



**Збірник наукових праць
за матеріалами
Всеукраїнської
науково-практичної
конференції,
присвяченої 100-річчю
Сумського обласного
художнього музею
ім. Никанора Онацького**



**20–22
ЖОВТНЯ
2021 рік**

УПРАВЛІННЯ КУЛЬТУРИ
СУМСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ ДЕРЖАВНОЇ АДМІНІСТРАЦІЇ
СУМСЬКИЙ ОБЛАСНИЙ ХУДОЖНИЙ МУЗЕЙ ім. НИКАНОРА ОНАЦЬКОГО

Сто років існування Сузького округового художньо-історичного музею

Суи
2021

УДК 7 : 7.03 : 7.036 : 7.06

С81

Затверджено до друку на науковій нараді
Сумського обласного художнього музею імені Никанора Онацького
(протокол № 4 від 14 серпня 2020 р.)

- С81 Сто років існування Сумського округового художньо-історичного музею: Збірник наукових праць за матеріалами Всеукраїнської науково-практичної конференції, присвяченої 100-річчю Сумського обласного художнього музею ім. Никанора Онацького (Суми, 20–22 жовтня 2021 р.). – Суми : Сумський державний університет, 2021. – 268 с.

У збірнику вміщені наукові матеріали, підготовлені до 100-річчя Сумського обласного художнього музею імені Никанора Онацького. Серед авторів як співробітники музею, так і мистецтвознавці, музеєзнавці та дослідники з інших міст України.

Видання розраховане на мистецтвознавців, музеєзнавців, музейних працівників, дослідників мистецтв, аспірантів, студентів, усіх, хто цікавиться питаннями становлення, розвитку та впливу на соціум культури.

УДК 7 : 7.03 : 7.036 : 7.06

Зміст

А. В. Васильєв. <i>І нехай так буде завжди.....</i>	6
Сумський обласний художній музей ім. Никанора Онацького. Сторінками архівних джерел	9
Бібліографія. Публікації науковців Сумського обласного художнього музею імені Никанора Онацького (2000–2020 роки)	35
Г. В. Ареф'єва. Н. Х. Онацький (1875–1937) – витоки і мотивації репресії.	47
Н. С. Юрченко. Західноєвропейський живопис у зібранні Сумського обласного художнього музею ім. Никанора Онацького. До питання атрибуції	52
І. Т. Павленко. Твори західноєвропейської графіки XVIII–XIX ст. в зібранні Сумського обласного художнього музею ім. Никанора Онацького	60
О. О. Гагіна. Роздуми біля картини Козроє Дузі «Музичний вечір у Тінторетто» ...	63
С. І. Побожій. Валентин Серов і старі майстри	68
Г. О. Решетньова. Майсенська порцеляна в Сумському обласному художньому музеї ім. Н. Онацького	80
М. П. Ярмач. Твори мануфактури Веджвуд у зібранні Сумського художнього музею ім. Никанора Онацького	87
В. М. Ярмач. Реставрація творів з порцеляни заводу А. Міклашевського з колекції музею	90
Г. О. Святець. Встановлення образу невідомої на портреті Ореста Тімашевського «Дівчина в тюрбані» із зібрання Сумського художнього музею ім. Никанора Онацького	92
О. В. Школьна. Межигірський фаянс в колекції сумського обласного художнього музею імені Никанора Онацького	98
Н. С. Юрченко. Заглиблюючись у внутрішній світ природи (твори С. І. Світославського з колекції Сумського художнього музею ім. Н. Онацького).....	117
Л. К. Федевич. Українське гутне скло у Сумському художньому музеї ім. Никанора Онацького	128
І. В. Яніна. Художнє різьблення Сумщини: традиції та сучасність	133
Н. С. Юрченко. На світанку ХХ століття	143
Н. В. Курасова. «Петриківський розпис» та «Косівська кераміка» з колекції СОХМ, що увійшли до репрезентативного списку ЮНЕСКО «нематеріальна культурна спадщина людства».....	146

О. П. Корусь. Фарфорова пластика Сумського фарфорового заводу	153
Н. В. Амеліна. Образ Григорія Сковороди в творчості Івана Кавалерідзе	159
В. М. Ткаченко. Слов'янський фольклор у творах художників-графіків ХХ ст. в зібранні СОХМ ім. Никанора Онацького	163
В. М. Ткаченко. Дарунки від родини художника Григорія Гавриленка	169
О. С. Плехута. «У країні дитинства». Дитяча тематика в живописних творах другої половини ХХ ст.	175
Г. М. Дужа. Поліптих «Спогади про війну» С. М. Блайваса із зібрання художнього музею у Сумах	180
В. М. Власенко. Музей визвольної боротьби України в Празі й уродженці Сумщини (за матеріалами часопису «Вісті МВБУ»)	184
Л. С. Білоус. Музейні скарби. З надходжень 1902–1927 років	189
І. Македон. Поповнення українських державних музейних колекцій живописними картинами з берлінської виставки (1922) в період 1925–1928 роки	198
І. А. Павельчук. Ідеї молодої польщі в мистецькій практиці О. Новаківського	203
Mgr. Syzonenko Iryna. Udział Stanisława Żukowskiego (1873–1944) W zawodowych artystycznych zjednoczeniach i towarzystwach I nieformalnych stowarzyszeniach i klubach Moskwy i Sankt-petersburgu w końcu XIX i początku XX wieku	213
М. А. Салюк. До питання дослідження портретної мініатюри з фондової збірки Полтавського художнього музею (галереї мистецтв) імені Миколи Ярошенка	222
Л. В. Сідак. Використання можливостей графічної пластики сучасних графічних редакторів в рамках питання атрибуції портретного живопису	227
Г. Я. Скляренко. «Міф «українське бароко»: виставковий проект як засіб дослідження історії мистецтва	236
О. В. Шило. І. Ю. Рєпін. Образи Євангелістів Марка та Іоанну зі збірки Харківського художнього музею	241
Л. В. Артемова. Музей. Століття. Сто років від дня створення національного музею мистецтв Богдана та Варвари Ханенків (1919–2019)	250
Я. В. Чернякова. Інноваційні технології та їх роль у популяризації музеїв	254
О. И. Денисенко. Коллекция Б. Г. Филонова в собрании Харьковского художественного музея	258
Автори	264

5. <http://lib.pnpu.edu.ua/files/nv/rk/rk20132.pdf>
- Шкурка М. Лебединське літо в житті і творчості Сергія Рахманінова // Альманах Полтавського Національного університету. – 2013. – № 29(2).
6. https://www.wikiwand.com/uk/%D0%9A%D0%BE%D1%81%D1%80%D0%BE%D0%B9_%D0%94%D1%83%D1%81%D1%96
7. Колекція «Великі художники» у 80 т. Том 71 «Якопо Тінторетто». – К.: ПрАт «Комсомольська правда». – Україна, 2012. – 50 С.
8. https://en.wikipedia.org/wiki/Marietta_Robusti
9. <http://www.veronavisita.it/?p=16715>
10. <https://hghstories.com/ua/homestead-kapnist-michailovka/>
11. https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%BA%D0%BE,_%D0%92%D0%B5%D1%80%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B0

УДК 75.03 (1–87)

С. І. Побожій

ВАЛЕНТИН СЕРОВ І СТАРІ МАЙСТРИ

У статті йдеться про відношення російського художника Валентина Олександровича Серова до мистецтва старих майстрів. Розглядається процес копіювання митцем творів Рембрандта, Рубенса, Тиціана та Веласкеса. З'ясовано ставлення художників останньої третини ХІХ – початку ХХ століття до мистецької спадщини старих майстрів. «Портрет Антоніо д'Андраре В. Серова з Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького з огляду на технологію станкового живопису старих майстрів та їхнього впливу на концепцію портретної творчості художника.

Постановка проблеми. Не дивлячись на те, що бібліографія про митця нараховує більше півтисячі найменувань, тема «Серов і старі майстри» знаходиться на узбіччі дослідницьких інтересів, проявляючись фрагментарно у контексті розгляду проблем становлення Серова-портретиста. Разом з тим, ця тема є частиною системного підходу, що передбачає розуміння творчості художника як цілісної єдності. Особливості деяких портретів митця вказують на безпосередній вплив мистецтва старих майстрів, зокрема Рембрандта і Веласкеса на композиційні та колористичні особливості значимих портретів Серова. Серед них виділяється «Портрет Антоніо д'Андраре» з Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького, який потребує окремого аналізу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Першим дослідником, який підкреслив важливість проблеми взаємовідношення Серова з мистецькою класикою був Ігор Грабар – перший біограф Серова, який був особисто знайомий з художником. Історик мистецтва розглядав її в історико-біографічному контексті, не виділяючи як окрему мистецтвознавчу проблему [8, с. 61-67]. Відомості, взяті ним безпосередньо від митця стали тим підґрунтям, на якому розвивалися нові концепції щодо мистецтва Серова. Великий за обсягом документальний матеріал знайшов втілення у двотомних збірниках, упорядкованих Іллею Зільберштейном та Володимиром Самковим. Ці книги побачили світ у 1971, 1985 та 1989 роках, стали цінною джерелознавчою базою в опрацюванні нашої теми [3, 4, 5, 6]. На класику, як об'єктивне мірило майстерності та формування естетичного ідеалу вказував доктор мистецтвознавства Володимир Леняшин (1940 р. н.) у праці про портретний живопис Серова 1900-х років [16, с. 60]. Поряд з портретами співаків



Серов В. Портрет Ф. Таманьо. 1891
Державна Третьяковська галерея



Серов В. О. Портрет Антоніо д'Андрате. 1885
Сумський обласний художній музей
ім. Н. Онацького

Мазіні і Таманьо пензля Серова мистецтвознавець ставив і «Портрет Антоніо д'Андрате» з сумського музею, вважаючи, що всі вони позначені бажанням митця розкрити секрети старих майстрів. У подальшому петербурзький вчений вбачав першооснову портретної спадщини Серова у фаюмських портретах, продовжуючи не традицію Репіна, а Рафаеля, Веласкеса та Енгра [15, с. 10]. Значний фактографічний матеріал зібраний та систематизований доктором мистецтвознавства Володимиром Лапшиним у книзі «Валентин Серов. Останній рік життя» висвітлює деякі аспекти теми нашого дослідження [14, с. 87, 157, 198]. Ведучий науковий співробітник Державного Російського музею у Санкт-Петербурзі (далі – ДРМ) Володимир Круглов у вступній статті до каталогу виставки Серова (2015) відмічав, що деякі ескізи («Дон Кіхот і Санчо Панса», «Св. Себастьян») відобразили інтерес художника до класичного живопису, а «Св. Георгій Победоносець» (1885), як і твори старих майстрів, написаний на дошці [13, с. 14]. Значним поштовхом у відкритті нових підходів до вивчення творчості художника стали ювілейні виставки, присвячені 150-річчю від дня народження Серова у Державній Третьяковській галереї (далі – ДТГ) у 2015 році та ДРМ (2016). Куратор ювілейної виставки творів Серова (ДТГ, 2015) Ольга Атрощенко акцентувала увагу на тому, що старі майстри допомагали молодому живописцю зосередити увагу на фактурі твору та викликали бажання використати стриману, але вишукану гаму тонів [1, с. 14-15]. Науковий співробітник ДТГ Ірина Вакар переконана, що типологічно близьким Серову живописцем є Едуард Мане, особливо пізнього періоду. Серед спільного в їхній творчості дослідниця відмітила співвідношення живописного новаторства та орієнтації на класичне мистецтво [2, с. 91]. Вплив мистецтва старих майстрів на живопис портрету Антоніо д'Андрате відмітив автор цієї статті у доповіді на наукових читаннях, присвячених 150-річчю від дня народження Серова, які відбулися у Сумах 10 лютого 2015 р. [19, с. 3].

Метою статті є розгляд і виявлення впливу мистецтва зарубіжних митців – старих майстрів – на становлення власної манери і стилю Валентина Серова з огляду на практику копіювання та вивчення технічних особливостей при написанні портретів; систематизувати факти, які відносяться до теми дослідження; надати критичного аналізу висловлюванням Серова та інших митців щодо їхнього ставлення та оцінки мистецтва старих майстрів.

Виклад основного матеріалу. Під назвою «старі майстри» у німецькій (Alte Meister) та англосаксонській (Old Master) традиції прийнято вважати західноєвропейських митців, які працювали до початку XVIII століття. У 1876 р. вийшла друком книга «Старі майстри» художника, літератора та історика мистецтва Ежена Фромантен (1820 – 1876). Її поява відбулася через два роки після першої виставки імпресіоністів і її автор у мистецтвознавчих есе, з яких складається праця, з гіркістю зазначав, що мистецтво живопису – це «/.../ потерянный секрет, и последние мастера, его знавшие, унесли с собой ключ к нему» [26, с. 25]. Доктор мистецтвознавства Валерій Турчин (1941 – 2015) локалізував поняття «старі майстри» перш за все мистецтвом XVII століття. У французькому варіанті, вказував вчений, є інший важливий відтінок: «мастера другого случая», «другого типа». Саме вони є близькими концепції книги Ежена Фромантена, який прагнув протиставити сучасникам художників минулого [26, с. 25]. Історик мистецтва Віктор Лазарев (1897–1976) у своїй книзі «Старі італійські майстри» (1973) мав на увазі насамперед під цією назвою художників раннього та Високого Відродження, а в книзі «Старі європейські майстри» (1974) об'єктом дослідження вченого стали Веласкес, Рубенс, Шарден та інші художники XVII – XVIII століття. Мистецтвознавець Вадим Полевой (1923 – 2008) використовував термін «старі майстри» по відношенню до деяких художників XX ст. (Пікассо, Шагал та інші видатні митці), пояснюючи це непересічним історико-художнім значенням, яке мала їхня творчість.

Мистецтво старих майстрів стало тим камертоном, за яким почали звіряти свій живопис майстри у XIX столітті. «Я спрашиваю традицию и традиция мне отвечает», – ці слова мистецького та літературного критика Жана Батіста Гюстава Планша (1808 – 1857) стали як ніколи актуальними для митців того часу. Твори старих майстрів стають предметом колекціонування вже у XVII столітті. Наприклад, у зібранні Рембрандта, який не входив тоді до когорти старих майстрів, були малюнки та живопис Тиціана, Мантенї, Луки Лейденського, а копіювання стає обов'язковою частиною мистецької практики художників та навчального процесу в мистецьких закладах.

Знайомство Серова з творами старих майстрів відбулося у Мюнхені, де він почав опановувати початки мистецтва під керівництвом німецького художника Карла Кьопшінга. Якщо у столиці Баварії у виборі творів керувала мати майбутнього художника – Валентина Семенівна Серова – перша в Російській імперії жінка-композитор, то в Парижі, куди вони невдовзі переїхали, на чолі цього процесу опинився вже її син. Вміння хлопчика дати вірну оцінку мистецькому твору Ілля Рєпін пояснював наявністю розвинуеного естетичного смаку в поєднанні із знаннями, які той отримав у музеях та галереях. Цей феномен Рєпін визначив, як «/.../ угадывание истинного художества» [цит. за: 8, с. 23]. Навчання Серова під керівництвом Рєпіна спричинило не тільки опанування мистецьких навичок, але й відвідування Ермітажу та Музею Імператорської академії мистецтв у Санкт-Петербурзі. Очевидно, не без впливу свого вчителя Серовим була зроблена у 1879 році копія у графічній техніці з живописного «Портрету старенької з окулярами в

руках» (1643, дерево, олія, 61x49) Рембрандта ван Рейна, який надійшов до Ермітажу у 1767 р. із зібрання Жюльєнна в Парижі. Цей малюнок 14-річного Серова знаходиться нині у зібранні ДРМ (папір, вугіль, графітний олівець. 33,4x30,4). На той час твір був знаний у науковому обігу, як «Портрет матері Рембрандта», але після уточнення іконографії, отримав сучасну назву. Вибір об'єкту копіювання пояснюється тим, що мистецтво голландського художника XVII ст. мало сильний вплив на Рєпіна, який неодноразово копіював з картин Рембрандта в Ермітажі. На початку 1870-х він виконав копію доволі значного розміру (полотно, олія, 111,5x87,5. ДТГ) з оригіналу голландського митця «Портрет старенької» (1654) з ермітажної колекції. Вважалося, що у цьому музеї знаходилася найкраща збірка творів Рембрандта, яка нараховувала на той час 40 одиниць збереження. У цьому Серов переконався, будучи в Амстердамі шість років потому. У листі до Ольги Трубнікової від 19 липня (01. 08) 1885 р. з Гааги він пише: «Странное дело, я думал всегда, что тут, на месте действия, я наверно увижу много и хороших вещей Рембрандта и вдруг в музее в Амстердаме вижу всего 5 картин, из которых только две действительно прекрасны, остальные же ничего особенного из себя не представляют. Я все время вспоминаю и удивляюсь, как много у нас в Эрмитаже чудных портретов Рембрандта [5, с. 59]. Зібрання творів Рембрандта дістало високої оцінки й від Рєпіна, який вважав, що у цьому музеї є «кращі взірці» мистецтва цього художника.

Важливим є жанр твору, вибраного Серовим для копіювання. Вже у підлітковому віці він вдало малював портрети товаришів, вчителів, знайомих. Можливо, раннє усвідомлення себе як портретиста проявилось і в такій формі, як копіювання. Можна сказати, Серов «угадав» характер свого таланту, що проявився у портретній творчості.

Графічна техніка надала можливості Серову вирішити головну художню проблему – тональний розподіл світла і тіні, майстром якої був Рембрандт. Але грамотно поставити подібне завдання міг тільки Рєпін, якого сучасники називали «російським Рембрандтом», а сам художник неодноразово наголошував: «Рембрандт і Веласкес – мої боги». За два роки до виконання Серовим копії, Рєпін написав «Протодіакона» (1877, ДТГ). Прототип цього твору дослідники, починаючи від Ігоря Грабаря, побачили у картині Рембрандта «Знаний поляк» (1637. Дерево, олія, 96,8x66. Національна галерея. Вашингтон), яка знаходилася на той час в Ермітажі [27, с. 59]. У мистецтвознавця Олексія Федорова-Давидова рєпінський твір викликав алузії з карликами і шутами на полотнах Веласкеса, побачивши у творах обох митців нові загальнолюдські образи, позначені рисами демократизму.

Гірші враження склалися у Серова від картин Рембрандта в Старій Пінакотеці (Alte Pinakothek) у Мюнхені. У листі до Ольги Трубнікової від 30 травня (11. 06) 1885 р. з Мюнхена зазначив: «/.../ Рембрандт здесь особенно плох. Зато здесь много Рубенсовских вещей и хороших» [5, с. 52]. Зазначимо, що в ті часи у Старій Пінакотеці знаходилося 7 творів Рембрандта ван Рейна та 19 творів Пітера Пауля Рубенса. Мистецтво фламандського митця приваблювало Серова, який у першій половині 1880-х виконав копію з автопортрета Рубенса (етюду до картини «Прогулянка у саду») графітним олівцем на папері (22,6x24,7), нині – у ДРМ [22, с. 223]. Про інтерес до цього митця свідчить лист Валентини Серової до Аделаїди Сімонович-Бергман, написаний з Мюнхена у кінці липня – на початку серпня 1885 року: «/.../ уже наметил [В. Серов – С. П.] себе картину Рубенса, с которой, он говорит, сможет удачно скопировать» [23, с. 129]. Рєпін стверджував, що Серов за художнім скла-

дом найближче підходив до Рембрандта. Головну схожість обох митців визначив лаконічно: «/.../ просто и широко в главных массах; главное же, родственны они в характерности форм» [3, с. 36]. Водночас, відмічав й різницю між ними. Якщо Рембрандт тяжів до гармонії загального, то Серов, навпаки, уникав підпорядкованості загальному в картині, вибиваючись до свободи особистого смаку та «/.../ из страха банальности делал нарочито неуклюжие, аляповатые мазки – широко и неожиданно резко, без всякой логики» [3, с. 36]. Якщо Рембрандт обожнював світло, продовжував Репін, то Серов уникав світлових ефектів, але якщо звертався до них, то вирішував ці завдання «легко и просто».

До однорідних Серову митців Олександр Бенуа також відносив Рембрандта, Тиціана, Хальса, Веласкеса. На переконання автора «Історії російського живопису у XIX столітті» їх поєднував об'єктивний погляд на життя та захоплення однією «красочной действительностью» [3, с. 400]. Неабияку роль у бажанні Серова дійти до суті мистецтва старих майстрів відіграв педагог і художник Павло Чистяков, якого Репін називав «загальним та єдиним учителем». Сприймавши педагогічну систему П. Чистякова, Серов знав і ставлення вчителя до мистецтва майстрів минулого. Головною ідеєю поглядів педагога на цю проблему було те, що разом зі змістом, обумовленого суспільним життям, змінюються не тільки художник, його погляди, але й образотворча мова. Отже, сучасні митці повинні вчитися на творіннях образотворчості старовини, але уникати бездумного наслідування.

З часом у Серова поглиблюється розуміння та критичне ставлення до мистецтва старих майстрів. Ігор Грабар згадував слова Серова про те, що після приїзду до Мюнхена у 1885 р. та відвідання Старої Пінакотеки у нього виникло таке враження, що він нібито уперше бачив їхній живопис. Грабар пояснював зміни у процесі сприйняття художником класичного мистецтва відходом від теорії – до естетики, від навчання – до насолоди споглядання шедеврів живопису.

Об'єктом для копіювання у мюнхенській Старій Пінакотеці Серов вибрав «Портрет молодого іспанця» (бл. 1629; полотно, олія. 89,2x69,5) королівського живописця Дієго Родрігеса де Сільва і Веласкеса (1599–1660), автора численних портретів і тематичних картин, творця галереї характерних народних типів «бодегонес». Твір був придбаний у Мадриді у 1806 р. для дюссельдорфської галереї курфюрста Йогана Вільгельма Пфальцського. У літературі зустрічається під різними назвами: «Портрет молодого дворянина», «Портрет молодого іспанця», «Портрет юнака». Бажання опанувати секрети живопису Веласкеса прагнули митці різного спрямування – від романтиків до постімпресіоністів. Іспанський філософ Ортега-і-Гассет віддавав пальму першості у поверненні мистецтва Веласкеса для Європи англійським художникам у кінці XVIII ст.; мистецтвознавець Андрій Чегодаєв (1905 – 1994) – історик мистецтва, критику Теофілю Торе-Бюргеру (1807 – 1869) та Едуарду Мане. Для останнього іспанський художник був кумиром і принципи живопису якого знайшли втілення у творах Мане, зокрема у лаконічній композиції та кольоровій гармонії. У полоні від майстерності Веласкеса були іспанець Франсіско Гойя, француз Ежен Делакруа, росіяни Олександр Бенуа, Віктор Васнецов, Ігор Грабар, Костянтин Коровін, Іван Крамської, Василь Суриков.

Першорядну роль у культурно-мистецькій трансляції спадщини великого іспанця відіграв Ілля Репін. Будучи у 1883 р. разом з мистецьким критиком Володимиром Стасовим, який обожнював Веласкеса, в Іспанії він копіював з картин італійського живописця епохи Високого та Пізнього Відродження Тиціана (Тиціано Вечелліо) (1476/77 або 1480-і – 1576) та двох творів Веласкеса: «Менішп» (бл. 1638), «Портрет карлика Франсіско Лескано» (1635 – 1645) – обидві у музеї Прадо

(Museo Nacional del Prado) в Мадриді. У листі до Павла Третякова з Мадрида від 29 травня 1883 р. Репін писав: «/.../ я сделал две копии с Веласкеса /.../» [20, с. 280]. Вважається, що після поїздки до Іспанії колористична гама на репінських портретах стала більш різноманітною, все більшу роль у них відігравали холодні відтінки спектру, яким віддавав перевагу Веласкес та світлі фони на портретах. Очевидно, саме Репін порадив Серову навчатися у Веласкеса, що й зумовило вибір твору іспанського художника для копіювання.

У листі до Ольги Трубнікової з Мюнхена від 30. 05 (11. 06) 1885 р. Серов зазначав: «Пишу я копию с Веласкеца, чудный портрет, пока идет, как будет дальше – не знаю, но работаю с энергией» [5, с. 52]. Процес копіювання тривав більше місяця. Це підтверджує лист Серова до Єлизавети Мамонтової від 24 червня 1885 р., де він писав: «Я хожу в Галерею старых картин копировать с одного портрета Веласкеса» [цит. за: 9, с. 573]. Для порівняння: Репін, за повідомленням Володимира Стасова, виконав копії з веласкесівських портретів – карлика за два дні, а Меніппа – за один день (у сукупності витраченого часу).

У виборі Серовим картини Веласкеса для копіювання також вбачаємо зацікавленість і тяжіння Серова до портретної творчості. На відміну від Репіна, тематична картина не стала його покликанням. Більше того, увага митця прикута до незакінченого портрета Веласкеса, що проявляється у схематичному малюнку кисті та пальців лівої руки портретованого. Згадаймо, як на багатьох портретах Серова написані кінцівки рук! Та й сам митець зізнавався, що «руки писати важко». Його сучасники у цьому прийомі вбачали незакінченість, хоча насправді це було частиною концепції портретної творчості художника («Портрет К. О. Коровіна» (1891, ДТГ), «Портрет В. І. Сурикова» (кінець 1890-х – початок 1900-х, ДТГ). Сучасник митця, Володимир Теляковський зробив 21 січня 1904 р. у щоденнику такий запис: «Государь [Микола II – С. П.] спросил меня, разве нельзя старое любить, т. е. Рафаэля, например. Я ответил, что старое и молодые художники любят, но любят не одного Рафаэля, но и Веласкеса. Его портретам стараются подражать. На это государь сказал, что он Серова любит, но ругался с ним из-за манеры не оканчивать портреты» [3, с. 225].

Як правило, художник-копіїст стикається з головною проблемою – які фарби складатимуть живописну основу палітри та використовуватимуться для лесіровок. Метод роботи з олійними фарбами досягає у XVII ст. найбільшого розвитку, але колористична система творів Веласкеса базувалася на обмеженій кількості фарб. В автопортреті на картині «Меніни» митець тримає у руці палітру, на якій розташовані у певному порядку десять фарб.

Теплий колорит «Портрету юнака» досягався використанням 3–5 фарб. Сприяло цьому й наявність на палітрі свинцево-олов'янистої жовтої фарби, яка користувалися найбільшою популярністю серед живописців того часу. Одним із секретів живопису старих майстрів Серов вважав те, яким чином вони передавали на полотнах світлоту тіла: «Это их фокус, их особое мастерство, почти нам недоступное» [4, с. 140]. Звернення Серова до цього твору іспанського художника обумовлювалося не тільки з точки зору мистецької «кухні»: колориту, композиції портрету, розташування фігури та місце обличчя на площині полотна, але й розуміння ставлення художника до людини та її сутності.

Про те, що Серов надавав цій копії особливого значення свідчить факт її експонування на IX-й періодичній виставці Московського товариства любителів художеств у 1889–1890 роках. Одним з перших поціновувачів твору Се-

рова став його приятель, художник і колекціонер Ілля Остроухов, у зібранні якого була копія, а з 1929 р. – ДТГ [7, с. 325]. Через чотири роки Серов знову повертається до живопису Веласкеса, виконавши копію з етюд іспанця до «Портрета папи Іннокентія Х» (бл. 1649–1650, галерея Дорія-Памфілі, Galleria Doria Pamphilj, Рим). На той час етюд Веласкеса знаходився в Ермітажі, а копія Серова – нині у приватній збірці в Парижі. Над процесом копіювання Серова уважно стежив живописець та художник театру Олександр Головін (1863–1930): «Я был очевидцем настойчивости, с какой Серов копировал портрет папы Иннокентия Х (Веласкеса) [в Эрмитаже]. Шаг за шагом преодолевал он технику Веласкеса, скоблил, тер, переделывал, снова скоблил, снова писал и сделал изумительную копию, которую прямо невозможно было отличить от оригинала» [3, с. 225]. Зі спогадів видно, що художник зіткнувся з живописною проблемою, пов'язаною з вільною манерою письма, притаманну митцям XVII століття. На думку доктора мистецтвознавства Олександра Якимовича (1947 р. н.) – автора книг «Портрети Веласкеса», «Художник і палац: Дієго Веласкес», якщо композиція, костюм, побудова простору картини свідчить про порядок культури, то відкрита, вільна манера письма перетворює сюжети на «видовище вільної гри стихій», де є місце випадковим ефектам кольорових субстанцій [28, с. 39]. Цінні спостереження щодо технологічного процесу залишила донька митця Ольга Валентинівна: « /.../ часто счищал написанное. Он любил писать по оставшемуся тончайшему красочному слою. Палитры, кисти всегда были в идеальной чистоте» [24, с. 19].

Відомо, що Веласкес часто писав портрети без підготовчого малюнку. На відміну від іспанського художника, який витрачав на портрет небагато часу, процес копіювання у Серова з етюд Веласкеса займає літо 1889 року. Копійний твір звернув на себе увагу одного з критиків, який назвав його «чудовою копією». На запитання Миколи Ульянова (1875–1949) – учня Серова у Московському училищі живопису, ліплення та зодчества щодо ставлення свого вчителя до копіювання, той відповів: «Полезно ли, не знаю. Мне было просто приятно остаться наедине с работой Веласкеса, как бы с ним самим и размышлять. Вот и все! Нужно, очень нужно видеть хорошие произведения. Эрмитаж – вот что важно для всех нас» [4, с. 146].

В іспанських музеях Серов віддав належну шану представнику венеціанської школи живопису Тиціану, який, на його думку: « /.../ повыше самого Веласкеца» [6, с. 503]. Для того, щоб зрозуміти картини Тиціана Валентин Олександрович категорично стверджував, що його твори слід бачити у Мадриді. Для наступної копії Серов вибрав картину італійського майстра «Венера перед дзеркалом» (бл. 1555. Полотно, олія. 124,5x 105,5. Національна галерея мистецтв у Вашингтоні), яка на той час знаходилася в Ермітажі, а в 1931 р. була продана американському мільонеру Е. Меллону. Беручи за основу композицію твору Тиціана Серов вільно потрактував її в техніці акварелі («Венера перед дзеркалом». 1890-ті, папір, акварель. 54,2x44,8. ДТГ). У свою чергу, як відомо, Веласкес вважав себе послідовником Тиціана.

Мистецтво Веласкеса ставало еталоном для деяких критиків і в разі негативного сприйняття твору Серова, і в компліментарному дусі. Наприклад, М. Брешко-Брешковський у відгуку на портрет княгині О. К. Орлової (1911, ДРМ) побачив недолік у тому, як написана нога княгині «Веласкес таких вещей не делал, – он весь гармонично прекрасен и рисовал, как бог» [4, с. 44]. Протилежну оцінку цьому портрету надає Олександр Бенуа у відгуку на виставку сучасного мистецтва у Римі, де він експонувався: «Портрет княгини Орловой такое же чудо живописи, как и Иннокентий Х Веласкеца /.../» [3, с. 412]. Оглядач ІХ періодичної виставки Московського товариства любителів художеств у 1889 – 1890 рр. у газеті «Новое время» від 30 груд-

ня 1889 р., віддаючи належне таланту Серова та відмічаючи в його портретах «велику силу пензля» зауважив, що меценати вбачають у ньому «московського Веласкеса». Але така похвала давала, на погляд рецензента «/.../ повод небрежничать в отделке деталей и позволяют себе якобы гениальные дерзости в колорите. Это жаль. Веласкес Веласкесом, а работают над собой и над портретами все-таки нужно» [цит. за: 23, с. 252]. Деякі замовники серед найбільших чеснот твору Серова вбачали перегук з творами Веласкеса. Генрієтта Гіршман (1885–1970) згадувала: «Портрет [Серов В. Портрет Г. Л. Гіршман. 1907. ДТГ], на мой взгляд, перекликается с картиной Веласкеса «Лас Менинас», в которой Веласкес достиг потрясающих вершин искусства. Валентин Александрович очень любил Веласкеса, изучал его манеру и часто вспоминал о нем в разговорах с нами» [4, с. 330]. Високу оцінку від митців (О. Бенуа) і критиків (С. Маковський) отримав «Портрет юриста Д. В. Стасова» (1908), експонований на виставці «Мир искусства» у Санкт-Петербурзі через два роки після його написання. Один з критиків зауважив, що деякі місця на портреті за технікою нагадують портрети Веласкеса. Мимоволі складається враження, що критики, визнаючи талант Серова-портретиста шукають йому аналогії не серед сучасних митців, але знаходять у золотому столітті іспанського живопису в особі Веласкеса. Ця тенденція спостерігається й після смерті Серова. Зокрема, петербурзький художній критик Іван Лазаревський вважав, що художник мав низку творів, які поставили Серова на одну висоту з такими майстрами світового живопису, як Веласкес, Тиціан, Хальс.

Після закордонної поїздки, в якій Серов знайомився з мистецтвом старих майстрів і виконав копію з картини Веласкеса, художник написав портрет португальського оперного співака, тенора Антоніо д'Андрате (1854 – 1942). Про цей портрет ми знаємо все або майже все: дату і термін написання (сеанси тривали між 28 серпня та 8 вересня 1885 р.), іконографію зображеної особи. Відомі й володарі цього портрету до його надходження до Сумського художнього музею. Спочатку він був у зібранні «любителя-колекціонера» Н.В. Челіщева, який збирав твори російських живописців та графіку. Після розпродажу картин з його колекції у березні та квітні 1910 р. у галереї Лемерсьє у Москві, портрет д'Андрате попав до нового власника – петербурзького колекціонера портретів А.І. Прянишнікова. Потім портрет, невідомо яким чином, опинився в Сумах у Поліни Данилівни Шухт, в якій був придбаний у 1948 р. художнім музеєм (акт надходження до Сумського художнього музею від 5 січня 1948 р. Фондовий архів СОХМ ім. Н. Онацького. Книга № 1. Акти постійних надходжень експонатів за 1946 – 1955 рр., арк. 331). Портрет експонувався на V періодичній виставці Московського товариства любителів художеств у 1886 р. (№ 72) – першій виставці, в якій Серов брав участь, а також на посмертній виставці Серова в 1914 р. у Москві (№ 43) та Санкт-Петербурзі (№ 47)» [10, с. 6]; виставках творів Серова у ДТГ та ДРМ у 1935 році. На виставках у Москві та Ленінграді разом з сумським портретом глядачі також побачили й копію Серова «Портрет молодого іспанця». Принагідно зазначимо, що у Сумському художньому музеї є ще один твір Серова – «Дворик. Віз». У 1920-х рр. у Сумському художньо-історичному музеї знаходився «Портрет Волконської» (1903?; Харківський художній музей) пензля Серова, який був у зібранні київського колекціонера Оскара Гансена. Розглянемо «Портрет Антоніо д'Андрате» у розрізі теми «Валентин Серов і старі майстри».

Разом зі своїм молодшим братом, баритоном Франческо д'Андрате (1859–1921), Антоніо виступав у складі італійської трупи Приватної опери Савви Мамонтова упродовж 1885–1886 рр., на замовлення якого й було написано

портрет співака. Голос Антоніо д'Андріаде звучав з театральної сцени інших європейських міст – Варшави, Лондона, Мілана, Туріна. Виконував головні партії тенора в якості запрошеного артиста, зокрема в операх «Аїда», «Кармен», «Лоенгрін», «Лукреція Борджіа», «Фауст». Співаки мали успіх не тільки у публіки, але й митців. Німецький художник Макс Слефогт (1868–1932) портретував Франческо д'Андріаде у 1912 р., закарбувавши його на полотні в образі Дон Жуана в опері Моцарта. Брати-співаки входили до складу італійської трупи і мали значний успіх у московської публіки. Їхні виступи схвально оцінювала критика: «Оба певца явились исполнителями отличной школы и в то же время прекрасными артистами в самом серьезном смысле этого слова /.../ Братья д'Андріаде являют собой яркий пример того, что может быть сделано школой и искусством, при условии, конечно, артистичности натур, из небольших даже данных природой голосовых средств. Прекрасная школа сказывается у обоих певцов во всем – в изящной манере пения, в ровности переходов, в законченной выразительности, в красивых *pianissimo*» [цит. за: 11, с. 493-494]. Ось як описує враження від артиста художник Костянтин Коровін: «Шла опера «Фауст». Я никогда ранее не видал артистов вблизи, а тут, за кулисами, где поставил меня Мамонтов, прямо передо мною на сцене, одетый в голубой плащ, в шляпе с пером, стоял красавец Антонио д'Андріаде. Надо мной рабочие держат фонарь с лунным голубым светом, и, залитый им, красавец итальянец, приложив руки к сердцу, как бы замирая, поет в кулису: *Salve d'amore casa pure...*» [11, с. 156]. У репертуарі Приватної опери були нові іноземні вистави, де головні партії виконувалися відомими італійськими співаками Франческо Таманьо (1851 – 1905) і Анджело Мазіні (1845 – 1926). Портрети обох співаків у виконанні пензля Серова: «Портрет Ф. Таманьо» (1891. ДТГ) і «Портрет А. Мазіні» (1890. ДТГ), виконав на замовлення Савви Мамонтова. За останній художник отримав першу премію на конкурсі Московського товариства любителів художеств. Зазначимо, що разом з іншими портретами композиторів та музичних виконавців ці твори формують особливу – музичну тему в творчості митця [18].

Портрет д'Андріаде займав особливе місце у ранньому періоді творчості Серова. На це вказував сам митець: «В первый раз я поставил перед собой задачу портрета, когда писал Милушу Мамонтову [«Портрет Людмили Анатоліївни Мамонтової» (1884, полотно, олія. 57x45. Новгородський державний об'єднаний музей-заповідник], во второй раз – когда хотелось передать смеющегося д'Андріаде. Но Милуша была еще девочкой, а д'Андріаде мало и плохо позировал, почему опять получился не портрет, а этюд» [8, с. 69]. На складність процесу написання портрету співака вказував і Грабар Замість запланованої значної кількості сеансів, на які розраховував Серов, відбулося всього декілька: «/.../ и д'Андріаде, избалованный публикой, неохотно и с перерывами позировал, что отразилось на ходе работы» [8, с. 328]. Не дивлячись на несприятливі умови у процесі позування натури, Серову вдалося створити одухотворений та виразний образ співака. Художник демонструє у ньому свою техніку письма, але не допускає вольнощів, які дозволятиме у більш пізніх портретах. У монографії Грабар закидав авторові цього твору щодо відсутності міцності у формі та чорноти у кольорі [8, с. 328]. Остання претензія історика мистецтва якраз й пояснюється тим, що портрет д'Андріаде виконувався з огляду на взірці живопису старих майстрів, зокрема Веласкеса. Якщо копія з «Портрету молодого іспанця» виконувалася Серовим у червні 1885 р., то вже через два місяці він пише портрет д'Андріаде. Чутливість до мистецтва іспанського художника проявилася у сумському портреті, що знайшло втілення як у трактуванні образу моделі, так і у використанні технічних засобів.

Першочергове значення у творі має «музейний» колорит, де переважають темні відтінки кольорів, на тлі яких світлою плямою виділяється обличчя співака. Цей прийом використовує Веласкес у мюнхенському «Портреті молодого іспанця», так само, як й колористичну обмеженість. На останнє вказував Ежен Фромантен, який відзначав у творах іспанця дивовижний колорит, що складався з похмурих фарб. З живописної точки зору полотно Веласкеса ніби не є складним у зв'язку з відсутністю кольоровості («цветности»). Цей метод іспанця стає програмою живопису в портреті Серова. Подібна тенденція прослідковується у деяких творах Рубенса. Не дивлячись на обмежену кількість основних кольорів, фламандський художник, на думку автора книги «Старі майстри», досягає надзвичайного ефекту, завдяки протиставленню їх один з одним. Для того, щоб створити враження кольорового багатства полотна Рубенс уводить до коричневого підмальовку два або три активних кольори. Ежен Фромантен протиставляє манеру накладання фарби на полотно фламандським художником сучасним йому митцям, зокрема Курбе, з густими мазками та важким шаром фарби. В її основі знаходиться міра, притаманна живопису Рубенса.

Серову довелося вирішувати й непросту композиційну проблему, яку, на наш погляд, допомогли вирішити названі вище майстри. Згадаймо слова художника, записані Костянтином Коровіним: «Как эти испанцы замечательно головы в холст вставляли; так вот как надо» [10, с. 89]. Візуальне обстеження портрету співака надало можливість зробити деякі висновки, насамперед, у царині колориту. В якості підмальовку використано фарбу коричневого відтінку з подальшим ускладненням, завдяки уведенням фарби чорного кольору. Скоріше за все, на палітрі художника знаходилося від трьох до п'яти фарб. У такому кольоровому реєстрі працювали Рембрандт і Веласкес, а подекуди й Рубенс.

У деяких місцях, поблизу кромки, полотно не записано, що свідчить про швидкий темп роботи, а також про те, що головним завданням було написання обличчя співака. Нижче від підпису Серова, виконаного у правій нижній частині чіткими літерами червоного кольору видніються смужечки кольору, які утворилися завдяки надлишку розчинника. Будучи у Мадриді, за рік до смерті, Серов знову вивчав твори старих майстрів: Веласкеса, Дюрера, Мантеньї, Рафаеля, Тиціана. Після перегляду картин останнього помічає важливий технічний прийом: «/.../ все написано на легком масле, не особенно задумавшись» [6, с. 243]. Подібний технічний прийом спостерігаємо і на портреті д'Анраде. Живописна площина у ньому ще не підпорядковується безпосередній виразності твору, що обумовлюється на наш погляд, відсутністю поставленого завдання самим художником.

Характер нанесення мазків у сумському портреті обумовлений логічною спрямованістю. Якщо форми обличчя виліплено дрібними мазками, то одяг і тло портрету записані вплавленими мазками, утворюючи майже однорідну поверхню, яка характеризується просторовою невизначеністю. Складається враження, що Серов не пише картину, але покриває фарбою полотно у частинах тла та одягу співака. Лише у деяких місцях видніються сліди пензля. Цікавий прийом спостерігаємо у трактуванні малюнку лівої частини обличчя, яка уведена у глибоку тінь, а кордони її підкреслено чорним кольором, не даючи їй розчинитися з тлом.

Глухий колорит на портреті португальського співака побудований на земляних фарбах. Чорний колір – частий гість на полотнах старих майстрів. Чорну фарбу – палену слонову кість з її багатьма відтінками використовував

Рубенс. Про місце чорної фарби на палітрі іспанського та голландського митця відмічав Репін у листі до Віктора Васнецова від 29 грудня 1873 року: «Замечательно – Рембрандт и Веласкес писали почти одной черной краскою и потом кое-где оживляли» [цит. за: 17, с. 565]. Серов надавав цьому кольору особливого змісту, висловлюючись про це таким чином: «Краски не важны, я хочу писать черной», «Ты черным напиши хорошо» [11, с. 90]. Художник уміло розподілив тонові сполуки, що дозволило підкреслити форми у місцях, де колір фону майже зливається з одягом або волоссям портретованого. Майстерність Серова виявилася у тому, що покладені у деяких місцях не по формі мазки (крило носа, правий бік губи) ніяк не знижують загального враження від створеного художником образу. Слід зазначити, що технічний прийом – ліплення рис обличчя дрібними мазками різними за кольоровою тональністю у цьому портреті матиме продовження у портреті «Дівчина, освітлена сонцем» (1888). Якщо кольорова та композиційна система портрету д'Анраде орієнтована на рецепти старих майстрів, особливо Веласкеса, то у другому творі має ознаки впливу нового живопису.

Технологічний процес створення картини Серовим суттєво відрізнявся від складного процесу старих майстрів. Якщо в основі останніх був ретельний вибір основи твору (полотно, дерево), його обробка, приготування фарби, вибір захисного шару (лак), то у Серова технологічний процес спрощувався через застосування матеріалів промислового виробництва.

Якщо система колориту твору синтезувала музейні враження Серова від мистецтва Веласкеса і Рембрандта, тематично портрет Антоніо д'Анраде споріднений з деякими портретами голландського живописця Франса Хальса (між 1581–1585 – 1666), на яких зображені особи, які посміхаються або сміються («Мулат» бл. 1630, Музей образотворчих мистецтв, Лейпціг; «Хлопчик з глечиком», «Циганка»). Твори Хальса у музеї Харлема справили велике враження на Репіна: «/.../ живої художник, свободный...», – писав він у листі до Василя Поленова [21, с. 450]. Будучи у цьому місті 18 липня (31. 07) 1885 р. Серов відвідав художній музей, в якому знаходилася колекція творів Франса Хальса. Блискуче вміння Хальса передавати миттєві рухи та фізіономічні особливості моделі у момент сміху або посмішки означали наявність у творах артистичної виразності, якій під силу зображення майже усіх відтінків людських емоцій. Завдання Серова зобразити посмішку д'Анраде знайшло продовження в портреті усміхненої Зинаїди Юсупової.

Художник, як правило, при написанні портрету виходить з якогось баченого ним взірця, який на даний момент володіє його почуттями та думками, особливо на початковому етапі творчості. Не виключенням був і Серов. Відсутність розгорнутого сюжету в портреті д'Анраде апелює на вивчення його достоїнств насамперед у мистецькому плані.

Висновки. Звернення Валентина Серова до мистецтва старих майстрів обумовлювалося декількома чинниками:

по-перше, воно було пов'язано з навчальним процесом в академії, орієнтованим на розуміння мистецтва у царині колориту та формують чинників твору на зразках мистецької спадщини минулого. Значну роль у зацікавленні Серова мистецтвом старих майстрів відіграв Ілля Репін, який приділяв значної уваги копіюванню їхніх творів;

по-друге, обумовлене загальною тенденцією серед російських художників, спрямованою на знайомство, вивчення та застосування технічних прийомів живопису старих майстрів у власній художній практиці, а також пошуку опори у цінностях культури минулого;

по-третє, копії, зроблені Серовим з творів Рембрандта, Веласкеса, Рубенса виявили коло митців, творчість яких особливо імпонувала художнику. Портрети Веласкеса підштовхнули Серова до створення власної концепції портретного мистецтва, що полягала у зображенні моделі не прикрашаючи і не ідеалізуючи її, – писати те, що бачиш. Якщо копії Серова з творів Веласкеса були дотичними до оригіналу, то копія з картина Тиціана послугувала приводом для вільного інтерпретування. «Портрет Антоніо д'Андрате» з Сумського художнього музею виконаний з огляду на взірці старих майстрів, зокрема, Веласкеса та Рембрандта;

по-четверте, чутливість Серова до нового живопису (Жюль Бастьєн-Лепаж, Андерс Цорн) не заперечувала уроків, отриманих ним від мистецтва старих майстрів, до яких він звертався протягом усієї творчості, створюючи своєрідне поле для культурного діалогу та формуючи технологічні особливості творчого процесу. Будучи спорідненим за тематикою, разом з портретами Мазіні і Таманьо, «Портрет Антоніо д'Андрате» становить значний інтерес, як з іконографічного боку, так і з точки зору технології творчого процесу.

1. Атрощенко О. Творчество Валентина Серова в контексте эпохи. Валентин Серов. К 150-летию со дня рождения. Москва: Государственная Третьяковская галерея, 2015. С. 8–31.
2. Вакар И. А. О Серове. Размышления после выставки. Павел Федотов. Феномен личности в контексте времени; Валентин Серов и русская культура XIX – начала XX века; Сергей Тимофеевич Коненков. Скульптура XX века; Русский культурно-исторический музей в Праге. Творческое наследие русского зарубежья – часть отечественной культуры XX века: материалы научных конференций. Москва: Государственная Третьяковская галерея, 2016. С. 77–94.
3. Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников / ред.-сост., авт. вст. ст., очерков о мемуаристах и коммент. И. С. Зильберштейн и В. А. Самков. Ленинград: Художник РСФСР, 1971. Т. 1. 717 с.
4. Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников / ред.-сост., авт. вст. ст., очерков о мемуаристах и коммент. И. С. Зильберштейн и В. А. Самков. Ленинград: Художник РСФСР, 1971. Т. 2. 599 с.
5. Валентин Серов в переписке, интервью и документах: сб. в 2-х т. / сост., авт. вст. ст. и прим. И. С. Зильберштейн и В. А. Самков. Ленинград: Художник РСФСР, 1985. Т. 1. 448 с.
6. Валентин Серов в переписке, интервью и документах: сб. в 2-х т. / сост., авт. вст. ст. и прим. И. С. Зильберштейн и В. А. Самков. Ленинград: Художник РСФСР, 1985. Т. 2. 432 с.
7. Государственная Третьяковская галерея: каталог собрания: живопись конца XIX – начала XX века. Серия живопись XVIII–XX веков. Москва: Сканрус, 2005. Т. 5. 526 с.
8. Грабарь И. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. 1865–1911. Москва: Искусство, 1965. 489 с.
9. Зильберштейн И. С. Путешествие Репина и Стасова по Западной Европе в 1883 году. Репин. Художественное наследие / ред. И. Э. Грабарь, И. С. Зильберштейн. Москва; Ленинград: Изд-во Академии наук СССР, 1948. Т. 1. С. 429–524.
10. Каталог посмертной выставки произведений В. А. Серова. 1865–1911. 2-е издание. Москва: Типо-литография т-ва И. Н. Кушнерев и К-о, 1914. 39с.
11. Константин Коровин вспоминает... / сост. книги, авт. вст. ст. и коммент. И. С. Зильберштейн и В. А. Самков. 2-е издание, доп. Москва: Изобразительное искусство, 1990. 607 с.
12. Круглов В. Ф. Творчество Серова в зеркале коллекции Русского музея. Русский музей представляет: Валентин Александрович Серов. 1865–1911. Живопись. Графика. Из собрания Государственного Русского музея: альманах. Санкт-Петербург: Palace Editions, 2005. С. 21–45.
13. Круглов В. Валентин Серов – «я не портретист. Я просто художник». Русский музей представляет: Серов – не портретист: альманах. Санкт-Петербург: Palace Editions, 2015. Вып. 442. С. 11–23.
14. Лапшин В. П. Валентин Серов. Последний год жизни. Москва: Галарт, 1995. 544 с.
15. Ляшин В. А. Серов – больше, чем портрет. Русский музей представляет: Валентин Александрович Серов. 1865–1911. Живопись. Графика. Из собрания Государственного Русского музея: альманах. Санкт-Петербург: Palace Editions, 2005. Вып. 69. С. 5–19.
16. Ляшин В. А. Портретная живопись В. А. Серова 1900-х годов. Основные проблемы. Изд. 2-е. Ленинград: Художник РСФСР, 1986. 260 с.

17. Переписка И. Н. Крамского. Переписка с художниками. Москва: Искусство, 1954. Т. 2. 667 с.
18. Побожий С. В плену у музики и свобода в живописи. К 150-летию со дня рождения В. А. Серова (1865–1911). Лига культуры. 2015. № 6. С. 102–105.
19. Побожий С. Твори російського художника В. Серова в музеях України. Наукові читання, присвячені 150-річчю від дня народження Валентина Серова (1865–1911): матеріали / Державний вищий навчальний заклад «Українська академія банківської справи Національного банку України»; за заг. ред. канд. мистецтв. С. І. Побожія. Суми: ДВНЗ «УАБС НБУ», 2015. С. 3–9.
20. Репин И. Письма 1867–1930. В 2-х т. / сост. и авт. вст. ст. И. А. Бродский. Москва: Искусство, 1969. Т. 1. Письма 1867–1892. 455 с.
21. Репин. Художественное наследство / ред. И. Э. Грабарь, И. С. Зильберштейн. Москва; Ленинград: Изд-во Академии наук СССР, 1948. Т. I. 590 с.
22. Русский музей представляет: Валентин Александрович Серов. 1865–1911. Живопись. Графика. Из собрания Государственного Русского музея: альманах. Санкт-Петербург: Palace Editions, 2005. 256 с.
23. Серова В. С. Как рос мой сын. Ленинград: Художник РСФСР, 1968. 294 с.
24. Серова О. В. Воспоминания о моем отце Валентине Александровиче Серове / вст. ст. и примеч. Г. С. Арбузова. Изд. 2-е, доп. Ленинград: Искусство, 1986. 200 с.
25. Серов В. А. Переписка. 1884–1911 / вст. ст. и прим. Н. Соколовой. Ленинград; Москва: Искусство, 1937. 439 с.
26. Фромантен Э. Старые мастера / авт. вст. ст. и коммент. В. С. Турчин. Москва: Изобразительное искусство, 1990. 312 с.
27. Шарнова Е. Б. Репин и старые мастера. Илья Репин / Государственная Третьяковская галерея: [каталог]. Москва: Август Борг, 2019. С. 55–65.
28. Якимович А. «Другое искусство»: от Ренессанса к двадцатому веку. Искусствознание. 2002. 1/02 (XIX). С. 5–55.

УДК 069.5:7[(477.52-25)]:738.1(430)

Г. О. Решетнова

МАЙСЕНЬКА ПОРЦЕЛЯНА В СУМСЬКОМУ ОБЛАСНОМУ ХУДОЖНЬОМУ МУЗЕЇ ІМ. Н. ОНАЦЬКОГО

У статті проаналізовано ряд порцелянових творів виробництва Майсена, що надійшли від приватних власників та нині зберігаються в колекції Сумського обласного художнього музею імені Никанора Онацького. Завдяки компаративному та мистецтвознавчому аналізу, уточнено атрибуцію майсенських виробів. Дослідження порцелянових творів з колекції музею у порівнянні зі світовими аналогами як малої пластики, так і монументальних об'єктів, вводить предмети української збірки у світовий контекст.

Ключові слова: фарфор, атрибуція, порцелянова мануфактура Майсена, Сумський обласний художній музей.

Постановка проблеми. В українських музейних колекціях збережена значна кількість творів західноєвропейської порцеляни. Проте дослідження в галузі декоративно-вжиткового мистецтва, а саме – фарфору, обмежується переважно місцевими виробництвами. Західноєвропейські зразки часто оминаються або згадуються лише під час тематичних виставок. Через обмеження доступу до колекцій та відсутності обговорення – зустрічаємо помилки в атрибуції творів навіть у музеях національного масштабу.