

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
УНІВЕРСИТЕТ МИТНОЇ СПРАВИ ТА ФІНАНСІВ

ННІ права та міжнародно-правових відносин
кафедра експертизи культурних цінностей та дизайну

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

на здобуття першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
на тему «ПОРТРЕТ У ТВОРЧОСТІ ЯНА КУПЕЦЬКОГО»

Виконавець: студентка групи ІК22-1
спеціальності 034 “Культурологія”
Несвіт Дар’я Павлівна _____

Науковий керівник:
докт. філол. наук, професор,
завідувачка кафедри експертизи
культурних цінностей та дизайну
Калашнікова Ольга Леонідівна _____

Рецензент: мистецтвознавець-експерт, член
ІСОМ, провідний співробітник
КЗК «Дніпровський художній музей» ДМР
Труш Ігор Борисович _____

Дніпро, 2026 р

АНОТАЦІЯ

Несвіт Д. П. Портрет у творчості Яна Купецького. Кваліфікаційна робота на здобуття першого (бакалаврського) рівня вищої освіти за спеціальністю 034 «Культурологія», освітня програма «Експертиза культурних цінностей». Кафедра експертизи культурних цінностей та дизайну Навчально-наукового інституту права та міжнародно-правових відносин Університету митної справи та фінансів. Дніпро, 2026.

Науковий керівник: Калашникова Ольга Леонідівна, доктор філологічних наук, професор, завідувачка кафедри експертизи культурних цінностей та дизайну ННІ права та міжнародно-правових відносин УМСФ.

У кваліфікаційній роботі представлено результати культурологічного та експертно-атрибуційного дослідження портретної творчості Яна Купецького (1667–1740) – одного з провідних портретистів доби бароко в Центральній Європі. Об'єктом дослідження є портретний доробок художника, а предметом – типологія його портрета та стилістичні ознаки манери як основа атрибуції.

На матеріалі сучасних музейних зібрань проаналізовано типологію портрета художника та виокремлено чотири стилістичні ознаки його манери, зведені в єдиний атрибуційний комплекс. Портретну практику Купецького розглянуто в соціокультурному контексті доби, що дало змогу визначити особливості його стилю та місце в історії барокового портрета. Практичну цінність дослідження підтверджено опрацюванням колекції Музею образотворчих мистецтв у Будапешті як еталонної бази для атрибуції та автентифікації творів художника в умовах аукціонного ринку під час переддипломної практики.

Ключові слова: Ян Купецький, бароковий портрет, експертиза культурних цінностей, атрибуція, типологія портрета, стилістичні ознаки, Музей образотворчих мистецтв у Будапешті, автентифікація.

ABSTRACT

Nesvit D. P. The Portrait in the Work of Jan Kupecký. Qualification thesis for the first (bachelor's) level of higher education in speciality 034 "Culturology", educational programme "Expertise of Cultural Values". Department of Expertise of Cultural Values and Design, Educational and Scientific Institute of Law and International Legal Relations, University of Customs and Finance. Dnipro, 2026.

Scientific supervisor: Olha Kalashnykova, Doctor of Philological Sciences, Professor, Head of the Department of Expertise of Cultural Values and Design, Educational and Scientific Institute of Law and International Legal Relations, University of Customs and Finance.

The qualification thesis presents the results of a culturological and expert-attributional study of the portrait work of Jan Kupecký (1667–1740), one of the leading Baroque portraitists of Central Europe. The object of the study is the artist's portrait legacy, and its subject is the typology of his portraits and the stylistic features of his manner as a basis for attribution.

Drawing on present-day museum collections, the typology of the artist's portraits is analysed and four stylistic features of his manner are identified and consolidated into a single attributional complex. Kupecký's portrait practice is considered within the sociocultural context of the era, which makes it possible to determine the distinctive qualities of his style and his place in the history of Baroque portraiture. The practical value of the study is confirmed by the examination of the collection of the Museum of Fine Arts in Budapest as a reference base for the attribution and authentication of the artist's works under auction-market conditions during the pre-diploma practice.

Key words: Jan Kupecký, Baroque portrait, expertise of cultural values, attribution, portrait typology, stylistic features, Museum of Fine Arts in Budapest, authentication.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	6
РОЗДІЛ 1. ЯН КУПЕЦЬКИЙ У КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ ДОБИ	
БАРОКО.....	10
1.1. Суперечність атрибута та обличчя в бароковому портреті.....	11
1.2. Біографія як джерело почерку Купецького-портретиста.....	12
1.3. Засвоєння Купецьким художніх впливів і свідомо відмова від них...	15
Висновки до Розділу 1.....	19
РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТА ТЕХНІЧНА	
МАНЕРА КУПЕЦЬКОГО: ОЗНАКИ ДЛЯ АТРИБУЦІЇ.....	21
2.1. Жанрова типологія портрета Купецького.....	21
2.2. Автопортрети як точка відліку для встановлення авторства.....	24
2.3. Стельові ознаки як атрибуційний комплекс.....	27
2.4. Експертна характеристика портрета «Чоловік, що грає на	
блок-флейті» як приклад застосування атрибуційного комплексу.....	29
Висновки до Розділу 2.....	32
РОЗДІЛ 3. КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ВИМІР ПОРТРЕТНОЇ ТВОРЧОСТІ	
КУПЕЦЬКОГО.....	34
3.1. Замовники і моделі: портрет як соціальний документ.....	34
3.2. Автопортрет як заява про статус художника.....	39
Висновки до Розділу 3.....	41
РОЗДІЛ 4. ТВОРЧА СПАДЩИНА КУПЕЦЬКОГО В МУЗЕЙНИХ	
КОЛЕКЦІЯХ ТА НА АУКЦІОНАХ.....	43
4.1. Географія зберігання творчої спадщини Яна Купецького.....	43
4.2. Колекція Музею образотворчих мистецтв Будапешта як джерельна	
база дослідження.....	45

4.3. Проблема автентифікації творів Купецького в умовах аукціонного ринку.....	51
Висновки до Розділу 4.....	53
ВИСНОВКИ.....	55
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ.....	58
ДОДАТКИ.....	66

ВСТУП

Актуальність теми. Ян Купецький (1667–1740) – митець бароко, чия майстерність сформувалася на перетині чеської, австрійської, італійської та німецької художніх традицій. Купецький працював виключно в портреті й залишив по собі близько трьохсот полотен, що зберігаються нині в музеях Будапешта, Відня, Праги, Братислави та Нюрнберга. За життя він належав до затребуваних портретистів Центральної Європи: серед його моделей були імператорський двір, князь Євген Савойський, аристократія та міська еліта, а в Карлсбаді він написав портрет російського царя Петра I. Чеська, словацька та австрійська наукові традиції розглядають його роботи як частину власної мистецької спадщини. Попри це, його постать залишається маловідомою. В українському науковому просторі вона майже не досліджена: фахова література обмежується поодинокими згадками в загальних оглядах барокового живопису, а монографічного опрацювання творчості художника українською мовою досі немає. Не дослідженою лишається творчість Купецького і у словацькій та чеській науці, де вона фігурує частіше як предмет суперечки про національну приналежність, ніж як об'єкт системного культурологічного та атрибуційного аналізу. Праця Александра Ньярі (1889) є найбільшою монографією про художника, але не єдиною. До його творчості також зверталися Едуард Шафаржік (1928), Ніколай Єленєв (1942) та Франтішек Дворжак (1956). Проте ці дослідження також не дають системного культурологічного та атрибуційного опрацювання: вони зосереджені на біографії та окремих творах, а питання місцезнаходження і атрибуції в них або не порушено. Монографія Ньярі за понад сто років застаріла насамперед у частині відомостей про місцезнаходження та атрибуцію творів.

Стан вивченості творчості художника зумовлює необхідність розширення дослідницьких завдань та спроб наблизитися до їх рішення. Біографія Купецького та каталог його робіт існують, проте бракує культурологічного та

експертно-атрибуційного осмислення його стилю. Ньярі зібрав факти, проте не дослідив питання, чому художник працював саме так і за якими ознаками його стиль можна відрізнити від наслідувань. Оскільки творчість Купецького лишається малодослідженою, це дослідження зосереджене на характеристиці його типологічних ознак як підстави для атрибуції.

Об'єктом дослідження є творча спадщина Яна Купецького.

Предметом дослідження є портретний жанр у творчості Яна Купецького, його типологія, художні особливості та культурно-історичне значення.

Метою роботи є виокремити художні та стилістичні риси портрета у творчості Яна Купецького в контексті європейського живопису доби бароко через комплексний аналіз його портретної спадщини.

Досягнення мети передбачає вирішення **наступних завдань**:

визначення ролі Купецького в художній культурі XVII–XVIII століть та з'ясування того, як перетин чеської, австрійської, італійської та німецької мистецьких традицій сформував його індивідуальний творчий стиль. Окрему увагу приділено класифікації портретів митця – парадних, камерних і портретів з атрибутами. Досліджено також автопортрети як особливий пласт творчості Купецького, що відображає самоідентифікацію художника. Робота окреслює художні засоби та прийоми, такі як: робота зі світлом, кольором і характеристикою образу, які вирізняють Купецького з-поміж сучасників і забезпечують йому визначне місце в історії європейського портретного живопису.

Методологічна база. Дослідження базується на культурологічному, історико-порівняльному та мистецтвознавчому підходах. Культурологічний підхід дає змогу розглянути портрет Купецького як соціальний документ, що засвідчує культурну ідентичність замовника та середовища. Історико-порівняльний підхід застосовано для зіставлення методу Купецького з

традицією барокового портрета та з манерою майстрів, чий вплив відчутний у його творчості. Біографічний метод дозволяє показати вплив умов життя художника на риси його естетики. Іконографічний аналіз розкриває значення атрибутів і композиційних рішень, а формально-стилістичний аналіз виявляє стійкі ознаки манери, важливі для атрибуційної роботи. У дослідженні також використано загальнонаукові методи аналізу та типологізації.

Теоретико-методологічна база. Фактичну основу вивчення художника заклала монографія Александра Ньярі «Der Porträtmaler Johann Kupetzky» (1889), що за жанром є біографією з переліком підтверджених творів. Першим біографом Купецького був його нюрнберзький друг Йоганн Каспар Фюсслі, чий нарис 1758 року подає ранні відомості про художника. Загальну теорію портрета та його соціальну функцію розкривають праці М. Пойнтон, Г. Бельтінга, Ш. Уеста, символіку музичних інструментів у портреті – дослідження Е. Вінтерніца, традицію автопортрета у праці Г. П. Чапмен про автопортрети Рембрандта. Окремі аспекти побутування спадщини Купецького висвітлюють розвідки Б. Дольчевської про портрет Петра I та А. Векшеї про колекцію Зічі. Історіографію художника доповнюють монографічні праці Е. Шафаржіка (1928, 2001), Н. Єленєва (1942), Ф. Дворжака (1956), ранній життєпис Й. К. Фюсслі (1758), довідкові статті К. фон Вурцбаха (1865) та В. Швеммера (1982). Окремі питання атрибуції та побутування спадщини розглядають дослідження М. Качетлової про чеський бароковий автопортрет (2006), М. Марека про виставкову політику щодо барокового мистецтва (2016) і П. Зеленкової про гравійні відтворення творів Купецького (2016). Сучасний стан зберігання творів подають онлайн-каталоги Бельведеру, Національної галереї в Празі та Музею образотворчих мистецтв у Будапешті.

Наукова новизна полягає в тому, що в роботі вперше в українському науковому просторі здійснено культурологічне та атрибуційне осмислення портретного методу Яна Купецького: чотири стилістичні ознаки його манери зведено в єдиний атрибуційний комплекс, а портретну практику художника

проаналізовано як свідчення його незалежної посередницької позиції між соціальними та культурними середовищами доби. На подальше вивчення залишається проблема художніх впливів на творчість Купецького та його типологічних сходжень із художниками-сучасниками та попередниками.

Практична значимість дослідження. Результати дослідження можна застосувати в експертизі культурних цінностей, музейній та каталожній роботі. Опис стильових ознак манери Купецького та зібраний каталог його автопортретів дають орієнтири, що допомагають наблизитися до атрибуції творів, які потрапляють на художній ринок під його іменем. Уточнені біографічні та документальні відомості слугують як довідковим матеріал для фахового експертного висновку.

Структура роботи. Кваліфікаційна робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел, літератури та додатків. Загальний обсяг роботи – 82 сторінок. Список використаних джерел містить 60 найменувань. Додаток містить 21 ілюстрацію.

РОЗДІЛ 1. ЯН КУПЕЦЬКИЙ У КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ ДОБИ БАРОКО

Дослідження творчості Яна Купецького стикається з проблемою, яка визначає всю джерельну ситуацію навколо його імені. Фактичну основу для вивчення художника заклала одна монографія – праця Александра Ньярі 1889 року [45]. Сам Ньярі у передмові визнає, що головна складність його роботи полягала в розшуку матеріалу, оскільки відомості про Купецького були вкрай малими і розкиданими по різних джерелах [45]. Жанр своєї книги він визначає чітко: біографія, відновлена за документами, і перелік творів авторство яких підтверджено [45]. Перший біограф художника, його нюрнберзький друг Й. К. Фюсслі, обмежився нарисом на сорок вісім сторінок, де життєпис Купецького поділяє місце з життєписом іншого митця [45].

Це окреслює стан дослідженості предмета. Біографія Купецького і каталог його робіт існують, але немає культурологічного та експертно-атрибуційного осмислення його методу. Ньярі зібрав факти, хоча не поставив питання, чому художник працював саме так і за якими ознаками його стиль можна відрізнити. Це питання залишилося відкритим, і саме воно є предметом даного дослідження. Робота продовжує Ньярі в тому напрямі, який його жанр не передбачав: від біографічного факту до механізму, що цей факт породив, і до критеріїв ідентифікації, які з цього механізму випливають.

Наявні згадки про Купецького пояснюють його зосередженість на внутрішньому стані моделі або через нідерландський вплив, або через риси характеру [45]. Обидва пояснення описують результат, а не його причину. Питання про те, як конкретні культурні умови породжують конкретний художній метод, у літературі про Купецького не порушувалося, тому, що ця література обмежується каталогом та біографічним рівнем.

Постає питання: чи є послідовна зосередженість Купецького на психологічній індивідуалізації моделі випадковою стилістичною рисою, чи вона

закономірно виростає з його конфесійного середовища, поза академічної освіти та збереженої методологічної автономії щодо придворної системи.

1.1. Суперечність атрибута та обличчя в бароковому портреті

Замовлення портрета в європейському бароко XVII–XVIII ст. було передусім актом соціального представлення: замовник прагнув зафіксувати своє місце в суспільній ієрархії, продемонструвати статус, владу чи приналежність до певного кола, як показує Пойнтон [47]. Паралельно існувала протилежна спрямованість у прагненні передати внутрішній світ і характер людини, що відзначає Бельтінг [23]. Ці два наміри створювали напруження всередині жанру.

Портрет функціонував як система регулювання публічного образу людини в суспільстві [47]. Канонічну традицію барокового портрета визначило дворянство, і в ній переважали зображення, призначені фіксувати позицію замовника у вертикалі влади. Показовим є «Портрет Людовіка XIV» пензля Іасента Ріго (1701, Лувр) (Додаток 1): композиція підпорядкована демонстрації атрибутів монаршої влади: горностаєвої мантиї, скіпетра, меча, лілій Бурбонів, а обличчю відведено другорядну роль у репрезентативній схемі. Цей принцип характерний для всієї аристократичної традиції: композиція будувалася навколо атрибутів статусу: фамільного герба, мантиї, розкішного вбрання, які утворювали смисловий центр твору [47]. Такі портрети розміщували в родинних галереях, обмінювали між дворами, дарували як дипломатичні жести і використовували для легітимації влади. Ці функції визначали саму причину замовлення в аристократичному середовищі.

Поряд із представницькою традицією формувалася інша, де центром зацікавлення художника ставала особистість, а не титул. Тут відбувалася відмова від атрибуції на користь обличчя, погляду, психологічного стану. Така увага до індивідуальності особливо помітна в портретах XVII ст., зокрема у зображеннях менш знатних осіб, де художники починають передавати внутрішній стан моделі [47]. В основі цієї традиції лежить барокове уявлення

про життя як театр, де людина постає передусім у своїй ролі – як носій титулу, стану, суспільної функції. Портрет у такій системі фіксує її роль: атрибут, поза і вбрання є костюмом, у якому модель виходить на сцену суспільної ієрархії. Купецький відходить саме від цього канону. Його цікавить не роль, а той, хто за нею стоїть: не людина на сцені, а її внутрішній стан, прихований за будь-якою суспільною функцією.

Опис барокового портрета як конфлікту між репрезентацією статусу і вираженням особистості [23; 47] дозволяє точно локалізувати позицію Купецького. Бароковий портрет являв собою поле культурного напруження між двома цілями: репрезентативною, спрямованою на підтвердження соціальної позиції замовника, і протилежною, спрямованою на фіксацію особистості. У просторі між атрибутом і обличчям, між титулом і характером формувалася найзначуща портретна традиція доби. Купецький свідомо обрав другий бік цього протиріччя, і ця позиція визначила його місце в історії європейського портрета.

1.2. Біографія як джерело почерку Купецького-портретиста.

Щоб зрозуміти місце Купецького в європейській художній культурі XVII–XVIII ст., треба розглянути три взаємопов'язані чинники: конфесійне середовище, характер художньої освіти і позицію щодо придворної системи. Кожен із них дав конкретну рису методу.

Чому Купецький так послідовно ставить у центр портрета внутрішній стан моделі, а не її статус? Портрети Купецького вирізняються з-поміж сучасників послідовною зосередженістю на внутрішньому стані моделі. Обличчя і характер людини посідають у нього місце, яке в придворному бароковому портреті займали атрибути влади. Ця риса має конфесійне підґрунтя. Купецький, за свідченням Ньярі, був прихильником громади Богемських Братів [45]. Ньярі присвячує цій громаді окремий розділ і, спираючись на Гіндлі, вказує, що її вчення зачепило навіть основи держави,

через що проти Братів повставала будь-яка влада [45]. Громада принципово ставила внутрішнє вище за зовнішнє представлення. З цього коріння виростають дві речі. Перша це портретний метод, у якому перевага внутрішнього над зовнішнім стає робочим принципом. Друга – структурна соціальна відчуженість. Художники католицького кола в Габсбурзькій імперії мали доступ до церковних замовлень і мережі меценатів, тоді як для протестанта ці шляхи були вужчими. Це пояснює, чому Купецький здобував замовників через якість робіт і здатність передавати індивідуальність моделі, а не через інтеграцію в католицьку придворну систему, на відміну від Ван Дейка чи Рубенса, чия кар'єра будувалася саме на такій інтеграції.

Звідки в художника така чутливість до людини, що стоїть за її соціальною роллю? Інтерес Купецького до людини за її соціальною роллю має біографічне підґрунтя. Його батько, Адам Купецький, був ткачем і хотів, щоб син успадкував ремесло [45]. Конфлікт дійшов до примусу, і в 1682 році, у п'ятнадцять років, Купецький покинув родину [45]. Єдиним його задокументованим художнім досвідом до того часу був дитячий портрет, оригінал якого не зберігся. У суспільстві, де ремісничий фах визначав ідентичність і соціальне місце людини, така відмова означала свідомий вибір проти заданої позиції в ієрархії. Такий досвід Купецького пояснює, чому він у портретах послідовно шукає людину за її соціальним становищем.

Як митець без академічного вишколу здобув свободу, недосяжну для його академічно навчених сучасників? Метод Купецького сформувався поза академічними канонами, через вивчення натури і старих майстрів. На відміну від французьких чи фламандських майстрів, підготовлених у жорстких рамках академій, Купецький здобував знання через копіювання і спостереження. Першими його самостійними копіями стали роботи Карла Лота [45]. Художнє мислення Купецького формувалося через власний вибір зразків.

Відсутність академічної підготовки обернулася для нього перевагою. В Італії він міг вивчати венеціанських майстрів без посередництва школи. Цей метод спирався на вивчення манери Тиціана і Джорджоне [45, с. 31, 34], що

дало йому колористичну свободу, обмежену в академічно навченого майстра рамками канону. Купецький ставився до портрета як до повноцінного жанру, а не до другорядного ремесла. Він не обмежувався формальним засвоєнням чужих манер, а на їхній основі вибудував власний підхід у переході від групування до індивідуалізації, де предметом художнього дослідження стає не загальне оточення, а присутність конкретної людини, її стан і риси обличчя.

Чи був Купецький принциповим противником придворної служби, як його описують? Біографія Купецького дозволяє сформулювати спостереження, ключове для розуміння його методу. Художник не мав інституційної опори: ні придворної посади, ні академічної приналежності, ні конфесійної лояльності до панівної церкви. Він виробив метод, орієнтований на безпосередній контакт із людиною, а не на відтворення соціальної схеми. Поширене трактування зображає Купецького принциповим противником придворної служби. Матеріал Ньярі це спростовує. Епізод із Карлом VI це показує прямо: коли Петро I, побачивши в Карлсбаді роботи Купецького, зажадав, щоб художника прислали до нього, Карл VI фіктивно призначив Купецького своїм придворним живописцем, щоб службою убезпечити його від можливого примусу з боку царя [45]. Це призначення Купецький прийняв саме як захист. Ньярі окремо застерігає, що деякі автори помилково сприймають це призначення всерйоз, насправді справжніх титулів і посад Купецький не приймав, а це було тимчасовим прикриттям [45].

Відмова їхати до Петра I теж не зводиться до конфесії. За Ньярі, Купецький відмовився і від поїздки до Карлсбада, і від запрошення до Петербурга, бо надто цінував особисту свободу, щоб підкоряти її свавіллю деспота, і знав про жорстокість царя [45]. Більше того, Фюсслі наводить слова самого Купецького: *“він ніколи не відчував такої сильної прихильності до жодного государя, як до царя, і охоче вступив би до нього на службу, якби дозволяли обставини”* [45, с. 60]. Тобто відмова була ситуативною, а не запереченням служби в принципі.

Звідси точніше формулювання, ніж «несумісність із придворною системою». Купецький зберігав не дистанцію від інституцій узагалі, а автономію свого методу: він уникав ситуації, де художник перетворюється на виконавця чужої репрезентативної програми. Призначення Карла VI цьому методу не загрожувало, бо не вимагало писати за чужою іконографічною схемою, і Купецький його прийняв. Залежна придворна служба загрожувала б, і її він уникав. Ключовим чинником тут є не вдача чи незручний характер, як це нерідко трактують, а несумісність між логікою залежного придворного замовлення і методом, що сформувався в Купецького.

Художник, позбавлений інституційної опори, виробив метод, орієнтований на безпосередній контакт із людиною. Біографічні чинники пояснюють, чого Купецький уникав: придворного канону, репрезентативної атрибуції та академічної нормативності.

1.3. Засвоєння Купецьким художніх впливів і свідомо відмова від них

Механізм засвоєння художніх впливів у Купецького залишається недостатньо висвітленим. Фюсслі, на якого спирається Ньярі, зафіксував коло впливів: Лот, італійські колористи, Рембрандт [45]. Це констатація факту впливу, а не аналіз відбору. Позиція Купецького щодо Рембрандта до того ж нерідко зводиться до зв'язку учня і вчителя, тоді як аналіз робіт свідчить про складніші відносини: Купецький не наслідував, а засвоював, водночас відмовляючись від ключових елементів Рембрандтового методу. Постає питання, що художник брав, що ігнорував і чого цим досягав, і як цей відбір сформував ознаки, за яким можна ідентифікувати його почерк.

Що саме Купецький узяв у Лота і що свідомо проігнорував? У портретах Купецького помітна впевненість у роботі з тональними переходами і моделюванням об'єму, техніка, що засвоюється через тривале вивчення зразків. Одним із них став Карло Йоганн Лот, мюнхенський художник пізнього бароко, відомий драматичною світлотінню і відтворенням тілесності. Ньярі

обмежується тим, що у Відні Купецький копіював роботи Лота [45, с. 18], питання, що саме з лотівської манери засвоєно, а від чого художник відмовився, Ньярі не ставить.

І засвоєне, і свідомо проігнороване важливі для розуміння методу. Лот будував образ навколо тілесної виразності і декоративної величності, психологічний стан моделі залишався для нього другорядним. У «Портрет чоловіка» (1709, Бельведер, Відень, інв. № 4939) (Додаток 3) тональна робота і моделювання об'єму відсилають до засвоєної лотівської школи, однак зосереджений, замкнений погляд моделі і відсутність репрезентативної пози вказують на інший пріоритет. Там, де Лот зупиняється на зовнішній формі, Купецький іде до характеру за цією формою. Лот став для нього технічною школою, але не художньою моделлю: Купецький засвоїв інструмент та відкинув мету, якій цей інструмент служив у вчителя.

Друга ознака це відмова від ідеалізації. Ньярі згадує, що в Північній Італії Купецький копіював твори Рені поряд із Корреджо [45, с. 34], не надаючи цьому особливого значення. Зіставлення ранніх і пізніх робіт показує це засвоєння як поступове неприйняття: там, де Рені шукає ідеальної краси обличчя, Купецький рухається до конкретного характеру. Для Рені людина на полотні є передусім носієм краси і досконалості, а не конкретною особистістю з власним характером. Вплив Рені на Купецького вірніше описати як відштовхування, і це видно при зіставленні ранніх і пізніх робіт. У ранньому «Автопортреті біля мольберта» (1709, Бельведер, Відень, інв. № 4939) (Додаток 3) ще відчутна м'якість форм, близька до ренієвської традиції. У зрілому «Автопортреті художника, що малює портрет дружини» (1711, Національна галерея Прага, інв. № О 2657) (Додаток 4) від неї не залишається сліду: обличчя написане жорстко, конкретно та без ідеалізації. Чим послідовніше Рені прагне до ідеалу, тим більше Купецький рухається в протилежний бік – до конкретності та психологічної глибини.

Друга ознака випливає з цього розходження з Рені. Системна відмова від ідеалізації рис, аж до фіксації фізіономічних особливостей, які академічна

традиція згладжувала б, відрізняє автентичного Купецького від робіт майстрів ренієвської орієнтації та пізніших ідеалізувальних копій.

Чи був Купецький учнем Рембрандта, чи це був стилістичний збіг? Характер впливу Рембрандта на Купецького залишається дискусійним. Більшість авторів обмежується констатацією факту впливу, не заглиблюючись у його механізм. Типовою є позиція, за якою Купецький, передусім художник рембрандтівської традиції, представник нідерландського впливу в центральноєвропейському бароко. Таке трактування точно описує одну формальну сторону методу, але не пояснює того, що в цьому методі є найсамостійнішим.

Зведення Купецького до послідовника Рембрандта некоректне з двох причин. По-перше, воно не розрізняє засвоєння техніки і засвоєння художньої філософії: Купецький перейняв світлотінь як засіб психологічної характеристики, але не мету, якій цей засіб служив у Рембрандта. По-друге, воно не враховує того, від чого Купецький відмовився: від абстрактного виміру, символічного навантаження образу, від тієї межі між конкретною особистістю і загальнолюдським, яку Рембрандт постійно перетинає.

Підходи дослідників до цього питання розходяться: одні бачать учнівське наслідування, інші – поверхневий стилістичний збіг. Сам Ньярі заперечував наслідування і наголошував, що Купецький мав власні художні цілі, зберігав індивідуальність і прагнув не копіювати Рембрандта, а вчитися в нього [45, с. 74–75]. Аналіз матеріалу підказує третій варіант. Рембрандт був для Купецького не вчителем у прямому сенсі, а моделлю: художником, чия біографічна позиція і метод разом давали взірць того, як може існувати портретист, що обирає глибину характеру замість репрезентативної функції портрета.

Паралелі між двома майстрами не лише стилістичні, а структурні. Обидва тримали дистанцію від придворної системи і зберігали незалежність від конкретного замовника. Обидва виявляли інтерес до моделей за межами аристократії: духовенства, інтелектуалів, ремісників, людей невизначеного статусу. Обидва зробили автопортрет центральним жанром власної практики, не

як демонстрацію майстерності, а як інструмент дослідження людини. Йдеться про засвоєння певної художньої філософії: портрет це простір для вивчення людини, а не для фіксації її соціальної ролі.

На рівні живописної техніки Купецький засвоїв у Рембрандта принцип роботи зі світлотінню як засобом психологічної характеристики. Ньярі зауважує, що Купецький, подібно до Рембрандта, поєднував привабливість кольору з таємничістю світлотіні [45, с. 74]. У роботі цей принцип трансформований: світлотінь більш стримана, без рембрандтівського драматизму. У Рембрандта світло і тінь утворюють різкий контраст, що надає обличчю і простору напруги, і тінь у нього є активною присутністю, а не просто відсутністю світла. У Купецького той самий принцип підпорядкований виразу обличчя. В «Автопортреті біля мольберта» (1709, Бельведер, Відень, інв. № 4939) (Додаток 3) розподіл світла і тіні засвоєний з нідерландської традиції, але загальна тональність м'якша, а увага зосереджена на виразі обличчя, не на просторовому напруженні. Ще виразніше це в «Автопортреті з дружиною та сином» (бл. 1718–1719, Музей образотворчих мистецтв, Будапешт, інв. № 3922) (Додаток 5): там, де Рембрандт у групових композиціях насичує кожную постать символічним виміром, Купецький залишається в межах конкретної ситуації і конкретних людей.

Купецький не є імітатором Рембрандта. Там, де нідерландський майстер у пізніх автопортретах доводить самоаналіз до жорсткої об'єктивності, Купецький зберігає теплоту у ставленні до моделі. Там, де Рембрандт додає образу глибокий зміст, Купецького в першу чергу цікавить конкретна особистість та її індивідуальний характер, а не символи. Рембрандт дав Купецькому не стиль для копіювання, а метод для розвитку: показав, що портрет здатен бути дослідженням людини, і Купецький реалізував цю ідею власним шляхом.

Третя ознака стосується світлотіні. Світлотінь рембрандтівського типу, але стримана і підпорядкована виразу обличчя, без метафізичної напруги простору і без символічного навантаження образу, є маркером, що відрізняє

Купецького як від самого Рембрандта, так і від нідерландських наслідувачів, які переймали драматизм світлотіні разом із його метафізичною функцією.

Висновки до Розділу 1

У розділі розглянуто три питання, і кожне з них проаналізовано із залученням наявної історіографії та культурологічного підходу, якого література не розглянула. Метод Купецького зумовили культурні та історичні чинники.

Першим аспектом аналізу стало співвідношення Купецького з наявною традицією барокового портрета. Бароковий світогляд виходить із того, що життя швидкоплинне, а світ є театром, де людина постає у своїй суспільній ролі, звідси і тяжіння бароко до зовнішньої декоративності, до атрибута, пози і вбрання як костюма цієї ролі. Купецький працює в межах тієї самої доби, але акцентує протилежне. Декоративна оболонка в нього перебуває в контрасті з внутрішнім станом душі, і саме цей внутрішній стан стає предметом портрета. Між атрибутом і обличчям, між титулом і характером він свідомо обирає друге, і ця позиція визначає його місце в історії європейського портрета.

Другий аспект показує, як історія життя художника зумовлює його метод. Тут діють чотири біографічні чинники, що дали естетичні наслідки. Конфесійне середовище Богемських Братів, яке ставило внутрішнє вище за зовнішнє знакове представлення, заклало перевагу внутрішнього над зовнішнім як робочий принцип портрета. Ранній вибір проти успадкованої ремісничої ролі, зроблений у п'ятнадцять років, виховав чутливість до людини за її соціальним становищем. Позаакадемічна освіта, здобута через копіювання і вивчення натури, дала колористичну свободу, обмежену в академічно навченого майстра рамками канону. Збережена методологічна автономія щодо придворної системи пояснює, чому жоден його портрет не написаний на замовлення чужого задуму, навіть у період, коли він номінально мав захисне придворне призначення.

Аналіз художніх впливів, відчутних у методі художника показав, що Купецький засвоює попередників за принципом відбору: бере лише те, що вписується у вже сформовану систему пріоритетів, і відкидає те, що їй

суперечить. У Лота він узяв техніку тонального моделювання, але відмовився від її декоративної мети. Від Рені, чию ідеалізацію він спершу копіював, він поступово відштовхнувся на користь конкретності характеру. Рембрандта він сприйняв не як учитель учня, а як культурну модель: засвоїв світлотінь як засіб психологічної характеристики, але відмовився від її метафізичної функції. Це не учнівство, а свідомий вибір художника, який знає, що шукає.

Цей відбір має пряме значення для експертизи. Три ознаки, що його характеризують: лотівське тональне моделювання без декоративності, системна відмова від ідеалізації рис і стримана світлотінь без напруги простору. Ці ознаки утворюють попередній набір критеріїв для відрізнєння почерку Купецького від робіт його вчителів і наслідувачів. Портретний метод Купецького є альтернативною системою, що виросла з визначених культурних умов, і саме тому він відтворюваний, аналізований і придатний для атрибуційної роботи.

РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТА ТЕХНІЧНА МАНЕРА КУПЕЦЬКОГО: ОЗНАКИ ДЛЯ АТРИБУЦІЇ

Цей аналіз розвиває спостереження Ньярі, який, як зазначалося, зібрав корпус підтверджених творів [45], але не поставив питання, за якими ознаками почерк Купецького можна відрізнити від наслідувань. Через це каталог підтверджує авторство вже відомих робіт, проте не дає інструмента для спірних, і атрибуція творів із невстановленим авторством лишається без підстав.

З'ясувавши, як Купецький відбирав чужі впливи, було виявлено три перші ознаки його руки. Ці ознаки сформульовані на рівні стилю, а не на рівні полотна, і для атрибуційної роботи їх недостатньо: експертиза спирається на риси, які можна перевірити на конкретному творі та звірити з роботами, авторство яких не оскаржується. Тут постає перша складність. Усталені жанрові категорії барокового портрета, парадний і камерний, описують творчість Купецького лише частково. Художник працює в їхніх межах, але послідовно змінює їхню функцію, і опис його робіт через стандартну типологію не дає атрибуційного результату. Друга складність стосується самих ознак: жодна формальна риса, узята окремо, не належить виключно Купецькому, тож перелік рис без вказівки на їхню конфігурацію нічого не ідентифікує.

Звідси постає питання: які риси та у якому поєднанні стійко повторюються в документально підтверджених роботах Купецького настільки, щоб їх можна було застосовувати як критерії ідентифікації його руки. Ідеться не про встановлення авторства, а про наближення до точнішої атрибуції портретів, що приписуються Купецькому.

2.1. Жанрова типологія портрета Купецького

Принцип, що проходить через усі типи портрета Купецького, один. Згідно Пойнтонна, у придворному портреті соціальне становище моделі позначали зовнішні атрибути: предмети, деталі костюма, відзнаки, поза, інколи алегоричні фігури [47]. У Купецького натомість смисловий центр переноситься на деталі

обличчя, які передають психологію та вдачу людини, а не її репрезентативну роль. Купецький послідовно обирає характер людини, а не її титул, і саме цей вибір визначив його місце в історії європейського портрета. Перенесення наголосу із зовнішніх атрибутів на обличчя і є тим, як цей вибір виглядає на рівні композиції. Саме це переосмислення функції, а не вибір жанру, має значення для типології. Там, де бароковий канон фіксує людину в костюмі суспільної ролі через атрибут і позу, Купецький прибирає ці ознаки статусу й фокусує обличчя та погляд.

Портрет описує репрезентативну функцію атрибута в загальному вигляді [47], проте щодо Купецького це переосмислення залишилося нерозкритим. Причина в стані джерел: література про художника обмежується каталогом і біографією, фіксує сам факт його зосередженості на внутрішньому стані, але не розкриває, що при цьому стається з роллю зовнішнього атрибута. Тому зміна, у якій атрибут зі знака статусу відступає перед психологічною деталлю обличчя, досі не описана як систематична ознака стилю. Саме її систематичність дозволяє припустити, що йдеться не про випадкове зменшення репрезентативності, а про робочий принцип, що працює як ознака атрибуції.

Найпомітніше почерк Купецького відчутний саме в парадному портреті. Що відбувається з парадним типом, коли його опановує художник, для якого статус моделі другорядний? «Портрет солдата-куруца» (Музей образотворчих мистецтв, Будапешт, № 54.18) (Додаток 6) має всі формальні прикмети репрезентативного типу: обладунки, хутряну мантию та монументальну поставу на тлі темного нейтрального фону. Зіставлення з канонічним зразком парадного портрета доби, «Портретом Людовіка XIV» Іасента Ріго (1701, Лувр) (Додаток 1), виявляє розходження, значуще для атрибуції. У Ріго композиція підпорядкована атрибутам влади, а обличчю відведено другорядну роль. У Купецького співвідношення зворотне: погляд моделі звернений прямо на глядача, а обладунки та плащ лише окреслюють соціальний контекст, не складаючи смислового центру. Саме тут він найдужче відступає від канону, переносючи акцент з атрибутів соціального статусу на обличчя та психологію.

Перший типологічний критерій є наслідком: наявність репрезентативних атрибутів у творі, приписуваному Купецькому, сама собою не відносить цей твір до придворної традиції, бо в нього атрибут не витісняє обличчя.

Камерний тип закріплює той самий принцип у чистому вигляді, бо тут він виступає без репрезентативної оболонки. Офіційних атрибутів влади немає, і увага глядача зосереджена на обличчі та психологічному стані моделі. Купецький надавав перевагу моделям поза становою ієрархією, музикантам, ученим, художникам, проте застосовував камерний принцип і до аристократії, що вказує на систему, а не на поодинокий випадок. «Портрет аристократа (Гвідо граф Штаренберг)» (1714, олія на полотні, 95,5 × 76 см, Бельведер, Відень, інв. № 4268) (Додаток 2) попри статус моделі позбавлений репрезентативних засобів придворного портрета: фон нейтральний і однотонний, одяг занурений у тінь, а центром твору є обличчя. Бічне освітлення виділяє зону обличчя та поступово поглинає фон, а стримана тепла палітра підпорядкована не кольору, а тональному переходу. Саме камерний тип дає найчистішу базу для аналізу стилістичних ознак Купецького.

Окремий іконографічний тип утворюють портрети з музичними інструментами, і він потребує окремого розгляду, бо тут інструмент виступає атрибутом освіченості й причетності до мистецтва. У ній музичний інструмент позначав освіченість і соціальне коло моделі. Як показує Вінтерніц, у західному мистецтві музичні інструменти несли усталене символічне навантаження і входили в портрет як знак, а не як річ у вжитку [55]. Лежачи поряд із моделлю, інструмент засвідчував її приналежність до певного культурного кола. Дві будапештські роботи, «Чоловік, що грає на блок-флейті» (1720, інв. № 1778) (Додаток 7) та «Юнак, що грає на скрипці (Портрет художника Донауера?)» (олія на полотні, 89,5 × 72 см, інв. № 54.238) (Додаток 8), показують інше. Інструмент у них не лежить поряд як знак, а перебуває в дії: флейта піднесена до губ, поза скрипаля передає живий момент гри, а не статичну демонстрацію, тобто гра стає способом розкрити особистість. Звідси третій типологічний критерій: музичний інструмент у творі Купецького втрачає символічну функцію

знака статусу і працює через пряму взаємодію з моделлю, а портрет, де інструмент повернуто в роль атрибута приналежності, виходить за межі його типу.

У всіх трьох типах діє той самий принцип: атрибут, поза і фон підпорядковані обличчю незалежно від жанру. Це і робить типологію Купецького не набором форм, а варіаціями одного стилю.

2.2. Автопортрети як точка відліку для встановлення авторства

Атрибуція спірного твору потребує зразка, авторство якого верифіковане. У Купецького таку опору дають автопортрети з підтвердженим авторством: підписані та датовані твори, а також роботи з документально засвідченими рисами обличчя художника. Дискусійно атрибутовані автопортрети до цього ряду не входять, бо самі перевіряються ним. Тому автопортрети тут розглядаються як еталон, проти якого звіряються контрольні ознаки.

Розгляд автопортретів має конкретну мету. Необхідно взяти твори, чиє авторство не оспорується, вивести з них типологічні риси почерку Купецького, а вже потім використовувати ці риси для встановлення авторства робіт, де перед нами просто портрет, а не автопортрет. Автопортрет для цього зручніший за звичайний портрет із двох причин. По-перше, частина автопортретів підписана та датована, тож має найвищу доказову вагу. По-друге, обличчя художника є повторюваним: одну й ту саму особу можна впізнати на декількох полотнах і так підтвердити їхню належність до одного автора. Виділення типологічних рис автопортретів Купецького і дає механізм для встановлення авторства його неоднозначно атрибутованих робіт.

Звернення Купецького до автопортрета має і культурний вимір. Згідно Уеста, у ренесансній традиції автопортрет утверджував професійну гідність і майстерність митця, тоді як у бароко він стає інструментом самопізнання і полем художнього експерименту [54]. Чапмен додає, що найвиразніше ця функція проступає в пізніх автопортретах Рембрандта, які складаються в послідовну рефлексію над старінням і внутрішнім досвідом [24]. Купецький

успадковує цю барокову лінію, але реалізує її у власному пластичному ключі, і регулярність, з якою він повертається до автопортрета, дає експертизі щільний ряд верифікованих зразків.

Розгляд еталонних автопортретів вибудовано хронологічно, щоб простежити, чи була еволюція в його портретному жанрі. Ранній період репрезентує «Автопортрет біля мольберта» (1709, олія на полотні, 94 × 75 см, Бельведер, Відень, інв. № 4939) (Додаток 3) – це один із найраніших документально датованих автопортретів художника. Полотно підписане та датоване в лівому нижньому куті: «Iohan. Kuropezkÿ Pinxit. 1709». Бельведер також зберігає підготовчий ескіз (олія на картоні на полотні, 35 × 29,5 см, інв. № 5972), що дозволяє простежити хід роботи. Купецький зображує себе з малярським приладдям біля мольберта, у схемі, відомій і в інших майстрів, зокрема в Рембрандта, але без драматизму і репрезентативної пози: яскраво освітлене обличчя, а тіло та атрибути поступово затемнені. Підпис і дата роблять цю роботу опорною точкою еталонного каталогу: авторство тут не потребує доведення, і її ознаки працюють як ключові. Це зумовлює, що спадна деталізація, коли обличчя освітлене яскраво, а тіло та атрибути затемнені поступово, наявна вже в найранішому підписаному творі, а отже належить почеркові художника від початку.

Центральний період представляє «Автопортрет художника, що малює портрет дружини» (1711, олія на полотні, 93,5 × 74,5 см, Національна галерея в Празі, інв. № О 2657) (Додаток 4), що поєднує автопортрет і портрет дружини: художник зображений у процесі роботи над її зображенням. Структура твору показує дві ролі Купецького, митця та чоловіка, без репрезентативного навантаження. Для еталонної збірки твір цінний, оскільки містить підтверджені риси обличчя самого художника та його дружини. Риси художника тут звіряються з автопортретом 1709 року, а риси дружини отримують перший контрольний нарис. Тому каталог виходить за межі самозображення: з'являється друга підтверджена модель, і обличчя дружини можна потім перехресно звіряти там, де воно повторюється, зокрема в будапештському сімейному портреті.

Пізній період репрезентує «Автопортрет із дружиною та сином» (бл. 1718–1719, олія на полотні, 113 × 91,2 см, Музей образотворчих мистецтв, Будапешт, інв. № 3922) (Додаток 5) – сімейний портрет і один із найважливіших творів для атрибуції. Купецький зображує себе з малярським приладдям у ролі батька, дружина поєднує роль матері і музи. Твір унікальний поєднанням кількох жанрів, автопортрета, сімейного та побутового, і таких робіт у художника більше немає, що робить його окремою, але повноцінною ланкою еталонного ряду. Будапештське полотно замикає хронологію еталонного ряду і дає змогу перевірити, чи тримаються виведені ознаки через десятиліття після роботи 1709 року. Огляд оригіналу в Будапешті дає основу для аналізу фактури та світлотіні. Звідси два наслідки. Перший: обличчя дружини можна зіставити з празьким портретом 1711 року. Другий: ознаки, помічені в 1709 році, залишаються чинними і тут, тобто описують почерк художника загалом, а не окремий період. Зіставлення трьох творів через десятиліття показує, що портретний жанр Купецького не зазнав різкої еволюції: ядро прийомів залишається сталим від раннього до пізнього періоду.

Окремо від еталонного ряду стоїть «Портрет чоловіка (Автопортрет)» (бл. 1700–1709, олія на полотні, 68,2 × 56 см, Словацька національна галерея, Братислава, інв. № О 88) (Додаток 9). Підписів чи позначок, які вказували б на автора, він не має, тож його авторство не встановлене документально, а виведене порівнянням із підтвердженими роботами за тими самими ознаками: акцент на обличчі, відсутність зовнішніх атрибутів та глибокий темний фон. Саме тому цей твір не може бути еталоном, бо сам потребує перевірки еталоном. Це приклад того, як каталог підтверджених автопортретів працює як інструмент атрибуції спірної роботи, тобто попередній зразок методики, розгорнутої далі. Звірка з підтвердженими автопортретами за трьома ознаками дає атрибуцію ймовірну, проте не документальну. Це передбачуваний результат: метод не робить спірний твір еталоном, а встановлює ступінь його близькості до руки майстра та лишає його в статусі, який потребує перевірки.

Саме підтверджені автопортрети несуть найбільше технічних ознак руки Купецького: світлотінь, психологічну характеристику образу, акцент на обличчі, спадну деталізацію другорядних елементів, опрацювання погляду та міміки. Тому подальший аналіз стилістичних ознак спирається передусім на цей корпус: ознаки, виведені з підписаних і датованих творів, отримують статус контрольних.

2.3. Стильові ознаки як атрибуційний комплекс

Атрибуція твору з невстановленим авторством потребує системного аналізу формальних ознак, які стійко повторюються в підтверджених роботах. Описаний раніше еталонний каталог автопортретів дає для цього матеріал. Порівняльне дослідження цих творів виявляє чотири стилістичні ознаки, які разом утворюють формальний профіль манери Купецького. Досі в літературі ці ознаки не зводилися в єдиний атрибуційний профіль. Ньярі описує їх у межах окремих творів [45], але не ставить питання, як вони працюють разом як критерій ідентифікації руки. Тут таке зведення в систему робиться вперше, і саме в цьому його атрибуційна вартість: окрема ознака може відбутися одночасно випадково, тоді як стійке поєднання всіх чотирьох вже вказує на авторство.

Першою стильовою ознакою є бічне освітлення з акцентом на обличчі. Найвиразніше воно виступає в «Автопортреті біля мольберта» (1709, інв. № 4939) (Додаток 3): джерело світла розташоване збоку, спрямоване на обличчя, а тіло, атрибути та фон поступово відходять у тінь. На відміну від рембрандтівської традиції, де світлотінь створює просторову напругу і драматизм, у Купецького вона лише концентрує увагу глядача. Тінь тут є нейтральним тлом для психологічної характеристики, а не самостійним художнім елементом.

Друга ознака стосується фону: він нейтральний, однотонний і темний, без додаткових елементів. У бароковій традиції фон через архітектуру, драпірування чи пейзаж фіксував соціальний контекст моделі, а Купецький послідовно від

цього відмовляється. «Портрет аристократа (Гвідо граф Штаренберг)» (після 1714, інв. № 4268) (Додаток 2) показує, що навіть у портреті знатної особи фон залишається порожнім і безконтекстним. Для атрибуції ця ознака є важливою: фон з додатковими іконографічними елементами у творі, приписуваному Купецькому, є підставою для критичного перегляду атрибуції.

Третя ознака це стримана палітра, побудована на системі тональних переходів. Купецький тримається переважно теплих земляних тонів (охра, умбра, теракота), з обмеженими холодними відтінками в тіні. У «Юнаку, що грає на скрипці (Портрет художника Донауера?)» (інв. № 54.238) (Додаток 8) локальний колір присутній здебільшого в одязі, а загальна колористика підпорядкована не різноманітності кольору, а переходу від світла до тіні. Це зближує Купецького з нідерландською традицією і відрізняє від фламандської школи, де насичений колір був одним із засобів репрезентації.

Четверта риса – фізіономічна деталізація обличчя при узагальненому письмі одягу і тіла. Обличчя в Купецького є технічно найопрацьованішою частиною твору, тоді як одяг, тіло та тло покладені широкими тональними мазками, майже локальним кольором, без обробки рельєфу. «Автопортрет із дружиною та сином» (бл. 1718–1719, інв. № 3922) (Додаток 5) показує це навіть у груповій композиції: на трьох обличчях передані індивідуальні риси аж до ознак віку, рельєф під очима, почервоніння шкіри, окреме моделювання вилиць, тоді як помаранчева тканина, каптан художника та сукня дитини написані узагальнено, великими масами зі складками, наміченими тоном, а не контуром. Винятком є малярське приладдя на передньому плані: палітра і пензлі пророблені детально, проте ця деталізація має функцію самоозначення художника, а не репрезентації статусу, і не порушує загального принципу підпорядкування периферії обличчю.

Жодна з цих ознак не є винятковою для Купецького: кожна окремо трапляється і в інших майстрів доби. Атрибуційну цінність дає їхня одночасна присутність у межах одного твору, яка характерна саме для його манери та не зустрічається як система в придворній портретній традиції. Тому при

дослідженні спірних чи анонімних робіт перевірка відповідності всьому комплексу ознак, а не окремим його складникам, є необхідним кроком атрибуційного аналізу.

2.4. Експертна характеристика портрета «Чоловік, що грає на блок-флейті» як приклад застосування атрибуційного комплексу

Найменування твору: «Чоловік, що грає на блок-флейті» (англ. Man Playing the Recorder, нім. Mann mit Blockflöte).

Автор: Ян Купецький (Jan Kupecký; нім. Johann Kupetzky / Kupezky; угор. Kúpeczky János).

Час створення: близько 1720 р., пізнє бароко.

Жанр: портрет

Кількість предметів: один (1) живописний твір на підрамнику.

Технологія: олійний живопис на полотні.

ПІДРАМНИК

Розмір: за зовнішнім контуром 90 × 71 см.

Матеріал: деревина світлого тону.

Характеристика: розсувний підрамник, складений із чотирьох брусів, кутові з'єднання шиповою врубкою з трикутними дерев'яними клинцями у внутрішніх кутах.

Стан збереженості: задовільний, клини цілі, деревина без видимих пошкоджень.

ОСНОВА

Розмір: 90 × 71 см.

Матеріал полотна: текстиль.

Характеристика: полотняне переплетення, середньозернисте, краї загорнуті на бруси підрамника та проклеєні паперовою стрічкою по периметру.

Стан збереженості: натяг рівний, без видимих проривів, латок і значних деформацій не виявлено, вікове потемніння тканини на звороті.

ЗОБРАЖЕННЯ

Розмір: 90 × 71 см.

Матеріал: олійні фарби.

Стан збереженості: без видимих утрат і осипів, можливі невеликі вікові кракелюри.

Опис зображення:

Картина має вертикальний прямокутний формат. Фон портрета виконаний у темних, нейтральних темно-зелених тонах без деталізації, що зосереджує увагу на постаті та підкреслює світлотіньовий контраст. Світло спрямоване з верхнього лівого кута, фокус на обличчі, руках, білому комірці і нотному аркуші. На портреті зображено по пояс немолодого чоловіка, років 50-60, міцної статури, розгорнутого на три чверті вліво. Обличчя повне, округле, з другим підборіддям і теплим рум'янцем, ніс виразний, брови трохи підняті. Погляд зосереджений, спрямований на глядача. На голові м'який берет із багряним оксамитовим відворотом і темно-синім верхом, прикрашений спереду ліворуч золотаво-жовтою декоративною оздобою. Одягнений чоловік у вільний темно-коричневий халат із темною хутряною облямівкою на комірі. Під халатом видно білий комір сорочки, а в зоні горловини візерункову смугу з золотим та синім шиттям. В обох руках він тримає барокову блокфлейту в ігровій позиції: мундштук біля губ, пальці на ігрових отворах. Інструмент дерев'яний, темного тону, зі світлими токарними обіймами на сполуках і розширеним розтрубом.

Праворуч від постаті освітлений аркуш із нотним записом, злегка підкручений. Колорит теплий, із багряним беретом як головним кольоровим акцентом, білим коміром і золотом оздоб.

НАПИСИ, ПІДПИСИ, МАРКУВАННЯ

Підпис автора (на лицьовому боці): відсутній.

Дата на творі: відсутня.

Печатки, штампи, етикетки, наклейки (зворот):

1. невеликий жовтуватий папірець з номером «36» (старий інвентарний номер);
2. друкований музейний ярлик з інвентарним номером «1778» та зазначенням автора «Kupesky, Jan» і назви твору;
3. інституційний ярлик «ORSZ. MAGY. SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM, Budapest» (Országos Magyar Szépművészeti Múzeum – Музей образотворчих мистецтв, Будапешт);
4. сучасна біла наклейка з QR-кодом та інвентарним номером 1778.

Інвентарний номер: 1778; старий номер «36».

ВИСНОВКИ

Картина відповідає чотирьом ознакам почерку Яна Купецького. Фон витриманий у темних брунато-зелених тонах без деталізації та повторює сталий прийом майстра. За типом твір належить до портрета з музичним атрибутом. Цей тип повторюється в доробку Купецького, зокрема в споріднених музичних зображеннях тієї самої збірки – портретах чоловіків із флейтою та з гітарою. Музейну атрибуцію підтверджують і документальні ознаки. Інвентарний номер 1778, друкований ярлик з ім'ям автора, ярлик Музею

образотворчих мистецтв у Будапешті та сучасна облікова наклейка фіксують тривале перебування твору в державній збірці.

Атрибуцію ускладнює відсутність авторських позначок на самому творі. На лицьовому боці немає підпису та дати, а зворот не містить авторських написів. Через це атрибуція спирається насамперед на стилістично-порівняльний аналіз і на музейну облікову документацію.

Отже, стилістичні та типологічні ознаки картини збігаються з почерком Яна Купецького. Документальні дані підтверджують музейну атрибуцію. На цій підставі ми підтверджуємо авторство майстра.

Висновки до Розділу 2

Індивідуальний почерк Купецького визначається тим, що всі засоби портретного зображення підпорядковані обличчю моделі. У цьому і проявляється центральна теза: бароковий контраст між декоративною оболонкою ролі і внутрішнім станом за нею. Принцип проступив на трьох рівнях, кожен з яких відповідав на свою проблему розділу.

Насамперед розглянуто співвідношення Купецького зі сталою жанровою типологією барокового портрета. Художник працює в межах парадного та камерного типів і в портреті з музичним інструментом, але в кожному з них поза, фон і зовнішні атрибути роблять фокус на обличчі. Найвиразніше це в парадному портреті, де він суттєво відступає від канону: парадні атрибути окреслюють контекст, не витісняючи обличчя; камерний тип дає той самий принцип без репрезентативної оболонки; музичний інструмент втрачає роль знака статусу та працює через дію.

Матеріал, на якому почерк Купецького можна надійно зафіксувати. Об'єктом дослідження став каталог підтверджених автопортретів: підписані та датовані твори, наприклад «Автопортрет біля мольберта» (1709, інв. № 4939) (Додаток 3), задають еталон. Роботи зі дискусійною атрибуцією, наприклад братиславський «Портрет чоловіка» (інв. № О 88), не входять до еталона, а

навпаки, перевіряються за ним. Саме на них методику застосовують уперше, як на верифікованому твору. Хронологічний ряд від 1709 до 1718–1719 років показує, що ядро прийомів лишається сталим, тобто йдеться про почерк художника, а не про окремий період.

Встановлено, які саме риси та у якому поєднанні ідентифікують стиль Яна Купецького. Чотири стилістичні ознаки, бічне освітлення з акцентом на обличчі, нейтральний темний фон, стримана тональна палітра і фізіономічна деталізація обличчя на тлі узагальненого одягу та тіла, не є винятковими поодинокі, але в сукупності характерні саме для почерку цього художника.

Запропоновано методику ідентифікації, що будується на трирівневій перевірці: відповідність твору одному з виявлених типологічних підтипів, збіг із еталонним корпусом автопортретів і одночасна присутність усіх чотирьох стилістичних ознак. Невідповідність хоча б одній ознаці є достатньою підставою для критичного перегляду атрибуції.

РОЗДІЛ 3. КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ВИМІР ПОРТРЕТНОЇ ТВОРЧОСТІ КУПЕЦЬКОГО

Портретна творчість Яна Купецького досі осмислена переважно на рівні каталогу та біографії: її фактичну основу заклала монографія А. Ньярі, що за жанром є життєписом із переліком творів, авторство яких підтверджено [45]: відоме коло його замовників і факти життя, але не поставлено питання, яке місце художник посідав у європейському культурному середовищі XVII–XVIII ст. і як соціальні, міжкультурні та історичні умови сформували та уможливили його портретну практику. Недослідженою залишається культурна позиція художника як чинник, що визначає вибір моделей і стратегії їх зображення.

Підстави для цього питання дають уже відомі факти. Купецький працював для замовників, яких портретисти доби зазвичай обслуговували нарізно: правлячих монархів, військову та аристократичну еліту Габсбурзької імперії, художню і музичну інтелігенцію, нюрнберзьке бюргерство, а також анонімних моделей для відкритого ринку. Постійної придворної посади, яка б давала інституційну опору, він не обіймав. Його біографія також не вкладається в одну культурну зону. Постає питання: за якою логікою Купецький будує зображення моделей різного соціального і культурного походження і яке місце в цій системі посідає автопортрет?

3.1. Замовники і моделі: портрет як соціальний документ

Серед збережених портретів Купецького, звертає на себе увагу не лише широта кола моделей, але і те, що осіб однакового статусу він зображує по-різному. Отже, іконографічне рішення в кожному творі не задане станом моделі, а є вибором. Цей вибір робить портрет документом про культурне середовище, для якого твір призначений. У підрозділі поставлено питання, за якою логікою художник добирає стратегію зображення і що ця логіка засвідчує про його власне становище серед замовників.

Інструментом аналізу є сама стратегія репрезентації і та культурна ідентичність, яку вона виражає. Манера письма лишається в Купецького сталою для всіх груп, тож відмінним щоразу є спосіб соціального представлення моделі, і саме він прочитується як соціальний документ.

Підставою для такого аналізу є сучасний стан вивчення творчості Купецького. Монографія Ньярі про Купецького фіксує, хто були його замовники, але не запитує, чому в одних творах він відкидає атрибути соціального статусу, а в інших, навпаки, їх підкреслює, чому одну модель доводить до індивідуальних рис обличчя, а іншу узагальнює [45]. Як показує Пойнтон, загальна теорія портрета описує соціальну функцію репрезентації абстрактно, як механізм підтвердження статусу [47], проте на матеріалі Купецького ця функція не перевірена. Його випадок цікавий тим, що репрезентація тут не завжди підтверджує статус: в одних творах вона його применшує, а в інших, навпаки, посилює.

Чому коло замовників Купецького не вкладається в жоден сталий соціальний рівень доби? Замовники встановлюються за збереженими творами, репродукціями Бернарда Фогеля і Валентина Даніеля Прайслера та посмертним каталогом Г. В. Панцера [45]. Коло охоплює п'ять соціальних груп: правлячих монархів, військову та аристократичну еліту Габсбурзької імперії, художню та музичну інтелігенцію, нюрнберзьке бюргерство (купців, ремісників, видавців, музикантів) і анонімних моделей без задокументованої ідентифікації. Для портретиста цієї доби таке коло нетипове: художники зазвичай зосереджувалися на одному рівні, придворному, бюргерському чи церковному, залежно від місця служби. Перетин п'яти груп у межах однієї практики вказує на позицію поза становою прив'язкою, за сталої манери.

Перший приклад, монарх. Портрет царя Петра I, що нині зберігається в Корницькій бібліотеці Польської академії наук (інв. № 3413) (Додаток 10), документує модель поза атрибутами імператорської влади. На відміну від парадного європейського портрета з кірасою та горностаєвою мантиєю (як у

Гіацинта Ріго чи Антоніса ван Дейка), Купецький, подає Петра в неофіційному вбранні: хутряна шапка, оливкова атласна шуба, перев'язана шовковим поясом і рушниця під пахвою. Така іконографія фіксує не царя в державній службі, а приватну особу на відпочинку. Дольчевська пов'язує неофіційний характер зображення з місцем імовірного створення портрета – карлсбадським курортом [25]. Проте місце пояснює лише привід, а не сам іконографічний вибір: відпочинок монарха можна було зафіксувати у репрезентативному ключі, як зробили б придворні портретисти на постійній службі. Відмова від атрибутів влади на користь приватної камерності є стильовим рішенням, а не наслідком обставин, і відповідає тій незалежності від канону парадного портрета, яка є стійкою рисою Купецького. На рівні замовника культурно значуще приватне призначення твору. Згідно Дольчевської, традиція, зафіксована у 1866 р., свідчить, що портрет Петра I постав у парі з портретом великого гетьмана литовського Людвіка Костянтина Поцея (1664–1730) як особистий дар [25]. Образ призначався не для державної репрезентації перед підданими, а для приватного, нецеремоніального користування, що відповідає характеру такого дарування. Випадок засвідчує здатність Купецького працювати поза офіційним придворним канonom і фіксувати модель приватно.

Другий приклад це художня інтелігенція. «Портрет лейпцизького художника Давида Гойера (Лютняр)» (бл. 1711–1712, олія на полотні, 84 × 69,5 см, Музей образотворчих мистецтв, Лейпциг, фонд Максиміліана Шпека фон Штернбурга, інв. № 1697) (Додаток 11) будує ідентичність моделі через фах: лютня означає Гойера (1667–1720) як музиканта, полотно на мольберті як портретиста, а зображене на тому полотні (за описом Bildindex der Kunst & Architektur), портрет царевича Олексія Петровича роботи самого Гойера як учасника саксонсько-російських зв'язків. Така іконографія документує саксонське придворне середовище початку XVIII ст., де придворний живописець мав поєднувати ремесло з освіченістю та музичними навичками. Соціологічна функція твору ширша за індивідуальний портрет. Долученість автора, інша: він не був придворним живописцем жодного з цих дворів, а

працював для них самостійним майстром. Показовим є вибір моделі. Купецький портретує колегу-художника, рівного собі за фахом, і це дозволяє представити коло замовників з погляду учасника, а не клієнта та утвердити власну належність до професії, а не до стану. Приклад підтверджує незалежність Купецького від придворної інституції, помічену в попередньому випадку.

Третій приклад, нюрнберзьке бюргерство. «Портрет купця Вольфганга Тобіаса Гута» (Нюрнберг, до 1735 р., Художні зібрання міста Нюрнберг, Stadtmuseum Fembohaus) (Додаток 12). За документами зібрання, Купецький портретував Гута тричі, що вказує не лише на замовницькі, а і на дружні стосунки художника з моделлю. Іконографія побудована на символах протестантського купецтва Нюрнберга. Набір предметів відомий за гравюрою Бернарда Фогеля, яка відтворює один із варіантів: чашка кави як знак раціональності на противагу винній насолоді придворної культури, люлька як атрибут тютюнової торгівлі та свічка як символ нічної вченої праці. Контраст із віденськими аристократичними портретами очевидний: ані хутряного кафтана, ані орденської стрічки, ані військового атрибута. Така репрезентація документує окрему культурну ідентичність нюрнберзького бюргерства, спільноти раціональних дослідників, протиставленої репрезентативному канону аристократії. Соціологічно твір засвідчує не лише пристосування Купецького до бюргерського запиту, а належність до спільної з моделлю ланки суспільства: і художник, і модель були емігрантами в Нюрнберзі. Усередині цієї спільноти емігрантів-протестантів замовлення портрета є актом взаємного визнання між рівними, а не роботою на вищого за статусом замовника.

Четвертий приклад, модель без задокументованої ідентичності. «Прекрасна полька» (*Die Schöne Polin*, бл. 1710, Музей герцога Антона Ульріха, Брауншвейг) (Додаток 13) належить до окремої категорії в колі моделей Купецького. Назва не вказує на конкретну особу, а є типологічною: вона визначає модель за костюмом і етнокультурним типом. Замовлений індивідуальний портрет виконує документальну функцію, тут мета інша. Художник створює узагальнений образ польської культури без прив'язки до

особи, призначений для продажу на ринку колекціонерів. Іконографічне рішення підпорядковане типу, а не індивіду. Костюм становить собою червону оксамитову накидку з хутряним коміром, золочену тасьму та гаптований убір у волоссі – він працює як етнокультурний знак, а обличчя позбавлене індивідуальних біографічних ознак. Нейтральне темне тло і світлотіньове виокремлення обличчя та рук, працюють на зображення моделі як типу нації. Те саме формальне рішення, що в замовному портреті індивідуалізує модель, у цьому випадку її знеособлює. Приклад є показовим для завдання підрозділу: коло моделей Купецького не обмежується індивідуальними замовниками, а включає побутовий тип, створений для відкритого ринку. Анонімна модель розширює соціальний склад цього кола за межі персональних замовлень і свідчить, що художник міг працювати не лише на конкретне замовлення, а і виготовляти образ для ринку колекціонерів.

П'ятий приклад це художник придворного рівня. «Портрет мініатюриста Карла Фердинанда Бруні» (1709, олія на полотні, 165 × 127 см, Національна галерея в Празі, інв. № О 2727) (Додаток 14). Каталог галереї визначає модель непевно: робота над мініатюрою та інші атрибути живописця на столику дали підставу вважати зображеного віденським мініатюристом Карлом Бруні, свідком на весіллі Купецького (29 грудня 1709 р.) [40]. Тип зображення, обраний для колеги-художника є показовим. Купецький не вдається до північноєвропейської цехової традиції, де майстра показували в робочому середовищі майстерні з інструментами (пор. майстерню в Адріана ван Остаде (Додаток 15)). Натомість він подає Бруні як художника-аристократа: розкішне крісло, дороге вбрання, обеліск і ваза з відсиланням до італійського антикварного пейзажу. Мініатюра вважалася найвищою за статусом серед живописних спеціальностей і була тісно пов'язана з придворним замовленням. Бруні показаний не як ремісник за роботою, а як митець у процесі творчого задуму. Великі розміри полотна (165 × 127 см), нетипові для портрета колеги, але закономірні для аристократичного парадного портрета, додатково підкреслюють статус. Твір подає нову концепцію

художника: модель, це освічений джентльмен, для якого живопис є вільним мистецтвом.

П'ять прикладів дають спільну культурологічну ознаку. Купецький підбирає тип зображення під культурну ідентичність замовника чи середовища, а не лише за статусом моделі, і завдяки цьому працює з різними соціальними групами, не зраджуючи власної манери. Не належачи до жодної з груп, він є посередником між ними. Тому портретна творчість Купецького є соціальним документом у двох вимірах: вона фіксує склад елітних і бюргерських мереж рубежу XVII–XVIII ст. і водночас засвідчує позицію самого художника як незалежного посередника.

3.2. Автопортрет як заява про статус художника

Купецький звертався до автопортрета значно частіше, ніж зазвичай робили портретисти його часу. Ньярі нерідко згадує їх у монографії, в різних зібраннях і в різні періоди [45]. На основі розглянутого матеріалу можна сказати, що ці твори є атрибуційним еталоном, де найчіткіше читаються формальні ознаки почерку Купецького. Поза увагою залишається культурологічне питання: навіщо художник так часто звертався до власного зображення і що цими творами він заявляв. Автопортрет давав художнику рідкісну змогу самому визначити, ким він постає перед глядачем – майстром за ремісничою роботою чи освіченою людиною вільного фаху. Дослідження в цьому підрозділі зосереджене на тому, який саме образ обирає Купецький і чим цей вибір відрізняється від норми доби.

У монографії Ньярі автопортрети Купецького представлені в контексті живопису з відповідними інструментами: палітрою, пензлем та полотном. «Автопортрет біля мольберта» (Бельведер, Відень, інв. № 4939, 1709, олія, полотно, 94×75 см) (Додаток 3) подає його з палітрою в руці, де пензлем він торкається початого полотна, і дивиться при цьому на глядача [45]. Тут модель показана в момент роботи. Купецький не показує простору майстерні з її побутом: інтер'єру з ескізами, мольберта посеред кімнати, робочого безладу, як

це робить північноєвропейська цехова традиція (порівн. «Художник у своїй майстерні» Адріана ван Остаде, 38 × 35,5 см. 1663, № 1397, Gemäldegalerie Alte Meister, Дрезден (Додаток 15)). Пензлі і палітра присутні як атрибути професії в руках самого художника. Фігура виступає з нейтрального темного тла, без слідів робочого процесу на одязі чи довкола. Купецький постає як майстер, що володіє інструментами свого мистецтва – представлення, яке наближає художника до інтелектуально-творчого, а не ремісничо-побутового статусу. Раніше встановлена формальна ознака про нейтральний фон, використана для конкретної мети: процес живопису це праця розуму, а не рук, і художник дивиться на глядача як рівний.

Окреме свідчення дає підпис. Купецький, за Ньярі, своїх робіт здебільшого не підписував, із усього доробку підписаними є лише два твори, і один із них це автопортрет у Бельведері з повним підписом і датою «Johan Kupczkū Pínxit 1709» [45]. Художник, що уникав підпису на замовних роботах, ставить ім'я саме на власному зображенні. Підпис на автопортреті дозволяє припустити, що цей твір мав для нього інший статус, ніж замовлення: авторську заяву, під якою художник свідомо ставить своє ім'я. Цей підпис правомірно розглядати і в експертній перспективі. Ньярі спирається на дату 1709 р. як на одну з небагатьох документальних опор для періодизації Купецького, бо в його творчості не зафіксовано повернень до попередніх манер [45]. Підписана і датована робота, виконана на межі італійського періоду та подальшого впливу німецької та нідерландської шкіл, дає експертові точку, від якої можна вибудовувати хронологію інших творів за стилістичними ознаками. У такому світлі бельведерський автопортрет правдоподібно прочитується як свідомий орієнтир, залишений художником для майбутнього глядача та експерта: серед сотень неатрибутованих робіт він лишив одну, де його ім'я та рік стоять разом. Цей підпис працює і як заява про статус, і як опора для атрибуції.

Призначення автопортретів підтверджує цю настанову. Принаймні один автопортрет Купецький підніс у дар рідному місту Безінгу, і цей твір відомий за копією, що зберігалась у залі ратуші [45]. Дарунок автопортрета громаді

означає, що художник мислив власне зображення як річ, гідну публічного зберігання нарівні з портретами поважних осіб. Він не ховався в приватному просторі майстерні, а демонстрував свій образ на публіці.

Висновки до Розділу 3

У розділі досліджено, за якою логікою Купецький будує зображення моделей різного соціального і культурного походження і яке місце в цій системі посідає автопортрет.

Встановлено, що принципи зображення моделей не залежать від їхнього соціального статусу. Якби ця залежність існувала, в межах однієї творчості не могли б співіснувати протилежні іконографічні рішення для осіб однакового рангу. Художник обирає тип зображення під культуру того середовища, для якого працює, і кожного разу продовжує її особливості ззовні. Манера у Купецького лишається сталою, а соціальна мова твору щоразу інша і це підтверджує його незалежність від середовищ: художник змінює мову твору, але не змінює себе.

Автопортрет у цій системі посідає місце авторської заяви. У портреті замовника Купецький зображує його за чужими правилами репрезентації, у власному автопортреті за своїми. Те, що в замовній роботі художник залишив невисловленим, стає прямою тезою в автопортреті: художник є майстром вільного фаху, і його статус демонструє мистецтво. Підпис на бельведерському автопортреті і дарунок власного зображення громаді надають цій заяві публічного характеру.

Обидві відповіді поєднуються в єдиній позиції художника. Те, як Купецький зображує замовника, і те, як він зображує себе, виражає той самий вибір: стояти осторонь від інституційних прив'язок доби. Широта замовницького кола є прямим наслідком такої позиції художника: лише вона дозволяє йому звертатися і до монарха, і до бюргера, і до колеги-живописця

однаково вільно. Автопортрет підтверджує цей висновок з іншого боку : там, де немає іншої культурної ідентичності, яку потрібно представити, Купецький обирає для себе ту саму позицію поза інституційними прив'язками.

РОЗДІЛ 4. ТВОРЧА СПАДЩИНА КУПЕЦЬКОГО В МУЗЕЙНИХ КОЛЕКЦІЯХ ТА НА АУКЦІОНАХ

Сучасне побутування творів Купецького не отримало осмислення як предмет атрибуційного дослідження. Його спадщина розподілена між колекціями кількох центральноєвропейських держав і періодично надходить на аукціонний ринок, проте наявні джерела зазначають місця зберігання лише на рівні каталогу. Єдину монографію про художника, працю Ньярі, видано 1889 року [45]: вона подає перелік творів і місця їх зберігання, але за понад сто років застаріла, бо більшість робіт змінили місце зберігання вже після її публікації. Теперішній стан подають сучасні музейні каталоги, зокрема онлайн-зібрання Бельведеру, Національної галереї в Празі та Музею образотворчих мистецтв у Будапешті, вони обмежуються зазначенням місцезнаходження та авторства кожного твору окремо та не порушують питання про причини такого розподілу та його значення для експертизи. Достовірні твори, необхідні як еталонна база для порівняльного аналізу, зберігаються в музейних зібраннях різних держав, і їхнє теперішнє місцезнаходження не зумовлене біографією художника. Водночас найбільша частина творів зосереджена в Музеї образотворчих мистецтв у Будапешті, з яким Купецького не пов'язували ні місце праці, ні замовники. На аукціонному ринку авторство багатьох робіт залишається невстановленим до проведення експертизи. Постає питання, чим зумовлене теперішнє розташування спадщини Купецького в музейних зібраннях і в аукціонному обігу та як воно позначається на атрибуції його творів.

4.1. Географія зберігання творчої спадщини Яна Купецького

Творча спадщина Купецького зосереджена в кількох центральноєвропейських колекціях, і кожна з них відповідає окремому етапу його біографії або окремому етапу посмертного ставлення до художника. Австрійська галерея Бельведер у Відні зберігає твори зрілого віденського періоду, серед них «Автопортрет біля мольберта» (1709, інв. № 4939) (Додаток 3) з підготовчим ескізом (інв. № 5972) і «Портрет аристократа (Гвідо граф

Штаренберг)» (після 1714, інв. № 4268) (Додаток 2). Національна галерея в Празі володіє «Автопортретом художника, що малює портрет дружини» (1711, інв. № О 2657) (Додаток 4). Словацька національна галерея в Братиславі зберігає «Портрет чоловіка (Автопортрет)» (бл. 1700–1709, інв. № О 88) (Додаток 9). Музей образотворчих мистецтв у Будапешті володіє десятима верифікованими творами. Окремі полотна зберігаються в Німецькому національному музеї в Нюрнберзі. За каталогом Ньярі загальний відомий доробок художника налічуються 219 творів [45].

Розосередженість спадщини має три причини. Перша біографічна: художник упродовж життя переміщувався між Будою (сучасний Будапешт), Віднем, Італією, Нюрнбергом і Карлсбадом, а твори лишалися в місцях виконання замовлень. Друга політична: після розпаду Австро-Угорщини в 1918 році та подальшої націоналізації монарших і шляхетських колекцій у ХХ столітті твори, що раніше становили єдине ціле в межах однієї імперії, опинилися під юрисдикцією різних держав. Третя роз'яснювальна: національна ідентифікація Купецького розпадається на два рівні. На рівні національного канону його постать є предметом тривалого спору між Чехією та Словаччиною, довідкові та музейні ресурси послідовно подають його то як чеського, то як словацького портретиста доби бароко. На рівні територіальному до спадщини майстра апелюють Австрія, Угорщина та Німеччина – як до художника, що сформувався та діяв у Відні, Королівській Угорщині та Нюрнберзі.

Для атрибуції це створює перешкоду. Дослідження спірного твору потребує зіставлення з достовірними роботами художника, а вони зберігаються в музейних зібраннях різних держав. Безпосереднє порівняння полотен лишається для експерта рідкісним, і основним матеріалом аналізу стають цифрові репродукції, які не передають фізичних характеристик твору: рельєфу, прозорості, розподілу світлотіні, кракелюру, стану збереження полотна, а також тактильних і запахових характеристик матеріалу. Це визначає цінність тих колекцій, де зосереджено достатню кількість робіт Купецького для повноцінного порівняльного дослідження в межах одного зібрання: вони

уможливлюють безпосереднє зіставлення оригіналів і стають опорною базою для атрибуції.

4.2. Колекція Музею образотворчих мистецтв Будапешта як джерельна база дослідження

Колекція Музею образотворчих мистецтв у Будапешті зберігає десять полотен Купецького. Це найбільша верифікована збірка творів художника в межах однієї інституції, ні Бельведер з еталонними роботами віденського періоду, ані Національна галерея в Празі не зосереджують такої кількості робіт художника. Згідно дослідженню, зібрання охоплює всі три жанрові групи: парадний портрет, камерний портрет та портрет із музичним інструментом.

Така концентрація потребує пояснення, оскільки вона не зумовлена безпосередньо біографією художника. Купецький не був пов'язаний із Будапештом ні місцем праці, ні колом замовників. За кураторською довідкою, наданою під час практики в Музеї образотворчих мистецтв, дев'ять із десяти творів надійшли до інституції в другій половині XIX та в першій половині XX століття, тобто в період формування національних музейних канонів у Центральній Європі. Така хронологія вказує, що зібрання склалося внаслідок пізнішої цілеспрямованої колекційної діяльності, підстави якої потребує окремого дослідження.

Сучасна колекція творів Купецького в Музеї образотворчих мистецтв у Будапешті налічує десять полотен (табл. 4.1).

Інв. №	Твір	Канал надходження
1051	Портрет чоловіка	Колекція Естергазі
1778	Чоловік, що грає на блок-флейті	Купівля 1900 р., в Адель Федрігоні, Відень
3204	Портрет чоловіка	Купівля 1905 р., в Альберта Кенде, Відень

Інв. №	Твір	Канал надходження
3921	Портрет Даніеля Еразма фон Гульденберга	Дар Марселя Немеша, 1910
3922	Автопортрет із дружиною та сином	Дар Марселя Немеша, 1910
53.398	Жінка з віолою д'амур	Колекція Зічі
53.405	Три жебраки	Колекція Зічі
53.437	Золотар із сином	Колекція Зічі
54.18	Портрет солдата-куруца	Колекція Зічі
54.238	Юнак, що грає на скрипці	Колекція Зічі

Таблиця 4.1 – Верифіковані твори Яна Купецького у колекції Музею образотворчих мистецтв у Будапешті. Дані надано Музеєм образотворчих мистецтв у Будапешті (Szépművészeti Múzeum), кураторська довідка.

«Портрет солдата-куруца» (інв. № 54.18) (Додаток 6) і «Портрет Даніеля Еразма фон Гульденберга» (інв. № 3921) (Додаток 16) належать до репрезентативного типу з акцентом на соціальний статус і атрибутику моделі. Камерний тип, зосереджений на психологічній характеристиці, представлений: «Портрет чоловіка» (інв. № 1051) (Додаток 17), «Портрет чоловіка» (інв. № 3204) (Додаток 18), «Жінка з віолою д'амур» (інв. № 53.398) (Додаток 19) і «Золотар із сином» (інв. № 53.437) (Додаток 20). Окрему групу складають портрети з музичними інструментами: «Чоловік, що грає на блок-флейті» (інв. № 1778) (Додаток 7) і «Юнак, що грає на скрипці» (інв. № 54.238) (Додаток 8). Окремо, можна виділити «Автопортрет із дружиною і сином» (інв. № 3922) (Додаток 5) як еталонний зразок автопортретного жанру і «Три жебраки» (інв. № 53.405) (Додаток 21) – єдина в колекції жанрова композиція, що виходить за межі портретної практики Купецького. Цей твір потребує окремого зауваження, бо він є дискусійним для теми портрета. «Три жебраки» (Додаток 21) не

належать до портретного жанру: зображені особи позбавлені індивідуальних рис і втілюють соціальний тип, а не конкретну людину. Цей твір окреслює межу поняття «портрет» у доробку Купецького: він показує, де завершується індивідуалізація обличчя, на якій ґрунтується портретний метод художника, і починається узагальнення до соціального типу. Нейтральне тло та бічне освітлення обличчя, що в замовному портреті індивідуалізують модель, у жанровій сцені слугують узагальненню. Це підтверджує тезу, обґрунтовану раніше в дослідженні: остаточний образ визначається комунікативним завданням твору, а не набором прийомів. Широта складу колекції має для атрибуції принципове значення, оскільки дозволяє зіставити спірний твір із верифікованими зразками кожного іконографічного типу в межах одного зібрання.

Аналіз походження десяти будапештських творів, що спирається на дані про їх походження кураторської довідки, наданої під час практики в Музеї образотворчих мистецтв, виявляє чотири джерела надходження. Разом вони охоплюють період від 1871 до 1953 року та відображають основні моделі формування державного музейного фонду в Центральній Європі: націоналізацію аристократичних колекцій, цілеспрямовану купівлю на художньому ринку, дари меценатів і повоєнне об'єднання приватних зібрань.

Перше джерело надходження є колекція Естергазі (1871). Найраніший зразок Купецького в будапештському зібранні, «Портрет чоловіка» (інв. № 1051) (Додаток 17), походить із колекції князів Естергазі, придбаної угорською державою в 1871 році. Ця колекція стала фундаментом майбутнього національного художнього фонду. Естергазі належали до найбагатшої аристократичної родини угорського королівства, і їхня галерея, формована з XVIII століття, охоплювала твори старих майстрів європейського рангу. Купівля колекції державою відбулася за тридцять п'ять років до відкриття самого музею, і стала першою інституційною дією для його заснування. Низький інвентарний номер (1051) відображає цей ранній статус: твір увійшов до фонду на початковій стадії створення каталогу. Присутність Купецького у збірці

Естергазі вже у XVIII–XIX століттях засвідчує, що його твори потрапили в коло угорської аристократії за життя художника або невдовзі по його смерті, тобто становили частину звичайної колекційної практики центральноєвропейської знаті, а не пізнішого національного переосмислення.

Друге джерело – купівлі на віденському художньому ринку (1900, 1905). Два твори надійшли до музею через цілеспрямовані придбання його дирекції в перші роки XX століття. «Чоловік, що грає на блок-флейті» (інв. № 1778) (Додаток 7) був придбаний у 1900 році у Адель Федрігоні у Відні, а «Портрет чоловіка» (інв. № 3204) (Додаток 18) – у 1905 році в Альберта Кенде, також у Відні. Локалізація обох продавців у Відні становить значущий факт. Вона показує, що головним місцем творів Купецького для будапештських закупівель був не угорський, а саме австрійський художній ринок. Це підтверджує гіпотезу, що основна маса полотен художника залишилася в географічному просторі його зрілого віденського періоду (1709–1723), а її переміщення до Будапешта в XIX і на початку XX століть відбувалося через цілеспрямовану політику будапештських інституцій, а не через випадковий ринковий обіг. Хронологія обох купівель (1900 і 1905) припадає на період активного формування колекції під керівництвом Кароя Пульскі та його наступників, тобто на період методичного поповнення фондів через міжнародних арт-дилерів. Альберт Кенде був віденським художнім торговцем і ліцензованим аукціоністом, який від 1902 року проводив у Відні торги, зокрема олійним живописом старих майстрів [36], що додатково засвідчує обіг творів Купецького в той період як предмета художнього ринку високої категорії.

Третє джерело надходжень до музею є подарунки від Марселя Немеша (1910). Два твори надійшли до музею у 1910 році: «Портрет Даніеля Еразма фон Гульденберга» (інв. № 3921) (Додаток 16) і «Автопортрет із дружиною та сином» (інв. № 3922) (Додаток 5). Немеш був одним з найвпливовіших угорських колекціонерів початку XX століття, відомим насамперед своєю колекцією Ель Греко і пожертвами провідним європейським музеям. Його статус купця і знавця є типовим для центральноєвропейських колекціонерів, які

виникли в умовах капіталізації художнього ринку напередодні Першої світової війни і прийшли на зміну аристократичним меценатам попереднього століття. Те, що Немеш передав до Будапешта саме «Автопортрет із дружиною і сином» – твір, який ще Йоганн Каспар Фюсслі у 1758 році називав таким, що «сяє серед інших як діамант» [45] – свідчить про усвідомлений подарунок. Немеш передавав еталонний автопортрет, який мав центральне значення для побудови національного канону угорського мистецтва. Це підтверджує, що ідентифікація Купецького як угорського художника на початку ХХ століття була аристократичною тенденцією Естергазі, Зічі та Немеша [45].

Четвертим, і найбільшим джерелом надходження є колекція Зічі (трансфер 1953). П'ять із десяти творів (інв. № 53.398, 53.405, 53.437, 54.18, 54.238) надійшли до музею у 1953 році з колекції графів Едмунда (1811–1894) і Йене (Jenő) Зічі. Історія зібрання охоплює чотири стадії: приватна колекція родини (до 1902), публічне експонування у відкритий для відвідувачів галереї (1902), заповіт колекції на користь міста Будапешта (1906), а врешті, передача до Музею образотворчих мистецтв (1953). Едмунд Зічі, як зазначено в дослідженні Векшеї [53], цілеспрямовано і систематично збирав твори саме Купецького, сприймаючи його як угорського художника. Концентрація п'яти картин в одній приватній колекції є винятковою для центральноєвропейського художника і це можна пояснити конкретною метою у формуванні колекції, спрямованої на створення національного канону угорського живопису доби бароко. Передача колекції в 1953 році, у розпал соціалістичних реформ музеїв, означає адміністративне об'єднання творів, які з 1906 року належали місту, були переведені до інституції з державним статусом.

Аналіз чотирьох джерел надходження творів виявляє єдину логіку, яка об'єднує всі надходження і пояснює, чому Будапешт став головним центром зосередження творів Купецького. За винятком твору з колекції Естергазі, який міг потрапити до колекції ще у XVIII столітті як придбання. Інші дев'ять надходжень датуються другою половиною ХІХ та першою половиною ХХ століття. Як зазначено в офіційному коментарі керівника практики Музею

образотворчих мистецтв, «на той час Купецький розглядався як угорський художник, і колекціонери, звісно, знали про його чеське походження, проте його рідне місто перебувало на той період в межах Угорщини» – це формулювання зазначає свідомий вибір, зроблений на основі реального історико-географічного факту: Пезинок (Bösing) дійсно входив до складу Угорського королівства за життя художника. Сприйняття Купецького, як угорського майстра у ХІХ столітті ґрунтувалося на культурно-політичному запиті епохи. Аристократи Естергазі, графи Зічі, дирекція музею за Пульські і колекціонер Марсель Немеш робили ідентичну дію – збирали Купецького як угорського художника. Саме тому Будапешт і став головним осередком його спадщини: це наслідок тривалої та цілеспрямованої колекційної політики, а не збігу обставин.

З атрибуційної точки зору будапештська колекція має три ролі, які роблять її незамінною для сучасного дослідження.

Перша роль це еталонна. Усі десять полотен визнані авторськими за результатами музейної експертизи, що спирається на тривалу історію зберігання та документально підтверджене походження кожного твору. Завдяки цьому вони належать до того верифікованого зібрання, на якому сформульовано стилістичні ознаки манери художника, і слугують контрольним матеріалом для перевірки спірних атрибуцій.

Друга – типологічна. Колекція охоплює всі три виокремлені іконографічні типи (камерний, парадний з трансформацією, портрет з музичним інструментом), а також два суміжні типи: еталонний автопортрет і виняткову жанрову композицію «Три жебраки» (Додаток 21). Це дозволяє експерту співставити спірний твір не з одиничним зразком, а з повним типологічним рядом.

Третя роль – автентична. Завдяки документально зафіксованим джерелом надходження (Естергазі 1871, віденські купівлі 1900 і 1905, донації Немеша 1910, трансфер Зічі 1953) кожен твір має простежуваний ланцюжок інституційної історії, що вибудовує другу лінію верифікації авторства. У

сучасній експертизі історична перевірка є обов'язковим компонентом атрибуційного висновку, і будапештська колекція є прикладом.

4.3. Проблема автентифікації творів Купецького в умовах аукціонного ринку

Аукціонний обіг творів Купецького позначає окрему ділянку проблематики, де критерії ідентифікації його стилю мають пряме практичне застосування: бічне освітлення з акцентом на обличчі, нейтральний однотонний темний фон, стримана земляна палітра на тональних переходах і деталізація обличчя при узагальненому зображенні одягу та тіла. На відміну від музейних колекцій, де атрибуції верифіковані інституційними каталогами та тривалою традицією зберігання, аукціонний ринок регулярно виставляє роботи з непідтвердженим авторством, які потребують експертної ідентифікації перед аукціонами.

Перша, і найпоширеніша проблема: твори, що традиційно приписувалися Купецькому в каталогах XVIII–XIX століть, а за сучасної експертизи переатрибутовуються його помічникам і наслідувачам. Підстава для таких випадків закладена в самій організації роботи майстра. За свідченням Ньярі, у Купецького в Нюрнберзі працював помічник Габріель Мюллер, який навчався у нього ще у Відні та виконував у його полотнах усі драпірування та одяг, через що дістав прізвисько «Купецький-Мюллер» [45, с. 99]. Такий поділ праці прямо стосується атрибуції. Обличчя, яке писав сам Купецький, опрацьоване з фізіономічною точністю, тоді як одяг і тло, що могли належати руці помічника, виконані узагальнено. Твори майстерні та наслідувачів відтворюють композиційну схему вчителя, але не досягають характерного для Купецького рівня деталізації обличчя. Тому при дослідженні роботи з непідтвердженим авторством, першою перевіркою стає зіставлення технічного опрацювання зони обличчя з рівнем виконання другорядних елементів.

Друга проблема, це посмертні копії та репліки XVIII століття. Репутація Купецького після смерті в 1740 році зумовила появу численних повторень його композицій, насамперед автопортретів і портретів відомих сучасників. Такі копії зберігають загальну іконографічну схему оригіналу, але систематично відхиляються від нього за двома параметрами: за характером бічного освітлення і за стриманістю палітри. Люди, які копіювали твори Купецького, підсилювали контрастність світла та збагачували колір, що вказує на пізнішу стилістичну орієнтацію – від рококо до раннього класицизму. Одночасна перевірка обох ознак є необхідним кроком при оцінці робіт, які з'являються на аукціонах із позначкою «attributed to Kupecký» або «school of Kupecký».

Третя проблема стосується анонімних центральноєвропейських барокових портретів, які періодично пропонують атрибутувати Купецькому на підставі формальної подібності. Тут критерій сукупності, набуває принципового значення: окремі стилістичні риси (нейтральний темний фон, бічне освітлення, акцент на обличчі) є загальною властивістю центральноєвропейської портретної традиції доби та не можуть бути достатньою підставою для атрибуції. Лише одночасна присутність усіх чотирьох ознак: бічне освітлення з фокусом на обличчі, нейтральний однотонний фон, стримана земляна палітра і ієрархія деталізації, у поєднанні з відсутністю в композиції репрезентативних атрибутів придворного типу, дає підставу для попередньої атрибуції Купецькому, яка далі потребує верифікації через дослідження походження і технологічну експертизу.

Регулярний обіг творів Купецького на торгах провідних європейських аукціонних домів: Dorotheum (Відень), Sotheby's, Christie's – є економічним і культурним показником. З економічного боку він фіксує ринкову вартість художника серед старих майстрів центральноєвропейського бароко: на торгах Dorotheum «Old Master Paintings» 2010 року автопортрет Купецького (олія на полотні, 80 × 62 см), друга авторська версія дрезденського автопортрета, продано за 39 340 євро [33]. Регулярність появи на ринку робіт із позначками «attributed to», «circle of» та «school of Kupecký» робить аукціонний сегмент основним полем застосування виокремлених критеріїв. Показовий приклад це

приписуваний Купецькому «Портрет придворного музиканта Йоганна Цеца з тенор-блок-флейтою»: модель подана в червоному вбранні на темному нейтральному тлі з напруженою діагональною композицією, а сам портрет існує приблизно у восьми авторських репліках, одна з яких зберігається в Музеї образотворчих мистецтв у Будапешті під назвою «Чоловік, що грає на блок-флейті» (інв. № 1778) (Додаток 7). Такий лот демонструє, як стилістичні ознаки в поєднанні з автентичним зіставленням із верифікованим твором дозволяють перевірити аукціонну атрибуцію. З культурологічного боку аукціонна динаміка засвідчує живий обіг творів у приватних колекціях та їх періодичне повернення в публічний простір, що відкриває можливість поповнення верифікованого корпусу новими знахідками. Кожен такий випадок є водночас атрибуційним викликом і нагодою застосувати виокремлену в дослідженні методику ідентифікації.

Висновки до Розділу 4

Спадщина художника розподілена між колекціями кількох центральноєвропейських держав, і цей розподіл має біографічне, політичне та пояснювальне підґрунтя. Воно водночас ускладнює порівняльне дослідження, оскільки еталонні твори фізично розділені, і обґрунтовує його, оскільки саме зіставлення розрізнених робіт є завданням атрибуції.

Колекція Музею образотворчих мистецтв у Будапешті виконує в цій ситуації подвійну роль. Історично вона є наслідком ідентифікації Купецького як угорського художника в XIX столітті через колекційні програми Естергазі, Зічі та Немеша. Методологічно вона є найбільш репрезентативною еталонною базою для атрибуційного аналізу, оскільки охоплює всі три жанрові типи, доповнена еталонним автопортретом і винятковим зразком жанрової композиції, а кожен її твір має простежуване походження. Безпосередній огляд цих полотен в експозиції музею дав дослідженню матеріал про стан збереження та рельєф.

Аукціонний обіг актуалізує чотири типи спірних випадків: твори майстерні, посмертні копії, анонімні барокові портрети з непідтвердженою

атрибуцією та нові надходження невідомого походження. У кожному з них стилістичні ознаки манери Купецького працюють як практичний інструмент ідентифікації.

ВИСНОВКИ

Огляд наукового опрацювання теми підтвердив тезу: в українському просторі творчість Купецького майже не вивчена, а наявна література зазначає факти й місця зберігання, але не дає культурологічного та атрибуційного осмислення методу митця. Це визначило і методологію дослідження: використання культурологічного, історико-порівняльного, біографічного, іконографічного та формально-стилістичного підходів дозволило виокремити риси стилю художника та окреслити певні принципи експертизи портретів Яна Купецького.

Аналіз місця портрета в європейському бароко показав, що жанр розгортався в напруженні між двома цілями – репрезентацією соціального статусу замовника та фіксацією особистості моделі. У просторі між атрибутом і обличчям Купецький свідомо обрав обличчя, і саме цей вибір визначив його позицію в історії жанру.

Метод художника постав закономірним: за кожною його рисою стоїть конкретна культурна умова. Конфесійне середовище Богемських Братів заклало принцип переваги внутрішнього над зовнішнім як головну рису жанру портрета. Ранній вибір проти успадкованої ремісничої ролі виховав чутливість до людини за її соціальним становищем. Позаакадемічна освіта Яна Купецького дала художнику колористичну свободу, обмежену в академічно навченого рамками канону майстра. Збережена методологічна автономія щодо придворної системи пояснює, чому жоден портрет Купецького не підпорядкований зовнішній іконографічній традиції. Художні впливи він засвоював за принципом відбору та переосмислення: у Лота взяв техніку тонального моделювання, відкинувши її декоративну мету, від ідеалізації Рені поступово відштовхнувся на користь конкретності характеру, Рембрандта сприйняв як культурну модель, засвоївши світлотінь як засіб психологічної характеристики, але не її абстрактну функцію.

Упорядкування спадщини за типологічними ознаками показало, що Купецький працює у трьох типах портрета: парадному, камерному та портреті з музичним інструментом. У кожному з них він по-різному використовує можливості жанру. У парадному портреті предмети поряд із моделлю вказують на її соціальний статус, але не відсувають обличчя на другий план. Камерний тип будується на тому самому принципі, тільки без репрезентації. У портреті з музичним інструментом сам інструмент перестає бути ознакою статусу і показує модель через її дію. За зовнішніми відмінностями цих типів стоїть спільна стильова основа.

Автопортрети виконали в дослідженні подвійну роль. Як атрибуційний еталон підписані та датовані твори, насамперед «Автопортрет біля мольберта» (1709, інв. № 4939), задають верифікований код, на основі якого звіряються непідтверджені роботи. Як культурне свідчення автопортрет постає авторською заявою: якщо замовний портрет художник будує за чужими правилами репрезентації, у власному зображенні він обирає образ майстра вільного фаху, а підпис на бельведерському полотні та дарунок автопортрета громаді надають цій заяві публічного характеру.

Формально-стилістичний та іконографічний аналіз дозволив виділити чотири ознаки методу Купецького: бічне освітлення з акцентом на обличчі, нейтральний однотонний темний фон, стриману палітру на тональних переходах і деталізацію обличчя при узагальненому зображенні одягу та тіла. Жодна з них поодиночі не належить винятково Купецькому, проте одночасна присутність усіх чотирьох у межах одного твору характеризує його почерк.

Визначення місця Купецького в історії жанру спирається на сучасне побутування його спадщини. Твори розподілені між колекціями кількох центральноєвропейських держав з біографічних та політичних причин, що ускладнює порівняльне дослідження, проте водночас позначає необхідність та актуальність подальших досліджень. Колекція Музею образотворчих мистецтв у Будапешті, найбільша верифікована збірка з десяти полотен, постала наслідком ідентифікації Купецького як угорського художника в ХІХ столітті та слугує

найрепрезентативнішою еталонною базою, що охоплює всі типологічні групи його творів. На аукціонному ринку, де регулярно з'являються роботи з позначками «attributed to» та «school of Kupecký», виокремлені критерії дістають пряме практичне застосування.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. Акуленко В. І., Магазинщикова І. П., Моздир М. І., Тарасенко О. О. Культурна спадщина людства: збереження та використання : навч. посіб. / за ред. І. П. Магазинщикової. Львів : Фенікс, 2002. 160 с.
2. Александрович В. Західноукраїнські малярі XVI століття: шляхи розвитку професійного середовища. Львів, 2000. 312 с. (Студії з історії українського мистецтва ; т. 3).
3. Александрович В. Українське малярство XIII–XV ст. Львів, 1995. 200 с. (Студії з історії українського мистецтва ; т. 1).
4. Белікова Г., Членова Л. Український портрет XVI–XVIII століть : каталог-альбом / Нац. худож. музей України ; авт. вступ. ст. В. Александрович та ін. 2-ге вид. Хмельницький : Галерея ; Київ : Артанія Нова, 2006. 351 с.
5. Білецький П. О. Український портретний живопис XVII–XVIII ст.: проблеми становлення і розвитку. Київ : Мистецтво, 1969. 320 с.
6. Єрошкіна О. О. Епоха бароко. Харків : Харківський національний університет міського господарства ім. О. М. Бекетова, 2017. 123 с.
7. Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1978. 327 с.
8. Калашников В. М., Калашнікова О. Л. Міжнародно-правові засади захисту культурних цінностей в умовах збройного конфлікту як гарантія реалізації права людини на користування надбаннями культури. Актуальні проблеми вітчизняної юриспруденції. 2024. № 4. С. 130–136. URL: http://apnl.dnu.in.ua/4_2024/22.pdf (дата звернення: 10.05.2026).
9. Калашнікова О. Л. Digital-art у правовому вимірі. Український правовий вимір: пошук відповідей на глобальні міжнародні виклики : матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції, м. Дніпро, 26 травня 2023 р. / УМСФ. Дніпро, 2023. С. 173–177. URL:

- <https://openarchive.nure.ua/server/api/core/bitstreams/1f8e62b3-360a-4f1c-aa9b-1118222a02d3/content> (дата звернення: 12.05.2026).
10. Калашнікова О. Л. Основи мистецтвознавчої експертизи та вартісної оцінки культурних цінностей : підручник. 2-ге вид. Дніпро : Університет митної справи та фінансів, 2025. 313 с. URL: <http://212.1.86.13:8080/xmlui/handle/123456789/8243> (дата звернення: 05.05.2026).
 11. Калашнікова О. Л. Охорона та популяризація розмаїття форм культурного самовираження як виклик XXI століття: завдання кафедри ЮНЕСКО. Український правовий вимір: пошук відповідей на глобальні міжнародні виклики : матеріали VI Міжнародної науково-практичної конференції, м. Дніпро, 24 травня 2024 р. / УМСФ. Дніпро, 2024. С. 286–289. URL: <https://drive.google.com/file/d/1e2-9SYAY0ZhSw2xFWm-LB5x2bGr-ig1y/view> (дата звернення: 8.05.2026).
 12. Калашнікова О. Л. Проблемні аспекти підготовки судових експертів: мистецтвознавча експертиза. Актуальні питання призначення та проведення економічних судових експертиз в сучасних умовах : збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції, м. Дніпро, 12 грудня 2024 р. Дніпро : Видавець Біла К. О., 2024. С. 61–65.
 13. Карпов В. В. (ред.). Наукова атрибуція творів мистецтва, експертиза та оцінка культурних цінностей : збірник матеріалів конференції. Київ : НАКККиМ, 2019. 292 с.
 14. Макаров А. Світло українського бароко. Київ : Мистецтво, 1994. 155 с.
 15. Несмачний С. М. Репрезентація символізму в живописі Михайла Сапожникова (1871–1937): мистецтвознавче дослідження та атрибуція колекції Дніпровського художнього музею : дис. ... д-ра філософії : 023 / Ун-т митної справи та фінансів. Дніпро, 2024. 230 с.
 16. Рубан В. В. Український портретний живопис другої половини XIX – початку XX століття. Київ : Наукова думка, 1986. 224 с.

- 17.Свенціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків: українське малярство XIV–XVII століть у музейних колекціях Львова. Львів : Каменярь, 1990. 136 с.
- 18.Скуратівський В. Феномен українського бароко. Українське бароко : у 2 т. / за ред. Д. Наливайка. Харків : Державний фонд фундаментальних досліджень : Наукове видавництво «Акта», 2004. Т. 2. С. 371–412.
- 19.Соболь В. Українське бароко: тексти і контексти. Варшава : Видавництво Варшавського університету, 2015. 382 с.
- 20.Тимченко Т. Р. Експертиза творів образотворчого мистецтва: живопис (історія та методологія) : навч. посіб. Київ : НАКККиМ, 2017. 120 с.

- 21.Alphen E. J. van. The Portrait's Dispersal: Concepts of Representation and Subjectivity in Contemporary Portraiture. Interfaces: Portraiture and Communication / ed. by G. Mosquera. Madrid : La Fabrica, 2011. P. 47–62. URL:
<https://scholarlypublications.universiteitleiden.nl/access/item:2883610/view>
(дата звернення: 02.02.2026).
- 22.Belting H. Face and Mask: A Double History / transl. by T. S. Hansen, A. J. Hansen. Princeton : Princeton University Press, 2017. 270 p.
- 23.Belting H. Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art / transl. by E. Jephcott. Chicago ; London : University of Chicago Press, 1994. XXIV, 651 p. URL: <https://archive.org/details/likenesspresence0000belt> (дата звернення: 28.01.2026).
- 24.Chapman H. P. Rembrandt's Self-Portraits: A Study in Seventeenth-Century Identity. Princeton : Princeton University Press, 1990. 189 p.
- 25.Dolczewska B. Portret cara Piotra I pędzla Jana Kupeckiego ze zbiorów Biblioteki Kórnickiej PAN. Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej. 2009. T. 29. S. 249–266. URL:
<https://bazhum.muzhp.pl/media/texts/pamietnik-biblioteki-kornickiej/2009-tom>

- 29/pamietnik_biblioteki_kornickiej-r2009-t29-s249-266.pdf (дата звернення: 06.05.2026).
- 26.Dvořák F. Kupecky, der große Porträtmaler des Barock. Prag : Artia, 1956.
- 27.Fueßli J. C. Leben Georg Philipp Rugenda's und Johannes Kupezky. Zürich, 1758. S. 18–48. Оцифрована копія: Bayerische Staatsbibliothek. URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10915517?page=52,53> (дата звернення: 10.02.2026).
- 28.Georg Friedrich von Schickh : [Johann Kupetzky, Porträt eines Adelligen (Guido Graf Starhemberg?), nach 1714, Öl auf Leinwand, 95,5 × 76 cm, Inv.-Nr. 4268]. Belvedere. Sammlung Online : [вебсайт]. URL: <https://sammlung.belvedere.at/objects/3062/georg-friedrich-von-schickh> (дата звернення: 24.05.2026).
- 29.Held J. S., Posner D. 17th and 18th Century Art: Baroque Painting, Sculpture, Architecture. Englewood Cliffs : Prentice-Hall ; New York : H. N. Abrams, 1972. 439 p. URL: https://archive.org/details/17th18thcenturya0000held_p4n7/page/214/mode/2up (дата звернення: 02.05.2026).
- 30.Jelenew N. Peter der Große und Johann Kupetzky. Prag, 1942.
- 31.Johann Kupetzky (attr.). Porträt des Wiener Hofmusikers Johann Zetz mit Tenorblockflöte. Invaluable. URL: <https://www.invaluable.com/auction-lot/johann-kupetzky-jan-kupecky-1628-c-db94e32a21> (дата звернення: 12.05.2026).
- 32.Johann Kupetzky. AustriaWiki im Austria-Forum : [вебсайт]. URL: https://austria-forum.org/af/AustriaWiki/Johann_Kupetzky (дата звернення: 15.01.2026).
- 33.Johann Kupetzky. Self portrait : Old Master Paintings, 13.10.2010, lot. Realized price EUR 39 340. Dorotheum. URL: <https://www.dorotheum.com/en/l/4661999/> (дата звернення: 12.05.2026).
- 34.Kacetlová M. Autoportrét v českém barokním malířství : дипломна робота / Карлів університет, Філософський факультет, Ústav pro dějiny umění.

- Praha, 2006. URL:
https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/4549/DPTX_2005_2_11_210_ASZK10001_115597_0_26724.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення: 18.01.2026).
35. Kalashnikova O. L. Digital art, copyright and the art market. Digital Transformations in Culture : Scientific monograph. Riga : Baltija Publishing, 2023. P. 222–240. URL: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-319-4-13> (дата звернення: 10.05.2026).
36. Kende, Albert. Lexikon der österreichischen Provenienzforschung. URL: <https://www.lexikon-provenienzforschung.org/en/kende-albert> (дата звернення: 10.05.2026).
37. Kupetzky J. Bildnis des Lautenspielers David Hoyer (1711) : репродукція твору. Wikipedia. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Kupetzky#/media/Datei:Kupetzky_Lute_1711.jpg (дата звернення: 22.05.2026).
38. Kupecký Jan (Johann Kupezky). Old Master Paintings : [виставка робіт] / Museum of Fine Arts. Budapest, 2026. URL: https://www.mfab.hu/artworks/?artwork_author=kupecky-johann-kupezky-jan&show_only=exhibited&offset=0¤t_page=1 (дата звернення: 15.04.2026).
39. Kupecký Jan (Johann Kupezky). Kolekcia tvorby. Österreichische Galerie Belvedere : [вебсайт]. URL: <https://sammlung.belvedere.at/people/1190/johann-kupetzky/objects> (дата звернення: 22.01.2026).
40. Kupetzky J. Porträt eines Mannes : репродукція. German History in Documents and Images. URL: <https://germanhistorydocs.org/de/das-heilige-roemische-reich-1648-1815/ghdi:image-2663> (дата звернення: 12.05.2026).
41. Kupetzky J. Portrait of Nuremberg Merchant Wolfgang Tobias Huth : репродукція твору. Google Arts & Culture. URL:

- <https://artsandculture.google.com/asset/portrait-of-nuremberg-merchant-wolfgang-tobias-huth-johann-kupetzky/qAF32l9Z6pv1tQ> (дата звернення: 27.05.2026).
42. Kupetzky J. Portrait of Karl Bruni (1709) : репродукція твору. Wikimedia Commons. URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kupeck%C3%BD%27s_portrait_of_Karl_Bruni_\(1709\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kupeck%C3%BD%27s_portrait_of_Karl_Bruni_(1709).jpg) (дата звернення: 19.05.2026).
43. Malíř a jeho znalec. Art Antiques : [вебсайт]. URL: <https://www.artantiques.cz/malir-a-jeho-znalec> (дата звернення: 12.01.2026).
44. Marek M. International Exhibitions as an Instrument of Domestic Cultural Policy: How Baroque Art Came to Be Honoured in Socialist Czechoslovakia. Journal of Art Historiography. 2016. № 15. URL: <https://arthistoriography.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/11/marek.pdf> (дата звернення: 25.01.2026).
45. Nyári A. Der Porträtmaler Johann Kupetzky: sein Leben und seine Werke. Wien : A. Hartleben's Verlag, 1889. XII, 124 S. URL: <https://archive.org/details/derportrtmalerjo00nyri> (дата звернення: 27.01.2026).
46. Németh I., Radványi O. (eds.). El Greco to Rippl-Rónai. Marcell Nemes, Art Patron and Collector. Budapest, 2011.
47. Pointon M. Portrayal and the Search for Identity. London : Reaktion Books, 2013. 256 p.
48. Portraiture in Renaissance and Baroque Europe. The Metropolitan Museum of Art : [вебсайт]. URL: <https://www.metmuseum.org/essays/portraiture-in-renaissance-and-baroque-europe> (дата звернення: 14.02.2026).
49. Rabinowich J. [рецензія]. Histo-Couch.de. URL: <https://www.histo-couch.de/titel/2399-julya-rabinowich/> (дата звернення: 14.05.2026).

50. Rigaud H. Portrait of Louis XIV. 1701. Oil on canvas. 277 × 194 cm. Musée du Louvre, Paris. URL: <https://www.getty.edu/art/collection/object/103RA8> (дата звернення: 12.05.2026).
51. Schwemmer W. Kupezky (Kupecký), Johann (Jan). Neue Deutsche Biographie. Berlin : Duncker & Humblot, 1982. Bd. 13. S. 315–316. URL: <https://www.deutsche-biographie.de/gnd121110559.html#ndbcontent> (дата звернення: 10.05.2026).
52. Slive S. Rembrandt and His Critics 1630–1730. The Hague : Martinus Nijhoff, 1953. XII, 240 p. URL: <https://eclass.asfa.gr/modules/document/file.php/AHT4108/Slive%20-%20Rembrandt%20and%20His%20Critics%201630%E2%80%931730.pdf> (дата звернення: 08.02.2026).
53. Vécsey A. Karaktervázlat Zichy Edmund Gróf képtáráról. Németalföldtől Rómaig. Válogatás a Zichy-gyűjtemény legszebb festményeiből és szobraiból / B. Bányai, A. Gosztola, E. Kovács (szerk.). Székesfehérvár, 2014. O. 32–37.
54. West S. Portraiture. Oxford ; New York : Oxford University Press, 2004. 256 p. (Oxford History of Art).
55. Winternitz E. Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art. New Haven ; London : Yale University Press, 1979.
56. Woodall J. (ed.). Portraiture: Facing the Subject. Manchester ; New York : Manchester University Press, 1997. 320 p.
57. Wurzbach C. von. Kupezky, Johann. Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. Wien : Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei, 1865. 13. Theil. S. 396–407. URL: https://de.wikisource.org/wiki/BLK%C3%96:Kupezky,_Johann (дата звернення: 20.01.2026).
58. Zelenková P. Jan Kupecký a «černé umění» / Johann Kupezky (1666–1740) and «the Black Art» : [виставка]. Národní galerie Praha : [вебсайт]. Praha, 2016. URL:

<https://www.ngprague.cz/udalost/150/jan-kupecky-a-cerne-umeni/149> (дата
звернення: 05.02.2026).

59. Šafařík E. A. Johann Kupezky (1666–1740), ein Meister des Barockporträts :
Ausstellungskatalog. Aachen : Suermondt-Museum, 2001.
60. Šafařík E. A. Johann Kupezky, 1667–1740. Prag : Orbis, 1928.

ДОДАТКИ



Додаток 1

«Портрет Людовіка XIV» пензля Іасента Ріго (1701, Лувр, Париж)



Додаток 2

«Портрет аристократа (Гвідо граф Штаренберг)» (1714, олія на полотні, 95,5 × 76 см, Бельведер, Відень, інв. № 4268)



Додаток 3

«Портрет чоловіка» (1709, олія на полотні, 94 × 75 см, Бельведер, Відень, інв. № 4939)



Додаток 4

«Автопортрет художника, що малює портрет дружини» (1711, Національна галерея в Празі, інв. № О 2657)



Додаток 5

«Автопортрет з дружиною та сином» (бл. 1718–1719, олія на полотні, 113 × 91,2 см, Музей образотворчих мистецтв, Будапешт, інв. № 3922)



Додаток 6

«Портрет солдата-куруца» (бл. 1710, Музей образотворчих мистецтв, Будапешт, інв. № 54.18)



Додаток 7

«Чоловік, що грає на блок-флейті» (1720, олія на полотні, Музей образотворчих мистецтв, Будапешт, інв. № 8987)



Додаток 8

«Юнак, що грає на скрипці (Портрет художника Донауера?)» (бл. 1706, олія на полотні, 89,5 × 72 см, Музей образотворчих мистецтв, Будапешт, інв. № 54.238)



Додаток 9

«Портрет чоловіка (Автопортрет)» (бл. 1700–1709, олія на полотні, 68,2 × 56 см, Словацька національна галерея, Братислава, інв. № О 88)



Додаток 10

Портрет Петра I (1672–1725) (між 1711 та 1712 рр., полотно, олія, 110,5 × 79,5 см, Корницький замок (Корницька бібліотека), інв. № МК 03413)



Додаток 11

«Портрет лейпцизького художника Давида Гойера (Лютняр)» (бл. 1711–1712, олія на полотні, 84 × 69,5 см, Музей образотворчих мистецтв, Лейпциг, фонд Максиміліана Шпека фон Штернбурга, інв. № 1697)



Додаток 12

«Портрет купця Вольфганга Тобіаса Гута» (Нюрнберг, до 1735 р., Художні зібрання міста Нюрнберг, Stadtmuseum Fembohaus)



Додаток 13

«Прекрасна полька» (Die Schöne Polin, бл. 1710, Музей герцога Антона
Ульріха, Брауншвейг)



Додаток 14

«Портрет мініатюриста Карла Фердинанда Бруні» (1709, олія на полотні, 165 × 127 см, Національна галерея в Празі, інв. № О 2727)



Додаток 15

«Художник у своїй майстерні» Адріана ван Остаде (1663, олія на дереві, 38 × 35,5 см, Gemäldegalerie Alte Meister, Дрезден, інв. № 1397)



Додаток 16

«Портрет барона Даниеля Еразма фон Гульденберга» (1719 рр., олія на полотні, ширина 73,6 см, Музей образотворчих мистецтв, Будапешт, інв. № 3921)



Додаток 17

«Портрет чоловіка» (бл. 1710, олія на полотні, ширина 48 см, Музей образотворчих мистецтв, Будапешт, інв. № 1051)



Додаток 18

«Портрет чоловіка» (бл. 1710, олія на полотні, Музей образотворчих мистецтв, Будапешт, інв. № 3204)



Додаток 19

«Жінка з віолою д'амур (бл. 1720-1730, Портрет Марії Гелени Сабіни Імгоф?)» (олія на полотні, ширина 74 см, Музей образотворчих мистецтв, Будапешт, інв. № 53.398)



Додаток 20

«Золотар із сином» (бл. 1730-ті рр., олія на полотні, ширина 68 см, Музей образотворчих мистецтв, Будапешт, інв. № 53.437)



Додаток 21

«Три жебраки» (бл. 1730-ті рр., олія на полотні, Музей образотворчих мистецтв, Будапешт, інв. № 53.405)