

XIV НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

ЭКСПЕРТИЗА И АТРИБУЦИЯ

ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО
ИСКУССТВА

26 ноября — 28 ноября 2008, Москва

МАТЕРИАЛЫ

В областную библиотеку
Математическо-Николаевские
Ферусевский от
Мирн Евсеев от.
3. 07. 12г.
Дов



Р# III 1442196

ИЗДАНИЕ

ОБЪЕДИНЕНИЯ МАГНУМ АРС

МОСКВА 2011

М.Е. Даен

Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Вологда

Т.В. Максимова

*Российский научно-исследовательский институт
культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева, Москва*

М.Г. Кононович

Всероссийский художественный научно-реставрационный центр им. И.Э. Грабаря, Москва

Английский живописец Джордж Доу (1781–1829), работавший в России с 1819 по 1829 год, относится к числу тех знаменитостей, вокруг имени которого всегда возникали бурные дискуссии. Наследие художника – автора Военной галереи 1812 года в Зимнем дворце, исчисляется сотнями произведений, однако оно далеко не однозначно. Наряду с превосходно написанными полотнами, поражающими смелостью живописных решений и яркостью образов, среди приписываемых ему портретов имеются заурядные, и даже слабые, которые с трудом могут претендовать на его авторство. С другой стороны, есть немало “так называемых” произведений Доу, которые написаны профессионально, однако они также могут попасть под категорию явных, либо скрытых копий.

Известно, что многие портреты, находившиеся в мастерской Доу, гравировались его современником Томасом Райтом, художники И. Гейтман и К. Тон делали литографии с его работ для тиражирования. С 1825 года в мастерской Доу работали его ученики: Вильгельм Голике, Александр Поляков, каждый из которых в меру своего таланта делал более или менее профессиональные копии. По справедливому замечанию исследователя Г.Б. Андреевой, уже при жизни слава в России этого модного английского живописца была столь велика, что за одну только подпись Доу платили огромные суммы.¹ Не удивительно, что среди приписываемых ему портретов есть и такие, где авторство Доу является чисто номинальным, так как маэстро мог участвовать в них лишь на уровне подготовительной стадии, либо двух-трех эффектно брошенных завершающих мазков.

При такой популярности естественно ожидать много подделок, особенно после 1825 года, когда началось массовое тиражирование его произведений. За последнее время появилось много каталогов и альбомов, посвященных Д. Доу², есть немало атрибуционных публикаций, так или иначе связанных с его именем³, однако при этом настоящей комплексной экспертизы эталонных произведений этого художника до сего времени проведено не было. Вряд ли надо говорить о том, что одного лишь стилистического анализа, каким бы достойным он ни был, либо наличия подписи на той или иной картине, недостаточно для того, чтобы отличить копию от оригинала. Однако как выбрать эти эталонные образцы? Нам представляется, что в качестве

ориентиров для проведения подобных работ могут быть названы только те произведения художника, которые были написаны им в самом начале его пребывания в России и без помощников, т. е. начиная с 1819 и до 1824 года.

В этой связи заслуживает особого внимания одно из бесспорных произведений художника – “Семейный портрет Межаковых” 1821 года из Вологодского государственного музея-заповедника. На нем представлен Павел Александрович Межаков с его женой Ольгой Ивановной, ур. Брянчаниновой. Портрет подписной. Авторская подпись и дата 1821 год, помещены на планке дивана.⁴ (Ил. 1, 2) (Авторская подпись подлинная, она исполнена черной краской кончиком тонкой кисти по коричневому жидкому слою, которая слегка растеклась).

Судьба данного произведения достаточно сложна. Портрет поступил в Вологодский областной краеведческий музей до 1921 года из родовой усадьбы Межаковых – Никольское Кадниковского уезда Вологодской губернии.⁵ Вскоре после этого дом Межаковых, построенный во второй половине XVIII века, сгорел. До войны этот портрет в экспозиции музея видел научный сотрудник Гос. Эрмитажа В.К. Макаров, который писал очерк о художнике Д. Доу и назвал его самым лучшим среди всех его произведений.

Во время войны портрет подвергся большим испытаниям. В октябре 1941 года его решили эвакуировать в числе наиболее ценных экспонатов в Тотемский краеведческий музей. Багаж с экспонатами переправляли по реке баржой, не исключено, что в него просочилась влага. Вероятно, после вскрытия багажа картина была снята с подрамника и сложена вдвое, отчего на ней образовался перелом с осыпями по горизонтали. Позже, когда картина вновь после косметической реставрации, была натянута на подрамник, грунт на портрете вместе с живописью стал повсеместно отслаиваться от холста. Возможно, это произошло также от появления плесени в грунте картины. И в таком аварийном виде она поступила в 1976 году в ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря на реставрацию. В течение 10 с лишним лет реставратор А.Л. Соломин проводил поистине ювелирную работу по восстановлению картины: укрепляя грунт, устраняя повреждения красочного слоя, плесень и деформации.

Семейный портрет Межаковых из Вологодского государственного музея-заповедника. Признаки аутентичности стиля Джорджа Доу.

Картина была дублирована на новый холст, подведен новый грунт в местах утрат, восстановлены живописные участки вместе с лаковым покрытием. После реставрации портрет Межаковых неоднократно экспонировался на выставках.⁶ В 1988 году он вернулся в музей и сейчас находится в экспозиции. В 2006 году портрет был всесторонне исследован специалистом института культурного и природного наследия им. академика Д.С. Лихачева Т.В. Максимовой при участии рентгенолога Т.С. Никитиной и химика, научного сотрудника ВХНРЦ им. И.Э.Грабаря М.Г. Кононович, результаты изысканий которых мы предлагаем в настоящей публикации.

Несомненный интерес представляет сам заказчик данного портрета. Павел Александрович Межаков (1788–1865) был сыном крупного вологодского помещика Александра Михайловича Межакова (род. ок. 1750–1809), сколотившего крупное состояние благодаря службе в уголовной палате Вологодского гражданского суда, председателем которого он был на протяжении многих лет. Павел Межаков получил прекрасное домашнее образование, знал много иностранных языков, благодаря чему был зачислен в штат государственной Коллегии министерства иностранных дел переводчиком. Он много лет служил в Петербурге в Комиссариатском департаменте, а в промежутках между службой проводил время в своем имении, где писал, стихи, занимался переводами классиков античной поэзии⁷. В его имении Никольское, расположенном на берегу живописной реки Уфтьюги, имелись роскошный парк, конный завод, театр, оркестр, огромная библиотека, картинная галерея. В 1811 году Межаков женился на Ольге Ивановне Брянчаниновой (1794–1833), внучке поэта Афанасия Брянчанинова, двоюродной сестре святителя Игнатия Брянчанинова⁸.

Павел Межаков имел отличный эстетический вкус, обожал западноевропейскую живопись. В составе картинной галереи, принадлежавшей Межаковым, которая была продана за долги потомками в 1865 году после его смерти, числились произведения “Рюсталья” (Рейсдала), Гвидо Рени, Бартоломеуса Ван дер Хельста, Воувермана, Рембрандта⁹. Существует мнение, что хозяин усадьбы и сам пробовал себя в живописи¹⁰.

Не удивительно, что Павел Межаков, который с 1821 по 1826 год находился на службе в Петербурге, сразу обратил внимание на блистательного английского живописца Джорджа Доу, которому и заказал к юбилею своей десятилетней свадьбы фамильный портрет для портретной галереи в имение Никольское¹¹.

Это большое полотно размером 152 x 119 исполнено в лучших традициях английского романтизма. Доу использует в композиции портрета уже найденные им ранее приемы, которые напоминают отчасти его портреты, написанные в Англии и привезенные с собой в Россию, где они экспонировались на выставке 1820 года в Академии художеств. В качестве примера приведем: “портрет актрисы О-Нейл в роли Джульетты”, “Пастушок”.¹² На портрете Межаковых справа мы видим предгрозовую пейзаж с низким горизонтом, тучи, гонимые ветром, клубящиеся облака над поблекшим

серым лесом и бегущей среди оврагов, речкой. Этот романтический пейзаж, в контрасте с темно-красной драпировкой, изображенной слева, играющей в композиции роль театральной кулисы, сразу привлекает внимание к изображениям Межакова и его жены, вынесенным на передний план. Принцип контрастных сопоставлений: звучного пятна вишнево-красного занавеса и открытого пространства, световых и цветовых эффектов, статики и динамики – один из приемов композиционного построения картины. Так статичная фигура Межакова, стоящего позади дивана со скрещенными на его спинке руками противостоит динамично развернутому торсу его жены. Она окутана густой тенью и рефlekсами от красной драпировки, в которых словно растворяются отдельные детали формы и цвета костюма, а также обобщенно написанного лица. Видна лишь большая голова, беспокойно всклокоченные ветром пряди волос (как на эрмитажном портрете А.С. Шишкова) (ил. 3). Изображенное против света лицо, залитое красноватыми отблесками, с широким лбом, чуть раскосыми глазами и крутым подбородком с ямочкой посередине также погружено в полутень. Оно почти решено в подмалевке, едва прикрывающем предварительный авторский графитный рисунок, который хорошо просматривается сквозь него, как в акварели. Не претендуя на какую-либо репрезентативность, образ Межакова содержит некий контекст погруженности в состояние глубоко скрытого творческого процесса. В картине он позиционируется как поэт-созерцатель. Главное внимание сосредоточено на красавице-жене Межакова, тонкий и гибкий стан которой, в серых переливающихся шелках ампирного платья с высокой талией, с белым кружевным воротничком по вырезу шеи, помещен в самый центр (ил. 4). Она – вдохновительница поэта, его муза, вознесенная над обыденной повседневностью быта. Следует отметить, тонко обыгранный контрапостный разворот фигуры, позволяющий максимально передать пластику женского тела. В этом движении есть что-то неустойчивое, театральное. Женщина словно сидит на диване и одновременно стремится привстать, оторваться от него, подхватывая рукой ускользающую золотистую шаль, эффектно окутывающую фигуру по спирали. В трактовке формы художник в равной мере использует и гибкий линейный рисунок, и цвет. Большое внимание он уделяет роли света, который исходит с разных сторон: снизу и сверху, концентрируя внимание зрителя на главных персонажах картины. Доминантой световых потоков, как будто аккумулирующей в себе изменчивое сияние мчащихся по небу облаков и туч, являются воздушно-белые страусовые перья шляпы, привлекающие внимание к одухотворенному, взволнованному лицу героини. Обращает внимание разнонаправленность ракурсов в изображениях лиц персонажей картины. Так, движение головы Ольги Ивановны Межаковой направлено не вниз, как у мужа, а резко повернуто от зрителя вверх, к небу, куда обращен и взгляд. В отличие от обобщенно эскизного изображения Межакова, Доу пишет его в насыщенной светом тональности, используя жидкие слои белил

с небольшой примесью розовато-золотистых пигментов, при этом оставляет графитный рисунок, просвечивающий через тонкий полупрозрачный слой инкарната. Быстрыми, стремительными мазками он выделяет большие светло-зеленоватые глаза, изображенные в ракурсе, полные лучезарного сияния, под плавными изгибами век и бровей, оставляя во внутренних уголках красноватые блики слезников. Уже в рисунке графитным карандашом намечает ресницы, веки, брови, чуть приоткрытые пунцовые губы, уверенно и почти чеканно кончиком круглой кисти выводит шелковистые локоны прически, выбивающиеся из-под головного убора. С оптимальной точностью положены завершающие плотные мазки белил на краешке левого глаза и на кончике носа, уточняющие ракурс и объем (ил. 5). Создается впечатление, что художник писал лицо Межаковой под живым впечатлением от натуры, но одновременно передавал в нем свое идеальное понимание женского образа в контексте эпохи как существа сверхчувствительной интуиции и поэтической утонченности, вроде пушкинского “гения чистой красоты”.

Обращает внимание многообразие живописных приемов, которые наглядно проявились в деталях картины: страусовые перья шляпы обрисованы длинными плавными мазками тонкой кистью с помощью лессировок. Широкой кистью проложен пейзажный фон, розовые цветные рефлексы от красной драпировки, почти импрессионистически играют в складках серого платья. Доу пишет не только живописно, но местами применяет виртуозно найденные им неординарные приёмы: например спинка дивана, на котором сидит Ольга Ивановна, написана светло рыжими густыми штрихами и пятнами, края которых размыты и через них просвечивает светлый грунт. С помощью этого приема он передает блестящие шелковистые разводы карельской берёзы дивана, а воздушный кружевной воротничок, оттеняющий изящную женскую шейку, играет легкими голубоватыми полутенями, словно сияющий на солнце и слегка подтаявший снег. При этом художник избегает иллюзорности. Фактуру ткани передает исключительно мастеровито: условными беглыми прикосновениями кисти в виде легчайших артистично брошенных штрихов, черточек, зигзагов, точек. Таким образом, весь портрет исполнен очень быстро, экспромтом, как будто на одном дыхании, методом *a la prima*. Такой метод был основан не только на большой живописной школе, которая характерна для Англии тех времен, но и на внутренней интуиции и индивидуальном таланте мастера.

Надо сказать, что данная картина никогда не копировалась, не имела авторских повторений. (Очевидно, заказчик сразу после исполнения увез ее в свое имение). Картина была предметом гордости нескольких поколений рода Межаковых, ее изучали, были даже попытки воссоздать аналогичные композиционные приемы при создании парадных портретов других потомков этого рода. Например, в портрете старшего сына Межаковых Александра Павловича с женой Юлией Францевной, урожденной

Тиран (1844 года. Холст, масло. 150 x 120). Автором этого портрета был художник П.С. Тюрин¹³, который создал не копию, а скорее зеркальную живописную вариацию (реплику), рассчитанную на поддержание равновесия в усадебном интерьере усадьбы Никольское. Таким образом, в портретном искусстве Вологды “Семейный портрет” Межаковых кисти Доу занял особое положение как эталон высокого профессионализма. Вместе с тем картину можно признать в полной мере эталоном аутентичности стиля и почерка Джорджа Доу. Не случайно, исследователь В.К. Макаров в своем монографическом очерке о художнике, который, к сожалению, не вышел в свет, а находится в архиве Российской Национальной библиотеки, назвал “Семейный портрет Межаковых” в числе самых достоверных и лучших произведений Джорджа Доу, написанных им в России. Мнение исследователя подтверждают и результаты комплексного исследования, проведенные в 2005-2006 годах. Один из самых ярких критиков Доу П.П. Свинын в полемике с ним в 1828 году писал, что картины его написаны якобы “без приготовления”. Он обвинял Доу в злоупотреблении асфальтом и потому предсказывал быструю гибель живописных полотен Доу от черноты¹⁴. Такое утверждение нам представляется не справедливым и, даже, в какой-то мере, предвзятым. Напротив, как вытекает из комплексного исследования, Доу тщательно продумал техническую сторону исполнения картины. Двухслойный грунт, состоящий из нижнего коричневого и верхнего белого, в основе которого лежат свинцовые белила, наложенные неравномерным слоем, (см. фотографии микрошлифов) обеспечили систему ее колорита, в котором все краски приобрели необычайную звучность и чистоту за счет оптического взаимодействия верхних слоев и нижних, работающих на просвет. В структуре красочных слоев тонко продумана отражающая способность белого грунта, за счет которого живопись приобрела акварельную легкость. Также профессионально на основе знания оптических законов цвета обыграны цветные подмалевки, которые выступают как дополнительные полутона, усиливающие цветовые контрасты. Разумеется, в палитре красок картины нет никаких следов пресловутого асфальта, употребление которого приводило к растрескиванию поверхности живописи и ее “сгребиванию” или “плывущему” кракелюру. Картина, имевшая много механических травм за время своего существования, до сих пор сохранила и первоначальную свежесть красок, и вдохновенное мастерство, которое так восхищало А.С. Пушкина в работах “быстроокого” британца. Нам представляется, что “Семейный портрет Межаковых” 1821 года кисти Джорджа Доу из Вологодского Государственного музея-заповедника можно назвать образцом высшей пробы не только русского, но и европейского искусства первой четверти XIX века.

РЕЗУЛЬТАТЫ ТЕХНИКО – ТЕХНОЛОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ.

ОСНОВА – холст (дублирован), полотняного переплетения, среднезернистый с неравномерной

толщиной нитей утка. Плотность нитей на см. кв. 18 х (основа вертикального направления) 13 (уток горизонтального направления). Полотно цельное (не сшивное).

ГРУНТ – состоит из двух слоев. Нижний слой, лежащий на холсте темно-коричневого цвета. Верхний слой белый. Оба слоя почти одинаковой толщины. В структуре грунта наблюдаются крупные зерна пигмента, которые заметны в фактуре красочных слоев при микроскопическом исследовании живописи. Темно-коричневый грунт и тонкий слой белого грунта сохранились на кромках.

В структуре красочных слоев используется отражающая способность белого грунта.

РИСУНОК исполнен графитом тонкими линиями и нанесен поверх белого грунта. В рисунке намечены основные ракурсы и уточнены детали лиц и фигур. Рисунок энергичный представляет разновидность живого наброска с натуры. Линии рисунка просвечивают через тонкие слои красок на лицах.

ПОДМАЛЕВОК – цветной. На лицах подмалевок в коричневато-телесной тональности, коричневый на фраке, серо-голубой на платье, розовый на обивке дивана, желтый на шали.

ЖИВОПИСНАЯ ФАКТУРА И ТОНАЛЬНО-ЦВЕТОВОЕ РЕШЕНИЕ.

Лицо П.А. Межакова. В рисунке четко определена основная конструкция лица и уточнен пластический характер деталей (глаза, брови, крылья носа и губы). На первом этапе (в подмалевке) использована жидкая розовато-коричневая полукроющая краска. Цвет подмалевок в завершающей стадии работы над формой не прокрашивался, он функционировал как самостоятельный красочный слой. На втором завершающем этапе полукроющей розовой или розово-коричневой краской прописаны как светлые, так и полутеневые участки лица. Мягкие блики на носу и глазах подчеркивают удлинённый разрез глаз и широкий крупный нос.

Лицо О.И. Межаковой. В рисунке, который просвечивает через тонкие полукроющие телесные красочные слои, можно заметить неоднократное уточнение формы бровей (две или три линии графитом) или проследить строение сложной формы глаз и век, изображенных в ракурсе. В рисунке полностью определена форма носа и губ, очерчен овал лица, прорисованы локоны волос, уточнена граница волос, отмечена горловина платья.

Подмалевок наносился желтовато-розовой краской тонким прозрачным слоем мягкой кистью (как-бы заливкой). Участки незакрашенного подмалевок (светлая полутень) виден на веках глаз и в правой полутеневой части лица модели.

В завершающей стадии художник моделировал форму розовато-телесной полукроющей краской, отметил красноватые полутона на слезниках глаз, в левой ноздре и на алых губах. Яркие блики света в виде двойных выпуклых мазочков на левом глазу и кончике носа сообщают некоторое напряжение всему

лицу. Белый тон грунта на женском лице отражает свет, проходящий через полукроющие и лессировочные слои, обогащая их внутренним светом. Красная обивка на диване. В подмалевке красная ткань решена жидкой красноватой краской, а сверху нанесен еще один слой красного лака. Белый грунт, просвечивая через эти красноватые слои, подчеркивает “игру света” в структуре живописи. Зигзаги узора ткани нанесены непосредственно поверх жидкого слоя подмалевок свободной размашистой кистью, которая оставляет разной толщины (густоты) вишневою лессировочную краску. Этим живописным приемом художник мастерски воссоздает впечатление фактуры “рыхлого” бархата. Таким же способом написана деревянная деталь спинки дивана. Так, например, по жидкому коричневому лессировочному слою, через который просвечивает белый грунт, нанесены пятна густой коричневой краски. Этот прием имитирует разводы текстуры карельской березы.

Темное серо-синее платье написано жидкими красками, энергичным движением кисти. В подмалевке платье написано полукроющей серовато-голубой краской. Широкими мазками отмечены складки и передано их движение по форме тела. Тени на платье прописаны темно-синей полукроющей краской, а свет на складках ткани – светло-розовой, как будто это цветной рефлекс, возникший от красной обивки дивана.

Желтая шаль в подмалевке написана полукроющей коричневатой-желтой краской, которая представляет собой не яркий полутон (полутень). Свет решен кроющей светлой желтой краской (желтый пигмент в смеси со свинцовыми белилами).

Белый кружевной чепчик и воротник написаны обобщенно. Белильными мазками отмечены основные элементы узора кружев, достаточно суммарно. Художнику удается создать впечатление воздушности и прозрачности кружев.

Волосы на голове Межаковых решены конструктивно. Например, локоны на женской голове имеют сложную по форме конструкцию, они написаны почти со скульптурной точностью.

ПРИЕМЫ ТЕХНИЧЕСКОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ.

Живопись в данном произведении легкого энергичного письма. Кисть при лепке объема движется уверенно и точно по форме. Художник владеет отработанными техническими приемами, которые позволяют ему свободным движением создавать разные материальные структуры и фактуры. Немаловажную роль при этом играют разные технические приемы нанесения краски и всевозможные оптические конструкции.

Подпись и дата на картине исполнены черной краской кончиком тонкой кисти. Подпись оригинальная нанесена поверх жидкого коричневатого слоя.

РЕЗУЛЬТАТЫ РЕНТГЕНОГРАФИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ.

1. Холст полотняного переплетения с утолщениями на нитях утка;
2. Полотно натянуто на подрамник с незначительными перекосами;
3. Имеются утраты грунта и красочного слоя по горизонтальному сгибу холста, так как холст когда-то хранился без подрамника и был сложен пополам. Имеются утраты грунта и красочного слоя в местах механических повреждений (ударов, проколов, прорывов);
4. Наблюдается слабая рентгенографическая плотность коричневого грунта и значительная рентгенографическая плотность верхнего белого грунта (неравномерная толщина верхнего грунта позволяет определить плотность нижнего грунта);
5. На рентгенограммах лица моделей не читаются, так как выполнены тонкими полукроющими слоями, читаются лишь белильные мазки на белом галстуке, на перьях шляпы, на кружевах чепчика и воротнике.

Сохранность живописи. Имеется жесткий грунтовой кракелюр. Наблюдаются жесткие сломы красочного слоя, образовавшиеся в результате хранения холста без подрамника. На картине имеются многочисленные мелкие тонировки в местах утрат авторской живописи.

Выводы. Технологические особенности живописи с использованием двойного грунта, структура красочных слоев с оптической их организацией, приемы технического моделирования формы свободной “легкой” кистью, последовательное ведение работы, начиная с четкого графического рисунка и заканчивая завершающими слоями с прорисовкой деталей кистью, указывают на мастерство выдающегося английского портретиста первой четверти XIX века Джорджа Доу.

Микроскопическое исследование структуры картины, анализ живописной фактуры и обработка результатов комплексного исследования Максимовой Т.В.

Рентгенографирование – Никитиной Т.С.

Изготовление микрошлифов и микро-фотосъемка в обычном свете и УФ-лучах – Барсуковой В.И.

РЕЗУЛЬТАТЫ ХИМИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ ГРУНТА И КРАСОЧНЫХ СЛОЕВ.

Проба № 1. Грунт с холстом с нижней кромки.

Грунт двухслойный. Верхний слой светлый, сероватый, блестящий (типа “свечного”) с темным поверхностным загрязнением. Нижний – коричневатый. При отмывании от связующего оба слоя грунта высветляются. Верхний слой становится практически белым и видна граница двух нанесенных слоев. Нижний слой – с желтым оттенком, с крупными и мелкими коричнево-красными включениями. Наполнитель верхнего слоя грунта: свинцовые белила и мел. Связующее – масло. Наполнитель нижнего слоя грунта – мел, охра желтая, включения коричнево-

красного железосодержащего пигмента, единичные очень мелкие блестящие включения слюды и прозрачные включения кварца. Основное связующее нижнего слоя грунта – клей животный (белковый) и масло. В верхней части грунта преобладает масло, а в нижней – белковый клей.

Проба № 2. Желтый красочный слой. Желтый красочный слой нанесен непосредственно по верхнему слою грунта. Состав красочного слоя: охра желтая, включения красного железосодержащего пигмента, единичные включения черного органического и неорганического пигментов. В некоторых частях пробы присутствует небольшое количество цинка.

Проба № 3. Красный красочный слой. Красно-фиолетовый красочный слой нанесен непосредственно по верхнему слою грунта. Состав красочного слоя: охра красная, примесь киновари ртутной, примесь свинцовых белил. 28.09. 2006 года. Ст. научн. сотр. ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря М.Г. Кононович.

Примечания:

1. Андреева Г.Б. Джордж Доу в России // Художник. №6. 1989. С. 38-47.

Макаров В.К. Джордж Доу в России // Труды отдела западноевропейского искусства ГЭ. Л. 1940 С. 175–192.

2. Государственный Эрмитаж. Английская живопись XVII–XIX вв. Каталог. Автор составитель Кроль А.Е. Л., 1961. Андреева Г.Б. Каталог портретов Д. Доу в книге Незабываемая Россия. Русские и Россия глазами британцев. XVII– XIX вв. М., 1997. С. 142-144.

Дукельская Л.А., Ренне Е.П. Английская живопись XVI–XX вв. ГЭ. Собрание западноевропейской живописи. Каталог. СПб, 1990.

3. Мягков Петр. Принцесса Оранская Анна Павловна. Портрет работы Дж. Доу // “Тинакотека”. 2004. № 18-19. С. 195-197. Ренне Елизавета. Коронационный проект герцога Девонширского // “Наше наследие”. 2000. № 55. С. 23-33.

4. Инв. ВОКМ 5210. Холст, масло. 152 x 119. Внизу слева на планке дивана авторская подпись: *Jeo Dawe R.A. Pinst 1821*.

5. Данная рукопись объемом в 28 машинописных страниц датирована 1939 годом, хранится в Отделе рукописей РНБ. Ф. 1135, № 225. “Макаров В.К.” На с. 24 приложена фотография портрета Межаковых кисти Доу. Рукопись поступила от вдовы исследователя З.П. Анненковой в 1972 году.

6. IX выставка произведений искусства, реставрированных ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря. Москва. 1988. Каталог. С. 70-72. Ил. С. 73.

Возрожденные шедевры Русского Севера. Каталог. М., 1988. С. 80.

7. Данилов В.В. Кадниковский уезд Вологодской губернии. // Север. Кн. 3-4. Вологда. 1923. Кошелев В.А. Вологодские давности. Архангельск. 1985. С. 91-98.

8. Шафранова О.И. Межаков Павел Александрович // Русские писатели. Биографический словарь. Т. 3. М., 1994. С. 560-561. Архивы: ГАВО Ф. 31, оп. 1, д. 257, Ф. 32. оп. 1. д. 355. РГИА. Ф.1343, оп. 25. д. 2944.



Ил. 1. Д. Доу. Семейный портрет Межаковых. Холст, масло. 152 x 119. Инв. ВОКМ 5210.



Ил. 2. Авторская подпись Д. Доу на планке дивана.



Ил. 3, 4, 5. Макросъемки фрагментов картины (лицо П.А. Межакова, фрагмент головы О.И. Межаковой с кружевным воротничком, лицо О.И. Межаковой – увеличенный фрагмент).