних портретів XVIII – XIX століть із використанням сучасних методів. *Український мистецтвознавчий дискурс*. Київ, 2024. № 1. С. 18–22.
10. Біскулова С. Роль техніко-технологічного аналізу для атрибуції/вивчення портретної мініатюри. Роль техніко-технологічного аналізу при проведенні атрибуції/переатрибуції портретної мініатюри. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2024. Вип. 73. Т. 1. С. 82–86.
11. Біскулова С. Технологічні особливості створення мініатюрного живопису Розальби Карп'єри (1673–1757). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. Київ, 2024. № 1. С. 212–217.
12. Варчук М. Огляд творів Розальби Карп'єри у Музеї Ханенків. *Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects : international scientific and practical conference conference proceedings (Venice, November 27–28, 2020)*. Venice : Baltija Publishing, 2020. С. 168–171.
13. Варчук М. Мініатюрні портрети Розальби Карп'єри у колекції Музею Ханенків. *Культура і мистецтво : сучасний науковий вимір: матеріали IV міжнародної наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів (м. Київ, 3 – 4 листопада, 2020 р.)*. Київ: НАКККІМ, 2020. С. 6–7.
14. Варчук М. Європейська портретна мініатюра XVIII століття у колекції Музею Ханенків. *Вісімнадцяте століття : українська та глобальна перспективи: перша конференція Українського товариства з дослідження вісімнадцятого століття (м. Львів, 23–24 червня, 2021 р.)*. Львів, 2021. С. 8–10.
15. Варчук М. Атрибуція мініатюрного «Портрета Станіслава-Августа Понятовського» у Музею Ханенків. *Наукова атрибуція творів, експертиза та оцінка культурних цінностей : збірник Науково-практичної конференції (м. Київ, 28–29 жовтня 2021 р.)*. Київ : НАКККІМ, 2021. С. 6–8.

16. Варчук М. Дослідження невідомого мініатюрного «Портрета Станіслава-Августа Понятовського» у Музеї Ханенків. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2021. № 45, том 1. С. 55–62.

17. Варчук М. Мініатюрний портрет: еволюція розвитку. *Український мистецтвознавчий дискурс*. Київ, 2022. №. 6. С. 21– 28.

18. Варчук М. Етапи формування колекції портретної мініатюри у Музеї Ханенків. *Гагенмейстерські читання Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка* : збірник Міжнародної науково-практичної конференції (м. Кам'янець-Подільський, 1–2 грудня 2022 р.). Кам'янець-Подільський : ФОП Панькова А. С., 2023. С. 37–39.

19. Варчук М. Збереження портретної мініатюри у Музеї Ханенків: до війни і після перемоги. *Новітні дослідження культури і мистецтва а: пошуки, проблеми, перспективи*: матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції (м. Київ, 18 травня 2023 р.). Київ : НАКККІМ, 2023. С. 148–149.

20. Варчук М. Огляд методів дослідження Європейської портретної мініатюри з колекції Музею Ханенків у другій половині ХХ – на початку ХХІ століття. *Історико-культурні виміри еволюції мистецтва в Україні (друга половина ХХ – початок ХХІ століття)* : матеріали міжнародної науково - практичної конференції присвяченої 160-річчю від дня народження В. І. Вернадського (м. Київ, 16–17 березня 2023 р.). Львів – Торунь : Liha-Pres, 2023. С. 209–212.

21. Варчук М. Огляд технік живопису європейської портретної мініатюри ХVI – ХІХ століть у Музеї Ханенків. *Культурно-мистецьке середовище : творчість та технології* : матеріали XV науково-практичної конференції (м. Київ, 19 жовтня 2023 р.). Київ : НАКККІМ, 2023. С. 7–9.

22. Варчук М. Етапи колекціонування європейської портретної мініатюри XVI–XIX століть. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2023. № 3. С. 136–141.

23. Вінницький обласний художній музей. *Facebook*. URL : [https://m.facebook.com/story.php?story\\_fbid=pfbid02TzyCEHneq74c1RrTGme2YdyMevdCx9zz8keUwPLJgQQyRn2nAoYzjAj7R1yYriBgl&id=510823929346485](https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=pfbid02TzyCEHneq74c1RrTGme2YdyMevdCx9zz8keUwPLJgQQyRn2nAoYzjAj7R1yYriBgl&id=510823929346485) (дата звернення : 17.03.2024).

24. Вольський С. Мистецтво художньої емаль впродовж століть: спроба відновлення втрачених технологій у сучасній практиці художника-ювеліра. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Львів, 2015. № 27. С. 86–94.

25. Глебова І. Три портретні мініатюри XVIII – XIX ст. у колекції Одеського музею західного і східного мистецтва: реставрація, дослідження, атрибуція. *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини : актуальні виклики сучасності* : матеріали міжнарод. IV наук.-практ. конф. (м. Київ, 6 – 7 червня 2019 р.). Київ, 2019. С. 77–82.

26. Дніпровський художній музей. URL : <https://artmuseum.dp.ua/?lang=en> (дата звернення : 17.03.2024).

27. Жильцова О. Камерний емалевий портрет XVIII сторіччя. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2015. № 7 (18). С. 11–15.

28. Зузяк Т. Вплив точної атрибуції на збереження історичних портретних мініатюр. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ, 2024. № 1. С. 162–167.

29. Зузяк Т. Між модою та мистецтвом : Європейська портретна мініатюра XVI–XIX століть. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2024. Вип. 73. Т. 2. С. 91–96.

30. Зузяк Т. Мистецтво мініатюри через призму часу: колекції європейських портретів у музеях. *Український мистецтвознавчий дискурс*. Київ, 2024. № 1. С. 92–98.

31. Карпов В. Мініатюрний портрет як елемент культурної спадщини у музейних колекціях. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ, 2024. № 1. С. 173–179.

32. Карпов В. Європейська портретна мініатюра у просторі музейної комунікації. *Теорія та практика дизайну*. 2024. № 32. С. 107–114.

33. Карпов В. Портретна мініатюра в історичному контексті: від приватних предметів до музейних експонатів. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2024. Вип. 73. Т. 2. С. 97–102.

34. Консультації щодо твору 110 РК. Лист від 10.09.2021 р. та 17.09.2021 р. Question about portrait miniature of Poniatowski in the Khanenko Museum. Dorota Juszczak, curator of Paintings, Muzeum Łazienki Królewskie in Warsaw (Warszawa), Poland; Lucyna Lencznarowicz, kustosz Muzeum Narodowe w Krakowie.

35. Корнієнко Н. Варвара Ханенко – життя, події, факти. До 150-річчя з дня народження Богдана Івановича Ханенка, мецената, колекціонера, фундатора музею. *Ханенківські читання* : матеріали науково-практичної конференції / Музей мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків. Київ : Кий, 1999. С. 36–47.

36. Корнієнко Н. Музей Ханенків у 1920-ті роки (на матеріалах архіву музею). *Ханенківські читання* : матеріали науково-практичної конференції / Музей мистецтв ім. Богдана і Варвари Ханенків. Київ : Київський університет, 2005. Вип. 7. С. 5–23.

37. Ладиженська К. Крижановські. *Енциклопедія сучасної України*. *Онлайн версія*. URL : [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=814](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=814) (дата звернення : 17.03.2024).



38. Лукомський, Г. К. Музей Ханенків : Історичний нарис і короткий опис колекцій Київського державного музею імені Ханенків. *Хроніка 2000*. 2005. Вип. 61–62. С. 84–113.
39. Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г. Возницького. URL : <https://lvivgallery.org.ua/> (дата звернення : 17.03.2024).
40. Макаренко М. Музей мистецтв імені Б. І. та В. М. Ханенків Української академії наук. Провідник. Київ : Червоний шлях, 1924. С. 127.
41. Методика мистецтвознавчої експертизи (загальна частина) / ред. К.В., Новікова, І.І. Міщенко, І.В. Солодовніков. Київ : ДНДЕКЦ МВС України, 2019. 73 с.
42. Міщенко І. Дослідження портретів монархів Австро-Угорщини (XVIII століття) з колекції Чернівецького художнього музею. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ, 2024. № 1. С. 224–228.
43. Міщенко І. Портретний і монументальний живопис Карла Аренда (1815–1876) : дослідження авторства та стилістичних впливів. *Український мистецтвознавчий дискурс*. Київ, 2024. № 1. С. 136–140.
44. Міщенко І. Портрет у творчості Євзебія Ліпецького (1889–1970) : досвід атрибуції. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2024. Вип. 73. Т. 2. С. 152–156.
45. Національний музей мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків. URL : <https://khanenko.museum/> (дата звернення : 17.03.2024).
46. Одеський музей західного та східного мистецтва. URL : <https://odesafilmoffice.org.ua/en/locations/muzej-zahidnogo-i-shidnogo-mistectva> (дата звернення : 17.03.2024).
47. Полтавський художній музей (галерея мистецтв) імені Миколи Ярошенка. URL : <https://www.gallery.pl.ua/> (дата звернення : 17.03.2024).

48. «Просвітництво: Розум і Почуття / упоряд.: О. Ісайкова ; авт. текстів : О. Безсмертна, М. Варчук, Р. Глеб. Дрогобич : Коло, 2021. С. 144–145.
49. Романенкова Ю. Феномен маньєризму у мистецтві Європи XVI – початку XVII ст. : до питання про походження стилю. *Арт-платформа*. Київ, 2021. Вип. 1 (3). С. 259–293.
50. Romanenkova J., Bratus I., Kuzmenko H., Streltsova S. Art during the Reign of Rudolf II as Quintessence of Leading Mannerism Trend at Prague Art Center. *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. № 9 (2). P. 395–407.
51. Романенкова Ю. Мініатюрні портрети Єлизавети I роботи Н. Гіллярда як інструмент пропагування королівської влади. *Український мистецтвознавчий дискурс*. Київ, 2024. № 1. С. 160–165.
52. Романенкова Ю. Обрамлення мініатюрних портретів у XVII столітті як ювелірне мистецтво. *Теорія та практика дизайну*. 2024. № 32. С. 171–184.
53. Салюк. М. Розкрито таємницю портретної мініатюри. *Полтавський художній музей (галерея мистецтв) імені Миколи Ярошенка*. URL: <https://www.gallery.pl.ua/110312.html> (дата звернення: 17.03.2024)
54. Тимченко Т., Біскулова С. «Жіночий портрет» школи М. Бойчука з фондів Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. Результати комплексного дослідження. *Українська академія мистецтв*. 2021. № 30. С. 120–127.
55. Ханенко Б. И. и В. Н. Собрание картин итальянской, испанской, фламандской, голландской и др. школ. Киев: Типография С. В. Кульженко, 1899. 74 с.
56. Чернівецький обласний художній музей. URL : <http://artmuz.cv.ua/> (дата звернення : 17.03.2024).
57. Чернігівський художній музей імені Григорія Галагана. URL : <https://galaganmuseum.event.net.ua/> (дата звернення : 17.03.2024).

58. Aiken C. A. A context for the advanced studies of portrait miniatures painted in oil on metal supports: PhD dissertation / University of Delaware, Delaware, Philadelphia, 1998. 279 p.
59. Alba A., Lauletta N., Wozniak, R. Treatment of the Portrait Miniature of Ebenezer Denny. *Art Conservation*. URL : <https://www.heinzhistorycenter.org/blog/collection-spotlight-portrait-miniature-ebenezer-denny/%29> (дата звернення : 17.03.2024).
60. Albin M., Ridilfi S., Giuliani C., Pascucci M., Straccioli, M.P. , Riccucci C. Multi-Spectroscopic Approach for the Non-invasive Characterization of Paintings on Metal Surfaces. *Frontiers in Chemistry*. 2020. № 8. P. 1–9.
61. Arnold J., Tiramani J., Levey S. M. Patterns of Fashion 4: The Cut and Construction of Linen Shirts, Smocks, Neckwear, Headwear and Accessories for Men and Women c. 1540 – 1660. Macmillan, 2008. 128 p.
62. Ashelford J. A Visual History of Costume: The Sixteenth Century. London: Batsford, 1983. 144 p.
63. Ashelford J. Dress in the Age of Elizabeth I. London: Batsford, 1988. 159 p.
64. Asmus J. F., Parfenov V. A. Scientific Method for the Attribution of Paintings with Application to Leonardo's Mona Lisa Twins. *Electronic Imaging & the Visual Arts* / Ed. Cappellini V. Florence : Firenze University Press, 2018. P. 48–55.
65. Auerbach E. Notes on Flemish Miniaturists in England. *Burlington Magazine*. 1954. Vol. 69, № 610. P. 51–53. URL: <https://www.jstor.org/stable/871260> (дата звернення : 17.03.2024).
66. Auerbach E. Tudor Artists: A Study of Painters in the Royal Service and of Portraiture on Illuminated Documents from the Accession of Henry VIII to the Death of Elizabeth I. University of London: The Athlone Press, 1954. 222 p.
67. Ayres J. The Artist's Craft. Oxford: Phaidon, 1985. 240 p. URL : <https://archive.org/details/artistscrafthist0000ayre/page/n9/mode/2up> (дата звернення : 17.03.2024)

68. Baillie G. H. Watchmakers and clockmakers of the world. London : N. A. G. Press, 1947. p. 224.

69. Barbara B., Matthew L. Lead white from Venice: a whiter shade of pale? *Studying Old Master Paintings. Technology and Practice. The National Gallery Technical Bulletin 30th Anniversary Conference Postprints* / Ed. Spring M., Howard H., Padfield J., Peggie D., Roy A., Stephenson-Wright A. Washington : Archetype Publications in association with The National Gallery, 2011. P. 295–301.

70. Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. URL: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/Qr4Dg5jGpE> (дата звернення: 17.03.2024).

71. Berenson B. Rudiments of Connoisseurship: Study and criticism of Italian art. New York: Schocken paperbacks, 1962. 152 p.

72. Beyer A. Portraits: A History. New York : Abrams, 2003. 413 p.

73. Bimbenet-Privat M. Les orfèvres et l'orfèvrerie de Paris au XVIIe siècle. Les Œuvres. Tome 2. Paris : Editions des musées de la ville de Paris, 2002. 568 p.

74. Blanc R., Manzano E., López-Montes A., Domínguez-Gasca N., Vílchez J. L. Non-Invasive Study of the Pigments of a Painting on Copper with the Inscription «Boceto di Pablo Veronese» on the Back. *Heritage*. 2023. Vol. 6, № 6. P. 4787–4801. URL: <https://www.mdpi.com/2571-9408/6/6/254> (дата звернення : 17.03.2024).

75. Bonhams. URL: <https://www.bonhams.com/auction/19942/lot/2/frans-pourbus-the-younger-antwerp-1569-1622-paris-isabella-clara-eugenia-archduchess-of-austria-1566-1633-wearing-black-dress-heavy-gold-chains-and-white-ruff-her-red-hair-worn-high-on-top-of-her-head/> (дата звернення: 17.03.2024).

76. Borchert T.-H., Blockmans W., Gabriëls N., Oosterman J., Van Oosterwijk A. Staging the Court of Burgundy. «*The splendour of Burgundy*»: Proceedings of the Conference presented a selection of thirty-three essays delivered at a three-day symposium in Bruges that accompanied the 2009 exhibition «Charles the Bold (1433–1477): Splendour of Burgundy» (Bern, Bruges, and Vienna), Bruges, Belgium, 12 – 14 May 2009. London: Harvey Miller, 2013. 394 p.

77. Borgognoni E. La construcción de la imagen regia de María Luisa de Orleans. *Studia Histórica. Historia Moderna*. 2019. Vol. 41, № 1. P. 353–357.
78. Boston Museum of Fine Arts. URL: <https://collections.mfa.org/objects/312485> (дата звернення : 17.03.2024).
79. Boucher F., Deslandres Y., Ross, J. A History of Costume in the West: London: Thames and Hudson, 1987. 459 p.
80. Boutet C. *Traité de Mignature, pour Apprendre aisément à Peindre sans Maître. Et le Secret de faire les plus belles Couleurs, l'Or Bruny, & l'Or en Coquille. Seconde Edition. Reveuë, corrigée & augmentée.* Paris : Christophe Ballard, 1674. 166 p.
81. Boutet C. *The Art of Painting in Miniature.* London : J. Hodges, 1739. 150 p.
82. Bowron E. P. A brief history of European oil paintings on copper, 1560–1775. *Copper as Canvas: Two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper, 1575–1775* / Ed. M. Komanecky. Oxford: Oxford University Press, 1999. P. 9–30.
83. British Museum. URL: <https://www.britishmuseum.org/collection> (дата звернення: 17.03.2024).
84. Brown S. *Fashion : The Definitive History of Costume and Style.* New York : DK Publishing, 2012. 480 p.
85. Browne A. *Ars Pictoria : or an Academy treating of Drawing, Painting, Limning, Etching: to which are added thirty copper plates expressing the choicest, nearest, and most exact grounds and rules of symmetry.* Londres: Arthur Tooker – William Battersby, 1669. 187 p.
86. Buck S., Chapuis J., Kemperdick S., Roth M., Smith J. S., Syndram D. *Renaissance and Reformation. German Art in the Age of Dürer and Cranach.* Prestel, 2016. 240 p.
87. Buckeridge B. *Essay Towards an English School, With the Lives and Characters of above 100 Painters. The Art of Painting and the Lives of the Painters /* Ed. R. de Piles. Londres: Payne, 1706. P. 398–480.

88. Burgess J. The Lives of the Most Eminent Modern Painters, who have lived since, or were Omitted by Mons. De Piles. Londres : T. Payne, 1754. 174 p.

89. Burgio L., Cessatto A., Derbyshire A. Comprasion of English portrait miniatures using Raman microscopy and other techniques. *Journal of Raman Spectroscopy*. 2012. Vol. 43, № 11. P. 1713–1721. URL : [https://www.researchgate.net/publication/259129157\\_Comparison\\_of\\_English\\_portrait\\_miniatures\\_using\\_Raman\\_microscopy\\_and\\_other\\_techniques](https://www.researchgate.net/publication/259129157_Comparison_of_English_portrait_miniatures_using_Raman_microscopy_and_other_techniques) (дата звернення : 17.03.2024).

90. Button V., Derbyshire A., Rutherford E. The Drawings of John Smart – Line and Function. *Portrait Miniatures. Artists, Functions and Collections* / Ed. B. Pappé, J. Schmieglitz-Otten. Petersberg : Michael Imhof, 2018. P. 222–234.

91. Cachaud C. Framing miniatures in the 17th century : The Golden Age of «la boîte à portrait». The Frame Blog. 2018. URL: <https://theframeblog.com/tag/boite-a-portrait/%29> (дата звернення : 17.03.2024).

92. Cachaud C., Dulac A.-V. Redécouvrir la miniature : après Hilliard. *Études Épistémè*. 2019. № 36. URL: <https://journals.openedition.org/episteme/5462> (дата звернення : 17.03.2024).

93. Campbell L. Renaissance Portraits: European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries. Yale University Press, 1990. 290 p.

94. Canet M., Pupil, F. Collections du Musée historique lorrain: La miniature. Presses Universitaires de Nancy, 1994. 264 p.

95. Care of Paintings on Ivory, Metal and Glass – CCI Notes 10/14. Canadian Conservation Institute. URL: <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/conservation-preservation-publications/canadian-conservation-institute-notes/care-paintings-ivory-metal-glass.html> (дата звернення : 17.03.2024).

96. Carsten F. L. The Great Elector and the Foundation of the Hohenzollern Despotism. *The English Historical Review*. Vol. 65, № 255. 1950, P. 175–202. URL : <http://www.jstor.org/stable/554933> (дата звернення : 17.03.2024).

97. Carrier D. In Praise of Connoisseurship. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2003. Vol. 61, № 2. P. 159–169. URL: <http://www.jstor.org/stable/1559160> (дата звернення : 17.03.2024).

98. Catalogue des tableaux, miniatures, pastels, dessins encadrés etc : Musée de l'Etat à Amsterdam / publié par décret du Ministre de l'Intérieur. Éditeur scientifique. Amsterdam : imp. de Roeloffzen-Hübner et Van Santen, 1904. 546 p.

99. Catalogue of Works of Western European Painters Lost during Second World War/ Ed. O. Roslavets. Kyiv : National Commission for the Restitution of Cultural Treasures to Ukraine, 1998. 124 p.

100. Cayuela É. La théorie et la critique du portrait en miniature aux XVIIe et XVIIIe siècles : regards croisés entre la France et les îles britanniques. *Études Épistémè*, 2019. № 36. URL : <http://journals.openedition.org/episteme/5287> (дата звернення : 17.03.2024).

101. Chieffo C. Painting in Little: Problems in Conserving Portrait Miniatures on Ivory: Proceedings of the Ninth Annual Meeting. American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works. Washington, DC : American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (AIC). 1981. P. 46–55.

102. Christie's. URL : <https://www.christies.com/> (дата звернення : 17.03.2024).

103. Clouzot H. La miniature sur Émail en France. Paris : Editions Albert Morancé, n.d., 1928. P. 107.

104. Cleveland Museum of Art : official website. URL: <https://www.clevelandart.org/>(дата звернення : 17.03.2024).

105. Coffin S., Hofstetter B. Portrait Miniatures in Enamel. The Gilbert Collection. London: Philip Wilson Publishers, 2003. 168 p.

106. Colding T. H. Aspects of Miniature Painting. Its Origins and Development. Copenhagen: Ejnar Munksgaard. 1953. 218 p.

107. Coombs K. The Portrait Miniature in England. London: Victoria and Albert Publications, 1998. 128 p.

108. Coombs K. «A Kind of Gentle Painting»: Limning in 16th-Century England. *European Visions: American Voices* / Ed. K. Sloan. London: British Museum Press, 2009. P. 77–84.

109. Cora D. Miniature Painting in Eighteenth-Century England : The Case of William Pether (1739–1821). *Arts*. 2022. Vol. 11, № 61. URL : <https://www.mdpi.com/2076-0752/11/3/61> (дата звернення : 17.03.2024).

110. Coffin S., B. Hofstetter. The Gilbert Collection : Portrait miniatures in enamel. London : Philip Wilson, 2000. 118 p.

111. Crippa M., Legnaioli S., Kimbriel C., Ricciardi P. New evidence for the intentional use of calomel as a white pigment. *Journal of Raman spectroscopy*. 2021. Vol. 52, № 1. P. 15–22. URL: [https://www.researchgate.net/publication/340100672\\_New\\_evidence\\_for\\_the\\_intentional\\_use\\_of\\_calomel\\_as\\_a\\_white\\_pigment](https://www.researchgate.net/publication/340100672_New_evidence_for_the_intentional_use_of_calomel_as_a_white_pigment) (дата звернення : 17.03.2024).

112. Cucci C., Webb E. Keats, Casini A., Ginanni M., Prandi E., Stefani L., Vitorino T., Picollo M. Short-wave infrared reflectance hyperspectral imaging for painting investigations : A methodological study. *Journal of the American Institute for Conservation*, 2019. Vol. 58, № 1–2. P. 16–36.

113. Cunnington C. W., Cunnington P. Handbook of English Costume in the Sixteenth Century. London : Faber and Faber, 1970. 224 p.

114. Davenport C. Miniatures: Ancient and Modern. Chicago : A. C. McClurg and Co, 1908. 262 p.

115. Day C. W. The Art of Miniature Painting. London : Winsor and Newton, 1905. 64 p.

116. De Hamel C. Medieval Craftsmen : Scribes and Illuminations. Buffalo : University of Toronto, 1992. 72 p.

117. De Piles R. Les Premiers Elemens de la Peinture pratique, enrichis de figures de proportions mesurées sur l'antique, dessinées et gravées par J-B Corneille, peintre de l'Académie Royale. Paris : Nicolas Langlois, 1684. 120 p.



118. Debillemont-Chardon G. La miniature sur ivoire : essai historique et traité pratique. Paris : H. Laurens, 1903. P.158.

119. Derbyshire A. The new miniatures gallery. *Conservation Journal*, 2005. № 51. URL : <http://www.vam.ac.uk/content/journals/conservation-journal/issue-51/> (дата звернення : 17.03.2024).

120. Die Staatlichen Kunstsammlungen. URL:<https://skd-online-collection.skd.museum/Home/Index?page=1&q=rosalba%20carriera> (дата звернення : 17.03.2024).

121. Donahue-Wallace K. Copper as Canvas : Two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper, 1575–1775. *The Sixteenth Century Journal*. 2000. № 31. P. 874–876. URL: <https://www.jstor.org/stable/2671133?origin=crossref> (дата звернення : 17.03.2024).

122. Du Pasquier J. La miniature, portrait de l'intime. «En contemplant mes traits ne songez qu'à mon cœur». Paris : Norma Éditions, 2010. 254 p.

123. Dubois A., Couvert J., Borchert T. Technical Studies of Paintings : Problems of Attribution (15th – 17th Centuries): Papers presented at the Nineteenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting, Bruges, 11 – 13 September 2014. Leuven : Peeters Publishers, 2018. P. 138–150.

124. Dudley H. Miniatures. New York : G. P. Putnam's Sons, 1905. 319 p.

125. Duffy S., Vogtherr C. M. Miniatures in the Wallace Collection. Paul Holberton Publishing, 2020. P. 8–15.

126. Ebitz D. Connoisseurship as Practice. *Artibus et Historiae*. 1988. Vol. 9, № 18. P. 207–212. URL: <https://www.jstor.org/stable/i265236> (дата звернення : 17.03.2024).

127. Evans J. Magical Jewels of the Middle Ages and Renaissance, particularly in England. Oxford : Clarendon Press, 1922. 284 p.

128. Exposition d'oeuvres d'art du XVIIIe siècle : catalogue: miniatures, gouaches, estampes en couleurs françaises et anglaises 1750 – 1815. Paris, Bibliothèque nationale, 1906. 296 p.

129. Ezquerro Del Bayo J. Exposición de la miniatura-retrato en España. Catálogo general ilustrado. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1916. 46 p.

130. Fashion History timeline. URL: <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1680-1689/> (дата звернення: 17.03.2024).

131. Félibien A. Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent avec un dictionnaire des termes propres à chacun des arts. Paris : Veuve & Jean-Baptiste Coignard, 1697. 576 p.

132. Ferrand J.-P. L'art du feu ou de peindre en émail. Dans lequel on découvre les plus beaux secrets de cette science. Paris : Jacques Collombat, 1721. 272 p.

133. Fiorillo F. Assessment of a best practice approach for the attribution and authentication of paintings: PhD thesis / Università di Bologna, Bologna, Italy, 2020. 204 p.

134. Fiorillo F., Burgio L., Kimbriel C. S., Ricciardi P. Non-Invasive Technical Investigation of English Portrait Miniatures Attributed to Nicholas Hilliard and Isaac Oliver. *Heritage*. 2021. Vol 4, № 3. P. 1165–1181. URL : <https://www.mdpi.com/2571-9408/4/3/64> (дата звернення : 17.03.2024).

135. Fiorillo F., Burgio L., Kimbriel C. S., Ricciardi P. Comparison of English portrait miniatures using Raman microscopy and other techniques. *Journal of Raman Spectroscopy*. 2021. Vol 52, № 1. P. 15–22. URL : <https://www.mdpi.com/2571-9408/4/3/64> (дата звернення : 17.03.2024).

136. Fleming J., Honour H. A World History of Art. Laurence King Publishing, 2009. 996 p.

137. Fondazione Federico Zeri. URL: <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/allegato/2341/Zeri%20F.%2C%20%20Operizia%2C%2019960714> (дата звернення: 17.03.2024).

138. Foskett D. John Smart: The Man and His Miniatures. Cory, Adams & Mackay Ltd, 1964. 100 p.

139. Foskett D. *A Dictionary of British Miniature Painters*. Vol. 2. New York : Praeger Publishers, 1972. 520 p.
140. Foskett D. *Samuel Cooper 1609 – 1672*. Faber, 1974. 151 p.
141. Foskett D. *Collecting Miniatures*. London : Antique Collector's Club, 1979. 498 p.
142. Foskett D. *Miniatures, Dictionary and Guide*. Woodbridge: Antiques Collector's Club Ltd., 1987. 702 p.
143. Foster J. J. *Miniature Painters, British and Foreign*. London : Dickinson, 1903. 177 p.
144. Fried E. Improved Methods of Storage for Illuminated Manuscript Fragments on Parchment. *Conservation Journal*. 2000. № 35. URL : <http://www.vam.ac.uk/content/journals/conservation-journal/issue-35/improved-methods-of-storage-for-illuminated-manuscript-fragments-on-parchment/%29> (дата звернення : 17.03.2024).
145. Friedlander M. J. *On Art and Connoisseurship*. London : Bruno Cassirer, 1943. 284 p.
146. Fumerton P. *Cultural Aesthetics: Renaissance Literature and the Practice of Social Ornament*. Chicago: University of Chicago Press, 1993. P. 68–69.
147. Garnier N., Pappé B., Lemoine-Bouchard N. *Portraits des maisons royales et impériales de France et d'Europe : Les miniatures du musée Condé à Chantilly*. Paris: Somogy, 2007. 303 p.
148. Garnier-Pelle N., *La miniature en Europe : Actes du colloque organisé par la fondation pour la sauvegarde et le développement du domaine de Chantilly. 100 ans de miniatures Suisses 1780 – 1880, Maison de Sylvie, 10 – 11 Octobre, 2007, Paris, 2008, France. Genève: Slatkine et Musée historique de Lausanne, 2008. 166 p.*
149. Genoud J. C. *100 ans de miniatures suisses 1780–1880*. Slatkine et Musée historique de Lausanne, 1999. 166 p.
150. Geismir W. *Bidermeir*. Leipzig : VEB E. A. Seeman Verlag, 1982. 366 s.

151. Gettens R. J., Kühn H., Chase W. T. Lead White. *Studies in Conservation*. 1967. № 4. P. 125–139.

152. Goethe J. W. The Collector and His Circle (from Propylien, vol. 2, sec. 2, 1799), Letter II. *Goethe on Art* / Ed. J. Gage. London: Scolar Press, 1980. 251 p.

153. Goldring E. Nicholas Hilliard : Life of an Artist. New Haven, London: Yale University Press, 2019. 338 p.

154. Gombrich E.H. The Story of Art. Phaidon Press, 1995. 688 p.

155. Graaf van de J. A. The Development of Oil Paint and the Use of Metal Plates as a Support. *Conservation and Restoration of Pictorial Art* : Proceedings of the Lisbon Congress, Portugal, 9 – 14 October, 1976. London: IIC. P. 139–152.

156. Greenblatt S. Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare. University of Chicago Press, 2005. 332 p.

157. Grosvenor B. On Connoisseurship. 2010. *Arthistorynews*. URL: [http://www.arthistorynews.com/articles/1212\\_On\\_Connoisseurship](http://www.arthistorynews.com/articles/1212_On_Connoisseurship) (дата звернення : 17.03.2024).

158. Gschwend A. J., Pereira M. J. G. F. A. On Portraiture : Foreword. On Portraiture. Theory, Practice and Fiction. From Francisco de Holanda to Susan Sontag: Proceedings of the Conference at Faculdade de Belas-Artes, University of Lisbon, Portugal, 18 January 2022–20 January, 2022. Lisbon: University of Lisbon. P. 6–10.

159. Hale J. R. Humanism and Renaissance : 1350 – 1350. *The Italian World: History, Art and the Genius of a People* / Ed. J. J. Norwich. London : Thames and Hudson, 1983. P. 86–94.

160. Hall J. The Self-Portrait. A Cultural History. Thames & Hudson, 2020. 288 p.

161. Hallman E. Hilliard's Portrait Miniatures: Intimacy, Presence, and Control. *Essay Review of National Portrait Gallery exhibition*. 2021. URL : [https://www.academia.edu/46923923/Hilliards\\_Portrait\\_Miniatures\\_Intimacy\\_Presence\\_and\\_Control%29](https://www.academia.edu/46923923/Hilliards_Portrait_Miniatures_Intimacy_Presence_and_Control%29) (дата звернення: 17.03.2024).

162. Hallman E. Miniature Icons : Hilliard's Portrait Miniatures as Tools of Private Devotion. Undergraduate Thesis / Savannah College of Art and Design. Savannah, GA, 2021. 95 p.

163. Harvard Art Museums. URL: <https://harvardartmuseums.org/collections/object/276612?position=3> (дата звернення : 17.03.2024).

164. Heard K., Whitaker L. The Northern Renaissance: Dürer to Holbein. London : Royal Collection Trust, 2011. 248 p.

165. Hearn K. Dynasties : Painting in Tudor and Jacobean England. 1530 – 1630. London : Tate Gallery, 1996. 253 p.

166. Hermens E. Technical Art History : The Synergy of Art, Conservation and Science. *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational discourses and national frameworks* / Ed. M. Rampley. Leiden : Brill, 2012. P. 151–165.

167. Hill D. D. History of World Costume and Fashion. Upper Saddle River, NJ : Pearson Prentice Hall, 2011. 821 p.

168. Hilliard N. A Treatise concerning the Arte of limning. Ashington : Mid Northumberland Arts Group in association with Carcanet New Press, 1981. 139 p.

169. Hofstetter B., Pasquier du J., Sturm F.-X. Aperçu historique de l'art du portrait en miniature. *L'âge d'or du petit portrait. Catalogue*/ Ed. J. Pasquier du. Paris: Réunion des musées nationaux, 1995. P. 13–14.

170. Hope S. Connoisseurship in an Age of Distractions. *Journal of Aesthetic Education*. 2002. Vol. 36, № 2. P. 69–83. URL : <https://www.jstor.org/stable/3333758?origin=crossref> (дата звернення : 17.03.2024).

171. Horovitz I. Paintings on copper supports: Techniques, deterioration and conservation. *Studies in Conservation*. 2010. Vol. 31, № 2. P. 44–48.

172. Jeffares N. Dictionary of pastellists before 1800. Online edition. URL : <http://www.pastellists.com/Articles/LESSEUR.pdf> (дата звернення : 17.03.2024).

173. Jeffares N. Jacques-Antoine-Marie Lemoine (1751 – 1824). *Gazette des Beaux-Arts*. 1999. Vol. 6, № 143. P. 62–136.

174. Jeannerat C. Le origini del ritratto a miniature su avorio. *Dedalo*. 1931. № 9. P. 768–781.

175. Jessell B. Notes on the Conservation of Spanish Colonial Paintings : Proceedings of the Eighth Annual Meeting, San Francisco, 22 – 25 May, 1980, Washington, DC : American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (AIC), 1980. P. 39–47.

176. Jombert C.-A. Methode pour apprendre le dessein. Paris : De l'Imprimerie de l'Auteur, 1755. 159 p.

177. Katariina N. Some Burgundian manuscripts of Froissart's Chroniques, with particular emphasis on British Library. *The Online Froissart* / Ed. P. Ainsworth, G. Croenen. 2013. URL : <https://www.dhi.ac.uk/onlinefroissart/apparatus.jsp?type=intros&intro=f.intros.KN-Burgundian> (дата звернення : 17.03.2024).

178. Keil N. Die Miniaturen der Albertina in Wien. Wien : Schroll, 1977. 144 p.

179. Kendrick E. E. Conversations on the Art of Miniature Painting. London : J. Hatchard & Son, 1830. 138 p.

180. Kennedy H. A., Holme C. Early English Portrait Miniatures in the collection of the Duke of Buccleuch. London, New York : The Studio, 1917. 468 p.

181. Kimbell Art Museum. URL: <https://kimbellart.org/collection/ap-198114> (дата звернення : 17.03.2024).

182. Komanecky M. K., Bowron E. P., Bargellini C. Copper as Canvas: Two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper, 1575–1775. Exhibition catalogue. Oxford : Oxford University Press, 1999. 346 p.

183. Koos M. Concealing and Revealing Pictures 'in Small Volumes': Portrait miniatures and their envelopes. *Espacio, Tiempo y Forma. Wearing Images* / Ed. D. H. Bodart. Madrid: Universidad Nacional de Educacion a Distancia, 2018. Vol. 6. P. 33–54. URL : [https://www.researchgate.net/publication/329944416\\_Concealing\\_and\\_revealing\\_pi](https://www.researchgate.net/publication/329944416_Concealing_and_revealing_pi)

[ctures 'In small volumes' Portrait miniatures and their envelopes](#)

(дата

звернення: 17.03.2024).

184. Kren T., Ainsworth, M. *Illuminators and Painters : Artistic Exchanges and Interrelationships*. Exhibition catalogue. Los Angeles : J. Paul Getty Museum, 2003. P. 35–37.

185. Krichevsky T. *Intimate Keepsakes : American Portrait Miniatures*. *Currier Museum of Art Library*. Manchester, New Hampshire, 2018. P. 3–39.

186. Lacombe J. *Dictionnaire portatif des beaux-arts, ou Abrégé de ce qui concerne l'Architecture, la Sculpture, la Peinture, la Gravure, la Poésie & la Musique, avec la définition de ces Arts, l'explication des termes & des choses qui leur appartiennent*. Paris : veuve Jacques Estienne et fils et Jean-Thomas Hérisant, 1752. 764 p.

187. Lafontaine R. H. Silica Gel. *Technical Bulletin*. 1984. № 10. P. 4–5.

188. Larue A. L. *Letters upon the art of miniature painting*. London : R. Ackermann, 1822. 211 p.

189. Lavezzi É. Catherine Perrot, peintre savant en miniature. *Les Leçons Royales de 1686 et 1693. Femmes savantes, savoirs des femmes : du crépuscule de la Renaissance à l'aube des Lumières : Actes du colloques de Chantilly, France, 22–24 Septembre, 1995*. Genève : Droz, 1999. P. 229–246.

190. Lécosse C. Quelle légitimité pour les peintres en miniature? Le petit format à l'épreuve des discours académiques. *Études Épistémè*. 2019. № 36. URL : <http://journals.openedition.org/episteme/5287> (дата звернення : 17.03.2024).

191. Lécosse C. La miniature au service de l'Empire: un-éclairage sur la politique des présents diplomatiques. *La miniature en Europe. Actes du colloque organisé par la fondation pour la sauvegarde et le développement du domaine de Chantilly, Maison de Sylvie, 10 et 11 Octobre 2007, Paris 2008* / Ed. N. Garnier-Pelle. Genève: Slatkine et Musée historique de Lausanne, 2008. P. 30–35.

192. Lemberger E. *Meisterminiaturen aus fünf jahrhunderten*. Stuttgart : Deutsche Verlags-Anstalt, 1911. 111 p.

193. Lemoine-Bouchard N. Catalogue des miniatures du musée Cognac-Jay. Paris : Paris Musées, 2002. 290 p.
194. Lemoine-Bouchard N. Les peintres en miniature actifs en France 1650 – 1850. Les Éditions de l'Amateur. Paris, 2008. 568 p.
195. Leonhard K. Painted Gems. The Color Worlds of Portrait Miniature Painting in Sixteenth- and Seventeenth-Century Britain. *Early science and medicine*. 2015. Vol. 20, № 4/6. P. 428–457.
196. Letts R. M. The Renaissance. Cambridge Introduction to the History of Art. Cambridge University Press, 1981. 112 p.
197. Limning. *Webster's Dictionary*. URL : <https://www.merriam-webster.com/dictionary/limn> (дата звернення : 17.03.2024).
198. Lloyd S. Miniature Portrait Copies in Regency Britain : William Derby (1786–1847) at Knowsley Hall. *Portrait Miniatures. Artists, Functions and Collections*. / Ed. B. Pappe, J. Schmieglitz-Otten. Petersberg : Michael Imhof, 2018. P. 205–212.
199. Lloyd S. A Group of Portrait Miniatures Attributed to Jacob van Doordt in the Collection of the Duke of Buccleuch and Queensberry. *European Portrait Miniatures. Artists, Functions and Collections* / Ed. B. Pappe, J. Schmieglitz-Otten, G. Walczak. Petersberg : Michael Imhof, 2014. P. 146–156.
200. Lomazzo G. P. Tracte Containing the Artes of Curious Paintinge Carvinge and Buildinge / Translated : Haydocke R. Facsimile reprint of Oxford 1598 edition. Gregg International, 1970. 218 p.
201. Long S. B. British Miniaturists Working Between 1520 – 1860. London : Geoffrey Bles, 1929. P. 320–321.
202. Louvre. URL : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010056347> (дата звернення : 17.03.2024).
203. Lugt F. Le portrait-miniature illustré par la collection de H.M. la Reine des Pays-Bas. Amsterdam: A'dam, P.N. van Kampen & Zoon, 1917. 108 p.



204. Machado Prin V. The Conservation of a 19th Century Framed Miniature Portrait Painted on Ivory. *CeROArt*. 2017. Vol. 6. URL : <https://journals.openedition.org/ceroart/5238> (дата звернення : 17.03.2024).

205. Mack J. *The Art of Small Things*. London : The British Museum Press, 2007. 224 p.

206. Maes H. *Portraits and Philosophy*. Routledge, 2020. 344 p.

207. Magrani E. AI : A New Frontier in Art Authentication? Israel Public Policy Institute. 2023. URL : (<http://www.ippi.org.il/ai-a-new-frontier-in-art-authentication>) (дата звернення : 17.03.2024).

208. Małachowicz H. *Miniatury europejskie. Katalog zbiorów. Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum = Collection of European Miniatures. Catalogue. The Royal Castle in Warsaw – Museum. The Royal Castle in Warsaw – Museum. Warszawa, 2018. 240 p.*

209. Mauss M. *The Gift. The form for exchange in archaic societies*. London : Routledge, 2002. 225 p.

210. Mayol M. *Introduction à la mignature; ou, Préceptes particuliers, et détaillés pour se perfectionner dans cet art. Avec l'iconologie des dieux de la fable, un catalogue succinct des plus fameux peintres, une explication des termes de la peinture*. Amsterdam : Aux depens de la Compagnie, 1771. 256 p.

211. Michalski S. *Time's Effects on Paintings. Shared Responsibility: Seminar for Curators and Conservators co-organized National Gallery of Canada, Ottawa and the Canadian Conservation Institute, Department of Communication*. Ottawa : Tri-Graphic, 1990. P. 39–53.

212. Mikhaila N., Malcolm-Davies J. *The Tudor Tailor: Reconstructing 16th Century Dress*. Hollywood : Costume and Fashion Press, 2006. 160 p.

213. Muller J. M. Murrell J. *Edward Norgate : Miniatura, or, the Art of Limning*. New Haven, London : Yale University Press, 1997. 297 p.

214. Murrell Archive. *Fitzwilliam Museum*. URL : <https://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/research/secrets-silent-miniaturist-technical-analysis-isaac-oliver%E2%80%99s-miniatures> (дата звернення : 17.03.2024).
215. Murray P., Murray L. *Dictionary of Art and Artists*. Puffin, 1959. 496 p.
216. Murdoch, J., Murrell, J., Noon, P. J., Strong, R. *The English Miniature*. New Haven, CT : Yale University Press, 1981. 230 p.
217. Murrell J. *The Restoration of Portrait Miniatures. Conservation of Paintings and the Graphic Arts : Proceedings of Contributions to the Lisbon Congress of the IIC, Lisbon, Portugal, 9 – 14 October, 1972*. London, UK : International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (IIC). P. 821–824.
218. Murrell J. *The Way Howe to Lymne : Tudor Miniatures Observed*. London: The Victoria and Albert Museum, 1983. 120 p.
219. Musée Carnavalet, *Histoire de Paris*. URL : <https://www.parismuseescollections.paris.fr/en/node/127601#infos-principales> (дата звернення : 17.03.2024).
220. Museum-Digital Brandenburg. URL: <https://brandenburg.museum-digital.de/object/38761> (дата звернення : 17.03.2024).
221. Muzeum Narodowe w Krakowie. URL : <https://mnk.pl/exhibitions/elected-kings-wettins> (дата звернення : 17.03.2024).
222. National Portrait Gallery. URL: <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw139431/Louise-de-Kroualle-Duchess-of-Portsmouth?LinkID=mp03623&search=sas&sText=Louise+de+K%C3%A9roualle%2C+Duchess+of+Portsmouth&role=sit&rNo=13> (дата звернення : 17.03.2024).
223. Nationalmuseum. URL : <https://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=38952&viewType=detailView> (дата звернення : 17.03.2024).

224. National Museum in Warsaw. URL: <https://cyfrowe.mnw.art.pl/en/catalog/509026> (дата звернення : 17.03.2024).
225. Nash S. Northern Renaissance Art. Oxford : Oxford University Press, 2009. 367 p.
226. Norgate E. Miniatura or The art of limning. Oxford : Clarendon Press, 1919. 152 p.
227. Olausson M., Karlsson E. L. Miniature Painting in the Nationalmuseum Stockholm: Nationalmuseum, 2021. 399 p.
228. Olson Roberta J. M. Representations of Pope Pius VII : The First Risorgimento Hero. *The Art Bulletin*. 1986. Vol. 68, № 1. P. 77–93.
229. Owens E. The Hand Behind the Likeness : Women’s Practice as Professional Miniaturists in Eighteenth-Century England. *Portrait Miniatures. Artists, Functions and Collections* / Ed. B. Pappe, J. Schmieglitz-Otten. Petersberg: Michael Imhof, 2018. P. 34–42.
230. Owens A. Patronage and Portable Portraits: Early English Miniatures : 1520–1544 : Thesis / University of Nebraska-Lincoln, Nebraska, NU, 2019. 79 p.
231. Panofsky E. Meaning in the Visual Arts. New York: Doubleday, 1955. 384 p.
232. Pappe B. La miniature sur ivoire: techniques d’exécution et problèmes de conservation. *Le Pays Lorrain*. 1995. Vol. 76, № 3. P.165–168.
233. Pappe B. Jean-Baptiste Jacques Augustin. Peintre en miniature. Catalogue de l'exposition du Musée Pierre-Noël, Saint-Dié-des-Vosges (Avril – Juin 2010). Musée Pierre-Noël, 2010. 95 p.
234. Pappe B. Marie-Gabrielle Capet et la miniature sur ivoire. *Marie-Gabrielle Capet, 1761 – 1818. Une virtuose de la miniature. Catalogue de l'exposition* / Ed. C. Marcheteau de Quinçay, B. Pappe, X. Salmon. Caen : Musée des Beaux-Arts, 2014. 104 p.
235. Parsey A. The art of miniature painting on ivory. London : Longman, Rees, Orme, Brown, and Green, Paternoster Row, 1831. 184 p.

236. Pasquier du J. *Miniature, Portrait de l'Intimite*. Paris : Norma, 2010. 265 p.
237. Pavlopoulou L. C., Watkinson, D. The degradation of oil painted copper surfaces. *Reviews in Conservation*. 2006. № 6. P. 55–65.
238. Philip Mould : official website. URL: <https://philipmould.com/> (дата звернення : 17.03.2024).
239. Pirette J. R. *The Inventaire des miniatures sur ivoire conserves au Cabinet des Dessins, Musée du Louvre et Musée d'Orsay*. Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1994. 394 p.
240. Pitarch À., Ramón A., Villegas P., Queralt I. Characterization of 'oil on copper' paintings by energy dispersive X-ray fluorescence spectrometry. *Analytical and Bioanalytical Chemistry*. 2011. Vol. 402, № 4. P. 1481–1492. URL : [https://www.researchgate.net/publication/51636395\\_Characterization\\_of\\_oil\\_on\\_copper\\_paintings\\_by\\_energy\\_dispersive\\_X-ray\\_fluorescence\\_spectrometry](https://www.researchgate.net/publication/51636395_Characterization_of_oil_on_copper_paintings_by_energy_dispersive_X-ray_fluorescence_spectrometry) (дата звернення : 17.03.2024).
241. Pérez N. G. *Portraiture, Gender, and Power in Sixteenth-Century Art. Creating and Promoting the Public Image of Early Modern Women*. Routledge, 2024. 228 p.
242. Pointon M. Surrounded with Brilliants: Miniature Portraits in Eighteenth-Century England. *The Art Bulletin*. 2001. Vol. 83, № 1. P. 48–71.
243. Pointon M. The Portrait Miniature as an Intimate Object. *European Portrait Miniatures. Artists, Functions and Collections* / Ed. B. Pappe, J. Schmieglitz-Otten, G. Walczak. Celle : The Tansey Miniatures Foundation – Petersberg : Michael Imhof, 2014. P. 16–26.
244. Residenzmuseum in Celle Castle : official website. URL: <https://www.residenzmuseum.de/index-english.html> (дата звернення : 17.03.2024).
245. Reynolds G. *English Portrait Miniatures*. London : Adam & Charles Black, 1952. 224 p.

246. Reynolds G. *English Portrait Miniatures*. New York : Cambridge University Press, 1988. 194 p.

247. Reynolds G. *The Sixteenth and Seventeenth-Century Miniatures in the Collection of Her Majesty The Queen*. London: Royal Collection, 1999. 319 p.

248. Reynolds G., Baetjer K. *European Miniatures in the Metropolitan Museum of Art*. New York : Metropolitan Museum of Art. 207 p.

249. Rijksmuseum. URL: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1911-4565> (дата звернення : 17.03.2024).

250. RKD – Netherlands Institute for Art History. URL : <https://www.rkd.nl/en> (дата звернення : 17.03.2024).

251. Rosenberg P. De qui sont les miniatures de Fragonard? *Revue de l'Art*. 1996. № 111. P. 66–76.

252. Rosenberg J. *On Quality in Art. Criteria of Excellence, Past and Present*. The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, Bollingen Series. Princeton University Press, 1976. 288 p.

253. Rosenblum R. Introduction: Connoisseurship in the Age of Replication. *Notes in the History of Art*. 2005. Vol. 24, № 2. P. 3–5. URL: <http://www.jstor.org/stable/23208108> (дата звернення : 17.03.2024).

254. Royal Collection Trust. URL : <https://www.rct.uk/collection/421414/sophia-charlotte-queen-of-prussia-1668-1705> (дата звернення : 17.03.2024).

255. Salmon W. *Polygraphice : or The arts of drawing, engraving, etching, limning, painting, washing, varnishing, gilding, colouring, dying, beautifying and perfuming*. London : E.T. and R.H. for R. Jones, 1675. 352 p.

256. Saltmarsh P. *Portrait of an Unknown Lady : Technical Analysis of an Early Tudor Miniature*. *British Art Studies*. 2020. № 17. 30 September. URL: <https://web.archive.org/web/20201106130336id/http://pdf.britishartstudies.ac.uk/art-icles/issue-17-portrait-of-an-unknown-lady.pdf> (дата звернення : 17.03.2024).

257. Sani B. Rosalba Carriera: 1673 – 1757 : Maestra Del Pastello Nell'europa Ancien Regime. Torino : Umberto Allemandi Editore, 2007. 394 p.

258. Schaffers-Bodenhausen K. Portrait Miniatures in the Frits Lugt Collection. Ad Ilissvm, 2018. 420 p.

259. Schaffers-Bodenhausen K., Thiethoff-Spliethoff M. The Portrait Miniatures in the Collections of the House of Orange-Nassau. Den Haag : Waanders; House of Orange-Nassau Historic Collections Trust, Zwolle, 1993. 526 p.

260. Scher S. K. The Currency of Fame: Portrait Medals of the Renaissance. New York : H.N. Abrams in association with the Frick Collection, 1994. 424 p.

261. Scarisbrick D. Portrait Jewels. Opulence and Intimacy from the Medici to the Romanows. London: Thames & Hudson, 2011. 352 p.

262. Schidlof L. R. The Miniature in Europe, In the 16th, 17th, 18th and 19th centuries : 4 volume. Graz, Austria : Academic Printing and Publishing House, 1964. 1083 p.

263. Schrader K. Between Representation and Intimacy : The Portrait Miniatures of the Georgian Queens. *European Portrait Miniatures. Artists, Functions And Collections* / Ed. B. Pappé, J. Schmieglitz-Otten, G. Walczak. Petersberg : Michael Imhof, 2014. P. 27–37.

264. Schrader K. «Telling Objects» – Miniatures as an Interactive Medium in Eighteenth-Century Female European Court Portraits. *Études Épistémè*, 2019. № 36. URL : <http://journals.openedition.org/episteme/5399> (дата звернення : 17.03.2024).

265. Schrader K. Porträt-Miniaturen als interaktive Medien in der höfischen Repräsentationskultur des 18. Jahrhunderts. *Materielle Miniaturen. Zur Ästhetik der Verkleinerung* / Ed. G. Lehnert, M. Weilandt. Würzburg, 2020. P. 221–240.

266. Schwartz G. Connoisseurship : The Penalty of Ahistoricism. *Artibus et Historiae*. 1988. Vol. 9, № 18. P. 201–06.

267. Shelton D. Miniature Portraits of the 18th Century – What did it cost to paint them? *Southeastern Antiquing and Collecting Magazine*. 2012. October. P. 12–14.

268. Slottved Kimbriel C., Ricciardi P. Secrets of a Silent Miniaturist: Findings from a Technical Study of Miniatures Attributed to Isaac Oliver. *British Art Studies*. 2020. № 17. URL : <https://www.britishartstudies.ac.uk/issues/issue-index/issue-17/secrets-of-a-silent-miniaturist> (дата звернення : 17.03.2024).

269. Smith M. Matting and Hinging of Works of Art on Paper. Washington, DC : Library of Congress, 1981. 32 p.

270. Smith M. Matting and Framing for Art and Artifacts on Paper. Preservation Leaflets, 4.10. Andover, MA : Northeast Document Conservation Center, 2007. URL : <https://www.nedcc.org/free-resources/preservation-leaflets/4.-storage-and-handling/4.10-matting-and-framing-for-works-on-paper-and-photographs> (дата звернення : 17.03.2024).

271. Smolarek M. P. Przewodnik dla kolekcjonerów. Warszawa : Arkady, 2010. 304 p.

272. Speel E. Dictionary of Enamelling. History and Techniques. London : Routledge. 1998. 172 p.

273. Sotheby's. URL : <https://www.sothebys.com/en/> (дата звернення : 17.03.2024).

274. Stadtmuseum Berlin. URL : <https://sammlung-online.stadtmuseum.de/Details/Index/173918> (дата звернення : 17.03.2024).

275. St-Jacques D., Trojan-Bedynski M. The Recent Conservation Treatment of Portrait Miniatures at Library and Archives Canada. *Book and Paper Group Annual*. 2011. № 35. URL : <https://cool.culturalheritage.org/coolaic/sg/bpg/annual/v35/bpga35-14.pdf> (дата звернення : 17.03.2024).

276. Stratton S. Spanish Miniatures of the 16th and 17th Centuries. *The Spanish Golden Age in Miniatures: Portraits from the Rosenbach Museum* / Ed. K. Rorschach. New York : The Spanish Institute, 1988. P. 205–212.

277. Strong R., Murrell V. J. Artists of the Tudor Court : The Portrait Miniature Rediscovered 1520 – 1620. London : Victoria & Albert Museum, 1983. 168 p.

278. Strong R. The English Renaissance Miniature. London : Thames and Hudson, 1986. 200 p.

279. Susan S. On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection. Durham : Duke University Press, 2007. P. 132–169.

280. The Tansey Miniatures Foundation. URL: <https://tansey-miniatures.com/en/miniatures-painting/literature/technique> (дата звернення : 17.03.2024).

281. The Metropolitan Museum of Art. URL : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/358319> (дата звернення : 17.03.2024).

282. The Royal Collection Trust. URL : <https://www.rct.uk/> (дата звернення: 17.03.2024).

283. The Prado Museum. URL : <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/philip-v/57165469-6bfe-4e32-bf45-e96585001b6c> (дата звернення : 17.03.2024).

284. The Royal Castle in Warsaw – Museum. URL: <https://kolekcja.zamek-krolewski.pl/obiekt-666-antoni-jozef-lanckoronski> (дата звернення : 17.03.2024).

285. Tiethoff-Splithoff Marieke E. De miniatuurschilder Pierre Le Sage en het hof van Prins Willem V. *Bulletin van het Rijksmuseum*. 1988. № 36. P. 216–244.

286. Treccani. Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti online. URL : [http://www.treccani.it/enciclopedia/rosalba-carriera\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/rosalba-carriera_%28Dizionario-Biografico%29/) (дата звернення : 17.03.2024).

287. Trojan-Bedynski M., Aiken C., Derbyshire A., Gignac, G., Grace J. A Portrait Miniature Project at Library and Archives Canada. *Journal of the Canadian Association for Conservation (J. CAC)*. 2011. № 36. URL : <https://www.cac->



[accr.ca/wp-content/uploads/2018/12/Vol36\\_Doc2.pdf](https://accr.ca/wp-content/uploads/2018/12/Vol36_Doc2.pdf) (дата звернення : 17.03.2024).

288. Unlocking the English Portrait Miniature: The Materiality of Isaac Oliver's Oeuvre. Research Project. URL : <https://fitzmuseum.cam.ac.uk/research/projects/unlocking-the-english-portrait-miniature-the-materiality-of-isaac-olivers-oeuvre> (дата звернення: 17.03.2024).

289. Unanua P. A. La joyería masculina a través de la galería de retratos de virreyes del Museo Nacional de Historia (México) / Anales del Instituto Investigaciones Estéticas. 2012. Vol. 34, № 100. P. 41–83. URL : [https://www.researchgate.net/publication/262467752\\_La\\_joyeria\\_masculina\\_a\\_traves\\_de\\_la\\_galeria\\_de\\_retratos\\_de\\_virreyes\\_del\\_Museo\\_Nacional\\_de\\_Historia\\_Mexico](https://www.researchgate.net/publication/262467752_La_joyeria_masculina_a_traves_de_la_galeria_de_retratos_de_virreyes_del_Museo_Nacional_de_Historia_Mexico) (дата звернення : 17.03.2024).

290. Van Mander K., Maidema H. The lives of the illustrious Netherlandish and German painters, from the first edition of the Schilder-boeck (1603–1604) : preceded by the lineage, circumstances and place of birth, life and works of Karel van Mander, painter and poet and likewise his death and burial, from the second edition of the Schilder-boeck (1616 – 1618). Doornspijk : Davaco, 1994–1999. 234 p.

291. Veiga A., Martins T. D., Candeias A. J., Mirão J., Manhita A., Miguel C., Rodrigues P., Jorge, G. T. Micro-analytical study of two 17th century gilded miniature portraits on copper. *Microchemical Journal*, 2015. № 123. P. 51–61.

292. Verdier A. Le Traité de mignature de Claude Boutet (1674). Recherches pour une édition critique : Mémor de Master recherche de 2e anee. Université Paul-Valéry-Montpellier, Montpellier, France, 2011. 138 p.

293. Victoria and Albert Museum. URL: <https://www.vam.ac.uk/collections/portrait-miniatures> (дата звернення : 17.03.2024).

294. Violet P.-N. Traité élémentaire de peindre en miniature. Supplément au Traité élémentaire sur l'art de peindre en miniature. Paris, 1788. 72 p.

295. Waiczak G. The Picture in the Hand : Oil Miniatures in 17th-Century Dutch Painting. *Miniatures from the Baroque Period in the Tansey Collection* / Ed. B. Pappé, J. Schmieglitz-Otten. Celle : The Tansey Miniatures Foundation-Múnich, Hirmer Verlag GmbH, 2016. P. 84–116

296. Wallace Collection. URL: <https://www.wallacecollection.org/> (дата звернення : 17.03.2024).

297. Whittock N. The Miniature Painter's Manual : Containing Progressive Lessons on the Art of Drawing and Painting Likenesses From Life on Card-Board, Vellum, and Ivory; With Concise Remarks on the Delineation of Character and Caricature. London : Sherwood, Gilbert, and Piper, 1844. 76 p.

298. Williamson G. C. The history of portrait miniatures. London : G. Bell, 1904. 544 p.

299. Williamson G. C. How to identify portrait miniatures. London : George Bell and Sons, 1905. 126 p.

300. Williamson G. C. Catalogue of the Collection of Miniatures, the Property of J. Pierpont Morgan. Vol. 4. London : Chuswick Press, 1906 – 1908. 194 p.

301. Williamson G. C. The miniature collector : A guide for the amateur collector of portrait miniatures. New York : Dodd, Mead and Company, 1921. 308 p.

302. Winter de W. The Dutch rush: History and Myth of Equisetum trade. *Fern Gazette*. 2015. Vol. 20, № 1. P. 23–45.

303. Winter C. Elizabethan Miniatures. London : Penguin, 1952. 29 p.

304. West S. Portraiture. Oxford History of Art. Oxford University Press, 2004. 257 p.

### **Архівні джерела**

*Архів Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків,  
м. Київ (Україна)*

305. Архів обліку та збереження Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. Оп. 7, Спр. 1. (I) Інвентарна книга живопису основного фонду ЖК. Арк. 179 – 182.

306. Архів Служби обліку та охорони експонатів НММБВХ. Опис 7, Справа 1 (III). Інвентарна книга рисунка. РК. Государственный музей западного и восточного искусства. Нач. август 1948. Арк. 50–85.

307. Архів Рябікіної З. П. (1980–1990 рр. (?)). *НММБВХ*.

308. Каталогні описи колекції західноєвропейського живопису та мініатюри Музею мистецтв ВУАН. Європейська мініатюра. 1921–1929 рр. *НММБВХ*. Опис 1. Од.зб. 33. Спр. 1. Арк. 198–225.

309. Консультація Дітца Л. В. (Польща, 1961). *НММБВХ*.

310. Інвентарний опис зібрання музею, заснованого Б. та В. Ханенками. 1919 р. *НММБВХ*. Опис 1, Од. зб. 18, Спр. 1. Арк. 9 зв.

311. Інтер'єри музею. Кабінет карельської берези 1919 р. (?). *НММБВХ*. Опис 1, Од.зб. 12. Спр. 12.

312. Інтер'єри музею. Червона вітальня (Зал мистецтва Італії XV- XVII ст.), Галерея (Зал живопису Нідерландів, Фландрії та Голландії XVI – початку XVIII ст.), кін. 1920-х рр. *НММБВХ*. Опис 1, Од. зб. 32. Спр. 32.

313. Інтер'єри музею. Червона вітальня (Зал мистецтва Італії XV- XVII ст.), кін. 1920-х рр. *НММБВХ*. Опис 1, Од. зб. 34. Спр. 34.

314. Інтер'єри музею. Червона вітальня (Зал мистецтва Італії XV- XVII ст.). 1931–1932 рр. *НММБВХ*. Опис 1, Од. зб. 52. Спр. 52.

315. Повний інвентар Другого Державного музею, заснованого Б. Ханенком. 1919–1922 рр. *НММБВХ*. Опис 1, Од. зб. 14, Спр. 1. Арк. 38

## ДОДАТКИ

### ДОДАТОК А

#### Список публікацій за темою дисертації та та відомості про апробацію основних положень дисертаційної роботи

##### Публікації у наукових фахових виданнях України:

- 1) Варчук М. В. Дослідження невідомого мініатюрного «Портрета Станіслава-Августа Понятовського» у Музеї Ханенків». Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич, 2021. Том 1. С. 55– 62.
- 2) Варчук М. В. Мініатюрний портрет: еволюція розвитку. Український мистецтвознавчий дискурс. Київ, 2022. С. 2–28.
- 3) Варчук М. В. Етапи колекціонування європейської портретної мініатюри XVI–XIX століть. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ, 2023. С. 136–141.

##### Відомості про апробацію основних положень дисертаційної роботи:

Апробація результатів дисертаційного дослідження здійснювалася на наукових заходах, зокрема:

- 1) International scientific and practical conference «Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects» (Venice, November 27–28, 2020, форма участі – заочна);
- 2) IV міжнародна наукова конференція молодих вчених, аспірантів та магістрантів НАКККІМ «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» (Київ, 3–4 листопада, 2020 р., форма участі – заочна);

- 3) Науково-практична конференція «Наукова атрибуція творів, експертиза та оцінка культурних цінностей» (Київ, 28–29 жовтня 2021 р., форма участі – заочна);
- 4) Міжнародна науково-практична конференція «Гагенмейстерські читання Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка» (Кам'янець-Подільський, 1–2 грудня 2022 р., форма участі – заочна);
- 5) Всеукраїнська науково-практична конференція «Новітні дослідження культури і мистецтва: пошуки, проблеми, перспективи» (Київ, 18 травня 2023 р., форма участі – заочна);
- 6) Міжнародна науково-практична конференція, присвячена 160-річниці від дня народження В. І. Вернадського «Історико-культурні виміри еволюції мистецтва в Україні (друга половина ХХ – початок ХХІ століття)» (Київ, 16–17 березня 2023 р., форма участі – заочна);
- 7) XV науково-практична конференція «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» НАКККІМ (Київ, 19 жовтня 2023 р., форма участі – заочна).

### Перелік ілюстрацій

1. № 1. Портрет жінки, можливо Інфанта Каталіна Мікаела Іспанська (1567–1597) (?), Інв. № 83 РК МХ
2. № 2. Портрет дівчини у смугастій сукні, Інв. № 75 РК МХ
3. № 3. Портрет короля Швеції Густава II Адольфа (1594–1632). 1632 р. (?), Інв. № 320 ЖК МХ
4. № 4. Портрет жінки у венеційській сукні, Інв. № 82 РК МХ
5. № 13. Портрет Луїзи Генрієтти Оранської, близько 1666 р. (?), Інв. № 354 ЖК МХ
6. № 14. Портрет Генрієтти Катерини Оранської (1673–1708), близько 1666 р., Інв. № 349 ЖК МХ
7. № 15. Портрет Марії Генрієтти Оранської (1642–1688), близько 1666 р., Інв. № 353 ЖК МХ
8. № 16. Портрет Фрідріха I (1657–1713), короля Пруссії, близько 1680–1701 рр., Інв. № 352 ЖК МХ
9. № 20. Портрет Софії Шарлотти Ганноверської (1668–1705), після 1701 р. (?), Інв. № 342 ЖК МХ
10. № 25. Портрет Марії Анни Пфальц-Нойбурзької, королеви Іспанії (?), близько 1689 р. (?), Інв. № 348 ЖК МХ
11. № 28. Марія Стюарт (1662–1695) (?), Інв. № 343 ЖК МХ
12. № 29. Портрет дівчини у сірій сукні, Інв. № 80 РК МХ
13. № 30. Портрет лицаря Калатравського ордену, Інв. № 79 РК МХ
14. № 36. Портрет жінки у блакитній сукні із зачіскою фонтанж, Інв. № 62 РК МХ
15. № 37. Портрет чоловіка у синьому жакеті, Інв. № 64 РК МХ
16. № 49. Портрет Катерини Сагредо Барбаріго, Інв. № 361 ЖК МХ
17. № 50. Портрет Чемпінської (?), Інв. № 86 ЖК МХ

18. № 51. Портрет Чемпінського (?), Інв. № 87 ЖК МХ
19. № 54. Алегоричний портрет Станіслава-Августа Понятовського із пісочним годинником, після 1793 р., Інв. № 110 РК МХ
20. № 56. Портрет чоловіка у темно-червоному жакеті, близько 1700–1799 рр., Інв. № 350 ЖК МХ
21. № 58. Портрет графа Прованського, майбутнього короля Людовика XVIII (1755–1824), що помилково представляє Людовіка XVI, короля Франції (1754–1793), Інв. № 308 ЖК МХ
22. А. № 66. А. Август, герцог Саксен-Гота-Альтенбурзький (1772– 1822), близько 1804 р. Інв. № 367 ЖК МХ
- Б. № 67. Портрет чоловіка, можливо Ганс Вільгельм фон Тюммель (1744–1824) (?), близько 1804 р., Інв. № 368 ЖК МХ

Фото: А. Телікова, 2023 р., В. Цитович, 2020–2022 р.

## ІЛЮСТРАЦІЇ



Іл. 1. Іспанський художник (?), кінець XVI ст. (?)

*№ 1. Портрет жінки, можливо Інфанта Каталіна Мікаела Іспанська (1567–1597) (?)*

Мідь, олія, овал, 4,3 x 3,8 см (без рами); Інв. № 83 РК МХ





Іл. 2. Художник XVII ст. (?) за фламандським, іспанським або англійським художником XVI ст.

*№ 2. Портрет дівчини у смугастій сукні*

Мідь, олія, круг, D-5, 2см (без рами); Інв. № 75 РК МХ



Іл. 3. Голландський або фламандський художник, перша половина XVII ст.  
за Якобом ван Доортом (1528–1629)

*№. 3. Портрет короля Швеції Густава II Адольфа (1594–1632). 1632 р. (?)*

Мідь, олія, овал, 4 x 5,2 см (без рами); Інв. № 320 ЖК МХ



Іл. 4. Фламандський або французький, або італійський майстер, початок XVII ст.

*№ 4. Портрет жінки у венеційській сукні*

Мідь, олія, овал, 5,9 x 4,2 см (без рами); Інв. № 82 РК МХ



Іл. 5. Голландський, фламандський або німецький художник, друга половина XVII ст. за Йоганнесом Мейтенсом (близько 1614–1670)

*№ 13. Портрет Луїзи Генрієтти Оранської, близько 1666 р. (?)*

Мідь або золото (?), олія, овал, 3,6 x 3 см (у рамі); оправа: срібло, позолота;  
Інв. № 354 ЖК МХ



Іл. 6. Французький або голландський майстер, друга половина XVII ст.  
№ 14. Портрет Генрієтти Катерини Оранської (1673–1708), близько  
1666 р.

Мідь або золото (?), емаль, овал, 3,4 x 3 см (у рамі); оправа: золото;

Інв. № 349 ЖК МХ



Іл. 7. Французький або голландський майстер, друга половина XVII ст.  
*№ 15. Портрет Марії Генрієтти Оранської (1642–1688), близько 1666 р.*  
Мідь або золото (?), емаль, овал, 3,4 x 3 см (у рамі); оправа: золото;  
Інв. № 353 ЖК МХ



Іл. 8. Емі Юо (1657–1724) та Жан-П'єр Юо (1655–1723) (?)

*№ 17. Портрет Фрідріха I (1657–1713), короля Пруссії, близько 1680–1701*

*pp.*

Золото, емаль, овал, 2,5 x 2,2 см (у рамі); оправа: золото;

Інв. № 356 ЖК МХ



Іл. 9. Емі Юо (1657–1724) та Жан-П'єр Юо (1655–1723)

№ 20. Портрет Софії Шарлотти Ганноверської (1668–1705), після 1701  
рр. (?)

Золото, емаль, овал, 5,5 x 4,5 см (у рамі); Інв. № 342 ЖК МХ





Іл. 25. Марі Дюшатель (?)

Брюссель, 1652 – Антверпен, 1692

*№ 25. Портрет Марії Анни Пфальц-Нойбурзької, королеви Іспанії (?),  
близько 1689 р. (?)*

Картон, акварель, гуаш, 5,5 x 4,5 см (у рамі); оправа: срібло, позолота;

Інв. № 348 ЖК МХ



Іл. 11. Петер Хоадлі (?)

британський художник, працював 1700–1750 рр.

№ 28. *Марія Стюарт (1662–1695) (?)*

Картон або пергамент (?), акварель, гуаш, 7 х 5,2 см (у рамі); оправа: срібло, позолота (?); Інв. № 343 ЖК МХ



Іл. 12. Іспанський художник, друга половина XVII ст.

*№ 29. Портрет дівчини у сірій сукні*

Мідь, олія, прямокутник, 6,3 x 5,2 см (без рами); Інв. № 80 РК МХ



Іл. 13. Іспанський художник, друга половина XVII ст.

№ 30. Портрет лицаря Калатравського ордену

Мідь, олія, прямокутник, 6, 4 x 5, 2 см (без рами); Інв. № 79 РК МХ



Іл. 14. Французький художник (?), кінець XVII – початок XVIII ст.  
*№ 36. Портрет жінки у блакитній сукні із зачіскою фонтанж*  
Мідь, олія, овал, 9 x 7,5 см (без рами); Інв. № 62 РК МХ



Іл. 15. Французький художник (?), кінець XVII – початок XVIII ст.

*№ 37. Портрет чоловіка у синьому жакеті*

Мідь, олія, овал, 8,8 x 7 см (без рами); Інв. № 64 РК МХ



Іл. 16. Розальба Карр'єра

Венеція, 1673–1757

*№ 49. Портрет Катеріни Саґредо Барбаріто*

Слонова кістка, акварель, гуаш, 4,3 x 3,5 см (у рамі); оправа: ..., позолота;

Інв. № 361 ЖК МХ



Іл. 17. Польський художник, середина XVIII ст.

*№ 50. Портрет Чемпінської (?)*

Слонова кістка, акварель, гуаш, овал, 6,1 x 4,8 см (без рами);

Інв. № 86 ЖК МХ (пандан до № 51)





Іл. 18. Польський художник, середина XVIII ст.

*№ 51. Портрет Чемпінського (?)*

Слонова кістка, акварель, гуаш, овал, 6,1 x 4,7 см (без рами);

Інв. № 87 ЖК МХ (пандан до № 50)



Іл. 19. Польський художник, кінець XVIII ст.

за Марчелло Баччареллі (1731–1818)

*№ 54. Алегоричний портрет Станіслава-Августа Понятовського із пісочним годинником, після 1793 р.*

Слонова кістка, акварель, гуаш, прямокутник, 7 x 6,3 см;

Інв. № 110 РК МХ



Іл. 20. Приписується Антуану Вестье (Аваллон, 1740 – Париж, 1824) (?)  
№ 56. Портрет чоловіка у темно-червоному жакеті, близько 1700–1799

*pp.*

Слонова кістка, акварель, гуаш, овал, 4,6 x 3,8 см (без рами);

Інв. № 350 ЖК МХ



Іл. 21. Німецький (?) художник, початок ХІХ ст.

за Жаком Лебреном (1760 – після 1812) (?)

*№ 58. Портрет графа Прованського, майбутнього короля Людовика ХVІІІ (1755–1824), що помилково представляє Людовіка ХVІ, короля Франції (1754–1793)*

Слонова кістка, акварель, гуаш, овал, 9,4 x 7,4 см (без оправи);

у обрамленні разом із № 59 і № 60; Інв. № 308 ЖК МХ



Іл. 22.

А. Приписується Йозефу Грассі (Відень, 1757 – Дрезден, 1838) (?)

№ 66. *Август, герцог Саксен-Гота-Альтенбурзький (1772–1822), близько 1804 р.*

Слонова кістка, акварель, гуаш, прямокутник, 7,1 х 6,4 см (без рами);

Інв. № 367 ЖК МХ (пандан до № 67)

Б. Приписується Йозефу Грассі (Відень, 1757 – Дрезден, 1838) (?)

№ 67. *Портрет чоловіка, можливо Ганс Вільгельм фон Тюммель (1744–1824) (?), близько 1804 р.*

Слонова кістка, акварель, гуаш, прямокутник, 7,1 х 6,4 см (без рами);

Інв. № 368 ЖК МХ (пандан до № 66)

**Паспорти предметів європейської портретної мініатюри  
Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків**

1. Фламандський художник, перша половина XVII ст.

*№ 5. Портрет жінки у чорній сукні із мереживним декором*

Мідь, олія, овал, 5,2 x 3,8 см (без рами); Інв. № 76 РК МХ



Походження: із зібрання Б. та В. Ханенків. Ймовірно, придбана у 1889 р. на аукціоні збірки Філіппо Піррі (?) у Римі.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий майстер, Франція, XVII ст., Портрет дами, № 929; Каталогні описи, № 10: Франція, перша половина XVII ст. (епоха Генріха VI); Консультація Дітца Л. В.: Франція, XVII ст.; Архів З. Рябікіної: Невідомий майстер, Фландрія, Портрет жінки.

Зображення жінки до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  ліворуч. Волосся руде, зачесане назад та розпущене по бокам. Намисто із перлів. Високий мереживний комір. Сукня чорна із золотим, білим та червоним оздобленням. Очі горіхового кольору. Тло зелено-коричневе. У рамі.

На звороті три написи. Напис синьою фарбою є інвентарним номером 76 К.р.; напис білою фарбою, перекреслений 929 є старим інвентарним номером колекції НММБВХ; напис червоним олівцем 10.

Автор і портретована не встановлені. Костюм портретованої можна датувати кінцем XVI – початком XVII ст. Європейське вбрання цього періоду перебувало під впливом іспанського величного стилю, що у був моді понад півтора століття, особливо у Франції та Італії. Іноді костюм зберігав форми попередньої епохи [130]. Ліф сукні портретованої має «крильця» на рукавах, тренд 1610-х рр., вона все ще носить стоячий мереживний комір, типовий для минулої епохи. Водночас, зачіска жінки більш характерна для початку XVII ст., на противагу туго підібраному волоссю у попередні роки, що ускладнює датування. Мініатюра 76 РК МХ виконана, ймовірно, фламандським художником першої половини XVII ст.

2. Голландський художник (?), друга половини XVII ст.

*№ 6. Портрет жінки у вбранні із мереживним коміром із червоними стрічками*

Мідь, олія, овал, 4,4 x 3,7 см (без рами); Інв. № 74 РК МХ



Походження: із зібрання Б. та В. Ханенків. Ймовірно, придбана у 1889 р. на аукціоні збірки Філіппо Піррі (?) у Римі.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий майстер, Франція, XVII ст., Портрет молоді жінки, № 931; Каталогні описи, № 13: Франція, середина XVII ст.; Консультація Дітца Л. В.: Франція, середина XVII ст.; Архів З. Рябікіної: Невідомий майстер, Фландрія, Портрет жінки.

Зображення жінки до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  ліворуч. Волосся руде, розпущене, зачіска оздоблена червоною шпилькою. Білий широкий мереживний комір із двома червоними стрічками по середині. Намисто із перлів. Сукня чорна. Очі блакитні. Тло синє. У рамі під склом.

На звороті три написи. Напис синьою фарбою є інвентарним номером 74 К.р.; напис білою фарбою, перекреслений 931 є старим інвентарним номером колекції НММБВХ; напис червоним олівцем, ймовірно, 12.

Портретована та художник не встановлені. Костюм портретованої можна датувати кінцем 1650–1660 рр. Загальноєвропейські тенденції вбрання та наслідування французького вбрання поєднуються із національними особливостями. Широкий комір із мережива чи напівпрозорої тканини, що нижнім краєм лягає на декольте, та туго облягав груди і плечі – характерна деталь для костюму Голландії цього періоду. З огляду на релігійні переконання, голландські жінки таким чином прикривали низькі декольте суконь французького фасону. У моді був англійський варіант зачіски – локони, що вільно спадають. Таке поєднання створювало скромний і ніжний образ панни, що вирізняв у цей час голландських жінок з поміж інших [130]. Мініатюра 74 РК МХ виконана, ймовірно, голландським майстром XVII ст.

### 3. Фламандський художник, XVII ст.

*№ 7. Портрет жінки у вбранні із хутряним коміром*

Мідь, олія, овал, 5,1 x 4 см (без рами); Інв. № 77 РК МХ





Походження: із зібрання Б. та В. Ханенків. Ймовірно, придбана у 1889 р. на аукціоні збірки Філіппо Піррі (?) у Римі.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий майстер, Франція, XVII ст., Портрет молодої жінки, № 928; Каталогні описи, № 11: Франція (?), перша половина XVII ст.; Консультація Дітца Л. В.: Франція, кінець XVII ст.; Архів З. Рябікіної: Невідомий майстер, Фландрія, Портрет жінки.

Зображення жінки до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  праворуч. Зачіска із підбраного волосся оздоблена червоно-чорною шпилькою позаду. Намисто із перлів. Комір із сірого хутра. Сукня чорна із червоним декором. Очі горіхового кольору, волосся руде. Тло синє. У рамі під склом.

На звороті п'ять написів. Напис синьою фарбою є інвентарним номером 77 К.р.; напис білою фарбою, перекреслений, ймовірно, 928 є старим інвентарним номером колекції НММБВХ; напис червоним олівцем 9, напис синім олівцем 9, напис сірим олівцем 9.

Автор і портретована не встановлені. Костюм портретованої можна датувати XVII ст. У цей період французька мода та її вплив поширилася Європою та Англією [130]. Мініатюра 77 РК МХ виконана, ймовірно, фламандським художником XVII ст.

4. Голландський або фламандський художник, друга половина XVII ст.

*№ 8. Портрет чоловіка у чорному вбранні із червоним оздобленням*

Мідь, олія, овал, 6,1 x 5 см (без рами); Інв. № 72 РК МХ



Походження: із зібрання Б. та В. Ханенків. Ймовірно, придбана у 1889 р. на аукціоні збірки Філіппо Піррі (?) у Римі.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий майстер, Франція, XVII ст., Портрет чоловіка, № 933; Каталогні описи, № 12: Франція, перша половина XVII ст. (епоха Людовіка XII); Консультація Дітца Л. В.: Франція, XVII ст.; Архів З. Рябікіної: Невідомий майстер, Фландрія, Портрет чоловіка.

Зображення чоловіка до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  ліворуч. Волосся чорне, довге, розпущене, із прямим проділом. Пишні вуса, укладені догори, та борідка. Білий відкладний комір до плечей. Чорне вбрання, на рукавах поздовжні розрізи оздоблені червоною тканиною. Біла сорочка. Очі карі. Тло сіро-коричневе. У рамі.

На звороті три написи. Напис синьою фарбою є інвентарним номером 72 К.р.; напис білою фарбою, перекреслений 933 є старим інвентарним номером колекції НММБВХ; напис червоним олівцем, ймовірно 2.

Портретований і художник не встановлені. Костюм портретованого можна датувати 1640–1650-ми рр. Чорне вбрання чоловіка із білим відкладним коміром

типу «раба» може свідчити про голландський чоловічий костюм [130]. Червоний декор із рядом гудзиків на прорізах рукавів, із-під яких видається біла сорочка, додає до строгого одягу пана стриманої нарядності. У цей період контрастність кольорів, зручність та поміркована щедрість у оздобленні були основою голландського розуміння мистецтва костюму. Мініатюра 72 РК МХ виконана, ймовірно, голландським або фламандським художником другої половини XVII ст.

5. Голландський або фламандський художник, друга половина XVII ст.

*№ 9. Портрет чоловіка у чорному вбранні із білим мереживним коміром*

Мідь, олія, овал, 5,7 x 4,9 см (без рами); Інв. № 69 РК МХ



Походження: із зібрання Б. та В. Ханенків. Ймовірно, придбана у 1889 р. на аукціоні збірки Філіппо Піррі (?) у Римі.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ – Невідомий майстер, Фландрія (?), XVIII ст., Портрет чоловіка, № 934; Каталожні описи, № 21 – Фландрія (?), XVII ст.; Консультація Дітца Л. В. – Фландрія, XVII ст.; Архів З. Рябікіної – Невідомий майстер, Фландрія, XVII ст., Портрет чоловіка.

Зображення чоловіка до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  праворуч. Волосся русяве, середньої довжини, розпущене, на маківці шапка із сітки чорного кольору. Вуса, укладені догори, гостра борідка. Білий відкладний комір, оздоблений широким мереживом. Чорне вбрання на гудзиках, золота стрічка із правого плеча на груди. Очі карі. Тло зелено-коричневе. У рамі.

На звороті три написи. Напис синьою фарбою є інвентарним номером *69 К.р.*; напис білою фарбою, перекреслений *936* є старим інвентарним номером колекції НММБВХ; напис червоним олівцем, ймовірно, *5*.

6. Голландський або фламандський художник, друга половина XVII ст.

*№ 10. Портрет чоловіка у вбранні із білим мереживним коміром*

Мідь, олія, овал, 4 x 5,2 см (без рами); Інв. № 70 РК МХ



Походження: із зібрання Б. та В. Ханенків. Ймовірно, придбана у 1889 р. на аукціоні збірки Філіппо Піррі (?) у Римі.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий майстер, Фландрія (?), XVIII ст., Портрет чоловіка, № 934; Каталогні описи, № 22: Фландрія (?), XVII ст.; Консультація Дітца Л. В.: Фландрія, XVII ст.; Архів З. Рябікіної: Невідомий майстер, Фландрія, XVII ст., Портрет чоловіка.

Зображення чоловіка до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  ліворуч. Волосся русяве, середньої довжини, із бічним проділом праворуч. Вуса, укладені догори. Білий відкладний комір, оздоблений мереживом уздовж краю. Очі горіхового кольору. Тло зелено-коричневе. У рамі під склом.

На звороті три написи. Напис синьою фарбою є інвентарним номером *70 К.р.*; напис білою фарбою, перекреслений *935* є старим інвентарним номером колекції НММБВХ; напис червоним олівцем *4*.

7. Голландський або фламандський художник або італійський художник, друга половина XVII ст.

*№ 11. Портрет чоловіка у вбранні із білим коміром*

Мідь, олія, овал, 4 x 5,2 см (без рами); Інв. № 71 РК МХ



Походження: із зібрання Б. та В. Ханенків. Ймовірно, придбана у 1889 р. на аукціоні збірки Філіппо Піррі (?) у Римі.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий майстер, Голландія, XVII ст., Портрет чоловіка, № 934; Каталогні описи, № 23: Голландія (?), XVII ст.; Консультація Дітца Л. В.: Голландія (?), XVII ст.; Архів З. Рябікіної: Невідомий майстер, Голландія, Портрет чоловіка.

Зображення чоловіка до плечей у повороті праворуч у ракурсі  $\frac{3}{4}$ . Волосся чорне, середньої довжини із прямим проділом. Густі вуса, борідка. Білий відкладний комір. Очі карі. Тло зелено-коричневе. У рамі під склом.

На звороті три написи. Напис синьою фарбою є інвентарним номером 71 К.р.; напис білою фарбою, перекреслений 934 є старим інвентарним номером колекції НММБВХ; напис червоним олівцем, ймовірно 3.

8. Голландський або фламандський художник, друга половина XVII ст.

*№ 12. Портрет чоловіка у вбранні із мереживним коміром*

Мідь, олія, овал, 6 x 5 см (без рами); Інв. № 311 ЖК МХ



Походження: придбаний у 1962 р. у Т. М. Фесенко (?) за Актом № 224/26 пп від 25.09.1962 р.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий майстер, Фландрія, XVII ст., Портрет чоловіка; Архів З. Рябікіної: Невідомий майстер, Фландрія, XVII ст., Портрет чоловіка.

Зображення чоловіка до плечей у ракурсі  $\frac{3}{4}$  праворуч. Волосся чорне, середньої довжини, кучеряве, зачесане назад. Вуса та борідка. Щоки та вилиці виділено червоним. Білий відкладний мереживний комір. Очі горіхового кольору. Тло вохристо-коричневе. У рамі під склом.

На звороті угорі по центру напис білою фарбою – інвентарний номер *311 ЖК* та наліпка із написами – *КМЗВИ 311 ЖК 3903 ПП*.

Портретовані і художники не встановлені. Чорні вбрання із білими відкладними комірами можуть свідчити про голландський костюм 1640–1660-х рр. [130]. У цей період чоловічий одяг регіону набув своєрідних рис, його характерною особливістю була простота. Переважали тканини темних відтінків, особливо чорний колір. Маленький білий відкладний комір або з напівпрозорою білою тканини, оздоблений мереживом уздовж краю, або повністю мереживний (та такі ж манжети) були єдиною окрасою костюму [167, с. 344].

Портрет 71 РК МХ асоціюється/схожий на «Автопортрет Лоренцо Берніні, близько 1630–1631 рр.» Інв. № 48866 (Приватна колекція Вільденштейн & Ко, Нью-Йорк, США). Лоренцо Берніні (Gian Lorenzo Bernini; 1598–1680) – італійський скульптор і архітектор. Можливо, мініатюра 71 РК МХ є адаптацією цього портрету, виконана, ймовірно, голландським, фламандським або італійським майстром другої половини XVII ст.

9. Емі Юо (1657–1724) та Жан-П'єр Юо (1655–1723) (?)

*№ 17. Портрет Фрідріха I (1657–1713), короля Пруссії, близько 1680–1701 рр.*

Золото, емаль, овал, 2,5 x 2,2 см (у рамі); оправа: золото;

Інв. № 356 ЖК МХ



Походження: придбаний у 1986 р. у Ц. Крижановської за Актом Державної закупівлі № 54-н/5 пп від 25.06.1986 р.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий художник XVII ст., Портрет Фрідріха-Вільгельма великого курфюрста, Портрет Фрідріха III курфюрста Бранденбурзького (1657–1713), середина 80-х років XVII ст.; Архів З. Рябікіної: Брати Юо, Амі (1657–1724), Жан-П'єр (1655–1723), Франція, Портрет Фрідріха I Пруського.

Зображення чоловіка до плечей у ракурсі  $\frac{3}{4}$  праворуч. Пишна перука із прямим проділом. Вузькі вуса. Обладунок із позолотою на рукаві, біла краватка-шарф, синя стрічка англійського Найшляхетнішого Ордену Підв'язки від лівого плеча, червона накидка, оздоблена хутром горностоя. Очі блакитні. Тло коричневе. У золотій оправі, що повністю закриває зворот.

Мініатюра 356 ЖК МХ має атрибуцію З. Рябікіної, що була підтверджена та уточнена даним дослідженням. Ідентифікація портретованого базується на аналогіях – мініатюра Інв. № ОРМ-283 «Портрет Фрідріха III, курфюрста Бранденбурга, 1680–1690 рр.», що приписується Емі Ю (1657–1724) та Жан-П'єру Ю (1655–1723), у колекції Державного Ермітажу (м. Санкт-Петербург, російська федерація) та живописні портрети «Портрет Фрідріха I Пруського (1657–1713), близько 1701 р.» Фрідріха Вільгельма Вайдемана (Friedrich Wilhelm Weidemann; 1668–1750) у Приватній колекції, Інв. № GS2000/15GM «Портрет Фрідріха III, курфюрста Бранденбургу і Пруссії, близько 1680–1700 рр.» Гедеона Романдона (Gedeon Romandon; 1667–1697) із БММ [274].

Мініатюри 356 ЖК МХ і Інв. № ОРМ-283 є близькими за композицією рисами обличчя та способом їхнього моделювання, деталями костюму із невеликими відмінностями (розташування червоної накидки, оздобленої хутром горностоя, та краватки); 356 ЖК МХ є меншою за розміром у порівнянні із Інв. № ОРМ-283 (6,7 x 5,6 см). Ймовірно, мініатюри виконані одним майстром. Мініатюра 356 ЖК МХ також є близькою за композицією, положенням та рисами обличчя, деталями костюму (із деякими відмінностями) до портрету Вайдемана, придворного художника Фрідріха, однак зображення у дзеркальному повороті щодо нього. Портрет Інв. № GS2000/15GM Романдона є схожим до мініатюри за рисами обличчя та деталями одягу. Датування мініатюри 356 ЖК ґрунтується на періоді створення аналогій упродовж 1680–1701 рр.

Фрідріх I (Frederick I; 1657–1713) – представник німецької династії Гогенцоллернів, курфюрст Бранденбурга (1688–1713), перший король Пруссії (1701–1713), до самокоронації у 1701 р. іменувався як Фрідріх III. Успадкував



посаду від свого батька Фрідріха-Вільгельма – Великого курфюрста (1620–1688) [83], № 16.

Мініатюра 356 ЖК МХ, ймовірно, виконана емальєрами із родини Юо, так само як № 14–16 (342 ЖК, 344 ЖК, 345 ЖК, 355 ЖК). Портрет міг призначатися для дипломатичного подарунку або/та для членів родини.

10.Емі Юо (1657–1724) та Жан-П'єр Юо (1655–1723) (?)

*№ 19. Портрет Августа II Сильного (1670–1733), короля Польщі (1697–1706, 1709–1733), курфюрст Саксонії із 1694 р., близько 1697–1704 р.*

Мідь або золото (?), емаль, овал, 3 x 2,4 см (у рамі); оправа: Інв. № 346 ЖК МХ



Походження: придбаний у 1986 р. у Ц. Крижановської за Актом Державної закупівлі № 54-н/5 пп від 25.06.1986 р.

Історія атрибуції: Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий художник XVII ст., Портрет Леопольда I – князя Ангальт-Дессауського (1676–1747), близько 1695–1700 рр.; Архів З. Рябікіної: Невідомий майстер, Західна Європа, Портрет Фрідріха Августа II Сильного.

Зображення чоловіка до плечей у ракурсі  $\frac{3}{4}$  праворуч. Пишна напудрена перука із прямим проділом. Обладунок із позолотою на плечі та навколо шиї, біла краватка-шарф. Очі блакитні. Тло вохристе. Із лицьового боку – тонка смуга золотого обрамлення.

На звороті металеві горизонтальні кріплення (здогадно для стрічки) у верхній і нижній частинах, що виступають над поверхнею і кріпляться до потовщення по периметру. Ліворуч уздовж краю напис білою фарбою – інвентарний номер 346 ЖК.

Мініатюра 346 ЖК МХ має атрибуцію З. Рябікіної, що була підтверджена та уточнена даним дослідженням. Ідентифікація портретованого ґрунтується на гравюрах «Август II Сильний (1670–1733), король Польщі (1697–1706, 1709–1733), курфюрст Саксонії з 1694 р.» Крістофа Вайгеля I (Christoph Weigel I; 1654–1725) із НМК [221] та Інв. № Vb, 16.720 «Портрет Августа II Польського, близько 1697–1704 р.» невідомого німецького (?) майстра у колекції БМ [83]. Мініатюра 346 ЖК МХ повторює композицію у дзеркальному повороті, риси обличчя та їхній спосіб моделювання (підняті кути очей із широкою повікою, виділеною чорною лінією, пишні брови та крупні губи), відрізняється деякими деталями костюму (додано візерунок та елементи на обладунках, змінено краватку на мереживну).

Август II Сильний (Augustus II the Strong; 1670–1733) – курфюрст Саксонії з 1694 р., король Польщі та Великий князь Литовський з 1697–1706 рр. і з 1709 р. до смерті у 1733 р., належав до Альбертинської лінії дому Веттінів. Завдяки значній фізичній силі Август отримав прізвисько «Сильний», «Саксонський Геркулес» та «Залізна рука» [83].

Ймовірними авторами мініатюри 346 ЖК МХ можуть бути французькі емальєри із родини Юо. З огляду на художньо-стилістичні особливості, мініатюри № 19 і № 17 (356 ЖК) можуть бути створені одним майстром. Горизонтальні кріплення на звороті можуть свідчити про призначення мініатюрного портрету для кріплення на одязі. Лицьовий бік зображення має

тонкі подряпини, ймовірно механічні пошкодження під час носіння. Мініатюрний портрет міг використовуватися для демонстрації на прихильності до правителя та/або для членів родини.

11.Емі Юо (1657–1724) та Жан-П'єр Юо (1655–1723). Після 1700 р.

*№ 21. Портрет Софії Шарлотти Ганноверської (1668–1705), після 1701 р. (?)*

Золото, емаль, овал, 5,5 x 4,5 см (у рамі); Інв. № 344 ЖК МХ



Походження: придбаний у 1986 р. у Ц. Крижановської за Актом Державної закупівлі № 54-н/5 пп від 25.06.1986 р.

Історія атрибуції: Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий художник другої половини XVII ст., Портрет жінки, 90-ті рр. XVII ст.; Архів З. Рябікіної: Брати Юо, Амі (1657–1724), Жан-П'єр (1655–1723), Франція, Портрет Елеонори Луїзи Саксен-Ейзенах (Макфюль) (1662–1696).

Зображення жінки до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  праворуч. Висока напудрена перука із уплетеними блакитними стрічками і низками перлів, локони спадають на плечі. Сережка із крупної перлини. Сукня золотого кольору із глибоким вирізом, що оздоблений білим мереживом та стрічкою із коштовностей. Декольте прикрашає брошка, на лівому плечі фібула, що тримає синю накидку.

Очі блакитні. Тло темно-коричнєве. Із лицьового боку – тонка смуга золотого обрамлення.

На звороті ліворуч унизу підпис прописом, тонким пензликом, чорною фарбою *fratres Huaut pinxerunt*. На обрамленні ліворуч унизу білою фарбою напис – інвентарний номер 344 ЖК.

12.Емі Юо (1657–1724) та Жан-П'єр Юо (1655–1723)

№ 22. Портрет Софії Шарлотти Ганноверської (1668–1705) у образі Діани, після 1701 рр. (?)

Золото, емаль, овал, 5,5 x 4,5 см (у рамі); Інв. № 345 ЖК МХ



Походження: придбаний у 1986 р. у Ц. Крижановської за Актом Державної закупівлі № 54-н/5 пп від 25.06.1986 р.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий художник другої половини XVII ст., Портрет жінки, середина 80-х рр. XVII ст.; Архів З. Рябікіної: Брати Юо, Амі (1657–1724), Жан-П'єр (1655–1723), Франція, Портрет Магдалини Сибіли в образі Діани.

Зображення жінки до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  праворуч. Зачіска оздоблена діадемою із білого і блакитного пір'я страуса та золотого півмісяця на розеті. Локони спадають на плечі. Сукня біла із глибоким вирізом. Ліф декорований вишивкою, коштовностями та крупною брошкою. Синя накидка із золотим

гаптуванням та мереживом уздовж краю тримається на декольте фібулою із рожевим каменем.

На звороті ліворуч унизу підпис прописом, тонким пензликом, чорною фарбою *fratres Huauts pinxerunt*. На обрамленні ліворуч унизу білою фарбою напис – інвентарний номер 345 ЖК.

13. Польський (?) художник, друга половина XVII ст.

за Бартоломеусом Кіліаном (1630–1696) або Адріаном Блоєменом (1639–1694/1702)

№ 24. Портрет польського короля Яна III Собеського (1629–1696), близько 1685 р.

Картон (?), акварель, гуаш, 4,5 x 3,8 см (у рамі); оправа: срібло, позолота; Інв. № 350 ЖК МХ



Походження: придбаний у 1986 р. у Ц. Крижановської за Актом Державної закупівлі № 54-н/5 пп від 25.06.1986 р.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий художник XVII ст., Портрет чоловіка, 1680-ті рр.; Архів З. Рябікіної: Невідомий майстер, Західна Європа, Портрет польського короля Яна III Собеського (1629–1696).

Зображення чоловіка до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  праворуч. Коротке чорняве волосся, пишні вуса. Обладунок із зображенням маскарона у формі голови із двома крилами у центрі, синя стрічка на лівому плечі. Очі блакитні. Тло сіре. У оправі, під склом.

Зворот закритий картоном, уздовж лівого краю оправы напис білою фарбою – інвентарний номер 350 ЖК.

Мініатюра 350 ЖК МХ має атрибуцію З. Рябікіної, що була уточнена даним дослідженням. Ідентифікація портретованого ґрунтується на гравюрі Інв. № G.3751 «Портрет Яна III Собеського (1629–1696). 1685 р.» Бартоломеуса Кіліана II (Bartholomäus Kilian II; 1630–1696) за Адріаном Блуменом (Adrian van Bloemen; 1639–1694/1702) (що, ймовірно, не зберігся) із колекції Національної бібліотеки Польщі (м. Варшава, Польща). Мініатюра повторює композицію гравюри, риси обличчя та деталі одягу. Обличчя на мініатюрі ідеалізоване, значно молодше та позбавлене окремих характерних ознак (кругле довге підборіддя), однак все ще впізнаване.

Ян III Собеський (Jan III Sobieski; 1629–1696) – монарх Речі Посполитої, король польський, великий князь литовський, великий князь руський з 1674 р., великий коронний маршалок з 1665 р., польний гетьман коронний з 1666 р., великий коронний гетьман з 1668 р. [83].

Автор мініатюри не встановлений. Ймовірно, портрет є варіацією польського художника другої половини XVII ст. за гравюрою Бартоломеуса Кіліана або за живописним портретом Адріана Блумена, виконаний близько 1685 р.

14. Голландський, фламандський або німецький художник, друга половини XVII ст.

№ 26. *Портрет Доротеї Шлезвіг-Гольштейн-Зондербург-Глюксбургської (1636–1689) (?), близько 1682 р. (?)*

Мідь (?), олія, овал, 3,8 x 3,1 см (у рамі); оправа: срібло, позолота;

Інв. № 351 ЖК МХ



Походження: придбаний у 1986 р. у Ц. Крижановської за Актом Державної закупівлі № 54-н/5 пп від 25.06.1986 р.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий художник XVII ст., Портрет жінки, середина 70-х рр. XVII ст.; Архів З. Рябікіної: Невідомий художник, Західна Європа, Портрет Ядвіги Софії Гессен Кассель (?) (1623–1683).

Зображення жінки до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  ліворуч. Зачіска із крупних локонів, що спадають на плечі, прямий проділ. Сережки із перлів у формі краплі, намисто із перлів. Щоки і вилиці виділено світло-червоним. Сукня із глибоким вирізом, оздоблений білим мереживом. Очі карі, волосся чорняве. Тло коричневе. В срібній рамі із позолотою, під склом.

На звороті мідна пластина, ліворуч унизу напис білою фарбою – інвентарний номер 351 ЖК.

Мініатюра 351 ЖК МХ має атрибуцію З. Рябікіної, що була відхилена даним дослідженням. Ідентифікація портретованої ґрунтується на живописному портреті Інв. № 1371 «Доротія Софія Шлезвіг-Гольштейн-Зондербург-Глюксбурзька. 1682 р.» Жака Вайланта (Jacques Vaillant; 1643–1691) у МЗМ та Інв. № LN 121 «Доротія Софія Шлезвіг-Гольштейн-Зондербург-Глюксбурзька»

невідомого майстра другої половини XVII ст. у колекції ФМТ у МБ [280]. Мініатюра є близькою за композицією (однак, у дзеркальному повороті), рисами обличчя, деталями одягу і зачіски до Інв. № 1371. Ймовірно, 351 ЖК МХ є варіацією живописного портрета принцеси Ж. Вайланта, що зберігається у МЗМ [244], виконана голландським, фламандським або німецьким художником близько 1682 р.

Принцеса Доротея Шлезвіг-Гольштейн-Зондербург-Глюксбургська (Dorothea of Schleswig-Holstein-Sonderburg-Glücksburg; 1636–1689) – дружина герцога Брауншвейг-Люнебурга у шлюбі з Крістіаном Луїсом, герцогом Брауншвейг-Люнебурга; від 1668 р. – друга дружина Фрідріха Вільгельма Бранденбурзький «Великого курфюрста» [83] (№ 16, 352 ЖК).

15. Німецький або голландський або фламандський художник (?), кінець XVII ст. (?)

за Адамом де Клерком (1645–1705) (?)

№ 27. Портрет чоловіка, ймовірно Фрідріха I (1657–1713), короля Пруссії (?), близько 1685 р. (?)

Мідь (?), олія, мідь, темпера, овал, 5,4 x 4,4 см (у рамі); оправа: срібло, позолота; Інв. № 341 ЖК МХ





Походження: придбаний у 1986 р. у Ц. Крижановської за Актом Державної закупівлі № 54-н/5 пп від 25.06.1986 р.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий художник XVII ст., Портрет чоловіка, 90-ті роки XVII ст.; Архів З. Рябікіної: Невідомий майстер, Портрет Фрідріха Карла Вюртемберського (1652–1698).

Зображення чоловіка до плечей у ракурсі  $\frac{3}{4}$  ліворуч. Пишна довга перука із прямим проділом. Вузькі вуса. Мереживна краватка-шарф із синім бантом. Очі сині. Тло коричневе. У оправі, що повністю закриває зворот.

Мініатюра 356 ЖК МХ має атрибуцію Зої Рябікіної, що була відхилена під час даного дослідження. Ідентифікація портретованого базується на гіпотетичній аналогії Інв. № GK I 1039 «Портрет Фрідріха III (I) як князя кюрфюрста, близько 1685 р.» Адама де Клерка (?) (Adam de Clerck; 1645–1705) із ФПЗСББ [220]. Мініатюра є близькою за композицією (однак, у дзеркальному повороті), рисами обличчя (форма крупного носу, більша нижня губа, далеко посаджені темні очі, вузька смужка вусів) та деталями одягу (мереживна краватка і бант, на мініатюрі змінено червоний на синій колір). Автор мініатюри 341 ЖК МХ не встановлений. Ймовірно, це німецький, голландський або фламандський художник кінця XVII ст. за портретом Інв. № GK I 1039 Адама де Клерка (1645–1705). Ймовірний портретований є персоналією на мініатюрі № 17 (356 ЖК).

16. Іспанський художник, друга половина XVII ст.

*№ 31. Портрет дівчини у кораловій сукні, можливо Марія Луїза Орлеанська (1662–1689) (?)*

Мідь, олія, овал, 4, 2 x 3, 4 см (без рами); Інв. № 73 РК МХ



Походження: із зібрання Б. та В. Ханенків. Ймовірно, придбана у 1889 р. на аукціоні збірки Філіппо Піррі (?-?) у Римі.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий майстер, Іспанія, XVII ст., Портрет юної дівчини, № 932; Каталогні описи, № 7: Іспанія, XVII ст.; Консультація Дітца Л. В.: Іспанія, XVII ст.; Архів З. Рябікіної: Невідомий майстер, Іспанія, Портрет молодої дівчини.

Фронтальне зображення дівчини до поясу. Довге, чорняве волосся із бічним проділом спадає на оголені плечі. Масивні сережки/кліпси із прикрас та перлів. Сукня коралового кольору із білим оздобленням. Декольте із великою брошкою. Очі карі. Тло – червона завіса на сіро-зеленому тлі. У рамі під склом.

На звороті три написи. Напис синьою фарбою є інвентарним номером 73 К.р.; напис білою фарбою, перекреслений 932 є старим інвентарним номером колекції НММБВХ; напис червоним олівцем 3.

17. Іспанський художник, друга половина XVII ст.

№ 32. *Портрет дівчини із двома косами, можливо Марія Луїза Орлеанська (1662–1689) (?)*

Мідь, олія, овал, 6, 8 x 4, 9 см (без рами); Інв. № 84 РК МХ



Походження: із зібрання Б. та В. Ханенків. Ймовірно, придбана у 1889 р. на аукціоні збірки Філіппо Піррі (?) у Римі.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий майстер, Іспанія, XVII ст., Портрет молодої дівчини – мініатюра, № 921; Каталогні описи, № 5: Іспанія, XVII ст.; Консультація Дітца Л. В.: Іспанія, XVII ст.; Архів З. Рябікіної: Невідомий майстер, Іспанія, Портрет молодої дівчини.

Фронтальне зображення дівчини до поясу, що тримає правою рукою брошку на декольте. Волосся чорняве, розділене на бічний проділ та заплетено у дві коси, що спадають на оголені плечі. У зачісці по обидва боки – крупні шпильки. Масивні сережки/кліпси із прикрас та смугастої коралово-білої тканини. Сукня коралового кольору із білим оздобленням та мереживом. На руці два масивні перстні. Щоки і вилиці виділено червоним. Очі карі. Тло блакитне. У рамі.

На звороті три написи. Напис синьою фарбою є інвентарним номером 84 К.р.; напис білою фарбою, перекреслений 921 є старим інвентарним номером колекції НММБВХ; напис червоним олівцем № 2.

Портретовані і художник не встановлені. Деталі костюму портретованих свідчать про іспанський аристократичний костюм 1640–1670-х рр. [130]. Ймовірно, на мініатюрах № 30 і № 31 представлена одна особа. Однак, очевидно, що портрети, виконано різними художниками з огляду на стилістичні особливості. Високий рівень майстерності світло-тіньового моделювання рис

обличчя на мініатюрі 73 РК МХ відрізняється від узагальненого виконання деталей костюму.

Обидва портрети мають певну схожість/асоціюються із живописним портретом «Терези де Угарте-і-Пеньяррїети, графині Пеньяфлорїди» Клаудіо Коелльо (Claudio Coello; 1642–1693) (Приватна колекція). На цьому зображенні панна, ймовірно, наслідує стиль французької Марії Луїзи Орлеанської (Marie Louise d'Orléans; 1662–1689), першої дружини Карла II Зачарованого (Charles II of Spain; 1661–1700) з 1679 р. Водночас, на мініатюрі з колекції НММБВХ може бути сама Марія Луїза Орлеанська у віці 18 років, коли вона прибула у Мадрид для одруження. Одним із перших її зображень при іспанському дворі є робота Франциско Рїзі (Francisco Rizi; 1614–1685) «Марія Луїза Орлеанська верхи на коні. 1680 р.» (Приватна колекція, Толедо) [283].

18. Іспанський художник, кінець XVII ст.

*№ 33. Портрет дівчини у кораловій сукні*

Мідь, олія, прямокутник, 6,5 x 5,3 см (без рами); Інв. № 81 РК МХ



Походження: із зібрання Б. та В. Ханенків. Ймовірно, придбана у 1889 р. на аукціоні збірки Філіппо Піррі (?) у Римі.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий майстер, Іспанія, XVII ст., Портрет дівчини у вигадливому платті, № 924; Каталогні описи, № 4: Іспанія, XVII ст.; Консультація Дітца Л. В.: Іспанія, XVII ст.; Архів З. Рябікіної: Невідомий майстер, Іспанія, Портрет дівчини.

Зображення дівчини до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  ліворуч. Довге, чорняве волосся розділене на бічний проділ. У зачісці – крупні коралово-білі смугасті шпильки із прикрасами. Сережки/кліпси із масивними коштовностями, що спадають на оголені плечі. Сукня коралового кольору із пишними рукавами, декорована білим мереживом. Декольте із великою круглою брошкою. Щоки і вилиці виділено червоним. Очі блакитні. Тло – інтер'єр із драпіруванням червоного кольору та блакитний горизонт. У рамі.

На звороті чотири написи. Напис синьою фарбою є інвентарним номером 81 К.р.; напис білою фарбою, перекреслений 924 є старим інвентарним номером колекції НММБВХ; напис червоним олівцем, ймовірно, 5, наведений синім олівцем чітко 5.

19. Іспанський художник, кінець XVII ст.

*№ 34. Портрет дівчини у рожевій сукні*

Мідь, олія, прямокутник, 6 x 4,8 см (без рами); Інв. № 78 РК МХ



Походження: із зібрання Б. та В. Ханенків. Ймовірно, придбана у 1889 р. на аукціоні збірки Філіппо Піррі (?) у Римі.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий майстер, Іспанія, XVII ст., Портрет молодої жінки, № 927; Каталогні описи, № 3: Іспанія, XVII ст.; Архів З. Рябікіної: Невідомий майстер, Іспанія, Портрет молодої жінки.

Зображення дівчини до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  ліворуч. Довге, чорняве волосся спадає на оголені плечі. У зачісці з правого боку – крупна шпилька із прикрасами

та тканини по всій довжині. Сукня блідо-рожевого кольору із пишними рукавами, декорована білим мереживом. Декольте із масивною брошкою, оздобленою рожевою стрічкою навколо. Щоки і вилиці виділено червоним. Очі карі. Тло – зелено-сіре. У рамі.

На звороті чотири написи. Напис синьою фарбою є інвентарним номером 78 К.р.; напис білою фарбою, перекреслений 927 є старим інвентарним номером колекції НММБВХ; напис червоним олівцем 8; напис сірим олівцем 8 із горизонтальним підкресленням.

20. Іспанський художник, кінець XVII ст.

*№ 35. Портрет дівчини у білій сукні*

Мідь, олія, прямокутник, 5,8 x 4,8 см (без рами); Інв. № 85 РК МХ



Походження: із зібрання Б. та В. Ханенків. Ймовірно, придбана у 1889 р. на аукціоні збірки Філіппо Піррі (?) у Римі.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий майстер, Іспанія, XVII ст., Портрет молодої жінки, № 920; Каталогні описи, № 2: Іспанія, XVII ст.; Архів З. Рябікіної: Невідомий майстер, Іспанія, Портрет дівчини.

Зображення дівчини до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  праворуч. Довге, чорняве, пишне, розпущене волосся спадає на оголені плечі. У зачісці з лівого боку – крупна шпилька із прикрас та тканини коралового і білого кольорів по всій довжині. Сукня білого кольору із кораловим оздобленням на ліфі, рукавах і

декольте. Декольте із великою брошкою із коралово-білою стрічкою навколо. Щоки і вилиці виділено червоним. Очі карі; волосся. Тло – зелено-сіре. У рамі.

На звороті два написи. Напис синьою фарбою є інвентарним номером 85 К.р.; напис білою фарбою, перекреслений 920 є старим інвентарним номером колекції НММБВХ.

Три мініатюри 81 РК МХ, 78 РК МХ та 85 РК МХ є близькими за композицією, колористичною гамою та манерою виконання і, ймовірно, виконані одним автором. Об'ємно-пластичне моделювання портретів просте, пропорційне вирішення композиції, тривіально спрощені риси обличчя та умовність у зображенні костюмів вказують на те, що це робота аматора. Ймовірно, мініатюри є компіляцією образів низки портретів іспанських придворних панн цього періоду у виконанні Хуана Кареньо де Міранда (Juan Carreño de Miranda; 1614–1685), Клаудіо Коельо (Claudio Coello; 1642–1693), Корнеліса Шута III (Cornelis Schut III; 1629–1685) та не повторюють конкретного зображення. Мініатюри мають декоративний характер.

Деталі костюму портретованих свідчать про іспанський аристократичний костюм 1640–1670-х рр. У цей період в Іспанії з'явився новий варіант жіночого вбрання. Світлі та яскраві кольори суконь, декольте, що оголювало плечі, вузький занижений ліф та пишні багатошарові рукави із горизонтальним декором. Довге розпущене волосся оздоблювали коштовностями та крупними шпильками. У моду увійшли масивні ювелірні прикраси: сережки, брошки, браслети та підвіски [130].

21. Французький (?) художник, кінець XVII – початок XVIII ст.

*№ 38. Портрет жінки у блакитній сукні із червоною стрічкою*

Мідь, олія, овал, 7 x 5,2 см (без рами); Інв. № 59 РК МХ



Походження: із зібрання Б. та В. Ханенків. Ймовірно, придбана у 1889 р. на аукціоні збірки Філіппо Піррі (?) у Римі.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий майстер, Франція, XVII ст., (епоха Людовіка XIV, коло П'єра Мін'єра, 1621–1695), Портрет жінки – мініатюра, № 945; Каталогні описи, № 19: Франція, початок XVIII ст. (епоха Людовіка XIV); Архів З. Рябікіної: Невідомий майстер, Фландрія, Портрет жінки.

Зображення жінки до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$ . Кучеряве чорне волосся зібране у високу зачіску, оздоблене низкою дрібних перлів. У вухах – сережки із крупних перлів у вигляді крапель. Глибокий виріз відкриває плечі. Верх сукні із білої, червоної та блакитної тканин. Очі карі. Тло сіро-коричневе. У рамі під склом.

На звороті три написи. Напис синьою фарбою є інвентарним номером 59 К.р.; напис білою фарбою, перекреслений 945 є старим інвентарним номером колекції НММБВХ; напис червоним олівцем, ймовірно, 11.

Портретована і художник не встановлені. Зображення має певну схожість/асоціюється із портретом Інв. № NPG 497 «Луїза Рене де Пенанкоет де Керуаль, герцогиня Портсмутська із невідомим служкою. 1682» П'єра Мін'єра (Pierre Mignard; 1612–1695) у колекції НППГ [222]. Луїза Рене де Пенанкоет де Керуаль, герцогиня Портсмутська (Louise de Kéroualle, Duchess of Portsmouth; 1649–1734) відома як коханка короля Англії Карла II. Ймовірно, мініатюра 59 РК МХ є вільною адаптацією живописного портрета. Варіації цього зображення у



мініатюрі відомі у виконанні Сюзанни Пенелопи Россе (Інв. №147, МВА), послідовника П'єра Міньяра (Bohams, Lot 11, 21 листопада 2013 р.) та мініатюра, що приписується Вільяму Гібсону (Приватна колекція). Так само, ймовірно, мініатюра 59 РК МХ може бути вільною адаптацією гравюри Інв. № NPG D19582 Іссака Бекета (Isaac Beckett; 1652 або 1653–1688) за Годфрі Кнеллером (Sir Godfrey Kneller, Bt; 1646–1723), що була видана у 1681–1688 рр., із колекції НППГ [222]. Манера виконання мініатюри 59 РК МХ близька до 61 РК МХ. Костюм портретованої можна датувати 1670–1680-ми рр. [130]. Мініатюра виконана, ймовірно, французьким художником кінця XVII – початку XVIII ст.

22. Французький (?) художник, кінець XVII – початок XVIII ст.

*№ 39. Портрет жінки у білій сукні із блакитною тасьмою*

Мідь, олія, овал, 7, 2 x 5, 6 см (без рами); Інв. № 61 РК МХ



Походження: із зібрання Б. та В. Ханенків. Ймовірно, придбана у 1889 р. на аукціоні збірки Філіппо Піррі (?) у Римі.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий майстер, Франція, XVI ст., Портрет молодої жінки, № 943; Каталогні описи, № 20: Франція, початок XVIII ст. (епоха Людовіка XIV); Архів З. Рябікіної: Невідомий майстер, Фландрія, Портрет жінки.

Зображення жінки до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  праворуч. Волосся чорне, кучеряве, зібране блакитно-жовтими стрічками. У вухах – сережки-розети із крупними перлинами у вигляді крапель. Сукня білого кольору із застібками попереду. Біла сорочка видається із глибокого вирізу, що оголює плечі. Широка

блакитна тасьма спадає від рукавів. Очі карі. Тло сіро-коричнєве. У рамі під склом.

На звороті три написи. Напис синьою фарбою є інвентарним номером *61 К.р.*; напис білою фарбою, перекреслений *943* є старим інвентарним номером колекції НММБВХ; напис червоним олівцем *11*.

Портретована і художник не встановлені. Зображення має певну схожість/асоціюється із низкою портретів Марії Моденської (Mary of Modena; 1658–1718) – королеви Англії, Шотландії й Ірландії, другої дружина Якова II. Ймовірно, мініатюра з колекції НММБВХ є вільною адаптацією гравюри Інв. № NPG D30805 «Марія Моденська» у виконанні Жана Одрана (Jean Audran; 1667–1756) за Адріаеном ван дер Верффом (Adriaen van der Werff; 1659–1722), виданої у 1697 р. [222]. Манера виконання мініатюри 61 РК МХ близька до 59 РК МХ. Костюм портретованої можна датувати 1670–1680 рр. [130]. Мініатюра, ймовірно, виконана французьким художником кінця XVII – початку XVIII ст.

23. Іспанський (?) художник, початок XVIII ст.

за Мігелем Хасінто Мелендесом (1679–1734) (?)

*№ 40. Портрет жінки, можливо Марія Луїза Савойська (1688–1714) (?)*

Мідь, олія, овал, 10 x 6,6 см (без рами); Інв. № 63 РК МХ



Походження: із зібрання Б. та В. Ханенків. Ймовірно, придбана у 1889 р. на аукціоні збірки Філіппо Піррі (?-?) у Римі.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий майстер, Франція, XVII ст. (епоха Людовіка XIV), можливо, копія, кінця XVIII ст., Портрет жінки, № 942; Каталогні описи, № 17: Франція, кінець XVII – початок XVIII ст. (епоха Людовіка XIV); Консультація Дітца Л. В.: Франція, кінець XVII ст.; Архів З. Рябікіної: Невідомий майстер, Фландрія, Портрет жінки.

Зображення жінки до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$ . Волосся напудрене, зачіска оздоблена високим головним убором із прикрасою на прямому проділі та червоними стрічками і білим мереживом, що спадає на груди. Сукня червона із прямокутним вирізом, білим мереживом та золотою вишивкою. Декольте із мереживом та масивною брошкою. Намисто та сережка із перлів. Очі блакитні. Тло сіро-коричневе. У рамі.

На звороті чотири написи. Напис синьою фарбою є інвентарним номером 63 К.р.; напис білою фарбою, перекреслений 942 є старим інвентарним номером колекції НММБВХ; напис червоним олівцем 10, напис синім олівцем 10.

Мініатюра 63 РК МХ певну схожість/асоціюється із живописним портретом Інв. № P006182 «Марія Луїза Савойська, королеви Іспанії» Мігеля Хасінто Мелендеса (Miguel Jacinto Meléndez; 1679–1734) із МП та мініатюрою Інв. № SE20676 «Марія Луїза Савойська, близько 1720 р.», що приписується Мігелю Хасінто Мелендеса, із МК [282]. Марія Луїза Савойська (Maria Luisa di Savoia; 1688–1714) на прізвисько *La Savoyana* була королевою Іспанії в шлюбі з королем Філіпом V. Вона виконувала функції регента під час відсутності чоловіка упродовж 1702–1703 рр. Мігель Хасінто Мелендес у 1712 р. був призначений придворним художником короля. Він був автором значної кількості портретів Марії Луїзи Савойської та Філіпа V, що після Війни за іспанську спадщину стали важливим інструментом політичної пропаганди [83]. М. Х. Мелендес стоїть окремо від іспанських художників, що працювали в Мадриді в першій чверті XVIII ст., оскільки майстер поєднував іспанський портретний стиль кінця XVII ст. із французькою естетикою династії Бурбонів.

Костюм портретованої можна датувати кінцем XVII – початком XVIII ст. У цей період французька мода та її вплив поширилася Європою та Англією [84, с. 231]. Вбрання цього часу було перевантажене деталями та декором. Любов до насиченого оздоблення із мережива, стрічок, вишивки, тасьми та бахроми була характерною ознакою як жіночого так і чоловічого одягу. Тканини, як правило, були темніших відтінків, ніж у попередні десятиліття, та оздоблені візерунками. Під кінець XVII ст. жіноча зачіска «фонтанж» досягла неймовірних розмірів та піку популярності. Поєднання локонів і головного убору, пришпиленого до потилиці, утворювало високу вежу на голові модниці із мережива, стрічок та прикрас. Зачіска могла бути вертикальною або ж нахиленою уперед [130].

Мініатюра 63 РК МХ, ймовірно, є портретом іспанської королеви, що виконували у великій кількості для пропаганди правителів. Автор не встановлений, ймовірно, іспанський художник XVIII ст.

24. Іспанський або французький художник, початок XVIII ст.

за Мігелем Хасінто Мелендесом (1679–1734) (?)

*№ 41. Портрет чоловіка, можливо Філіп V, король Іспанії (1683–1746) (?)*

Мідь, олія, овал, 9 x 7,3 см (без рами); Інв. № 68 РК МХ



Походження: із зібрання Б. та В. Ханенків. Ймовірно, придбана у 1889 р. на аукціоні збірки Філіппо Піррі (?) у Римі.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий майстер, Франція, XVII – XVIII ст. (кінець періоду Людовіка XIV), Портрет молодого чоловіка, № 937; Каталогні описи № 16: Франція, XVII – XVIII ст. (кінець періоду Людовіка XIV); Консультація Дітца Л. В. (Польща, 1961): Франція XVII – XVIII ст.; Архів З. Рябікіної: Невідомий майстер, Франція, Портрет молодого чоловіка.

Зображення чоловіка до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$ , права рука на поясі. Пишна перука із довгого русого волосся, що спадає. Вузкий теракотовий жакет із оздобленням золотою та срібною вишивкою, біла сорочка. Краватка-бант коралового кольору із білим мереживним шарфом. Очі сірі. Тло темно-коричневе. У рамі.

На звороті чотири написи. Напис синьою фарбою є інвентарним номером 68 К.р.; напис білою фарбою, перекреслений 937 є старим інвентарним номером колекції НММБВХ; напис червоним олівцем, ймовірно, № 1, напис синім олівцем 1 або вертикальний розчерк.

Мініатюра 68 РК МХ може бути адаптацією живописних портретів Філіпа V, короля Іспанії (Philip V; 1683–1746) його придворного художника Мігеля Хасінто Мелендеса [283], що виконували у великій кількості для пропаганди правителя. Автор не встановлений. Ймовірно, іспанський або французький художник XVIII ст.

Костюм портретованого можна датувати кінцем XVII – початком XVIII ст. У цей період французька мода та її вплив поширилася Європою та Англією [84, с. 231]. Вбрання цього часу було перевантажене деталями та декором. Набір чоловічого одягу загалом залишався не змінним. Однак, крій зазнав суттєвих змін в останні десятиліття XVII ст. Жакет (жюстокор) став вужчим, приталеним та застібався лише кількома гудзиками на поясі, а решта були бутафорськими і суто декоративними. Так, сорочка та мереживне жабо було видно назовні. У моді була краватка-бант, через петлі якого пропускали мереживний шарф, що закривав верхні гудзики жакета, та краватка-шарф «а ля Штейнкерк». Услід за

королем Людовіком XIV, чоловіки носять довгі, часто напудрені, пишні перуки, волосся на яких розділене на прямий проділ. Умисна недбалість чоловічого костюму – не випадковість, а модний прийом кінця XVII ст. [130].

25. Французький або німецький художник, початок XVIII ст.

*№ 42. Портрет чоловіка у сірому жакеті із червоним оздобленням*

Мідь, олія, овал, 7,6 x 5,9 см (без рами); Інв. № 67 РК МХ



Походження: із зібрання Б. та В. Ханенків. Ймовірно, придбана у 1889 р. на аукціоні збірки Філіппо Піррі (?) у Римі.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ, С. 156: Невідомий майстер, Франція, XVII ст. (епоха Людовіка XIV), ймовірно, німецький майстер, Портрет молодого чоловіка, № 938; Каталогні описи, № 15: Франція, кінець XVII ст. (епоха Людовіка XIV); Консультація Дітца Л. В.: Франція, Людовік XIV, можливо, німецький майстер; Архів З. Рябікіної: Невідомий майстер, Франція, Портрет молодого чоловіка.

Зображення чоловіка до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  праворуч. Пишна напудрена перука із довгого волосся, що спадає. Жакет сірий із червоним оздобленням. Краватка – білий мереживний шарф. Очі блакитні. Тло синє. У рамі під склом.

На звороті чотири написи. Напис синьою фарбою є інвентарним номером 67 К.р.; напис білою фарбою, перекреслений 938 є старим інвентарним номером

колекції НММБВХ; напис червоним олівцем, ймовірно, 6 та напис червоним олівцем, ймовірно, 7.

26. Англійський або німецький художник початку XVIII ст.

*№ 43. Портрет чоловіка у сірому жакеті*

Мідь, олія, овал, 7, 3 x 6 см (без рами); Інв. № 66 РК МХ



Походження: із зібрання Б. та В. Ханенків. Ймовірно, придбана у 1889 р. на аукціоні збірки Філіппо Піррі (?) у Римі.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий майстер, Англія, XVIII ст., 30-ті рр., Портрет юнака, № 939; Каталожні описи, № 24: Англія, початок XVIII ст.; Консультація Дітца Л. В.: Англія, XVIII ст., 30-ті рр., дуже сміливо виконана; Архів З. Рябікіної: Невідомий майстер, Англія, Портрет юнака.

Зображення чоловіка до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  ліворуч. Пишна напудрена перука із довгого волосся, що спадає на плечі. Жакет сірий. Краватка – білий шарф. Очі карі. Тло темно-коричневе. У рамі.

На звороті три написи. Напис синьою фарбою є інвентарним номером 66 К.р.; напис білою фарбою, перекреслений 939 є старим інвентарним номером колекції НММБВХ; напис червоним олівцем 8.

27. Англійський або іспанський або німецький художник, початок XVIII ст.

*№ 44. Портрет жінки у кораловому вбранні*

Мідь, олія, овал, 10 x 6,6 см (без рами); Інв. № 60 РК МХ



Походження: із зібрання Б. та В. Ханенків. Ймовірно, придбана у 1889 р. на аукціоні збірки Філіппо Піррі (?) у Римі.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий майстер, Англія (?), XVIII ст., Портрет жінки, № 944; Каталогні описи, № 25: Англія (?), початок XVIII ст.; Консультація Дітца Л. В.: Іспанія, кінець XVIII ст., під впливом Гойї; Архів З. Рябікіної: Невідомий майстер, Іспанія, кінець XVIII ст. Портрет жінки.

Зображення жінки до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  праворуч. Висока зачіска із довгого чорнявого волосся, оздоблена червоною шпилькою із червоних стрічок. Вбрання коралове, декороване чорним хутром та білими мереживом. На декольте прикраса із червоного каменю у золотій оправі. Очі карі. Тло зелено-коричневе. У рамі.

На звороті три написи. Напис синьою фарбою є інвентарним номером *60 К.р.*; напис білою фарбою, перекреслений *944* є старим інвентарним номером колекції НММБВХ; напис червоним олівцем *12*.

Портретовані і автори мініатюр не встановлені. Деталі костюму портретованих свідчать про французький костюм 1680–1690-х рр. У цей період



французька мода та її вплив поширилася Європою та Англією (див. текст до 63 РК МХ і 68 РК МХ). Ймовірно, портрети є аматорською компіляцією гравюр модних, історичних, театральних та національних костюмів (див. текст до 62 РК МХ і 64 РК МХ). Мініатюри мають декоративний характер.

28. Німецький (?) художник, ХІХ ст. (?)

за Аньоло ді Козімо Торі (на прізвисько Бронзіно)

(Флоренція, 1503–1572)

*№ 45. Портрет Марії Медічі (1540–1557)*

Мідь, олія, овал, 7, 7 x 6,4 см (без рами), Інв. № 65 РК МХ



Походження: із зібрання Б. та В. Ханенків. Ймовірно, придбана у 1889 р. на аукціоні збірки Філіппо Піррі (?) у Римі.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: з оригіналу ХVІ ст., Італія, № 940; Каталожні описи, № 1: Італія, кінець ХVІ ст., Крістофано Аллорі (Бронзіно), 1557–1621.

Фронтальне зображення дівчини до поясу. Волосся руде, розділене на прямий проділ. Зачіску оздоблює діадема із каменів. Сережки із крупних перлів та дві нитки намиста золотого кольору навколо шиї. Зелена сукня із прямокутним вирізом, сорочка із напівпрозорої тканини із невисоким відкладним коміром. Вбрання декороване золотою вишивкою на ліфі та рукавах. Очі блакитні. Тло темно-сіре. У рамі.

На звороті три написи. Напис синьою фарбою є інвентарним номером 65 К.р.; напис білою фарбою, перекреслений 940 є старим інвентарним номером колекції НММБВХ; напис червоним олівцем, ймовірно, 17.

Мініатюра із колекції 65 РК МХ є копією живописного Інв. № N1572 «Портрета Марії Медічі.1553 р.» Аньоло ді Козімо Торі (на прізвисько Бронзіно) (Agnolo di Cosimo Tori (called Bronzino; 1503–1572) із колекції Галереї Уффіці, Італія. Марія Медічі (Maria de' Medici; 1540–1557), донька великого герцога Тосканського, Козімо I Медічі та Елеонори Толедської, представлена на портреті у одинадцять років [254]. Автор портрета 65 РК МХ не встановлений. Ймовірно, зображення виконане у ХІХ ст. для приватної галереї відомих художників у мініатюрі.

#### 29.Розальба Карр'єра

Венеція, 1673–1757

#### *№ 46. Портрет жінки з віялом*

Слонова кістка, акварель, гуаш, овал, 4,2 x 3,2 см (у рамі); оправа: срібло, позолота; Інв. № 358 ЖК МХ



Походження: придбаний у 1986 р. у Ц. Крижановської за Актом Державної закупівлі № 54-н/5 пп від 25.06.1986 р.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий художник ХVІІІ ст., Портрет жінки; Архів З. Рябікіної: Р. Карр'єра, Портрет жінки.

Зображення жінки до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  праворуч. Зачіска напудрена, волосся зачесане назад та спадає на плечі. Серезжки – масивні перлини у формі краплі. Сукня рожевого кольору із глибоким вирізом. У правій руці, піднесений до грудей, закрите віяло. Очі блакитні. Тло сіре. У оправі під склом.

Зворот закритий мідною пластиною, ліворуч унизу білою фарбою напис – інвентарний номер 358 ЖК.

### 30. Розальба Карр'єра

Венеція, 1673–1757

#### № 47. Алегорія Справедливості і Миру

Слонова кістка, акварель, гуаш, D – 6, 2 см (у рамі); оправа: срібло, позолота; Інв. № 359 ЖК МХ



Походження: придбаний у 1986 р. у Ц. Крижановської за Актом Державної закупівлі № 54-н/5 пп від 25.06.1986 р.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий художник XVIII ст., Закохана пара; Архів З. Рябікіної: Р. Карр'єра, Закохані.

Зображення двох жінок до поясу, у обіймах, обличчя притиснуті одна до одної. Праворуч чорнява жінка у рожевій сукні із трикутним вирізом; лівою рукою тримає дві сокири, перев'язані мотузкою. Ліворуч – жінка із руським волоссям у білій сукні із глибоким декольте, у її зачіску вплетена блакитна стрічка, що спадає; права рука лежить на грудях у чорнявої жінки, у лівій руці – оливкова гілка. Тло блакитно-сіре. У оправі під склом.

Зворот закритий мідною пластиною, унизу напис білою фарбою – інвентарний номер 359 ЖК.

31. Розальба Карр'єра

Венеція, 1673–1757

*№ 48. Портрет дівчини у тірольському вбранні*

Слонова кістка, акварель, гуаш, 4 x 3,4 см (у рамі); оправа: срібло, позолота; Інв. № 360 ЖК МХ



Походження: придбаний у 1986 р. у Ц. Крижановської за Актом Державної закупівлі № 54-н/5 пп від 25.06.1986 р.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий художник XVIII ст., Портрет жінки; Архів З. Рябікіної: Р. Карр'єра, Прекрасна трактирниця.

Зображення жінки до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  праворуч. Білий мереживний чепець, оздоблений уздовж чорним мереживом та червоною стрічкою. Рожева сорочка, декольте декороване мереживом. Чорна накидка із мереживом. Очі горіхового кольору. Тло сіро-блакитне. У оправі, під склом.

Зворот закритий мідною пластиною, унизу ліворуч напис білою фарбою – інвентарний номер 360 ЖК.

32. Французький художник, XVIII ст. (?)

*№. 52. Портрет чоловіка у блідо-блакитному жакеті*

Слонова кістка, акварель, гуаш, овал, 3,7 x 3 см (без рами); оправа: срібло;  
Інв. № 108 РК МХ

Походження: придбаний у 1946 р. у М. Клименко-Усової (?) за  
Приймально-закупівельним актом № 4 від 15.03.1946 р.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий художник,  
Франція, XVIII ст., Погрудний портрет чоловіка, № 8465.

Зображення чоловіка до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  ліворуч. Напудрена велика  
перука. Блідо-блакитний жакет із чорним коміром та біла краватка-шарф. Очі  
горіхового кольору. Тло сіро-коричневе. У рамі. Зворот закритий картоном.

33. Французький художник, XVIII ст. (?)

*№. 53. Портрет чоловіка у профіль*

Слонова кістка, акварель, гуаш, овал, 3,7 x 3 см (без рами); оправа: срібло;  
Інв. № 109 РК МХ

Походження: придбаний у 1946 р. у М. Клименко-Усової (?) за  
Приймально-закупівельним актом № 4 від 15.03.1946 р.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий художник,  
Франція, XVIII ст., Поясне профільне зображення чоловіка, № 8466.

Зображення чоловіка до поясу у профіль ліворуч. Напудрена коротка  
перука із локонами, зібрана позаду чорним бантом. Синій жакет із відкладним  
коміром та біла краватка-шарф. Очі горіхового кольору. Тло сіро-коричневе. У  
рамі. Зворот закритий картоном.

34. Йоханн Мено Хаас (1752–1833) (?)

*№ 55. Портрет Матюшко (?). 1793 р. (?)*

Папір, акварель, овал, 10,1 x 7,9 см; Інв. № 165 РК МХ



Походження: переданий Службою Безпеки України у 1993 р. за Актом № 4 від 26.02.1993 р.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий художник, Портрет Матюшка; Архів З. Рябікіної: Мено-Хаас (1752–1833), Німеччина, Портрет Матюшка, 1793 р.

Зображення чоловіка до поясу у повороті праворуч у ракурсі  $\frac{3}{4}$ . Напудрена коротка перука із локонами, зібрана позаду чорним бантом. Синій жакет із високим коміром, біла сорочка та краватка-шарф. Очі блакитні. Тло світло-сіре. У паспорту прямокутної форми.

На звороті зверху напис чорнилом:

*H. M. 1793*

*G [...] of Matuschka*

*geb.[oren] 18.8.1766*

*gestorb. [en] 14.10.1845*

Мініатюра 165 РК МХ має атрибуцію З. Рябікіної. Ідентифікація художника, портретованого та датування ґрунтується на написі на звороті. Існує припущення, що напис *H. M.* є підписом Йохана Мено Хааса (Johann Meno Haas; 1752–1833) – гравера, мініатюриста, ілюстратора та художника. Хаас навчався у Данській королівській академії витончених мистецтв та більше відомий як гравер (значна частина його творів зараз зберігається у БКК) [254].

Він працював на книготорговців та гравірував роботи сучасних йому німецьких художників. У 1786 р. майстер прийняв замовлення на копіювання творів мистецтва в Берлінській галереї, а із 1793 р. пов'язано його членство у Берлінській академії. Дана атрибуція наразі не має уточнення, оскільки бракує порівняльного матеріалу.

35. Німецький художник (?), кінець XVIII – початок XIX ст. (?)

*№ 57. Портрет жінки із книгою*

Слонова кістка, акварель, гуаш, овал, 8,8 x 7 см (без рами);

Інв. № 364 ЖК МХ



Походження: придбаний у 1988 р. від І. В. Нечаєвої (?) за Актом № 3 від 11.04. 1988 р.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Західна Європа, XVIII ст. (?), Портрет жінки.

Зображення жінки до поясу, сидячи, у повороті праворуч; у лівій руці, що спирається на спинку стільця, книга, права рука лежить на колінах. Зачіска напудрена, оздоблена низкою перлів; волосся підібране догори, локони спадають на плечі. Сукня блакитного кольору поверх сорочки та нижньої спідниці білого кольору; чорний широкий пояс, зав'язаний ліворуч. Очі блакитні. Тло чорне із яскравою плямою від бічного світла. У рамі під склом. На звороті полоси клейкої стрічки.

Портретована та художник не встановлені. Мініатюра виконана, ймовірно, німецьким майстром кінця XVIII – початку XIX ст.

Костюм портретованої можна датувати кінцем 1790–1799 роками. На початку десятиліття жіночий костюм все ще нагадував силует попереднього століття. Сукня складалися з комплекту двох частин із відкритою мантією поверх нижньої спідниці. Біла сорочка була просто обов'язковою для модниць [130].

36. Німецький (?) художник, початок XIX ст.

за Жаком Лебреном (1760–після 1812) (?)

*№ 59. Портрет Людовика XVI (1754–1793)*

Слонова кістка, акварель, гуаш, овал, 9,5 x 7,3 см (без оправы); у обрамленні разом з № 58 і № 60; Інв. № 309 ЖК МХ



Походження: придбаний у 1962 р. у С. Хенкиної (?) у 1962 р. за Актом Державної закупівлі № 223/25 пп від 25.09.1962 р.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Жак Лебрен, Франція, кінець XVIII – початок XIX ст., Портрет Людовика XVI; Архів З. Рябікіної: Ж. Лебрен, Франція, Портрет Людовика XVI.

Зображення короля Людовика XVI до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  ліворуч. Напудрена коротка перука із локонами, позаду укладена у декоративну торбинку. Жакет блакитного кольору, декорований вишивкою золотого і червоного



кольорів у вигляді гілки лавра та оздоблення уздовж краю, мереживна краватка-шарф. На грудях праворуч орден Святого Духа. Очі горіхового кольору. Тло блакитно-сіре. Праворуч унизу підпис *Lebrun.*

Зворот заклеєний папером та пергаментом уздовж периметру, залишки від трьох смуг чорного коленкору. На папері напис чорним чорнилом *Louis XVI.* Праворуч унизу напис чорною тушшю – інвентарний номер *309 ЖК.*

37. Німецький (?) художник, початок ХІХ ст. за Жаком Лебреном (1760 – після 1812) (?)

*№ 60. Портрет графа д'Артуа, майбутнього короля Карла X (1757–1836)*

Слонова кістка, акварель, гуаш, овал, 9,5 х 7,3 см (без оправи); у обрамленні разом з № 58 і № 59; Інв. № 310 ЖК МХ



Походження: придбаний у 1962 р. у С. Хенкиної (?) у 1962 р. за Актом Державної закупівлі № 223/25 пп від 25.09.1962 р.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Жак Лебрен, Франція, кінець ХVІІІ ст. – початок ХІХ ст., Портрет графа д'Артуа; Архів З. Рябікіної: Ж. Лебрен, Франція, Портрет графа де Артуа.

Зображення графа д'Артуа до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  ліворуч. Напудрена коротка перука, позаду зібрана чорним бантом. Жакет світло-сірого кольору, декорований вишивкою золотого і червоного кольорів уздовж краю, мереживна краватка-шарф. Блакитна стрічка Ордена Золотого Руна від лівого плеча та

орден Святого Духа на грудях праворуч. Очі горіхового кольору. Тло горіхове і світло-сіре. Праворуч унизу підпис *Lebrun*.

Зворот заклеєний папером та пергаментом уздовж периметру, залишки від трьох смуг чорного коленкору. На папері напис чорним чорнилом *Comt [e d'Artois]*. Праворуч унизу напис чорною тушшю – інвентарний номер *310 ЖК*.

38. Німецький (?) художник, початок XIX ст.

№ 61. Портрет графині Діттфурт (?)

Слонова кістка, акварель, гуаш, овал, 8,6 x 6,5 см (без рами);

Інв. № 301 ЖК МХ



Походження: придбаний у К. Крутія (?) за Актом Державної закупівлі №10 ПП/100 від 03.05.1962 р.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Генріх Фюгер (H. Fuger; 1751–1818), Австрія, Відень, Портрет графині Діттфурт.

Зображення жінки до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  ліворуч. Права рука торкається правого плеча, у лівій руці відкрита маленька книга. Зачіска напудрена, волосся високо зачесане догори; головний убір із білого мережива та рожевих троянд, що спадають праворуч. Рожева сукня, рукава із білої тканини. Глибокий виріз, ліф та рукав декоровані гірляндами із троянд та мереживом. Очі горіхового кольору. Тло вохристо-сіре. У рамі під склом. Праворуч унизу уздовж краю напис *Füger*.

Зворот заклеєний папером, на звороті три написи. У центрі напис олівцем *Gräfin Dittfurt*; праворуч унизу напис чорною тушшю – інвентарний номер 301 ЖК; унизу по центру напис 5.50.

Рама металева, прямокутної форми із овальним отвором, зверху декорована бантом.

39. Німецький (?) художник, початок XIX ст.

№ 62. *Портрет Марії-Антуанетти, королеви Франції (1755–1793)*

Слонова кістка, акварель, гуаш, овал, 8,6 x 6,5 см (без рами);

Інв. № 302 ЖК МХ



Походження: придбаний у К. Крутія (?) за Актом Державної закупівлі №10 ПП/100 від 3.05.1962 р.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Генріх Фюгер (H. Füger; 1751–1818), Австрія, Відень, Портрет Марії Антуанетти.

Зображення жінки до поясу у повороті праворуч, обличчя у ракурсі  $\frac{3}{4}$  праворуч. Зачіска із пишних локонів, волосся напудрене. Об'ємний головний убір, оздоблений низкою перлів, спадає на спину. Сукня вохристого кольору із мереживним відкладним коміром у кілька шарів. Очі блакитні. Тло вохристо-сіре. У рамі під склом. Праворуч унизу уздовж краю напис *Füger*.

Зворот заклеєний папером, на звороті два написи. Ліворуч напис олівцем *Maria Antuanetta*; праворуч унизу напис чорною тушшю – інвентарний номер 302 ЖК.

Рама металева, прямокутної форми із овальним отвором, зверху декорована бантом.

40. Німецький (?) художник, початок XIX ст.

№ 63. *Портрет королеви Єлизавети I (1533–1603)*

Слонова кістка, акварель, гуаш, овал, 8,6 x 6,5 см (без рами);

Інв. № 307 ЖК МХ



Походження: придбаний у К. Крутія (?) за Актом Державної закупівлі №10 ПП/100 від 3.05.1962 р.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: В. Буклер (Buckler W.) (?), середина XIX ст., Англія.

Зображення жінки до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  ліворуч. Зачіска із розпущеного рудого волосся у дрібних локонах, оздоблена по центру шпилькою із каменів, що спадають на чоло. Мереживний високий комір. Навколо шиї прикраса із білої гофрованої тканини та довга низка перлів у два ряди із підвісом у вигляді хреста золотого кольору. Сукня палевого кольору із глибоким прямокутним вирізом. Декольте оздоблене мереживом, на ліфі вишивка із квітів. Накідка палевого

кольору, уздовж краю декорована низкою перлів. Очі горіхового кольору. Тло коричневе. У рамі під склом. Праворуч унизу уздовж краю напис *Buckler*.

Зворот заклеєний папером, на звороті два написи. У центрі напис олівцем *Konigin Elisabeth v. Engeland*; праворуч унизу напис чорною тушшю – інвентарний номер 307 ЖК; унизу по центру напис 5.50.

Рама металева, прямокутної форми із овальним отвором, зверху декорована бантом.

Ідентифікація авторів мініатюр 301 ЖК МХ, 302 ЖК МХ та 307 ЖК МХ, що ґрунтувалася на основі підписів, була відхилена даним дослідженням. Із високою долею вірогідності, підписи на портретах є фальшивими/несправжніми. Неточності у наслідуванні прототипів, умовність у зображенні костюмів та зачісок, ідеалізація рис обличчя, спрощений спосіб їхнього моделювання із подібною манерою (повіки та кутики ока виділено вохристом, підкреслений контур губ та чітка лінія піднебіння і шиї, манера виконання волосся), схожий колорит та тло (із плямою світла на вохристом фоні) вказують на те, що роботи виконані одним майстром. Технічні характеристики є ідентичними (розмір, товщина основи (0,05 см), вигляд звороту та оформлення у рами).

При порівнянні мініатюр 301 ЖК МХ і 302 ЖК МХ із роботами Генріха Фрідріха Фюгера (Heinrich Friedrich Füger; 1751–1818) Інв. №41.68 у колекції МММ, Інв. № 29572 та Інв. № 26482 у ГА є очевидною різниця у авторській манері виконання. Мініатюра 307 ЖК МХ раніше помилково атрибутувалася В. Буклеру (Buckler W.) (?). Ймовірно, мова йде про англійського художника і ентомолога Вільяма Баклера (William Buckler; 1814–1884). Його підписані портрети, виконані у техніці акварелі, Інв. № NT1441569.2 у колекції Національного фонду у Клендон Парку (Гілфорд, Велика Британія), Лот 129, 8 травня 2008 р., Аукціон Крістіс, та гравюра за портретом Баклера Інв. № NPG D38026 у НПГ [222] є відмінними за художньо-стилістичними ознаками від роботи у колекції НММБВХ. Художник писав портрети та працював у техніці

акварелі на папері, а згодом став ілюстратором. Серед його творів наразі невідомо жодного мініатюрного портрету. Ймовірно, автором творів є німецький художник початку XIX ст., із спеціалізованої майстерні по виготовленню мініатюр для інтер'єрів.

Персоналії на мініатюрах 302 ЖК МХ і 307 ЖК МХ було підтверджено та уточнено даним дослідженням. Прототип до 301 ЖК МХ не встановлено. 302 ЖК МХ асоціюється із портретом Інв. № MV 8485 «Марія Антуанетта, королева Франції (1755–1793)» невідомого майстра за Елізабет Віже-Лебрен (Elisabeth-Louise Vigée-Le Brun; 1755–1842) у Версальському палаці (Франція). Оригінальна картина французької майстрині «Портрет Марії-Антуанетти, королеви Франції, у темно-червоній сукні з книгою» була написана у 1783 р. та передана міністру закордонних справ Франції, зараз зберігається у приватній колекції. Цей портрет вважається останнім зображенням Марії-Антуанетти. На сьогодні відомо щонайменше шість копій живописного портрету та значна кількість повторень у мініатюрі [202].

Марія-Антуанетта (Marie Antoinette; 1755–1793) – остання королева Франції до Французької революції. Вона народилася як ерцгерцогиня Австрії, донька імператриці Марії Терезії (Maria Theresa; 1717–1780) та імператора Франца I (Francis I; 1708–1765). 1770 р. у віці 14 років вона стала дофіном Франції після шлюбу із Луї-Огюстом, майбутнім Людовіком XVI (Louis XVI; 1754–1773). Після сходження на престол її чоловіка, у 1774 р. Марія-Антуанета стала королевою [83].

Мініатюра 307 ЖК МХ асоціюється із портретом Інв. № НТФ739819 «Королева Єлизавети I, Портрет із веселкою, близько 1600 р.» Ісаака Олівера (Isaac Oliver; близько 1565–1617) у колекції Хатфілд Хаус (Хертфордшир, Велика Британія). Оригінальна картина є одним із найвідоміших зображень англійської королеви у розквіт її правління. Іконографія цього портрету насичена символами та слугувала політичною пропагандою монархині.

Мініатюри 301 ЖК МХ, 302 ЖК МХ та 307 ЖК МХ мають декоративний характер та могли призначатися для оздоблення інтер'єру. У другій половині XVIII – на початку XIX ст. такі зображення були здебільшого копіями відомих портретів.

41. Німецький художник, початок XIX ст. (?)

*№ 64. Портрет жінки у чорній накидці, близько 1830-х рр. (?)*

Слонова кістка, акварель, гуаш, овал, 7,1 x 5,6 см (без рами);

Інв. № 365 ЖК МХ



Походження: придбаний у 1988 р. у І. Нечаєвої (?) за Актом № 3 від 11.04. 1988 р.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Західна Європа, XVIII ст. (?), Портрет жінки.

Зображення жінки до поясу, сидячи у повороті ліворуч; ліва рука піднесена до обличчя. Зачіска із локонів, що підібрані догори та спадають на плечі. Сережка із крупного каменю червоного кольору. Сукня бежева із відкладним коміром уздовж вирізу. Чорна накидка. На лівій руці браслет із трьох низок перлів. Очі сині, волосся русяве. Тло – пейзаж із великим деревом на передньому плані та проліском із лінією горизонту та заходом сонця на задньому плані. У рамі під склом. На звороті написи відсутні.

Портретована та художник не встановлені. Костюм портретованої можна датувати кінцем 1830–1840 рр. Жіночий костюм цього періоду був пов'язаний із романтизмом, що вплинув на усі аспекти суспільства у першій половині XIX ст. Оскільки романтизм наголошував на емоціях, красі природи та індивідуалізмі, акцентом для жінок стала сентиментальність щодо домашнього затишку та важливість морального центру вдома. Романтизму була приманна тенденція надихатися минулими епохами. Від 1830-х рр. у моду входить історизм, а особливо інтерпретації костюму XVII ст. із широкими комірами, пишними рукавами і зачіски із локонами. Силует складався із обрізаної талії, спущеної дещо нижче природньої лінії, що створювало ефект вкороченої талії, та широких рукавів і спідниць [130].

Мініатюра має декоративний характер та виконана, ймовірно, німецьким майстром початку XIX ст.

42. Французький або німецький (?) художник

за Алессандро (працював близько 1804 р.), за Жаномом Батістомом Вікаром (1762–1834)

*№ 65. Портрет Папи Пія VII (1742–1823), близько 1800 р.*

Слонова кістка, акварель, гуаш, овал, 6,7 x 4,4 см (у рамі);

Інв. № 324 ЖК МХ





Походження: придбаний у 1968 р. у Н. Даміловської за Актом Державної закупівля № 126/7пп від 13.05.1968 р.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий художник ХІХ ст., Західна Європа, Портрет кардинала.; Архів З. Рябікіної: Портрет Папи Пія VII (1772 –1823) з роботи Ж. П. Вікара після 1817 р.

Зображення чоловіка до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  ліворуч. Головний убір клірів білого кольору, коротке кучеряве волосся. Червона мантия, оздоблена уздовж хутром горносталя; стрічки із вишивкою золотого кольору по обидва боки, закріплені, зав'язаною попереду мотузкою. Очі сірі, волосся чорняве. Тло блакитне. У оправі, під склом.

Зворот оправы затягнений бордовим оксамитом. На оксамиті написи жовтою фарбою – інвентарний номер *324 ЖК*, та наліпка із написами – *КМЗВИ 324 ЖК 4337 ПП*.

Атрибуція була уточнена даним дослідженням. Прототипом 324 ЖК МХ є гравюра Інв. № 1888,0716.315 «Портрет Папи Пія VII, близько 1800 р.» Алессандро (Alessandro Contardi; працював близько 1804 р.) за Жаномом Батістом Вікаром (Jean Baptiste Wicar; 1762–1834) у колекції БМ. Мініатюра повторює композицію та моделювання рис обличчя (верхня повіка підкреслена широкою чорною лінією, підняті кути губ, відблиск на лінії носу), зображення волосся та брів, деталі одягу та орнаментів на гравюрі.

Пій VII (світське ім'я: Барнаба Нікколо Марія Луїджі граф К'ярамонті, Barnaba Niccolò Maria Luigi Chiaramonti; 1742–1823) – 251-й папа римський 1800–1823 рр. Його правління було відзначене протистоянням гегемонії Наполеона та відбудовою церкви в Європі після катастроф революції та секуляризації. Важливим засобом церковної реставрації були договори з європейськими правителями, що дозволило зміцнити становище вищої церковної влади. У перші десятиліття ХІХ ст., після епічної боротьби з Наполеоном, Папа став міжнародною знаменитістю і вважався квазісвятим.

Його зображення було наскільки популярним, що Пій VII був найбільш визнаною людиною своєї епохи, звісно лише після Наполеона [228].

43. Німецький (?) художник, початок XIX ст.

№ 68. *Портрет Гіацинта Аулока (?)*. 1816 р.

Слонова кістка, акварель, гуаш, овал, 6,2 x 5 см (без рами);

Інв. № 369 ЖК МХ



Походження: Переданий Службою Безпеки України у 1993 р. за Актом № 4 від 26.02.1993 р.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий художник, Західна Європа, перша чверть XIX ст., Портрет Гіацинта Аулока у військовому мундирі; Архів З. Рябікіної: Невідомий майстер, Німеччина, Портрет Гіацинта Аулока у формі офіцера.

Зображення чоловіка до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  ліворуч. Зачіска із укладеного кучерявого чорнявого короткого волосся, бакенбарди. Темно-синій мундир, срібні еполети, високий білий комір, оздоблений мереживом. Очі сірі. Тло – блакитне небо.

Зворот заклеєний пергаментом. В оправі із підвісом, під склом з обох боків. Зі звороту оправы під склом закріплено аркуш із частково збереженим написом чорною тушшю *Dez 1816 Hyacinth v. Aulock Besitzer v. Oberseichwitz in <.....> Uniform.*

Ідентифікація портретованого та датування ґрунтується на написі на звороті, однак її неможливо перевірити через відсутність порівняльної іконографії. Напис потребує подальшого дослідження. Автор не встановлений, ймовірно, це німецький художник початку ХІХ ст.

44. Французький (?) художник, початок ХІХ ст.

*№ 69. Портрет жінки у білій сукні неокласичного силуету, близько 1800–1820 рр.*

Слонова кістка, акварель, гуаш, овал, 7 x 5,5 см (без рами);

Інв. № 326 ЖК МХ



Походження: придбаний у 1968 р. у Л. Фраєрман (?). за Актом Державної закупівлі № 123/4пп від 13.05.68 р.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий художник ХІХ ст., Франція, Портрет молодої жінки у білій сукні та голубій шалі.

Зображення жінки до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  ліворуч. Зачіска із високо підбраного волосся із локонами, оздоблена низкою перлів та червоною стрічкою. Сережка у лівому вусі, намисто із перлів у три низки навколо шиї.

Сукня білого кольору із прямокутним вирізом, оздобленим білим мереживом; блакитна стрічка із фібулою на високий лінії талії під грудьми. Блакитна накидка, декорована уздовж різнокольоровою тканиною. Очі карі, волосся чорняве. Тло сіро-блакитне. У рамі, під склом. Написи на звороті відсутні.

Автор та портретована не встановлені. Деталі вбрання можуть свідчити про 1800–1820 рр. У цей період модний ландшафт радикально змінився від стилів попереднього покоління. Неокласицизм визначив тенденції, як у чоловічому так і жіночому костюмах, що були натхненні античністю. Силует із високою талією став домінуючим для жіночої сукні. Інтерес до класичної античності зростав упродовж другої половини XVIII ст. після розкопок Помпеїв та Геркуланума. Модниці свідомо прагнули відтворити вбрання Стародавньої Греції та Риму. Все, від зачісок до драпірування хусток, нагадувало цей період. Перевага білого кольору в одязі пояснювалася, частково, неправильним припущенням, взятим із класичної скульптури, що жінки носили лише біле. На додаток до високої лінії талії, безпосередньо під бюстом, характерною рисою жіночого одягу було використання тонкого бавовняного мусліну. Тканина легко драпірувалася, на відміну від вовни чи шовку. Зачіски підкреслювали класичну інспірацію епохи. Зазвичай жінки укладали волосся локонами та кучерями, обплітаючи їх пов'язками, стрічками та коштовними гребінцями [130].

45. Австрійський (?) художник, початок XIX ст.

*№ 70. Портрет жінки у червоній сукні неокласичного силуету, близько 1810–1820 рр.*

Слонова кістка, акварель, гуаш, круг, D–4,6 см (без рами);

Інв. № 321 ЖК МХ



Походження: придбаний у 1963 р. у М. Дашевської (?) за Актом державної закупівлі № 475/8пп від 12.07.63 р.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий австрійський (?) майстер початку ХІХ ст., Портрет жінки; Архів З. Рябікіної: Невідомий майстер, Австрія, Портрет жінки.

Зображення жінки до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  праворуч. Зачіска із високо підбраного русявого волосся, локони спадають на шию. Щоки і вилиці виділено червоним. Серезки червоного кольору, у формі овалу. Сукня червоного кольору із квадратним вирізом та високою лінією талії під грудьми. Очі блакитні. Тло світло-сіре. У обрамленні з підвісом, під склом. Зворот заклеєний картоном.

Автор та портретована не встановлені. Деталі вбрання можуть свідчити про костюм 1810–1819 рр. У цей період Наполеонівські війни (1803–1815) відіграли значну роль у розвитку моди. Тенденції поширилися по всій Європі та надихнули на військовий вигляд як чоловічого, так і жіночого одягу. Париж був провідною столицею моди, а самі парижани допомагали розповсюджувати французький ампір. Після короткого періоду початку 1810-х рр. континентальної блокади, Британія була відрізана від Франції. Однак, британки вже у 1814 р. знову перейняли французький стиль. Сполучені Штати продовжували отримувати новини про моду як з Великобританії, так і з Франції під час війни. Проте американські жінки, які найбільше хотіли французької моди, як і їхні європейські колеги. Неокласичний силует із високою талією продовжував домінувати у жіночому одязі, натхнення моди було прикуте до античності. Однак чистота лінії все більше порушувалася оздобленням, кольорами та новими деталями [130].

46. Альгенштедт, Йоган Крістіан Людвіг (1752 – після 1819) або Карл Фрідріх (1788 – після 1819) (?)

№ 71. Портрет жінки, можливо Каролін-Стефані-Фелісіте, мадам де Жанліс (1746–1830), близько 1800–1820-х рр. (?)

Слонова кістка, акварель, гуаш, восьмигранник, 5,8 x 4,5 см (у рамі);

Інв. № 325 ЖК МХ



Походження: придбаний у 1968 р. у Н. Даміловської за Актом Державної закупівля № 126/7пп від 13.05.1968 р.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Невідомий художник ХІХ ст., Західна Європа, Портрет жінки у мереживному чепці та синій шалі; Архів З. Рябікіної: Ангельштедт (Algenstädt, Carl Friedrich (?), 1752 – після 1819), Німеччина, Портрет жінки у мереживному чепці.

Зображення жінки до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  ліворуч. Білий мереживний чепець, що спускається на декольте, зав'язаний блакитною стрічкою під підборіддям. Кучері чорнявого волосся на чолі. Біла сукня із білою стрічкою та бантом на високий лінії талії під грудьми. Блакитна накидка, декорована уздовж краю вишивкою. Очі горіхового кольору. Тло сіре. Уздовж правого краю напис *Algenstadt*. У оправі з підвісом, під склом. Зворот оправі зтягнений червоним оксамитом, написи відсутні.

Ідентифікація автора базується на написі, однак її неможливо перевірити через відсутність порівняльної іконографії. Ймовірно, йдеться про Карла Фрідріха Ангельштедта (Carl Friedrich Algenstaedt; народився 1788 – після 1819) або Йохана Крістіана Людвіга Ангельштедта. (Johann Christian Ludwig Algenstaedt; 1752 – після 1819), братів мініатюристів. Подальші дослідження сприятимуть встановленню автентичності напису/підпису.

Портретована не визначена. Деталі костюму можуть свідчити про 1800–1820 рр. (див. № і №, 321 ЖК, 325 ЖК). Ймовірною портретованою може бути Каролін-Стефані-Фелісіте, мадам де Жанліс (Caroline-Stéphanie-Félicité, Madame de Genlis; 1746–1830) – французька письменниця, драматургиня, мемуаристка і педагогиня кінця XVIII початку XIX ст. Ідентифікація ґрунтується на порівнянні із портретом (гравюрою), що є близьким до мініатюри 325 ЖК МХ – Інв. № G2368 Етьєна-Фредеріка Лінйона (Étienne-Frédéric Lignon; 1779–1833) за Софі Шерадам (Sophie Chéradame; 1793–1829) у ГХМ [163].

47. Німецький (?) художник, XIX ст. за Йозефом Карлом Штілером (1781–1858)

*№ 72. Портрет Анни Хіллмаєр (1812–1847), після 1829 р.*

Слонова кістка, акварель, гуаш, овал, 8,5 x 6,5 см (у рамі);

Інв. № 306 ЖК МХ



Походження: придбаний у 1962 р. у К. С. Крутія (?) за Актом Державної закупівлі №10 ПП/100 від 3.05.1962 р.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Штілер, Йозеф (J. Stieler), 1781–1858, Німеччина, Портрет жінки; Архів З. Рябікіної: Штіллер І. (1781–1856), Німеччина, Портрет Анни Хільмаєр.

Зображення жінки до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  праворуч. Зачіска із локонів чорного волосся, розділеного на прямий проділ. Головний убір білого кольору із низкою перлів по краю. Зелена сукня із квадратним вирізом, уздовж оздобленим

білою і золотою стрічкою. У правій руці червона книга із зображенням хреста. Очі горіхового кольору. Тло світло-сіре. Праворуч унизу, уздовж краю напис *Stieler*. У оправі, під склом.

Зворот заклеєний картоном, зверху по середині напис олівцем *Hillmaer*, унизу праворуч напис чорною тушшю – інвентарний номер 306 ЖК.

Ідентифікація автора мініатюри 306 ЖК МХ, що ґрунтувалася на основі підписів, була відхилена даним дослідженням. Із високою долею вірогідності, підпис на портреті є фальшивими/несправжніми. Мініатюра наслідує композицію, риси обличчя та деталі одягу живописного портрету «Анни Хіллмаєр (1812–1847). 1829 р.» (Інв.№ ?) Йозефа Карла Штілера (Joseph Karl Stieler; 1781–1858) у Палаці Німфенбург (Мюнхен, Німеччина). Пропорційне вирішення, спрощений спосіб моделювання, ідеалізовані риси обличчя, змінені кольору очей на світліший, тла – на сіро-блакитний фон вказують на те, що портрет виконаний менш професійним художником за роботою Штілера. Ймовірно, автором мініатюри 306 ЖК МХ є німецький художник середини ХІХ ст. [220].

Анна Хіллмайєр (Anna Hillmayer; 1812–1847) – донька мюнхенського торговця дичиною. Анна померла незаміжньою у свій 35-й день народження. Її портрет було включено до Галереї красунь із 36 жінок на замовлення короля Баварії Людвіга I (King Ludwig I of Bavaria; 1786–1868) для Палацу Німфенбург (Мюнхен). Коли дівчині було 17 років, її портрет виконав придворний художник Людвіга I Йозеф Карл Штілер. Як на мініатюрі, так і на живописному портреті Анна представлена у традиційному мюнхенському головному уборі та з молитовником, як символ благочесті [220].

Мініатюра має сувенірний характер. 306 ЖК МХ, ймовірно, виконана на замовлення у спеціалізованій майстерні для відтворення декоративної «Галереї красунь» Людвіга I у мініатюрі.

48. Італійський (?) майстер, середина ХІХ ст. (?)



*№ 73. Браслет із п'ятьма мініатюрними портретами*

Порцеляна, емаль, овали, 12,2 см (загальний розмір); 2,2 x 1,8 см (один портрет); оправы і кріплення: срібло; Інв. № 334 БР МХ, 335 БР МХ, 336 БР МХ, 337 БР МХ, 338 БР МХ

Походження: придбаний у 1946 р. у М. Клименко-Усової (?) за Приймально-закупівельним актом № 4 від 15.03.1946 р.

Набір із п'яти овальних мініатюрних портретів у срібних оправках.

Історія атрибуції. Інвентарна книга НММБВХ: Італія, ХІХ ст., Портрет дівчини, № 8469; № 8470; № 8471; № 8472; № 8473.

1. Зображення дівчини до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  праворуч. Зачіска із локонів русьвого волосся та прямого проділу, оздоблена двома рожевими трояндами з лівого боку. Щоки і вилиці виділено червоним. Намисто із перлів. Сукня червоного кольору із глибоким вирізом, зтяжкою на ліфі та синіми бантами на плечах, біла сорочка. Очі карі. Тло чорне.

2. Зображення хлопця до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  ліворуч. Коротке, русьве волосся. Щоки і вилиці виділено червоним. Червоне вбрання із поздовжніми розрізами, біла сорочка, круглий відкладний комір білого кольору. Очі карі. Тло чорне.

3. Зображення дівчини до поясу у повороті праворуч у ракурсі  $\frac{3}{4}$ . Зачіска із локонів русьвого волосся та прямого проділу, оздоблена двома рожевими трояндами по бокам. Щоки і вилиці виділено червоним. Намисто із перлів. Сукня синього кольору із глибоким вирізом, зтяжкою на ліфі та червоними бантами на плечах, біла сорочка. Очі карі. Тло чорне.

4. Зображення хлопця до поясу у повороті праворуч у ракурсі  $\frac{3}{4}$  ліворуч. Сірий капелюх, локони русьвого волосся, що спадають, проділ на правий бік. Щоки і вилиці виділено червоним. Червоний жилет, біла сорочка. Очі карі. Тло чорне.

5. Зображення дівчини до поясу у ракурсі  $\frac{3}{4}$  праворуч. Зачіска із локонів русьвого волосся та прямого проділу, оздоблена вінком із рожевих троянд. Щоки

і вилиці виділено червоним. Підвіска круглої форми на тонкій мотузці. Сукня бордового кольору із глибоким вирізом, на ліфі ряд синіх бантів, біла сорочка. Очі карі. Тло чорне.

Браслет має декоративний характер. Обличчя на портретах ідеалізовані, вбрання є компіляціями історичних костюмів, спрощений спосіб моделювання та кольорова гама простих яскравих відтінків вказують на виготовлення портретів у спеціалізованій майстерні, ймовірно, в Італії (?) у середині XIX ст. (?) Браслет виконаний у форматі набору портретів родини на ювелірних прикрасах, що були популярними у середині XIX ст.