



The 3rd International Scientific and Practical Seminar
The preservation of Cultural Heritage
The scientific Study and Conservation of 17th -19th Centuries
Dutch and Flemish Painting
8-12 June 2015

Министерство культуры Российской Федерации
Государственный научно-исследовательский институт реставрации (Москва)
Министерство культуры Омской области
Омский областной музей изобразительных искусств имени М. А. Врубеля
Фонд культурной инвентаризации (SCI, Нидерланды)
Реставрационное ателье Лимбурга (SRAL, Маастрихт)
Государственная служба Нидерландов по культурному наследию (RCE, Нидерланды)
Министерство образования, культуры и науки Нидерландов
при финансовой поддержке Посольства Королевства Нидерландов в Москве

**III МЕЖДУНАРОДНЫЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ СЕМИНАР
СОХРАНЕНИЕ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ. НАУЧНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ И
РЕСТАВРАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ГОЛЛАНДСКОЙ И ФЛАМАНДСКОЙ ЖИВОПИСИ
XVII–XIX вв.
8–12 июня 2015 г.**

The Ministry of Culture of Russian Federation
The State Research Institute for Restoration, GosNIIR, Moscow
The Ministry of Culture of Omsk Region
Omsk Regional M. A. Vrubel Museum of Fine Arts
Stichting Cultuur Inventarisatie (SCI, The Netherlands)
Stichting Restauratie Atelier Limburg Maastricht (SRAL, The Netherlands)
Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed (RCE, The Netherlands)
Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap (The Netherlands)
With financial support of the Royal Netherlands Embassy in Moscow

**The 3rd International Scientific and Practical Seminar
The preservation of Cultural Heritage
The scientific Study and Conservation of 17th-19th Centuries
Dutch and Flemish Painting
8-12 June 2015**



**Приветственное слово заместителя Главы миссии
Посольства Королевства Нидерландов в Российской Федерации**

Позвольте мне поприветствовать всех участников семинара от лица Посольства Королевства Нидерландов в Москве. Это третий мастер-класс, который проходит в Омске в рамках программы «Совместное Культурное Наследие». На протяжении этих трех лет работа семинара вышла далеко за пределы Омской области. Сотрудничество голландских институтов с музеями сибирского и дальневосточного регионов вызывает огромный общенациональный интерес, что стало очевидно во время проведения презентации сборника материалов II Международного научно-практического семинара в ВХНРЦ им. И. Э. Грабаря в Москве 12 марта 2015 г.

Нам посчастливилось стать свидетелями того, как завязалось долгосрочное сотрудничество между музеями сибирского региона и голландскими институтами. Это гарантирует устойчивое развитие и взаимный обмен в рамках проекта. Хочется отметить, что Посольство Королевства Нидерландов высоко ценит участие в проекте российских специалистов из Санкт-Петербурга и Москвы, мы рады, что данный проект способствует сотрудничеству между российскими институтами.

На третьем семинаре была рассмотрена тема влияния голландской живописи на русское искусство. Голландское искусство на протяжении многих веков широко представлено в России и является важной частью нашего совместного культурного наследия. Распространение голландского искусства в России, по мнению специалистов, оказало огромное влияние на русскую живопись и общее развитие культуры в целом.

Несомненно, в ходе работы семинара будут выявлены новые аспекты данного влияния. Семинар создаст возможность для интересного взаимодействия между российскими и голландскими специалистами.

Желаю вам плодотворного сотрудничества.

В завершение я хотел бы поблагодарить Министерство культуры Омской области, Омский музей изобразительных искусств имени М. А. Врубеля, а также все участвующие в работе семинара голландские и российские институты и учреждения.

С уважением,
Йерун Бундер

**Welcome word by Deputy Head of Mission
Embassy of the Kingdom of The Netherlands**

I am proud to welcome you all to this seminar on behalf of the Dutch Embassy in Moscow. This is the third time that a Master Class in Omsk take place within the framework of our shared Cultural Heritage programme. In these three years the scope of the project has grown far beyond the borders of the Omsk Oblast. Our cooperation with the museums in Siberia and the Far East enjoys a nation-wide interest in Russia, which was evident during the high-profile presentation at the Grabar Institute in Moscow on March 12, 2015. We are fortunate to witness a structural long-term cooperation between the Siberian museums and the Dutch knowledge institutions. This ensures sustainability and reciprocity in the project. In addition, the Embassy attaches great importance to the participation of top Russian experts from Moscow and St. Petersburg. We are happy that the project promotes cooperation between Russian institutions themselves.

This year's theme is the influence of Dutch painting on Russian art. Dutch art has been present in Russia for centuries and is an important part of the shared cultural heritage of Russia and The Netherlands. The spread, the reception and the after effects of the Dutch art in Russia is a theme of great interest as – according to the experts – it exerted great influence on Russian painting and the development of Russian culture in general.

There will undoubtedly be new insights brought to light in the course of the coming days. The seminar promises an interesting interaction between the Russian and Dutch specialists. I wish you a fruitful cooperation.

Finally, I would like to thank the Vrubel museum and all the other Russian and Dutch institutions involved, as well as the main supporter from the Russian side: the Ministry of Culture of the Omsk Oblast.

Yours sincerely,
Jeroen Boender



Данное издание представляет материалы уже III Международного научно-практического семинара «Сохранение культурного наследия. Научное исследование и реставрация произведений голландской и фламандской живописи XVII–XIX вв.», который состоялся в Омском областном музее изобразительных искусств имени М. А. Врубеля 8–12 июня 2015 года. В рамках семинара был рассмотрен широкий круг вопросов по изучению, атрибуции и хранению произведений искусства, а также о сотрудничестве различных музейных специалистов. Обсуждались, например, аспекты обеспечения оптимальных условий сохранности произведений, в том числе температурно-влажностного режима в музее и его влияния на сохранность объектов культурного наследия. Мне особенно

приятно отметить, что Государственный научно-исследовательский институт реставрации участвовал в организации и проведении этого важного мероприятия. Специалисты института активно участвовали в работе семинара; выступали с докладами, провели мастер-классы и консультации.

Сборник материалов III Международного научно-практического семинара, несомненно, является актуальным и востребованным научным изданием как для музейной отрасли в целом, так и для отечественной реставрации в частности.

Директор Государственного
научно-исследовательского
института реставрации
Д. Б. Антонов

This edition presents the materials of already the 3rd International Scientific and Practical Seminar titled The Preservation of Cultural Heritage. The Scientific Study and Restoration of works of Dutch and Flemish Painting of 17th – 19th centuries which took place in the Omsk Regional M.A. Vrubel Museum of Fine Arts on 8th – 12th June 2015. A wide range of issues, regarding the research, attribution and storage of works of art as well as cooperation among various museum experts have been considered within the frameworks of the seminar. Discussed, for instance, were the aspects of storing works of art in optimum conditions. Special attention was paid to temperature and humidity conditions in a museum and the way they influence the preservation

of objects of cultural heritage. It is especially nice for me to point out that the State Scientific and Research Institute for Restoration took part in the arrangement of this important venue. The experts from the Institute actively participated in the work of the seminar: they presented reports, held workshops and provided consultations. The digest to the 3rd International Scientific and Practical Seminar is, by all means, an up-to-date and much-in-demand scientific work for the whole museum sphere in general and for the national restoration branch in particular.

Director of the State Scientific
and Research Institute for
Restoration
D.B. Antonov

Международный научно-практический семинар «Сохранение культурного наследия. Научное исследование и реставрация произведений голландской и фламандской живописи XVII–XIX вв.», проводимый в Омском музее уже в третий раз, стал форумом специалистов в области реставрации и сохранения голландского культурного наследия из Нидерландов, Москвы и региональных музеев от Поволжья до Дальнего Востока.

Мы рады, что именно Омский музей является сегодня площадкой для дискуссий и обмена мнениями на столь актуальную тему.

Занятия и мастер-классы проводили ведущие эксперты в области изучения, реставрации и консервации голландской и фламандской живописи XVII–XIX вв. из Королевства Нидерландов во главе с Лией Гортер, директором Фонда культурной инвентаризации (SCI), а также группа специалистов Государственного научно-исследовательского института реставрации. В работе семинара приняли участие искусствоведы и реставраторы из региональных музеев Омска, Перми, Екатеринбурга, Челябинска, Новосибирска, Томска, Тюмени, Красноярска, Владивостока, а также республики Казахстан.

В рамках работы семинара состоялся круглый стол по проблемам государственной аттестации художников-реставраторов с участием С. В. Филатова

(ГосНИИР, Москва) – председателя Аттестационной комиссии МК РФ и Е. И. Антоновой (ГосНИИР, Москва). Благодаря сотрудничеству с ГосНИИР, в частности с лабораторией климата музеев и памятников архитектуры (руководитель В. Б. Дорохов), Омский музей принял участие в международном форуме по молекулярной очистке воздуха для музеев «Чистый воздух в музеях», организованном ГосНИИР совместно с фирмой Camfil (Швеция).

На третьем по счету международном семинаре, проводимом в Омске, был рассмотрен широкий круг вопросов по изучению, атрибуции, хранению, температурно-влажностному режиму в музее и его влиянию на сохранность произведений. В ходе проведенных мастер-классов специалисты обменялись опытом и практическими навыками реставрационной деятельности, изучили особенности технологии картин голландских и фламандских мастеров XVII–XIX вв.

Директор Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля
Ю. В. Трофимов,

Главный хранитель Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля,
куратор проекта
А. Е. Чернявская

International scientific seminar “The Preservation of Cultural Heritage. The Scientific Study and Restoration of 17th-19th-centuries Dutch and Flemish painting”, held in Omsk Museum for the third time, has become an international forum of experts in restoration and preservation of Dutch cultural heritage in the Netherlands, Moscow and in all regional museums from the Volga region to the Far East.

We are happy to announce that today Omsk Museum becomes a place for discussion and exchange of opinions on such a vital topic.

Leading experts in the field of restoration and conservation of Dutch and Flemish painting of 17th-19th centuries held classes and workshops. Expert teams came from the Kingdom of the Netherlands, headed by Lia Gorter - the director of the Foundation Cultural Inventory (SCI), from the State Research Institute for Restoration. Art historians and restorers of regional museums of Omsk, Perm, Yekaterinburg, Chelyabinsk, Novosibirsk, Tomsk, Tyumen, Krasnoyarsk, Vladivostok, and the Republic of Kazakhstan attended the seminar.

The seminar will include round table discussions on the problems of state

certification of art restorers with S. V. Filatov (GosNIIR, Moscow) - Chairman of the Certification Commission of the Russian Federation Ministry of Culture, E. I. Antonova (GosNIIR, Moscow). Thanks to cooperation with GosNIIR, in particular with the laboratory for museum environment and monumental building (head - V.B. Dorokhov), Omsk Museum took part in the International Forum “Clean air in museums and art galleries”, dedicated to Molecular filtration of air, organised jointly by GosNIIR and the Camfil company (Sweden).

The third annual gathering held in Omsk, addressed a wide range of issues of research, attribution, storage, temperature and humidity conditions in museum and its impact on the preservation of art. At workshops, experts shared their experience and restorative skills, studied technological peculiarities of works by Dutch and Flemish masters of the 17th-19th centuries.

Director of the Omsk Regional M. A. Vrubel Museum of Fine Arts
Y. V. Trofimov,

Chief Curator of the Omsk Regional M. A. Vrubel Museum of Fine Arts,
Curator of the project
A. E. Chernyavskaya

Совместное голландско-российское культурное наследие

Предыстория

Поводом для проведения международных научно-практических семинаров «Сохранение культурного наследия» в Омске послужила конференция «Совместное российско-голландское культурное наследие», которая проводилась с 12 по 14 марта 2012 г. в Государственном музее керамики и «Усадьбе Кусково XVIII века» в Москве. Фонд культурной инвентаризации (SCI, Нидерланды) был специально приглашен для участия в этой конференции. Ее организатором выступил Национальный фонд «Возрождение русской усадьбы». В работе конференции принимали участие кураторы и реставраторы из

различных российских музеев и усадеб, в которых есть коллекции голландского и фламандского искусства. Голландские и российские специалисты выступили с докладами по широкому

кругу тем – освещали малоизученные коллекции, реставрационные методы и вопросы сохранения и управления коллекций. Во время работы конференции Анна Чернявская, главный хранитель Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля, предложила Фонду культурной инвентаризации организовать подобный форум в Сибири.

Перекрестный год культуры 2013

В рамках перекрестного года России–Голландии в 2013 г. Фонд культурной инвентаризации организовал первую конференцию в Омском областном музее изобразительных искусств имени М. А. Врубеля. В работу конференции, помимо искусствоведов, сотрудников Фонда (SCI), для участия были приглашены специалисты из Реставрационного Ателье

Лимбурга (SRAL) и Государственной службы Нидерландов по культурному наследию (RCE). На конференции голландскими и российскими специалистами, наряду с мастер-классами, были сделаны доклады по малоизученным коллекциям голландского и фламандского искусства из музеев Сибири. Конференция проводилась при финансовой поддержке Посольства Королевства Нидерландов в Москве и Министерства культуры Омской области. У сотрудников российских музеев была возможность принять участие в так называемой «программе посетителей» (программа по культурному обмену) Центра международного сотрудничества «Dutch culture». Это голландская организация, деятельность которой направлена на обеспечение международного культурного сотрудничества и ознакомления с работой различных культурных учреждений в Нидерландах. Их финансовая и практическая поддержка способствовала развитию нашего сотрудничества.

Сотрудничество в 2014–2016 гг.

Голландские участники высоко оценили опыт первой конференции в Омске и предложили проведение подобных мастер-классов и в последующие годы. В свою очередь, Омский областной музей изобразительных искусств имени М. А. Врубеля был удовлетворен достигнутыми результатами. Омский музей, наряду с подробным рапортом о проведенной конференции, по собственной инициативе опубликовал на английском и русском языках конспекты докладов мастер-класса 2013 г. Омский музей выразил свое пожелание, чтобы Фонд культурной инвентаризации в последующие годы также организовал мастер-классы. В ходе консультаций было решено в 2014 г. организовать мастер-класс, посвященный вопросам изучения и консервации живописи на деревянной основе, в 2015 г. – вопросам влияния голландского искусства на русское,

а в 2016 г. – реставрации и консервации произведений графики и рисунков. Трехлетний проект был обсужден в тесном сотрудничестве с Посольством Нидерландов в Москве с Тименом Коувенааром (Thunen Kouwenaar), который в это время являлся советником по культуре Посольства Нидерландов. Проект был профинансирован за счет средств организации Совместного Культурного Наследия (GCE).

Омский областной музей изобразительных искусств имени М. А. Врубеля, в том числе и за реализацию совместных проектов с Фондом культурной инвентаризации (SCI), стал одним из региональных лидеров музейной жизни России. Омский музей стал также методическим центром для специалистов музеев Урала, Сибири и Дальнего Востока, в которых имеются коллекции голландского и фламандского искусства. На базе омского музея, в новом корпусе, создается представительство Эрмитажа – Центр «Эрмитаж-Сибирь», в котором можно будет разместить студии по изучению и реставрации музейных коллекций, а также выставочные площадки.

Благодаря успеху мастер-классов, организованных Фондом культурной инвентаризации (SCI), и особому статусу Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля мы смогли продолжить и расширить наше сотрудничество. К участию в работе конференции в 2014–2015 гг. был привлечен Государственный научно-исследовательский институт реставрации (г. Москва), крупнейший в России научно-реставрационный центр. Омским музеем и Фондом культурной инвентаризации (SCI) был издан сборник научных статей по материалам II Международного научно-практического семинара «Сохранение культурного наследия. Научное исследование и реставрация произведений голландской и фламандской живописи XVII-XIX веков» на русском и английском языках. 12 марта 2015 г.

во Всероссийском художественном научно-реставрационном центре имени академика И. Э. Грабаря мы представили сборник научных статей семинара 2014 г. Презентация вызвала большой интерес у присутствующих специалистов, первые экземпляры издания были вручены г-же Елене Миловзоровой, тогда заместителю министра культуры России и г-же Иде де Кат, советнику по вопросам культуры, науки и образования Посольства Нидерландов в Москве.

Благодарность

Позвольте еще раз поблагодарить всех сотрудников музея за их усилия, благодаря которым стало возможно проведение мастер-классов. Особо хотелось отметить и выразить благодарность директору Омского музея Юрию Трофимову, кураторам и организаторам семинаров со стороны Омского музея Анне Чернявской и Елене Реутовой, а также директору Государственного научно-исследовательского института реставрации Дмитрию Антонову и его сотрудникам, принимавшим участие в работе семинаров. Большую поддержку нам оказали сотрудники Посольства Нидерландов в Москве Ида де Кат и Павел Кузьмин. Мы также хотим выразить особую благодарность Правительству Омской области и Министерству культуры Омской области за оказанное содействие, неподдельный интерес и финансовую поддержку данных мероприятий.

Публикация данного сборника стала возможной благодаря финансовой поддержке Фонда Вильгельмины Е. Янсен.

В заключении хотелось бы отметить, что только благодаря замечательному вкладу российских коллег и специалистов из RCE, SCI и SRAL мастер-классы смогли стать столь успешными.

Приятного чтения.

Лия Горттер,
директор Фонда культурной инвентаризации (SCI, Амстердам, Нидерланды)

Mutual Dutch and Russian Cultural Heritage

History

The basis of the Russian-Dutch partnership in Siberia and exchange of art historical and scientific knowledge, which resulted in Master classes with ten Siberian museums in the M.A. Vrubel Museum in Omsk was laid in 2012.

The Foundation for Cultural Inventory (SCI) was invited to take part in a conference titled 'Common Dutch and Russian Cultural Heritage'.

The Russian share was organised by the 'Foundation for the Renaissance of Russian estate'. From 12 – 14 March 2012, curators and restorers from museums with Dutch and Flemish collections gathered in the Orangery of the Estate Kuskovo in Moscow. Museums that are often housed in the buildings of previous estates. These collections in Russian regional museums are mostly modest in size, but contain largely unknown masterpieces of known and unknown artists from the 17th to the 19th century.

The focus was on restoration techniques of Dutch and Flemish masters and the management and conservation of collections.

Dutch and Russian specialists gave contributions on restoration, attribution and technical examination of these rich Russian collections. One of the participants was Anna Chernyavskaya, Head of Collections of the M.A. Vrubel Museum in Omsk. She proposed to hold a similar conference in Siberia inviting the other Siberian museums with Dutch and Flemish collections.

Year of Friendship 2013

A prerequisite for SCI was, that the museums were to determine the theme

of the conference based on their practice. Russian restorers, curators had to prepare presentations of their collections and give lectures about their work. The Dutch specialists could then give lectures and workshops on the Dutch practice. As part of the Friendship Year Netherlands-Russia in 2013, it was possible to organise this Master class on a reciprocal basis.

SCI had asked, in addition to art historians connected to the Foundation, specialists from the Stichting Restauratie Atelier Limburg (SRAL) and the Cultural Heritage Agency (RCE) to participate in a weeks Master class at the Vrubel Museum in Omsk. The joint developed program included both restoration and art-historical and technical research, as well as conservation and management; an integrated approach with lectures and workshops.

This is how the first 'International Scientific and Practical Seminar.

The Preservation of Cultural Heritage.

The Scientific Study and Restoration of Works of Dutch and Flemish Painting' came into being in 2013.

The management and staff of the Vrubel Museum perfectly arranged the Master class for the twenty participants from ten Siberian museums and five Dutch specialists. From the outset, not only the Dutch Embassy in Moscow but also the Ministry of Culture from the Omsk Region funded this project.

Evaluation

The evaluation of the Master class by the Dutch participants was very positive. They unanimously supported the proposal to organise another Master class the following year. The evaluation of the Russian colleagues from the Siberian museums also stated that they wished to continue working together. In addition to the reports, the Vrubel Museum

had also published the English/Russian synopsis of the lectures. Media such as the press, national radio and television covered the Master class.

The Siberian museum representatives had already met and identified three themes for following Master classes: 'Panel painting' for 2014, 'Dutch paintings on canvas' for 2015 and 'Graphic and Drawings' for 2016.

In agreement with the then Counselor for Culture in Moscow, Thymen Kouwenaar, a three-year project funded by GCE (Mutual Cultural Heritage) funds was opted for.

The Ministry of Culture of the Russian Federation had given the Vrubel Museum the status of "Excellent" and the right to serve as a centre for the Siberian museums with Dutch and Flemish collections. The city of Omsk provided a facility in which a research and restoration studio and exhibition space could be housed.

Partnership 2014-2016

This is how the Dutch-Russian partnership was given a more structural nature in 2014. The nationally operating State Institute for Research and Restoration (GosNIIR) in Moscow, working under the responsibility of the Ministry of Culture of the Russian Federation, was involved with the Master classes and on March 12, 2015 the first collection of articles from the lectures from 2014 was presented in the restoration studio of the I. Grabar Institute in Moscow. With great interest the first copy was presented to the Secretary of State for Culture, Elena Milovzorova and to the Counselor for Culture, Education and Science in Moscow, Ida de Kat.

Acknowledgements

Again, I want to thank all the museum staff for their efforts to enable the Master classes. In particular, this applies

to director Yuri Trofimov, Anna Chernevskaya and Elena Reutova of the M.A. Vrubel Museum in Omsk and Dmitry Antonov, director of GosNIIR and his staff. Ida de Kat and Pavel Kouzmine of the Dutch Embassy in Moscow were always there for us. Our gratitude also certainly extends to the Ministry of Culture of the Russian Federation for their cooperation and to the Ministry of Culture of the Region Omsk for their proverbial interest and annual financial contributions. The support of the Wilhelmina E. Jansen Fund enabled us to this publication.

Finally, I want to say that without the outstanding contributions of the Russian colleagues and the experts of SCI, RCE and SRAL, the Master classes would not have been such a great success. I hope you will enjoy reading their articles.

Lia Gorter, director SCI
Foundation for Cultural Inventory,
Amsterdam, The Netherlands



На фото (слева направо) : заместитель министра культуры России Елена Миловзорова, директор Фонда культурной инвентаризации (SCI) Лия Гортер, директор ГосНИИР Дмитрий Антонов, переводчик, на переднем плане главный хранитель ООМИИ им. М. А. Врубеля Анна Чернявская.

Left to right: Secretary for Culture of the Russian Federation, Mrs. Elena Milovzorova, Lia Gorter, Foundation for Cultural Inventory, Dmitri Antonov, Director GosNIIR, interpreter and in the foreground Anna Anna Chernyavskaya, Vrubel Museum, Omsk.

Голландское влияние в русской живописи

Бернард Фермет

Фонд культурной инвентаризации (SCI),
Амстердам

В 1942 г. в Нидерландах была опубликована очень важная книга, написанная искусствоведом немецкого происхождения Хорстом Герсоном «О распространении и влиянии голландской живописи XVII в.» («*Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*»). Эта публикация стала результатом многолетнего проекта, который преследовал цель изучить влияние и распространение голландского искусства по всей Европе. Х. Герсон родился в Берлине и после изучения истории искусства в Вене прибыл в Нидерланды, чтобы работать с Корнелисом Хофстеде де Гроот. В 1930 г., после смерти Хофстеде, его собрание легло в основу Нидерландского института истории искусств (РКД), который и по сей день является самым важным институтом в мире по документации голландской живописи. Герсон проработал здесь вплоть до выхода на пенсию в 1966 г., из них последние 12 лет в качестве директора. Еще до Второй мировой войны он получил голландское подданство.

Книга «О распространении и влиянии голландской живописи XVII в.» была завершена в очень трудных условиях, в разгар войны. Проект был начат задолго до войны, благодаря проведенному Сообществом Тейлора конкурсу, который на самом деле преследовал единственную цель – обеспечить возможность Герсону написать эту книгу. Данная публикация рассматривала все европейские страны, были изучены голландские художники, работавшие за рубежом, иностранные художники, подверженные влиянию голландского искусства и крупные коллекционеры голландского искусства. Акцент делался на XVII в., но весь проект охватывал более широкий промежуток времени вплоть до XIX в. Кроме того, уделялось внимание

Dutch influence on Russian painting

Bernard Vermet

Foundation for Cultural
Inventory, Amsterdam

In 1942, a very important book appeared in the Netherlands, written by the German-born art historian Horst Gerson titled *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts* (*Spreading and aftermath of the Dutch painting of the 17th Century*). It was the result of a project that started years earlier and aimed to map the influence and spreading of Dutch art throughout Europe. Gerson was born in Berlin and came to the Netherlands after studying art history in Vienna, to work for Cornelis Hofstede de Groot. When he died in 1930, his collections formed the basis of the later formed Netherlands Institute of Art History (RKD), which is still to this day the most important institute in the world for documenting Dutch painting. Gerson would work there until his retirement in 1966, his last twelve years as director. He was naturalised as a Dutchman before the second World War.

The book *Ausbreitung und Nachwirkung* was completed under highly difficult circumstances, right during the war. The project had started long before that, after a 'contest' devised by the Teylers Society, with its only purpose being that Gerson would be able to write this book. All European countries are systematically reviewed. It covers Dutch artists abroad, foreign artists who are influenced by art of the Netherlands and important collectors of Dutch art. The emphasis lies on the 17th century, but it starts earlier and occasionally goes well into the 19th century. Flemish artists are also discussed, but less systematic.

также фламандским художникам, но менее систематически.

Несколько лет назад РКД начал реализовывать «Цифровой проект Герсона». Тексты были переведены и снабжены изображениями как всех перечисленных произведений, так и работ, по которым сведения еще не получены. Главы были дополнены новой информацией и литературой. На сегодняшний день в онлайн-режиме уже доступны сведения по Польше и Дании, в настоящее время началась подготовка информации по Германии. Следующим этапом проекта станет Россия.

В книге глава о России занимает всего 10 страниц, ссылок на литературу немного. Основными российскими источниками для Герсона служили шеститомное издание «Истории русского искусства» (1909-1916) И. Э. Грабаря и журнал «Старые Годы». Очевидно, он также использовал много западной литературы. В книге упоминаются голландские (и фламандские) художники, приехавшие в Россию, российские коллекционеры, которые собирали голландское искусство, и художники, которые вдохновлялись голландским искусством. Глава по России слишком краткая, чтобы дать хороший обзор, поэтому редактирование и актуализация займет много времени. Ниже приводятся впечатления автора статьи по некоторым цитируемым Х. Герсоном вопросам и дополнения к ним.

В книге глава о России занимает всего 10 страниц, ссылок на литературу немного. Основными российскими источниками для Герсона служили шеститомное издание «Истории русского искусства» (1909-1916) И. Э. Грабаря и журнал «Старые Годы». Очевидно, он также использовал много западной литературы. В книге упоминаются голландские (и фламандские) художники, приехавшие в Россию, российские коллекционеры, которые собирали голландское искусство, и художники, которые вдохновлялись

A couple of years ago, the RKD started the project *Gerson digitally*. Gerson's chapters are translated and provided with all the images of both the discussed and the yet to be retrieved works. The chapters are updated with as much new information and literature as possible. The first results for Poland and Denmark are already online and right now Germany is being digitalized. Russia will follow shortly.

Gerson's chapter on Russia is a mere ten pages long and only sources literature. The most important Russian sources were the six-part standardised work by Igor Emmanuilovich Grabar, *History of Russian Art* (1909-1916) and the magazine *Staryje Gody*. Of course, he also used a lot of Western literature. Dutch (and Flemish) artists who travelled to Russia are discussed, as well as Russian collectors who collected Dutch art and artists who were inspired by Dutch art. The chapter is too short to give an accurate overview of the Russian situation and the updating will cost a great deal of time. What follows now will give an impression of the issues that Gerson cites and an addition.

Gerson starts his chapter by mentioning the two Dutch travels of Peter the Great in 1697/98 and 1716/17, to continue with the observation that during the time of the first Romanovs, already Dutch architects, engineers, cartographers and engravers were active in Russia. He mentions the fortress builder Cosmo de Moucheron and the goldsmith Gilles van Exel who worked for tsar Michael Romanov in the 1620s. The first worked among others in Astrakhan, the second bought goods and recruited staff from the Netherlands for the tsar. Just like the English trader John Hebdon in 1658,

голландским искусством. Глава по России слишком краткая, чтобы дать хороший обзор, поэтому редактирование и актуализация займет много времени. Ниже приводятся впечатления автора статьи по некоторым цитируемым Х. Герсоном вопросам и дополнения к ним.

Исаак Масса (1586-1643) был купцом, а также дипломатом, который одним из первых посетил Россию и жил здесь на протяжении долгого времени. Между 1601 и 1639 гг. он шесть раз посетил Россию с короткими и более длительными пребываниями. Он является автором нескольких публикаций о России. Его мемуары, описывающие события Смутного времени, свидетелем которых он был, находясь в Москве в 1601-1608 гг., описание истории Лжедмитрия служат ценным источником для российских историков. Поэтому личность Масса более известна в России, нежели в Нидерландах, несмотря на тот факт, что несколько его портретов были созданы самим Франсом Хальсом.

В Москве Масса подружился с дворянином, который в 1595 г. в борьбе против татар в Кромах стал инвалидом. Масса рассказывал ему о жизни и религии в Нидерландах и, в частности, о борьбе против испанцев и сражениях принца Мориса, и дал ему несколько отпечатков гравюр на эту тему. Взамен Масса попросил у дворянина предоставить карту Москвы.

Однако создание карт было строго запрещено, и поэтому дворянин сказал Масса, что он предпочел бы отдать ему лучшего коня, нежели карту. Тем не менее, Масса получил свою карту, которая до сих пор хранится в Королевской библиотеке в Гааге (рис. 1). В нижней части карты – картуш для текста, который не был нанесен на данную карту, в виде типичного фламандского и голландского обрамленного завитками щита, как мы видим на приведенном примере 1555 г.



fig.1

Exel had to persuade artists to come to Moscow. He only targeted architects and practitioners of arts and crafts. Of all the works that could be suspected of Western craftsmen being involved in the manufacturing, virtually nothing can be ascribed to one single person.

A salesman, as well as a diplomat, who visited Russia early and lived there for some time was Isaac Massa (1586-1643). Between 1601 and 1639, he visited Russia six times for a short or longer period of time and described the country in several publications. From 1601 to 1608, during the Time of Troubles, he lived in Moscow and his description of the history of the False Dmitriy is regarded as a credible source, also by Russian historians. That makes him better known in Russia than in the Netherlands, despite the fact that Frans Hals painted several portraits of him.

In Moscow, Massa befriended a nobleman who had become disabled in 1595 during the battle against the Tatars in Kromy. Massa taught him about life and religion in the Netherlands, and in particular about the fight against the Spaniards and the battles of Prince Maurits, of which he gave him several prints. In return, Massa asked for a map

of Moscow. Making such maps was strictly forbidden and the nobleman told Massa he would rather have given him his best horse. Nevertheless, Massa got his map, which is still preserved in the Royal Library in The Hague. (fig. 1) The cartouche for a (never applied) text

at the bottom is composed of typical Flemish/Dutch scroll ornament, which is known mainly for the numerous prints by Hans Vredeman de Vries, such as this example from 1555. (fig. 2)

(рис. 2), который стал известным благодаря многочисленным гравюрам Ганса де Вриса Вредермана. Картуш и края карты переданы как единое целое. Это означает, что русский художник имел в наличии голландские гравюры и не слепо копировал, а мог адаптировать на свой собственный вкус и понимание.

Западное влияние на русское искусство начинает отчетливо проследиться в развитии портретной живописи. Самые ранние портреты, т. н. парсуны, такие как портрет Ивана IV Грозного, по-прежнему не отличаются от святых икон. Но в портрете князя Михаила Васильевича Скопина-Шуйского (1583–1610) светом более наглядно подчеркнута пластичность (рис. 3). Симон Ушаков (1626–1686) относится к великим новаторам русской живописи. Он использует в своих иконах западную пластичность, как на изображении лица Христа на плате Вероники (рис. 4). При написании икон Ушаков также включает архитектурные элементы, заимствованные из итальянских гравюр. Например, на заднем плане в иконе Ветхозаветной Троицы мы видим изображение классического здания с коринфскими колоннами (рис. 5). Тем не менее, Ушаков вместо масляных красок все еще продолжал использовать темперную технику, но это не помогло предотвратить осуждение архиепископа Аввакума, который заклеил иконы художника как «блудные дела дьявола».

Ушаков, главным образом, находился под влиянием итальянских и польских образцов, но это не

The cartouche and border decorations seem produced as a unit with the map, meaning that the Russian artist was in possession of Dutch prints and did not simply copy them, but managed to adapt them to his own taste and insight.



fig.2

The Western influence in Russian painting first becomes clear in the development of portrait painting. The earliest portraits, called parsonas, like that of Ivan IV Grozny, were still indistinguishable from holy icons. However, the portrait of Mikhail Vasilyevich Skopin-Shuisky (1583-1610) suggests a greater plasticity with light fall. (fig. 3) Simon Ushakov is considered a great innovator of Russian



fig.3

painting. He applied the same Western plasticity in his icons, like in the face of Christ on the sudarium by Veronica. (fig. 4) Ushakov also added architectural elements borrowed from Italian prints to his icons, like a classic building with

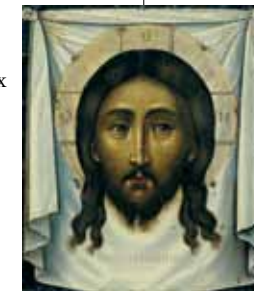


fig.4

Corinthian columns on the background of his icon of the Old Testament Trinity. (fig. 5) He did hold on to the use of tempera instead of oil paint, but this did not prevent his icons to be condemned as "lascivious works of the devil" by Archbishop Avvakum.

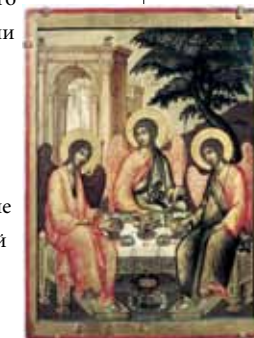


fig.5

Ushakov was mainly influenced by Italian and Polish examples, but that does not mean that Dutch painters and paintings didn't come to Russia

означает, что и в ранний период голландские художники и картины не попадали в Россию. Одним из таких примеров является упомянутый Герсоном анекдот Карела ван Мандера в его «Книге о художниках» 1604 г. Ван Мандер рассказывает, как голландец, который жил в Москве, вероятно, купец, был изображен «голыми руками», т. е. без кисточки, Корнелисом Кетелом (1548–1616).

Весьма вероятно, купец хотел показать свой портрет Борису Годунову, «с которым у него были достаточно дружеские отношения». Кетел был хорошо известен своим умением писать руками. Данный портрет (рис. 6), учитывая его дату – 1601 г., может быть именно той работой, которая упоминалась ван Мандером, так как на картине есть следующая надпись – «Без кисточки и я нарисовал целиком».



fig.6

at an early stage. One early example comes from an anecdote, mentioned by Gerson, by Karel van Mander in his *Schilder-boeck* of 1604. Van Mander writes about a Dutchman living in Moscow, probably a merchant, and how he had his portrait made 'by bare hands', so without a brush, by Cornelis Ketel (1548 – 1616) to show

to the Grand Ruler, highly likely Boris Godunov, "with whom he was very friendly". Ketel was rather famous for this skill. A particularly fine example that, given the date in 1601, could perhaps be the work mentioned by Van Mander, is entitled 'Sonder Borstel of Pinseel / am ick geschildert heel "(Without brush or paintbrush, am I painted entirely). (fig. 6)

Х. Герсон также упоминает о портрете Андрея Виниуса (1605–1662) 1653 г., который был написан Исааком Лютикуйсом во время посещения Виниусом Амстердама. Герсон при этом добавляет, что Виниус оставил портрет семье, когда вернулся в Москву. Это указывает на то, что исследователь располагал недостаточным количеством материала для составления главы о России и использовал данные, которые не были точно проверены. Было бы интереснее, если бы он упомянул Корнелиса Фишера, который выгравировал портрет Виниуса, сделав на гравюре частично надпись на кириллице. Виниус, безусловно, мог взять отпечатки этой гравюры в Россию, чтобы гордо показать и подарить своим знакомым (рис. 7). Виниус прибыл в Россию вместе с Масса, но остался здесь и поступил на службу. Его сын Андрей (1641–1717) стал главным советником Петра Великого по Голландии, занимался вопросами подготовки



fig.7

Gerson also mentions the portrait that Andrius Winivius (1605-1662) had made of himself by Isaac Luttichuys whilst visiting Amsterdam, but adds that he left it with family when he returned to Moscow. This indicates that Gerson apparently lacked substance for the Russian chapter and mentioned

things that were not exactly relevant. It would have been more interesting if he had mentioned the portrait of Winivius engraved by Cornelis Visscher with partly Cyrillic caption. (fig. 7) Winivius will certainly have taken it to Russia to show with pride to his relations and to give away. Incidentally, Winivius came to Russia with Massa, but stayed there and entered the service of the tsar. His son Andrey (1641-1717) would become Peter the Great's biggest advisor on Dutch business, prepared his Dutch

его голландских поездок и привлечения голландских граверов на работу в Россию. Об этом аспекте речь пойдет отдельно.

Герсон считал, что впервые художники из Нидерландов появились в России во времена правления царя Алексея (1645–1676). Так как эти художники не находились при посольстве, они должны были жить в пригороде, в Немецкой Слободе, и им разрешено было работать только на царя. Одним из первых был Иоганн (Иван) Деттерсон или Детерс, который в 1643 г. был назначен «живописного дела мастером». Вероятно, Деттерсон был голландцем. Он давал уроки анатомии. Сначала это вызвало большое сопротивление. В 1650 г. Деттерсон писал о своих учениках Исааке Абрамове и Федоре Степанове, что если бы они продолжили свое обучение у него еще два года, то смогли бы писать в реалистической манере, как и он сам. Деттерсон скончался в 1655 г.

Художник Даниэль (II) Вухтерс (1622–1675/82) был родом из Антверпена. В 1662 г. в составе Шведского посольства прибыл в Москву. Он остался здесь, женился во второй раз и жил с родителями своей супруги. В феврале 1667 г. он предложил свои услуги царю, написав, что он может писать портреты и исторические картины лучше, чем Деттерсон. Для доказательства своего мастерства он нарисовал картину «Осада Иерусалима», после чего был принят на службу. Иван Бесмин попросился к нему учеником. Вскоре после этого, однако, Вухтерс уехал в Данию, и картина не сохранилась. Нам известны другие произведения этого художника, такие как «Царица Савская перед Соломоном» и «Великодушие Сципиона», которые Герсоном были названы как «жесткий Ластман». Герсон упоминает, что существует несогласие по поводу атрибуции портрета патриарха Никона (рис. 8) кисти Вухтерса. Действительно, технически и

travels and brought Dutch engravers to Russia. That topic is discussed elsewhere in this book.

According to Gerson, the first painters from The Netherlands came to Russia during tsar Alexei (1645-1676). They were to live in a German suburb (Sloboda) if they were not part of a delegation and they were to work for the tsar exclusively. One of the first to be appointed Master of Painting (schivopisnogo dela master) in 1643 was Johan (Ivan) Detterson or Deters. Detterson was highly likely Dutch. He introduced the studies of anatomy and the skeleton, which was not received well at first. On his pupils Isaac Abramov and Feodor Stepanow he wrote in 1650 that if they were to stay for another two years, they would be able to paint as realistically as he did. Detterson died in 1655.

In 1662, the painter Daniël (II) Wuchters (1622-1675/82) from Antwerp came to Moscow with a Swedish delegation. He stayed, got married, a second time, and moved in with his in-laws. In February 1667 he offered his services to the tsar, writing about his ability to paint portraits and history pieces, and better so than Detterson. To show his skills, he painted a *Siege of Jerusalem*, after which he was hired and the painter Ivan Besmin asked to be his pupil. Shortly after, Wuchters departed to



Denmark and the painting was not preserved. We do know some other paintings by him, such as *Queen of Sheba for Salomon* and a *Continence of Scipio*, which was described by Gerson as "a rigid Lastman". Gerson mentions disagreement on the attribution of

Portrait of Patriarch Nikon (fig. 8) to Wuchters. It does indeed seem too

fig.8

композиционно работа кажется слабой, но голландское влияние очевидно в передаче богатой текстуры одежды и ковров, особенно если сравнить эту работу с портретом Никона, написанным художником Бесмином в начале 1680-х гг. (рис. 9).



weak, both technically and compositionally, but the Dutch influence in the rich texture of the garment and the carpet are undeniable, especially compared to a portrait of Nikon attributed to Besmin from the early 1680s. (fig. 9)

Изображение плиток на картине Бесмина свидетельствует о растущем интересе к передаче прямой линейной перспективы вместо обратной. Более отчетливо можно это увидеть в иконе «Иоанн Креститель в пустыне», написанной в 1689 г. Тихоном Филатовым (рис. 10). В 1670-х гг. в Москве

The tiles on the portrait by Besmin show the growing Russian interest in a central perspective instead of a reversed perspective. This is even more apparent in the icon of *John the Baptist in the desert* by Tychon Filatov from 1689. (fig. 10) In the 1670s, one

и Петербурге работал художник Петер Энгельс, прозванный «мастером перспективы». Предположительно он был сыном Габриэля Энгельса (1592–1654). В таком случае он, как и его отец (рис.11), вполне был способен рисовать очень богатые архитектурные интерьеры в стиле



Peter Engels was active as “Perspective Master” in Moscow. If he was, as can be suspected, the son of Gabriel Engels (1592 Hamburg 1654), he must have been able to paint rich architectural pieces like his father did (fig. 11), in the style of Hans Vredeman

de Vries, но это кажется менее вероятным, так как не было заказов для писания церковных интерьеров, а скорее для выполнения иллюзорной декорации в залах и плафонах.

de Vries, but it seems not very likely there was a market for such paintings, so he probably designed things like illusionistic decorations for walls and ceilings.

Между тем, в иконописи начали часто использовать гравюры из голландских Библий, как это уже было указано. 1677 г. царь Алексей приобрел экземпляр Библии Пискатора, изданной в 1650 г. Николасом Иоаннисом Фишером. В развитии портретной живописи до петровского времени следует упомянуть также «Большую государеву книгу, или Корень российских государей», известную также как «Царский титулярник», созданную в 1672 г. при царе Алексее. Она содержит более 60 портретов иностранных государей,

In the meantime, icon painting regularly used prints from Dutch bibles, like recalled elsewhere. In 1677, Tsar Alexei obtained a copy of the Piscator Bible, as published by Claes Jansz. Visscher in



1650. For the development of portrait painting, before the time of Peter the Great, Alexei’s Grand Statebook/ Царский титулярник (Tsar’s Book of Titles) from 1672 should be mentioned. It contains over 60 portraits of

fig.9

fig.10

fig.11

русских царей и патриархов, в том числе портрет самого Алексея (рис. 12).



contemporary foreign rulers, as well as Russian patriarchs and princes, among which Alexei himself. (fig. 12)

fig.12

При Петре голландское влияние в России достигло неведомого доселе пика, и ключевую роль в этом сыграл Андрей Виниус. Петр взял таких граверов, как Адриан Шхонебек (ок. 1660–1705), его пасынка Питера Пикарта (1668/9–1732) и Оттомара Эллингера III (1704–1735) в Россию. Петр Первый одним из первых начал приобретать голландские картины для своих новых дворцов, находящихся в самом Санкт-Петербурге и пригородах. В первую очередь, это были картины на морскую тематику, в особенности работы художника Адама Сило. В 1698 г. Михиль ван Мюссер (1645–1705) в Амстердаме написал портреты Петра Великого, адмирала Франсуа Лефорта в меховой шапке за столом (рис. 13) и, возможно, портрет Александра Даниловича Меншикова в полном парадном облачении (рис. 14).



During Peter the Great, the Dutch influence in Russia boomed, with, as mentioned before, Andrey Winius at the heart of it. Peter brought engravers such as Adriaen Schoonebeek (ca. 1660-1705), his stepson Pieter Picaert (1668/9-1732) and Ottomar Ellinger III (1704-1735), on whom later more. Should we only focus on painting, we know of course that Peter purchased Dutch paintings on a large scale for his new palaces in and around St. Petersburg, starting with seascapes, mainly by Adam Silo. In 1698, Michiel van Musscher

fig.13

Во время своего второго визита в Амстердам в 1716–17 гг. художнику Карлу де Моору было поручено написать портреты Петра Первого и его второй супруги Екатерины I (1655–1738) (рис. 15). Спустя некоторое время Петр послал молодого художника Андрея Матвеева (1701–1739) в Голландию, чтобы тот дальше совершенствовал свое мастерство. Он был учеником Карла де Моора и Арнольда Боонена (1669–1729). Потом еще два года Матвеев проучился в Академии Антверпена и после завершения учебы в 1727 г. он вернулся в Санкт-Петербург. Его портрет княгини Анастасии Петровны Голицыной, написанный



(1645-1705) manufactured portraits in Amsterdam of Peter the Great, admiral Francois Lefort, with fur hat on table (fig. 13) and (probably?) Aleksandr Danilovich Menshikov, in Russian costume. (fig. 14)

fig.14

On his second visit to Amsterdam in 1716/17, Peter and his second wife Catherine I had Carel de Moor (1655-1738) paint them. (fig. 15) Shortly after that, Peter sent the young painter Andrei Matveyev (1701-1739) to Holland to further specialize his trade. He studied with Carel de Moor and Arnold Boonen (1669-1729). He went on to study for two years at the Antwerp Academy before returning to St. Petersburg in



fig.15

fig.16

в 1728 г., показывает, насколько он точно придерживается манеры письма Карла де Моора (рис. 16). Год спустя Матвеев создает «Автопортрет с женой», который был написан более легко, мазки красок нанесены на французский лад, но непринужденность письма выдает голландское влияние и в изображении утонченных рук прослеживается что-то от искусства Ван Дейка (рис. 17). Нежный жест



1727. His portrait of Princess Anastasia Petrovna Golitsin from 1728 shows how much he owed to Carel de Moor. (fig.16) The portrait that Matveyev created one year later of him and his wife is lighter, more French, but the looseness is still more Dutch, and in the refined

hands some of the art of Van Dijkstra can be seen. (fig. 17) And even though it is

fig.17

супруги на «Автопортрете с женой» напоминает картину Рембрандта «Еврейская невеста», хотя вполне очевидно, что это не является сознательным заимствованием художника.



probably fortuitous, the tenderness of the gesture is almost reminiscent of Rembrandt's *Jewish Bride*.

В то время, когда Матвеев пребывал в Нидерландах, Иван Никитин (1680/ 90–1742) на протяжении четырех лет был учился в Италии и Франции. Царевну Прасковью Ивановну (рис. 18) Никитин



Whilst Matveyev stayed in the Netherlands, Ivan Nikitin (1680/90-1742) was sent to Italy and France for four years. His *Portrait of Tsarevna Praskovya Ivanovna* (fig. 18) is much

more reserved, more distanced, which can't solely be ascribed to the character of the portrayed.

fig.18

изобразил гораздо более сдержанной и бесстрашной, чем она была в действительности, из-за влияния итальянской школы живописи, где было принято писать портретируемых в более сдержанной манере. Немецкий художник Иоганн Готфрид Вальтер (около 1680–1733/37) был приглашен Петром Великим в Санкт-Петербург из Северной Голландии. Его «Портрет Петра на смертном одре» (рис. 19), написанный в 1725 г.,



The German painter Johann Gottfried Tannhauer (ca. 1680-1733/37) was brought to St. Petersburg by Peter the Great from the Northern Netherlands. His portrait

of Peter on his deathbed (fig. 19) still shows some Dutch realism, but most of his portraits are completely French

fig.19

или итальянская. Позже, в XVIII в., эта тенденция не изменится. Герсон полностью пропускает дальнейшее

or Italian in atmosphere and technique. This image would not change during the rest of the 18th century. Gerson therefore skips the rest of the 18th century and only discusses issues such as the art Catherine the Great and other collectors bought. When looking

повествование по XVIII в. и ограничивается только обсуждением таких вопросов, как коллекционирование произведений искусства Екатериной Великой и др. Если рассматривать творчество большой тройки русской портретной живописи XVIII в. Ф. Рокотова, Д. Левицкого и В. Боровиковского, то, вероятно, только в творчестве последнего можно усмотреть отголоски влияния голландского реализма. Но было бы справедливым сказать, что его работа по крайней мере на одно поколение моложе и является предвестником романтизма. Герсон также завершает этот раздел одной короткой фразой: «Художники романтизма во главе с П. А. Федотовым (1815–1852) восхищались и почитали реалистическое искусство голландцев XVII в.».

На картине П. Федотова «Свежий кавалер» (рис. 20) во всей постановке сцены и предметах, лежащих на полу и столе – гитаре, прислоненной к стулу, птичьей клетке на балке плафона, – мы видим сходство с произведениями лейденской школы натуралистической живописи Герарда Доу и Франца (I) ван Мириса (рис. 21, 22). Однако в работах последних отсутствует анекдотичность (карикатурность) изображения, тогда как П. Федотов считался российским Уильямом Хогартом. Но он рисовал также более умеренные портреты, которые по изображенной атмосфере больше напоминают голландские примеры. Его строгий безмятежный «Портрет



at the great three of the 18th-century Russian portrait painting, Rokotov, Levitski and Borovikovsky, then one could say that only the latter used some Dutch realism in his work, even though it is probably more realistic to say that his work was over a generation younger and therefore already points towards the upcoming romanticism. Not surprisingly Gerson returns to painters, in one short final sentence: "The romanticism genre painters, with P. A. Fedotov (1815-1852) on top, looked up to the Dutch realists of the 17th century in full admiration".

In a painting like Fedotov's *The fresh Cavalier* (fig. 20), it is mainly the whole staging, with all kinds of objects on the floor and table, the guitar against the half-cut seat and the birdcage at the bar, which immediately seems to hark back to the Leiden fine painters, such as Gerard Dou and Frans (I) van Mieris. (fig. 21 and fig. 22) However, they lack the anecdotal character so typical for Fedotov that it gained him the nickname of the Russian William Hogarth. But he also painted more tranquil portraits with an atmosphere that approached his Dutch examples. The austere serenity of his *Portrait of Nadezhda Zhdanovich* (fig. 23) is even reminiscent of

fig.20

fig.21

fig.22

fig.23

fig.24

fig.25

Надежды Жданович» (рис. 23) даже напоминает работу Йоханнеса Вермеера, хотя художник не мог видеть эту работу (рис. 24). До 1866 г., когда Этьен-Жозеф-Теофиль Торе написал свою знаменитую монографию о Вермеере, в России не было работ Вермеера и творчество этого художника было почти неизвестно.



fig.26

J.Butner, 1735



fig.27

J.Appelius, 1760



fig.28

Пожалуй, творчество Василия Тропинина (1776–1857) больше всего находилось под влиянием голландской живописи. Будучи крепостным графа Моркова, он на протяжении почти 20 лет писал портреты членов семьи графа и делал копии с картин старых мастеров. Вполне очевидно, что «Портрет семьи Морковых», написанный в 1813 г. (рис. 25), вписывается в традиции голландских семейных портретов XVIII в., в которых такие качества как добродетель и умеренное веселье должны были противостоять роскоши французского стиля (рис. 26, 27). О знакомстве художника с творчеством старых голландских мастеров свидетельствуют многие написанные Тропининым жанровые картины наподобие портретов или портреты, выполненные как жанровые произведения – «Женщина в окне» («Казначейша»), 1841 г. (рис. 28) (показана рядом с картиной Рембрандта (рис. 29)), а также «Кружевница» 1823 г. (рис. 30) (показана рядом с одноименной картиной Вермеера) (рис. 31).



fig.29



fig.30



Johannes Vermeer's work, though he may not have been aware of this. (fig. 24) There were no works of Vermeer in Russia, and before Étienne-Joseph Théophile Thoré wrote his monograph in 1866, Vermeer was almost completely unknown. Perhaps the most influenced by the Dutch painting was Vasily Tropinin (1776-1857). As a serf of Count Morkov he painted family portraits and copies of old masters for nearly 20 years. So it may be that his Portrait of the family Morkov from 1813

(fig. 25) still fits in the tradition of 18th-century Dutch family portraits, in which virtue and moderate luxury are prevalent over the more exuberating French taste. (fig. 26 and fig. 27) Tropinin's knowledge of old masters is also seen from his genre-like portraits, or portrait-like genre pieces, such as his *Young Woman Looking Through a Window (The Treasurer's Wife)* from 1841 (fig. 28), shown here next to Rembrandt (fig. 29) and the *Lace-maker* from 1823 (fig. 30), next to Vermeer's painting with the same subject. (fig. 31)

Tropinin will not have known Vermeer's example either, but he will have known one of the many other paintings with the same subject, but

видеть картины Веермера. Вероятно, он был знаком с работами других мастеров на эту тему. Но что примечательно, как и в случае с художником Федотовым, переданная в его картине атмосфера и интенсивность более схожи с работой Вермеера. То же самое можно сказать и о работе Алексея Венецианова (1780–1847). В картине Венецианова «Крестьянская девушка с телянком» (рис. 32) есть что-то от умеренности и мечтательности таких картин Вермеера, как «Молочница» и «Девушка с жемчужной сережкой», хотя голландское вдохновение Венецианов мог черпать и в работах такого художника, как Иаков Кейп (рис. 33). В этой работе Венецианова можно увидеть как влияние голландской живописи, которую отличало пристрастие к сценам из повседневной жизни, так и художников итальянского ренессанса, придерживающихся строгих эстетических правил. Как пример. можно привести творчество Пьеро делла Франческа.

До сих пор мы рассматривали почти исключительно портреты или схожие с ними жанровые картины. В самом деле, голландский натюрморт и анималистические сюжеты были меньше распространены и известны в России. Однако были некоторые художники, которые самоотверженно работали в обоих жанрах. Так, придворный художник Иоганн Фридрих Гроот, который в 1743 г. поселился в



it is noteworthy that he, like Fedotov, seems to connect more with its atmosphere and intensity. Something similar could be said of the work of Aleksey Venetianov (1780-1847). His *Girl with calf* (fig. 32) has something of the stillness and dreaminess that are characteristics of both Vermeer's *Milkmaid* and *Girl with a Pearl Earring*, while the actual Dutch inspiration of Venetianov, if present at all, will more likely lie in the work of a painter like Jacob Cuyp. (fig. 33) But one could also describe his work as a combination of a, perhaps, Dutch inspired taste for the ordinary with the austere aesthetic principles of Italian renaissance painters like Piero della Francesca.

Up to this point, we've discussed almost exclusively portraits or similar paintings. Indeed, for example, the animal painting and the still life did not enjoy a wide distribution in Russia. However, both genres had some passionate practitioners. The court painter Johan Friedrich Grooth (1717-1800), who settled in 1743 in St. Petersburg, painted numerous animal paintings that exhibit similarities to the work of painters such as Abraham Hondius in both execution and themes. (fig. 34 and fig. 35). His still lives are rare and, if

fig.31

fig.32

fig.33

fig.34 Grooth

fig.35 Hondius

fig.36
Grooth

Санкт-Петербурге, писал многочисленные изображения животных, похожие как по тематика, так и по исполнению на работы Авраама Хондиуса. (рис. 34, 35). Его натюрморты редки и отчетливо демонстрируют влияние голландских натюрмортов.



they have been influenced by Dutch examples, it was mainly through the work of others, such as the French painter Jean-Baptiste-Simeon Chardin. (fig. 36) In his still lives Grooth found a very

fig.37
Khrutsky

Это влияние происходило в основном через работы других художников, например, таких, как французский мастер Жан-Батист Симеон Шарден (рис. 36). Последователем Гроота как художника-натюрмортиста стал Иван Хруцкий (1810–1885), большая часть работ которого была создана под влиянием французского и испанского натюрморта (рис. 37). В некоторых работах он сочетает французские и испанские элементы с цветочными натюрмортами, которые, кажется, были непосредственно заимствованы с работ Амброзиуса Босхарта (1573–1621) или его подражателей (рис. 38, 39). Натюрморты Фомы Торопова (1821–1898), как правило, показывают торжество изобилия и написаны скорее под влиянием французского искусства, нежели голландского, но это не мешает художнику иногда обращаться также к творчеству Босхарта (рис. 40, 41).



late follower in Ivan Khrutsky (1810-1885). Most of his still lives bear heavily on French and Spanish examples. (fig. 37) But in some works he combines more French and Spanish elements with a flower

fig.38
Khrutsky

стали Фомы Торопова (1821–1898), как правило, показывают торжество изобилия и написаны скорее под влиянием французского искусства, нежели голландского, но это не мешает художнику иногда обращаться также к творчеству Босхарта (рис. 40, 41).



still life that seems to have been directly taken from a work by Ambrosius Bosschaert (1573-1621) or one of his followers. (fig. 38 and fig. 39). The still lives of Foma Toropov (1821-1898) are generally

fig.39
Bosschaert

цветочными натюрмортами, которые, кажется, были непосредственно заимствованы с работ Амброзиуса Босхарта (1573–1621) или его подражателей (рис. 38, 39). Натюрморты Фомы Торопова (1821–1898), как правило, показывают торжество изобилия и написаны скорее под влиянием французского искусства, нежели голландского, но это не мешает художнику иногда обращаться также к творчеству Босхарта (рис. 40, 41).



quite rich and abundant and probably more French influenced than Dutch, but he also sometimes falls back on work by Ambrosius Bosschaert. (fig. 40 and fig. 41)

fig.40
Toropov

В России в XVIII в. натюрморты писались реже, но примечательно, что из всех написанных в это время в этом жанре произведений большое количество составляли натюрморты, написанные в стиле Корнелиса Гисбрехтса и Эверта Кольера в технике обманки (trompe-l'oeil)



Remarkably, compared to the modest number of still lives produced in Russia during the 18th century, there were relatively many of trompe-l'oeil paintings in the style of Cornelis Gijsbrechts and Evert Collier (fig. 42), by painters such as Grigory Teplov (1717-1779) and Trofim Ulyanov. (fig. 43 and fig. 44)

fig.41
Bosschaert

В России в XVIII в. натюрморты писались реже, но примечательно, что из всех написанных в это время в этом жанре произведений большое количество составляли натюрморты, написанные в стиле Корнелиса Гисбрехтса и Эверта Кольера в технике обманки (trompe-l'oeil)



The largest collection of Rembrandt paintings in



(рис. 42). Григорий Теплов (1717–1779) и Трофим Ульянов были теми художниками, которые часто писали подобные трюмплей (рис. 43, 44).

Самая большая коллекция картин Рембрандта в мире находится в Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге. И понятно, что это также повлияло на развитие русской живописи. Ирина Соколова в своей статье, написанной для конгресса CODART в 2002 г., отмечала, что эта тема мало изучена. Она приводит несколько примеров. С сер. XVIII в. творчество Рембрандта стало играть особую роль в культурной жизни России. Важным аспектом являлось также учреждение в 1757 г. Петербургской Академии Художеств, где студенты могли копировать картины из коллекции Ивана Шувалова, первого президента Академии. Через некоторое время в 1776 г. студенты получают также



the world is located in the Hermitage in St. Petersburg. That this has influenced the development of Russian painting is not surprising. In an article on the subject for the Codart congress of 2002, Irina Sokolova noted that relatively little attention has been paid to this subject. In her article she cites a number of examples. From the mid-18th century Rembrandt began to play a demonstrable role in Russian cultural life. An important aspect was the foundation of the St. Petersburg Academy in 1757, where students

fig.42
Collier



could copy paintings from the collection of its first president, Ivan Shuvalov. Not much later they were granted the same opportunity in the collection of Catherine II in the Hermitage. In his Description of the Famous Works of Schools and Their Artists

fig.43
Teplov



of 1766 Prince Dmitry Golitsyn wrote: "Make your brush daring and soft, but whether it be even as Correggio's or uneven and rough like Rembrandt's, it should be flowing." When Diderot in 1773 finally undertook his mandatory trip to Catherine II, he expressed his displeasure on the appreciation of the Dutch masters at the St. Petersburg Academy. To study their work would hinder the pursuit of the elevated, the sublime in art.

fig.44
Ulyanov

доступ к коллекции Екатерины Великой в Эрмитаже. Князь Дмитрий Голицын в своих описаниях известных художественных школ и художников писал: «Сделайте вашу кисть смелой и мягкой, будет ли она гладкой, как у Корреджо, или неравномерной и грубой, как у Рембрандта, в любом случае она будет ложиться плавно». Когда Дидро, наконец, в 1773 г. посетил Екатерину II, он выразил свое недовольство по поводу почитания творчества голландских мастеров в Петербургской Академии Художеств. По его мнению, это мешало стремлению и достижению возвышенного в искусстве.

For Sokolova, Orest Kiprensky's (1782-1836) *Portrait of his father* (1804) represents the strongest example of the fundamental influence of Rembrandt on the Russian painters of his time. (fig. 45) When Kiprensky exhibited

Для И. Соколовой «Портрет отца художника», написанный Орестом Кипренским в 1804 г., является самым ярким примером фундаментального влияния Рембрандта на творчество русских

художников того времени. Когда работа Кипренского была выставлены в Неаполе, местные эксперты обвинили его в том, что он выдал работу старого мастера за свою (рис. 45): «Портрет моего отца они приняли за шедевр Рубенса, другие считали работой Ван Дейка, а один Альберти был рад предположить, что это Рембрандт». Специальная комиссия была назначена для решения этого вопроса и постановила, что эта картина, конечно, является имитацией Рембрандта, так как в темных тонах тела

и в изображении меха мы можем различить усердие и несовершенства имитатора, что очень далеко от свободной манеры письма мастера и прозрачности его цвета, но все это может легко ввести в заблуждение неискушенных в живописи. До сих пор может показаться

странным, что вопрос датировки этой работы был столь противоречивым. Но это может также послужить объяснением того,

почему до сих пор во многих музейных собраниях в России можно встретить произведения живописи XVIII и XIX в., которые ошибочно отнесены к XVII в. В настоящее время эта картина экспонируется в Эрмитаже недалеко от произведения Рембрандта «Польский дворянин». Ирина Линник предположила, что именно эта картина послужила источником вдохновения для Кипренского (рис. 46).

В конце 1830-х гг. Карл Брюллов (1799–1852) сделал копию картины Рембрандта «Похищение Ганимеда». Брюллов произнес тогда: «Рембрандт – бог! Он украл солнечные лучи». Но свое вдохновение художник черпал из итальянского и фламандского искусства. Свободные барочные мазки и ярко-красные подушки в его «Автопортрете» (ок. 1848)

the work later in Naples, local experts accused him of presenting the work of an old master as his own: “The portrait of my father they took for a masterpiece by Rubens, others thought van Dyck, and one Alberti was pleased to suggest Rembrandt.

A special commission was appointed to resolve the matter, and decreed that this painting is of course an imitation of Rembrandt, since in the dark tones of the body and in the depiction of fur we

can pick out the diligence and imperfections of the imitator, very far from the master’s freedom and transparency of colour, but able nonetheless to easily mislead those who have not a sufficient comprehension of painting.” Today it may look strange that the dating of such

a work could confuse one, but it explains why so many 18th and 19th century paintings in Russian collections are still

presented under the name of 17th century artists. Nowadays Kiprensky’s portrait resides in the Hermitage, not far from Rembrandt’s *Polish Nobleman* of which Irina Linnik has suggested it could have been the source of inspiration for Kiprensky. (fig. 46)

In the late 1830s Karl Bryullov (1799-1852) made a copy of Rembrandt’s *Rape of Ganymede*. He coined the statement “Rembrandt is a god! He has stolen the sun’s rays.” But in his work he is still mainly inspired by Italian and Flemish art. The Baroque brushwork and

bright red cushions in his *Self-portrait* (c. 1848) refer to Rubens. (fig. 47) But the narrow, slender hand and fierce



fig.45

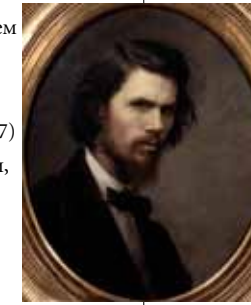
fig.46

fig.47

можно отнести к влиянию творчества Рубенса (рис. 47). Но узкая, тонкая рука и свирепая прическа предполагают, что К. Брюллов не только в его стиле, но даже во внешности старался походить на Антониса ван Дейка (рис. 48).

Во второй половине XIX в. восхищение Рембрандтом росло одновременно с неприятием классических академических принципов. В «Автопортрете» (1867) Иван Крамской (1837–1887) старается не только стилистически, но и в передаче психологической глубины приблизиться к Рембрандту (рис. 49). В знаменитой картине «Христос в пустыне» (1872) не стиль, а скорее всего психологическая глубина сближает художника с Рембрандтом. Совершенно другое мы можем наблюдать в творчестве Павла Чистякова (1832–1919). В картине «Боярин» (1876) Чистяков пытается казаться больше, чем сам Рембрандт, что и сделало его картину для современников преувеличенной и клишейной (рис. 50). Илья Репин (1844–1930) был в числе учеников Чистякова. Будучи студентом, он копировал «Портрет старика» и «Портрет пожилой женщины» Рембрандта из собрания Эрмитажа (рис. 51). В его ранних работах, например, таких, как «Застенчивый крестьянин» (1877), еще более заметно влияние Рембрандта (рис. 52).

Можно привести много таких примеров. Жанровые картины Василия Перова и др. Большое количество голландской и фламандской живописи в российских собраниях привело к тому, что можно было



hairstyles suggest that Bryullov wanted to resemble Anthony van Dyck not only in his style, but even in his appearance. (fig. 48)

With the growing aversion of the classic academic principles in the second half of the nineteenth century, admiration increased for the work of Rembrandt. In his *Self-portrait* of 1867, Ivan Kramskoy (1837-1887) attempted to approach not only his style, but also his psychological depth. (fig. 49) In his famous *Christ in the Wilderness* (1872) it

is not so much the style, but mainly the depth that leads us back to Rembrandt. The opposite seems to be the case with some work by Pavel Chistyakov (1832-

1919). His *Portrait of a Boyar* (1876) tries to seem more Rembrandtesque than Rembrandt himself, but for the modern viewer this comes across as exaggerated and cliché. (fig. 50)

Among Chistyakov’s students was Ilya Repin (1844-1930), who as a young painter copied Rembrandt’s *Head of an Old Man* and *Portrait of an Old Woman* from the Hermitage. (fig. 51)

Especially in his earlier works, such as *A shy Peasant* (1877), the effect thereof is even more prominent. (fig. 52)

Outside the provided examples, still many more can be mentioned, the genre

fig.48

fig.49

fig.50

fig.51

fig.52

увидеть подобные заимствования даже в творчестве тех художников, которые не были полностью подвержены голландскому влиянию. Голландский зимний пейзаж с мельницами в творчестве Алексея Саврасова (рис. 53), сцены морского боя с высоким голландским небом или ночной морской пейзаж с заимствованным изображением полной луны с картины Арта ван дер Нера в картинах Ивана Айвазовского и др. Достаточно примеров, чтобы посвятить этому целую книгу.



paintings of Vasily Perov, to name only one. The abundance of Dutch and Flemish paintings in Russian collections has led artists to reflect in such a way that one can find many and sometimes unexpected derivations, even with painters whose oeuvre does not seem to be so directly affected otherwise: a Dutch winter landscape with windmills, by Alexei Savrasov (fig. 53), a naval battle with high Dutch skies or a nocturnal seascape with full moon derived from Aert van der Neer, both by Ivan Aivazovsky. There is enough to fill a book.

fig.53

Роль технологических исследований в изучении живописных произведений.

На примере работ Лукаса ван Лейдена, Рембрандта и Герарда Доу

Краткое изложение вводной лекции Кристиана Фогелаара для Государственной службы по культурному наследию / Фонда Инвентаризации Культуры, Музея изобразительных искусств им. Врубеля, Омск, июнь 2015

Со времени создания большинства музеев в XIX в. особое внимание уделялось научному исследованию, которое, в частности, осуществлялось кураторами. В отличие от обширного художественно-исторического исследования в университетах, в музеях делался акцент на изучение вопросов, связанных непосредственно с музейным предметом, таких как атрибутирование произведения каким-либо художником, установление датировки, иконографическая интерпретация и определение места, которое работа занимает в творчестве художника. Проведение технико-технологических исследований музейных предметов проводится с недавнего времени. После открытия рентгеновских лучей стало возможно применять их для изучения живописи. Техничко-технологические исследования претерпели значительное развитие.

Первоначально проведение таких исследований, в основном, считалось важным для подготовки реставрационных работ. Развитие различных методов, таких как дендрохронологическое исследование картин на деревянной основе, микроскопическое, изучение пигментов, инфракрасная рефлектограмма и другие фотографические методы в значительной степени способствовали обретению более обширных знаний о музейных предметах. Эти исследовательские методы являются актуальными не только для атрибуции, датировки, подготовки реставрационных

Technical Research in Museums and Art Historical Relevance.

Three case studies: Lucas van Leyden, Rembrandt and Gerrit Dou

Summary of the introductory lecture by Christiaan Vogelaar for the Cultural Heritage Agency /Foundation for Cultural Inventory at the Vrubel Museum of Fine Arts, Omsk, June 2015

Since the formation of museums in the 19th century, attention has been given to scientific research, which was then mostly carried out by curators. To differentiate from broad art historical research at universities, museums focussed on object related issues such as the attribution to a particular artist, dating, iconographic interpretation and placing the work within the oeuvre of the artist. Technical research is more recent. After the discovery of X-ray photography, which was conducted on paintings since the 1930s, technical research has not only developed greatly within conservation institutions and also museums.

At first, technical research was mainly considered important in preparation of restoration. The development of various research methods such as dendrochronological research on panels, microscopic examination, pigment research, infrared reflectography and other photographic methods has greatly contributed to a broader understanding of museum objects. The research methods are no longer relevant for attributions only and in preparation for restoration, but also essential in art historical issues such as the original aspect of a specific object, physical changes of specific art objects throughout later centuries, and the working method of a specific artist.

работ, но также имеют важное значение в решении искусствоведческих вопросов, таких как определение оригинального вида конкретного предмета, изменение его восприятия и дальнейшее изучение предмета, манеры письма, метода работы художника.

Традиционно реставраторы в музеях работали самостоятельно или по поручению кураторов и директоров. Но последние двадцать лет техническое исследование предметов искусства превратилось в совместное исследование реставраторов и хранителей. В Нидерландах интегрированные технико-технологические исследования проводятся, в частности, Государственной службой Нидерландов по культурному наследию (RCE) и Реставрационным Ателье Лимбурга (SRAL). С недавнего времени в обновленных реставрационных мастерских

Traditionally, conservators in museums work independently or take direction from curators and management. For the last twenty years however, technical research has evolved into a joint study by conservators and curators. In the Netherlands, such integrated technical research is carried out in particular by the RCE (Rijksdienst Cultureel Erfgoed in Amersfoort that is the state institute for conservation and restoration) and SRAL (Stichting Restauratie Atelier Limburg that is the main foundation in The Netherlands for restoration and conservation projects and training). More recently, the new restoration workshops of the Rijksmuseum have developed into an institution of international importance where museum staff - both conservators and art

historians - works closely with the RCE and universities.

This lecture presents three case studies in which the art historical relevance of such integrated art historical and technical research will be demonstrated. The workshops of the RCE/Rijksmuseum currently research *History Painting* by Rembrandt from 1626, which is on permanent loan to Museum De Lakenhal in Leiden (fig. 01). The study is in preparation for the work to be presented in 2018 in the exhibition *Young Rembrandt* in Museum De Lakenhal and the Ashmolean Museum in Oxford. This research is done through

a project in which both academics, curators and conservators participate. Besides basic studies by restorers such as examination with the naked eye and microscope of the support and painted surface, they also look at the structure

Рейксмузеума сотрудники –реставраторы и искусствоведы – работают в тесном контакте с RCE и другими университетами. Часто это отдельно взятые проекты, с привлечением различных специалистов.

В данной лекции приводится



1. Рембрандт ван Рейн. Историческая сцена с автопортретом художника. 1626. Государственная служба по культурному наследию. Передана для временного показа в музей Де Лакенхал, Лейден

1. Rembrandt van Rijn, *History Painting with Self-Portrait of the Artist*, 1626, Cultural Heritage Fund, on loan to Museum De Lakenhal, Leiden

три практических примера, в которых подчеркнута актуальность искусствоведческого анализа в комплексном техническом исследовании. В данный момент в мастерских Государственной службы Нидерландов по культурному наследию и Рейксмузеума изучается работа Рембрандта на историческую тему, написанная в 1626 г., из собрания городского музея Де Лакенхал в Лейдене (рис. 1). Данное исследование проводится в целях подготовки реставрационных работ картины, которая в 2018 г. будет показана на выставке «Ранний Рембрандт» в музее Де Лакенхал и в Музее Эшмола в Оксфорде. Это исследование проводится в рамках проекта, в котором принимают участие как сотрудники университетов, хранители, так и реставраторы. Помимо базовых исследований, таких как визуальное и



2. Рембрандт ван Рейн. Изгнание торгующих из храма. 1626. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

2. Rembrandt van Rijn, *Christ driving the moneylenders from the temple*, 1626, Pushkin Museum, Moscow



of the paint layers by means of UV light and Infra-Red Reflectography. Old restoration reports have been found in the archive of Museum De Lakenhal with photographic documentation that provide insight on treatment in the past. The aim of the research however goes beyond understanding the object alone. The survey results are compared with data from other early paintings by Rembrandt in Dutch and German collections aiming for a synthesis of Rembrandt's working methods at the beginning of his career. In this context it is relevant to point out Rembrandt's only early work in a Russian collection, *Christ driving the moneylenders from the temple* dated 1626 in the Pushkin Museum, Moscow, that was fully examined as well and will be lent to the exhibition (fig. 02 and 03). [1]

The current study will also examine the similarities and differences in methods and materials of Rembrandt's teachers Jacob Swanenburg and Pieter Lastman, as well as contemporaries like Jan Lievens and Gerrit Dou. The research results are published as an article in the accompanying catalogue.

A second example is recent research that the author has done on the work of the 17th century Leiden painter Gerrit Dou, a pupil of Rembrandt who, to distinct him from his teacher, is seen as the founder of the Leiden fine painters. Archival research has shown that Dou started as an apprentice of Rembrandt in 1628. But virtually nothing is known of the work of Dou's earliest years.

It is likely that Dou has worked on a number of works together with Rembrandt, possibly even after Rembrandt moved to Amsterdam in

3. Кристиан Фогелаар исследует картину Рембрандта «Изгнание торгующих из храма» в ГМИИ им. А. С. Пушкина в 2015 г.

3. Microscopic research of Rembrandt's *Christ driving the moneylenders from the temple*, in the Pushkin Museum in 2015

микроскопическое исследование основы и красочной поверхности картины, специалисты будут изучать структуру красочного слоя с помощью УФ-лучей и инфракрасной рефлектограммы. В архивах музея Де Лакенхал сохранились старые реставрационные отчеты с фотографиями, которые дают представление о ранее проведенных реставрациях. Цель исследования, однако, выходит за рамки того, чтобы только иметь представление об объекте. Результаты исследований сравниваются с данными по другим ранним картинам Рембрандта, находящимся в голландских и немецких коллекциях, при этом стараются достичь понимания методов работы Рембрандта в начале его карьеры. В этом контексте уместно отметить некоторые ранние работы Рембрандта из российских музейных коллекций, а именно картину «Изгнание торгующих из храма» (1626. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва), которая была полностью исследована и будет представлена на выставке (рис. 2 и 3) [1]. Во время исследований будут изучены сходства и различия манеры работы и использования материалов учителей Рембрандта Якоба ван Сваненбурга и Ластмана, а также современников художника, таких как Ян Ливенс и Герард Доу. Результаты исследований будут опубликованы в виде статьи в сопроводительном каталоге к выставке.

Вторым примером является недавнее исследование, которое проделал автор статьи по работам Лейденского художника Герарда Доу, ученика Рембрандта, который в отличие от своего учителя рассматривается как создатель лейденской школы натуралистической живописи. Благодаря архивным исследованиям было установлено, что в 1628 г. Доу в качестве ученика приступил к работе у Рембрандта. Но о ранних работах Доу практически ничего не известно. Вполне вероятно, что Доу работал вместе с Рембрандтом над созданием некоторых картин, возможно, даже после того, как Рембрандт в 1632 г. переехал в

1632. The focus on that research is a painting that has been controversial for decades in the Szépművestivi Museum, Budapest, which until now was considered by Rembrandt or an artist from his surroundings (fig. 04). Painting technique and subject matter however are atypical for Rembrandt. Technical research of the museum has revealed that two collaborating artists carried out the work. The overall composition and the painting techniques of the main figure and landscape are typical of Govert Flinck, who was an apprentice of Rembrandt in Amsterdam from around 1633; the smoothly painted in objects in the foreground are characteristic of Rembrandt's pupil Gerrit Dou who had continued to work in Leiden. The assumption that the two artists might have worked together at some point, possibly under the auspices of their master Rembrandt, is supported by the 17th century Amsterdam estate inventory from 1669 that mentions a painting representing the *Rest on the Flight into Egypt* as by Flinck and Dou. The study is the prelude to further research into the workshop practices of Rembrandt in relation to his early apprentices. That research is also published in the aforementioned catalogue *Young Rembrandt* in 2018.

In 2013, the author conducted technical research into the triptych by Lucas van Leyden with *Christ and the Blind of Jericho* in 1531 in the State Hermitage in St. Petersburg (fig. 05). [2] The triptych was painted by order of the Leiden couple of Van Montfoort-Boelens and was purchased around 1740 from the famous Crozat collection in Paris for Catherine the Great. The painting of the centre panel and the side panels had already been merged in the 18th century, and transferred to canvas



4. Притча о скрытом сокровище. Приписывается Говерту Флинку и Герарду Доу. Ок. 1635. Музей изобразительных искусств, Будапешт

4. Attributed to Govert Flinck and Gerard Dou, *The parable of the hidden treasure*, c. 1635, Szépművestivi Museum, Budapest

Амстердам. Фокус в этом исследовании направлен на картину из собрания Музея изобразительных искусств в Будапеште (Szépművestivi Múzeum), считающуюся на протяжении десятилетий спорной, которая до сих пор некоторыми исследователями относится к работам Рембрандта или к художникам из его окружения (рис. 4). Однако способы нанесения краски, типы изображений и сюжет не типичны для творчества Рембрандта. Техническое исследование, проведенное в музее, выявило, что картина была написана в сотрудничестве двумя художниками. Подпись и манера нанесения краски типичны для Говерта Флинка, который приступил к обучению в ателье у Рембрандта около 1633 г. в Амстердаме, а отдельно вписанные в картину объекты характерны для руки ученика Рембрандта, Герарда Доу, который продолжал работать в Лейдене. Два художника работали вместе в какой-то момент, возможно, при поддержке их учителя Рембрандта. Подтверждением этому служит инвентарь имущества 1669 г., в котором упоминается картина «Отдых на пути в Египет», написанная Флинком и Доу. Исследование

whereby large parts at the top and sides of the original triptych were removed. The centre panel and that of the outer panels were thereby combined on one rectangular canvas in which the transitions between the three joined components and large parts along the edges and in the air were painted in. The aim of the study was to reconstruct the original aspect of the triptych.

With the naked eye and microscopic

examination of the paint layers and X-ray photography the distinction could be well established between authentic and added parts. The observations were recorded in a working drawing (fig. 06). The original dimensions of the triptych from 1531 were found to accurately correspond with the triptych of the *Resurrection of Christ* by Aertgen van Leyden (now in the Musée des Beaux-Arts, Valenciennes, France) that the same family of Van Montfoort-Boelens had ordered in 1555, to replace Lucas Leyden's triptych in their chapel at the Magdalena Church in Leiden. Aertgen is believed to have used the exact same frame dimensions and form as Lucas van Leyden had in 1531. In the digital reconstruction the original paintings by Lucas van Leyden accurately fit in the digital reproduction of the frame employed by Aertgen (fig. 07). [3]

The digital reconstruction will probably not inspire the State Hermitage to bring the triptych back to its original form.

является прелюдией для дальнейшего изучения творчества Рембрандта и его подмастерьев. Эти исследования будут опубликованы в вышеупомянутом каталоге к выставке «Ранний Рембрандт» в 2018 г.

В 2013 г. автор провел техническое исследование триптиха Лукаса ван Лейдена «Исцеление иерихонского слепца» (1531, Государственный Эрмитаж) (рис. 5) [2]. Триптих был написан по заказу ван Монтфорт-Боленс, супружеской пары из Лейдена, и был приобретен в 1740 г. для Екатерины Великой из знаменитого собрания Кроза в Париже.

В XVIII в. центральная часть триптиха была соединена с боковыми в одну композицию, живопись складня перенесли с дерева на холст, при этом были удалены большие фрагменты, находящиеся в верхней части и по боковым сторонам оригинала триптиха. Центральная часть была соединена с изображениями, находящимися на внешней стороне створок в одном прямоугольном холсте, в котором переходы и большие фрагменты по краям и атмосферы были дописаны. Цель исследования – реконструкция первоначальной формы триптиха. Визуальное изучение красочного слоя, микроскопическое исследование и рентгенография позволили установить различия между авторскими и поздними добавленными частями. Наблюдения были зафиксированы в рабочем чертеже (рис. 6). Оригинальные размеры триптиха 1531 г. точно соответствуют размерам триптиха «Воскресение Христово» работы Аргтена ван Лейдена (ныне в Музее изящных искусств Валансьена, Франция), который также был написан по заказу семейства ван Монтфорт-Боленс в 1555 г., чтобы заменить этой работой триптих Лукаса ван Лейдена в часовне, находящейся в церкви св. Магдалины в Лейдене. Для своего триптиха Аргтен заказал точно такую же рамку, как в триптихе 1531 г., написанном Лукасом ван Лейденом. В цифровой реконструкции триптиха оригинальные

But it does allow both scholars and an interested public to understand the great narrative qualities and innovative position of Lucas van Leyden who was after all the leading artist in the Netherlands during the Renaissance.

Christiaan Vogelaar

Christiaan Vogelaar is curator of Museum De Lakenhal in Leiden, advisor of the Hermitage branch in Amsterdam and board member of the Foundation for Cultural Inventory.



5. Лукас ван Лейден. Исцеление иерихонского слепца. 1531. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

5. Lucas van Leyden, *Christ healing the blind of Jericho*, 1531, State Hermitage Museum, Saint Petersburg

1. In collaboration with Professor Dr. Vadim Sadkov and the staff of the Pushkin Museum.

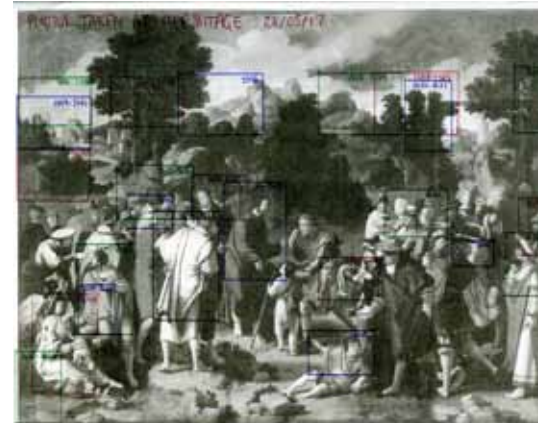
2. In collaboration with the State Hermitage Museum. I especially thank Dr Nikolai Zikov and Alexei Nikolskiy for their support.

3. The research results will be published in 2018.

изображения с точностью подходят цифровой репродукции рамки (рис. 7) [3]. Цифровая реконструкция, вероятно, не заставит Государственный Эрмитаж вернуть триптих в первоначальный вид. Однако, это позволит как искусствоведам, так и широкой публике лучше понять и оценить замечательное качество произведения и новаторство Лукаса ван Лейдена, который был ведущим художником в Нидерландах в период Ренессанса.

Кристиаан Фогелаар

Кристиаан Фогелаар является сотрудником музея Де Лакенхал в Лейдене, консультант в филиале Эрмитажа в Амстердаме и член правления Фонда культурной инвентаризации в Амстердаме



6. Диаграмма работы Лукаса ван Лейдена «Исцеление иерихонского слепца». 1531 (© Христиаан Фогелаар и Абби Вандивере)

6. Diagram of Lucas van Leyden, *Christ healing the blind of Jericho*, 1531 (© Christiaan Vogelaar and Abbie Vandivere)

Примечания:

1. Совместно с профессором В. Садковым и сотрудниками ГМИИ им. А. С. Пушкина

2. Совместно с Государственным Эрмитажем

3. Результаты исследований будут опубликованы в 2018 г.



7. Реконструкция оригинала триптиха Лукаса ван Лейдена «Исцеление иерихонского слепца». 1531. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург (© Христиаан Фогелаар)

7. Reconstruction of the original triptych by Lucas van Leyden, *Christ healing the blind of Jericho*, 1531, Saint Petersburg (© Christiaan Vogelaar)

О некоторых особенностях взаимодействия стилистических и технологических исследований

Ю. А. Халтурин
Москва, ГТГ

В 1895 г. Вильгельм Конрад Рентген открыл новый вид излучения, которое сегодня известно каждому. Возможность увидеть скрытую от глаза структуру объекта совершила настоящий прорыв в науке. Достаточно скоро, уже к 1920-м гг., рентгеновские лучи стали использоваться во многих отраслях знания, в том числе и при изучении произведений искусства. В то время могло казаться, что новая технология волшебным образом способна решить важнейшие исследовательские, прежде всего атрибуционные, задачи в этой области.

Помешало ли это открытие ван Меегерену в конце 1930-х гг. создать талантливые подделки в стиле знаменитого Вермеера Делфтского и других голландских мастеров XVII в.? Справедливо ли при этом отрицать важнейшее значение использования инструментов точных наук в такой творческой по предмету исследования сфере, как изучение памятников искусства? В обоих случаях, совершенно очевидно, ответ будет отрицательным.

Опираясь на понимание того, что сегодня богатое своими «традиционными» инструментами искусствознание дополнено специфическим видом исследовательской деятельности, построенном на сочетании возможностей стилистических и технологических методов, автор хотел бы коснуться некоторых сторон их взаимодействия [1].

Используя привычное для историка искусства стилистическое изучение художественного объекта и привлекая при этом данные рентгенографии, отраженного инфракрасного излучения или химического исследования, мы давно уже не сомневаемся в эффективности такой методологии. Однако далеко не всегда может учитываться

Some Specific Features of Interaction between Stylistic and Technological Research

Y. A. Khalturin
Moscow, The State Tretyakov Gallery

In 1895 Wilhelm Conrad Roentgen discovered a new type of radiation, which is today known to everyone. The possibility to see the hidden from view structure of the object was a true breakthrough for science. Quite soon, already in the 1920's, X-ray was used in many fields including studies of works of art. At that time it might have seemed that the new technology could magically solve the most important research issues in the field of art, first of all, the problem of attributing.

Did the discovery prevent Van Meegeren in the late 1930's from creating talented fakes in the style of famous Vermeer van Delft and other Dutch masters of the 17th century? Is it fair to deny the importance of exact science instruments in studying art heritage, which is a creative field in terms of its object? It is obvious that in both cases the response is negative.

Drawing on the understanding that today the art studies, rich in conventional tools, are supplemented by a special type of research based on the combination of stylistic and technological methods, the author would like to touch upon some aspects of their interaction [1].

Using the traditional for an art historian stylistic study of an art work, and supplementing it with x-ray analysis, reflected infra-red radiation or chemical examination, we have long had no doubt that such methods are effective. Nevertheless, the reverse side of interaction between different disciplines - opportunities and limitations of the methods used, difference in

оборотная сторона взаимодействия разных дисциплин – возможностей и ограничений используемых методов, разнице в терминологии, методических установках, в конечном итоге, готовности специалистов вырабатывать единый подход к памятнику.

Примером того, какой значительный массив информации о произведении дает современное комплексное его исследование, может служить история изучения и реставрации последних лет многих памятников русской иконописи или, например, голландских работ XVII в., в создании которых изначально могла участвовать мастерская художника, а в культуре того времени обычным фактором было существование семейных династий, где сын мог учиться у своего отца и перенимать его живописные приемы. Эти работы доходят до нас неоднократно реставрированными, а иногда и подписанными значительно позднее, в соответствии с представлениями другого времени об их авторстве. Добываемые разными методами знания в таких случаях могут потребовать гораздо более многомерного и неоднозначного представления об истории создания или существования памятника, но одновременно они могут даже конфликтовать друг с другом. В 2015 г. в ГосНИИР была закончена многолетняя реставрация иконы начала XVII в. «Богоматерь Одигитрия Смоленская». В ходе сложнейшей кропотливой работы и самых разных исследований специалистами было открыто около двадцати слоев позднейших записей, естественным образом изменивших облик памятника, но, в свою очередь, являющихся и неотъемлемой частью его жизни. Если отнестись к делу формально и руководствоваться исключительно данными точных наук, подобное обилие наслоений, которые иногда практически «подавляют» авторскую живопись, может поставить провокационный, но тем не менее теоретически правомочный вопрос о конечной датировке той или иной иконы. Справедливо и то, что невооруженный глаз

terminology, techniques, even the willingness of the experts to develop a common approach to the art work - is not always considered.

To illustrate what a significant amount of information about an art work is provided by the contemporary complex examination, we can turn to the history of latest studies and restoration of many monuments of Russian icon-painting or, for instance, Dutch art works of the 17th century, which were initially created by a painter's workshop. In the culture of that period there were often family dynasties, where a son could learn from his father and adopt father's painting techniques. Such works come to us after they had been several times restored, and sometimes signed much later according to another period's ideas about their authorship. In such cases the knowledge obtained by various techniques can require multidimensional and multivalued ideas about the history of the monument's creation and existence, but at the same time the techniques can conflict with each other. In 2015, the State Research Institute for Restoration finished the long-lasting restoration of the early 17th century icon *The Virgin Hodegetria of Smolensk*. During the complicated and meticulous work, and a wide range of examinations the experts discovered about twenty layers of later overpaintings, which naturally altered the appearance of the monument, but, in turn, became an intrinsic part of its life. If we take a purely formal approach and draw entirely on the exact science data, such abundance of layers that sometimes "suppress" the author's painting can pose a provoking, but, nevertheless, theoretically rightful question about the final dating of a certain icon. It is also true that a naked eye can be mistaken in, for example, estimating a skilful painting pasticcio of

может ошибиться, к примеру, в оценке умело выполненной живописной стилизации XIX в. в стиле «малых голландцев» XVII столетия.

Совершенно очевидно, что сегодня сочетание методов различных областей знания при исследовании произведений искусства – это полноправный инструмент искусствознания. Вопрос состоит в том, каким образом, избегая перекосов, следует добиваться эффективности такого взаимодействия. Проблема, на наш взгляд, заключается отнюдь не в качестве знаний, получаемых при использовании стилистических и технологических методов совместно. Наибольшая сложность в интерпретации разнородных данных кроется в том, что точные науки призваны оперировать фактом, и всегда существует риск его абсолютизации. Выявление в ходе исследования пигмента, не соответствующего времени, без взвешенного анализа всех остальных характеристик картины вольно или невольно способно подталкивать к поспешному вердикту. В свою очередь, стилистическое исследование, опять же по своей природе, склонно рассматривать памятник в целостности, образованной многообразием его особенностей, и в контексте целого ряда, подчас даже избыточно оторванных от конкретного произведения, обстоятельств: эпохи, школы, влияний, последователей и подражателей.

Чтобы не быть голословными, приведем несколько примеров из исследовательской практики ГосНИИР в качестве иллюстрации того, что понимание объективной разницы подходов, свойственных искусствоведению и точным наукам, является первейшей основой для преодоления потенциальных разногласий там, где, по сути, требуется заинтересованное взаимодействие между специалистами.

Сцена музицирования на лоне природы, восходящая к вариациям на тему «прелестей жизни» (Les Charmes de la Vie), – один из популярных сюжетов иконографии галантного жанра французской живописи



1. Неизвестный художник круга Никола Ланкре. Галантная сцена. Гитарист. Вторая четверть XVIII в. Франция. Холст (дублирован), масло, 76,4 x 59. Частное собрание. Общий вид

1. Unknown artist from Nicolas Lancret circle. The Gallant Scene. Guitarist. The second quarter of the 18th century. France. Oil on canvas (relined), 76.4 x 59. Private collection. General view

the 19th century in the style of the Lesser Dutchmen of the 17th century. There is no doubt that today, combining the methods of different fields of expertise while researching art works is a full-fledged instrument of art studies. The question is how to achieve efficiency of such interaction without distortions. In our view, the problem is not the quality of information obtained by the combined use of stylistic and technological methods. The main challenge of interpreting heterogeneous data is that exact science relies on factual data, and there is always a risk of giving it absolute priority. Discovering in the research a pigment that does not correspond to a certain time period, wishing or not, can lead to a hasty judgement. On the other hand, stylistic research, by its nature, tends to take a holistic approach to a monument, regarding it as a unity formed by the whole range of its characteristics, and

первой половины XVIII в., получивший развитие в творчестве мастеров времени рококо (рис. 1). Изображение держащей ноты девушки (рис. 2) в картине неизвестного художника «Галантная сцена. Гитарист» из частной коллекции [2] напоминает, к примеру, аналогичную фигуру в картине «Концерт в парке» (ок. 1738), находящуюся в собрании Государственного Эрмитажа (рис. 3) известнейшего представителя стиля Никола Ланкре. Своеобразие пластического языка

картины, которая побывала в

ГосНИИР, характеризуется контрастностью светотеневой моделировки при лепке объемов фигур, вписанных в ритмически обобщенные контуры пейзажа. Для этого художником использован эффект передачи скользящего бокового света, выделяющего фрагменты фигур персонажей на фоне глубокой тени среднего плана. Подобная мягкая игра света и тени встречается неоднократно в галантных сценах, в том числе ряде работ самого Ланкре. Выстраиваясь в световую цепочку вдоль левой «кулисы», живописные фрагменты создают движение вверх, соединяясь в одну «ритмическую фразу» с жестом и взглядом гитариста. О высоком уровне мастерства автора работы говорит, например, сложный прием написания складок одежд зеленого платья дамы, окружающий фон которому составляет изображение листвы. Весь участок живописи выполнен одним пигментом – глауконитом. Художник умело перемежает различные по послыному строению участки, за счет чего и формируется разница в оттенках и градациях тона.

Состав грунта, использующего свинцовые белила и желтую охру, и набор пигментов красочного слоя характерны



2. Неизвестный художник круга Никола Ланкре. Галантная сцена. Гитарист. Фрагмент

2. Unknown artist from Nicolas Lancret circle. The Gallant Scene. Guitarist. Fragment

look at it in the context of various circumstances, sometimes detached from a particular art work, such as the epoch, the art school, the influences, the followers and the imitators. In order to prove what has been said above, we would like to give some examples from the research experience of the State Research Institute for Restoration. They can help to illustrate that understanding the objective difference in approach applied by art studies and exact science is the key factor for overcoming potential controversy in the cases, which, in fact, require genuine cooperation of the experts.

The scene of playing music in the open air, which originates from the variations on the theme of “delights of life” (Les Charmes de la Vie) is one of the popular iconography themes of the fete gallant in the French painting of the first half of the 18th century, which was developed in the works of rococo masters. (fig. 1) The portrayal of a young woman holding a music sheet (fig. 2) in the painting *Gallant scene. Guitarist* by unknown author, from a private collection [2] reminds, for example,

для художественной практики XVIII в. Соответственно, нижняя временная граница создания картины определяется наличием в составе художественных материалов берлинской лазури с известной датой начала производства этого пигмента. Помимо нее, был обнаружен достаточно богатый набор также характерных для того периода материалов: натуральный малахит, аурипигмент, битум, искусственный азурит. Проблема, с которой неожиданно столкнулось исследование, заключалась в том, что на участке зеленого платья дамы химическое исследование идентифицировало наличие



3. Никола Ланкре (1690–1743). Концерт в парке. Ок. 1738. Холст, масло, 61,5 x 51,5. Государственный Эрмитаж

3. Nicolas Lancret (1690-1743). *Concert in the Park*. Ca. 1738. Oil on canvas, 61.5 x 51.5. State Hermitage

швейнфуртской зеленой. Это мгновенно меняло все представление о датировке и, соответственно, художественном контексте произведения, так как данный пигмент был введен в живописную практику только в начале XIX в. Потребовалось проведение повторного, очень тщательного химического исследования, чтобы убедиться, что определение швейнфуртской зеленой было результатом ошибки. Однако она могла иметь нежелательные для произведения последствия, если бы специалисты, проводившие стилистические исследования, не были основательно подготовлены в вопросах технологии и не были в состоянии компетентно отстаивать свою позицию.

Исследование произведений голландских мастеров XVII в. очень часто представляет собой задачу не из легких. В популярных для эпохи жанрах, таких, как натюрморт или пейзаж, работало значительное количество художников, чьи имена, может быть, не относятся к первому ряду, но уровень мастерства которых

of a similar figure in the painting *Concert in the park* (ca. 1738) from the collection of State Hermitage (fig. 3) by a most prominent representative of the style Nicolas Lancret. Distinctiveness of the figural language of the painting, which was handled in the State Research Institute for Restoration, involves the contrasting light-and-shadow modelling in sculpturing the shapes of the figures, which are fit into the rhythmically generalized outline of the landscape. In order to achieve that, the

painter used the effect of conveying the slipping sidelight, which distinguishes the fragments of the figures against the background of the light-blue shadow in the middle. Such subtle use of light and shadow is a common feature for gallant scenes, including a number of works by Lancret himself. Lining into the light chain along the left "curtain", the painting pieces create the move upwards, joining with the gesture and the look of the guitarist into a single "rhythmical phrase". The high level of the painter's skill is proved by the complex technique of painting the folds of the woman's green dress surrounded by the background of green leaves. The whole fragment of the painting is made with the same pigment - glauconite. The painter skilfully intersperses the pieces which are different in their layer composition, it enables him to form the difference in the shades and tones gradation.

был высок. Строго регламентированные и выдерживаемые стандарты качества художественного ремесла, традиция семейной преемственности в творческих занятиях, существование практики мастерской и учеников, окружавших состоявшегося художника, – все это обусловило равномерно высокий уровень исполнения произведений голландской школы того времени, близость многих композиционных ходов, схожесть приемов и последовательности живописного процесса. Естественно, что последующие поколения любителей «золотого века» голландского искусства предпочитали и предпочитают ориентироваться на наиболее известные имена. Многие работы подписывались (или подпись возобновлялась) позднее, исходя из таких соображений, что не добавляет ясности при атрибуции произведений.

Авторство работы, которую хотелось бы использовать в качестве примера (рис. 4), для темы данной статьи представляет опосредованный интерес. Кратко его можно обрисовать следующим образом. Слева внизу на картине присутствует подпись «P. Potter / Enk[.....] 16.» (рис. 5). Она имеет более позднее происхождение по отношению к живописи. Однако, следуя этому косвенному указанию, можно рассматривать версию авторства как Питера Поттера (1597–1652), так и его сына Паулюса (1625–1654). Известно, что их произведения подчас путали, и, кроме того, период работы обоих художников приходится практически на одно время. Одним из отличительных признаков служило то, что отец ставил только инициал «P», а сын подписывался полным именем, за отдельными исключениями, как, например, в работе «Наказание охотника» из Государственного Эрмитажа. В 1640-х гг. оба художника писали сцены с изображениями животных. При этом произведения Поттера-сына отличались большей изобретательностью в изображении животных, запоминающимися ракурсами, а композиции отца более статuarны,

The priming composition, made by white lead and yellow ochre, and the pigment set of colour coat are typical for the 18th century paintings. Consequently, the earliest possible time when the painting could be created is defined by the presence of Berlin blue in the composition of the painting material, since the time when the pigment came into production is known. In addition, a wide range of other materials common for that period was found in the painting: natural malachite, orpiment, bitumen, artificial azurite. The problem unexpectedly encountered by the researchers arose when the chemical analysis identified Schweinfurt green on a fragment of the woman's green dress. This finding immediately changed the whole idea of the time frame and, consequently, of the artistic background of the painting, because it was not until the early 19th century when the pigment was taken into use in painting. Additional very thorough chemical analysis was conducted in order to ensure that finding the Schweinfurt green resulted from an error. However, it could have had undesirable for the art work consequences, if the experts conducting stylistic research had not been well-informed in the technological issues and had not been able to adequately persist in their judgement. Examining the 17th century paintings by Dutch masters is anything but a simple task. A considerable number of painters worked in the genres popular in that period, such as still life or landscape. Although they, probably, cannot be considered the top painters, the level of their artistry was very high. The strictly regulated and followed quality standards of the artistic craftwork, the continuity of artistic practices in the family, the practice of studios and apprentices who surrounded a

традиционны в подаче мотивов (рис. 6, 7). С этой точки зрения, рассматриваемая композиция ближе пластическому языку Поттера-отца.

Не секрет, что голландский пейзаж развивался в узнаваемых формах, сохранявших связь с XVII в., и в позднейшее время [3] – с добавлением новых черт, в соответствии со сменявшимися стилями и особенно в рамках прямых стилизаций и копий XIX столетия. Поэтому первоочередной задачей исследования было соотнести произведение с конкретной эпохой. В данном случае сам сюжет явственно указывает на стилистику XVII в., отсылая к творчеству целого ряда голландских мастеров, среди которых, прежде всего, стоит упомянуть имя Филиппа Воувермана («Подковка лошади у деревенской кузницы», Национальная галерея, Лондон). На принадлежность обсуждаемой работы XVII веку может указывать совокупность ее особенностей: популярность для того времени самого сюжета, набор и расположение таких элементов композиции, как фрагмент дома в характерной трактовке и растущего рядом дерева, включение анималистических элементов (козы на переднем плане), группировка лошадей и угловатые ракурсы фигур персонажей, своеобразие колористической гаммы, построенной на преобладании теплого охристого тона с «пятном» изображения неба и ярких акцентов цвета в костюмах крестьян.

Интрига и сложность при датировке работы заключалась в том, что при химическом исследовании, помимо традиционных для XVII в. свинцовых белил, охры, красного органического пигмента, натурального ультрамарина, на блузе сидящей спиной к зрителю женщины была выявлена берлинская лазурь. Обнаружение этого пигмента для данного случая является датирующим фактором и переносит время создания работы в XVIII в. Сложность подобных ситуаций состоит в том, что доказать или, наоборот,

recognised painter - all that determined an equally high level of all the Dutch school paintings of that period, similarities of many techniques, and the sequence of artistic process. Naturally, the subsequent lovers of the "golden

4. Питер Симонс Поттер (1597–1652), круг (?). Лошади у кузницы. Середина – вторая половина XVII в. (поновления XVIII в.). Холст (дублирован), масло, 39,3 x 56,5. Частное собрание. Общий вид

4. Pieter Symonsz Potter (1597-1652), circle (?). *A Horse at the Village Smithy*. Mid- last half of the 17th century (repainting of the 18th century). Oil on canvas (relined), 39.3 x 56.5. Private collection. General view



5. Питер Симонс Поттер, круг (?). Лошади у кузницы. Фрагмент. Подпись

5. Pieter Symonsz Potter, circle (?). *A Horse at the Village Smithy*. Fragment. Signature

age" of the Dutch painting preferred, and prefer now, to go by the most famous names. Many art works were signed (or the signature was renewed) later on the grounds of such preference, which anything but helps to attribute a painting.

The authorship of the work that we would like to use as an example (fig. 4) is of indirect interest for the subject of this article. Concisely, it can be described as follows. In the lower left part of the

опровергнуть принадлежность пигмента авторскому красочному слою бывает нелегко. Если в жизни произведения (а для работ такого возраста это практически норма) присутствовала старая реставрация, то ее границы, слои записей крайне тяжело отделить от оригинальной живописи, даже в силу длительности их совместного существования и общности последующих разрушений (рис. 8). Только длительное и чрезвычайно кропотливое исследование структуры живописи под микроскопом позволили выполнить эту задачу и найти объяснение присутствию позднего пигмента.



6. Паулос Поттер (1625–1654). Две лошади на лугу у изгороди. 1649. Дерево, масло, 40 x 46,2. Рейксмузеум, Амстердам

6. Paulus Potter (1625-1654). *Two Horses on a Meadow near a Gate*. 1649. Oil on panel, 40 x 46.2. Rijksmuseum, Amsterdam

Этот пример – лишнее подтверждение тому, что ни один, даже самый «объективный» результат того или иного вида исследования по отдельности, без увязки с остальными данными, не может быть поводом для немедленного приговора.

Наконец, последний пример из нашей практики связан с именем художника из другой эпохи – творчеством русского, советского живописца Георгия Георгиевича Рязского (1895–1952). Известно, что в 1929 г. художник побывал в Берлине, где исполнил серию ярких, непосредственных, легких по письму этюдов с видами города. Работа, прошедшая исследование в ГосНИИР



7. Питер Симонс Поттер (1597–1652). Сельская сцена. 1646. Частное собрание

7. Pieter Symonsz Potter (1597-1652). *A Village Scene*. 1646. Private collection

painting there is a signature "P. Potter / Enk [.....] 16.." (fig. 5). It appeared later compared to the time when the painting was created. Nevertheless, following this indirect guidance, the painting can be attributed to both Pieter Potter (1597-1652) and his son Paulus (1625-1654). It is known, that their paintings were sometimes confused and, besides, the period of time when the two artists were working was practically the same. One of the distinguishing features was that the father put only initial "P", whereas the son signed his works

with his full name, with a few exceptions like, for example, "The Punishment of Hunter" in the State Hermitage. In the 1640's both artists were painting scenes depicting animals. Paulus Potter was more resourceful in painting animals; his works have memorable perspectives, while his father's compositions are more sculptural, traditional in depicting motives (fig. 6, 7). From this point of view, the composition in question is close to the sculptural language of Pieter Potter.

It is no secret that Dutch landscape was developing in recognisable forms, which

(рис. 9), отличалась не только высоким уровнем художественного качества и передачей живого натурального впечатления, но и по приемам письма соответствовала манере Рязжского. Совершенно естественно и по графическим особенностям, и по соотношению с признаками естественного



8. Питер Симонс Поттер, круг (?). Лошади у кузницы. Фрагмент. Съемка в УФ-лучах

8. Pieter Symonsz Potter, circle (?). *Horses at the Smithy*. Fragment. Filming in UV-rays

старения произведения смотрится подпись художника (рис. 10). Более того, в собрании Государственного Русского музея находится близкая даже по размерам работа из той же серии, датированная 1929 г.

На фоне обычного для своего времени набора художественных материалов исключение составлял зеленый фталоцианиновый пигмент, обнаруженный при химическом исследовании. Производство этого материала было начато в Европе во второй половине 1930-х гг., а никаких сведений о возможном посещении художником Германии после 1929 г. не было обнаружено. Учитывая все остальные показатели памятника, можно только предполагать, что работа Рязжского над серией была растянута во времени, и картины подписывались им задним числом, датой поездки.

История изучения этого произведения затрагивает еще одну проблему, которая касается в равной мере и стилистического, и технологического, и любого другого вида научного исследования, а именно вопроса достаточности наших

preserved the link with the 17th century, and in the latest period [3] new features were added with accordance to the changing styles, especially within the direct imitations and copies of the 19th century. Therefore, the main task of the research was to attribute the painting to a specific age. In this case, the theme of the painting clearly points to the 17-century stylistics, referring to the creations of a bunch of Dutch masters, among whom we must mention, first of all, the name of Philips Wouwerman (*A Horse being Shod outside a Village Smithy*, National Gallery, London). There are several features which can imply that the work belongs to the 17th century: the popularity of the subject at that time, the range and location of such composition elements as the fragment of the house in a characteristic interpretation and the tree growing next to it, including animalistic elements (goats on the foreground), the grouping of the horses and the angular perspectives of the characters, peculiarity of the colour palette based on dominating warm ochra tone with the "spot" of the sky and the bright colour emphases in the peasants' costumes. The main intrigue and the difficulty in identifying the date of the painting derived from the fact that the chemical examination, apart from the white lead, ochra, red organic pigment, natural ultramarine, which were common in the 17th century, detected also Berlin blue on the blouse of the woman sitting with her back to the viewer. Detecting this pigment in this case is a decisive factor in identifying the date, and moves the time when the painting was made to the 18th century. The challenge in such situations lies in proving or, vice versa, disproving that a pigment belongs to the author's paint layer. If a painting has been restored (and for a painting

знаний. Использование все новых методов, инструментов и технологий неизбежно может провоцировать нас на уверенность в безошибочности получаемых данных. Последний пример убеждает, что мы способны объяснить и определить далеко не все, при том, что сомнение и поиск знания, а не истины остаются важными элементами научного исследования.



9. Георгий Георгиевич Рязжский (1895–1952). Пригородный Берлин. Начало 1940-х гг. Холст (подведены кромки), масло, 47 x 58,5. Частное собрание. Общий вид

9. Georgy Ryazhsky (1895-1952). *Suburbs of Berlin*. Early 1940's. Oil on canvas (the edges lined), 47 x 58.5. Private collection. General view

Примечания:



10. Г. Г. Рязжский. Пригородный Берлин. Фрагмент. Подпись
10. G. Ryazhsky. *Suburbs of Berlin*. Fragment. Signature

of this age it is practically a norm), it is extremely difficult to separate the "borders" of the restoration, the later layers of a painting from the original work, even due to their prolonged co-existence and subsequent common damage (fig. 8). Only a long and thorough research of the painting's structure by means of microscope allowed solving this problem and finding an explanation for the presence of a later pigment.

This example proves one more time that no results of either type of research, however "objective" it might be, can alone without coordination with other data give grounds for immediate verdict.

Finally, the last example from our experience is connected with the name of the painter who belongs to a different epoch - the work of a Russian Soviet artist Georgy Ryazhsky (1895-1952). It is known that in 1929 the painter visited Berlin where he made a series of bright, straightforward, light in the manner of painting, sketches with the views of the city. The work, which was examined in the State Institute of Restoration (fig. 9), is not only of high artistic quality depicting a lively natural impression, but also the painting techniques correspond to Ryazhsky's manner. The author's signature looks perfectly natural in terms of both graphics and signs of natural aging of the painting (fig. 10). Moreover, the collection of the State Russian Museum has a painting of similar size from the same series dated 1929.

The exception to the traditional for that time set of artistic material was the green phthalocyanine pigment found during the chemical examination. The production of this material was started in Europe in the last part of the 1930's, but there was no evidence of the

1. На наш взгляд, чрезвычайно важно, что вопрос взаимодействия стилистических и технологических исследований, кооперации искусствоведов, технологов и реставраторов был поднят во время международного семинара в июне 2015 г. в Омске и голландскими, и русскими участниками. Это лишний раз подчеркивает актуальность проблемы и необходимость для специалистов разных дисциплин учиться совместной работе на практике.

2. Здесь и далее использованы материалы комплексных исследований, проведенных в ГосНИИР (Архив отдела научной комплексной экспертизы ГосНИИР). Исполнители Ю. Б. Дьяконова, С. А. Кочкин, М. М. Красилин, К. А. Николаев, Ю. А. Халтурин. Химическое исследование проводилось сотрудниками ЛФХИ ГосНИИР И. Ф. Кадиковой и М. М. Наумовой. Фотограф К. О. Плещунов.

3. Как пример можно привести творчество Хендрика Мейера (Hendrik Meijer, 1744 – прослеживается до 1793). На постоялом дворе. 1779. Музей Амстердама. (Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam, inv./cat.nr TA 10716).

painter visiting Germany after 1929. Taking into account the other data relating to the painting, we can suppose that the work on the series took a long time, and the artist backdated the paintings with the date of his visit to Germany. The story of this painting touches upon another problem, which equally concerns stylistic, technological, and any other type of scientific research: namely the sufficiency of our knowledge. The increasing use of the state-of-art methods, instruments, and technologies can inevitably provoke confidence in the faultlessness of the data obtained. The last example proves that we are far from being able to explain and define everything and the doubt and search for knowledge, but not the truth, remain the key elements of scientific research.

1. In our view, it is of great importance that the question of the interaction between stylistic and technological research, collaboration of art experts, technology experts, and fine art restorers was brought up by both Dutch and Russian participants at the international seminar in June 2015 in Omsk. That emphasizes one more time the relevance of the problem and the necessary for the experts from different fields to learn how to collaborate in practice.

2. Here and further we used the materials of complex research carried out in the State Research Institute for Restoration (The Archive of the Complex Scientific Expert Examination, the State Institute for Restoration). Conducted by Y. B. Dyakonova, S. A. Kochkin, M. M. Krasilin, K. A. Nikolaev, Y. A. Khalturin. The chemical examination was carried out by the experts from Laboratory for Physical and Chemical Research of the State Research Institute for Restoration I. F. Kadikova and M. M. Naumova. Photographer K. O. Pleshunov.

3. The work of Hendrik Meijer can be taken as an example (Hendrik Meijer, 1744 - traced until 1793). *The Halt at the Inn*. 1779. Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam, inv./cat. nr TA 10716.

«Путешествие в Московию» в рисунках и гравюрах Николааса Витсена

Ю. Б. Дьяконова
Москва, ГТГ

Специалистам хорошо известны гравированные виды русских городов, приписываемые Николаасу Витсену. Они происходят из французского издания знаменитой книги Адама Олеария «Описание путешествия в Московию, Тартарию и Персию» (1719) [1] и по праву занимают свое место в ряду самых ярких образцов печатной россики. Несмотря на известность гравюр Витсена, история их создания до сих пор содержит много вопросов. Мне показалось интересным обратиться к некоторым из них.

Путешествие в Московию знаменитого голландца началось в сентябре 1664 г., когда голландское посольство Якоба Бореля отправилось из Амстердама ко двору царя Алексея Михайловича. Вместе со свитой ехал недавний выпускник Лейденского университета Николаас Витсен. Эта поездка планировалась им как «grand tour» по окончании учебы, а не с дипломатическими целями. Витсен изучал математику, астрономию и философию в школе Атеней в Амстердаме, закончил Лейденский университет с дипломом доктора права. Он пробовал силы в поэзии, гравировании [2], живописи, интересовался восточными странами.

Голландское посольство проделало путь через Псков, Новгород, Торжок, Тверь до Москвы, и в мае следующего 1665 г. пустилось в обратный путь. Во время путешествия в Россию Витсен вел дневник, в котором подробно описывал маршрут, дороги, нравы, обычаи, религию и внешний вид «москвитов», а также, если удавалось, делал зарисовки. В дневнике он неоднократно сетует на трудности – будь то холод или запрет подходить близко к заинтересовавшим его зданиям. Например, в Пскове голландцев повсюду сопровождали солдаты, дабы гости самостоятельно не

A travel to Muscovia in the drawings and engravings by Nicolaas Witsen

Y. B. Dyakonova
Moscow, The State Tretyakov Gallery

Experts are very familiar with engravings featuring the views of Russian cities ascribed to Nicolaas Witsen. These engravings come from the French edition of the famous book by Adam Olearius titled *Description of a Travel to Muscovia, Tartary and Persia* (1719) [1] and well deserve their place in the range of the greatest examples in the printed Rossica. Despite the popularity of these Witsen's engravings, their story is still full of unanswered questions. I thought it interesting to consider some of them. The famous Dutchman started his travel to Muscovia in September 1664 when the Dutch embassy of Jacob Borel headed from Amsterdam to the court of tsar Alexis I. The party was also joined a recent alumnus of the Leiden University Nicolaas Witsen. He planned his travel as a "grand tour" after the graduation, and not as a diplomatic mission. Witsen studied mathematics, astronomy, and philosophy in the school Atheneum in Amsterdam, graduated from the Leiden University and was conferred the degree Doctor of Law. He made some attempts at poetry, engraving [2], painting, and was interested in the oriental countries. The Dutch ambassadors travelled through Pskov, Novgorod, Torzhok, and Tver to Moscow, and in May of the next year, which was 1665, embarked on their journey back home. During his Russian travel, Witsen kept a diary in which he scrupulously described the itinerary, roads, manners, customs, religion, and appearance of the "Muscovites" and, if it was possible, made sketches. In his diary he often complains about the hardships - be it the cold or the ban to come near the buildings he has found interesting.

осмотрели ворота и укрепления города. Витсена поразила красотой псковский кремль, но он даже не пытался сделать рисунок, так как его предупредили о возможном жестоком наказании.

Все же любопытному путешественнику удалось кое-что зарисовать. В 24-м томе знаменитого атласа Блау-ван дер Хема (1662-1670-е гг.), хранящегося в Австрийской национальной библиотеке в Вене, были обнаружены 11 рисунков Витсена, выполненных акварелью и тушью, вероятно, по собственным дорожным наброскам [3]. Все они иллюстрируют маршрут голландского посольства от Пскова до Москвы. Большой формат и степень законченности этих листов говорят, что они, вероятнее всего, были созданы не в походных условиях, а тщательно подготовлены к печати и, возможно, не без участия профессиональных художников. Когда Витсен занимался этой подготовкой – неизвестно. По приезду он думал издать свой дневник, заказал три списка и отправил их французскому издателю Тевено. Благодаря этому знакомству, дневник и сохранился в списке, так как оригинал был утрачен и был издан только через 300 лет после путешествия Витсена в Московию [4]. Что касается рисунков, то они могли быть подготовлены к будущему изданию дневника, но затем отложены за занятостью или же выполнены позже. Скорее всего, рисунки были распроданы в 1728 г. через 11 лет после кончины Витсена на аукционе вместе со всей его громадной коллекцией редкостей [5], а потом, сменив нескольких владельцев, оказались в собрании Венской библиотеки [6].

Тем не менее, три листа из одиннадцати увидели свет еще в XVIII в. Это изображения Торжка, Твери и Новгорода. Они были изданы в виде гравюр и вошли во французское издание «Описания путешествия в Московию, Тартарию и Персию» Адама Олеария в 1719 г. [7].

Листы представляют собой

For instance, in Pskov the Dutch were always accompanied by soldiers so that the guests could not see the gates or the fortification of the city. Witsen was astonished by the beauty of the Pskov Kremlin, but he did not even venture to make a sketch of it, for he had been forewarned of the brutal punishment that may ensue in that case. Nevertheless, the curious tourist did manage to draw something. In the 24th volume of the famous Atlas Blaeu-van der Hem (1662-1670s), kept in the Austrian National Library in Vienna, 11 drawings made by Witsen in water-colour and drawing ink were discovered; most probably, the drawings were made after his own on-the-road sketches [3]. All of them illustrate the itinerary of the Dutch delegation from Pskov to Moscow. The big sizes and the completeness of these illustrations signify that they were drawn not while still on tour but were thoroughly prepared to be printed, perhaps, not even without the help of professional artists. It is unknown, however, when Witsen was arranging this work. After he came back home he wanted to publish his diary, ordered three lists and sent them to French publisher Thevenot. Thanks to their acquaintance, the diary preserved in the list, since the original had been lost and was published only 300 year after Witsen's travel to Muscovia [4]. As for the drawings, they could have been prepared for a next edition of the diary but then put off due to the amount of other works or just were made later. Most probably, Witsen's drawings were sold out at an auction together with his huge collection of rarities 11 years after his death in 1728 [5], and then, having changed several hands, chanced to get in the collection of the Vienna Library [6]. Nevertheless, three out of eleven

панорамные виды городов с прихотливо разработанным пейзажем и картушем с названием города в верхней части. На всех выгравирована надпись «Nicolaas Witsen delineavit» («Николаас Витсен нарисовал»), указание на издателя и место издания «A Leide, chez Pierre van der Aa» («[напечатано] в Лейдене, Пьером (Питером) ван дер Аа»). Лейденский издатель был известен в первую очередь своими картами и атласами. Самым знаменитым стало 66-ти томное иллюстрированное издание «La galerie agreable du monde» [8], куда также вошли витсеновские гравюры. Продукция издательства ван дер Аа отличалась высоким качеством исполнения. Это демонстрируют и данные отпечатки – четкие, с богатой тональной нюансировкой и интенсивным цветом, выполненные на прекрасной вержированной бумаге.

В гравюрах Питера ван дер Аа средне-русский пейзаж, изображенный Витсеном, приобрел известную пышность, а рельеф местности – прихотливую выразительность. Первый и средний планы украсились живописными группами конных и пеших москвитов в узорчатых кафтанах и отороченных мехом шапках, по рекам поплыли многовесельные ладьи. Тем не менее очевидно, что документальная основа рисунков Витсена в гравюрах не была изменена. Сохранены не только характерные особенности облика зданий и их расположение. Например, в рисунке с изображением Торжка Витсен выбрал высокую точку зрения и немного не справился с перспективой. Эта небольшая неточность, не умаляющая при том топографической достоверности изображения города, видна и в гравюре. Если отличия между рисунками и гравюрами и есть, то их можно отнести на счет фантазии граверов. Так, в рисунке с панорамой Новгорода первый план занят Волховом (или Ильмень-озером) с низкими берегами, поросшими болотной травой. В гравюре весь первый и средний планы слева и по

illustrations saw the light of the day already in the 18th century. These are the drawings of Torzhok, Tver and Novgorod. They were published as engravings as part of the French edition *Description of a Travel to Muscovia, Tartary and Persia* by Adam Olearius in 1719 [7].

In the illustrations one can see panoramic views of the cities with fastidiously elaborated landscapes and cartouches in the upper part announcing the name of the city. All of them feature the engraved inscription "Nicolaas Witsen delineavit" ("Nicolaas Witsen drew") and publisher's name and address "A Leide, chez Pierre van der Aa" ("[printed] in Leiden by Pierre (Pieter) van der Aa"). The Leiden publisher was famous, above all, for his maps and atlases. His most popular publication was *La galerie agreable du monde* in 66 volumes [8], which also included Witsen's engravings. The production of van der Aa was of very high quality which one can clearly observe it in the prints in question: they are distinct, richly nuanced, intensively coloured, and engraved on wonderful laid paper. The engravings printed by Pieter van der Aa and created by Nicolaas Witsen imparted a certain grandeur to the landscape, and fanciful expressiveness to the local topography. The foreground and the middle ground have been adorned with picturesque groups of cavalry and dismounted Muscovites wearing patterned caftans and fur trimmed hats, and many-oared boats have floated along the river. Nonetheless, the documentary basis of Witsen's drawings was not altered in the engravings. Not only the look and the layout of the buildings have been preserved: in Torzhok, for instance, Witsen was standing on an elevated viewpoint and made a bit of a mistake in the perspective. This minor inaccuracy, which does not, however, diminish the authenticity of the city's topography,

центру заняты поземом – изображена некая открытая местность с выразительным рельефом – небольшими пригорками, по которым рассыпаны всадники, и только справа мы видим реку.

Книга Олеария была напечатана через два года после кончины Витсена с указанием на гравюрах имени автора – «Nicolaas Witsen delineavit». Неясно, когда Витсен их выполнил и принимал ли он вообще участие в их подготовке к изданию. Очевидно только то, что рисунки из Вены легли в основу этих гравюр.

Кроме названных изображений Торжка, Твери и Новгорода, в «Описание» Олеария вошли еще пять гравюр с надписями, указывающими на Витсена. На них изображены Москва, Коломна, Касимов, Муром и Нижний Новгород. Они, как и первые три, у которых есть известный нам первоисточник в виде рисунков, выполнены в одной стилистике, одной рукой, в одной технике – гравюре на металле, напечатаны на бумаге одного типа, уровень их исполнения одинаково высокий.

В этом ряду гравюр наиболее понятно присутствие Москвы, потому что она была конечным пунктом путешествия голландского посольства, и Витсен провел здесь около полугода. Судя по дневнику путешественника, у голландских гостей было весьма мало возможностей свободно гулять, осматривать город и окрестности, не говоря уже о том, чтобы что-то зарисовывать с натуры. Тем не менее, в автобиографии Витсен пишет, что во время путешествия в Россию он «сам все нарисовал собственноручно, в том числе города Москву, Новгород, Псков и многие другие примечательные здания» [9].

Если с Москвой гипотетически более или менее все понятно, то вопрос с изображениями городов, которые посольство не посетило, остается неясным. Обратимся еще раз к маршруту, по которому пролегал его путь, и сопоставим его с исследуемыми гравюрами. Из изображенных на гравюрах

is also visible in the engraving. If there are any deviations between the drawings and engravings, they can be chalked up to the imagination of the engravers. For example, the foreground of the drawing featuring the panorama of Novgorod is occupied with the Volkhov River (or Lake Ilmen) with low banks covered in fen grass. The foreground and the middle ground in the engraving are all devoted to the earth - it depicts some open area with distinct relief - with small knolls over which cavaliers are dispersed, and the river is to be seen only on the right. Olearius's book was printed two years after the death of Witsen and showed the name of the author in the engravings, i.e., "Nicolaas Witsen delineavit". It is not clear when Witsen made them, or if he at all participated in the preparation of his drawings to be published. We can only be certain that it were Vienna drawings that became the basis for the engravings. Apart from the mentioned drawings of Torzhok, Tver, and Novgorod, Olearius's *Description* included five more engravings with inscriptions signifying Witsen's authorship. These depict Moscow, Kolomna, Kasimov, Murom and Nizhny Novgorod. They, as the first three items that had the primary source of the sketches, are crafted in the same style, by one and the same hand, and in the identical technique - they are metal engravings printed on paper of the same type, and their quality is equally high. The most logical choice among the destinations depicted in the engravings seems to be Moscow because it was the final destination of the journey made by the Dutch ambassadors, and Witsen himself spent here about half a year. Judging by his traveller's diary, the Dutch guests had very little opportunity to walk around casually and explore the city and the vicinities, let alone to draw sketches from the nature. Even so, in

городов Витсен посетил Новгород, Тверь, Торжок и Москву. Дальше Москвы посольство не продвинулось. Несмотря на планы, больше в России Витсену побывать не удалось. Откуда же среди выполненных им гравюр взялись такие достоверные и топографически точные изображения поволжских городов, которых он не видел? Этот вопрос так пока и остается без ответа, хотя вроде бы он лежит на поверхности.

Одно из моих предположений было следующим. Путешествие в Россию, так поразившую Витсена своей самобытностью и смешением культур, определило одно из направлений его научных исследований. В Москве путешественник начал собирать материал о России и Тартарии, под которой подразумевал пространство всей северной Азии. В 1687 г. он издал чрезвычайно подробную «Новую географическую карту Северной и Восточной части Азии и Европы, простирающейся от Новой Земли до Китая», а в 1692 г. – географическую энциклопедию «Северная и Восточная Тартария» [10]. В предисловии к своему труду Витсен писал: «Я никогда не посмел бы приняться за эту работу, если бы сам не побывал в молодости в близлежащих местах (курсив мой – Ю. Д.) и не имел набросков, неумело сделанных местными жителями, карт и зарисовок» [11]. Витсен говорит, что он был в «близлежащих» от описанных им местах, то есть воочию их не видел. «Картину мира», в данном случае Тартарии, он строил на основании данных, полученных из переписки со множеством корреспондентов в разных городах, сбора артефициалий, устных и вещественных материалов, начиная от дневников путешественников, типографских печатных досок с изображениями географических карт, заканчивая опросами людей, посетивших те края. «Я поставил перед собой задачу составить карту и описание этих малоизвестных земель, так как имел возможность беседовать со многими тартарами, греками, персами и с людьми, побывавшими в плену в азиатских странах.

his autobiography Witsen writes that during his trip to Russia he “has drawn everything on my own, including the cities of Moscow, Novgorod, Pskov, and many other curious buildings” [9]. Though the Moscow story poses, hypothetically, no questions, it is still unclear how Witsen depicted the cities which the delegation had not visited. Let us look at their itinerary and check it against the researched engravings. Of all the cities depicted in the engravings, Witsen visited Novgorod, Tver, Torzhok and Moscow. The delegation did not travel further from Moscow. Despite his plans, Witsen had no chance to come back to Russia again. So, how did the realistic and topographically accurate images of the Volga cities happen to be among his engravings, given that he never had visited such places? This question remains open, though the answer seems to be something ridiculously obvious. One of my theories goes as follows, the journey to Russia, which produced such a magnificent effect on Witsen by its uniqueness and the mixture of cultures, set one of the directions for his scientific research. In Moscow the traveller started to gather materials about Russia and Tartary by which he meant the area of the whole East Asia. In 1687 he published a magnificently detailed *New Geographical Map of North and East Asia and Europe Stretching from Novaya Zemlya to China*; and 1692 saw the geographic encyclopaedia titled *Northern and Eastern Tartary* [10]. In the foreword to his work Witsen wrote, “I would have never ventured to undertake such a work, had I not visited *the nearby places* in my youth and not had sketches made roughly by the locals and my own drawings” [11]. So, Witsen says that he has been to the places located “nearby” from the ones

Беседовал я с синцами, наблюдавшими Тартарию и передававшими мне как синские, так и тартарские письма; имел сообщения от нидерландцев, побывавших в Пекине и Хоксиу. Кроме того, я получал известия как из самой Тартарии, так и из Московии, Астрахани, Сибири, Персии, Георгии, Турции. Даже из Индии получал я описания жизни в странах востока и северо-востока Азии; из Ниухе, Мугалии, Калмакии, Алтына, Сибири, Самоедии, Тунгусии, стран, лежащих за Синской стеной. Используя материалы древних и современных писателей, я и составил карты и описания тех стран» [12]. Кроме этого, Витсен собрал громадную коллекцию, кунсткамеру, включавшую минералы, монеты, античную скульптуру, живопись, этнографические предметы. Его целью было «собрать, описать, сохранить и изобразить» [13] все, что возможно, и в этом он превзошел многих.

Логично было предположить, что в разнородной коллекции Витсена могли оказаться и виды Коломны, Муром, Касимова и Нижнего Новгорода, которые он использовал как изобразительный материал при подготовке рисунков для гравюр в издании Питера ван дер Аа, а затем в процессе работы присоединил их к тем, что были выполнены по собственным натурным зарисовкам.

Сравнение гравюр из изданий «Описания» Оlearия разных лет позволило развить это предположение. Если мы внимательно посмотрим на листы с изображением Коломны, Муром, Касимова и Нижнего Новгорода, а также Саратова, Черного Яра, Самары, Астрахани и Царицына из книги Оlearия 1656 г. издания [14], а затем сравним их с листами с аналогичными названиями из французского издания 1719 г., мы увидим при всей их стилистической разности единую композиционную основу (рис. 1, 2). Города изображены с одной и той же точки, выделены одни и те же архитектурные доминанты, полностью сохранены

described by him, thus implying that he did not see them with his own eyes. The “world view”, which is in this case Tartary, was reconstructed by him on the basis of the information received from numerous correspondents from different cities and through artefacts, stories and objects, starting from the diaries of other explorers and typographically printed blocks depicting geographical maps to simply asking people who have been to those places. “I set myself the goal of completing the map and describing those little-known lands because I had an opportunity to talk to many Tartars, Greeks, Persians, and other people who were taken captive in Asian countries. I have talked to the Sinic people who had been to Tartary and handed me both Sinic and Tartar manuscripts; kept correspondence with the Dutch who had visited Peking and Huaxia. Besides, I received news from Tartary itself, as well as from Muscovia, Astrakan, Siberia, Persia, Georgia, and Turkey. Descriptions of the life in East and North-East Asia arrived all the way from India, from Niuhe, Mugalia, Kalmakia, Altyn, Siberia, Samoedia, Tungusia, and the lands behind the Sinic wall. I have used the materials of the ancient and modern authors, and thus completed the maps and description of those lands” [12]. Apart from that Witsen gathered a huge collection, a cabinet of curiosities, including minerals, coins, antique sculptures, paintings, and ethnographic objects. His aim was “to collect, to describe, to preserve, and to reproduce” [13] everything which he could, and in this respect he outmatched many others.

It would be only logical to suppose that the multifarious collection of Witsen contained images featuring Kolomna, Murom, Kasimov, and Nizhny Novgorod on which he founded his drawings for the future engravings in the publication of

пропорции и характер изображения отдельных построек. Источник гравюр из обоих изданий один – рисунки самого Адама Оlearия, созданные им во время путешествий в Московию в 1633 и 1636–1639-х гг.

Олеарий посещал Московию в составе голштинского посольства. Целью первого путешествия была Москва. В



1. Витсен Н. Самара. Бумага, резцовая гравюра. Из книги Адама Оlearия «Описание путешествия в Московию». 1656

1. Witsen N. Samara. Paper, copper engraving. From the book by Adam Olearius *Description of a Travel to Muscovia*, 1656

2. Витсен Н. Самара. Бумага, резцовая гравюра. Из книги Адама Оlearия «Описание путешествия в Московию». 1719

2. Witsen N. Samara. Paper, copper engraving. From the book by Adam Olearius *Description of a Travel to Muscovia*, 1719



следующий раз посольство проехало уже всю Россию и достигло персидской столицы Исфахана с целью наладить поставки шелка-сырца в Европу. Олеарий тоже делал

Pieter van der Aa, and then, in the course of his work, put together with his own sketches made from the nature. When we compared the engravings made in different years from Olearius’s *Description*, it became possible to develop this suggestion. If we take a close look at the illustrations depicting Kolomna, Murom, Kasimov, Nizhny

Novgorod, as well as Saratov, Cherny Yar, Samara, Astrakhan and Tsaritsyn from the edition published by Olearius in 1656 [14], and then compare them with the sheets from the 1719 edition bearing the same titles, we shall see that, despite the difference between the styles, the composition basis in all of them is identical

(fig. 1, 2). The cities are portrayed from one and the same point; similar monuments of architecture are highlighted; the proportions and the pattern of some structures are completely preserved. The sources for the engravings in the both editions were the same - they were the sketches made by Adam Olearius himself during his travels to Muscovia in 1633 and 1636–1639.

Olearius visited Muscovia with the delegation from the Holstein embassy. The destination of their first journey was Moscow. Next time the ambassadors travelled across the whole Russia and reached Persian capital Isfahan negotiate there the delivery of floss silk to Europe. While on the road, Olearius also made sketches and completed

maps which were later included in the *Description of a Travel to Muscovia...* in the form of engravings. In the foreword to the first edition of 1647 Olearius wrote,

путевые зарисовки, составлял карты, которые затем вошли в «Описание путешествия в Московию...» в виде гравюр. В предисловии к первому изданию 1647 г. Олеарий писал: «Что касается вытравленных на меди рисунков этого издания, то не следует думать, что они, как это порою делается, взяты из других книг или рисунков на меди. Напротив, я сам нарисовал собственноручно большинство этих рисунков (некоторые же из них — наш бывший врач Г. Граман, мой верный товарищ) с натуры. Потом они были приведены в законченный вид при помощи хорошего художника Августа Иона, много лет тому назад учившего меня в Лейпциге рисованию; при этом применялись модели, одетые в национальные костюмы, вывезенные мною сюда. Чтобы, однако, при работе граверною иглою не потеряно было отчасти сходство, я в течение долгого времени держал трех граверов, не без больших расходов, у себя дома; они должны были по моим указаниям работать» [15]. Книга Олеария впервые была напечатана в 1647 г. и затем многократно переиздавалась на многих языках. Уже в издании 1656 г., к которому мы обращаемся, автором было добавлено значительное количество иллюстраций, особенно это касается российской части путешествия, в отдельные гравированные листы были внесены некоторые изменения в деталях при неизменности общей композиции.

В предисловии автора следует обратить внимание на слова о том, что порою рисунки берутся кем-то из других книг. В нем даже слышится обличительная интонация, и неспроста. И в середине XVII в., когда впервые вышло в свет «Описание» Олеария, и значительно раньше была широко распространена практика перепечатывания карт и гравюр из более ранних источников часто без указания на оригинальное издание. Особенно это касалось картографии. Например, отец уже упомянутого Иоганна Блау, Виллем Янссон Блау, в 1631 г. напечатал свой первый атлас, *Atlantis Appendix*.

“As for the copper-plate engravings included in this edition, one should not think that they are, as it often is the case, borrowed from different books or copper plates. On the contrary, I drew most of these sketches myself (some of them were provided by our former doctor G. Graman who is my faithful friend) from life. Later, they were finished by August Ion who is a good artist and many years ago taught me how to draw in Leipzig; for these purposes we used models dressed in traditional costumes brought by me here from abroad. However, in order not to lose the original image partially through the work with the needle, I hired three engravers – which was not at all inexpensive - who worked for a long period of time at my home following my instructions” [15]. Olearius’s book first saw the light of the day in 1647 and then was re-issued multiple times in many languages. Even the edition of 1656 which we refer to, already was added a considerable amount of illustrations, especially the ones featuring the Russian part of the journey, and several engravings were changed in some minor details but their composition in general, however, was left as it was. One should pay attention to the phrase in the foreword saying that sometimes images are taken by some people from the books published by others. This sentence even sounds a bit accusatory, and it is no accident. In the middle of the 17th century when the *Description* by Olearius was published for the first time, and even before that time, it was a common practice to re-print maps and engravings from earlier sources often even with an a reference to the original work. This was especially widespread in the cartography. For instance, Willem Janszoon Blaeu, the father of the mentioned Johann Blaeu, printed his first atlas named *Atlantis Appendix* in 1631.

При этом он приобрел большую часть гравированных досок Хондиуса, с которых печатался знаменитый атлас Меркатора–Хондиуса. 37 карт из 60 опубликованных в *Atlantis Appendix* восходили к гравюрам Хондиуса [16]. И это совсем не единичный случай. Поэтому, по-видимому, Олеарий считает очень важным в предисловии к первому изданию отметить принадлежность рисунков и гравюр, закрепив за собой авторское право.

Рисунки Олеария, несмотря на их несомненную достоверность, в своей стилистике и пластическом решении еще несут черты средневековой миниатюры. Особенно ярко это видно в изображении Великого Новгорода, Торжка и Твери. Сравним их с гравюрами с видами тех же городов по рисункам Витсена и увидим «дистанцию огромного размера». Для Олеария в первую очередь важно передать план местности, главные строения, особенности рельефа, абрис города [17]. Несущественные постройки он изображает в виде ряда одинаковых кубиков. В рисунках Витсена больше конкретики, он стремится запечатлеть почти каждое строение в панораме и отметить его особенности. Взгляд голландца более пристальный, в его работах гораздо больше топографических деталей и совершенно новое понимание пространства и объема. Именно поэтому граверы Питера ван дер Аа, работавшие над рисунками обоих путешественников, в случае с витсеновскими добавили лишь штаффажные фигуры «поселян» и немного приукрасили рельеф местности. В гравюрах же по рисункам Олеария, отличающихся большим обобщением, художникам-граверам пришлось добавить живописности и что-то домыслить. Плотность городской застройки они разбавили кудреватými кронами деревьев, отдельным зданиям придали большую индивидуальность и объем.

Можно предположить, что витсеновские рисунки, выгодно отличающиеся от архаичных гравюр

Besides, he had previously purchased the greater part of the engraved plates by Hondrius on whose base the famous atlas of Mercator and Hondrius was published. 37 out of 60 maps published in the *Atlantis Appendix* could be originally found among Hondrius’s engravings [16]. And this is by no means an individual case. This is why Olearius deems it important to mention in the foreword to the first edition that the engravings and illustrations are original, thus, securing his authorship rights.

Orealius’s works, despite undoubtedly being genuine, still resemble a medieval miniature in their style and relief depiction. This quality is especially clearly observed in the image of Veliky Novgorod, Torzhok and Tver. Let us put them next to the engravings of the same cities made on the base of Witsen’s sketches, first of all, we shall see “a distance of massive proportions”. Olearius’s primary concern was to depict the site plan accurately, to show the main buildings, the special features of the relief, and the outlines of the city [17]. Unimportant structures are marked in his drawings as rows of identical cubes. Witsen is more specific in his drawings; he tries to capture almost every structure in the panorama and to indicate its features. The gaze of the Dutchman is more intent; his works show much more topographic details; his understanding of space and volume are absolutely original. This is why the engravers hired by Pieter van der Aa to transfer the drawings of the both travellers added just staffage figures of country folk and embellished the ground relief in the case with Witsen’s sketches. As for the sketches made by Olearius which were quite generalised, the engravers had to add some ornaments and make up something on their own. They embroidered the urban landscape with bushy foliages of trees

Олеария, подвигли Питера ван дер Аа придать современность изданию 1719 г. и выполнить виды городов в едином стилевом ключе. Для части из них использовались рисунки Витсена, для другой, более обширной, – гравюры Олеария из ранних изданий. Длинные панорамные рисунки, занимавшие треть страницы в книге 1656 г., в новом издании были увеличены до размера книжного разворота. В данном случае речь шла не только об уже другой живописной культуре (в сопоставлении Олеарий – Витсен), но и о другом эстетическом подходе по отношению к гравюре и искусству книги. Ведь с момента первого издания «Описания» Олеария прошло почти 50 лет! Граверы ван дер Аа, сохранив все черты первоисточника, создали настоящее произведение искусства. Тем более стоит отметить, что эти листы занимали весь разворот и были вклеены в книгу с помощью так называемой «ножки». Это позволяло при желании изъять гравюры из книги без повреждения и вставить в раму как картину.

Остается неясным вопрос, почему художники и граверы, готовившие к изданию 1719 г. рисунки Витсена и ранние гравюры Олеария, поставили на последних подпись «Николаас Витсен нарисовал». Возможно, Витсен принимал участие в подготовке гравюр к печати и переработал рисунки Олеария, взяв, таким образом, на себя право поставить эту надпись. В равной степени вероятно и то, что подписи были поставлены по ошибке. Но как говорил сам Николаас Витсен в предисловии к своему выдающемуся труду «Северная и Восточная Тартария», «могло все же случиться, что [в мои расчеты] вкрались незначительные ошибки. Время и опыт их исправят» [18].

Примечания:

1. Adam Olearius. *Voyages très curieux & très renommés faits en Moscovie, Tartarie et Perse*. Leide, chez Pierre van der Aa, 1719.

2. В 1659 г. Витсен выполнил серию гравюр на сюжеты «Метаморфоз» Овидия. Известны и другие его работы в коллекции

and made some buildings more unique and prominent in terms of volume. One can suppose that Witsen's drawings which compared favourably to the archaic engravings of Olearius encouraged Pieter van der Aa to make the 1719 edition more modern and present all the city panoramas in a unified stylistic manner. One part of this book was completed from Witsen's illustrations; the other and larger part was made from Olearius's engravings from earlier editions. Long panoramic illustrations that occupied the third of the page in the 1656 book were enlarged to fit the two-page opening. In this case, the main concern was not the different artistic culture (the contrast between Olearius and Witsen) but the different aesthetic approach to the engraving and the art in the book. Since almost 50 years passed since the first edition of the *Description* by Olearius had been published! Having preserved all the features of the original source, van der Aa's engravers created a real work of art. Furthermore, one should note that these illustrations occupied the whole opening and were glued in the book on the so called "stem" which made it possible to remove the engravings from the bounding, without causing any damage to the book, and put it into a frame like a painting. However, it is still not clear why the painters and engravers who prepared Witsen's sketches and Olearius's earlier engravings for the 1719 edition had put the inscription "Nicolaas Witsen drew" on the latter. Perhaps, Witsen contributed to the remaking of Olearius's illustrations and thus had the right to sign the works. It is equally possible that the inscriptions were made by mistake. As Nicolaas Witsen wrote himself in the foreword to the *Northern and Eastern Tartary*, "yet, it could possibly have happened that some minor mistakes slipped [into my

Рейксмузеума в Амстердаме. См.: Рейксмузеум [Офиц. сайт]. URL: <https://www.rijksmuseum.nl/en/search?p=1&ps=12&maker=Nicolaes%20Cornelisz.%20Witsen&i=0> (дата обращения: 20.05.2015).

3. Атрибуция рисунков была сделана А. Н. Кирпичниковым. Опубликованы: Кирпичников А. Н. Россия XVII века глазами голландского путешественника Николааса Витсена. СПб., 1995.
4. Nicolaas Witsen. *Moscovische Reyse 1664-1665. Journal en Aentekeningen*. Uitgegeven door Th. J. G. Locher en P. de Buck. Deel 1, 'S-Gravenhage, 1966-1967. Русское издание: Николаас Витсен. Путешествие в Московию. СПб., 1996.
5. Копанева А. Кабинет редкостей Николааса Витсена // Пинакотекa, 24-25. 2007. С. 99-101.
6. См. подробнее: Кирпичников А. Н. Указ. соч. С. 16.
7. Книга (Adam Olearius. *Voyages très curieux & très renommés faits en Moscovie, Tartarie et Perse*. Leide, chez Pierre van der Aa, 1719) была переиздана в Амстердаме в 1727 г. издателем Мишелем Шарлем Ле Сеном.
8. La galerie agréable du monde. Leide, Pieter van der Aa, 1729.
9. Gebhard J. F. Het leven van Mr. Nikolaas Corneliszoon Witsen. Utrecht, 1881-1882. Цит. по: Кирпичников А. Н. Указ. соч. С. 15.
10. Nicolaas Witsen. *Noord en Oost Tartarye*. Amsterdam. Первое издание – 1692, второе, переработанное – 1705. Русский перевод: Витсен Н. Северная и Восточная Тартария, включающая области, расположенные в северной и восточной частях Европы и Азии. Амстердам, 2010.
11. Витсен Н. Северная и Восточная Тартария ... Т. 1. С. X.
12. Там же. С. IX.
13. Иозин Дриссен ван хет Reve. Просвещенные амстердамцы и просвещеннейший царь // Пинакотекa, 24-25. 2007. С. 88.
14. Olearius, Adam. *Vermehrte Neue Beschreibung Der Muscovitischen vnd Persischen Reyse*.... Schleswig, Holwein, 1656.
15. Адам Олеарий. Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно / введение, пер. и указатель А. М. Ловягина. СПб., 1906. Текст воспроизведен по изданию: Адам Олеарий. Описание путешествия в Московию. М., 1996. С. 23.
16. См. подробнее: Витсен Н. Московия, Тартария, Россия и «сопредельные страны» от Ингрии до земель грустинцы // Пинакотекa, 24-25. 2007. С. 13.
17. Впрочем, даже ему не удалось избежать забавных неточностей – на гравюре Олеария 1656 г. с изображением Самары отсутствует Волга! Это же повторяется и в гравюре 1719 г.
18. Витсен Н. Северная и Восточная Тартария...С. XI.

calculations]. But time and experience will amend them" [18].

1. Adam Olearius. *Voyages très curieux & très renommés faits en Moscovie, Tartarie et Perse*. Leide, chez Pierre van der Aa, 1719.
2. In 1659, Witsen made a series of engravings featuring Ovid's *Metamorphoses*. His other works from the Rijksmuseum of Amsterdam are also famous. See: Rijksmuseum [official web-site]. URL: <https://www.rijksmuseum.nl/en/search?p=1&ps=12&maker=Nicolaes%20Cornelisz.%20Witsen&i=0> (access date: 20/05/2015).
3. The drawings were attributed by A. N. Kirpichnikov. Published: Kirpichnikov A. N. *The 17th Century Russia through the Eyes of Dutch Traveller Nicolaas Witsen*. St. Petersburg, 1995.
4. Nicolaas Witsen. *Moscovische Reyse 1664-1665. Journal en Aentekeningen*. Uitgegeven door Th. J. G. Locher en P. de Buck. Deel 1, 'S-Gravenhage, 1966-1967. Russian edition: Nicolaas Witsen. *A Travel to Muscovia*. St. Petersburg, 1996.
5. Kopaneva, A. *A Chamber of Nicolaas Witsen's Rarities* // Pinacotheca, 24-25. 2007. P. 99-101.
6. See further: Kirpichnikov A. N. Work as above. P. 16.
7. The book (Adam Olearius. *Voyages très curieux & très renommés faits en Moscovie, Tartarie et Perse*. Leide, chez Pierre van der Aa, 1719) was re-published in Amsterdam in 1727 by publisher Michel-Charles Le Cène.
8. La galerie agréable du monde. Leide, Pieter van der Aa, 1729.
9. Gebhard J. F. Het leven van Mr. Nikolaas Corneliszoon Witsen. Utrecht, 1881-1882. Cited by: Kirpichnikov A. N. Work as above. P. 15.
10. Nicolaas Witsen. *Noord en Oost Tartarye*. Amsterdam. The first edition - 1692, the second revised edition - 1705. Russian translation: Witsen N. *Northern and Eastern Tartary, Including the Regions in the Northern and Eastern Parts of Europe and Asia*. Amsterdam, 2010.
11. Witsen N. *Northern and Eastern Tartary*. Vol. 1. P. X.
12. As above. P. IX.
13. Jozen J Driessen van het Reve. *Enlightened Amsterdammers and the Enlightened Tsar* // Pinacotheca, 24-25. 2007. P. 88.
14. Olearius, Adam. *Vermehrte Neue Beschreibung Der Muscovitischen vnd Persischen Reyse*.... Schleswig, Holwein, 1656.
15. Adam Olearius. *Description of a Travel to Muscovia and via Muscovia to Persia and back* / Introduction, translation and index by A. M. Lovyagina. St. Petersburg, 1906. The text is reproduced according to the edition: Adam Olearius. *Description of a Travel to Muscovia*. Moscow, 1996. P. 23.
16. See further: Witsen N. *Muscovia, Tartary, Russia and "bordering counties" from Ingria to the lands of Grustina* // Pinacotheca, 24-25. 2007. P. 13.
17. However, even he could not avoid amusing inaccuracies: Olearius's engraving of 1656 featuring Samara does not have the Volga! The same can be observed in the engraving of 1719.
18. Witsen N. *Northern and Eastern Tartary*...P. XI.

К вопросу атрибуции картины неизвестного художника «Пейзаж с всадником» из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля

В. П. Ефименко

Омск, ООМИИ им. М. А. Врубеля

В 1927 г. из коллекции художественных картин Государственного Эрмитажа в Западно-Сибирский Краевой музей поступило небольшое живописное произведение, исполненное на деревянной основе (дерево, масло, 31 x 37,8) (рис. 1). В инвентарную книгу произведение было внесено со следующими данными: «Неизвестный художник. Пейзаж. XVII век. Сохранность: Имеются сбины и царапины» [1], в научную карточку занесено: «Неизвестный голландский художник. Пейзаж с всадником. XVII век».

До 1917 г. произведение входило в коллекцию принцессы Е. Г. Саксен-Альтенбургской [2]. На обороте картины номер «209» и буквы «КД» указывают, что она находилась в Китайском дворце Ораниенбаума.

В 2012 г. во время реставрационного осмотра пейзаж был определен в реставрационную мастерскую по причине отставания красочного слоя. Более тщательное изучение поверхности картины выявило, что отмеченные повреждения являются следствием разрушения реставрационного грунта. Состояние, в котором находилась картина, существенно отличалось от сохранности, присущей подлинным голландским произведениям. По нескольким особенностям сохранности картины возникло сомнение в принадлежности памятника к голландской школе XVII в. В подтверждение или опровержение этого предположения встала необходимость в проведении технико-технологических исследований произведения и в более детальном определении его стилистических особенностей.

On the issue of attribution of *Landscape with Cavalier* by unknown artist from the collection of the Omsk Regional M. A. Vrubel Museum of Fine Arts

V. P. Efimenko

Omsk, Omsk Regional M. A. Vrubel Museum of Fine Arts

In 1927, the West-Siberian Local Museum received a rather small painting on panel from the State Hermitage (oil on panel, 31 x 37.8). (fig. 1) It was recorded in the registration book with the following data: "Unknown artist. Landscape of the 17th century. State: chips and scratches can be observed" [1], and the art card stated: "Unknown Dutch artist. *Landscape with Cavalier*. 17th century".

Up to 1917 the work was part of the collection of Princess E. G. von Sachsen-Altenburg [2]. The backside of the painting features the number "209" and letters "КД" (CP) which means that it had been at the Chinese Palace at Oranienbaum.

In 2012, restorers examined the landscape and sent it to the restoration workshop because the paint layer had started to detach. A closer inspection of the painting surface showed that the marked damages result from the deterioration of the restoration primer. As compared to genuine Dutch works, the painting preserved rather badly. Some features of the painting raised doubts as to whether it really was a work of the 17th century Dutch school. In order to confirm or disprove this supposition it was necessary to conduct technical and technological research of the painting and define its stylistic patterns in more detail. The nature of the restoration interventions indicates that the complex restoration of the painting was carried

Характер реставрационных вмешательств указывает, что сложная реставрация живописной работы осуществлялась в XIX в., в результате которой изменился вид картины. Ее края были срезаны, затем по периметру надставлены планки, из-за чего размер произведения увеличился. Планки были загрунтованы и тонированы под прилегающую живопись с заходом на авторский красочный слой. В завершение реставрации основа картины паркетирована. Изъяны работы – утраты древесины и неровности склейки дублировочного шпона к основе – были восполнены реставрационным грунтом.

Известно, что сохранность досок «малых голландцев» значительно выше, чем на произведениях других национальных школ. Это объясняется строгим отбором качественной древесины и соблюдением высокой технологии при подготовке основ для живописного произведения, что присуще именно голландской школе. Искусствовед-технолог Т. В. Максимова в своей книге «Технология голландской живописи XVII века: деревянная и тканая основы» отмечает, что «...случаи паркетирования голландских досок чрезвычайно редки и те, как правило, возникали в экстремальных ситуациях» [3]. Одной из причин плохой сохранности голландских досок, дошедших до наших дней, является некачественная реставрация (паркетаж).

Стоит отметить, что паркетаж зачастую имеется у картин, искусно имитирующих голландскую живопись.

Толстый слой позднего лака значительно потемнел, на отдельных участках видны следы разложения, многочисленные царапины. Сквозь лак не просматривалась структура живописи, свойственная художникам голландской школы, – сложная система нанесения множественных полукроющих слоев краски, основанная на оптическом восприятии. Таким образом, живопись не имела прозрачность, не передавала воздушную

out in the 19th century and changed its look. The edges of the painting were cut, and planks were fixed along the whole perimeter which increased the size of the work. The planks were primed and tinted to match the bordering colours, tint overlapping the original paint layer. Such defects of the work as missing parts of wood and the roughness caused by the double-lining veneer being unevenly glued to the to the base were compensated by the restoration primer.



1. Неизвестный голландский художник XVII в. Пейзаж с всадником. Дерево, масло, 31 x 37,8. ООМИИ им. М. А. Врубеля. Общий вид картины после реставрации

1. Unknown Dutch artist of 17th century. *Landscape with Cavalier*. Oil on panel, 31 x 37.8. Omsk Regional M. A. Vrubel Museum of Fine Arts. General view after restoration

It is well known that panels by the Lesser Dutchmen preserve much better than works made by any other national school. This is accounted for by strict selection of quality wood and complying with their excellent technology while preparing the basis for a future painting which is very characteristic of the Dutch school. Art expert and technologist T. V. Maksimova in her book titled *Technology of the Dutch 17th Century Painting: Panel and Canvas Bases* points out that "... it was very uncommon to

среду в пейзаже. В УФ-лучах лаковая пленка светилась равномерным тусклым молочным цветом. На этом фоне были видны редкие незначительные реставрационные поновления. Характер кракелюра также выдавал несоответствие с голландской живописной технологией.

Главной задачей реставрации 2012 г. стало максимальное утоньшение старого лака, что позволило бы раскрыть авторскую живопись. Утоньшенная лаковая пленка дала возможность детально изучить живописную структуру картины. Лак скрывал множественные ранние реставрационные поновления. Убрать все записи было невозможно, авторский красочный слой местами утрачен, сильно потерт и впоследствии значительно поновлен. После удаления реставрационных вмешательств, которые были возможны, выяснилось, что авторская живопись и нижние слои картины сохранились в хорошем технологическом состоянии. Указанный выше кракелюр принадлежал ранним поновлениям, на авторской живописи его не было. Стало понятно, что именно плотные однородные записи закрывали живописную технику и технологию автора. Они сломали оптическую систему красочных слоев, образовав не прозрачную, с утраченной глубиной живопись. Это видно на изображении туч. Кроны деревьев записаны зеленой краской, что не свойственно голландской школе.

В ходе исследований картины были выявлены устойчивые технологические признаки, присущие голландской пейзажной живописи XVII в. Живописный пейзаж имеет малый размер прямоугольного формата, расположенного по горизонтали. Авторская основа картины – дуб. Фактура древесины схожа с видами дуба, используемыми в Голландии для изготовления досок под живопись в XVII в. Направление волокон горизонтальное (соответствует длинной стороне картины). Грунт белого цвета в структуре живописи является отражающей поверхностью. Имеется имприматура,

parquet Dutch panels unless it was a case of emergency” [3]. One of the reasons why some of the Dutch panels preserved badly to the present day is unqualified restoration (parqueting). It is worth mentioning that works skilfully imitating Dutch paintings were often parquettted.

The thick layer of the later lacquer darkened considerably and some regions show signs of deterioration and numerous scratches. Because of the lacquer one could not see the painting structure characteristic of the Dutch school artists which is a complicated system of applying several half-overlying layers of paint to enhance the visual perception. Thus, the painting was not transparent and did not convey the atmosphere in the landscape.

The lacquer film glowed in dull, uniform, milky light in the UV rays. Against this background one could observe scarce, insignificant restoration repaints. The nature of the cracks also evidenced the nonconformity to the Dutch painting technology.

The main challenge of the 2012 restoration was to make the old lacquer as thin as possible so that the original painting could be revealed. The thinned lacquer film made it possible to research the painting structure of the work in detail. The lacquer concealed multiple early restoration repaints which were impossible to remove entirely; the author’s paint layer is missing in some places, very worn and considerably repainted afterwards. After the restoration interventions have been removed in as much amount as possible, it turned out that the author’s painting and the lower layers preserved very good thanks to the technology used. The above-mentioned cracks were caused due to earlier repaints and were absent from the author’s

которая придает грунту прозрачность, теплый тон и розовый оттенок. Грунт и имприматура являются неотъемлемыми компонентами общей живописной системы картины, влияя на ее построение.

Технические приемы наложения красочных слоев также соответствуют голландской живописи. Лессировочной краской нанесен монохромный подмалевок золотистого цвета в нижней части картины (на изображении земли). Живопись построена по принципу наложения одних просвечиваемых слоев на другие. Владение данной техникой свидетельствует о высоком уровне мастерства художника. Характер мазков в изображении воздушной среды пейзажа указывает, что сначала писались облака, затем заполнялась общим цветом остальная поверхность, отведенная под изображение неба. Традиционно сглаженными мазками написана земля, более фактурно выписаны облака. Слабовыраженная фактура красочного слоя всей поверхности при тщательном рассмотрении его участков выявляет мазки, которые своим направлением создают форму предметов и общее состояние в пейзаже. Листва кустарников выполнена в технике торцевания. Мастер знал оптические законы физики и использовал их: на белый грунт была нанесена серо-голубая краска, тонированная желтым лаком, – такое сочетание воспринимается человеческим глазом как зеленый цвет. Этот способ применен при написании густой растительности.

Заключение, полученное после изучения фактуры живописной поверхности, микроскопического анализа и исследования в ультрафиолетовом и инфракрасном диапазонах излучения данного произведения, подтвердил рентгенографический анализ. На рентгенограмме хорошо просматривается высокое техническое исполнение нанесения клее-мелового грунта. Он заполняет и капсулы древесных волокон. Картина имеет низкую рентгенографическую плотность,

layer. It became clear that it were the thick, homogenous renovations that obscured the painting technique and technology of the author. They broke the optical system of the paint layers, having created an opaque and no longer deep-coloured painting. One can see it for oneself in the region of the thunderclouds. The tree crowns are depicted with the green paint which is not typical of the Dutch school. In the course of research of the painting strong technological evidences of the Dutch landscape painting of the 17th century were discovered. The landscape painting is rather small horizontal rectangular. The author based his work on oak. The wood characteristics are similar to the oak types which were used in the Netherlands for panels intended for paintings in the 17th century. The gains are horizontal (which is appropriate for a long painting). The primer is of white colour and serves as a reflective surface. There is an imprimatura which makes the primer transparent and imparts a warm feeling and a pink hue to it. The primer and imprimatura are essential components of the general painting system in the work and influence its final look. The technical methods of painting also suggest a Dutch artist. The monochrome undercoat of golden colour is painted with a transparent paint in the lower part of the work (in the land part). The painting is made so that some translucent paint layers overlap the other ones. Artist’s command of this technique proves his skills to be very advanced. The land is painted with traditionally smoother brushstrokes, whereas the clouds are given more volume. The weak texture of the paint layer over the whole surface reveals - on closer inspection - brushstrokes whose direction creates

светотеневая структура не ярко выраженная (не исключено, из-за дублирования картины изменился общий рентгенографический фон) (рис. 2, 3).

Химический анализ грунта и пигментов красочной массы, осуществленный научным сотрудником И. Ф. Кадиковой (ГосНИИР), показал следующий состав: грунт – мел, краски – смальта, свинцовые белила (небо), искусственный азурит, глауконит, желтая охра, свинцовые белила, угольная черная (кустарники, лес). Состав и качество



2. **Неизвестный голландский художник XVII в. Пейзаж с всадником. Общий вид картины в ИК-лучах**

2. **Unknown Dutch artist of 17th century. Landscape with Cavalier. General view in IR rays**

грунта и красочной массы соответствуют материалам, из которых создавались подлинные произведения станковой масляной живописи Западной Европы XVII в.

Таким образом, принадлежность картины в омском музее к искусству «малых голландцев» была подтверждена.

В процессе реставрации была обнаружена в нижнем правом углу картины подпись: «JRuysd...» (далее буквы утрачены) (рис. 4). Первые две заглавные буквы сплетены между собой. Подпись расположена на авторской основе, нанесена серой краской на просохший красочный слой. В красочной массе фона

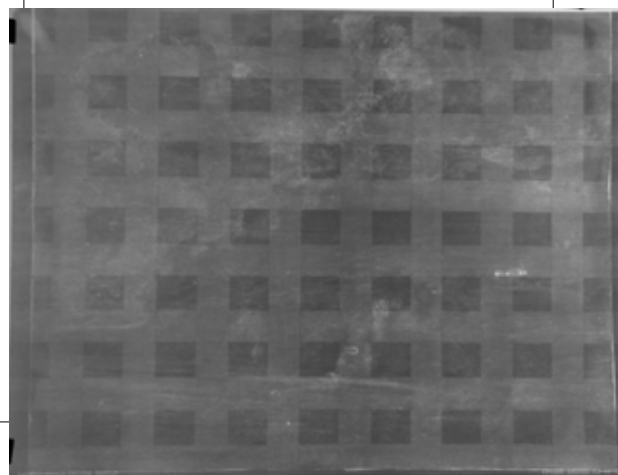
outlines of objects and the general atmosphere in the landscape. The foliage of the bushes is made in the stippling technique. The master knew laws of optical physics and used them: over the white primer he applied grey and light-blue paint and tinted it with yellow lacquer - the human eye would percept such a mixture as the green colour. This method was implemented to paint thick vegetation.

The findings received after the study of the paint layer texture, the microscopic analysis, and research in the UV and IR rays, supported the X-ray analysis results. The X-ray clearly shows that the glue and chalk primer was applied very skilfully in terms of technology. The primer fills the gaps between the grains of wood. The painting shows low X-ray density; the light-and-dark structure is not very evident (it is highly possible that the whole look of the painting in X-ray changed due to its double-lining). (fig. 2, 3)

The chemical analysis of the primer and the pigments in the colour mass carried out by researcher I. F. Kadikova (State Research Institute for Restoration) showed the following composition: primer is chalk; paints are smalt, zinc white (the sky), artificial azure copper

3. **Неизвестный голландский художник XVII в. Пейзаж с всадником. Рентгенограмма картины**

3. **Unknown Dutch artist of 17th century. Landscape with Cavalier. X-ray image**



присутствует достаточное количество лака, поэтому под подписью светло-коричневый цвет обладает высокой прозрачностью. Возможно, между подписью и красочным слоем есть слой лака. В дополнение к этому свойству живописного слоя, со временем краски изменили свое качество и цвет, и подпись перестала различаться на фоне нижележащей живописи при



4. **Неизвестный голландский художник XVII в. Пейзаж с всадником. Фрагмент картины с подписью. Изображение обработано в программе «Photoshop»**

4. **Unknown Dutch artist of 17th century. Landscape with Cavalier. Fragment. Signature. Image processed Photoshop program**

естественном освещении, под воздействием ультрафиолетовых и инфракрасных лучей. Не читалась она и под микроскопом МБС-10. Рассмотреть и сфотографировать подпись удалось при освещении софитов через лупу четырехкратного увеличения. Вероятнее всего, подпись не заметили при осуществлении сложной реставрации картины в XIX в. и частично записали ее, последние ее буквы удалили. Способ нанесения подписи не дает полной уверенности, что ее написал автор произведения.

В результате поисков по установлению указанной подписи голландский искусствовед Бернард Вермет (Фонд культурной инвентаризации SCI, Нидерланды) пришел к выводу, что фамилия соответствует голландскому художнику Якобу ван Рейсдалу (1628 (29)–1682). Но Б. Вермет и автор статьи опровергли принадлежность омской картины к этому известному голландскому пейзажисту. Художник не подписывался подобным образом. Он ставил монограмму JvR или J V Ruisdael [4].

ore, glauconite, yellow ochre, zinc white, and charcoal black (the bushes and woods). The composition and quality of the primer and the paint correspond to the materials from which genuine paintings on panel in the 17th century Western Europe were created. Thus, it was proved that the work kept by the Omsk Museum was painted by an artist from the Lesser Dutchmen.

In the course of restoration a signature in the lower right corner of the painting was discovered, it read “JRuysd...” (further letters are missing). (fig. 4)

The two first capital letters are intertwined. The signature is located on the author’s basis and was made in grey paint over the dried paint layer.

The paint mass of the background layer contains a substantial amount of lacquer which makes the light-brown colour under the signature look very transparent. Perhaps there is a layer of lacquer between the signature and the paint layer. In addition to this property of the paint layer, paints have changed their quality and colour in the course of time, and the signature was no longer visible against the background of the lower paint layer either in daylight, or in UV, or in IR rays. It remained invisible under the microscope MBS-10 as well. We managed to make out and photograph the signature only in the limelight and with the help of a quadruple magnifying glass. The signature was most probably overlooked during the complex restoration in the 19th century and therefore was partially over-painted, and the last letters were removed. The way the signature was put does not make one absolutely sure that it belongs to the author.

After art expert Bernard Vermet (Foundation for Cultural Inventory - SCI, Netherlands) made a research in order to establish the author of the above

Б. Вермет отметил, что дядя художника Саломон ван Рейсдал (1602–1670) подписывался как Рюйсдел (Ruysdael), но омская картина, по его мнению, по своим живописным качествам не соответствует стилю творчества Саломона, считавшегося одним из самых талантливых в Голландии пейзажистов своего времени.

Автор статьи осмотрела экспонирующиеся в залах Государственного Эрмитажа и в ГМИИ им. А. С. Пушкина картины, принадлежащие кисти Якоба и Саломона ван Рейсдал. Сравнение показало, что уровень живописного исполнения омской картины ниже уровня голландских пейзажистов. Не тронутые чинками сохранившиеся авторские фрагменты красочного слоя омской картины написаны не так тонко и прозрачно, изображение стаффажа более схематично, прописано не столь детально, как было свойственно авторской манере указанных мастеров.

Биография художника Якоба ван Рейсдала содержит информацию, что его отец, Исаак ван Рейсдал занимался живописью, но нет ни одной доподлинно известной картины, подписанной им. Кузен Якоба ван Рейсдала (около 1630–1681) имел почти полное совпадение имени и фамилии, тоже был художником, но считался не таким талантливым и также подписывался (расхождение в подписи фамилии составило одну букву) [5]. На сегодняшний день автору статьи не удалось увидеть работы и подписи двоюродного брата пейзажиста, но их поиски продолжаются.

Голландские исследователи Бернард Вермет и главный хранитель музея Лакенхал (Лейден) Христиаан Фогелаар отнесли данное живописное произведение к Харлемской школе, авторство – неизвестному художнику круга Якоба ван Рейсдала. В своем докладе на III Международном научно-практическом семинаре «Сохранение культурного наследия. Научное исследование и реставрация произведений голландской и фламандской живописи» [6] Х. Фогелаар отметил,

signature, he came to the conclusion that the surname might belong to Dutch artist Jacob van Ruisdael (1628 (29)-1682). However, B. Vermet and the author of this article disproved this theory: the work was not painted by this famous Dutch landscape artist because his signature looked different. He put either the monogram *JvR* or *J V Ruisdael* [4].

B. Vermet pointed out that artist's uncle Salomon van Ruysdael (1602-1670) signed his paintings as *Ruysdael*, however, he did not find the painting in Omsk to be correspondent to the style of Salomon van Ruysdael who was one of the most talented landscape Dutch artists of his time.

The author of the article visited exhibitions of works by Jacob van Ruisdael and Salomon van Ruysdael held at the State Hermitage and the A.S. Pushkin State Museum of Fine Arts. The analogy showed that the painting skills of the author of the painting in Omsk are less proficient than those of the Dutch landscape artists. Those unrepaired author's fragments of the paint layer which preserved in the painting are not that subtle and translucent, the staffage is sketchier and depicted in less detail as compared to the artistic manners of the above masters.

According to the biography of Jacob van Ruisdael his father Isaack van Ruisdael also painted, however, there is no work that had been undoubtedly attributed to him. Jacob van Ruisdael's cousin (ca. 1630-1681) had almost the same given name and surname and also was an artist, however, was not considered to be as talented as his relative; he signed his paintings the same way (the signature differed just by one letter in the surname) [5]. As of today, the author of the article did

что омская картина по стилистическим признакам, композиционному построению, колориту и тональности схожа с работами живописцев Якоба Симеона Пинаса (1585(92) – после 1650(56)) или Яна Вейнантса (1635–1684). Возможно, неизвестный нам художник работал в группе упомянутых пейзажистов.

Таким образом, подводя итоги вышеизложенному, можно сказать, что омская картина «Пейзаж с всадником» не является фальсификационным и имитационным произведением. Это оригинальное творение неизвестного голландского художника XVII в., которое может быть копией (повторением или дубликатом), выполненной для рынка или по заказу коллекционера.

Примечания:

1. Акт от 20.08.1927. Порядковый номер 34, по описи хранения № 8.
2. Коллекция принцессы Е. Г. Саксен-Альтенбургской в ООММИ им. М. А. Врубеля: буклет выставки. Омск, 2013.
3. Максимова Т. В. Технология голландской живописи XVII века: деревянная и тканая основы. М., 2013. С. 24.
4. См. примеры вариантов подписи художника: Якоб ван Рейсдал. Альбом (на испанском языке). Л., 1984.
5. Картины и биография Якоба ван Рейсдала // Арт планета. Художественно-исторический музей. URL: <http://smallbay.ru/ruysdael.html> (дата обращения 18.01.2015).
6. Семинар проходил с 8 по 12 июня 2015 г. в ООММИ им. М. А. Врубеля.

not manage to see the paintings and signatures of the landscape artist's cousin; however, the search for them is still under way.

Dutch researchers Bernard Vermet and Christiaan Vogelaar, Chief Curator of the Museum De Lakenhal, Leiden, attributed this painting to the Harlem painting school and defined the author as an unknown artist from the circle of Jacob van Ruisdael. In his report at the 3rd International Scientific and Research Seminar "Cultural Heritage Preservation. Scientific research and restoration of Dutch and Flemish paintings" [6]. C. Vogelaar pointed out that the Omsk painting is similar to works by Jacob Symonsz Pynas (1585(92) - after 1650(56)) or Jan Wijnants (1635-1684) in terms of its stylistic features, composition, colour scheme, and tones. Perhaps the unknown artist worked in the group of the above-mentioned landscape artists. Thus, to sum up the aforesaid, one can say that the Omsk painting *Landscape with Cavalier* was neither a forgery nor an imitation. This is an original work by an unknown Dutch artist of the 17th century which might have been a copy (a reproduction or replica) painted for commercial purposes or on commission of a collector.

1. Act dd. 20/08/1927. Index number 34, stock list number 8.
2. Collection of the Princess E. G. von Sachsen-Altenburg in the Omsk Regional M. A. Vrubel Museum of Fine Arts: exhibition booklet. Omsk, 2013.
3. Maksimova T.V. *Technology of the Dutch 17th Century Painting: Panel and Canvas Bases*. Moscow, 2013. P. 24.
4. See: examples of the signature by artist Jacob van Ruisdael. Album (in Spanish). Leningrad, 1984.
5. *Paintings and Biography of Jacob van Ruisdael* // Art planeta. History and Art Museum. URL: <http://smallbay.ru/ruysdael.html> (access date: 18/01/2015).
6. The seminar took place from the 8th to 12th June 2015 at the Omsk Regional M. A. Vrubel Museum of Fine Arts.

Натюрморт «Vanitas» Мишеля де Буйона из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля. Материалы к исследованию

А. Е. Чернявская

Омск, ООМИИ им. М. А. Врубеля

Первое обращение автора статьи к исследованию натюрморта «Vanitas» из омской коллекции произошло в 1987 г. Тогда в результате изучения подписи и проведения стилистического анализа омской картины

Still-life *Vanitas* by Michel de Bouillon from the collection of the Omsk Regional M. A. Vrubel Museum of Fine Arts. Materials for research

A. E. Chernyavskaya

Omsk, Omsk Regional M. A. Vrubel Museum of Fine Arts

The author of the present article first considered the research of the still-life *Vanitas* from the Omsk collection in 1987. At that time, after the



1. Мишель де Буйон (1615–1673). Натюрморт «Vanitas». Холст, масло, 127 x 102. ООМИИ им. М. А. Врубеля

1. Michel de Bouillon (1615-1673). *Still-life Vanitas*. Oil on canvas, 127 x 102. Omsk Regional M. A. Vrubel Museum of Fine Arts

и холстен художника из других собраний произведение было отнесено к творчеству французского художника Мишеля де Буйона (1615–1673), что нашло отражение в



2. Макрофотосъемка фрагмента

2. Macro photograph

signature was studied and a stylistic analysis of the Omsk item and other paintings from different collections was made, the painting in question was attributed to French painter Michel de Bouillon (1615-1673), which was then announced in publications [1]. Presently, we can research the painting not only visually but also conduct a range of technical and technological examinations which is a crucial breakthrough in the history of this still-life analysis. The painting *Still-life* by unknown artist (fig. 1) was transferred to Omsk from the State Hermitage in 1927 [2]. It is known that the work came there previously from the collection of K. A. Gorchakov, the son of Chancellor

публикациях [1]. В настоящее время, наряду с визуальным изучением картины, появилась возможность проведения различных технико-технологических исследований, что стало важной составляющей в изучении натюрморта.

Картина неизвестного художника «Натюрморт» (рис. 1) была передана в Омск из Государственного Эрмитажа в 1927 г. [2]. Известно, что до этого произведение хранилось в коллекции К. А. Горчакова, сына канцлера А. М. Горчакова.

«Покрытая слоем потемневшего лака и позднейших тонировок, она долгое время не привлекала к себе внимания музейных исследователей. Каталогные, архивные документы не отразили экспозиционную или выставочную жизнь картины, обладающую, между тем, высокими художественными достоинствами и явно принадлежащую фламандской живописной традиции XVII в.» [3].

Важной составляющей изучения натюрморта являются сведения, выявленные при исследовании основы (холста) и красного слоя картины.

Омский натюрморт – это вертикально вытянутая композиция, выполненная на холсте цельного полотна 123,5 x 101,5 см, простого полотняного переплетения. Холст плотный, мелкозернистый (20 x 18 нитей на 1 см²). Качество полотна высокое: наблюдается равномерность нитей, хорошая пробивка нитей утка, обеспечивающая высокую плотность ткани, отсутствие посторонних включений. Нити основы располагаются в картине вертикально. Левый и правый края произведения имеют станочный закрай ткани (они и являются кромками). Нижняя кромка, как и боковые, составляет около 1 см. Изначально полотно крепилось к жесткой конструкции за края (кромки не загибались на подрамник, как у большинства картин). Видны сквозные отверстия от крепления холста по трем сторонам (по нижнему и вертикальным краям). Расстояние

A. M. Gorchakov. “Covered with a layer of darkened lacquer and later tint coatings, it had not been attracting any attention of museum experts for a long time. No catalogue or archive documents managed to tell us anything about exhibitions or displays the painting was included into, though it showed high artistic qualities and obviously belonged to the Flemish artistic tradition of the 17th century” [3]. The data discovered during the examination of the base (canvas) and the paint layer of the work played an important role in its research. The Omsk still-life is a vertically stretched composition made on a single-sheet canvas of 123.5 x 101.5 cm and plain weave; the canvas is dense and of small texture (20 x 18 threads per 1 cm²). The quality of the sheet is high: the yarn is uniformly placed, the fabric is very dense, and there are no foreign inclusions. The warp yarn is placed vertically in the painting. The left and right sides of the work have a machine-made edge (they are the brims). The lower brim, as well as the side brims, is about 1 cm wide. Initially the canvas was fixed into a rigid structure on its edges (the brims were not placed over the stretcher as it is often the case). Through-holes remained on its three sides in the places where the canvas was attached (the lower and vertical edges). The distance between the holes is up to 6 cm with the yarn of the canvas stretched out mildly (up to 1 cm) between them. The yarn above the whole surface of the painting is distorted between the holes. The X-ray shot proved the visual inspection. The sides remained unchanged; the upper brim was cut off. The primer is one-layered, chalky, dense, on a glue cohesive basis, finely ground (there was no possibility to make a chemical analysis of the pigments). The primer is

между отверстиями до 6 см, между ними – незначительное вытягивание (до 1 см) нитей холста. Рентгенограмма подтвердила визуальное наблюдение. Боковые стороны остались неизменными, верхний край был срезан.

Грунт однослойный, меловой, плотный, на клею связующем, тонкотертого помола (возможности проведения химического анализа пигментов не было). На кромках грунт отсутствует. Имприматура нанесена пигментом коричневого цвета.

Картина дублирована на мелкозернистый холст простого прямого полотняного переплетения с плотностью нитей 15 x 12 в 1 см². Качество холста уступает авторскому, однако соответствует по фактуре, а основа ткани совпадает с вертикальной осью картины. Кромки узкие, до 2 см закреплены к подрамнику с помощью сапожных гвоздей, характер крепления может датироваться концом XIX в. На обороте дублировочного холста справа внизу имеется инвентарный номер «Г 161», выполненный черной краской, что позволяет предположить раннюю сложную реставрацию по дублировке и затем появившейся учетной маркировки картины. В инвентарных книгах омского музея за 1927 г. обнаружена запись о том, что в 1945 г. реставратор из Государственной Третьяковской галереи Константин Алексеевич Федоров реставрировал картину, в ходе чего были, предположительно, укреплены кромки дублировочного холста. Реставрационный паспорт не сохранился [4].

В 1986 г. реставратор ООММИ Наталья Григорьевна Минько укрепляла красочный слой картины, подводила и выравнивала реставрационный грунт, выполняла тонировки [5]. В результате этих вмешательств авторские кромки были частично заполнены реставрационным грунтом и полностью тонированы под общий прилегающий фон картины. Размер произведения был увеличен за счет

absent from the brims. The imprimatura is made with a pigment of the brown colour. The painting was double-lined with a small texture canvas of plain weave with threads of 15 x 12 in 1 cm². The quality of the liner canvas is inferior to the author's canvas, however, their surface characteristics are identical, and the warp yarn corresponds to the vertical axis of the painting. The brims of the liner canvas are narrow of up to 2 cm in width and were fixed to the stretcher with shoe nails. The way the liner canvas was attached to the stretcher makes one think of the late 19th century. The right lower corner on the backside of the liner canvas features the inventory number "Г 161" in black paint which makes it possible to suppose that the author's canvas was re-lined at a very early stage and then the painting was marked with an inventory number. The inventory books of the Omsk museum for the year 1927 contain a record according to which the painting was restored by Konstantin Alekseyevich Fedorov, restorer from the State Tretyakov Gallery. The restoration certificate did not preserve. One can assume that the brims of the liner canvas were reinforced during the restoration [4]. In 1986, Natalya Minko, restorer from the Omsk Regional Museum of Fine Arts reinforced the paint layer of the work, applied and smoothed the restoration primer and tinted the painting [5]. Due to the restoration interventions the brims were partially filled with restoration primer and tinted thus starting to match the bordering paint layer. The size of the work was increased by 2 cm due to the primer extension along the upper brim of the liner canvas. The nature of the cracks, the surface of the restoration primer, and the direction of the brushstrokes on the paint layer differ from the technique and technology of the author's painting.

грунтовой надставки на дублировочном холсте вдоль верхнего края шириной 2 см. Характер кракелюра и фактура реставрационного грунта, направление мазков на красочном слое отличаются от техники и технологии авторской картины. Местами по поверхности живописи имеются поновления, в том числе частично тонирован кракелюр. Структура пигментов красочной пасты записей и поздних тонировок мельче авторского красочного слоя и имеет меньшую прозрачность. Перетир пигментов



7. Центральная часть композиции натюрморта «Vanitas»

7. The central part of the composition Vanitas

на реставрационном грунте еще мельче, и краски непрозрачны. Исследование в УФ-лучах выявило поновления, которые расположены в межлаковых слоях.

Композиция картины до момента написания произведения была детально продумана автором и, возможно, выполнена на картоне в размер. Центральная часть композиции – сюжет «Vanitas» (рис. 7). На фоне пейзажа и закрытой тяжелой барочной драпировкой вишневого цвета

There are repaints in some places of the author's painting; the cracks were partially tinted. The pigments in the paint mixture of the repaints and later tint coatings are finer than those in the author's materials in their structure and less transparent. As for the pigments in the restoration primer, they are even thinner and the paints are obscure. An UV examination revealed repaints situated between the lacquer layers. The composition of the painting was cleverly elaborated by the author and even probably painted at first on a piece of cardboard of the same size. The central part of the painting is the *Vanitas* theme (fig. 7). There are naked putti blowing soap bubbles against a landscape and a monumental column covered with a heavy baroque drapery of the cherry colour. Beside them there is a human skull, an hourglass, a globe, and musical instruments. The *Vanitas* theme is separated by a thin frame made from extravagant garlands of flowers and fruit which creates an illusion of a painting within a painting otherwise called the composition technique "tromp-l'oeil." When the painting was created, the central composition with the putti was painted first. Its frame breaks off in the places where it should have been overlaid with the leaves of garlands painted in the space left specifically for this purpose. The composition centre of the still-life is surrounded by garlands of flowers and fruit; underneath it against the greenish and grey background one can hardly make out an architectural detail reminding of a cartouche with baroque volute curls. The garland is strictly separated in the fruit and flower compositions (fig. 4, 5, 6) whose arrangement resembles a cross which is smoothed, however, by intertwined twigs and leaves.



4. Фрагмент натюрморта

4. Fragment

монументальной колонны изображены обнаженные путти, пускающие мыльные пузыри. Рядом с ними – человеческий череп, песочные часы, глобус, музыкальные инструменты. Сюжет «Vanitas» отделен от пышной гирлянды из цветов и фруктов тонкой рамкой, что создает иллюзию существования картины в картине – композиционный прием «tromp-l'oeil».

При написании произведения первой была создана центральная композиция с путти. Ее рамка прерывается в местах, где она по замыслу автора должна была затем перекрываться листьями гирлянд, вписанными в оставленное для них пространство.

Композиционный центр натюрморта окружен гирляндой из цветов и фруктов. Под ней на зеленовато-сером фоне едва просматривается архитектурная деталь, напоминающая картуш с барочными валютными завитками.

Гирлянда имеет четкое структурное деление на фруктовые и цветочные композиции (рис. 4, 5, 6), в расположении которых прочитывается форма креста, смягченная переплетением ветвей и листьев. В верхней и нижней частях фруктовой гирлянды изображены гроздья нежно-розового, светящегося созревшим соком винограда. Рядом спускаются ветви с налитыми плодами бархатистых персиков, которые ритмично перекликаются между

The upper and lower part of the fruit garland feature bunches of delicately pink, ripe, shiny and luscious grapes. Nearby one can see descending branches of ripe, velvety peaches that make a fancy coloured picture of yellowish and honey hues. Ripened figs, and yellow, orange and red, and blue plums boast their beauty trying to conquer that of the fanciful shapes of the peanut leaves and the curly vine tendrils.

The left and right parts of the painting feature vertically placed flower bouquets consisting of luxurious roses, orange marigolds, pomegranate blossoms, bindweeds, poppies, and double and parrot tulips. The colour scheme of the still-life is based on the contrast of soft green tones and brownish and grey tones with rich

5. Фрагмент натюрморта

5. Fragment



собой желтовато-медовыми оттенками. Созревший инжир, желтые, оранжево-красные, синие сливы спорят своей красотой с причудливыми изгибами листьев земляного ореха и завивающимися усиками виноградной лозы.

В левой и правой частях картины размещены вертикальные по композиции букеты. Они состоят из пышных роз, оранжевых бархатцев, цветов граната, вьюнков, мака, махровых и «попугайных» тюльпанов. Колорит натюрморта построен на динамичном противопоставлении мягких тонов зеленого, коричневатого-серого с сочными ударами красного, белого, всех оттенков синего цветов. При строго выдержанном тональном единстве натюрморта сложна и переливчата игра рефлексов. Бурные всполохи света и теней создают особый музыкальный ритм.

При изучении живописных приемов натюрморта выявлено, что художник в основном использовал многослойные лессировки и изменял толщину кроющих белил. У «попугайных» тюльпанов по краям лепестков слой белил плотнее, и поэтому они кажутся желтоватыми (эффект от потемневшего лака); в осевых ложбинках слой утончается до полупрозрачного состояния, отчего выявляется прозрачный серебристый оттенок. Полоски темно-красного цвета моделируют структуру лепестков. Красочный слой центральной части картины и фона вокруг нее имеют общую манеру исполнения: слабо выраженную фактуру, прозрачность, ровную поверхность, общий мелкосетчатый кракелюр. Мазок на изображениях фигур сплавленный, не выявленный. Гирлянды из цветов написаны в более пастозной манере, краски не прозрачны, не имеют цветовой и тональной глубины, мазки на фруктах и листьях создают и выявляют форму.

Исследование живописи в инфракрасных и ультрафиолетовых лучах показало хорошее состояние красочного слоя. По отношению ко всей живописи

strikes of red, white, and all hues of blue. With such a precisely observed tone unity of the still-life, the play of overtones is complex and iridescent. Boisterous flashes of light and streaks of shadow create a special musical rhythm. After we have researched the artistic techniques implemented in the still-life, we discovered that the painter used primarily multi-layered glaze coatings and varied the thickness of the white opaque. The parrot tulips have a



6. Фрагмент натюрморта

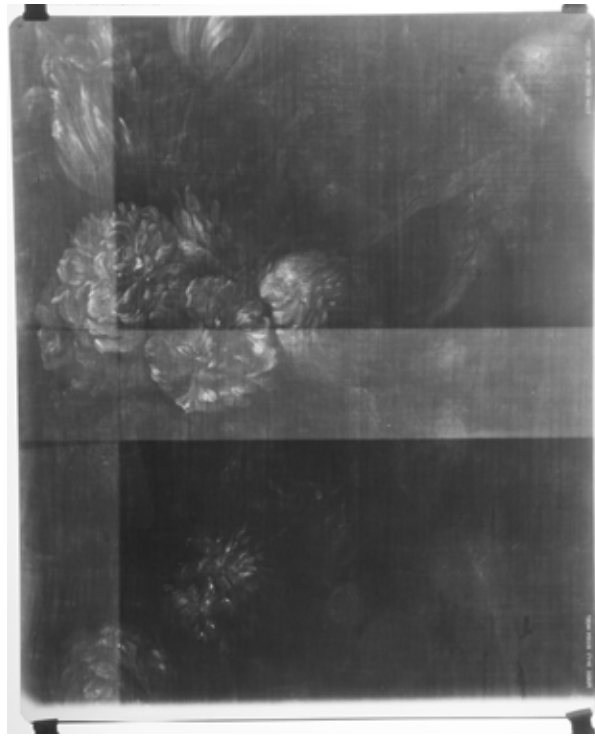
6. Fragment

thicker layer of white opaque along the brims of their petals which makes them look yellowish (the effect produced by the darkened lacquer): the layer is thinned in the axial depressions to a semi-transparent state which creates a translucent silvery hue. The stripes of the dark red colour mould the structure around the leaves. The paint layer of the central part of the painting and the background around it is quite uniform in terms of the artistic manner: the surface is subtly textured, translucent and smooth, and there are fine webbed cracks over the whole area. The brushstrokes in the images of the figures are merged and not pronounced. The flower garlands are painted in a more pastose manner; the paints are not

реставрационные вмешательства незначительны.

Картина имеет разную рентгенографическую плотность: центральная ее часть – более слабую, а поля из цветов и фруктов – среднюю. Композиция была четко заранее продумана – «пентименти» на полученных снимках не обнаружены. Рентгенограмма картины (рис. 8) дала возможность увидеть, что художник на хорошем уровне владел всеми этапами построения формы бутонов и фруктов. Поздние тонировки обнаружены в основном по краям картины.

Справа на гладко обработанной



8. Рентгенограмма с картины

8. X-ray picture

с выщерблинами плите есть подпись белыми «MBouillon» (рис. 3). Она нанесена на просохший красочный слой, имеет общий с фоном кракелюр. По технологическим признакам она подлинная, нанесена сразу после создания картины. Лаковая пленка равномерная, имеет значительную толщину.

translucent and are not deep in terms of colour and hue; the brushstrokes in the fruit and leaves create and reveal shapes.

A research of the painting in the IR and UV-rays showed that the paint layer had preserved well.

The restoration interventions are negligible if considered in such a work. The X-ray density of the painting is unequal, i.e., the central part showed low X-ray density, whereas the areas with flowers and fruits are of moderate X-ray density. The composition had been well prepared beforehand; no pentimentos were discovered in the X-ray images. Thanks to the X-ray research it was possible to understand that the artist was highly skilled in painting the forms of buds and flowers at all stages. Later tint coatings may be observed primarily along the edges of the painting.

On the right on the smoothed plaque with some occasional dents one can see a signature made in whitewash reading "MBouillon" (fig. 3). It was painted over the dried paint layer and its cracks match those of the background. Judging by its technological characteristics, the signature is genuine and was made right after the painting had been finished. In the UV research made with the fluorescent irradiator of a Sapfir-B Wood's lamp the whole surface of the painting glowed uniformly in the milky greenish colour. The film over the painting consists of several lacquer layers applied at different times. The signature is hardly visible under the coating of darkened lacquer; therefore it must have been misread in 1927 and entered in the inventory book incorrectly. The author's signature has a French surname "Bouillon" in it. French still-life researcher Michel Fare tells a bit about the Bouillons who were a family

Ее изучение в УФ-лучах с помощью люминесцентного облучателя лампы «Вуда "Сапфир-В"» показало, что вся поверхность картины имеет равномерное свечение молочно-зеленоватого цвета. Лаковая пленка состоит из нескольких одновременных слоев. Подпись плохо просматривается из-под потемневшего лака, видимо, поэтому



3. Фрагмент с подписью художника

3. Fragment. Signature

в 1927 г. она была неверно прочитана и занесена в инвентарную книгу.

Авторская подпись на французском языке читается как «Bouillon». Французский исследователь натюрморта Мишель Фаре сообщает о семье художников Буйон, выходцев с севера Франции, продолжавших в своем творчестве фламандскую традицию XVII в. Известны имена трех представителей этой семьи: Жана, Мишеля и Шарля. В подпись омского натюрморта влетена буква «М», следовательно, можно предположить, что это Мишель де Буйон (Michel de Bouillon (1615-1673)). Сведений о его деятельности сохранилось очень мало. Подобно многим другим «малым мастерам», он был полностью забыт. Мишель Фаре упоминает о шести произведениях Мишеля Буйона, хранящихся в парижских и брюссельских коллекциях [6].

Мишель де Буйон родился в городке Эр близ Турне во Франции, где он и стал в 1638 г. свободным художником.

of artists native to the northern France who continued the Flemish tradition of the 17th century in their works. Three names of the Bouillon family members are known, they are Jean, Michel and Charles. The signature on the Omsk still-life has the letter "M" in it, therefore, we can assume that it was Michel de Bouillon (1615-1673) who painted it. There is little information left about him. Like many other "lesser" artists, he was completely forgotten. Michel Fare mentions six works by Michel Bouillon kept in Paris and Brussels collections [6]. Michel de Bouillon was born in the town of Eure near Tournai in France where in 1638 he became a free artist. The first art lessons were given to him by a Jean Bouillon who, most probably, was an elder relative of Michel. Jean worked in France and Flanders, namely in Berg and Brussels. It was apparently Jean who introduced Michel to Philippe de Champaigne, a Flemish artist who lived in France and painted still-life on vatinas themes. Philippe de Champaigne (1602-1674) was a popular artist in Paris who had students and a unique collection of flower and fruit still-life paintings which affected the development of Michel Bouillon greatly and encouraged his interest towards the art techniques and traditions of the Flemish painting. When we compare the signature on the painting from Omsk to the signatures on the identified still-life paintings by Bouillon, we shall see an apparent similarity. This can be observed in the *Still-life with Fruit and Vegetables. An Allegory of Temporality* (oil on canvas, 183 x 249) by Michel Bouillon from the collection of the Saratov A. N. Radishchev State Art Museum [7]. On the right below there are a signature and a year reading "Michel de Bouillon 1648."

The middle of the 17th century saw all

Первые уроки мастерства он получил у Жана Буйона, по всей вероятности, своего старшего родственника. Жан работал во Франции, а также во Фландрии – Берге и Брюсселе. Видимо, Жан привел Мишеля к фламандскому живописцу, жившему во Франции, Филиппу де Шампеню – автору натюрмортов типа «vanitas». Де Шампень (Philippe de Champaigne) (1602–1674) был популярным художником в Париже, имел учеников и располагал уникальной коллекцией цветочных и фруктовых натюрмортов, знакомство с которой оказало значительное влияние на развитие творчества Мишеля Буйона и его интерес к живописным приемам и традиции фламандской живописи.

Если сравнить подписи на омском полотне и на других известных натюрмортах Буйона, то мы увидим явное сходство. Это просматривается в «Натюрморте с овощами и фруктами. Аллегория бренности» (холст, масло, 183 x 249) Мишеля де Буйона из Саратовского государственного художественного музея имени А. Н. Радищева [7]. Справа внизу на нем имеется подпись и дата: «Michel de Bouillon 1648».

В середине XVII в. были созданы те известные на сегодняшний день произведения Мишеля де Буйона, которые хранятся в европейских коллекциях. «Ваза с цветами» (1650) из частной коллекции Г. Штейна (Германия) имеет подпись «Bouillon, 1650», выполненную белой краской. Она располагается под изображением драпировки на камне, что аналогично подписи омского натюрморта. В натюрморте «Ваза с цветами и бабочкой» из частной коллекции (Брюссель) ваза расположена в нише на каменной плите, ниже идет скульптурный декор в виде крылатого ангела, слева – скульптурная деталь, повторяющая деталь валюты омского натюрморта, рядом подпись «Bouillon», ниже дата «1654». В букете брюссельского натюрморта есть следующие сорта цветов: тюльпаны, розы, бархатцы,

the works by Michel de Bouillon known up to date which are kept in European collections. Among them is *Vase with Flowers* (1650) from G. Stein's private collection (Germany) whose signature made in white paint reads "Bouillon, 1650." The signature is placed under the image of the drapes over the fireplace which is similar to the signature in the Omsk still-life. In the still-life *Vase with Flowers and a Butterfly* from a private collection (Brussels) the vase is located in a niche on a stone plinth under which one can see a sculpture ornament in the form of a winged angel, on the left there is a sculpture element identical to the volutes in the Omsk still-life and a signature reading "Bouillon" nearby under which the year "1654" was marked. The bouquet in the Brussels still-life features the following types of flowers: tulips, roses, marigolds, and fuzzy twigs of peanut which also match the work in Omsk. The composition of *Flowers and Fruit against Architecture Background* from the collection of Doucet (Paris) features a vase with fruit on the left and a vase with flowers on the right; the bouquet is stretched vertically and reminds rather of a garland of intertwined flowers. The flower arrangement again corresponds to the still-life in Omsk. The painting *Fruit* (1653) from the museum of Arras (France), as the previous ones, features a signature made in white paint over a stone tabletop.

As a result of the complex research of the painting, the original work made by the French artist was revealed. The examination of the signature showed that it was made in whitewash by the tip of a brush and broken apart by cracks together with the paint layer and primer [8].

It is necessary to point out that there was a tradition in the vanitas painting

пушистые веточки земляного ореха, что также аналогично омскому полотну. В композиции «Цветы и фрукты на фоне архитектуры» из коллекции Дусе (Париж) слева изображена ваза с фруктами, справа – ваза с цветами, букет вытянут по вертикали и скорее напоминает гирлянду, сплетенную из цветов. Характер их подбора также аналогичен омскому натюрморту. Картина «Фрукты» (1653) из музея в Аррасе (Франция), как и предыдущие, имеет подпись белой краской на каменной столешнице.

В результате комплексных исследований картины выявилась оригинальная живопись французского мастера. Исследование подписи показало, что она исполнена белилами кончиком кисти и разорвана кракелюром вместе с красочным слоем и грунтом [8].

Необходимо отметить, что при создании натюрмортов «vanitas» существовала традиция изображения сюжетной сцены в цветочном и фруктовом обрамлении, которую чаще всего располагали в лепном картуше, символизирующем образ храмовой постройки и указывающем зрителю на библейское значение сюжета. Подобная стилистика широко использовалась европейскими художниками XVII–XVIII вв. Кроме того, фламандские мастера часто работали в соавторстве. Примером подобного совместного творчества может служить композиция «Мадонна с младенцем в гирлянде из цветов и фруктов» (Прадо, Мадрид), выполненная такими знаменитыми мастерами, как Питер Пауль Рубенс (1577–1640) и Ян Брейгель Младший (1601–1678). Сотрудничество Яна Брейгеля Младшего и Питера ван Авонта (1600–1652) вылилось в создание композиции на библейский сюжет «Святое семейство с Иоанном Крестителем в обрамлении цветов» (Государственный Эрмитаж, ранее собрание П. П. Семенова-Тян-Шанского). Библейская композиция Даниеля Серерса (1590–1661) и Симона де Воса (1603–1676) «Мадонна

according to which the main objects were depicted in a frame of fruit and flowers most commonly placed in a moulded cartouche symbolising an image of a church element and hinting the biblical meaning to the viewer. Such a style was widely used by European artists of the 17th-18th centuries. Besides, Flemish masters often worked in teams. An example of such a team work is the composition *Madonna and Child in a Garland of Fruit and Flowers* (Prado, Madrid) painted by such famous masters as Pieter Paul Rubens (1577-1640) and Jan Brueghel the Younger (1601-1678). Furthermore, the co-operation between Jan Brueghel the Younger and Pieter van Avont (1600-1652) resulted in the composition alluding to a biblical scene named *The Holy Family with John the Baptist in a Garland of Flowers* (State Hermitage, previously from the collection of P. P. Semenov-Tyan-Shansky). The biblical composition created by Daniel Seghers (1590-1661) and Simon de Vos (1603-1676) named *Madonna and Child with St. Anne* (1644. Art History Museum, Vienna) is made as a sculptured relief and is framed with volutes of baroque cartouches. The famous painting by Daniel Seghers and Erasmus Quellinus (1607-1678) named *The Sculpture of the Virgin Mary in a Cartouche* (1645. Art History Museum, Vienna) features church and architecture elements in the frame of flowers which were also used by M. Bouillon for the composition of the central vanitas theme in the Omsk still-life. Moreover, we can fairly assume that Michel Bouillon, the author of the still-life, did not paint the central part of the composition himself but invited another artist skilled in genre painting for this purpose. Michel Fare allowed the proposition that Michel de Bouillon

с младенцем и святой Анной» (1644. Художественный музей истории искусств, Вена) выполнена в виде скульптурного рельефа и обрамлена валютами барочного картуша. В известной венской композиции Даниеля Сегерса и Эразмуса Квеллиуса II (1607–1678) «Статуя Марии в картуше» (1645. Вена, Художественный музей истории искусств) также присутствуют храмовые архитектурные элементы в обрамлении цветов, что было использовано М. Буйоном для композиции центральной темы «vanitas» в омском натюрморте.

Кроме того, есть основание считать, что Мишель Буйон – автор натюрморта, центральную часть композиции сам не писал, а пригласил художника, владеющего мастерством сюжетной картины. Мишель Фаре допускал, что Мишель де Буйон мог работать совместно со своим старшим родственником – художником Шарлем де Буйоном, писавшим композиции в стиле обманок «tromp-l'oeil» [9].

Рентгенограмма дала возможность увидеть все этапы создания картины, а проведенные исследования позволили прийти к выводу, что произведение написано в традициях фламандской школы XVII в. Большие трудности представляет датировка, ибо имеются всего три датированных натюрморта Буйона и притом близким друг другу временем: 1650, 1653, 1654. Картина из коллекции Дусе тоже имеет дату, но она полностью не сохранилась, прочитываются только две цифры «16...». Видимо, это одно из поздних монументальных произведений мастера, так как в нем нашли отражение декоративные тенденции последних десятилетий XVII в. Датировка омского натюрморта может быть отнесена к 1660-м гг. XVII в.

could have worked together with his elder relative - artist Charles Bouillon who used to paint bewildering “tromp-l'oeil” style compositions [9]. Thanks to the X-ray images we managed to observe all the stages of the painting creation, and the research allowed us to conclude that the work was made according to the traditions of the Flemish 17th century school. Identifying the date of the painting is, however, challenging, since there are three still-life works painted by Bouillon in a short period of time, so thus they have the years: 1650, 1653, 1654. The painting from the collection of Doucet also features a date which is not preserved completely and one can only read the first two numbers “16...”. Perhaps it was one of the latest and monumental works of the master because the ornamental tendencies of the last decades of the 17th century could be observed in it. The still-life in Omsk could be dated the 17th century sometime in the 1660s.

1. Chernyavskaya A. E. Still-life *Vanitas* by Michel de Bouillon // *The Precious Thread of Search*. Museum stories. Omsk, 1988. P. 110-114; Chernyavskaya A. E. Still-life *Vanitas* by Michel de Bouillon from the collection of the Omsk Regional Museum of Fine Arts // *Museum 8*. Art collection of the USSR. Moscow, 1987. P. 155-157.
2. From the collection of the paintings transferred to the West-Siberian Regional Museum by the State Hermitage under the act dd. 20th August 1927, inventory no. Жз-76. Oil on canvas, 127 x 102. Archive of the State Hermitage. Ф. 4. Д. 405. Л. 82. Act dd. 20/08/27 under no. 26 under the inventory list no. 6, no. 202.
3. Chernyavskaya A. E. Still-life *Vanitas* by Michel de Bouillon // *The Precious Thread of Search*. Museum stories. Omsk, 1988. P. 110.
4. Konstantin Alekseyevich Fedorov (State Tretyakov Gallery), descended from a family of restorers. Aleksey Kupriyanovich Fedorov, the eldest restorer in the family, started working in the Tretyakov Gallery when it was headed by P. Tretyakov. S. S. Churakov reminisces, "... the Fedorovs: father Aleksey Kupriyanovich and his three sons Aleksey Alekseyevich, Konstantin Alekseyevich and Vyacheslav Alekseyevich. Exceptionally skilful and smart among the brothers was Konstantin Alekseyevich..." S.S. Churakov. *The Memoirs of the Master*. URL: Korin.webzone.ru/abaut/chur.htm (access date: 10/12/2015).

Примечания:

1. Чернявская А. Е. Натюрморт «Ванитас» Мишеля Буйона // Заветная нить поиска. Рассказы о музее. Омск, 1988. С. 110–114; Чернявская А. Е. Натюрморт «Ванитас» Мишеля Буйона из собрания Омского областного музея изобразительных искусств // Музей 8. Художественные собрания СССР. М., 1987. С. 155–157.
2. Из коллекции картин, переданных Западно-Сибирскому Краевому музею Государственным Эрмитажем по акту от 20 августа 1927 г. Инв. № Жз–76. Холст, масло, 127 x 102. Архив ГЭ. Ф. 4. Д. 405. Л. 82. Акт от 20.08.27 под № 26 по оп. хр. № 6, № 202.
3. Чернявская А. Е. Натюрморт «Ванитас» Мишеля Буйона // Заветная нить поиска. Рассказы о музее. Омск, 1988. С. 110.
4. Константин Алексеевич Федоров (ГТГ) – потомственный реставратор. Старший из династии Алексей Куприянович Федоров начал работу в Третьяковской галерее при П. Третьякове. С. С. Чураков вспоминает: «... Федоровы: отец Алексей Куприянович и три сына – Алексей Алексеевич, Константин Алексеевич, Вячеслав Алексеевич. Особенно из братьев своим мастерством и соображением выделялся Константин Алексеевич...». С. С. Чураков. Воспоминания об Учителе. URL: Korin.webzone.ru/abaut/chur.htm (дата обращения: 10.12.2015).
5. Реставрационный паспорт № 345 от 25.02.1985.
6. Fare M. *Le Grand siècle de la nature morte en France*. Fribourg, 1974. P. 264–270.
7. Мишель де Буйон. Натюрморт с овощами и фруктами (Аллегория бренности). 1648. Холст, масло, 183 x 249. Поступила в Саратовский музей в 1918 г. из Народного дворца, ранее в собрании С. А. Беляевой. См.: Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева. Зарубежное искусство. Живопись, рисунок, скульптура, шпалеры: каталог. Т. 2. Саратов, 2008. С. 92–94.
8. Техничко-технологические исследования натюрморта проводились В. П. Ефименко – реставратором I категории ООМНИИ им. М. А. Врубеля совместно с Омской научно-исследовательской лабораторией судебной экспертизы при УВД г. Омска. Фотограф музея М. М. Фрумгарц.
9. Fare M. *Le Grand siècle de la nature morte en France*. Fribourg, 1974. P. 264–270.

5. Restoration certificate No. 345 dd. 25/02/1985.
6. Fare M. *Le Grand siècle de la nature morte en France*. Fribourg, 1974. P. 264–270.
7. Michel de Bouillon. *Still-life with Fruits and Vegetables (An Allegory of Temporality)*. 1648. Oil on canvas, 183 x 249. Came to the Saratov museum in 1918 from the People's Palace, previously from the collection of S. A. Belyaeva. See: Saratov A. N. Radishchev State Art Museum. *Foreign Art. Painting, graphics, sculpture, espaliers: catalogue*. Vol. 2. Saratov, 2008. P. 92–94.
8. Technical and technological research of the still-life was undertaken by V. P. Efimenko, 1st class restorer at the Omsk Regional M. A. Vrubel Museum of Fine Arts together with the Omsk Scientific and Research Laboratory of Forensic Examination at the Omsk Ministry of Internal Affairs. Museum photographer M. M. Frumgarts.
9. Fare M. *Le Grand siècle de la nature morte en France*. Fribourg, 1974. P. 264–270.

Копии малых голландцев как атрибуционный источник

Е. Б. Гончаренко
Томск, ТОХМ

Живопись малых голландцев (и фламандцев) всегда копировали много и охотно. В любом провинциальном музее найдутся картины простонародного голландского быта, не всегда умело выполненные безвестными копиистами, которые были включены в основной фонд в суматохе послереволюционных лет (1920–1930-е гг.). При каталогизации музейных собраний такие произведения либо вообще не включают в каталог, либо относят их к живописи неизвестных мастеров. Но есть копии совершенно особого рода, поражающие мастерством и блеском исполнения, – копии знаменитых живописных полотен на парадных



1. Неизвестный художник. Сцена в харчевне. Холст, масло, 22,3 x 27. ТОХМ

1. Unknown artist. *Scene in a Tavern*. Oil on canvas, 22.3 x 27. Tomsk Regional Art Museum

интерьерных вазах Императорского фарфорового завода. Расцвет так называемой «картинной живописи» на вазах ИФЗ пришелся на николаевскую эпоху, причем именно в это время (1830–1840-е гг.) наиболее часто копировали голландскую и фламандскую живопись. Специалисты констатировали «замечательную точность», «тщательность и законченность в выписке

Reproductions of the Lesser Dutchmen as an attribution source

Y. B. Goncharenko
Tomsk, Tomsk Regional Art Museum

The paintings of the Lesser Dutchmen (and the Flemish) were always reproduced amply and keenly. In any provincial museum one can come across paintings featuring the daily life of the ordinary Dutch people reproduced - though not at all times skillfully - by unknown copyists which were included in the main funds in the mayhem of the post-revolution years (i.e., 1920s-1930s). When a museum collection is registered in a catalogue, such works are normally either not included at all, or regarded to be painted by unknown artists. Yet, there are reproductions of a very special kind which astonish by the talent and brilliancy of the artist; such are the reproductions of the famous paintings on the grand interior vases manufactured by the Imperial Porcelain Factory. The so called "painting style" on vases of the Imperial Porcelain Factory was in its prime during the rule of Nicolas I; incidentally it was the Dutch and Flemish paintings that were copied most of the time in those years (1830s-1840s). Experts acknowledged "the wonderful accuracy", "the diligence and perfection with which all the details were outlined, and the astonishing finesse of the painting" on china [1]. With time these amazing vases became a valuable source of information which could tell us about the lost painted originals. Let us take a look at a specific incident at our museum to illustrate this statement. The Tomsk Regional Art Museum keeps a rather small painting depicting drinking and smoking peasants. (fig. 1) One of the characters holds a tankard which is a tall pewter beer mug with

всех деталей и удивительную тонкость живописи» на фарфоре [1]. С течением времени эти замечательные вазы стали ценным информационным источником, дающим представление об утраченных живописных оригиналах. В качестве иллюстрации этого утверждения рассмотрим конкретный случай из музейной практики.

В Томском областном художественном музее хранится небольшая картина с изображением пьющих и курящих крестьян (рис. 1). Один из персонажей держит в руке танкард – высокую оловянную пивную кружку с крышкой. Не совсем понятно движение крестьянина, будто выливающего содержимое сосуда на пол. Картина под условным названием «Сцена в харчевне» (Ж-1780) включена в каталог ТОХМ как произведение голландского (?) мастера XVIII–XIX вв. [2]. Невысокое художественное достоинство картины наводит на мысль о ее копийном характере, но определить оригинал долгое время не удавалось. Атрибутировать произведение помогла ваза ИФЗ из собрания Государственного музея керамики и «Усадьбы Кусково XVIII века», которая экспонировалась в Американской оранжерее на выставке «Открытый фонд. Русский фарфор XVIII – начала XX в.». Как выяснилось, эта ваза впервые была опубликована в 1995 г. в каталоге выставки, посвященной 250-летию русского фарфора: «Ваза в форме амфоры с изображением сцены в кабачке по картине А. ван Остаде (1610–1685) и золоченым орнаментом на синем матовом фоне. Под изображением черным надписи OSTADE и Илья Артемьевъ. 1839. И. Артемьев – исполнитель росписи. Петербург, Императорский фарфоровый завод. 1839 г. Фарфор, рельеф, надглазурные матовое крытье и роспись, позолота, цирровка, золоченая бронза. Без марки. В 92.0. Поступила в 1923 г. из Хранилища № 1 Государственного музейного фонда. ФР 1271» [3].

На тулове вазы изображена композиция, в целом, идентичная

a lid. The movements of the peasant who seems to be spilling the contents of the mug on the floor are not quite clear. The painting provisionally named *Scene in a Tavern* (Ж-1780) is included in the catalogue of the Tomsk Museum as a work by a Dutch (?) artist of the 18th-19th century [2]. The quite low artistic value of the painting suggests that it is a reproduction; however, the original had been impossible to find for a long time. It became possible to attribute the work only thanks to a vase of the Imperial Porcelain Factory from the collection of the State Museum of Ceramics and the 18th Century Kuskovo Estate exhibited in the American greenhouse at the exhibition *Open Funds. Russian Porcelain of the 18th - early 20th centuries*. As it has turned out, this vase was first mentioned in 1995 in the exhibition catalogue devoted to the 250th anniversary of the Russian Porcelain, "The amphora vase featuring a scene in a tavern based on the painting by A. van Ostade (1610-1685) with gilded ornaments against the blue matt background. There are inscriptions under the image reading OSTADE and Ilya Artemyev. 1839. Vase painted by I. Artemyev. 1839. Porcelain, relief, overglaze matt coating and painting, gilding, diverging pattern, gilded bronze. Unmarked. В 92.0. Received in 1923 from the Store room No. 1 of the State Museum Funds. ФР 1271" [3]. The body of the vase portrays a composition which is generally speaking identical to the composition of the painting in Tomsk but is represented in the mirror image. (fig. 2) So, which Ostade's work was copied by Artemyev? Famously, porcelain vases were painted based on the works from the imperial collections, thus it is only logical first to find out, which Ostade's paintings were at the Hermitage in those days. Thanks to the

композиции томской картины, но в зеркальном отображении (рис. 2). Какое же конкретно произведение Остаде копировал Артемьев? Как известно, оригиналами для живописи на фарфоре служили картины из императорских собраний, поэтому логично было для начала выяснить, какие произведения Остаде находились в то время в Эрмитаже. Подробные описания картин, приводимые в каталогах XIX в., позволили легко определить предполагаемый оригинал.

В каталоге Эрмитажа 1863 г. под номером 961 обнаружилась картина школы А. ван Остаде «Попойка». Приведем ее описание: «Три крестьянина, сидя вокруг бочки, на которой стоит горшок с угольями, пьют и курят; один из них печально глядит на дно пустой кружки, которую держит в руке. Товарищ, стоящий позади, утешает его. Направо стоит крестьянин, повернувшись лицом к стене». Здесь же находим важное указание: картина происходит «из галереи Вальполя» [4].

Вальполь (а именно так в России XIX в. транскрибировали фамилию сэра Роберта Уолпола (1676–1745), первого премьер-министра Англии) был страстным коллекционером живописи. Его коллекция картин великих мастеров, хранившаяся в Хоутон-холле, была приобретена Екатериной II в 1779 г. и послужила одной из основ создания Эрмитажа [5].

В каталоге 1887 г. картина под тем же номером 961 получила более благозвучное название «Гуляки», а в описании ее появились новые важные для нас подробности: «Школа Адриана ван Остаде. 961. ГУЛЯКИ. – В деревенской комнате три крестьянина, сидя вокруг бочки, на которой стоит жаровня, пьют и курят; один из них, лысый, с досадою глядит на дно пустой кружки, которую держит в руке. Товарищ, стоящий позади него, по-видимому, утешает его. Направо пьяный, спиною к зрителю, а вдали на стене картинка с двумя портретами, прибитая сверх полки, на которой видны горшки и бутылки. (ВАЛЬПОЛЬ). 7 ½ - 5 ¾ в. Гравюра I. Б. Мишеля, 1779 года» [6].

detailed descriptions of paintings made in the catalogue of the 19th century the supposed original was easily detected. In the Hermitage catalogue of 1863 under the number 961 one can find a painting of A. van Ostade's school named *Drinking Bout*. Let us quote here its description, "Three peasants are sitting round a barrel on which stands a pot with coals; they smoke and drink; one of them sadly looks at the bottom of his empty mug which he holds in his hand. Behind him stands his mate who comforts him. On the right there is a peasant facing the wall". Also, here we find an important reference: the painting comes from "Walpole's gallery" [4]. Sir Robert Walpole (1676-1745), the first English prime-minister whose name was transliterated in the Cyrillic letters in the 19th century Russia as "ВАЛЬПОЛЬ") was a keen art collector. His collection of great masterpieces kept originally in Houghton Hall was purchased by Catherine II in 1779 and became one of the cornerstones for the future Hermitage [5].

The catalogue of the year 1887 lists the painting under the same number 961 but with a more decent name of *Merrymakers*, new, important details appeared in the description, "Adriaen van Ostade's school. 961. MERRYMAKERS. - There are three peasants in a room of a village house who sit round a barrel on which a fire pan stands; they drink and smoke; one of them - the bald one - looks morosely at the bottom of his empty mug which he holds in his hand. Bald man's mate who stands behind him seems to comfort him. On the right there is a drunken man whose back is turned to the viewers, and in the distance one can see a picture with two portraits nailed over a shelf on which pots and bottles stand. (WALPOLE) 7 ½ - 5 ¾. Engraving by J. B. Michel, 1779" [6].

Сам факт существования гравюры с интересующей нас картины прибавил оптимизма в дальнейших поисках. Для окончательной идентификации картины, послужившей оригиналом для живописи на вазе ИФЗ, необходимо было найти гравюру Ж.-Б. Мишеля (1748–1804). Ее удалось обнаружить на сайте лондонской библиотеки Wellcome Library [7]. Эта редкая гравюра из знаменитой серии «Галерея Хоутон-холла», которую выпускал известный лондонский издатель Джон Бойделл (John Boydell) [8], хранится в иконографической коллекции указанной библиотеки (system no.b11846550, record no. 26810i). В описании приведен текст с нижнего поля гравюры: «Boors drinking. Picture the same size as the print. Ostade pinxit. G. Farrington delint. J. B. Michel sculpsit» [9]. Гравюра, выполненная «черной манерой» (меццо-тинто), отпечатана в Лондоне 1 мая 1779 г. и воспроизводит картину в зеркальном отображении. При сравнении гравюры и живописи на вазе ИФЗ видно, что И. Артемьев воспроизвел лишь центральную часть композиции, ограничившись четырьмя персонажами из пяти и обрезав «лишние» детали.

Итак, в коллекции сэра Роберта Уолпола картина приписывалась кисти Остаде. В Эрмитаже во второй половине XIX в. авторство Остаде было отклонено. Директор картинной галереи Берлинского музея Г. Ф. Вааген в 1860–1861 гг. приезжал в Петербург для изучения эрмитажной коллекции живописи. В изданном в результате этой работы каталоге он называет картину «Гуляки» превосходной, упоминает А. Браувера и А. ван Остаде, но все же не решается с уверенностью атрибутировать эту картину какому-либо художнику [10]. Наконец, А. И. Сомов, проделавший огромную работу по каталогизации эрмитажного собрания, атрибутировал данную картину как принадлежащую кисти фламандского художника Петера Баута (Pieter Bout, 1658–1719), приводя в качестве аналогии

The very fact that there is an engraving after the painting in question made us more cheerful about our further quest. But in order finally to indentify the work after which the painting on the vase was made, one should first find the engraving made by J. B. Michel (1748-1804). We managed to find it on the web-site of the London Wellcome Library [7]. This rare engraving from the famous *Houghton Hall Gallery* series which was issued by London publisher John Boydell [8] is kept in the iconographic collection indicated in the library under system no.b11846550, record no. 26810i. The description features the text from the lower edge of the engraving which reads, "*Boors drinking*. Picture the same size as the print. Ostade pinxit. G. Farrington delint. J. B. Michel sculpsit" [9]. The engraving made by "the black print-making method" of mezzotinto was printed in London on the 1st May 1779 and represents the original in the mirror image. When we compare the engraving with the painting on the vase of the Imperial Porcelain Factory, we can see that I. Artemyev copied only the central part of the composition and contented himself just with three characters having cut the "extra" details. So, while in the collection of Sir Robert Walpole, the author of the painting was considered to be Ostade. However, Ostade's authorship was declined in the second part of the 19th century in the Hermitage. G. F. Waagen, director of the picture gallery at the Berlin Museum visited Petersburg in 1860-1861 to research the paintings at the Hermitage. In the catalogue published as a result of his work he calls the painting *Merrymakers* excellent and mentions A. Brouwer and A. van Ostade, but does not risk attributing it with confidence to any of them [10]. Finally, A. I. Somov, who did a huge

его подписную картину «Возвращение с рыбной ловли» из Штеделевского института во Франкфурте-на-Майне [11]. Подобный случай переатрибуции картины, ранее приписываемой голландскому художнику круга А. ван Остаде, фламандцу Петеру Бауту, описан И. В. Линник [12]. Александр Бенуа в популярном «Путеводителе по картинной галерее Эрмитажа» без каких-либо оговорок упоминает в разделе фламандской живописи «маленькую ”табажию” Петра Боута» [13], следовательно, атрибуция А. И. Сомова не вызывала у него сомнений.

Также в каталоге А. И. Сомова есть указание на то, что Обществом поощрения художеств в Санкт-Петербурге была выпущена литография неизвестного автора с воспроизведением картины «Гуляки» в зеркальном отображении. Поскольку литографии были значительно дешевле и доступнее гравюр, с большой долей вероятности можно предположить, что копия из собрания томского музея была сделана именно с литографии Общества поощрения художеств, а не с дорогой и редкой гравюры Мишеля, причем формат картины был изменен с вертикального на горизонтальный, а вместо пяти персонажей стало шесть.

Таким образом, мы установили, что в ТОХМ хранится вольная копия с литографии (или гравюры), репродуцирующей в зеркальном отображении картину Петра Баута «Гуляки», которая в 1839 г. была фрагментарно скопирована живописцем по фарфору И. Артемьевым и увековечена на парадной вазе ИФЗ под именем Остаде. После революции 1917 г. картина была изъята из эрмитажной коллекции, ее настоящее местонахождение установить не удалось.

В заключение хочу поблагодарить за помощь в подготовке статьи заведующую отделом керамики и стекла Государственного музея керамики и «Усадьбы Кусково XVIII века» В. В. Микитину и старшего научного сотрудника ООМПИ им. М. А. Врубеля И. А. Гольского.

job of catalogue classification of the whole Hermitage collection, attributed this painting to Flemish artist Pieter Bout (1658-1719), having drawn as an analogy the signed painting *Coming back from Fishing* from Städel Art Institute in Frankfurt am Main [11]. A similar case of painting re-attribution which was earlier considered to be by Flemish artist Pieter Bout from the circle of A. van Ostade was described by I.V. Linnik [12]. Alexander Benois in his popular *Guide to the Art Gallery of the Hermitage* in the part on the Flemish art mentions straightforwardly “the little ‘tabagie’ of Pieter Bout” [13] which means that Somov’s attribution never raised his doubts.

In addition, A. I. Somov’s catalogue also states that the St. Petersburg Society for the Encouragement of the Arts issued a lithograph by unknown artist reproducing the painting *Merrymakers* in the mirror image. Since lithographs were considerably cheaper and easier to obtain than engravings, it is very likely that the reproduction from the Tomsk Museum had been made after that very lithograph of the Society for the Encouragement of the Arts and not after the expensive and rare engraving by Michel, besides, the form of the reproduction had been changed from vertical to horizontal, and there are six characters instead of five.

Thus, we have established that the Regional Art Museum in Tomsk keeps a loose copy after the lithograph (or the engraving) which is a mirror-image reproduction after the painting *Merrymakers* by Pieter Bout; in 1839 a fragment of the painting was copied by porcelain painter I. Artemyev and perpetuated in the interior vase of the Imperial Porcelain Factory as a work based on Ostade. After the revolution of 1917 the painting left the Hermitage

Примечания:

1. Императорский фарфоровый завод. 1744–1904 / сост. Н. Б. Вольф, С. А. Розанов, Н. М. Спидиоти, А. Н. Бенуа. СПб., 1906. С. 211.
2. Каталог собрания Томского областного художественного музея. Живопись. Графика. Скульптура. Декоративно-прикладное искусство. Томск, 2012. С. 15. Ошибочно указан размер 27 x 22 см. Реальный размер картины 22,3 x 27 см, однако живопись со всех сторон загнута на кромки, ширина которых составляет не более 1 см.
3. Андреева Л. В. Русский фарфор. 250 лет истории: каталог выставки. М., 1995. Т. 1. Ил. 82. Т. 2. С. 37.
4. Императорский Эрмитаж. Каталог картин. СПб., 1863. С. 226.
5. Дукельская Л. Министр, философ и безумец. История коллекции Уолпола // Пинакотекка. 2004. №1–2 (18–19). С. 174–181.
6. Императорский Эрмитаж. Каталог картинной галереи. СПб., 1887. Т. 2. Германские школы. С. 189.
7. Wellcome library. Search the catalogues. URL: http://search.wellcomelibrary.org/iii/encore/record/C__Rb1184655__Sboors%20drinking__Orightresult__X3jsessionid=9A2DAA238F4EE3EFFEDC1B708BF25B97?lang=eng&suite=cobalt (дата обращения: 18.01.2014).
8. A Set of Prints Engraved after the Most Capital Paintings in the Collection of Her Majesty the Empress of Russia, lately in the Possession of the Earl of Orford of Houghton Hall in Norfolk. Published by John and Josiah Boydell. London, 1781–1788, Vol. 1–2.
9. Крестьяне за выпивкой. Размер гравюры соответствует размеру картины. Гравировал Ж.–Б. Мишель по рисунку Дж. Фаррингтона с картины Остаде.
10. Waagen G. F. Die Gemaldesammlung in der Kaiserlichen Eremitage zu St. Petersburg. München, 1864. S. 210.
11. Somof A. Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des tableaux. P. 2. Ecoles Neerlandaises et école Allemande. SPb., 1901. P. 31, 32.
12. Линник И. В. Голландская живопись XVII века и проблемы атрибуции картин. Л., 1980. С. 67, 68.
13. Бенуа А. Н. Путеводитель по картинной галерее Императорского Эрмитажа. М., 1997. С. 138.



2. Ваза. Россия. Петербург. ИФЗ. 1839. Копиист И. Артемьев. Фарфор, рельеф, надглазурные матовое крытые и роспись, позолота, цирровка; золоченая бронза. В. 92. ГМК и «Усадьба Кусково XVIII века»

2. Vase. Russia. Petersburg. Imperial Porcelain Factory. 1839. Copyist I. Artemyev. Porcelain, relief, overglaze matt coating and painting, gilding, diverging pattern, gilded bronze. В. 92. Glass Department at the State Museum of Ceramics and the 18th Century Kuskovo Estate

collection and its present location remains unknown.

In conclusion, I would like to thank V. V. Mikitina, Head of the Ceramics and Glass Department at the State Museum of Ceramics and the 18th Century Kuskovo Estate and I. A. Golsky, Senior research fellow at the Omsk M. A. Vrubel Museum of Fine Arts for their help in completing this article.

1. Imperial Porcelain Factory. 1744–1904 / comp. by N. B. Wolf, S. A. Rosanov, A. N. Benois. St. Petersburg, 1906. P. 211.
2. Catalogue of the collection of the Tomsk Regional Art Museum. *Paintings. Drawings. Sculpture. Decorative and Applied Arts*. Tomsk, 2012. P. 15. The size 27 x 22 cm is indicated inaccurately. The actual size of the painting is 22.3 x 27 cm, however it is bended on all sides leaving curved edges of up to 1 cm.
3. Andreyeva L.V. *Russian Porcelain. 250 Years of History*: Exhibition catalogue. Moscow, 1995. Vol. 1. Ill. 82. Vol. 2. P. 37.
4. Imperial Hermitage. Painting catalogue. St. Petersburg, 1863. P. 226.
5. Dukelskaya L. *Minister, Philosopher and Madman. History of Walpole’s Collection* // Pinacotheca. 2004. No.1-2 (18-19). P. 174-181.
6. Imperial Hermitage. Picture gallery catalogue. St. Petersburg, 1887. Vol. 2. Germanic schools. P. 189.
7. Wellcome library. Search the catalogues. URL: http://search.wellcomelibrary.org/iii/encore/record/C__Rb1184655__Sboors%20drinking__Orightresult__X3jsessionid=9A2DAA238F4EE3EFFEDC1B708BF25B97?lang=eng&suite=cobalt (access date: 18/01/2014).
8. A Set of Prints Engraved after the Most Capital Paintings in the Collection of Her Majesty the Empress of Russia, lately in the Possession of the Earl of Orford of Houghton Hall in Norfolk. Published by John and Josiah Boydell. London, 1781–1788, Vol. 1–2.
9. *Boors drinking*. The size of the engraving is equal to the size of the painting. Engraved by J. B. Michel after the drawing by J. Farington after the painting by Ostade.
10. Waagen G. F. *Die Gemaldesammlung in der Kaiserlichen Eremitage zu St. Petersburg*. München, 1864. S. 210.
11. Somof A. *Ermitage Impérial*. Catalogue de la Galerie des tableaux. P. 2. Ecoles Neerlandaises et école Allemande. SPb., 1901. P. 31, 32.
12. Linnik I.V. *Dutch Painting of the 17th century and Attribution Issues*. Leningrad, 1980. P. 67, 68.
13. Benois A. N. *Guide to the Art Gallery of the Imperial Hermitage*. Moscow, 1997. P. 138.

Художник И. М. Матейсен:
материалы к творческой биографии

Л. И. Овчинникова
Томск, ТОХМ

При изучении художественных коллекций отсутствие биографических данных, как правило, не распространяется на художников XIX в. И. М. Матейсен является исключением. Неизвестны даты его жизни, полное имя, вызывает вопрос принадлежность к национальной школе, ни в одном из справочных изданий



1. И. М. Матейсен. Школа воров. 1852. Дерево, масло, 66 x 87. ТОХМ. Общий вид
1. I. M. Mathysen. *Thief School*. 1852. Oil on panel, 66 x 87. Tomsk Regional Art Museum. General view

(энциклопедиях Тиме-Беккера, Бенези и др. (Thieme-Becker, Benesit)) его фамилия не встречается.

Долгие годы художник считался автором одного произведения из коллекции Томского областного художественного музея – «Школа воров» (дерево, масло, 66 x 87) (рис. 1). В первом музейном каталоге на основании подписи и даты на картине внизу в центре «I. Mathysen 1852» была указана первая буква имени художника, период творческой деятельности (середина XIX в.), а также сделано предположение о принадлежности автора к бельгийской школе [1].

При изучении истории картины важные факты были выявлены

I. M. Mathysen: materials on artist's biography

L. I. Ovchinnikova
Tomsk, Tomsk Regional Art Museum

While researching art collections, biographies of 19th century artists are easy to come by as a rule, however, I. M. Mathysen is an exception. We know neither the dates of his birth and death, nor his complete name, and his national school comes in question as well; moreover, no reference work - such as encyclopaedias by Thieme-Becker, Benesit, etc. - mentions his surname.

For many years the artist has been considered the author of one of the works from the collection of the Tomsk Regional Art Museum, namely the painting *Thief School* (oil on panel, 66 x 87). (fig. 1) The first museum catalogue, based on the signature and date in the centre of lower part of the painting reading "I. Mathysen 1852," indicates only the first letter of the artist's name and the period of his activity (the middle of the 19th century) and a supposition that the artist was from the Belgian school [1].

While the history of the painting was being researched, literature and archive sources revealed some important facts. The work was acquired by K.T. Soldatenkov which became a remarkable occasion in the Russian history of collecting. The painting was first mentioned in 1862 by A. Andreyev in his publication *European Picture Galleries* [2]. In that very book a history expert tells us scanty information about the author who is referred to as a foreign school artist and a professor. A. Andreyev probably did not have any other information about the artist. Soon the painting was paid attention and honoured by a reproduction on the pages of the *Global Illustration* [3].

Kuzma Terentyevich Soldatenkov (1818-1901) was known as the owner of

в литературных и архивных источниках. Произведение было приобретено К. Т. Солдатенковым, что стало заметным событием в истории отечественного коллекционирования. Впервые картина была отмечена в 1862 г. А. Андреевым в издании «Картинные галереи Европы» [2]. Здесь же известным знатоком истории собирательства были приведены скудные сведения об авторе: он назван представителем иностранной школы и профессором. Другой информацией о художнике А. Андреев, возможно, не располагал. Вскоре произведение было воспроизведено на страницах «Всемирной иллюстрации» [3].

Кузьма Терентьевич Солдатенков (1818–1901) был известен как владелец «одной из лучших частных художественных галерей в Москве» [4]. Живописные произведения он начал собирать в 1850-е гг., когда в купеческой среде только зарождался интерес к коллекционированию. В течение десятилетия была составлена лучшая и основная часть галереи. Первые годы Солдатенков приобретал картины русских и иностранных художников, впоследствии стал отдавать предпочтение исключительно отечественным мастерам.

Дата создания «Школы воров» совпадает со временем первой заграничной поездки собирателя, во время которой он познакомился в Риме с братьями Боткиными, а затем с художником А. А. Ивановым, советами которого пользовался при покупке картин русских художников. Картины иностранных мастеров помогал ему собирать Л. М. Жемчужников.

Кузьма Терентьевич занимал видное место в столичной жизни. Умножив полученное в наследство состояние, он стал московским купцом первой гильдии, коммерции советником, удостоился звания почетного гражданина и значительную часть средств вкладывал в культуру. Начав в 1840-е гг. с создания личной библиотеки, в дальнейшем он стал одним из выдающихся издателей и выпустил лучшие произведения

“one of the best private picture galleries in Moscow” [4]. He began collecting paintings in the 1850s when the interest to art collecting was only budding among merchants. Within a decade the best and primary part of the gallery was complete. At first Soldatenkov was buying paintings made by both Russian and foreign artists, but then his preferences shifted solely to the Russian ones.

The date of the *Thief School* creation matches the time of the first collector's international journey during which he got to know the Botkin brothers in Rome and then artist A. A. Ivanov whose advice he heeded while buying Russian paintings. L. M. Zhemchuzhnikov, on the other hand, was the person who helped him collect foreign paintings.

Kuzma Terentyevich occupied a prominent position in the capital. Having multiplied the fortune he had inherited, he became a Moscow merchant of the first guild, councillor of commerce, was awarded the title of honorary citizen and invested in culture a substantial amount of his money. Having started in the 1840s by creating his private library, afterwards he became one of the most prominent publishers and issued the best works of Russian and international literature.

K.T. Soldatenkov actively participated in the museum construction that had initiated the capital. He was a full member of the council of the Moscow Art Society, a member of the council of the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture and an honorary member of museums. In 1861, while the Moscow Public and Rumyantsev Museum was being established, he donated 3,000 roubles to it, and had been donating 1,000 roubles over the next 40 years for this cause; since 1865 he had been helping the Museum of Arts and Crafts as a regular member of its trustee council; when the Museum of Fine Arts was being created, he assisted in

отечественной и мировой литературы.

К. Т. Солдатенков принимал деятельное участие в развернувшемся в столице музейном строительстве. Он был действительным членом совета Московского художественного общества, членом совета Московского училища живописи, ваяния и зодчества, почетным членом музеев. При создании Московского публичного и Румянцевского музеев (далее Румянцевский музей) он в 1861 г. перевел 3000 рублей, а следующие 40 лет перечислял ежегодно по 1000 рублей; с 1865 г. он оказывал помощь Художественно-промышленному музею как штатный член его попечительского совета; при формировании Музея изящных искусств способствовал приобретению коллекции слепков.

Достойным завершением его меценатства стало завещание собранной коллекции Румянцевскому музею, которую он с самого начала считал общественным достоянием.

Картина «Школа воров» оказалась в числе поступивших работ [5]. Она вошла во все каталоги Румянцевского музея, выпущенные с 1901 по 1915 г., при этом определение принадлежности автора к национальной школе менялось. Согласно каталогу 1903 г., она экспонировалась среди произведений русских художников (возможно, это не было связано с принадлежностью к школе и объяснялось отсутствием свободного места в других залах) [6]. В каталоге Румянцевского музея, выпущенном в 1912 г., автор картины был причислен к дюссельдорфской школе [7], в 1915 г. – к бельгийской [8].

В Румянцевском музее картина хранилась до 1924 г., после его расформирования поступила в Государственный музей изящных искусств, откуда в числе других работ в 1932 г. была передана в художественный отдел Томского краеведческого музея. С этого времени картина «Школа воров» неизменно включалась в постоянные экспозиции

buying a collection of sculpture copies. His art patronage ended praiseworthy in the bequest of his whole collection to the Rummyantsev Museum because he considered the works in his possession public ownership from the very beginning. The painting *Thief School* was among the bequeathed works [5]. It was listed in all catalogues of the Rummyantsev Museum issued from 1901 to 1915, besides the theories about author's national school varied. In the 1903 catalogue it was put on display among the works by Russian artists (perhaps it had nothing to do with the national school and the painting was put there simply because there was not enough room in the other halls) [6]. The Rummyantsev Museum catalogue of 1912 attributes the author to the Dusseldorf school [7], and the 1915 one to the Belgian school [8].

The painting had been kept in the Rummyantsev Museum until 1924 and after it was dissolved the painting was transferred to the State Museum of Fine Arts from which it was re-transferred in 1932, among other works, to the art department of the Tomsk local history museum. Since that time the painting *Thief School* had been at all times included in the permanent exhibitions of West-European art as an example of so called "literature" painting which became widespread in the second half of the 19th century. In that period literature was treated as high priority and all other arts, including painting, looked up to it. The main features of painting were moulded from specific characteristics of fiction, such as novels, tales, essays and short stories.

The theme of I. M. Mathysen's multi-figured genre composition was inspired by Victor Hugo's novel *The Hunchback of Notre-Dame*. The painting, just as the novel itself, embodies the aesthetics of Romanticism. As a true supporter of the

западноевропейского искусства как образец так называемой «литературной» живописи, получившей распространение во второй половине XIX в. В период создания картины литература занимает приоритетное положение, на нее ориентируются все искусства, в том числе и живопись. Основные ее черты предопределяются специфическими особенностями прозаических жанров: романа, повести, очерка и рассказа.

Сюжет многофигурной жанровой композиции И. М. Матейсена навеян страницами романа В. Гюго «Собор Парижской Богоматери». В картине, как и в литературном произведении, воплотилась эстетика романтизма. Как истинный сторонник этого направления, художник выбрал самый острый момент сцены испытания на ловкость молодого человека, оказавшегося в логове воров во время прогулки по ночному Парижу. Фигура главного героя подчинена диагонали и дана в эксцентричной позе. Испытуемый запечатлен стоящим одной ногой на табурете с горячей сковородкой и тянущимся рукой к чучелу,

movement the painter chose the most poignant moment in which thieves test the dexterity of a young man who had been strolling in Paris at night and happened to walk into a thieves' lair. The figure of the main character is placed diagonally and represented in an eccentric pose: one of his feet stays on a stool on which a hot frying pan already is placed, his arm outstretched towards a scarecrow bedangled with bells. He must pull out the wallet from the pocket silently or part with his life. The other people, staying in a semi-circle, actively take part in the proceeding. Their gestures, clothes and oriental looking faces are expressive. The open foreground of the painting seems to let the viewers into the space of the painting thus creating a participation effect.

In order to convey the tension the author chose the main expressive means of Romanticism, such as dynamic composition, rich colours, and contrast of light and shadow. One can observe



2. И. М. Матейсен. Школа воров. 1852. Фрагмент

2. I. M. Mathysen. *Thief School*. 1852. Fragment

обвешенному колокольчиками. Он должен беззвучно достать кошельки из кармана или расстаться с жизнью. Расположенные полукругом другие персонажи активно

retrospective tendencies which are characteristic of Romanticism in the depiction of the still-life. It is painted according to the traditions of the Dutch 17th century artists and allows one say confidently that the author was truly skilful. The glint of glass, the matte look of ceramics, and the coldness of iron are portrayed expertly. The author was concerned not only about the features of the objects but also about

their secret unity and the interaction between objects and bright light. (fig. 2) Our knowledge of Mathysen artistic biography improved after we received a letter from M. Kinkelder from the Netherlands Institute for Art History (RKD)

участвуют в происходящем. Выразительны их жесты, одеяния, лица восточного типа. Открытый первый план как бы впускает зрителей в пространство картины, чем достигается эффект присутствия.

Для передачи напряженности из арсенала выразительных средств романтизма автор использовал динамизм композиции, насыщенность цвета, контрастность света и тени. Ретроспективные тенденции, свойственные этому направлению, проявились в трактовке натюрмортов. Он исполнен в традициях голландских живописцев XVII в. и не вызывает сомнений в мастеровитости художника. Искусно передан блеск стекла, матовость керамики, холод железа. Автора волновали не только особенности передачи предметов, но и их скрытое единство, взаимодействие со средой и ярким светом (рис. 2).

Представление о творчестве Матейсена расширилось после письма от М. Кинкелдер, сотрудника Нидерландского института истории искусств, полученного в 2000 г. в ответ на наш запрос [9]. В нем подтверждалось отсутствие данных о жизни и творчестве живописца, но сообщалось, что в каталог выставки в Антверпене в 1850 г. была включена картина И. М. Матейсена «Жанровая композиция», есть ее воспроизведение, но местонахождение неизвестно. Таким образом, перед фамилией художника появилась еще одна начальная буква имени, а его творческая фигура обрела более реальные очертания.

Третье произведение Матейсена «Уличная жанровая сцена» (холст, масло, 68 x 78,5, в правом нижнем углу подпись: «I. Mathysen») было выявлено в томской частной коллекции в 2001 г. накануне проведения выставки «Нидерландская живопись из музеев Сибири. XVI–XIX вв.» (рис. 3) [10].

Исследование оборота картины позволило выяснить историю ее появления в Томске. На обороте был обнаружен инвентарный номер с цифрами «1 24» (далее неразборчиво), что характерно для

sent in 2000 in response to our request [9]. This letter proved that there were no data on the life and art of the painter, however, it stated that I. M. Mathysen's painting *Genre Composition* was included in the Antwerp exhibition catalogue of 1850; the painting was reproduced but its location is unknown. Thus yet another letter emerged before the surname of the artist and he himself became a more realistic figure. The third work by Mathysen was discovered in a private collection in Tomsk in 2001 on the eve of the exhibition *Dutch Paintings in Siberian Museums. 16th - 19th centuries*. The painting was called *A Street Genre Scene* (oil on canvas, 68 x 78.5 cm. Signature in the right lower corner reading *I. Mathysen*) (fig. 3) [10].

The research of the backside of the painting allowed us to track its history before Tomsk. An inventory number with figures "1 24" was found on the backside which is characteristic of works that have been at the Moscow department of the State Museum Funds. Perhaps we shall manage to find its previous location if we look into the inventory books at the Russian State Archives of Literature and Art. The second inscription which preserved on the backside reading "Прод..." (Sold) indicates that the painting was sold after the museum funds had been dissolved which was supported by the information received from the owner of the painting O. A. Osipova [11]. The painting was bought by B. V. Zheltukhin [12] in a Moscow second-hand shop. Evacuated to Tomsk during the war years, he lived in the house of A. G. Savinykh [13], the father of O. A. Osipova and before he left Tomsk in 1945 he gave this painting to Savinykh as a present. The painting was kept in the family collection afterwards. Thanks to the existence of two original works by Mathysen in the Tomsk collection and one painting known from the

работ, прошедших через московское отделение Государственного музейного фонда. Возможно, при работе с инвентарными книгами фонда в Российском государственном архиве литературы и искусств будет установлено предыдущее местонахождение. Вторая сохранившаяся на обороте надпись «Прод...» указывала на факт ее продажи при расформировании фонда, что подтверждалось сведениями, полученными от владельца картины О. А. Осиповой [11]. Произведение было куплено Б. В. Желтухиным [12] в московском комиссионном магазине. Эвакуированный в Томск в годы войны, он жил в доме А. Г. Савиных [13], отца О. А. Осиповой, а при отъезде из Томска после 1945 г. подарил ему данную картину. Впоследствии она хранилась в семейной коллекции.

Наличие оригиналов двух работ Матейсена в томских собраниях и одной картины, ставшей известной по выставочному каталогу, сделало возможным проведение сравнительного анализа.

Произведения из томских коллекций близки по колористическим и живописно-пластическим решениям. Состояние их красочного слоя характерно для второй половины XIX в., его построение и индивидуальные признаки авторской манеры исполнения, прежде всего, характер фактуры живописной поверхности также отличаются близостью с учетом разных основ. Подписи по способу нанесения, объективным признакам естественного старения и соотношения с авторским слоем не вызывают сомнения в подлинности. Они аналогичны по индивидуальным

exhibition catalogue it was possible to conduct a comparative analysis. The paintings from the Tomsk collections are close in their colour schemes and shape and depiction choices. The state of their paint layers is characteristic of the second half of the 19th century; its structure and individual features of the author's manner of painting, the texture of the paint layer above all, are also quite close, bearing in mind that they had been made on different bases. The signatures do not raise doubts regarding their authenticity judging by the methods they have been put, by intrinsic signs of natural ageing and their location in the author's



3. И. М. Матейсен. Уличная жанровая сцена. Холст, масло, 68 x 78,5. Частная коллекция. Общий вид

3. I. M. Mathysen. A Street Genre Scene. Oil on canvas, 68 x 78.5. Private collection. General view

paint layers. They are similar in some individual traits and the nature of the handwriting in general. All three paintings by I. M. Mathysen have a lot in common. One can see the same

особенностям начертания и характеру общего графического решения.

В трех картинах И. М. Матейсена много общего. В них одни и те же модели, изображенные в разных позах, ракурсах, в близких по характеру одеждах. Художник неоднократно обращался к любимым предметам из своего натюрмортного фонда. Например, один и тот же кувшин представлен в «Школе воров» и «Уличной жанровой сцене». В последней, как и в «Жанровой композиции», фоном для главных героев служит городской пейзаж с изображением одной и той же арки.

В известных на сегодняшний день картинах И. М. Матейсена трактовка изобразительного мотива и его художественная разработка отражают тип мышления, predetermined литературоцентризм эстетики XIX в., что характерно для жанристов этого времени. Автор определенно тяготел к многофигурным композициям с сюжетом, близким романтикам, и повествовал о жизни людей, если не бросающих вызов обществу, как в «Школе воров», то ведущих свободный образ жизни. В картине «Жанровая композиция» художник обратился к повседневной жизни бродячей группы людей, напоминающих цыган, в «Уличной жанровой композиции» посвятил зрителя в детали незатейливого быта уличных артистов. Внимание к жизни низших слоев общества, в том числе и маргинальных, было отражением социальных процессов в обществе.

Своеобразным проявлением художественного демократизма была ориентация на массовый вкус и потребление, о чем в работах И. М. Матейсена свидетельствует ясность и доходчивость заведомо любопытного сюжета, способного привлечь внимание даже неискушенного зрителя. Автор излишне сосредоточен на передаче подробностей и занимательных деталей. Например, в картине «Уличная жанровая композиция» в правом

models depicted in different positions, from various angles, wearing similar clothes. The artist used his favourite objects from his still-life props quite often. For instance, one and the same jug became a "character" in both *Thief School* and *A Street Genre Scene*. The latter, just as the *Genre Composition*, features an urban landscape in the background, whereas the protagonists stay in front of one and the same arch.

Judging by the paintings by I. M. Mathysen known up to date, the rendering of the motifs and their implementation in the actual painting reflect the way of thinking affected by the literature-centred aesthetics of the 19th century which was characteristic of the genre painters of the time. He must have gravitated towards multi-figured compositions with a subject close to the Romanticism themes and told a tale of people who, if not challenge the society as in the *Thief School*, then at least lead a free life. In the painting *Genre Composition* the artist took a look at the everyday life of a group of nomadic people who resemble gypsies; *A Street Genre Scene* leads us into the unassuming life of wandering performers. The attention to the lower classes of the society, including even marginal groups, which had been never heard of before, was the reflection of transition to democracy in the society.

A peculiar feature of democracy in art manifested itself through motivation by common taste and mass consumption which is visible in the works by I. M. Mathysen through his straightforward and unambiguous messages that can attract the attention of any even unsophisticated viewer. The author is exceedingly concentrated on particulars and amusing details. For instance, the painting *A Street Genre Scene* draws viewer's attention to the cages with monkeys, which the wandering performers

нижнем углу внимание акцентируется на клетках с обезьянами – участниками выступлений бродячих артистов. Излишняя описательность снижает достоинства картин. Общедоступность не обязательно и не всегда является синонимом высокого художественного качества.

В творческой биографии И. М. Матейсена остаются вопросы. Систематизированные в статье сведения позволяют рассматривать его фигуру в ряду типичных жанристов своего времени.

Примечания:

1. Томский областной художественный музей. Западноевропейская живопись. Русская живопись и графика: каталог / вступ. ст. Л. И. Овчинникова; сост. Л. И. Овчинникова, В. М. Флегонтова. Томск, 1993. С. 33.
2. Андреев А. Картины галереи Европы. Т. I. СПб., 1862. С. 214.
3. Всемирная иллюстрация. СПб., 1875. С. 352, 358 (воспр.).
4. РГАЛИ. Ф. 637. Оп. 1. Ед. хр. 30.
5. Каталог картинной галереи, завещанной К. Т. Солдатенковым. М., 1906. № 21. С. 7.
6. Московский публичный и Румянцевский музеи. Каталог картинной галереи. М., 1903. № 115. С. 16.
7. Московский публичный и Румянцевский музеи. Каталог картинной галереи. М., 1912. № 20. С. 124.
8. Московский публичный и Румянцевский музеи. Каталог картинной галереи. М., 1915. № 554. С. 201.
9. Письмо М. Кинкелдер автору. 2000. Личный архив автора.
10. Картина не вошла в каталог выставки.
11. Ольга Андреевна Осипова (1927–2013) – известный лингвист, доктор филологических наук, профессор Томского государственного педагогического университета.
12. Борис Васильевич Желтухин (1890–1976) – художник-реставратор. Похоронен на Армянском кладбище в Москве.
13. Андрей Григорьевич Савиных (1888–1963) – русский хирург, доктор медицинских наук, профессор, академик АМН СССР.

use in their shows, in the right lower corner of the painting. This descriptive nature decreases the artistic qualities of the paintings. Indeed, availability to the general public is not necessarily synonymous with high artistic quality. The biography of I. M. Mathysen is still full of gaps. Nevertheless, the data systematised in the article make it possible to consider the figure of the artist alongside typical genre painters of his time.

1. Tomsk Regional Art Museum: Catalogue: West-European art. Russian art and graphics/ Introduction by L. I. Ovchinnikova. Completed by L. I. Ovchinnikova, V. M. Flegontova. Tomsk, 1993. P. 33.
2. Andreyev A. *European Picture Galleries*. St. Petersburg, 1862. Vol. I. P. 214.
3. *Global Illustration*. St. Petersburg, 1875. P. 352, 358 (reproduced).
4. Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). Ф. 637. Descr. 1. Storage item. 30.
5. Catalogue of the picture gallery bequeathed by K. T. Soldatenkov. Moscow, 1906. No. 21. P. 7.
6. Moscow Public and Rumyantsev Museum. Catalogue of the picture gallery. Moscow, 1903. No. 115. P. 16.
7. Moscow Public and Rumyantsev Museum. Catalogue of the picture gallery. Moscow, 1912. No. 20. P. 124.
8. Moscow Public and Rumyantsev Museum. Catalogue of the picture gallery. Moscow, 1915. No. 554. P. 201.
9. Letter from M. Kinkelder. 2000. Author's archive.
10. The painting was not included in the exhibition catalogue.
11. Olga Andreyevna Osipova (1927-2013), famous linguist, Doctor of Philology, Professor of the Tomsk State Pedagogical University.
12. Boris Vasilyevich Zheltukhin (1890-1976), restoration artist. Buried at the Armenian cemetery in Moscow.
13. Andrey Grigoryevich Savinykh (1888-1963), Russian surgeon, Doctor of Medicine, Professor, member of the Academy of Medical Sciences of the USSR.

Исследование женского портрета Хендрика Корнелиса ван Влита из коллекции Екатеринбургского музея изобразительных искусств

О. К. Пичугина

Екатеринбург, УралГАХА

Женский портрет, о котором пойдет речь в данной статье [1], поступил в Свердловскую картинную галерею из Государственного Эрмитажа в 1949 г. как произведение неизвестного голландского

художника XVII столетия (рис. 1). В свою очередь, в Эрмитаж работа была передана из Государственного музейного фонда в 1928 г. Во время реставрации, проведенной на рубеже 1990–2000 гг., в процессе уточнения лака

О. А. Горнунг была раскрыта надпись, расположенная слева от женской фигуры на балюстраде. Текст написан в две строки. Верхняя содержит указание на возраст портретируемой: «AETAS 32» и дату создания произведения: «ANNODOMINI 1665».

Нижняя представляет собой авторскую подпись: «H. vanVliet».

Дальнейшие

исследования проводились в направлении изучения биографии автора, его места в голландской культуре XVII в. и получения информации об авторской технике, приемах формопостроения и используемых материалах.

Биографические сведения о Хендрике Корнелисе ван Влите кратки, но отражают основные этапы его художественной карьеры. Главным источником, освещающим биографию художника, является «Beschryvinge der stad Delft» – многотомное описание города Делфта, опубликованное в 1667 г.

Examining a Woman's Portrait by Hendrick Cornelisz van Vliet from the Collection of Yekaterinburg Museum of Fine Arts

O. K. Pichugina

Yekaterinburg, Ural State Academy of Architecture and Arts

The woman's portrait, which we are going to look at in this article [1], came to Sverdlovsk Art Gallery from the State Hermitage in 1949 as a painting by an unknown Dutch artist of the 17th century. (fig. 1) The painting had been transferred to the State Hermitage from the State Museum Fund in 1928. During the restoration, performed in 1990-2000, in the process of thinning the lacquer O. A. Gornung discovered a text situated on the left side of the woman's figure on the banister. The text is written in two lines. The upper line contains the age of the woman in the portrait: "AETAS 32" and the date when the painting was made: "ANNODOMINI 1665". The lower line is the author's signature: "H.vanVliet".

Further research was conducted in order to study the painter's biography, his place in the Dutch culture of the 17th century, and to obtain information about the author's techniques and methods of creating shapes, as well as about the materials he used. Biographical data about Hendrick Cornelisz van Vliet is concise, but it reflects all the key stages of his career as an artist. The main source that sheds light on the painter's biography is "Beschryvinge der stad Delft" - a multi-volume description of the town of Delft, published in 1667 by a Delft politician and writer Dirck van Bleyswijk (1639-1681). It reads that Hendrick Cornelisz van Vliet was born in Delft. He received artistic education from his uncle, Willem van Vliet (1584-1642), a portrait-

делфтским политиком и писателем Дирком ван Блейсвиком (1639–1681). Из него мы узнаем, что Хендрик Корнелис ван Влит был уроженцем Делфта. Художественное образование получил у своего дяди, Виллема ван Влита (1584–1642), портретиста, одного из лучших учеников Михила ван Миревельта (1566–1641). Блейсвик указывает, что область квалификации молодого художника включала портрет, мифологические и исторические картины «в дневном и ночном освещении», а также перспективные виды архитектурных сооружений [2]. Портрету была отдана первая половина творчества мастера. Впоследствии он время от времени обращался к этому жанру. В 1632 г. Хендрик ван Влит был принят в делфтскую гильдию Святого Луки и получил право на самостоятельную деятельность как живописец. Известно, что в 1640-е гг. он имел собственную мастерскую и учеников. Дальнейшая судьба художника, как можно предположить, была достаточно сложной. В самом начале 1650-х гг. он обращается к жанру архитектурных перспектив и начинает создавать многочисленные виды соборов в Делфте, Гааге, Лейдене, Харлеме, Утрехте (рис. 2). Блейсвик характеризует их как «хорошо прорисованные и иллюзионистичные» [3]. Значительное число из них имело миниатюрный формат и создавалось, очевидно, для реализации на коммерческом рынке. В этот период художник испытывал влияние Эмануэля де Витте (1617–1692) и Герарда Хукгиста (1600–1661), в творчестве которых перспективные виды соборов занимали значительное место. В конце своей жизни Хендрик ван Влит неоднократно менял квартиры, переезжая из центра все дальше на окраину. Источники указывают, что художник со временем был забыт и умер в бедности [4].

В историю искусств Хендрик ван Влит вошел как художник перспективных видов. И все же именно портреты составляли значительную часть его творческого наследия (рис. 3, 4). Хендрик ван Влит в своем портретном творчестве следовал

painter, one of the best apprentices of Michiel van Mierevelt (1566-1641). Bleyswijk points out that the qualifications of the young artist included portrait, mythological and historical paintings "in day and night light", as well as perspective views of architecture [2].

The first half of the painter's work was devoted to portraits. Later he occasionally turned to this genre again. In 1632, Hendrick van Vliet was accepted in the

Delft guild of Saint Luke, and received the right to work as independent painter. It is known, that in the 1640's he had his own workshop and apprentices. As we can suppose, his life afterwards was rather complicated. In the early 1650's he turned to the genre of architectural perspectives and started creating numerous views of cathedrals in Delft, Hague, Leiden, Utrecht. (fig. 2) Bleyswijk describes them as "having good fine line details and illusionistic" [3]. A considerable number of them had miniature format and was painted, apparently, for sale at the commercial market. During this period the painter was under the influence of Emanuel de Witte (1617-1692) and Gerard Houckgeest (1600-1661), in whose works an important role was played by perspective views of cathedrals. In the end of his life, Hendrick van Vliet moved several times, going from the centre further to the outskirts. According to



2. Хендрик Корнелис ван Влит. Интерьер Новой церкви в Делфте с изображением могилы Виллема Сайлента. Ок. 1667. Холст, масло, 127 x 85,5. Художественная галерея Уолкера (Ливерпуль, Великобритания)

2. Hendrick Cornelisz van Vliet. The interior of the New Church in Delft with the image of the tomb of Willem Silent. Ca. 1667. Oil on canvas, 127 x 85.5. Walker Art Gallery (Liverpool, UK)

традиции, заложенной в искусстве Делфта еще в XVI столетии. Как показал Вальтер Лидтке, в первой половине XVII в. в Делфте существовал «узнаваемый стиль портретов» [5]. Одной из главных черт этого «консервативного стиля» было стремление подчеркнуть определенную манеру поведения портретируемого, которая была «умеренной, сдержанной и обладающей достоинством» [6]. Происхождение этой традиции исследователи объясняют историко-социальными причинами, связанными с пребыванием в Делфте с 1581 г. двора принца Морица Оранского (1567–1625). В этот период город стал фактической первой столицей независимых Нидерландов [7]. При этом в искусстве портрета была сильна традиция испанских и брюссельских придворных портретов, одним из главных выразителей которой был Антонис Мор (Моро) (1519–1576/78), придворный художник императоров Карла V и Филиппа II, уроженец Утрехта, неоднократно бывавший в Италии и испытавший в своем творчестве влияние Тициана. Дальнейшее развитие южно-голландского портрета отмечено самостоятельностью. В нем особо привлекает «внимательное наблюдение, точное моделирование формы, дисциплинированное использование линии, объективное освещение», благодаря чему «южно-голландский стиль далеко отошел от его корней в творчестве Тициана и Антонио Моро» [8].

Одним из блестящих мастеров южно-голландского портрета конца XVI – первой половины XVII столетия стал Михил ван Миревельт, чье творчество ознаменовало расцвет делфтской живописной школы. Исследователи отмечают в портретах Миревельта несомненное следование натуре, «сдержанность на грани сухого визуального сообщения, компетентность в рисунке, сочетающуюся с умеренными декоративными эффектами, обращенными к современной чувствительности» [9]. Кроме того, одной из наиболее выразительных черт делфтской портретной школы можно

the sources, the painter was gradually forgotten and died in poverty [4]. The art history knows Hendrick van Vliet as a painter of artistic views. Still it was portraits that made up a significant part of his artistic heritage. (fig. 3, 4) In his portraits Hendrick van Vliet followed the tradition that existed in Delft art since the 16th century. As shown by Walter Liedtke, in the first half of the 17th century, there was a “recognisable style of portraits” in Delft [5]. One of the key features of that “conservative style” was the strive to highlight a certain manner in the behaviour of the portrayed person, which was “moderate, reserved and possessing dignity” [6]. Researchers explain the origin of this

tradition by historic and social reason, linked with the fact that the court of Maurice, Prince of Orange (1567-1625) stayed in Delft from 1581. During this period the city virtually became the first capital of independent Netherlands [7]. At the same time, the art of portrait was under substantial influence of Spanish and Brussels court portraits, most remarkably represented by Antonis Mor (Moro) (1519-1576/78), a court artist of Charles V and Philippe II, who was born in Utrecht, frequently visited Italy and whose art was influenced by Titian. The further development of southern Dutch portraits was free from influences. It is especially attractive because of “thorough observation, accurate modelling of form, disciplined use of lines, objective lighting”. Owing to all that, the “southern Dutch style made a substantial



3. Хендрик Корнелис ван Влит. Девушка, держащая веер. 1645. Холст, масло, 83 x 68. Государственный Эрмитаж

3. Hendrick Cornelisz van Vliet. A Girl holding a fan. 1645. Oil on canvas, 83 x 68. State Hermitage

считать отмеченный Лидтке «намеком на венецианскую анимацию», передачу в портретах тонко подмеченного мимолетного выражения, взгляда, поворота головы, придающих им особую выразительность и достоверность [10].

Среди учеников Миревельта, как уже говорилось выше, выделялся Виллем ван Влит (1584–1642), также по преимуществу портретист, а кроме того, мастер аллегорических, жанровых и библейских картин. Его портреты отличаются более тонкой моделировкой, достигаемой разнообразием фактур, а также особой трактовкой света и тональной палитры, передающей пространственные эффекты, что явилось, безусловно, новым словом в



4. Парные портреты мужа и жены. 1660. Холст, масло, 76,2 x 66. Колумбийский художественный музей (Южная Каролина, США)

4. Paired portraits of husband and wife. 1660. Oil on canvas, 76.2 x 66. Columbia Museum of Art (South Carolina, USA)

делфтской портретной живописи [11].

Хендрик Корнелис ван Влит хорошо усвоил уроки своего родственника и учителя. В екатеринбургском портрете, используя сдержанную, почти аскетичную цветовую палитру и мягкий сплавленный мазок, он достигает убедительной передачи тонких градаций светотени при изображении карнации и мягко нюансированной среды, окружающей фигуру, создавая типичный пример произведения делфтской школы эпохи расцвета (рис. 1).

Технология создания портрета представляет несомненный интерес. Он написан на холсте простого полотняного переплетения, плотностью по основе и

shift away from its roots found in the works of Titian and Antonis Moro” [8]. One of the remarkable masters of South-Dutch portrait of the late 16th - early 17th century was Michiel van Mierevelt, whose work marked the heyday of Delft school of painting. Researchers point out that Mierevelt doubtlessly followed the nature in his portraits, his works are also characterized by “chastity to the point of dry visual message, competence in drawing, combined with moderate use of decorative effects oriented to modern sensitivity” [9]. Besides, there’s another feature, which can be considered one of the most expressive characteristics of Delft portrait school, it is “the allusion to Venetian animation”, noticed by Liedtke, portraying of a nicely put swift-passing face expression, sight, turn of the head, giving them a special expressiveness and plausibility [10].

As we have already mentioned, Willem van Vliet (1584-1642) was one of the most remarkable apprentices of Mierevelt. He was also painting mainly portraits, and besides, was a master of allegoric, genre and biblical paintings. His portraits are marked by more refined modelling resulting from the diversity of texture, as well as by a special interpretation of light and tonal palette in rendering space effects, which undoubtedly put a new spin on Delft portrait painting [11]. Hendrick Cornelisz van Vliet learnt the lessons of his relative and master well. In the Yekaterinburg portrait he uses reserved, almost ascetic, colour palette and a soft melted brushstroke in order to achieve a convincing portrayal of fine light and shade gradations while painting carnations and softly nuanced environment surrounding the figure, making a typical example of a painting representing the

утку 10 x 10 нитей на см. Нити основы располагаются вертикально по отношению к формату картины и имеют неравномерные утолщения. Прядение нитей утка отличается резкими перепадами по толщине, обилием разного рода технических погрешностей: скрутин, узелков, пропусков при тканье [12]. Низкое качество холста проявляет себя на поверхности живописи, так как многочисленные дефекты обработки нити проступают сквозь грунт и красочные слои, усложняя и «забивая» живописную фактуру (рис. 5). Можно предположить, что при работе над этим заказом либо художник испытывал материальные затруднения и не мог приобрести холст высокого качества, либо прижимистый заказчик предпочел сэкономить на материалах, выбрав «домотканый» холст, изготовленный без технического контроля в сельской местности [13]. Следует отметить присутствие авторских кромок, на которых сохранились следы грунта и красочного слоя.

Грунт в картине однослойный серо-коричневый, достаточно темный. Он состоит из свинцовых белил, коричневого железосодержащего пигмента и небольшого количества сажи. Цвет грунта способствует созданию тонального и колористического единства картины. Следует отметить, что художник отстает от традиционной голландской технологии XVI – начала XVII в., использующей серую имприматуру по белому клее-меловому грунту. Во второй половине XVII в. в голландской, как и в итальянской живописи, происходит процесс некоторого упрощения технологических приемов. В частности, это касается работы на цветных грунтах, которые участвовали в создании общей колористической тональности произведения. Здесь можно сослаться на данные по технологии картин Вермеера Делфтского, созданных в 1660-х гг. также на однослойных цветных грунтах [14].

Подмалевок на участках карнации выполнялся кроющим серовато-телесным тоном в светах с растяжкой до полукроющего

Delft school of its heyday. (fig. 1)

The techniques of creating a portrait are of great interest. It is painted on a plain weave canvas with the density of warp and weft 10 x 10 threads per cm². The threads of the warp are placed vertically with regard to the format of the painting and have irregular thickenings. The weaving of weft threads has significant differences in terms of thickness, and technical flaws, such as rolls, knots, singles, are abound [12]. The low quality of the canvas reveals itself on the surface of the painting, since the numerous defects of the thread treatment are seen through the priming and colour coats, adding complexity and “choking up” the artistic texture (fig. 5). One can suppose, that either the artist was experiencing financial difficulties while working on the painting, or a tight-fisted patron decided to save on materials choosing a “homespan” canvas made in the countryside without any technical control [13]. We should note that there author’s edges bearing traces of priming and colour coat.

The priming of the painting is grey-brown, rather dark, consisting of one layer. It is made of lead white, brown iron-containing pigment, and a small amount of soot. The colour of priming adds to the tonal and coloristic uniformity of the painting. We should point out that the painter makes a shift from the traditional Dutch technology of the 16th - early 17th century, which uses grey imprint on white adhesive chalk priming. In the last half of the 17th century in Dutch painting, as well as in Italian, some technological techniques are somewhat simplified. It concerns, in particular, the works on colour priming, which were contributing to the overall coloristic tone system of the painting. Here we can refer to the data on the

в зоне полутонов. Тональность подмалевка проступает на участках полутонов на виске, на шее, под губами и в области носа (рис. 5). Тени оставались в цвете грунта. Телесный слой в завершающих стадиях формируется красочной смесью, в состав которой входят свинцовые белила, немного киновари, черной угольной и азурита. Подмалевок под белым воротником выполнен по грунту тонким слоем белил.

Платье написано по грунту черной угольной. Нанесенная в завершающих слоях тонкая белильная лессировка формирует строение складок в светах (рис. 1). Оливково-зеленоватый фон в подмалевке выполнен сероватым красочным слоем, состоящим из свинцовых белил, битума и черной угольной. Покрытый желто-коричневым лаком, он создает тонко нюансированную



5. Хендрик Корнелис ван Влит. Женский портрет. 1665. Фрагмент

5. Hendrick Cornelisz van Vliet. *Woman's Portrait*. 1665. Fragment

теплую цветную среду, пронизанную мягким сиянием отраженного света.

Технические приемы построения формы включают метод ретуши, который является основным. Художник работает красочным пятном, не прибегая к линейному подчеркиванию элементов формы. Он использует мягкие кисти и жидкую текучую консистенцию краски, не только в завершающих слоях, но и в подмалевке. На участках карнации ярко освещенные элементы формы создавались

technology of Vermeer’s of Delft paintings, which were also created on single-coat colour priming in the 1660’s [14]. Underpainting on carnation fragments was made with opaque greyish-natural tone in lights stretching to semi-opaque in the zone of semi-tones. The tone system of the underpainting shows through on the parts with semi-tones on the temple, the neck, under the lips, and around the nose. (fig. 5) The shades remained in the colour of the priming. The natural coat at the final stage is formed by the colour mix containing lead white, some Vermillion, coal black and azurite. The underpainting under the white colour is made on priming with a thin coat of white pigment. The dress is painted over the priming with coal black. Thin white glazing shapes the composition of the pleats in light tones. (fig. 1) Olive-greyish background in the underpainting is made with greyish coat of paint consisting of lead white, bitumen, and coal black. Being covered with yellow-brown lacquer, it creates a finely nuanced warm colour environment, imbued with the soft shining of the reflected light.

The techniques of constructing the form include the method of retouch, which is the key method. The painter works with colour spot without turning to linear highlighting of the shape elements. He uses soft brushes and liquid fluid paint body not only in the finishing coats, but also in underpainting. Brightly lit elements of the form on carnation parts were made with smoothed-out wide brushstroke. At the same time the bright overtones of light and undertones of the white colour and cuffs on the face and hands were also smoothed. The retouch method was used to paint the dress, the cap, and the details of clothes. While creating the bright light on the collar the painter

сглаженным широким мазком. При этом смягчались яркие блики света и рефлексы от белого воротника и манжет на лице и кистях рук. Методом ретуши писались платье, чепец, детали одежды. При создании яркого света на воротнике художник прокладывал плотный слой белил, втирая их по поверхности подмалевка, что создавало эффект жесткости накрахмаленной плотной ткани. Особым методом был создан кружевной узор по краю воротника и манжет: рисунок вышивки отмечен тонкой кистью чистыми белилами. Отверстия в кружеве выполнены не иллюзорно, а, так сказать, физически. Художник формирует их черенком кисти или заостренной палочкой, продавливая непросохший слой белил до темного грунта.

Метод ретуши позволил мастеру передать мягкое распределение света по форме, создающего приглушенное сияние белого крахмального воротника, лица и рук портретируемой. При крайне ограниченной красочной палитре автор добивается живописного богатства полотна тонкой нюансировкой полутонов, которая достигается за счет оптических приемов, свойственных послойной живописи. Холодноватые полутона при построении лица и кистей рук возникают при оптическом смещении теплого телесного тона подмалевка и тонкого слоя лессировок, выполняемых белилами в завершающих слоях.

Мягкая живописная манера моделировки основных объемно-пространственных элементов картины дополняется традиционной детализацией в рисунке мелких деталей: ювелирных украшений, завязок воротника и его вышивки.

Надпись, расположенная на перилах балюстрады, как уже указывалось выше, не включает имени портретируемой, но обозначает ее возраст. Эта практика получила широкое распространение в Нидерландах во второй половине XVI и особенно в первой половине XVII столетия. Причем, как показывают современные исследования, большинство указаний возраста были

was putting a dense coat of white pigment, rubbing it onto the surface of the underpainting, which produced the effect of hard starched thick fabric. A special technique was used to create the lace pattern on the edges of the collar and cuffs: the embroidery pattern is made with a fine brush using pure white pigment. The holes in the lace are notillusive, but so to say, physical. The artist made them using the grip of the brush or a pointed stick for piercing the wet coat of white to the dark priming.

The retouch method allowed the artist to portray the soft distribution of light on the shape, creating a low-key shining of white starched collar, the face and the hands of the model. In spite of using extremely limited colour palette, the author manages to achieve the artistic wealth of the painting owing to fine nuancing of the semi-tones, created by means of optical techniques characteristic of layer-by-layer painting. Coldish semi-tones when painting the face and the hands appear as a result of mixing the warm natural tone of underpainting and the thin coat of glazing, made with white pigments in the finishing layers.

The soft painting manner of modelling the main volume and space elements of the picture are supplemented with traditional detailed elaboration in drawing the minor details: jewellery, collar-strings, and collar embroidery.

Inscription on the banister railings, as we mentioned above, does not include the name of the model, but contains her age. This practice was widely spread in the Netherlands in the last half of the 16th century and especially in the first half of the 17th century. Modern research assert that the majority of age indications are linked with the portraits of customers coming from burgher

связаны с портретами заказчиков из бюргерской среды [15]. Именно в ней навык счета и умение делать вычисления имели не только практическое значение, но и высоко ценились. Само обозначение возраста, таким образом, можно считать указанием на определенный социальный статус портретируемой. И еще один немаловажный момент. Согласно исследованиям Монтиаса и Смита, большинство портретов, выполненных в Нидерландах в XVI–XVII вв., были парными и часто заказывались в ознаменование брака [16]. Судя по композиции екатеринбургского портрета, существовал еще один, вероятно, мужской, и изображенная на портрете дама на момент портретирования состояла в браке.

Примечания:

1. Инв. № 816. Холст, масло, 104 x 82. ЕМИИ.
2. Цит. по: Liedtke W., Plomp M. C., Rüger A. Vermeer and the Delft School. New York, New Haven, London: The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, 2001. P. 407.
3. Liedtke W. P. 407.
4. Hendrick Cornelisz van Vliet. URL: <http://kalden.home.xs4all.nl/dart/d-a-vliet-hc.htm> (дата обращения: 12.04.2015).
5. Liedtke W., Plomp M. C., Rüger A. Vermeer and the Delft School. New York, New Haven, London: The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, 2001. P. 53.
6. Liedtke W. P. 53.
7. Liedtke W. P. 44.
8. Liedtke W. P. 49.
9. Liedtke W. P. 45.
10. Liedtke W. P. 45.
11. Liedtke W. P. 49.
12. Максимова Т. В. Технология голландской живописи XVII века. Деревянная и тканая основы. М., 2013. С. 311.
13. См. Максимова Т. В. Указ. соч. С. 208.
14. Vermeer's lost Self-Portrait? URL: http://www.essentialvermeer.com/fakes_thefts_school_of_delft_lost_sp/lost_self_portrait.html#_VXCDTuYw_Z4 (дата обращения: 16.10.2014).
15. Moor T. de, Zuijderduijn J. The Art of Counting. Reconstructing numeracy of the middle and upper classes on the basis of portraits in early modern Low Countries // Evidence Matters. January – March 2013, Volume 46, number 1. URL: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01615440.2012.706795> (дата обращения: 19.12.2014).
16. Montias J. M. Artists and artisans in Delft: A socio-economic study of the seventeenth century. Princeton: Princeton University Press, 1982. P. 193.

community [15]. It was that community where the practice of counting and the skill of calculating not only had some practical value, but were also highly appreciated. Thus, the very indication of age can be considered a hint to the social status of the portrayed model. There's one more thing that should be mentioned. According to the studies by Montias and Smith, the majority of portraits painted in the Netherlands in the 16th-17th centuries were companion portraits and were ordered to mark a wedding [16]. Judging from the composition of the Yekaterinburg portrait, there was the other one, apparently a man's portrait, and the woman depicted on the portrait in question was married when the painting was made.

1. Inv. № 816. Oil on canvas, 104 x 82. Yekaterinburg Museum of Fine Arts
2. Quoted from: Liedtke W., Plomp M. C., Rüger A. Vermeer and the Delft School. New York, New Haven, London: The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, 2001. P. 407.
3. Ibidem.
4. Hendrick Cornelisz van Vliet. URL: <http://kalden.home.xs4all.nl/dart/d-a-vliet-hc.htm> (access date: 12/ 04/ 2015).
5. Liedtke W., Plomp M. C., Rüger A. Vermeer and the Delft School. New York, New Haven, London: The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, 2001. P. 53.
6. Ibidem.
7. Ibidem. P. 44.
8. Ibidem. P. 49.
9. Ibidem. P. 45.
10. Ibidem.
11. Ibidem. P. 49.
12. Maksimova T. V. The Technology of Dutch 17th century Painting. Wooden and textile base. Moscow, 2013. P. 311.
13. See: Maksimova T. V. Work as above. P. 208.
14. Vermeer's lost Self-Portrait? URL: http://www.essentialvermeer.com/fakes_thefts_school_of_delft_lost_sp/lost_self_portrait.html#_VXCDTuYw_Z4 (access date: 16/10/2014).
15. Moor T. de, Zuijderduijn J. The Art of Counting. Reconstructing numeracy of the middle and upper classes on the basis of portraits in early modern Low Countries // Evidence Matters. January – March 2013, Volume 46, number 1. URL: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01615440.2012.706795> (access date: 19/12/2014).
16. Montias J. M. Artists and artisans in Delft: A socio-economic study of the seventeenth century. Princeton: Princeton University Press, 1982. P. 193.

Картина нидерландского художника конца XVI – начала XVII века «Христос и Закхей» из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств. История бытования, реставрации, исследования

О. А. Горнунг

Екатеринбург, ЕМИИ

История бытования картины

Картина «Христос и Закхей»

неизвестного нидерландского художника конца XVI – начала XVII в. (Ж-470. Холст, масло (перевод с дерева), 113,0 x 186,0) поступила в Свердловскую картинную галерею (Екатеринбургский музей изобразительных искусств) во время ее основания в 1936 г. Проследить историю бытования произведения помогли надписи и этикетки, сохранившиеся на подрамнике. На одной из них указано: «князя Дундукова-Корсакова», на другой: «Хмелита № 18». Таким образом, стало ясно, что ранее картина находилась в коллекции князя Дундукова-Корсакова.

Исследователями истории этого известного рода прослежена и судьба основателя собрания произведений искусств, из которого происходит наша картина [1]. Известно, что Никита Иванович Дундуков (Дондуков) - Корсаков (1776–1857) был сыном Ивана Ивановича Корсакова (1735–1805) –новгородского уездного предводителя дворянства, отставного поручика Конной гвардии, его мать – Агафья Григорьевна (1748–1826)– носила в девичестве фамилию Коновницына.

В 1802 г. Никита Корсаков вступил в брак с княжной Дондуковой и указом Правительствующего Сената ему разрешено было принять герб и фамилию жены, последней в роду князей Дондуковых, и именоваться князем Дондуковым-Корсаковым. В 1803 г. появилась на свет их единственная дочь Мария, после чего для лечения жены Веры Ионичны Никита Иванович со всем семейством отправился

Painting *Christ and Zacchaeus*, late 16th- early 17th century, by a Dutch artist, from the collection of the Yekaterinburg Museum of Fine Arts. The history of a painting's life, restoration and research

O. A. Gornung

Yekaterinburg, Yekaterinburg Museum of Fine Arts

The history of a painting's life

The painting *Christ and Zacchaeus* by an unknown Dutch painter of the late 16th - early 17th century ((Ж-470, oil on canvas (print-on from original panel), 113.0 x 186.0) came to the Sverdlovsk picture gallery (now the Yekaterinburg Museum of Fine Arts) in 1936 which was the year of gallery's foundation. It was possible to follow the life of the work thanks to the inscriptions and stickers which preserved on the canvas stretcher; one of them reads "property of Prince Dundukov-Korsakov" and the other one - "Khmelita No. 18". Thus, it has become clear that the painting was previously in the collection of Prince Dundukov-Korsakov.

The researchers, who studied the history of this famous family, also followed the destiny of the founder of the art collection from our subject has come [1]. It is known that Nikita Ivanovich Dundukov (also Dondukov)-Korsakov (1776-1857) was the son of Ivan Ivanovich Korsakov (1735-1805) who was a district marshal of nobility in Novgorod and a retired lieutenant of the Horse Guard and his mother Agafya Grigoryevna (1748-1826) was née Konovnitsyna.

In 1802, Nikita Korsakov married Princess Dondukova and by decree of the Governing Senate was allowed to accept the coat of arms and the surname of his wife, the last in the Dondukovs family, and bear the

за границу, где князя Дондуковы-Корсаковы провели более двух лет. Побывав в Италии, они вывезли оттуда коллекцию картин, бронзы и мозаики, а Никита Иванович приобрел страсть не только к коллекционированию, но и к театру и музыке, которую сохранил до конца жизни. Князь собирал помпейские и этрусские вазы, слыл любителем и знатоком живописи, благодаря чему был избран Почетным членом Императорской Академии художеств, покровительствовал художникам, многим из которых помогал деньгами.

Коллекция князя находилась в его Петербургском доме, где, по воспоминаниям современников, были картинная галерея, собрание помпейских ваз и различных древностей. После его кончины в 1857 г. коллекцию унаследовала его дочь Мария, передавшая свой герб, титул и фамилию Михаилу Александровичу Корсакову (1794–1869). Тому самому князю Дондукову-Корсакову – вице-президенту Санкт-Петербургской Академии наук, тайному советнику, цензору, которому А.С.Пушкин посвятил знаменитую эпиграмму. После смерти Михаила Александровича коллекция картин перешла к его дочери Софье Михайловне (1845 – после 1908) и ее мужу, графу Петру Александровичу Гейдену (1840-1907), принадлежавшему к дворянскому роду выходцев из Голландии. Он был тайным советником и видным российским общественным и политическим деятелем, членом Первой Государственной думы. Именно в период владения коллекцией Петром Александровичем и Софьей Михайловной Гейден картина «Христос и Закхей», находящаяся ныне в собрании екатеринбургского музея, была реставрирована Иваном Сидоровым. Произошло это в Санкт-Петербурге в 1887 г., о чем свидетельствует надпись на обороте картины, подробнее о которой пойдет речь ниже.

По воспоминаниям внука Петра Гейдена Николая Волкова-Муромцева

surname of Dondukov-Korsakov. In 1803, their only daughter Mariya was born, after that Nikita Ivanovich and his whole family went abroad because his wife, Vera Ionichna, needed recreation. The Dondukov-Korsakovs spent abroad over two years in which time they visited Italy and brought a collection of paintings, bronzes and mosaics from there, and Nikita Ivanovich acquired a life-long passion not only for collecting but also for theatre and music. The Prince collected Pompeian and Etruscan vases and was known as an art enthusiast and connoisseur, thanks to which he was elected Honorary member at the Imperial Academy of Arts; he also patronised artists and helped many of them with money. Prince's collection was in his house in Petersburg, where, according to the accounts of his contemporaries, was a picture gallery, a collection of Pompeian vases and various antiquities. After his death in 1857, the collection was inherited by his daughter Mariya who passed on her coat of arms and surname to Mikhail Aleksandrovich Korsakov (1794-1869). He was that very Prince Dondukov-Korsakov, vice-president of the St. Petersburg Academy of Sciences, privy councillor and censor, to whom A.S. Pushkin devoted his famous epigram. After the death of Mikhail Aleksandrovich the painting collection succeeded to his daughter Sofiya Mikhaylovna (1845 - after 1908) and her husband Count Pyotr Aleksandrovich Geiden (1840-1907), who descended from a noble family of Dutch ancestry. He was a privy councillor, prominent Russian public and political activist and member of the first State Duma. It was during the time when the collection was in possession of Pyotr Aleksandrovich and Sofiya Mikhaylovna Geiden that the painting *Christ and Zacchaeus*, now

(1902–1995) коллекция картин находилась в это время в имении Глубокое в Псковской губернии. В своей книге «Юность. От Вязьмы до Феодосии (1902–1920)» он описывает события, произошедшие в имении после смерти Петра Гейдена: «Мой дед, оказывается, предупреждал никогда не топить печи в большом доме, потому что трубы старые, печи уже десятки лет не топились, и это было опасно. На второй день после панихиды бабушка велела затопить печи, тут <...> вбежал камердинер, крича: ”Пожар! Горит дом!” Нас, детей, сейчас же выпихнули на большую песчаную площадку перед домом. Был прекрасный солнечный день. Я совершенно не знаю, кто и как дал тревогу. В Глубоком, как и в большинстве деревень, был только один ручной насос. Внизу под горой был насосный домик, который качал воду из озера для дома. Конечно, спасти дом было совершенно невозможно. Но через полчаса или немножко больше все – мужчины, женщины и дети, все глубокские рабочие появились с ведрами и баграми. Крестьяне устроили две гусеницы от озера и передавали ведра от одного к другому по невероятно крутому обрыву. Но самое замечательное, что эта масса крестьян и рабочих без наставления и без суеты кидалась в дом и выносила мебель, картины, вещи. Дом горел, как свеча. Тем не менее, ни одного стула, ни дивана, ни картины, ни миниатюры, ни книги не сгорело. К вечеру от дома остался только пепел. Большая лужайка через подъезд в парке была завалена вещами. После пожара всю картинную галерею в 130 картин отвезли в Хмелиту. Картины были собраны прапрадедушкой, князем Никитой. Они в большинстве были голландской, фламандской и итальянской школы 16-го и 17-го веков» [2].

Таким образом, надпись «Хмелита № 18», сделанная на подрамнике нашей картины, подтверждает рассказ о том, что коллекция картин была перевезена и находилась в усадьбе, купленной Петром Гейденом в 1894 г. в Смоленской губернии и

kept by the Yekaterinburg Museum, was restored by Ivan Sidorov. The restoration took place in St. Petersburg in 1887 (which is evidenced by an inscription on the back of the painting whose story will be described further in more detail).

According to the recollections of Pyotr Geiden's grandson Nikolay Volkov-Muromtsev (1902-1995), the painting collection was kept at that time at Glubokoye estate in the Pskov Governorate. In his book titled *Youth. From Vyazma to Feodosiya (1902-1920)* he describes the events which took place in the estate after Geiden's death. He writes, "My grandfather, as it turns out, has warned us never to fire the furnaces in the big house because the chimneys were old and the furnaces have not been fired for decades – this was dangerous. On the second day after the funeral my grandmother ordered to fire the furnaces, and then <...> the valet rushed into the room shouting, 'Fire! The house is burning!' We, the children, were immediately pushed out of the house onto the big sand area in front of the house. It was a beautiful sunny day. I have absolutely no idea as to who and how summoned help. Glubokoye, as many other villages, has only one hand pump. There was a pump house at the foot of the hill which pumped water from the lake so that the fire could be put out. Of course, it was absolutely impossible to save the house. However, in half an hour or so, everyone – men, women and children, all workers of Glubokoye came for help with buckets and boat-hooks. The peasants formed two lines starting from the lake and passed buckets of waters from one to the other while standing on a very steep slope. But the most remarkable thing was that all those peasants and workers did not wait for orders or fuss,

знаменитой тем, что до этого была родовым гнездом семьи Грибоедовых. Поэтому сейчас в восстановленном усадебном комплексе находится Музей-заповедник А. С. Грибоедова «Хмелита».

После октябрьской революции 1917 г. коллекция картин, как и сама усадьба, была национализирована. Художественные произведения вывезли в столицу, и дальнейшая судьба собрания неизвестна, однако совершенно точно, что оно было разрознено и попало в различные музейные коллекции. Картина «Христос и Закхей» – на Урал, сначала в краеведческий музей, а затем в Свердловскую картинную галерею.

Состояние сохранности и реставрация

Состояние сохранности произведения было плачевным уже на момент его поступления в фонды картинной галереи. В инвентарной книге зафиксировано, что имеются два больших горизонтальных прорыва в нижней части полотна, деформация холста, большие утраты красочного слоя. Именно по этой причине картина никогда не принимала участия в музейных экспозициях и выставках (рис. 1, 2).

В 1983 г. в здании картинной галереи на Вайнера, 11 в результате сильных ливней произошло затопление подвальных помещений, где в то время находились запасники. Серьезно пострадала и картина «Христос и Закхей», поскольку она и до наводнения была уже в плохом состоянии. Реставраторы, приехавшие из Всероссийского художественного научно-реставрационного центра им. академика И. Э. Грабаря (ВХНРЦ) спасти поврежденные произведения, провели консервационные работы. Чтобы устранить угрозу утраты красочного слоя, сделали профилактические заклейки. Поскольку своей реставрационной мастерской в музее тогда не было, картину, как особенно пострадавшую и сложную, в 1985 г. отправили на реставрацию в отдел

but were rushing into the house and took out the furniture, paintings and other belongings. The house was burning like a candle. Nevertheless, not even a chair, a sofa, a painting, a miniature, or a book burned down. By the evening only ashes remained from the house.

The big lawn through the alley in the park was swamped with possessions. After the fire, the whole picture gallery of 130 paintings was moved to the Khmelita estate. These paintings have been collected by grandfather, Prince Nikita. They were mostly of the Dutch, Flemish and Italian schools of the 16th and 17th centuries" [2].

Thus, the inscription reading "Khmelita No. 18" made on the canvas stretcher of our painting proves the story which tells that the collection had been moved and was at the country estate bought by Pyotr Geiden in 1894 in the Smolensk Governorate that is also famous for being previously the family house of the Griboyedovs. This is why, now the restored estate houses host A. S. Griboyedov's memorial estate museum called Khmelita. After the October revolution of 1917, the painting collection and the whole country estate were nationalised. The works of art were taken to the capital and the future of the collection is now unknown; however, one can confidently say that it was separated and its paintings ended up in different museums. The painting *Christ and Zacchaeus* appeared to get to the Urals: first, into the local history museum, then into the Sverdlovsk picture gallery.

Preservation and restoration

The painting arrived at the picture gallery funds in a very bad state. According to the museum registration book, there are two horizontal slits in the lower part of the canvas; the

масляной живописи ВХНРЦ. Однако там к ней приступили не сразу. Первоначально произведение приняли за позднюю копию, и целесообразность сложнейшей работы по ее восстановлению ставилась под сомнение. Причиной такого ошибочного вывода стал переводной холст, явно относящийся к фабричным образцам XIX в. О качестве живописи тогда говорить не приходилось из-за сильнейшего разложения лака и сплошного загрязнения – видны были только многочисленные осыпи, утраты и повреждения красочного слоя. Вся нижняя часть картины находилась под профилактической заклеивкой, которая



1. Нидерландский художник конца XVI – начала XVII в. круга Гиллиса ван Конинкклоо II (?). Христос и Закхей. Холст, масло (перевод с дерева), 113,0 x 186,0. Ж-470. ЕМИИ. Общий вид оборота

1. Dutch artist of the late 16th - early 17th century of the Circle of Gillis van Coninxloo II (?). *Christ and Zacchaeus*. Oil on canvas (originally on panel), 113.0 x 186.0. 1. Ж-470. Yekaterinburg Museum of Fine Arts. General view of the backside



2. Нидерландский художник конца XVI – начала XVII в. круга Гиллиса ван Конинкклоо II (?). Христос и Закхей. Общий вид в УФ-лучах

2. Dutch artist of the late 16th - early 17th century of the Circle of Gillis van Coninxloo II (?). *Christ and Zacchaeus*. General view in UV

canvas is deformed; the paint layer is lacking considerably. This is why the painting was never put on display in the museum. (fig. 1, 2)
In 1983, the cellar, including the storerooms, of the picture gallery at 11, Vaynera street was flooded due to heavy rains. The painting *Christ and Zacchaeus* was seriously damaged because it already was in a bad state before the flood. The restoration artists who came from the Academician I. E. Grabar Restoration Centre (National Scientific and Restoration Centre, Moscow) to save the damaged paintings, conducted conservation works. To prevent the paint layer from deterioration, the restorers put protective seals on the painting. Since the museum never had its own restoration workshop, the painting - which was considered exceptionally damaged and a hard work to do - was sent in 1985 to the oil painting department at the Restoration Centre. However, it was not paid attention there at once. At first, the restorers considered the painting to be a late reproduction and seriously doubted whether it was worth it to fulfil the incredibly hard work of its restoration. The reason for their wrong conclusion was the print-on canvas apparently looking like a factory item of the 19th century. Needless to say, the quality of the painting was not much to look at: the lacquer layer deteriorated immensely and there was dirt all over the surface; so, peeled off places, losses and damages to the paint layer were the only things to be seen. The whole lower part of the painting was under the protective seal which obscured the composition. The backside of the canvas was dirty and cover in mould. Thus, after the visual inspection the restoration board at the Restoration Centre made the wrong assumption that

скрывала композицию. Обратная сторона холста также была загрязнена и покрыта плесенью. Таким образом, при визуальном исследовании реставрационным советом ВХНРЦ было высказано неверное предположение, что картина представляет собой олеографию с прописками масляной краской. Было принято решение провести дезинфекцию и нейтрализацию плесени, а затем вернуть произведение в Свердловск.



3. Нидерландский художник конца XVI – начала XVII в. круга Гиллиса ван Конинкклоо II (?). Христос и Закхей. Надпись на обороте холста

3. Dutch artist of the late 16th - early 17th century of the Circle of Gillis van Coninxloo II (?). *Christ and Zacchaeus*. Inscription on the back of the painting

Однако в процессе обработки оборотной стороны холста от плесени на одном из сильно загрязненных участков реставратор обнаружил подпись, сделанную черными чернилами: «Переведена Живопись Съ дерева на полотно. Въ С. Петербу въ 1887 Гн И Сидоровым» (рис. 3).

Найденный автограф многое прояснил: холст XIX в. был не авторский, а реставрационный, на который был «переложен» авторский грунт с красочным слоем после удаления «родной» деревянной основы – метод, весьма распространенный в XIX в. После нахождения подписи был проведен ряд химико-технологических исследований, позволивших отнести картину к нидерландской живописи рубежа XVI–XVII вв.

Фамилия реставраторов Сидоровых хорошо известна как в России, так и за рубежом, их автографы встречаются

the painting is an oleograph with oil repaints. It was decided to disinfect the painting, get rid of the mould, and then send the painting back to Sverdlovsk. However, as a restorer was removing the mould from the backside of the painting, on one of the dirtiest patches he found an inscription made in ink which read, "Painting printed on from panel to canvas. In St. Petersburg, 1887 by Mr. I. Sidorov". (fig. 3)

The autograph cleared up a lot - the 19th century canvas was original, but a restoration one on which the original primer and paint layer were "printed" after the "native" wooden basis had been removed, which was quite a common method in the 19th century. After the inscription was found, the restorers conducted a range of chemical and technological researches which suggested that the painting was made by a Dutch artist in the late 16th or early 17th century.

Surname Sidorov borne by a family of restoration artists is well known both in Russia and abroad, and their autographs can be found on many Russian and foreign paintings. However, one should note that there were four brothers who did prints on canvas: Nikolay (1825-1888), Ivan (1829-1899), Aleksandr (1835-1906) and Mikhail (1843-1912), and also the son of Aleksandr - Nikolay, and probably, the son of Mikhail - Isidor, as well.

Since there are no identification marks on the canvas proving the fact that the painting used to be in the Hermitage collection, one can come to the conclusion that the restoration of the painting *Christ and Zacchaeus* was commissioned privately by Prince Pyotr Geiden and was done by Ivan Sidorovich Sidorov in 1887. The attitude to this family of restoration artists was and still is quite controversial, since they

на многих картинах отечественных и западноевропейских художников. Но следует учитывать, что переводами занимались четверо братьев: Николай (1825–1888), Иван (1829–1899), Александр (1835–1906) и Михаил (1843–1912), а также сын Александра – Николай и, возможно, сын Михаила – Исидор.

Поскольку никаких опознавательных знаков принадлежности к собранию Эрмитажа на картине нет, можно сделать вывод, что реставрация полотна «Христос и Закхей» являлась частным заказом князя Петра Гейдена, выполненным Иваном Сидоровичем Сидоровым в 1887 г. Отношение к этой династии реставраторов было и остается неоднозначным, так как они необоснованно широко применяли метод перевода живописи с одного основания на другое, одной из причин чему была высокая оплата, осуществляемая за эту сложную операцию. Картина «Христос и Закхей» является примером такой поздней коммерческой работы.

Исследования, проведенные в ВХНРЦ, показали, что переводной грунт на этой картине состоял из двух слоев: нижнего плотного, состоящего из цинковых белил на масляном связующем, и голубовато-серого верхнего – из смеси свинцовых и цинковых белил с добавлением черного органического пигмента и кремнезема. Частично сохранились остатки мелового авторского грунта с очень небольшой примесью свинцовых белил. Все слои были пропитаны сильно задубленным животным клеем.

Как уже говорилось, состояние сохранности картины до реставрации было плачевным. Ранее основа состояла из трех горизонтальных склеенных досок, о чем свидетельствуют швы стыков. На полотне имелся дугообразный прорыв длиной 40 см с разошедшимися вследствие усадки холста краями (максимальное расхождение – 2,2 см). Уровень воды, в которой находилась вся нижняя часть картины, составлял 45 см, о чем свидетельствовала хорошо заметная

unreasonably widely used the method of printing from one basis to another, one motive for which was the high price paid for this complex procedure. The painting *Christ and Zacchaeus* is an example of such a business operation. The research conducted at the Restoration Centre showed that the print-on primer of this painting consisted of two layers: the lower thick one containing zinc white and oil medium, and the upper bluish and grey one containing a mixture of lead and zinc whites with addition of black organic pigment and silica. The remnants of the original chalk primer with a very small addition of zinc white have partially preserved. All the layers were saturated with very hardened animal gelatine.

As it was mentioned before, the state of the painting before the restoration was deplorable. It previously consisted of three horizontally glued planks of wood which is proved by the stitches at the joints. There was a 40 cm long arch-like tear in the painting whose brims have stretched due to the shrinkage of the canvas (max gap was 2.2 cm). The water level, in which the lower part of the painting had been submerged, reached 45 cm, which was clearly visible by the line on the backside of the canvas. The canvas was deformed over its whole surface and shrunk which caused bumps (and sags) of the paint layer and resulted in separation of the print-on canvas from the primer.

The main types of primer and paint layer erosion were large horizontal ridge-like bumps formed in several rows before the large tear below; the bumps stretched approximately as long as the tear. Similar sites of damage were also to be found on the left and right from the tear. The bumps appeared because the painting had shrunk, which,

полоса на оборотной стороне холста. Он был деформирован по всей поверхности и после намочения дал усадку, что привело к вздутиям (сседаниям) красочного слоя и отстаиванию переводного холста от грунта.

Основными видами разрушений грунта и красочного слоя были крупные горизонтальные гребневидные вздутия в несколько рядов над большим прорывом внизу – приблизительно одной с ними длины. Подобные разрушения находились слева и справа от прорыва. Произошли они в результате усадки холста от обильного попадания воды на картину и образования прорыва, усилившего усадку вдоль нижней части полотна. Была утрачена значительная часть живописи в центре нижней части изображения. Наблюдалось большое количество осыпей до холста вдоль нижнего края, у нижнего левого угла, вокруг прорывов, а также осыпи красочного слоя с частью грунта (до слоя серого цвета), идущие полосой шириной до 27 см вдоль верхнего края картины. По всей поверхности имелся характерный для деревянной основы грунтовый мелкосетчатый кракелюр, а кроме того, хорошо читающиеся в ультрафиолетовой съемке многочисленные прописки, потемневшие тонировки, мелкие записи следы прошлых реставраций. Основные прописки находились по швам стыка досок и по кракелюру в нижней части. Лаковое покрытие было неравномерное, что хорошо видно на съемке в ультрафиолетовых лучах. Помимо этого, сильно пожелтевший толстый слой реставрационного лака не давал возможности судить о подлинном авторском колорите. Наблюдалось значительное разложение лака в нижней части картины и по краям, а также поверхностное загрязнение.

В ВХНРЦ к восстановлению произведения долго не приступали в связи со значительной разрушенностью памятника и трудоемкостью реставрации. Находясь там, картина пережила два пожара. Первый из них произошел в 2006 г., второй – в 2010 г.,

in its turn, was caused by the fact the painting had been severely exposed to water and torn; the tear made the painting shrink even more in the lower part of the canvas. A substantial part of the painting in the centre and the lower part of the canvas was lost. One can also observe a considerable amount of flaking up to the canvas along the lower edge, near the lower left angle, around the tears, and flaking of the paint layer with a part of the primer (flaking up to the layer of the grey colour) stretching in a 27 cm line along the upper edge of the painting. The whole surface featured a small net of cracks emerging from the primer which is characteristic of wooden base, and signs of previous restorations: numerous repaints, darkened tint coatings, and minute inscriptions clearly visible in the UV light. The main repaints were made over the stitches between previous wood joints and over the cracks in the lower part. As the UV shots clearly show, the lacquer layer is spread unevenly. Besides, the extremely yellowed layer of lacquer put by the restoration artist made it impossible to judge about the original colour scheme chosen by the artist. The lacquer in the lower part of the painting and along the edges deteriorated considerably, and the surface of the painting was unclean. Yet, the restoration of the painting has been for a long time postponed at the Restoration Centre due to the scope of the damage and complexity of the future work. While at the centre, the painting survived two fires. The first one was in 2006, and the second one - in 2010, just after the painting has been prepared to be printed on a new base, it got into the epicentre of a most powerful fire outbreak but was miraculously saved. The canvas was fixed in the restoration canvas-stretcher and lay in the horizontal position on the



4. Нидерландский художник конца XVI – начала XVII в. круга Гиллиса ван Конинкклоо II (?). Христос и Закхей. Фрагмент в процессе реставрации. Разложение лака

4. Dutch artist of the late 16th - early 17th century of the Circle of Gillis van Coninxloo II (?). *Christ and Zacchaeus*. Fragment in course of the restoration process. Lacquer deterioration



5. Нидерландский художник конца XVI – начала XVII в. круга Гиллиса ван Конинкклоо II (?). Христос и Закхей. Общий вид после реставрации

5. Dutch artist of the late 16th - early 17th century of the Circle of Gillis van Coninxloo II (?). *Christ and Zacchaeus*. General view after the restoration



когда уже готовая к переводу на новое основание работа оказалась в эпицентре сильнейшего возгорания и чудом была спасена от огня. Растянутое на рабочем подрамнике и лежащее в горизонтальном положении на столе произведение было

6. Нидерландский художник конца XVI – начала XVII в. круга Гиллиса ван Конинкклоо II (?). Христос и Закхей. Фрагмент после реставрации

6. Dutch artist of the late 16th - early 17th century of the Circle of Gillis van Coninxloo II (?). *Christ and Zacchaeus*. Fragment after the restoration

table; as the fire had started, the painting was covered with water and fire-foam which protected it from the flames but damaged the paint layer. (fig. 4) One can even say, the painting got it lucky because at that moment several layers of mica-coated paper were pasted over it which prevented the paint from being washed out completely. The restoration process had to be started almost from scratch after the fire: the restoration artist had to get back to the elimination of the deformation and to reinforce the paint layer. It was necessary to remove the stains, which appeared due to the fire, and the remains of paper and glue. At last, after the second preparation was complete, the painting was printed on a new base and completely restored. (fig. 5, 6)

In the course of the restoration the paint layer was reinforced, the bumps on the paint layer caused by the shrinkage were removed, the deformation was eliminated and the slits were sheathed. Because the painting had started to separate from the previous restoration canvas due to the flood, it was decided to print the painting once more on a new canvas. The restoration artists made the restoration primer, fixed the painting in the repaired stretcher, regenerated the lacquer, removed the dirt and inscriptions, and made the lacquer thinner and even. The painting was covered in lacquer again, the gaps in the paint layer were tinted, and the images in them were reconstructed.

On the issue of attribution

Christ and Zacchaeus is currently being researched and its potential artist is being sought. According to the record, which was made in the registration book of the picture gallery just after the painting had arrived there, the painting was assigned to a Dutch artist of the Circle of Roelant Savery (1576-1639).

залито водой и пеной для тушения пожара – это покрытие убергло его от пламени, но повредило красочный слой (рис. 4). Можно сказать, что картине еще повезло, ведь в этот момент она была проклеена несколькими слоями микалентной бумаги, не позволившей воде полностью размыть живописную поверхность. После пожара картину фактически пришлось восстанавливать заново – реставратор был вынужден вновь вернуться к процессам устранения деформации и укрепления красочного слоя. Было необходимо удалить загрязнения, возникшие в результате пожара, остатки бумаги и клея. Наконец, после повторной подготовки работа была переведена на новый холст и полностью восстановлена (рис. 5, 6).

В процессе реставрации был укреплен красочный слой, ликвидированы его вздутия вследствие сседания холста, устранена деформация и армированы разрывы. Из-за отставания реставрационного холста от переводного грунта в результате потопа было решено осуществить повторный перевод живописи на новый холст. Реставраторы подвели реставрационный грунт, натянули картину на отремонтированный подрамник, провели регенерацию лака, удалили загрязнения и записи, утоньшили и выровняли лак. Картина была вновь покрыта лаком, а места утрат затонированы с реконструкцией изображения на участках утрат красочного слоя.

К вопросу атрибуции

«Христос и Закхей» находится сейчас в процессе изучения и установления возможного авторства. При поступлении в картинную галерею в инвентарной книге в качестве создателя произведения был указан голландский художник круга Руланта Саверея (1576–1639).

В архиве Свердловского краеведческого музея, откуда поступила работа, сохранилась книга поступлений, где под номером 210 картина «Христос и Закхей» зафиксирована со следующими данными:

The archives of the Sverdlovsk local history museum from which the work arrived still keep the book of receipts in which the painting *Christ and Zacchaeus* was entered under no. 210 with the following characteristics: "oil on canvas, 188 x 113, 17th century. Dutch school. Artist Xavery". Unfortunately, the record said nothing on the previous source of the painting. However, the search for an artist with such a name proved unsuccessful. Perhaps, the person who made the record just misspelled the surname Savery as Xavery. Nowadays, according to the results of the research conducted at the Restoration Centre, it is known that the painting was made in the late 16th or early 17th century and may be attributed to the Dutch artistic school. Initially, it was painted on a wooden base consisting of three horizontally connected planks, however, in 1887, it was printed from the panel onto a canvas by Ivan Sidorov who descended from the family of famous Petersburg restoration artists.

Thus, the research partially supported the attribution suggested when the painting came to the picture gallery, namely, the fact that is it was painted by an artist from the Dutch school of the late 16th - early 17th century. In the 1970s the Sverdlovsk picture gallery reached out to the State Hermitage and received a response from Irena Vladimirovna Linnik, a famous expert and researcher of the West-European art. According to her, the painting could be attributed to Flemish artist Jan Wildens (1585/1586-1653). Perhaps, it was just a guess based on the black-and-white photograph of the painting which already then was in such a terrible state that it was extremely difficult to make out the details in it. Now, when the paint layer has been

«масляная живопись, холст. 188 x 113. XVII век. Голландская школа. Художник – Ксавери». К сожалению, там не был указан источник поступления произведения. Однако поиски голландского художника с таким именем не увенчались успехом. Вероятно, при записи просто исказили фамилию Саверей на Ксавери.

На сегодняшний день по результатам исследования, проведенного в ВХНРЦ, известно, что картина написана на рубеже XVI–XVII вв. и может быть отнесена к нидерландской школе живописи. Первоначально она была выполнена на деревянной основе, состоящей из трех горизонтальных состыкованных досок, но в 1887 г. была переведена с дерева на холст Иваном Сидоровым – представителем известной петербургской династии реставраторов.

Таким образом, исследование частично подтвердило принятую при поступлении полотна в картинную галерею атрибуцию в части отнесения ее к нидерландской школе конца XVI – начала XVII в. В 1970-е гг. Свердловская картинная галерея обратилась за помощью в Государственный Эрмитаж и получила ответ от известного специалиста и исследователя западноевропейской живописи Ирены Владимировны Линник, которая посчитала, что автором полотна мог быть фламандский художник Ян Вильденс (1585/1586–1653). Вероятно, это было только предположение, основанное на черно-белой фотографии картины, которая уже в то время была в плачевном состоянии, и разглядеть ее детали было крайне трудно.

Сейчас, когда восстановлен красочный слой и удалены поздние записи, можно говорить о том, что традиционная, принятая при поступлении картины в музей атрибуция кажется более верной, однако версия авторства Яна Вильденса также требует анализа и изучения.

Если проводить сравнительный анализ творчества нидерландских

restored, and the inscriptions made later on have been removed, one can say that the traditional attribution theory suggested at the arrival of the painting to the museum seems to be closer to the truth; however, the Jan Wildens version should also be analysed and researched.

When we make a comparative analysis of the paintings by Dutch artists of the late 16th and early 17th centuries, and find those artists who put a mythological, secular or biblical scene in the foreground, but devoted the greater part of the composition to the landscape, then, judging by the style and the motifs of the painting, we can say that *Christ and Zacchaeus* is closest of all to the paintings created by Gillis van Coninxloo II (1544-1606) and by those who were influenced by him, including the artists of the German city of Frankenthal. However, the influence of Coninxloo was much greater than is given credit for and reflected in the works of many Dutch artists of his time, including Jan Wildens and Roelant Savery. Moreover, Coninxloo had laid the foundation to the style from which the Dutch school of landscape painting later developed.

The theme, which alludes to *Zacchaeus the Tax Collector* from Luke 19, is very rare to be found in the paintings of the period of time in question; however, this fact made the discovery on the web-site RKD even more important: there was a painting which resembled our item not only in theme, but also in composition. The author of the work titled *Panoramic Landscape with the Calling of Zacchaeus* is indicated as an unknown artist of the Circle of Gillis van Coninxloo II and it is dated the second half of the 16th century. (Circle of Gillis van Coninxloo (II). 2 de half 16th century (1550-1599). Weids landschap met de

художников рубежа XVI–XVII вв., в произведениях которых на первом плане изображен какой-либо мифологический, бытовой либо библейский сюжет, но основная часть композиции отдана пейзажу, то по стилистике и изображенному мотиву картина «Христос и Закхей» ближе всего к живописи Гиллиса ван Конинкслоо II (1544–1606) и художников, работавших под его влиянием, в том числе в немецком городе Франкенталь. Но влияние Конинкслоо было гораздо шире, оно отразилось в творчестве многих нидерландских художников того времени, в том числе и Яна Вильденса, и Руланта Саверея. Оно послужило также стилистической основой сложению голландской школы пейзажной живописи.

Сюжет, восходящий к тексту главы 19 Евангелия от Луки «Обращение мытаря Закхея», крайне редко встречается в произведениях живописи интересующего нас периода, тем важнее была находка на сайте RKD картины не только имеющей аналогичный сюжет, но и очень похожую композицию. Автором произведения «Панорамный пейзаж с призванием Закхея» указан неизвестный художник круга Гиллиса ван Конинкслоо II, а датировано оно второй половиной XVI в. (Circle of Gillis van Coninxloo (II). 2 de half 16th century (1550–1599). Weids landschap met de roeping van Zachaeus. 54,8 x 86,9 cm panel, oil paint. Christie's (Amsterdam) 2001-11-07) [3].

В творчестве представителей франкентальской школы мы также находим мотивы, схожие с мотивами картины «Христос и Закхей» из ЕМИИ. Например, в работах Давида Винкбонса (1576–1632) «Пейзаж с крещением евнуха апостолом Филиппом» (ок. 1610. Холст, масло, 98 x 135. Государственный Эрмитаж) и Антона Мирору (Антуан Миро) (1578–1621/1627) «Лесной пейзаж с рекой» (дерево, масло, 49 x 59,5. Частная коллекция) изображение реки, гор, строений на дальних планах аналогичны написанному на картине «Христос и Закхей».

Указанные типологические и

roeping van Zachaeus. 54.8 x 86.9 cm panel, oil paint. Christie's (Amsterdam) 2001-11-07) [3]. The Frankenthal school also features motifs similar to the motifs in the painting *Christ and Zacchaeus* from the Yekaterinburg Museum. For instance, in the work of David Vinckboons (1576-1632) *Landscape with the Baptism of a Eunuch by the Apostle Philip* (ca. 1610, oil on canvas, 98 x 135, State Hermitage) and the work of Anton Mirou (Antoine Mirou) (1578-1621/1627) *Forest Landscape with River* (oil on panel, 49 x 59.5, private collection), the river, mountains, and the houses in the background are the same as in the painting *Christ and Zacchaeus*. Nevertheless, the typological and stylistic features indicated are just the beginning of the analysis of the newly restored painting. Now the experts have a chance to see and assess the specific features of the composition, colour scheme, the way various objects have been painted, and many other factors which allow to continue the further research of the work and to define its possible author. According to the results of the preliminary research, we presume, the author of the painting *Christ and Zacchaeus*, collection of the Yekaterinburg Museum, may be described as a Dutch artist of the late 16th – early 17th century from the Circle of Gillis van Coninxloo II. The composition scheme of the painting *Christ and Zacchaeus* is traditional for the Dutch masters of the last third of the 16th and the early 17th centuries. The work is devoted to the biblical story telling about the calling of Zacchaeus, however, the actual scene with Jesus and Zacchaeus occupies only a small part of the composition, whereas the greater part of the painting features a landscape. Judging by its type and

стилистические соответствия – это только начало искусствоведческого исследования недавно восстановленной картины. Теперь у специалистов появилась возможность увидеть и оценить особенности композиции, колорита, способа написания различных деталей изображения и других факторов, позволяющих в дальнейшем продолжить изучение произведения и определить его возможного автора. По результатам предварительных исследований, как нам кажется, можно указать автором картины «Христос и Закхей» из собрания ЕМИИ нидерландского художника конца XVI – начала XVII в. круга Гиллиса ван Конинкслоо II.

Композиционная схема построения картины «Христос и Закхей» традиционна для нидерландских мастеров последней трети XVI – начала XVII в. Картина посвящена библейской истории обращения Закхея, но сама сцена встречи Иисуса и Закхея занимает небольшую часть композиции, основное же пространство отдано изображению ландшафта. Типологически и стилистически картина ближе к концу XVI в., так как здесь присутствует еще много архаических элементов, характерных для нидерландской живописи этого периода. Картина как бы соединяет прежний «космический», сочиненный тип пейзажа со стаффажными фигурами на первом плане и новый его вид, изображающий окружающий мир более реально и целостно.

Композиция состоит из нескольких сцен, почти не связанных между собой. Даже участники основного сюжета кажутся разобщенными, они разделены на отдельные группы, занимающиеся привычными делами – разговаривают, нянчат и кормят ребенка. Не сразу среди персонажей опознаешь Иисуса со спутниками и забравшегося на дерево Закхея. Фигура Иисуса выделена только облачающим его красным хитомом и поднятой в сторону Закхея рукой, но ни нимба, ни сияния над его головой не видно (нельзя исключать того, что они были утрачены в процессе реставрации).

style, the painting is rather from the late 16th century because there are still many archaic elements characteristic of the Dutch painting of that period. The painting seems to make a connection between the by-gone, “cosmic” and fictional landscape with staffage figures in the foreground and its new look showing the world around more realistically and wholly.

The composition consists of several scenes which are virtually unrelated among each other. Even the characters of the primary theme seem to be dissociated: they are divided into separate groups going about their usual business - they talk, and nurse and feed a baby. One can hardly at once recognise Jesus and his companions and Zacchaeus who has climbed up into a tree. The figure of Jesus is emphasised only by his red robe and by his arm outstretched towards Zacchaeus, yet, neither a nimbus nor a radiance over his head is to be seen (nevertheless, one cannot rule out the supposition that they were lost during the restorations). The biblical characters have been moved by the artist to the modern times. Those people, who should have met and greeted Jesus Christ according to the Bible, are dressed after the European fashion of artist's time. Especially interesting is the unusually shaped head-ware on Zacchaeus's head. Most probably, it is so called “Jewish hat” also known as the “Jewish cap” which had several modifications and forms. According to the ancient images one can see in miniatures and paintings, such a head-wear might be curving round to a tapering top that ends in a point. Later such hats ended just in a little cone and varied in colour in different regions of Europe. For instance, historians say, “The Jewish hat is often used in the medieval art

Библейские герои помещены художником в современную ему действительность. Люди, которые по сюжету должны встречать и приветствовать появление Христа, одеты по европейской моде того времени. Особый интерес вызывает головной убор необычной формы на Закхее. Вероятнее всего, это так называемая «еврейская шляпа», также известная как «еврейская шапка» и имевшая разные модификации и формы. Как видно на старинных изображениях, встречающихся в миниатюрах и живописных произведениях, на таком головном уборе могло быть навершие в виде конуса, заканчивающееся небольшой шишкой. Позднее эти шапки были только с небольшим конусовидным навершием, вид и цвет которых различались в разных европейских регионах. Вот как, например, пишут историки: «Еврейская шляпа часто используется в средневековом искусстве для обозначения евреев библейского периода. Часто евреев рисовали в шляпах, чтобы показать в невыгодном свете по истории, которую изображали, например, менял, изгоняемых Иисусом из храма (Матфей 21:12-17)» [4]. Поэтому, вероятно, и мытарь Закхей изображен в подобной шапке.

Картина полна различных деталей. Художник включил в композицию и изображение жанровой сцены, непринужденно рассказывающей о жизни нидерландцев. Справа на втором плане мы видим дома характерной архитектуры, колодцы, идущих по дороге и отдыхающих путников, беседующих мужчин и женщину, ведущую за руку ребенка. Но сразу за домами открывается даль с фантазийным гористым пейзажем и строениями, окутанными дымкой и написанными в голубовато-оливковой гамме. Колорит картины отличается изысканностью и большой тонкостью цветовых оттенков, хотя несколько декоративен, что, как нам кажется, выдает в художнике фламандское происхождение. Ему не удается еще достичь в этом полотне композиционной целостности,

to identify Jews of the biblical period. Often artists depicted Jews wearing hats in order to represent them in an unfavourable light, for instance, this was the case with the story of Christ driving the money-changers from the temple (Matthew 21:12-17)” [4]. This probably is the reason why Zacchaeus the tax-collector wears such a hat in the painting.

The painting abounds in various details. The painter also included a genre scene into the composition to tell casually about the life of the Dutch. On the right in the middle ground of the painting one can see the houses of the specific architecture style, wells, wanderers walking down the path or taking a rest, conversing men, and a woman leading a child by the hand. However, right behind the houses one can see the imaginary distant prospect of mountain scenery and houses obscured by mist and painted in the light-blue and olive colours. The colour scheme of the painting is exquisite, and the hues of colours are very delicate and subtle though somewhat ornamental which, as we assume, indicates the Flemish origin of the artist. He fails to achieve neither a compositional wholeness nor an image and colour oneness in this painting which makes one assume that the figures were painted by one author and the landscape - by another one, as it was widely practiced by Dutch artists who worked in the same art studio or had a focused specialisation in one genre. One can only make guesses about the artistic qualities of the painting before the disasters which had happened to it and its subsequent restorations. Nevertheless, even in such a damaged and restored state it shows a high quality of art. The painting was made in strict accordance with the technological

образного и цветового единства. Можно предположить, что фигуры писал один автор, а пейзаж – другой, как это было широко распространено в творческой практике нидерландских художников, работавших в одной мастерской или в узкой жанровой специализации.

Можно только догадываться о художественных качествах картины до всех случившихся с ней бедствий и реставрационных вмешательств. Но даже в таком, значительно поврежденном и реставрированном виде она демонстрирует высокое качество живописи. Произведение было написано с соблюдением всех четко исполняемых в то время технологических требований, что и помогло ему пережить все многочисленные несчастья, выпавшие на его долю. Как ни странно это звучит, но главным из них стала реставрация 1887 г., в результате которой была удалена авторская деревянная основа. Конечно, она могла бы нам многое рассказать о происхождении картины и ее авторе. И только качественная и отработанная веками нидерландская технология живописи позволила произведению уцелеть и вновь предстать перед зрителями на выставке «Спасенный шедевр», прошедшей с 20 февраля по 22 марта 2015 г. в залах Екатеринбургского музея изобразительных искусств.

Примечания:

1. Корнева Н. М. К истории родов Дондуковых, Корсаковых и Дондуковых–Корсаковых // Псков. 2001. № 14. С.77–84.
2. Волков–Муромцев Н. В. Юность. От Вязьмы до Феодосии (1902–1920). М., 1997. С. 8–9.
3. Нидерландский институт истории искусств. The Netherlands Institute for Art History .Круг Гиллиса ван Конинклоо II. Circle of Gillis van Coninxloo (II). URL: <https://rkd.nl/explore/images/115507> (дата обращения: 02.02.2015).
4. Еврейская шляпа. URL: <http://www.ejwiki.org/wiki/> (дата обращения: 06.02.2015).

requirements of the time which was the reason why it survived all the numerous afflictions it had had to suffer. Oddly enough, but the major problem for the painting was the restoration of 1887 after which the original wooden panel was removed. Had it been there still, it could have told a lot about the origin of the painting and its author. It was only thanks to the Dutch painting technology - which was of high-quality and had been tested throughout the centuries - that the painting managed to preserve and appear in front of viewers at the exhibition *Rescued Masterpiece* which has been taking place from 20th February to 22nd March 2015 in the halls of the Yekaterinburg Museum of Fine Arts.

1. Korneva N. M. *On the History of the Dondukov, Korsakov and Dondukov-Korsakov Families* // Pskov, 2001. No. 14. P. 77-84.
2. Volkov-Muromtsev N. V. *Youth. From Vyazma to Feodosiya (1902-1920)*. Moscow, 1997. P. 8-9.
3. The Netherlands Institute for Art History .Circle of Gillis van Coninxloo (II). URL: <https://rkd.nl/explore/images/115507> (access date: 02/02/ 2015).
4. Jewish hat. URL: <http://www.ejwiki.org/wiki/> (access date: 06/02/2015).

Голландско-фламандские истоки русской жанровой живописи. На примере произведений из коллекции Екатеринбургского музея изобразительных искусств

О. А. Горнунг
Екатеринбург, ЕМИИ

В собрании Екатеринбургского музея изобразительных искусств хранятся два парных, по-своему уникальных полотна последней четверти XVIII в. Они представляют собой так называемые «ландшафты с фигурами» – пейзажи с включением жанровых сцен. Картины были



1. Иван Михайлович Тонков (1740/1741–1799). Усадьба П. Г. Демидова в Сиворицах под Санкт-Петербургом. Начало 1790-х. Холст, масло, 103,5 x 132,5. ЕМИИ

1. Ivan Tonkov (1740/1741-1799). *P. G. Demidov's estate in Sivoritsy near St. Petersburg. Beg. of the 1790 (The end of the 18th century)*. Oil on canvas, 103.5 x 132.5

атрибутированы как произведения Ивана Михайловича Тонкова (1740/1741-1799). Также доказано, что на одном из полотен изображена усадьба Петра Григорьевича Демидова Сиворицы под Санкт-Петербургом (рис. 1), а на другом – парк мызы Пентос усадьбы в Сиворицах [1]. Полотна поступили из усадьбы, построенной на Урале, в Кыштыме, Никитой Демидовым, представителем рода богатейших российских

Dutch and Flemish origins of Russian genre painting. Illustrated by works from the collection of the Yekaterinburg Museum of Fine Arts

O.A. Gornung
Yekaterinburg, Yekaterinburg Museum of Fine Arts

The collection of the Yekaterinburg Museum of Fine Arts keeps two matching and exceptionally unique paintings of the last quarter of the 18th century which represent so called landscapes with figures, i.e., landscapes featuring genre scenes. The

paintings were attributed to Ivan Mikhaylovich Tonkov (1740/1741-1799). Also, it was proved that one of the paintings depicts Pyotr Grigoryevich Demidov's country estate Sivoritsy near St. Petersburg (fig. 1), and the other one - the park at the Penthos country house on the Sivoritsy estate [1]. The paintings came from the country estate built in the Urals, namely in Kyshtym, by Nikita Demidov who descended from the richest Russian entrepreneurs and factory owners [2].

I. M. Tonkov's works kept at the Yekaterinburg Museum are extremely remarkable as one the earliest examples

of then budding Russian genre painting which included genre art and landscape, since very few paintings of that period in the Russian art have preserved. As known, there was no tradition of genre painting in Russia up to the late 17th century; it was only after the coronation of Peter the Great and the expansion of the European culture that various spheres of secular, spiritual

предпринимателей и заводчиков [2].

Находящиеся в ЕМИИ работы И. М. Тонкова необычайно интересны как одни из самых ранних образцов возникающей в России светской живописи – бытового жанра и пейзажа, так как сохранилось очень мало подобных произведений этого периода русской живописи.

Как известно, до конца XVII в. в России не было традиции светской живописи. И только с началом царствования Петра I, благодаря экспансии европейской культуры, постепенно трансформируются разные сферы материальной, духовной и художественной жизни.

Влияние на русское искусство начала XVIII в. нидерландской художественной традиции трудно переоценить. Возникновение и развитие русской национальной художественной школы было целиком связано с ориентацией, обучением, копированием и на первых порах подражанием голландской и фламандской живописи, в том числе жанровой.

И здесь необходимо остановиться на двух важных моментах, которые связаны между собой. Это – коллекционирование и обучение.

В начале XVIII в. в России возникает традиция коллекционирования произведений искусства, положенная Петром I и определившаяся его вкусами и пристрастиями. В составе первых петербургских коллекций были в основном картины голландских и фламандских мастеров. Среди них такие имена, как Рембрандт, Йорданс, Рубенс, Г. Доу, Я. Стен, Д. Тенирс, А. ван Остаде, С. де Влигер, В. ван де Велде, Ф. Вауверман, М. Хондекутер, Р. Саверей, К. ван Пуленбург и многие другие.

«В начале 1750-х годов большие коллекции живописи складываются у камергера, основателя Академии наук и Академии художеств И. И. Шувалова, графов П. Б. Шереметева, М. И. Воронцова, К. Г. Разумовского, тайного советника И.

and artistic life started to transform gradually.

It is hard to overestimate the influence of the Dutch artistic tradition on the 18th century Russian art. The origin and development of the Russian national artistic school were entirely connected with following, teaching, copying, and, at first, imitating the Dutch and Flemish painting, including genre painting. Here we should take a closer look at two important interrelated issues – collecting and teaching.

The early 18th century saw the arrival of the collecting tradition established by Peter the Great and determined by his taste and favours.

The first Petersburg collections contained primarily paintings by Flemish masters, among who were such names as Rembrandt, Jordaens, Rubens, G. Dou, J. Steen, D. Teniers, A. van Ostade, S. de Vlieger, W. van de Velde, P. Wouwerman, Me. Hondecoeter, R. Savery, C. van Poelenburgh and many others.

“In the early 1750s, huge fine art collections were owned by chamberlain I. I. Shuvalov, the founder of the Academy of Sciences and the Academy of Arts, by the counts P. B. Sheremetev, M. I. Vorontsov, K. G. Razumosky, and by I. von Pekhlin, the privy councillor <...> Dutch and Flemish paintings predominated in all the collections. By the end of the Elizabethan reign, there already were eight imperial galleries and painting chambers, two state galleries – in the Academy of Sciences and the Academy of Arts, four grand prince galleries – in Oranienbaum, and about ten big private collections kept by I. I. Shuvalov, P. B. Sheremetev, M. I. Vorontsov, K. G. Razumosky, N. A. and G. A. Demidovs, K. E. Sivers, and Y. Shtelin. The biggest collection

фон Пехлина <...> И во всех собраниях преобладают картины фламандских и голландских мастеров. К концу елизаветинского царствования в Санкт-Петербурге и окрестностях было уже 8 императорских галерей и картинных кабинетов, 2 государственных галереи – в Академии наук и в Академии художеств, 4 великокняжеских – в Ораниенбауме и около десятка крупных частных собраний – И. И. Шувалова, П. Б. Шереметева, М. И. Воронцова, К. Г. Разумовского, Н. А. и Г. А. Демидовых, К. Е. Сиверса, Я. Штелина. Самой большой коллекцией, насчитывающей 100 полотен, обладал камергер И. И. Шувалов» [3]. Выдающуюся коллекцию собрала Екатерина II, причем в ней преобладали произведения нидерландских художников.

Интересны высказывания о нидерландском искусстве князя Дмитрия Алексеевича Голицына, посла России сначала во Франции, а затем в Нидерландах, советника Екатерины II по вопросам культуры. Он занимался также отбором и приобретением произведений живописи для отправки в Петербург: с его помощью для Эрмитажа были куплены коллекции Кобенцля, Троншена и др., а также шедевр Рембрандта «Возвращение блудного сына». Эти высказывания отражают отношение аристократии того времени к голландскому искусству. Князь Д. А. Голицын писал в 1766 г.: «Натура вся прекрасна. В композиции Остаде, как и всех фламандских мастеров, удивительная правда, искусное сплавление красок, совершенный колер и прелестная светотень, которые, можно сказать, насильно зрителей к сему живописцу привлекают. Фламандская и голландская школы старались представить натуру точно, как она есть. Из сего трудного ученья копировать натуру произошел сей совершенный колер, который живописцы прочих наций тщательно ищут, но безуспешно, сверх того, собственный характер сей школы состоит в чрезвычайной отделке картин без сухости, до чего ни одна

numbering 100 paintings was owned by chamberlain I. I. Shuvalov” [3]. Furthermore, an outstanding collection gathered by Catherine II consisted predominantly of Dutch paintings. Interesting are the observations on the Dutch art made by Prince Dmitri Alekseyevich Gallitzin, the Russian ambassador first to France, and then to the Netherlands and Catherine’s counsellor for cultural affairs. He was also engaged in the selection and purchase of paintings to be sent to Petersburg: thanks to him the Hermitage was bought the collections by Cobenzl, Tronchin and others, as well as Rembrandt’s masterpiece *The Return of the Prodigal Son*. These observations reflect the attitude of that time aristocracy to the Dutch art. In 1766, Prince D. A. Gallitzin wrote, “The nature is all beautiful. In Ostade’s composition, just like in any composition made by a Flemish master, one sees the truth, a fine fusion of paints, the perfect colour, and a lovely clair-obscur which, one may say, pull viewers forcibly towards the artist. The Flemish and Dutch schools tried to depict nature precisely as it is. So, it is from this tiring teaching of nature copying that the perfect colour has emerged, which is still sought by the artists of other nations painstakingly yet in vain; moreover, the unique character of this school is illustrated by an exceptional dry-free finishing - something none of the other schools could achieve” [4]. The second important reason for the influence of the Dutch art in Russia was the system of painter’s education. At the beginning of the construction of St. Petersburg the centre of artistic life was situated at the Chancellery of Buildings which was established in 1709. The new city needed artists and designers greatly, but the number of

из прочих школ дойти не могла» [4].

Второй важной причиной большого влияния нидерландского искусства в России была система обучения художников. С началом строительства Санкт-Петербурга центром художественной жизни стала Канцелярия от строений, созданная в 1709 г. Потребности в художниках, декораторах были очень большие, а мастеров не просто мало, а единицы. Первым русским пенсионером, отправленным Петром I на обучение в Нидерланды, был Андрей Матвеев. Он учился сначала в Амстердаме, а затем в Антверпенской академии художеств. Именно он стал основным «мастером живописной науки» для учеников, которых набирали в школу при Канцелярии от строений и работы в «командах».

Система обучения и в Канцелярии от строений, и в созданной в 1757 г. Императорской Академии художеств была основана на копировании образцов, прежде всего, голландской и фламандской живописи и графики. В произведениях для копирования недостатка не было. В Академии имелась своя картинная галерея, основу которой составила коллекция из ста картин, переданная Иваном Шуваловым. С первых лет существования здесь находились работы Рембрандта, Рубенса, Берхема, Остаде, Тенирса, Йорданса, Ван Дейка, Миревельта и др. Ученики имели доступ и в другие петербургские собрания. «По свидетельству Я. Штелина, после вступления на престол Екатерина II дала Академии также всемилоостивейшее позволение брать из дворцовых и других казенных зданий лучшие картины и использовать их для обучения» [5].

Копированию отводилась главная роль в процессе обучения. «В пейзажном классе существовал методический прием, требовавший выполнения рисованных копий с живописных картин. Живописное изображение заменяло на первых порах натуру» [6]. «Приемы изображения состояний природы в определенное время суток, погоды, времени года, трактуемого

real masters could be counted on the fingers of one hand. Andrey Matveev was the first Russian pensioner to be sent by Peter the Great to study in the Netherlands. At first, he studied in Amsterdam, then - in the Antwerp Academy of Fine Arts. It was he who later became the chief "master of fine arts" to the students who attended the school at the Chancellery of Buildings and worked in "teams".

The education system in both - the Chancellery of Buildings and the Imperial Academy of Arts established in 1757 - was based on the reproduction of templates which mainly were Dutch and Flemish paintings and drawings. There was no lack of works for copying; the Academy had its own picture gallery with the core collection of 100 paintings donated by Ivan Shuvalov. From the first years of its existence the collection had works of Rembrandt, Rubens, Berchem, Ostade, Teniers, Jordaens, Van Dyck, Miereveld and others. The students also had access to other Petersburg collections. "As witnessed by Y. Shtelin, after her accession to the throne Catherine II gave the Academy her most gracious permission to take the best paintings from the palace and other government buildings and use them for teaching" [5].

Reproduction was paid most attention in the education process. "Students in the landscape class were given assignments to paint reproductions. Original paintings substituted painting from nature at first" [6]. "The techniques used to depict states of the nature at a certain time of day, weather or a season - which were all rendered very generally and thus vaguely - were scrupulously learned by means of copying, so that a young artist had some sort of manual and knew how to paint, for instance, the sky in mild weather and with which paints and by what means to render a

также очень обобщенно, а потому абстрактно, тщательно разучивались на копиях с тем, чтобы молодой живописец знал, наподобие своеобразной азбуки, как писать, например, вечером небо в тихую погоду и какими красками, как и чем передать луч восходящего солнца и т. п.» [7]. Академия располагала также большой коллекцией рисунков и гравюр. В 1766 г. в ее библиотеке насчитывалось свыше 2000 эстампов. Особенно полно были представлены голландская и фламандская школы, составляющие большую часть коллекции.

«Эта неизменная тяга русской Академии к голландцам и фламандцам послужила в свое время причиной суровой критики Дидро, который, познакомившись по приезду в Петербург с постановкой обучения художников, отметил, ... что ученики бесконечно копируют Остаде, Тенирса и им подобных» [8].

Таким образом, коллекционирование голландской и фламандской живописи давало оригиналы для копирования ученикам Академии, и, благодаря такому обучению на образцах, творческий метод первых русских художников формировался в большой степени на основе художественной традиции нидерландских мастеров.

В 1767 г. в Академии художеств были созданы специальные классы живописи исторической, портретной, пейзажной, перспективы, зверей и птиц, плодов и цветов, затем добавился класс батальной живописи. А в 1771 г. была задана первая программа по живописному домашнему классу (или классу живописи «домашних упражнений») — так назывался в Академии класс жанровой живописи. Однако чистых жанристов среди ее выпускников в те годы не было.

Только во второй половине XVIII столетия появляются отдельные произведения, представляющие «сцены из жизни». По большей части они были включены в изображение ландшафтов и

beam of the rising sun, and so on" [7]. The Academy also had a big collection of drawings and engravings at its disposal. In 1766, there were over 2,000 prints in its library. The Dutch and Flemish schools were represented exceptionally well and made the most part of the collection.

"This invariable hankering of the Russian Academy after the Dutch and the Flemish once provoked severe criticism of Diderot who came to Petersburg and, after having familiarised himself with the issue of artists' education, pointed out... that students endlessly copy Ostade, Teniers and the likes of them" [8]. Thus, collecting of the Dutch and Flemish art supplied Academy's students with original paintings to copy from, and thanks to such learning by examples the creative technique of the first Russian artists formed, largely, based upon the artistic tradition of the Dutch masters.

In 1767, the Academy of Arts created special classes for historical, portrait, landscape and perspective painting, as well as painting of animals and birds, and fruits and flowers, and later a class for battle painting was added. In 1771, the first programme on the first painting-at-home class was devised (or, alternatively, the painting class of "home assignments") - this was basically the name for the genre painting class in the Academy. However, there were no "pure" genre painters among its alumni in those years.

Only in the second half of the 18th century one could come across works depicting "scenes from life" which were mostly included in landscapes and ornamental compositions. Interestingly, genre painting of 18th century has not been paid any attention by the art experts, who thought that the foreign influence on it had been too strong,

декоративные композиции.

Любопытно, что до конца XIX в. жанровая живопись XVIII в. вообще не рассматривалась специалистами, которые считали, что в ней слишком сильны были иностранные влияния.

Действительно, для раннего этапа развития русского жанра характерно освоение различных художественных традиций, главными из которых были голландская и фламандская. Их влияние очевидно во всех немногочисленных дошедших до нас жанровых картинах.

К ним, безусловно, относятся и полотна Ивана Михайловича Тонкова (1740/1741–1799), одного из первых художников, работавших в жанре пейзажа и зарождающейся бытовой живописи. Картины Тонкова можно назвать «ландшафтами с фигурами», но они имеют и выраженный жанровый характер, поскольку наполнены бытовыми, жизненными сценами. Мастер учился в Канцелярии от строений «плафонам, десюдепортам, театральным, живописным историческим работам, орнаментным» [9], затем работал там же как декоратор, реставратор, мастер театральных постановок. Но в 1771 г. Тонков обратился в Канцелярию от строений с просьбой разрешить ему посещать рисовальные классы Академии художеств. Продолжая работать в Канцелярии, он через семь лет закончил Академию, а затем был произведен в академики ландшафтной живописи за написанную в 1773 г. картину «Пожар в деревне в ночное время» (ГТГ). В Академии Тонков рисовал с «оригиналов», копировал образцы голландцев и фламандцев. Его картины представляют собой причудливое сочетание натуральных наблюдений, цитат, стилизованных и сюжетных заимствований из работ нидерландских художников. К примеру, в его «Ночных пожарах» прослеживаются явные заимствования мотивов «лунных ночей» Арта ван дер Нера и «деревенских пожаров» Эгберта ван дер Пула, произведения которых имелись уже в

up to the late 19th century.

It is true that it was characteristic of the early stages of the Russian genre development to research different artistic traditions. The most important one was the Dutch and Flemish traditions; its impact is apparent in all the few genre paintings that had come down to us.

Among them, of course, are the paintings by Ivan Mikhaylovich Tonkov (1740/1741-1799) who was one of the first artists to work in the landscape genre and the then budding genre painting. One can describe Tonkov's paintings as *landscapes with figures*, but they also have distinct genre features, since they are filled with secular and real-life scenes. At the Chancellery of Buildings the future master studied "plafonds and sopraportae, and theatrical, historical and ornamental designs" [9], then worked there as a stage designer, restoration artist and master of theatrical production. But in 1771 Tonkov asked the Chancellery of Buildings to give him permission to attend painting classes at the Academy of Arts. Still working at the Chancellery, he graduated from the Academy and then was conferred a degree of the Academician of Landscape Painting for his 1773 painting *Fire in a Village at Night-time* (State Tretyakov Gallery). When at the Academy, Tonkov pained from "the originals", i.e., copied the Dutch and Flemish works. His paintings represent a peculiar mixture of nature observations, references, and style and theme borrowings from the works of Dutch painters. For instance, in his *Fire at Night* one can clearly see the borrowings of the "moonlit night" motifs used initially by Aert van der Neer and of the "village fires" of Egbert van der Poel whose paintings were at that time

то время в собрании Эрмитажа [10].

Сюжеты других его картин – «Сельские праздники», «Деревенская ярмарка» – указывают на то, что наибольшее влияние на него оказал Давид Тенирс Младший.

«Однако следование Тенирсу у Тонкова – это не пассивное повторение оригинала <...> С Тенирсом Тонкова сближают те черты, которые отметил в творчестве знаменитого фламандца А. Н. Бенуа, видевший в его «кермесах» своеобразный «марионеточный театр», где неистощимый и остроумный режиссер разыгрывает посредством персонажей – марионеток – бесконечные увлекательные и забавные сценки. Тонковым также движет любовь к вымыслу, к насыщению картины многочисленными подробностями. В его картинах всегда действует, суетится пестрая, многолюдная толпа. Он любит писать массовые сцены: праздники, гулянья, пожары. Сама его живописная техника в своей беглости, эскизности определена его темпераментом сочинителя. Несмотря на учение в Академии, в письме Тонкова сохраняются черты примитива, рисования «собственной манерой». Рисунок не всегда уверен, порою грубоват, но не лишен своеобразной гротескной выразительности» [11].

Как и в других произведениях Тонкова, в композициях из ЕМИИ представлен некий вымышленный, сочиненный мир. Картины, изображающие судьбу Петра Григорьевича Демидова Сиворицы, были, вероятно, заказаны художнику владельцем поместья. На первой из них запечатлен, возможно, какой-то праздник, хотя то, что мы видим, настолько фантастично, что кажется утопией, рожденной фантазией художника.

На дальнем плане изображен усадебный дворец, обрамленный деревьями, подобно театральной декорации, а все пространство ближнего плана отдано удивительному действию. Здесь свободно

already in the Hermitage collection [10]. The themes of his other paintings - *Village Feasts* and *A Village Fair* indicate the fact that David Teniers the Younger was his most prominent influence. "However, Tonkov did not copy the original effortlessly in following Teniers <...> One sees Tonkov as a kindred spirit to Teniers though the features pointed out in the works of the famous Flemish artist by Alexandre Benois who saw artist's "kermes" as a peculiar "puppet theatre" in which an inexhaustible and ingenious stage director puts out - by means of his puppet actors - endless, exciting and amusing scenes. Tonkov is also inspired by the love for fantasy and is keen to flood his paintings with numerous details. One can always see a motley big crowd hustling and bustling in his paintings. He likes painting scenes with many people - feasts, merrymakings, fires. His painting technique - in all its fleetness and sketchiness - has emerged from his inventor's temperament. Despite the Academy education, Tonkov's paintings retain primitive features of his "personal style". His brushstrokes are not always confident, even rough at times, yet not lacking in a certain grotesque expressiveness" [11]. Just as in the other works by Tonkov, the paintings in the Yekaterinburg Museum show some imaginary and fictional world. The paintings depicting Pyotr Grigoryevich Demidov's country estate Sivoritsy must have been commissioned by the estate owner. The first one portrays some sort of feast, though, as we see, it is so fantastic that seems to be a utopia begotten by artist's imagination. The background features the estate palace flanked by trees, which looks just like a stage set, whereas the whole foreground is devoted to an

прогуливаются дворяне: хозяева усадьбы и их гости, но тут же среди них на лоне природы разворачиваются забавные сценки, где пьют, гуляют, играют с детьми и собачками, танцуют, водят хоровод, музицируют простые крестьяне. Все они объединены в группы, а каждый персонаж наделен собственной ролью. Художник включил в композицию более 30 различных групп людей, где каждый занят своим делом. Как уже говорилось, на переднем плане вольно расположилась группа пирующих крестьян, которая явно «переселилась» сюда из картин Давида Тенирса Младшего, Яна Моленара или Адриана Остаде, – настолько характерна и узнаваема стилистика нидерландского жанра, заимствованного художником. Но, скорее всего, это все же сочиненная сцена, так как точный источник цитаты пока найти не удалось. Темный, монохромный колорит этой сценки может быть объяснен несколькими причинами: плохой сохранностью красочного слоя, вероятностью повреждения живописи, а также использования художником в качестве образца гравюр с картин, и поэтому изображения пирующих решены в нейтральной цветовой гамме, в тени. Другие сцены также явно навеяны композициями голландских и фламандских художников. Тонков предстает в своей картине сценографом, имеющим опыт создания театральных декораций. Он оформил несколько спектаклей, поэтому его живописные произведения несут такой явно постановочный характер: здесь действуют не отдельные персонажи, а группы, создающие мизансцены. Так же, как в картине Тонкова 1784 г. «Храмовый праздник» (ГРМ), в нашей работе изображена «не» дворянская идиллия», но, скорее, сентиментальная утопия <...> Помещики и поселяне у Тонкова – равно персонажи создаваемого им «марионеточного действия». Это не реальная русская действительность и не сознательное приукрашивание ее – это мечта художника о некоей вольной, счастливо устроенной жизни, не ведающей корысти и вражды» [12].

extraordinary happening. Here the noble people - the landlords and their guests - saunter casually, but one can also observe curious scenes taking place right among them in the open air: people drink, enjoy themselves, play with children and little dogs, dance and reel, and ordinary peasants play music. All of them are united in groups and each character is given their own unique role. The artist included over 30 people into the composition and set each and every one of them with a certain task. As it was mentioned, in the foreground one can see a group of comfortable-looking feasting peasants which obviously “moved” here from the paintings by David Teniers the Younger, Jan Molenaer and Adriaen van Ostade - so characteristic and recognisable the style of the Dutch genre borrowed by the Russian artist is. Nevertheless, this particular scene is most probably original because nobody succeeded in finding the direct reference source. The dark and monochromatic colour scheme of this painting may be accounted for by two factors: first, because the paint layer did not preserve very well and was probably damaged, and second, it was due to the fact that the artist used engravings made after paintings as a reference for this work, so the merrymaking people have been rendered in the neutral colour palette and in the shadow. The other scenes were also obviously inspired by Dutch and Flemish compositions. One can see that Tonkov created this painting as an experienced stage designer. Indeed, since he made sets for several plays, his paintings look so apparently theatrical: it is not separate characters that “play” in the painting, but groups forming *mise-en-scènes*. Just like in the other Tonkov’s painting *Dedication Day* (1784, State Russian Museum), our specimen

На второй картине, парной к предыдущей из собрания ЕМИИ, Тонков запечатлел мызу Пентос усадьбы Демидова Сиворицы (рис. 2). Художник также разыгрывает здесь театральное действие, но содержание его другое. Здесь уже крестьяне и

shows “not ‘the aristocratic harmony’ but rather a sentimental utopia <...> Both landlords and the country folk are the characters of ‘a puppet theatre’ directed by him. This is neither the real Russian life, but nor is it its deliberate



2. Иван Михайлович Тонков (1740/1741–1799). Парк мызы Пентос усадьбы П. Г. Демидова в Сиворицах под Санкт-Петербургом. Начало 1790-х. Холст, масло, 101,5 x 131. ЕМИИ

2. Ivan Tonkov (1740/1741-1799). Park of P. G. Demidov's mansion near St. Petersburg. Beg. of the 1790 (The end of the 18th century). Oil on canvas, 101.5 x 131

дворяне занимаются присущими им делами: одни трудятся – косят и убирают сено, а другие празднично проводят время – гуляют, беседуют, катаются на лодках. Картина густо населена людьми, художник с большим разнообразием распределяет им роли, и каждая из групп «разыгрывает» отдельную бытовую сценку. Тонков не оставляет ни одного свободного, не «заселенного» людьми пространства композиции: и в окнах домов, и на самых дальних планах присутствуют человеческие фигурки. В этой картине художник гораздо больше внимания

embellishment - this is artist's dream about some free and careless life without any greed or enmity” [12]. The second painting - which comes together with the previous one from the Yekaterinburg Museum - depicts the Penthos country house on Demidov's Sivoritsy estate. (fig. 2) The artist staged a play here as well; however, its content is different. In this painting, peasants and noblemen do their usual things: the former

work, i.e., make hay, the latter spend their time idly: they walk, converse, and go boating. The painting is densely peopled; the artist allots versatile roles among the characters making each group “play” one genre scene. Tonkov leaves no free, unpopulated area in the composition: human figures are even visible in the windows of the houses and in the furthest background. The artist pays much more attention to the landscape in this case depicting a magnificent park spread on the hills. He frames the park

уделяет пейзажу, изображая великолепный парк, раскинувшийся на холмах. Слева он ограничивает его постройками, а справа уводит вдаль – композиция, опять же заимствованная у нидерландцев. Тонков пытается передать в полотне световоздушную среду, деревья заднего плана утопают в дымке.

Изображенный здесь мотив крестьянского труда, едва ли ни первый в русской живописи, также, вероятно, заимствован у нидерландских художников – вспоминаются «Сенокос» (1565. Национальная галерея, Прага) Питера Брейгеля Старшего, «Жатва» (1644. Государственный Эрмитаж) Давида Тенирса Младшего. Возможно, художник создал в подражание нидерландским циклам «Времен года» серию подобных картин, из которых в усадьбе Демидовых на Урале оказались только две.

Еще одним образцом ранней русской жанровой живописи из коллекции ЕМИИ является небольшая и пока еще неисследованная картина неизвестного русского художника XVIII в. «Игра в носки» (холст, масло, 16,0 x 15,0). Она имеет следы давней реставрации – дублирована, кромки срезаны, имеются многочисленные записи. На холсте изображена забавная жанровая сценка, запечатлевшая кульминационный момент карточной игры «Носки» (от слова «нос»), когда проигравший получал удары картами по носу, при этом, согласно правилам, мог закрывать лицо оставшимися у него картами, оставляя только нос. Дело происходит на кухне или в людской, куда, вероятно, зашел дворовый мужик и в ожидании хозяина коротает время за игрой в карты с поваром. Уже столь небольшой размер картины, а также характерный простонародный мотив отсылают нас к работам фламандских и голландских художников.

Интересно, что голландские влияния появляются в неожиданных, различных по времени и направлению

on the left with houses and prolongs it far away to the right - which is also a composition borrowed from the Dutch. Tonkov tries to render light and areal ambiance in the painting, so the trees in the background are obscured by mist. The motif of the peasants labour depicted in the painting is virtually the first such attempt in the Russian painting which was probably also taken from the Dutch painters, for one reminisces of *Haymaking* (1565, National Gallery, Prague) by Pieter Bruegel the Elder and *Reaping* (1644, State Hermitage) by David Teniers the Younger. Perhaps, the artist imitated the Dutch *Four Seasons* painting style and made a series of work, from which only two happened to be at the Demidovs estate at the Urals.

There is yet another specimen of the early Russian genre painting to be found in the collection of the Yekaterinburg Museum: it is a quite small and not so far much researched painting by an unknown Russian artist of the 18th century named *A Game of Noses* (oil on canvas, 16.0 x 15.0). There are traces of an old restoration visible on the painting: it was relined, its brims were cut, and there are numerous inscriptions written over it. The painting shows an amusing genre scene rendering the climax of a card game called "noses" (as in "nose") in which the loser was slapped on the nose with the cards, however, according to the rules, he could protect his face with the cards left in his hand revealing just the nose to be attacked. The action takes place either in the kitchen or in the servants' room in which, possibly, a servant looked in to wait for his master and to while away his time playing cards with the cook. The small size of the painting and its characteristic folk motif make one think of the works

живописных произведениях. Так, на выставке «Купеческий портрет XVIII – начала XX века из собрания Исторического музея» был представлен созданный в 1820-е гг. «Портрет купчихи в праздничной народной одежде Тверской губернии» (холст, масло, 70,0 x 52,0), который по своему образному решению – загадочному, как бы погруженному в себя взгляду модели – напоминает ранние нидерландские женские портреты [13].

Примечания:

1. Зябликова-Исакова И. В. Проблемы и этапы атрибуции пейзажей XVIII века «Сцены екатерининской эпохи» из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств // Проблемы изучения и репрезентации художественного наследия в региональных музеях. Екатеринбург, 2008. С. 83–99.
2. В усадьбном доме после революции и гражданской войны в 1926 г. советским чиновником были найдены два пейзажа. «Картины валялись среди разного хлама и пыли» (См. Зябликова-Исакова И. В. Указ. соч. С. 83). Они были переданы в музей Уральского общества любителей естествознания, а в 1936 г. в созданную в тот год картинную галерею. Долгие годы полотна не экспонировались, поскольку были в очень плохом состоянии сохранности. И только несколько лет назад они были отреставрированы и включены в экспозицию.
3. Малиновский К. В. История коллекционирования живописи в Санкт-Петербурге в XVIII веке. СПб., 2012. С. 82–83.
4. Брук Я. В. У истоков русского жанра. М., 1990. С. 97.
5. Малиновский К. В. История коллекционирования живописи в Санкт-Петербурге в XVIII веке. СПб., 2012. С. 180.
6. Молева Н. М., Бelyutin Э. М. Педагогическая система Академии художеств XVIII века. М., 1956. С. 280.
7. Там же. С. 281.
8. Там же. С. 168.
9. Брук Я. В. Указ. соч. С. 194.
10. Там же. С. 198.
11. Там же. С. 198.
12. Там же. С. 217.
13. Купеческий портрет XVIII – начала XX века из собрания Исторического музея. М., 2013. С. 54–55.

of the Dutch and Flemish artists. As a matter of interest, the Dutch influence can be observed unexpectedly in paintings that vary in the period and movement. For instance, the exhibition *Merchant's Portrait of the 18th - early 20th Century from the Collection of the History Museum* featured a 1820s painting named *Portrait of a Merchant's Wife in the Festive National Dress of the Tver Governorate* (oil on canvas, 70.0 x 52.0) which is oddly familiar to the early Dutch female portraits considering the mysterious and somewhat introspective look of the model [13].

1. Zyablikova-Isakova I.V. *Problems and Stages of the Attribution of 18th century Landscapes Scenes from Catherine's Epoch from the Collection of the Yekaterinburg Museum of Fine Arts // Issues of Research and Representation of Artistic Heritage in Regional Museums*. Yekaterinburg, 2008. P. 83-99.
2. In 1926, after the revolution and the civil war, a soviet civil servant found two landscapes in the estate manor. "The paintings lay around in some mess and dust" (ref. Zyablikova-Isakova I.V. Work as above. P. 83). They were transferred to the museum at the Ural association of nature science enthusiasts, and in 1936 - to the picture gallery established in that very year. The pictures have not been exhibited for many years because they had preserved very badly. It was only a few years ago that they were restored and put on display.
3. Malinovsky K.V. *The History of Painting Collecting in the 18th Century St. Petersburg*. St. Petersburg, 2012. P. 82-83.
4. Bruk Y.V. *At the Origins of the Russian Genre*. Moscow, 1990. P. 97.
5. Malinovsky K.V. *The History of Painting Collecting in the 18th century St. Petersburg*. St. Petersburg, 2012. P. 180.
6. Moleva N. M., Belyutin E. M. *Educational System of the Academy of Arts in the 18th Century*. Moscow, 1956. P. 280.
7. Ibidem. P. 281.
8. Ibidem. P. 168.
9. Bruk Y.V. Work as above. P. 194.
10. Ibidem. P. 198.
11. Ibidem. P. 198.
12. Ibidem. P. 217.
13. *Merchant's Portrait of the 18th - early 20th Centuries from the Collection of the History Museum*. Moscow, 2013. P. 54-55.

Картина неизвестного художника голландской школы XVIII века «Морской пейзаж» (подражание ван де Вельде) из фондов Восточно-Казахстанского областного музея изобразительных искусств имени семьи Невзоровых

О. О. Рубинчик
Республика Казахстан, Семей,
ВКО музей изобразительных
искусств им. семьи Невзоровых

Произведение неизвестного художника XVIII в., подражание ван де Вельде, «Морской пейзаж» (КП-2206, Ж-621, дерево, масло, 26,7 x 33,8) было передано в Семипалатинский областной музей изобразительных искусств (ныне ВКО музей изобразительных искусств им. Невзоровых) на постоянное хранение Государственным музеем изобразительных искусств имени А. С. Пушкина (Акт на выдачу ГМИИ им. А. С. Пушкина № 2 от 27.09.90, ВХ (ЗАК)–6152). Картина числилась неподписной и экспонировалась в зале западноевропейской живописи со сведениями, предоставленными в сопроводительной документации ГМИИ им. А. С. Пушкина с условным названием «Морской пейзаж».

В 2005 г. в процессе составления технико-технологического описания живописи автор данной статьи обнаружил в нижней части произведения буквы «W.V.D. Velde». Подпись привлекла внимание и явилась основанием для более пристального изучения экспоната. В связи с вновь открывшимися сведениями была предпринята попытка комплексного исследования произведения. Сразу следует пояснить: данная работа проводилась с использованием технических средств, доступных в условиях музея областного значения, сделанные выводы носят характер предположений. Сравнительный анализ с эталонными произведениями династии Вельде и других художников, близких им по стилю и времени, проводился по репродукциям высокого качества.

Seascape by unknown artist of the Dutch 18th century school (imitation of van de Velde) from the funds of The Nevzorovs East Kazakhstan Regional Museum of Fine Arts

*O. O. Rubinchik
Semey, Kazakhstan Republic,
The Nevzorovs East Kazakhstan
Regional Museum of Fine Arts*

The work painted by an unknown artist of the 18th century in imitation of van de Velde, Seascape (КП-2206, Ж-621. Oil on panel, 26.7 x 33.8) was donated to our museum by the A. S. Pushkin State Museum of Fine Arts for permanent storage (deed of donation by the A. S. Pushkin State Museum of Fine Arts No. 2 dd. 27/09/90, ВХ (ЗАК) - 6152). The painting was not considered to be attributed or exhibited in the hall of the West-European art; according to the information supplied in the accompanying documents by the Pushkin Museum, its provisional name was *Seascape*.

In 2005, while the author of this article was completing technical and technological description of the painting, he discovered letters reading “W.V.D. Velde” in the lower part of the work. The signature attracted researchers’ attention and inspired them to take a closer look at the exhibit. Because of the newly discovered facts it was attempted to conduct a complex research of the work. However, please, keep it in mind that the research was done with the facilities accessible to a regional museum. The conclusions made in the course of the work are merely of theoretical nature. For the purposes of the comparative analysis of the work being researched with the reference works by the Velde family and other artists close to them in style and period, high-quality reproductions were used.

Атрибуция ГМИИ им. А. С. Пушкина (решение экспертного совета № 3 от 16.11.87) отсылает нас к XVIII в. Именно в это столетие широкое распространение получили «имитации» картин голландских мастеров XVII в., выполненные нередко на очень высоком уровне. «На наш взгляд, имитация – это картина, написанная в подражание каким-либо образцам, включающая в себя элементы копирования и компиляции, интерпретированная в соответствии с эстетикой своего времени, часто выполненная в индивидуальной живописной манере, созданная по технологии своего времени и, как правило, имеющая подпись» [1]. Подражанию «подверглись» и представители династии Вельде. Из полученного ответа на запрос музея выяснилось, что в ГМИИ им. А. С. Пушкина исследуемое произведение поступило в 1981 г. от владельца Клезовича Владимира Ивановича, проживавшего в городе Минске (квитанция № 1432 от 21.07.81). Предпринятая попытка разыскать прежнего владельца или его потомков с целью установления истории бытования произведения пока не увенчалась успехом. Единственное, что стало известно, – бывший владелец по указанному адресу не проживает с 1984 г.

Основа картины представляет собой цельную колото-пиленую доску из твердой породы древесины, предположительно дуба. Толщина неравномерная, в среднем 0,7–0,8 см, формат не имеет равностороннего прямоугольника, то есть к низу в малой степени трапециевидно расширяется. Разрез тангенциальный, направление волокон соответствует изображению картины – горизонтальное. По тыльной стороне просматриваются следы механической обработки от лучковой пилы и горизонтальные – от скобеля, также косое освещение выявляет след от жесткого инструмента типа «тесло». По краям – неравномерная фаска-скос,

The attribution suggested by the Pushkin Museum (decision of the expert board No. 3 dd. 16/11/87) makes us look back at the 18th century. It was at that time that so called imitations of the Dutch 17th century masters became widespread; by the way, such paintings were quite often performed to a very high standard. “In our opinion, an imitation is a painting reproducing some original patterns which includes elements of copying and compilation, was interpreted in accordance with the aesthetics of the author’s time, often features an individual painting style, was created according to the technology of the author’s time, and is signed, as a rule” [1]. The Velde family was also “exposed” to imitation artists. In response to the request sent by us, the Pushkin Museum informed us that the work being analysed was given to them in 1981 by Klezovich, Vladimir Ivanovich from Minsk (receipt No. 1432 dd. 21/07/81). The attempt to find the previous owner or his descendants and ask them about the life of the painting proved to be unsuccessful. The only thing we found out is that the previous owner does not reside at the address indicated in the receipt since 1984. The base of the painting is a one-piece slit-and-sawn panel of hard wood, supposedly oak. The thickness is uneven: 0.7-0.8 cm on average; the form is a non-equilateral rectangle, i.e., the panel extends slightly as a trapezoid towards to the lower edge. The slit is tangential; the direction of the wood grains matches the image on the painting which is horizontal. On the backside of the painting one can see traces of mechanical treatment by a bow-saw and horizontal marks made by a scraper; in cross-light one can also observe marks made by some hard tool like an adze.

ширина в среднем колеблется от 5,5 до 7 см. Неравномерная доска и ширина фасок, снятых рубанком произвольно, вполне традиционна для мастеров голландской школы XVII в. «Тыльная сторона немецких досок гладкая...» [2]. Микрофотосъемка оборотной и торцевой сторон основы выявила наличие характерных для дуба древесных сосудов. Структура древесины плотная, сучки и другие явные пороки,

1. Неизвестный голландский художник XVIII в. (подражание ван де Вельде). Морской пейзаж. Дерево, масло, 26,7 x 33,8. ВКО музей изобразительных искусств им. семьи Невзоровых. Обратная сторона. Освещение прямое. Камера NIKON D800

1. Unknown Dutch artist of the 18th century (imitation of van de Velde). Seascape. Oil on panel, 26.7 x 33.8. The Nevzorovs East Kazakhstan Regional Museum of Fine Arts. Backside. Direct light. Camera NIKON D800



за исключением слабовыраженной свилеватости волокон по краю нижней кромки, отсутствуют. В результате естественного старения доска не дала деформации и других значительных разрушений, исключая механические повреждения, что говорит о ее хорошем качестве (рис. 1, 2). «В голландской практике XVII века преимущественно использовали дубовую доску, технологические качества которой определили прекрасную сохранность живописи» [3]. Однако рентгенографическое

The chamfers along the edges are uneven with the average thickness of 5.5 to 7 cm. The uneven shape and width of the chafers moulded by a carpenter's plane at random is quite traditional for the Dutch school of the 17th century. "The backside of the German planks is smooth..." [2]. Microphotographs of the backside and flanks showed wood tracheas characteristic of oak. The structure of the wood is thick; there are no knots or any other defects apart from mildly curly grains along the lower edge.

As a result of its natural ageing, the panel neither distorted the painting nor otherwise considerably deteriorated (if we do not take the mechanical damage into account), which evidences its good quality. (fig. 1, 2) "The 17th century Dutch primarily used wooden panels whose technical qualities helped the paintings preserve greatly" [3]. However, an X-ray shot of the centre of the right part of the painting revealed an opening in the wood. After a microscopic and UV research it was discovered that the opening was primed before painting. It is well known that sometimes German imitators of the 18th century recycled Dutch panels of the 17th century and used them for their own new paintings. One of the "recycle" identification methods is checking the wood for exit holes primed before painting. However, one cannot state it confidently that the panel was damaged by a wood-boring beetle, since the opening does not have smooth rounded sides which are characteristic of exit holes. We still are not quite sure if such a defect could be allowed in a panel intended for a painting, bearing in mind the special technological and quality requirements specified by the Dutch guilds, and are still at a loss as to what the actual origin

исследование по центру правой части картины выявило в доске сквозное отверстие, близкое по форме к овалу с лицевой стороны и с неровными краями с оборотной. Осмотр с помощью УФ-источника определил, что данное повреждение предположительно было загрунтовано до написания видимого живописного слоя. Известно, что иногда немецкие имитаторы XVIII в. вторично использовали голландские доски XVII столетия в качестве основы под новую живопись. Один из способов определения «вторичности» – наличие ходов и летных отверстий, оставленных древооточцем, загрунтованных до написания произведения. Но говорить однозначно в данном случае о том, что это было сделано на стадии подготовки основы, в настоящий момент не представляется возможным. Мог ли быть допущен такой дефект, учитывая особые технологические требования, которые предъявлялись голландскими гильдиями к качеству, и каково все же происхождение отверстия, вопрос остается открытым (рис. 2, 3).

На торцах, от верхнего угла и приблизительно до середины, имеются затеки красочного слоя, идентичные по колориту, консистенции и фактуре авторской живописи, которые обычно попадают на кромку при написании картины красками. На остальной части боковых кромок – следы старой механической обработки. Возможно, картина по краям с целью «подгона» под декоративную раму для экспонирования была подструтана, приблизительно на 0,1 см. Это позволяет предполагать, что размер произведения не был значительно изменен.

Цвет древесины в местах повреждения основы характерен для выдержанного временем дерева – светло-коричневый. Поверхность основы с оборотной стороны – темно-коричневая, с невыраженным глянцевым красноватым «переливом». Возможно, доска покрывалась консервирующим составом. По краям картины с лицевой стороны на нескольких



2. Неизвестный голландский художник XVIII в. (подражание ван де Вельде). Морской пейзаж. Рентгенограмма. Определяет использование свинцовых белил, наличие в структуре древесины грунта со свинцовыми белилами (?). Сквозное отверстие в основе. Пленка «Ретина» 0,063-40-50. Камера NIKON D800

2. Unknown Dutch artist of the 18th century (imitation of van de Velde). Seascape. X-ray image. Defines whether zinc white was used, and whether the wood structure contains primer with zinc white (?) Opening in the base. Retina film 0.063-40-50. Camera NIKON D800

3. Неизвестный голландский художник XVIII в. (подражание ван де Вельде). Морской пейзаж. Съемка в УФ-диапазоне: люминесценция старого лака, реставрационных тонировок и утрат красочного и покровного слоя. Источник «BLACK LIGHT». Камера NIKON D800

3. Unknown Dutch artist of the 18th century (imitation of van de Velde). Seascape. Image in UV: fluorescent old lacquer, restoration tinting and missing paint and coating layers. Source: BLACK LIGHT. Camera NIKON D800

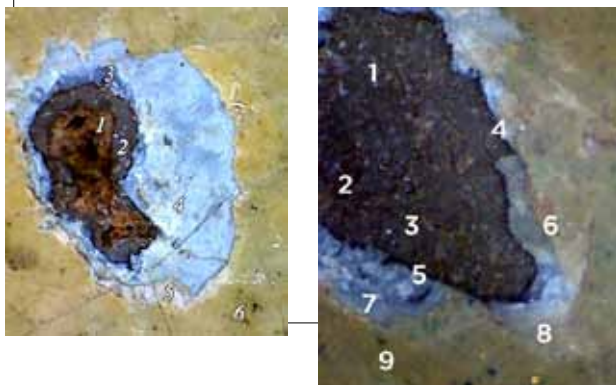
участках в разных местах имеются утраты красочного слоя до основы. В них цвет древесины аналогичный, но немного более светлый, что позволяет предполагать отсутствие специальной общей тонировки оборота основы «под старину» (рис. 4). В правом верхнем углу оборотной стороны на трещину доски поставлена деревянная шпонка, вокруг следы механической обработки, края замастикованы. По центру нижнего края, на участке с небольшим разрушением основы, – кусок холста, поставленный на белый грунт в качестве адгезива. Этим же грунтом замастикованы некоторые повреждения основы, тонированные сверху под цвет древесины. По периметру краев – остатки белой и зеленой бумаги, которой была оклеена вся

4. Неизвестный голландский художник XVIII в. (подражание ван де Вельде). Морской пейзаж. Фрагмент. Изображение неба (участок с механическим повреждением). Микрофотосъемка. Структура картины: 1. Основа (поврежденные волокна древесины); 2. Красно-коричневый грунт; 3. Красочные слои; 4. Лессировка; 5. Покровный слой (лак); 6. Второй слой лака. Цифровой микроскоп «AKKORD-68U»

4. Unknown Dutch artist of the 18th century (imitation of van de Velde). Seascape. Fragment. Image of the sky (area with a mechanical damage). Microphotograph. Painting structure: 1. Base (damaged wood grains); 2. Red-and brown primer; 3. Paint layers; 4. Glazing; 5. Coating (lacquer); 6. Second coating with lacquer. Digital microscope AKKORD-68U

5. Неизвестный голландский художник XVIII в. (подражание ван де Вельде). Морской пейзаж. Фрагмент изображения неба (участок с утратой красочного слоя до грунта). Микрофотосъемка. 1. Красно-коричневый грунт (клеевой (?)); 2. Кратеры от пузырьков воздуха; 3. Расслоение грунта; 4. Имприматура (?); 5. Основная пропись и полулессировочные слои; 6. 7. Завершающие лессировки; 8. 9. Нижний и верхний слои лака (тонированные (?)). Цифровой микроскоп «AKKORD-68U»

5. Unknown Dutch artist of the 18th century (imitation of van de Velde). Seascape. Fragment of the sky (area with paint layer missing up to the primer). Microphotograph. Painting structure: 1. Red-and brown primer (glue primer (?)); 2. Craters from air bubbles; 3. Primer separation; 4. Imprimatura (?); 5. Main paint layer and semi-glazed layers; 6. and 7. Finishing glazing, 8. and 9. Lower and upper coats of lacquer (tinted (?)). Digital microscope AKKORD-68U



of the opening is. (fig. 2, 3)

There is a leak of paint on the sides of the panel starting from the upper corner and ending approximately in the middle part which is identical in its colour, consistency, and texture to the author's paint; such leaks are usually visible on sides of an oil painting. The lower part of the sides features traces of old mechanical treatment. Perhaps the panel was planed down on its edges approximately by 0.1 cm to fit a frame and then be put out on display in it. This makes us suppose that the size of the painting was not changed dramatically, but was slightly adjusted along the edges in the lower part of the panel.

The panel in the damaged places is of light-brown colour which is typical for matured wood. The surface of the painting base on the back is of dark-brown colour with unpronounced glossy reddish "play of colours". Perhaps the panel was treated with a preservation solution. The paint layer is missing in some places along the edges of the painting which resulted from improper fitting into a frame; the colour of the wood is same but a bit lighter which makes us assume that the backside of the panel was not purposefully tinted to look "antique". (fig. 4)

A wooden spline is inserted in the right upper corner, around which traces of mechanical treatment are visible; the edges are treated with mastic. There is a quite small piece of canvas put on the white primer in the central part of the lower edge in the damaged region. This very primer also conceals some of the damages in the base; the canvas is tinted to match the colour of the wood. There are remnants of white darkened paper and older green paper along the perimeter which previously covered the whole surface of the panel;

поверхность доски, адгезив и ее частицы распространены по всей плоскости. На обороте картины в правой верхней части – рукописная надпись, выполненная черной масляной краской, – «N73». Рядом остатки красного сургуча, ниже сферическое углубление в древесине. Здесь же и в других местах следы относительно свежей механической обработки, возможно, таким образом стирались какие-то сведения или удалялась сплошная бумажная оклейка. По верхней фаске, ближе к центру, рукописная надпись белой краской – «№57», ниже черным карандашом, перевернутая, вертикальная, частично читаемая, – «80...», далее неразборчиво. Осмотр в УФ-диапазоне выявил в левой верхней части наличие горизонтальной рукописной надписи латинскими прописными буквами, выполненной, предположительно, пером и железо-галловыми чернилами. К чему отнести вышеописанные номера, как расшифровываются цифры и как прочитывается надпись на иностранном языке, в настоящий момент не установлено (рис. 1).

Визуальный осмотр и при помощи электронного микроскопа выявили на торцах основы частицы, напоминающие плотный, однородной структуры грунт из белого тонко стертого вещества, но на самой живописи в местах утрат до основы данный слой не просматривается. В результате микроскопического исследования на «зеркале» картины был определен темно-коричнево-красный, средней плотности (просматриваются микрорасслоения) неравномерный слой (рис. 4, 5). Рентгенограмма показала наличие в волокнах древесины свинцовых белил (рис. 2). Возможно, это тот самый случай, свойственный голландским мастерам XVII в., когда основа грунтовалась животным клеем с добавлением белил, а затем грунт с поверхности под живопись сошлифовывался «на нет» и оставался только в сосудах волокон древесины и

adhesive and its particles could be found on the whole area. The backside of the painting features a handwritten inscription in black oil paint in the right upper part which reads "N 73". Nearby are the remnants of sealing wax and lower is a spherical cavity in the wood. Here and in the other places one can see traces of relatively fresh mechanical treatment which maybe was done to erase some information or to remove the uniform paper lining. There is a handwritten inscription in white paint over the upper chafer closer to its centre reading "No. 57", lower there is an upside-down, vertical, partially legible inscription in black pencil reading "80..." further illegible. The research in the UV-rays revealed the following: the left upper part features a horizontal, handwritten inscription in Latin capital letters made supposedly in iron gall ink by a quill, therefore it is hard to make out in visual examination. At the moment it has not been identified what the above numbers mean and what the inscription in a foreign language stands for (fig. 1). The inspection of the flanks of the panel with a binocular magnifying glass and an electronic microscope revealed some particles reminding of a thick, homogenous primer from a white, finely ground substance, however, the painting itself (in the missing parts of the paint layer) does not have such a primer. On the side of the paint layer the following was discovered: a moderately thick (micro-separations can be observed) and thick layer of the dark brown-and-red colour. (fig. 4, 5) The X-ray image discovered zinc white in the grains of wood. (fig. 2) Perhaps this is the very case, characteristic of the Dutch 17th century artists, when the base was primed with animal glue with addition of whitewash, and then was totally grinded away from the painting

на торцах картины. Красно-коричневый – это следующий слой, так называемый «болусный грунт». Микроскоп определяет в нем характерные для клеевого грунта кратеры от вспенившихся и лопнувших пузырьков воздуха во время нанесения его на доску (рис. 5). Данный вид грунта также традиционен для голландской технологии XVII в., но нельзя исключать и того, что это имитация под «болусный» более позднего периода.

Что касается строения красочного слоя, его можно охарактеризовать как многослойную, относительно плотную, разнохарактерную по фактуре, консистенции и нагруженности живопись. На поверхности болуса просматривается очень тонкий серо-белый полупрозрачный слой, но однозначно трактовать его как монохромную имприматуру, характерную для голландской живописи, выполненной на темных грунтах, затруднительно, так как слишком мало фрагментов, доступных для исследования с помощью микроскопа. Необходимо отметить, что дать характеристику колористического решения и описать фактуру живописи представляется возможным только приблизительно, так как достаточно толстый слой пожелтевшего лака частично скрывает колорит и поверхность живописи. Основная пропись неба и моря на дальнем плане написаны относительно тонким и гладким полукроющим слоем. Натуральность световоздушной среды, прозрачность воды, ощущение пространства переданы традиционным для голландской живописи оптическим эффектом – контрастной «игрой» цвета темной доски и коричневого грунта, просвечивающих через лессировки. Облака и блики на воде более рельефные, выполнены кроющим и полукроющим мазком. По мере приближения изображений к первому плану контрастная нагруженность основных фрагментов живописи усиливается уплотнением слоя и крупностью мазков. Завершающая пропись парусников и людей

area and remained only in the grains and the sides of a panel. Red and brown is the next layer which is so called bolus primer. Through a microscope one could see carters created by popped air bubbles which may appear in a glue primer when it is applied to the surface. (fig. 5) This type of primer is also traditional for the Dutch technology of the 17th century, however, one cannot rule out the supposition that it is a later imitation of a “bolus”.

The multi-layered and relatively thick painting is varied in terms of its arrangement, texture, and the consistency of the paint layer. There is a very thin, grey and white, semi-transparent layer over the surface of the bolus, however, one cannot definitely assert that it is a monochrome imprimatura - a special feature of the Dutch paintings on dark primers - because there are too little fragments which one can research with a microscope. It is necessary to underline that the colour scheme and texture of the painting could be described just roughly, since the thick layer of yellowed lacquer obscures the colour and surface of the painting. The major part of the sky and sea in the background is painted with thin, smooth, semi-overlapping brushstrokes. The natural look of the light and aerial medium, the transparency of the water, and the feeling of space are conveyed by the traditional Dutch optical effect of the contrast between the colour of dark panel and the brown primer visible through the glaze coat of transparent paint. The clouds and the specks of light on water are more pronounced and are painted in overlapping and semi-overlapping brushstrokes. The closer main fragments are to the foreground, the stronger the contrasts get, which is achieved through thicker paint layer



6. Неизвестный голландский художник XVIII в. (подражание ван де Вельде). Морской пейзаж. Освещение прямое. Камера NIKON D800

6. Unknown Dutch artist of the 18th century (imitation of van de Velde). Seascape. Direct light. Camera NIKON D800

7. Неизвестный голландский художник XVIII в. (подражание ван де Вельде). Морской пейзаж. Фрагмент. Освещение косое (жесткое). Под первым парусом просматривается фактура красочного слоя изображения второго паруса, т. н. «пентименто» (?). Изображение мелких волн подчеркивается текстурой приподнявшихся древесных слоев доски тангенциального распила. Камера NIKON D800

7. Unknown Dutch artist of the 18th century (imitation of van de Velde). Seascape. Fragment. Cross light (hard). Under the first sailing ship one could clearly see the outlines of a second one which is a pentimento (?). The image of the small waves is enhanced by the slightly-raised wood grains on the tangential slit. Camera NIKON D800



выполнена в разной степени плотным, но сплавленным мазком. И только некоторые детали декора ближнего судна проработаны мелкими пастозно-рельефными мазками. Под изображением первого паруса в жестком косом освещении хорошо просматривается фактура фрагмента второго паруса – «пентименто», что означает авторские переделки в процессе работы. От композиционного поиска

and more relief brushstrokes. The finishing brushwork over the sail ships and people is made in to some extents thick, but merged brushstrokes. Only some details in the image of the closest ship are painted in elaborate, pastose-relief brushstrokes. In hard cross light under the image of the first sailing ship one could clearly see the outlines of a second one which is a pentimento, i.e., author's alterations made during the painting process. The difference between a pentimento and the search for a better composition is that the former is introduced at the stage when the composition is complete and a preliminary drawing is being made. A pentimento is considered to be one of the features of a genuine work because copyists, as a rule, transfer only the visible and ready part of the artistic conception. The portrayal of the crests of the small waves washing the sandy coast on the right side copy the pattern of the panel. It makes one feel that the shape of the waves is enhanced by the texture of slightly raised wooden grains. However, one cannot confidently ascribe this effect to the principle of shape composition of the Dutch tonal painting. This technological method suggests an extremely thin layer of primer and imprimatura through which the texture and colour of the panel could be seen. The doubt is raised by the fact that the work we describe is made on a moderately thick primer. Maybe the brown primer is very thin or missing in some fragments in this particular area because it was unevenly distributed, a phenomenon one can come across in the Dutch painting. (fig. 6, 7) The paint layer features restoration interventions in the form of restoration primer and tinting. The painting is covered with at least two later (judging by the leaks of lacquer in the cracks in the paint layer)

«пентименто» отличается тем, что эти изменения вносятся на более поздней стадии, чем построение композиции в процессе выполнения подготовительного рисунка. Наличие «пентименто» считается одним из признаков подлинности произведения, так как копиисты, как правило, переносят только видимую часть готового художественного замысла. Изображение гребней мелких волн, омывающих песчаный берег с правой стороны, повторяет рисунок текстуры доски тангенциального распила. Создается ощущение, что форма и фактура волн подчеркивается приподнявшимися древесными слоями. Однако охарактеризовать данный эффект как следование принципу фактуропостроения голландской тональной живописи затруднительно. Данный технологический прием предполагает тончайший слой грунта и имприматуры, сквозь которые просвечивает текстура и цвет доски. Сомнение вызывает тот факт, что описываемое произведение выполнено по грунту средней толщины. Возможно, на данном участке из-за неравномерности нанесения коричневого грунта очень тонкий или вообще фрагментарно отсутствует, что встречается в голландской живописи (рис. 6, 7). Красочный слой имеет реставрационные вмешательства в виде подведенного реставрационного грунта и тонировок. Живописная поверхность покрыта как минимум двумя поздними (судя по затекам в кракелюры красочного слоя) неравномерными слоями значительно пожелтевшего лака, верхний – с выраженным глянецом и, возможно, тонированный (рис. 3).

В сюжетно-композиционном плане картина представляет собой небольшую марину горизонтального формата с изображением нескольких парусников. Композиционный центр смещен влево, линия горизонта занижена. Состояние моря близкое к спокойному, по облачному небу и над водой парят птицы. По краю первого плана – прибрежная полоса, омываемая

uneven layers of yellowed lacquer; the upper one, which is noticeably glossy, was probably tinted. (fig. 3) The painting is a rather small horizontal sea-piece featuring several sailing ships. The composition centre is shifted to the left; the horizon line is lowered. The sea is calm; birds soar in the cloudy sky and above the water. The foreground is bordered by a shore strand washed by little waves; logs poke from the ground, and scant vegetation is visible. Closer to the coast one can see islands, logs floating on the water and a stick in the shallow water indicating its depth. The middle ground features two small boats which are one-mast shore centreboards of the "statenyacht" type with raised white gaff-sails which are a type of fore-and-aft sail that appeared in the early 17th century in the Netherlands. The closer yacht is represented in the three-quarter view, its bow turned in the direction of the horizon line. The body of the yacht is brown; the upper part of its stern is of the yellow ochre and green colours; there is a centre board in the centre on the left, and a cannon beside it. There is a flag in the shape of a rectangular sheet hanging from the flag-pole at the stern; the flag features three equally-sized horizontal stripes of the red, white, and blue colours which from 1630 and up to the present day is the official symbol of the Kingdom of the Netherlands. A pennant in the form a rather small swallow-tailed Dutch flag flaunts in the wind. The outer side of the stern and the bow of the ship are artistically decorated. "Rich ornaments of these small ships indicate that fashion was not strange even to the sober-minded Dutch" [4]. However, one can call the adornments of the ship rich just partially, for, as compared to other ships of that epoch,

мелкими волнами с торчащими из земли бревнами и скудной растительностью. Ближе к берегу видны островки земли, стоящие в воде бревна и измеритель глубины на мелководье. На втором плане – два малых судна, представляющие собой яхты: одномачтовые, каботажные швертботы типа «statenyacht», с поднятыми, белыми гафельными парусами – разновидностью косоного паруса, появившегося в начале XVII в. в Нидерландах. Ближняя яхта дана в трехчетвертной перспективе, развернута носом по направлению к линии горизонта. Цвет корпуса коричнево-зеленый, верхняя часть борта кормы желто-охристая и светло-зеленая, по центру с левой стороны шверт, рядом пушка. На кормовом флагштоке – свисающий до воды флаг в виде прямоугольного полотнища, состоящего из трех равновеликих горизонтальных полос красного, белого и синего цветов – официально утвержденный символ с 1630 г. и являющийся государственным флагом королевства Нидерланды по сей день. На мачте реет вымпел в виде небольшого, раздвоенного на конце нидерландского флага. Внешняя часть кормы и нос судна художественно декорированы. «Богатые украшения этих суденышек свидетельствуют о том, что и трезвым голландцам не чужды были требования моды» [4]. Декор судна богатым можно назвать только лишь отчасти, по сравнению с оформлением других кораблей данной эпохи он достаточно скромнен. Отсутствуют гербы, горельефы, фигуры людей, животных, мифологических персонажей и т. д. В нашем случае корма украшена разноцветным барельефом – орнаментальной резьбой по дереву, расписанной красками. Овал в центре композиции ярко-красный, фон коричнево-красный, орнамент желто-охристый. Блеск отполированной резьбы подчеркнут не только бликами, но и отражением флага на поверхности кормы. «Обычно резные украшения золотили или расписывали яркими красками, для чего дерево

this one is rather modest. There are no coats of arms, high-reliefs, figures of people, animals, or mythological creatures, etc. in our case the stern is embellished with multi-coloured bas-reliefs which are ornamental shapes carved in wood and painted. The oval in the centre of the composition is bright red, the background is brown and red, and the ornament is yellow ochre. The gloss of the polished carved shapes is highlighted not only by the specks of light, but also by the reflection of the flag in the surface of the stern. "Normally carvings were gilded and painted in bright colours, for which purpose the wood was preliminary covered by a layer of chalk ground – gesso – and then polished. After this procedure the colours of the ornaments became intense and its surface smooth and shiny" [5]. Gilded carvings partially adorn the sides of the stern stretching to the outer part of the body. There is a carved figure reminding of a wave or curl on the bow. Nearby is a similar ship turned to the opposite site; however, here, apart from the pennant on the mast, one can see a signal or warning triangular pennant of the light-blue colour. Such ships as described were created by the Dutch in the 17th century for coastal navigation; their small size, shallow draft, and vast and rounded body allowed them to navigate also in some inner canals. On board of the sailing ships one can see people in traditional clothes of Dutch sailors. The men wearing umber-green hooded coats and white neckerchiefs are conversing with each other; among them is a man in a blue jacket covered with chasuble. They wear hats with a low crown tapering to the top and broad soft brims – most probably they are skippers. The people in red and light-blue cone hats and

предварительно покрывали слоем мелового грунта – левкаса, а затем полировали. После этого украшения приобретали цветовую насыщенность и гладкую, глянцевою поверхность» [5]. Покрытая золотом резьба частично украшает торцовую часть кормы, переходя на внешнюю поверхность корпуса. На носу корабля – резная фигура, похожая по форме на волну или завиток. Рядом схожее судно, развернутое в обратную сторону, но здесь, помимо вымпела на мачте, предупредительный или опознавательный треугольный флажок голубого цвета. Подобные корабли небольшого размера с малой осадкой и широким закругленным корпусом были созданы голландцами в XVII в. для прибрежного плавания. На борту парусников изображены люди в традиционной одежде голландских мореходов. Мужчины в умбристо-зеленых плащах с капюшонами, белыми шейными платками изображены беседующими друг с другом. Один из них – в синей куртке, покроенной ризой. На головах у них шляпы с невысокой, сужающейся кверху тульей и широкими мягкими полями, скорее всего, это шкиперы. На втором судне шкипер изображен обращенным к женщине в чепце и платке на плечах. Работающие мужчины одеты в красные и светло-синие колпаки, светло-коричневые и красные куртки, возможно, это корабельные мастерские (рис. 6, 7). Ближе к горизонту, с левой стороны, изображена аналогичная яхта под нидерландским флагом и силуэты нескольких парусников по линии горизонта. На третьем плане – идущий на полных парусах к берегу двухмачтовый голландский гукор. «Первоначально гукоры строились в XIII–XV вв. в Нидерландах как рыбацьи лодки. Позднее, в XVI–XVII вв., их размеры увеличились, и они использовались во многих странах северной Европы как военные транспортные суда. Иногда для самообороны на гукоре устанавливали 8–10 небольших пушек...» [6]. Данный вид кораблей также может называться

light-brown and red jackets are working – perhaps they are handworkers on the ship. (fig. 6, 7) There is a similar yacht under the Dutch flag closer to the horizon on the left and silhouettes of sailing ships along the horizon line. The background features a two-mast Dutch hoeker approaching the coast in full sails. “Initially hoekers were built in the 13th-15th centuries in the Netherlands as fisherman boats. Later, in the 16th-17th centuries their sizes increased and they were used in many North European countries as military cargo ships. Sometimes, 8-10 rather small cannons were fitted in a hoeker for self-protection of the crew...” [6]. This type of ship can also be called a “ketch” if it is used as a battleship, and is called a “hoeker” if it is a cargo ship, or a “fish-hoeker” in case it is a fishing ship. The ship in our painting has a distinctive rounded stern and a wide bow, is armed with cannons and goes under sails which are square rigs on the mast and hoisted fore-and-aft rigs at the bow and stern. A bowsprit sails in front of the sailing ship. The overhang at the bow of the hoeker reminds of the shape of latrines characteristic of Dutch and English ships of the 1660s-1670s. If we enlarge this fragment considerably (macrophotograph), we can see the image of an advancing, so called latrine figure, supposedly in shape of a bird. The crest of feathers on its head, its wings and tail smoothly “fuse” into the arch-like shape of the latrine thus creating a single detail; there is a disc on the breast of the bird reminding of a round shield, so, perhaps this figure represents a mythological creature. With his rhythmically patterned vertical brushstrokes between the arch-like lines the author figuratively depicted the partitions or relief sculptures which are traditional latrine ornaments.

«кеч» в том случае, когда он используется для военно-морских сражений, если как торговый, то «гукор», или «фиш-гукер» – рыболовецкий. Судно на нашей картине имеет характерную округлую корму, широкий нос, вооружено пушками, с прямыми на мачтах, собранными косыми на носу и корме парусами. Перед носом парусника выступает бушприт. Свес на носу гукора близок по форме к гальюнам, характерным для нидерландских и английских кораблей 1660–1670-х гг. При значительном увеличении фрагмента (макросъемка) просматривается изображение выступающей вперед «гальюнной» фигуры, предположительно, в виде птицы. Хохолок на ее голове, крылья и хвост плавно «перетекают» в дугообразную форму, образуя единую деталь, на груди – диск, напоминающий щит, возможно, фигура представляет собой мифологический персонаж. Ритмично расставленными, вертикальными мазками между дугообразными линиями автор условно передал изображение перегородок или объемных скульптур – традиционных украшений гальюна. На корме и мачтах – флаги, обозначающие принадлежность к государству Нидерланды, один из них в виде длинного узкого вымпела с косицами – знак военной принадлежности судна. На блинда-стенге – красный флаг; известно, что на английских кораблях его использовали как предупредительный знак, он также изображен на некоторых картинах с нидерландскими судами, но, в связи с чем они его использовали, точно не известно. Одно из предположений – обозначение принадлежности судна определенной компании, или же это приватирский корабль. Приватирсы ходили на вооруженных судах и имели свидетельство, выданное им страной, от имени которой они действовали, они также использовали красный флаг в качестве морского сигнала «сопротивление бесполезно». Несмотря на то, что изображено военное судно, жанр исследуемой картины

Other decorations cannot be observed due to the size of the painting and the tree-quarter view of the vessel. There is a flag at the stern signifying the fact that the ship is Dutch. There are flags on the both masts as well; one of them is also a tricolour flag, and the other one is a long narrow swallow-tail pennant which is a sign of a military ship. There is a red flag on the sprit topmast which was famously used as a warning signal on English vessels. The red flag was also found in some other paintings depicting Dutch ships, however, its exact purpose remains unknown. According to one of the theories, such a flag meant that the ship belonged to a certain company or was a privateers' ship. Privateers sailed the sea on armed vessels and had a certificate issued by the country on whose behalf they acted allowing them to rob enemy's ships during a war. The red flag was also used as a nautical signal meaning “resistance is futile”. Despite the fact the painting features a battleship it cannot be ascribed to the battle genre, since there is no scene clearly portraying a nautical battle. “Wealthy citizens of sea-side towns had a tradition of greeting and seeing off large merchant sailing ships to the sea on their own small sailing boats, hence their current name [7]. That is, the Dutch name “statenyacht” in which “staten” means “town” and “yacht” means “yacht” which is the obsolete name for “boejer”. Perhaps this is just the case in our painting: the yachts greet a merchant, military or privateer ship coming back to the harbour (fig. 6). The seascape being researched is similar both in its subject and composition to some reference works by Willem van de Velde the Younger (1633-1707), such as *Ships at Anchor on the Coast* (ca. 1660, oil on canvas, Rijksmuseum, Amsterdam), *Ships in a Calm Sea*

отнести к батальному нельзя, так как отсутствует сюжет, прямо указывающий на морские сражения. «У состоятельных горожан приморских городов в средние века появился обычай встречать и провожать большие торговые парусники в море на собственных мелких парусных судах, которые и получили отсюда свое название» [7]. Имеется в виду именно «statenyacht» (staten – город, yacht – яхта), устаревшее название судна – «буер». Возможно, мы



8. Неизвестный голландский художник XVIII в. (подражание ван де Вельде). Морской пейзаж. Фрагмент. Изображение земли. Авторская подпись. Макрофото съемка. Камера NIKON D800

8. Unknown Dutch artist of the 18th century (imitation of van de Velde). Seascape. Fragment. Image of the land. Author's signature. Macrophotograph. Camera NIKON D800

имеем дело с таким сюжетом (рис. 6).

Изучаемый пейзаж схож как по сюжету, так и по композиции с некоторыми эталонными произведениями Виллема ван де Вельде Младшего (1633–1707) «Корабли на якоре у побережья» (ок. 1660. Холст, масло. Рейксмузеум, Амстердам), «Корабли в штить» (ок. 1633. Дерево, масло. Лувр, Париж), «Голландский корабль, бросающий якорь» (1657. Холст, масло. Национальная галерея, Лондон), «Голландские суда в штить» (ок. 1660. Дерево, масло. Национальная галерея, Лондон), «Корабли у побережья» (дерево, масло. Рейксмузеум, Амстердам), «Тихое море с рыбацкими лодками» (дерево, масло. ГЭ, Санкт-Петербург). Перечисленные произведения и исследуемое объединяют некоторые характерные стилистические особенности сюжетно-композиционного

(ca. 1633, oil on panel, Louvre, Paris), *A Dutch Ship coming to Anchor* (1657, oil on canvas, National Gallery, London), *Dutch Ships in a Calm Sea* (ca. 1660, oil on panel, National Gallery, London), *Ships near the Coast* (oil on panel, Rijksmuseum, Amsterdam), *Calm Sea with Fishing Boats* (oil on panel, State Hermitage, St. Petersburg). The above paintings and our specimen are alike in some stylistic features, such as the

choice of subject and composition, the state of the sea close to a calm, the sky with billowing clouds which occupies the greater part of the painting area and serves as a background for ships. Here we should also mentioned skilfully conveyed atmosphere, the feeling of moist air and vibration, of salty sea water highlighted with flecks of white foam over the stroke marks of the little waves. The mirror-like surface of the water comprehensively reflecting the central vessel in the foreground, and the detailed depiction of the vessels similar to this one in terms of their construction, and representation of other fragments are also typical style features of Velde. "They also portray a calm sea near the coast. However,

стройка: состояние моря, близкое к штитью, небо с клубящимися облаками, занимающее большую часть изобразительного пространства и служащее фоном для кораблей. Здесь же мы можем добавить и мастерски переданную атмосферную среду, ощущение влажности и вибрации воздуха, соленой морской воды, подчеркнутой бликами белой пены на разводах мелких волн. Зеркальная гладь моря с подробным отражением на первом плане центрального судна, детально проработанное изображение аналогичных или близких по строению парусников и других фрагментов тоже являются характерными стилистическими особенностями живописи Вельде Младшего. «Они также изображают спокойное море близ берега. Но в отличие от датированной эрмитажной марины, в них судов показано значительно меньше. В кулисном построении первого плана – две группы парусников, в просвете между которыми виден тающий в морской дымке горизонт...» [8].

Еще один важный момент – это малый размер исследуемой картины 26,7 x 33,8 см. Одна из эталонных работ, схожая по сюжету, композиции и колориту Вельде Младшего «Английские и голландские суда в штить» (ок. 1660. Дерево, масло. Национальная галерея, Лондон) имеет близкий размер 22,7 x 27,6 см.

В нижней части, на изображении холмика, подпись, выполненная коричневой масляной краской, при помощи тонкой кисти, латинскими буквами (рис. 8). Ультрафиолетовое излучение показало, что подпись «лежит» под покровными слоями (рис. 3). Лак дал кракелюр, «порвавший» всю поверхность, в том числе и фрагмент с подписью. Детальный осмотр в УФ-диапазоне выявил наличие между лаковыми слоями на буквах подписи, едва просматриваемых тонких линий с характерной для красок позднего происхождения люминесценцией. Возможно, после реставрационного (судя по наличию лака в кракелюре красочного

unlike the Hermitage seascape with the defined date, these feature much fewer vessels. The theatrically winged foreground depicts two groups of sailing ships with a space in between where one can see the horizon grow dimmer in the sea mist..." [8].

Another important issue is the small size of the painting being researched; it is 26.7 x 33.8 cm. One of the reference works (which reminds of our item in composition and colour scheme) by Velde the Younger under the name *An English Vessel and Dutch Ships Becalmed* (ca. 1660, oil on panel, National Gallery, London) is of a similar size because the dimensions of the latter are 22.7 x 27.6 cm.

In the lower part over the image of the knoll one can see a signature put in brown oil paint with a thin brush in Latin letters. (fig. 8) The UV-rays revealed that the signature "lies" under the coating layers. The lacquer cracked which "tore" the whole surface including the fragment with the signature. The detailed inspection in the UV-rays showed thin lines on the letters of the signature between the lacquer layers;



9. Неизвестный голландский художник XVIII в. (подражание ван де Вельде). Морской пейзаж. Фрагмент подписи. Микрофото съемка. Цифровой микроскоп «Wireless»

9. Unknown Dutch artist of the 18th century (imitation of van de Velde). Seascape. Fragment with the signature. Microphotograph. Digital microscope Wireless

слоя) покрытия картины лаком подпись сверху была слегка, фрагментарно прорисована – распространенный прием при непрофессиональной реставрации для усиления видимости автографа (рис. 3, 9). По подписи и фрагменту картины, на котором она начертана, проходит кракелюр, идентичный всему красочному слою. Осмотр в микроскоп и микрофото съемка не выявили затеков материала (краски) автографа в сформировавшиеся растрескивания красочного слоя, что позволяет предполагать ее современной произведению. Хотя на некоторых фрагментах микросъемки все-таки имеются небольшие участки, которые можно принять за затеки в кракелюр, скорее всего, это загрязнения, попавшие в углубления растрескиваний, или краска поверхностной прорисовки автографа.

Провести сравнительный графологический анализ подписи картины с эталонными образцами в настоящий момент не представляется возможным. Гравюра «Военный совет» (1666) Виллема ван де Вельде Старшего (1612–1693) подписана «Willem vd. Velde». Известно два варианта автографа Вельде Младшего – монограмма и подпись. На произведении Вельде Младшего «Суда на рейде» из собрания Государственного Эрмитажа авторская подпись и дата: «W v Welde 1653». На исследуемой картине отчетливо просматривается «W.V.D. Velde», следовательно, имеются разночтения. Был ли у художников Виллема ван де Вельде Старшего или Младшего вариант автографа, аналогичный исследуемому, предстоит еще выяснить.

В заключение необходимо отметить: несмотря на наличие одного из прямых атрибуционных признаков – подписи и других характерных особенностей – предполагать авторство отца или сына Вельде с достаточной долей вероятности в настоящий момент рано. «Кроме комплекса визуально устанавливаемых признаков, которыми руководствуется

the fluorescent glow of the lines is characteristic of old paints. It is possible that after the painting was coated with lacquer for the last time (judging by the lacquer in the cracks in the paint layer), the signature above was slightly repainted which is a common practice of unprofessional restorers used to increase the visibility of the autograph. (fig. 3, 9) The signature and the fragment of the painting on which it was put are covered in cracks which are identical to the cracks over the whole paint layer. The microscopic examination and the microphotograph did not discover any leaks of the signature material (paint) in the present cracks in the paint layer which means that the painting was signed after it had been painted. Although there are small areas in some fragments of the microphotograph which may be considered as leaks of the material into the cracks, we assume that they are most probably dirt that fell into the cracks or the paint from the autograph renovation.

It is not possible at the moment to conduct a handwriting research of the signature in the painting with reference samples. The engraving *Military Council* (1666) by Willem van de Velde the Elder (1612–1693) was signed “Willem vd. Welde”. Two types of the autograph of Velde the Younger are known, they are his monogram and signature. The painting *Ships in the Roads* by Velde the Younger from the State Hermitage features his autograph and the date “W v Welde 1653”, the painting being researched has a clearly discernible inscription reading “W.V.D. Velde”, which means that there are deviations between the signatures. It is still to be found out whether the father or the son of Velde had an autograph just like the one discovered in our item.

историк искусства в процессе атрибуции, произведению живописи присущ целый ряд скрытых признаков – определённый химический состав материалов...» [9]. Дать ответ на этот вопрос может только комплексная, всесторонняя экспертиза в условиях специализированного института. Работа по установлению авторства, уточнению школы, датировки, сюжета, названия, легенды произведения будет продолжена.

Примечания:

1. Киселева А. Р. К вопросу о подделках на примерах фальсификации голландской и фламандской живописи XVII века. ВХНРЦ им. И. Э. Грабаря // Артлаб. Бюро научно-технической экспертизы. URL <http://art-lab.com.ua/index.php/ru/2010-04-13-10-48-45/250--xvii-> (дата обращения: 11.04.2015).
2. Максимова Т. В. Голландские живописцы XVII века и их немецкие имитаторы в XVIII столетии (вопросы стиля и технологии). М., 2002. С. 163.
3. Максимова Т. В. Немецкие имитаторы голландской живописи. К вопросу о технике живописи // Артлаб. Бюро научно-технической экспертизы. URL: <http://art-lab.com.ua/index.php/ru/2010-04-13-10-48-45/456-2013-11-14-08-09-06> (дата обращения: 05.04.2015).
4. Парусные суда в XVI и XVII веках. URL: <http://sailhistory.ru/parusnyie-suda-v-xvi-i-xvii-vekah.html> (дата обращения: 07.03.2015).
5. Архитектура и убранство корабля. URL: <http://flot.com/publications/books/shelf/russianfleet/9.htm> (дата обращения: 12.03.2015).
6. Парусное Судно Гукор (Гукер) – История Корабля. URL: http://www.e-reading.mobi/chapter.php/1036048/62/Averyanov_-Istoriya_Korablya_2.html (дата обращения: 01.03.2015).
7. Парусные суда в XVI и XVII веках. URL: <http://sailhistory.ru/index.php?id=63&option=content&task=view> (дата обращения: 10.03.2015).
8. Тарасов Ю. А. Голландский пейзаж XVII века. М., 1983. С. 267.
9. Гренберг Ю. И. От фаяумского портрета до постимпрессионизма. История технологии станковой живописи. М., 2003. С. 247.

In conclusion one should point out that despite the presence of one of the direct attribution signs, i.e., the signature and other characteristic features it is early to assume that the author of the painting is likely to be one of the artists from the Velde family. “Apart from the complex of visually observed patterns which the art historian refers to in the attribution attempt, there is a whole range of unseen features, such as chemical composition of materials...” [9]. An answer to this question can be given only through a complex, thorough analysis in a laboratory of a specialised research institute. We shall continue the work and try to identify the author, specify the school, date, subject, name, and history of the painting.

1. Kiseleva A.R. *On the Issue of Forgery Illustrated by Fake Dutch and Flemish Paintings of the 17th Century*. I. E. Grabar National Scientific and Restoration Centre // Artlab. Scientific and Technical Research Bureau. URL <http://art-lab.com.ua/index.php/ru/2010-04-13-10-48-45/250--xvii-> (access date: 11/04/2015).
2. Maksimova T.V. *Dutch Painters of the 17th Century and their German Imitators in the 18th Century (Issues of Style and Technology)*. Moscow, 2002. P. 163.
3. Maksimova T.V. *German Imitators of the Dutch Paintings. On the Issue of Painting Technique* // Artlab. Scientific and Technical Research Bureau. URL: <http://art-lab.com.ua/index.php/ru/2010-04-13-10-48-45/456-2013-11-14-08-09-06> (access date: 05/04/2015).
4. Sailing ships in the 16th and 17th centuries. URL: <http://sailhistory.ru/parusnyie-suda-v-xvi-i-xvii-vekah.html> (access date: 07/03/2015).
5. Architecture and decoration of a ship. URL: <http://flot.com/publications/books/shelf/russianfleet/9.htm> (access date: 12/03/ 2015).
6. Sailing ship Hoeker (Hooker) - Ship history. URL: http://www.e-reading.mobi/chapter.php/1036048/62/Averyanov_-Istoriya_Korablya_2.html (access date: 01/03/2015).
7. Sailing ships in the 16th and 17th centuries. URL: <http://sailhistory.ru/index.php?id=63&option=content&task=view> (access date: 10/03/2015).
8. Tarasov Y. A. *Dutch Landscape of the 17th Century*. Moscow, 1983. P. 267.
9. Grenberg Y. I. *From the Fayum Mummy Portraits to Postimpressionism. History and Technology of Panel Painting*. Moscow, 2003. P. 247.

Применение методик Государственного научно-исследовательского института реставрации на примере технической реставрации картины «Портрет дамы в черном» из собрания Волгоградского музея изобразительных искусств имени И. И. Машкова

А. В. Юровецкая
Москва, ГосНИИР

Начиная с момента своего основания в 1957 г., Государственный научно-исследовательский институт реставрации является крупнейшим в нашей стране центром, ведущим методические разработки в различных направлениях отрасли. Значительная часть методик реставрации произведений станковой масляной живописи, применяемых в нашей стране, была написана, апробирована и утверждена сотрудниками института [1]. В 2013 г. сборник научных трудов ГосНИИР был полностью посвящен нашему опыту в реставрации картин. Данное издание является не просто ретроспективой подобных исследований, но и полностью отражает современный подход, сочетая применение новейших методик с адаптацией давно вошедших в употребление.

В своей статье на примере работы над произведением из собрания Волгоградского музея изобразительных искусств им. И. И. Машкова хотелось бы рассказать о методических разработках отдела станковой масляной живописи ГосНИИР, которые были подготовлены и введены в рабочую практику или адаптированы в течение последних нескольких лет.

В 2015 г. в мастерскую ГосНИИР поступил на реставрацию портрет неизвестной в черном платье (Н/х. «Портрет дамы в черном». XVIII в. Холст, масло, 92 x 75. ВМИИ им. И. И. Машкова) (рис. 1).

Перед началом реставрационных работ была проведена тщательная

Application of the Techniques Used by the State Research Institute for Restoration on the Example of Technical Restoration of the Painting *Portrait of a Woman in Black* from the Collection of I. Mashkov Fine Art Museum in Volgograd

A. V. Yurovetskaya
Moscow, State Research Institute for Restoration

Starting from the time of its foundation in 1957 the State Research Institute for Restoration has been the largest centre in the country, which is developing techniques in various fields of art research and restoration. A substantial share of restoration techniques of easel oil paintings used in Russia have been developed, tested, and approved by the Institute experts [1]. In 2013, the entire collection of scientific works by the State Research Institute for Restoration was devoted to our experience of painting restoration. This book is not just a retrospective of such research, but it fully represents contemporary approach, combining the application of the cutting-edge technologies with adaptation the ones that became a practice long ago. In this article, using the example of working with a painting from the collection of I. Mashkov Fine Art Museum in Volgograd, we would like to talk about the methods and technological developments of the Easel Oil Painting Department of the State Research Institute for Restoration that have been prepared and implemented or adapted over the last several years. In 2015, a portrait of an unknown woman in a black dress came to the workshop of the State Research Institute for Restoration (*Portrait of a Woman in Black*. 18th century. Oil on canvas, 92 x 75. I. Mashkov Fine Art Museum in Volgograd). (fig. 1)

фотофиксация портрета, в том числе специальная съемка в УФ- и ИК-лучах, также было составлено подробное описание состояния сохранности картины [2]. Методическое пособие по подготовке такого описания было разработано и введено в



1. Неизвестный художник. Портрет дамы в черном. XVIII в. Холст, масло, 92 x 75. ВМИИ им. И. И. Машкова. Общий вид до реставрации

1. Unknown painter. *Portrait of a Woman in Black*. 18th century. Oil on canvas, 95 x 75. I. Mashkov Fine Art Museum in Volgograd. General view before the restoration

оборот в 2003 г. Данные рекомендации основаны на последовательном изучении структуры памятника и его разрушений, и они позволили систематизировать информацию о сохранности произведения, не упуская из внимания даже малейших деталей.

В случае если спецсъемка не отражает в полной мере состояние картины на момент ее поступления, на основе фотофиксации составляется схема-картограмма разрушений, которая

Before starting the restoration work, we performed a thorough photo fixation of the portrait, including special shooting in UV- and infrared rays, and compiled a detailed description of the painting's preservation condition [2].

Methodological rational on preparing the painting was developed and enacted in 2003. The recommendations, based on the consecutive examination of the painting's structure and its damage, allowed systematisation of the data concerning the preservation of the painting without overlooking even the tiniest details.

If the special photo shooting does not fully reflect the condition of the painting when it arrives to the Institute, a scheme-cartogram of damage is made on the basis of photo fixation, which enables to graphically demonstrate the hidden, unnoticeable or barely noticeable types of damage in relation to the area of the whole painting.

In 2013, A. A. Bryantseva in her methodology suggested a system of reference characters, which is

convenient for oil paintings and, at the same time, rather simple [3]. During its existence the painting from the Volgograd museum got some mechanical damage: on the depiction of the background near the left elbow of the model there was a tear of the canvas sized 2.9 x 1.9 cm. In the place of the tear and around it the connection between the author's and lining canvas was broken. Besides, in the lower corners of the painting there were

позволяет более наглядно показать скрытые, незаметные или малозаметные на фотографиях утраты и масштаб различных видов разрушений в отношении к площади всего произведения. В методике, составленной А. А. Бринцевой в 2013 г., предложена система условных обозначений, которая удобна для масляной живописи, и в



2. Процесс раздублирования холста

2. The process of separating the lining

то же время достаточно проста [3].

В процессе бытования картина из волгоградского музея получила серьезное механическое повреждение: на изображении фона, возле левого плеча портретируемой, появился сквозной прорыв холста размером 2,9 x 1,9 см. В месте прорыва и на незначительной площади вокруг него связь авторского и дублировочного холста была нарушена. Кроме того, в нижних углах картины существовали довольно крупные очаги раздублирования.

Перед устранением прорыва необходимо было осуществить локальное укрепление авторского красочного слоя вокруг него. В 2005 г. отдел станковой масляной живописи совместно с лабораторией химических технологий реставрационных процессов подготовил методику местного укрепления красочного слоя с помощью акриловых дисперсий и растворов [4]. В данном случае было принято решение применить спиртовой

rather large spots of broken lining. Before repairing the tear it was necessary to perform a local strengthening of the author's paint coat around the tear. In 2005, the Department of Easel Oil Painting in collaboration with the Laboratory of Chemical Technologies of Restoration

Processes prepared techniques for the local strengthening of the paint coat by means of acrylic dispersions and solutions [4]. In this particular case the decision was made to use the alcohol solution of copolymer with methyl methacrylate and methacrylic acid - AK-211 with 10 % concentration. The glue compound was applied under the peeling-off scales of the paint coat with a thin Kolinsky sable-hair brush. After drying of the glue compound, the working area around the tear was covered with a fluoroplastic film and ironed with an electric putty-knife at the temperature of 50-60° C.

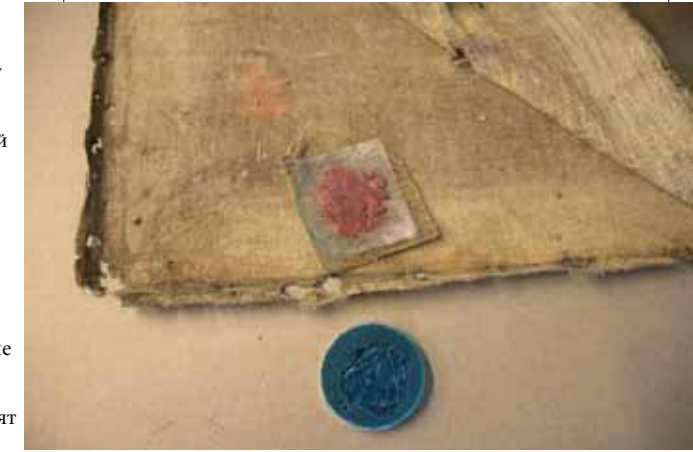
Since there were several spots of broken lining on the perimeter of the painting, the restoration council made the decision to remove the later canvas from the author's. In the upper right corner of the lining canvas there was a cracked wax seal, which was extremely badly connected to the base. It has not been possible yet to make out the image on the impression. A cast mould of the seal was made using dental material called "Stamoflex". The cast mould will later help to produce a copy of the seal, if necessary. (fig. 3) The seal was covered with a protecting film, which allowed preserving its continuity during the process of removing the lining. In the course of the examination it was discovered that the glue, used during the previous restoration works, contained flour. Since the old lining

раствор сополимера бутилакрилата с метилметакрилатом и метакриловой кислотой – АК-211 в концентрации 10 %. Тонкой колонковой кистью клеевой состав подводился под шелушащиеся чешуйки красочного слоя. Рабочий участок вокруг прорыва после высыхания клеевого состава закрывался фторопластовой пленкой и проглаживался электрошпателем при температуре 50–60° С.

В связи с тем, что по периметру картины наблюдалось несколько очагов раздублировки холстов, реставрационный совет принял решение удалить поздний холст с авторского. В верхнем правом углу дублетного холста располагалась растрескавшаяся сургучная печать, имевшая крайне плохую связь с основой. Разобрать изображение на оттиске пока не удалось. С помощью стоматологического материала «Стамофлекс» с печати был снят слепок, который поможет в дальнейшем при необходимости изготовить ее точную копию (рис. 3). На саму печать была нанесена защитная пленка, которая помогла сохранить ее целостность в процессе раздублировки.

В процессе исследований стало известно, что в клей, использованный в предшествующих реставрационных работах, входила мука. Так как старый дублировочный состав был сильно разрушен от времени, процесс по разделению двух холстов велся всухую. Картина была уложена на рабочий стол лицевой стороной вниз. На центральную часть произведения была помещена мраморная плита, зафиксировавшая ее. И от углов по направлению к центру, начиная с очагов раздублировки по краям картины, производилось разделение двух холстов. После удаления дублировочного авторский холст незамедлительно прижимался мраморной плитой. Пресс перемещался по ходу раздублирования на следующий участок (рис. 2). Из-за большой хрупкости печати фрагмент дублировочного холста под ней

compound was significantly destroyed due to its age, the process of separating the two canvases was dry. The painting was placed face down on the worktable. A marble plate was put on the central part of the portrait in order to fix it in place. The canvases were being separated from the corners to the



3. Фрагмент оборота картины в процессе раздублирования

3. The fragment of the back side of the painting during the separation of the lining

centre starting from the spots of torn lining on the edges of the painting. After the lining canvas was removed, the author's canvas was immediately pressed with the marble plate. The plate was moved to the next part of the painting following the separation process. (fig. 2) Due to the high fragility of the seal, the fragment of the lining canvas under the seal was cut out and preserved separately. (fig. 3) After the lining canvas had been removed from the base, it became possible to repair the tear; for accomplishing this task the experts chose the method of gluing using polyvinylbutyral in isopropyl alcohol, which was mainly developed in the State Research Institute for Restoration as early as 1978. The end-to-end jointing practice is used in the restoration of tears not

был вырезан и сохранен отдельно (рис. 3).

После освобождения основы от позднего дублировочного холста появилась возможность устранить прорыв, для чего была выбрана методика склейки на поливинилбутираль в изопропиловом спирте, основная часть которой была разработана в ГосНИИР еще в 1978 г.

Стыковой метод применяется при реставрации прорывов в произведениях станковой масляной живописи, основой которых может выступать не только холст, но и картон, и бумага. Благодаря ему, стало возможным отказаться во многих случаях от такой крайней меры, как дублирование картин с многочисленными прорывами.

В 2008 г. М. С. Чуракова расширила методику крупным разделом [5], посвященным устранению разрывов, ткань на краях которых подседа, что затрудняет заделку прорывов, даже если нити основы не были утрачены. В этом случае перед склейкой необходимо прорыв стянуть. Для этого на оборотную сторону холста по краям прорыва приклеивают специальные петли на расстоянии 2 см друг от друга, сделанные из толстой нити холста с разлохмаченными концами. Подклейку петель можно осуществить с помощью 5%-го спиртового раствора ПВБ или глютинового клея. Затем в них продевают нить, края прорыва и холст за петлями на ширину 3–3,5 см слегка увлажняют водой при помощи кисти, после чего петли постепенно стягивают с помощью нити. Производить эту процедуру следует постепенно, в несколько этапов, а увлажнять холст так, чтобы не намокли наклеенные «ушки». После стяжки нить фиксируют в натянутом состоянии и на место стыка ставят небольшой груз. Когда края прорыва стянулись вплотную, производится его склейка обычным методом.

Возвращаясь к «Портрету дамы в черном» из собрания Волгоградского музея изобразительных искусств, необходимо сказать, что для предотвращения деформации красочного слоя по краю

only for easel oil painting with canvas base, but also for the paintings made on cardboard or paper. Thanks to this method, in many cases it became possible to avoid turning to such extreme measure as lining the paintings with numerous tears.

In 2008, M. S. Churakova enhanced the method with a large section [5], devoted to repairing tears when the fabric is shrunk on the edges; it complicates repairing even if the threads of the base are not destroyed. In this case, it is necessary to draw the edges together before gluing. In order to do that, special loops, made of thick canvas thread with snagging ends, are glued to the back side of the canvas along the edges of the tear at the distance of 2 cm from each other. Gluing the loops can be done by means of 5 % alcohol solution of polyvinylbutyral or glutinous glue. Then a thread is put through the loops, the tear edges and the 3-3.5 cm wide sections of canvas behind the loops are moisturised with water using a brush, afterwards, the loops are gradually drawn together with the thread. The procedure requires gradual work, consisting of several steps, and the canvas moisturising should be performed in such a way that the glued "ears" stay dry. After drawing together, the tight thread is fixed, and a small weight is put on the place of jointing. When the tear edges are drawn together tightly, the canvas is glued by means of ordinary techniques.

Coming back to the *Portrait of a Woman in Black* from the collection of I. Mashkov Fine Art Museum in Volgograd, it is important to note that in order to prevent the deforming of the paint coat on the edge of the flaking paint section around the tear, restoration priming was used. Before reinforcing the author's base

осыпи вокруг прорыва был подведен реставрационный грунт.

Перед проведением повторного укрепления авторской основы путем дублирования перед реставратором встала проблема удаления старого клеящего состава с оборота картины.

При механических способах удаления клея сильно травмируется волокно ткани, что нежелательно для холста хорошей сохранности и совершенно недопустимо для ветхой, тонкой или пораженной микроорганизмами ткани.

Одним из наиболее эффективных способов расчистки оборота произведений станковой масляной живописи от глютиновых клеев является метод, разработанный в ГосНИИР В. Н. Киреевой и А. Б. Николашкиной в 2006 г. [6]. РН нейтральная гидроксиметилцеллюлоза позволяет провести расчистку, практически не травмируя холст, и наиболее эффективно подготовить произведение к новому дублированию.

Портрет из Волгоградского музея был заклеен единым листом микалентной бумаги, растянут на крафтовых полях на рабочем подрамнике. Для удаления глютинового клея на небольшой участок оборотной стороны картины равномерно наносился водный раствор 5%-й метилцеллюлозы. Для предотвращения преждевременного испарения влаги из состава и активизации процесса рабочий участок покрывается полиэтиленовой пленкой. Состав, впитавший в себя клей и грязь, первоначально снимался плоским мастихином, затем осторожно «довыбирался» скальпелем. Окончательное удаление массы производили влажным и хорошо отжатым ватным тампоном.

Таким образом, произведение подготовили к повторному дублированию, которое было решено провести традиционным способом [7].

С 2002 г. в России вступил в действие закон о запрете промышленного

by means of re-lining, the restorers encountered the problem of removing the old adhesive compound from the back of the painting.

The fibre of the fabric is considerably damaged if the glue is removed mechanically, which is undesirable for well-preserved canvases and totally unacceptable for the canvases that are worn-out, thin, or infected with microorganisms.

One of the most effective methods of cleaning the backside of the easel oil paintings from glutinous glues is the one developed in the State Research Institute for Restoration by V. N. Kireeva and A. B. Nikolashkina in 2006 [6]. PH-neutral hydroxymethyl cellulose allows performing the cleaning practically without damaging the canvas, as well as prepares the painting for re-lining in the most effective way. The portrait from the Volgograd museum was glued with a single sheet of mica-coated paper, which was stretched on the kraft fields on the working canvas-stretcher. To remove glutinous glue from the small part of the backside of the painting, the 5 % water solution of methyl cellulose was evenly applied. To prevent the untimely evaporation of the moisture from the compound and to intensify the process, the part of the painting under work was covered with polyethylene film. After the compound had absorbed the glue and the dirt, it was first removed with a flat spatula and then the remains were "removed up" with a scalpel. In the removal of the substance the experts used a damp and well-drained cotton pad.

Thus, the painting was prepared for re-lining, which the experts decided to perform using traditional techniques [7]. In 2002, a law, prohibiting industrial catching of sturgeons, took legal effect

лова рыбы осетровых пород. В связи с этим, в последнее время стало весьма затруднительно приобретение осетрового клея, применяемого для укрепления красочного слоя, грунта и основ произведений в реставрации станковой масляной живописи. Кроме того, такой клей бывает плохого качества: неоднородный, с загрязняющими включениями. Возникла необходимость исследовать возможность применения альтернативного укрепляющего состава, который выпускается в Западной Европе под названием «кроличий» клей. Это глютиновый клей, выпускаемый в виде гранул со сроком хранения 5 лет. Он удобен в использовании и хранении, применяется для реставрационных целей, а также в производстве многих видов продукции для золочения. В связи с новыми задачами в 2011–2013 гг. в ГосНИИР было проведено соответствующее исследование. Ведущим исполнителем научной темы выступила реставратор Ольга Карасева.

В 2011 г. Лабораторией химических технологий реставрационных процессов и отделом станковой масляной живописи было проведено исследование образцов, представляющих собой модели дублирования холстов и укрепления грунта и красочного слоя с помощью различных клеев. Для эксперимента использовался кроличий клей производства фирмы FERRARIO (Италия). После проведения лабораторных тестов реставраторы продолжили работу на картинах, сделав предварительные выводы о том, что данный клей вполне может заменить осетровый, но, учитывая его большую вяжущую способность, было предложено использовать для стандартного укрепления грунта и красочного слоя кроличий клей 4%-й концентрации, а для дублирования – 8%-й концентрации, т. е. чуть меньшей, чем осетровый клей.

При работе с портретом из Волгоградского музея изобразительных искусств оборотную сторону авторского

in Russia. Due to that, lately it has become very difficult to buy sturgeon glue, which is used for reinforcing the paint coat, priming, and base of the paintings in easel oil painting restoration. Besides, this type of glue sometimes comes in poor quality: non-homogeneous, containing impurities. So we faced the necessity to research the possibility of using an alternative reinforcing compound produced in Western Europe and known as “rabbit” glue. This is glutinous glue, which comes in granules with shelf-life of 5 years. It is convenient to use and store, has restoration application, and is also used in the production of various goods meant for gilding. With regard to the new tasks, in 2011-2013, the State Research Institute for Restoration conducted corresponding research. The head executive of the scientific theme was a restorer Olga Karaseva. In 2011, The Laboratory of Chemical Technologies for Restoration Processes together with the Department of Easel Oil Painting examined the samples, which represented the models of canvas lining and reinforcement of priming and paint coat by means of different glues. The experiment used rabbit glue produced by FERRARIO company (Italy). Having completed laboratory tests, the restorers went on to work on paintings, having drawn preliminary conclusions that the glue can substitute the sturgeon glue, but taking into account its higher viscosity. So it was proposed to use rabbit glue with 4 % concentration for reinforcing priming and paint coat, and the glue with 8 % concentration, i.e. slightly less than the concentration of sturgeon glue, for lining. When working on the portrait from Volgograd Fine Art Museum, the backside of the author's canvas was glued with 5 % solution of rabbit glue,

холста проклеили 5%-м раствором кроличьего клея в два слоя при комнатной температуре. Дублировочный холст растянули на рабочем подрамнике, двукратно аппретировали 8%-м крахмальным клейстером и затем провели трехкратную проклейку 5%-м раствором кроличьего клея. Перед второй проклейкой поверхность холста обработали пемзой с целью устранить неровности фактуры холста. Таким образом, на дублировочном и авторском холстах была сформирована ровная клеевая пленка.

В качестве дублировочного состава был выбран 8%-й раствор кроличьего клея при t 35–40° С. Клей наносили флейцем только на авторский холст, доводили до состояния «отлипа» и совмещали с дублировочным, затем плотно притирали тканевыми валиками. Методика дублирования традиционная: проглаживание вели первоначально холодным и теплым утюгами попеременно, затем высушивали только теплым утюгом до полного прекращения выделения конденсата на мраморном столе. После натяжки на экспозиционный подрамник стало возможным приступить к работе с лаковой пленкой и красочным слоем.

Целью данной статьи было не столько рассказать о работе с «Портретом дамы в черном» из Волгоградского музея изобразительных искусств им. И. И. Машкова, сколько показать комплекс реставрационных процессов, который является характерным для технической реставрации картины на холсте, поступающей в ГосНИИР. В своей практике мы руководствуемся принципом сочетания старых проверенных методов с новыми перспективными таким образом, чтобы качество реставрационных работ отвечало всем современным международным требованиям в области сохранения культурного наследия.

two layers of which were applied at room temperature. The lining canvas was stretched on the working canvas-stretcher, 8 % starch paste twice was applied twice, and after that 5 % solution of rabbit glue was applied three times. Before the second application of the rabbit glue solution, the surface of the canvas was treated with pumice-stone in order to remove unevenness of the canvas texture. Thus, an even glue film was formed on the lining and the author's canvas.

8 % solution of rabbit glue at the temperature of 35-40° C was chosen as the lining compound. The glue was applied with chisel brush only to the author's canvas, then it was driven into the state of “detachment” and aligned with the lining. Afterwards, it was tightly rubbed with fabric rolls. The method of lining was traditional: initial ironing was done with cold and warm irons in turns, then it was dried using only a warm iron to the point when no condensate was any more appearing on the marble table. After the painting was stretched on the exposition canvas-stretcher, it was possible to start working with lacquer film and paint coat.

The aim of this article was not so much to tell about the work on the *Portrait of a Woman in Black* from I. Mashkov Fine Art Museum in Volgograd, as to demonstrate the complex of the processes characteristic of the technical restoration of paintings on canvas, which come to the State Research Institute of Restoration. In our work we follow the principle of combining the old proven methods with new and advanced ones so, that the quality of restoration work meets all the current international requirements in the field of preserving cultural heritage.

Примечания:

1. Малачевская Е. Л. Роль химико-технологической лаборатории ГосНИИР в создании новых реставрационных технологий и материалов // Исследования в консервации культурного наследия. Выпуск 2. Материалы международной научно-методической конференции, посвященной 50-летию юбилею ГосНИИР. М., 2008. С. 182.
2. Иванова Е. Ю., Козак Ю. Г., Николашкина А. Б., Чуракова М. С. Проект рекомендации по описанию сохранности произведений станковой масляной живописи // Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация. № 21 (51). М., 2004. С. 97–111.
3. Бринцева А. А. Методика создания схем картограмм разрушений станковой масляной живописи // Художественное наследие. Хранение, исследования, реставрация. № 27 (57). М., 2013. С. 93–99.
4. Малачевская Е. Л., Чуракова М. С. Методика укрепления красочного слоя на произведениях станковой масляной живописи с помощью акриловых дисперсий // Художественное наследие. Хранение, исследования, реставрация. № 27 (57). М., 2013. С. 36–39.
5. Яшкина Л. И., Чуракова М. С. Реставрация прорывов, утрат холста и кромок в произведениях станковой масляной живописи стыковым методом. 1978–2008 гг. // Художественное наследие. Хранение, исследования, реставрация. № 27 (57). М., 2013. С. 26–30.
6. Киреева В. Н., Николашкина А. Б. Методика расчистки оборота произведений станковой масляной живописи от глютиновых клеев // Художественное наследие. Хранение, исследования, реставрация. № 27 (57). М., 2013. С. 51–53.
7. Иванова Е. Ю., Постернак О. П. Техника реставрации станковой масляной живописи. М., 2005. С. 78.

1. Malachevskaya E. L. The role of the chemical and technological laboratory of State Research Institute for Restoration in the creation of new restoration technologies and materials // Research in Conservation of Cultural Heritage. Issue 2. Proceedings of the International Scientific Conference dedicated to the 50th anniversary of State Research Institute for Restoration. Moscow, 2008. P. 182.
2. Ivanova E. Y., Kozak Y. G., Nikolashkina A. B., Churakova M. S. The project of Recommendation on Describing the Preservation Condition of Easel Oil Paintings // Artistic Heritage. Preservation, Research, Restoration. No. 21 (51). Moscow, 2004. P. 97-111.
3. Brintseva A. A. Techniques of Making Sceme-Cartograms of the Damage of Easel Oil Paintings // Artistic Heritage. Preservation, Research, Restoration. No. 27 (57). Moscow, 2013. P. 93-99.
4. Malachevskaya E. L., Churakova M. S. Techniques for reinforcing the Paint Coat on Easel Oil Paintings Using Acrylic Dispersions // Artistic Heritage. Preservation, Research, Restoration. No. 27 (57). Moscow, 2013. P. 36-39.
5. Yashkina L. I., Churakova M. S. The Restoration of Tears, Lost Parts of the Canvas, and Edges in Easel Oil Paintings Using by Jointing. 1978-2008 // Artistic Heritage. Preservation, Research, Restoration. No. 27 (57). Moscow, 2013. P. 26-30.
6. Kireeva V. N., Nikolashkina A. B. Techniques of Cleaning the Back Side of the Easel Oil Paintings from Glutinous Glues // Artistic Heritage. Preservation, Research, Restoration. No. 27 (57). Moscow, 2013. P. 51-53.
7. Ivanova E. Y., Posternak O. P. Restoration of easel oil painting technique. Moscow, 2005. P. 78.

Метод дублирования холста с использованием акриловых дисперсий («The Mist Lining Technique»)

Кейт Сеймур, Йос ван Ох
Нидерланды, Маастрихт, Реставрационное ателье Лимбурга (SRAL)

В наши дни дублирование холстов на клей-клейстер не применяется. С середины XIX в. данный метод был заменен на так называемый «голландский». Уже тогда было хорошо известно, что картины, дублированные на клей-клейстер, подвержены негативному воздействию влажного местного климата. В XIX в. голландские реставраторы сталкивались с множеством проблем, возникающих при таком дублировании: вздутия, продавленность, отслоения грунта, отставание красочного слоя и др. Поиск их решения и защиты произведений искусства от негативного воздействия климата привел к развитию метода, который не так часто, но по-прежнему используется в реставрационной практике. «Голландский» метод является изобретением Николаса Хопмана (1794–1870). Дублировочный холст крепился к авторскому с помощью смеси воска и смолы (натуральная древесная смола) (воско-смоляной метод) [1]. Он был разработан для защиты холста от воздействия влаги. Единожды пропитанный воском-смолой холст «может находиться на протяжении длительного времени под водой без каких-либо повреждений» [2]. Воско-смоляной метод стал популярным в Германии, Англии, США и Нидерландах. Первоначально он применялся только последователями Хопмана, а позднее стал обычной методикой дублирования холста, используемой специалистами – реставраторами [3]. Таким образом, на протяжении XIX и XX столетий многие картины из голландских музейных собраний на клей-клейстеровой подкладке были заново дублированы «голландским» методом. Однако, дублирование как с использованием

Glue-Paste Linings: Tradition, performance and stability

Kate Seymour and Jos van Och 'The Mist Lining Technique: a cold lining system using acrylic dispersions' Stichting Restauratie Atelier Limburg (SRAL), Maastricht; k.seymour@sral.nl; www.sral.nl

Paste lining in the Netherlands is today rarely, if ever, practiced. This lining technique had been replaced by the so-called 'Dutch method' by the mid nineteenth century. It was then well known that paintings lined with a glue-paste adhesive suffered badly in the damp Dutch climate. Cupping, tenting, lifting and flaking of ground and paint layers were common problems encountered by the nineteenth century Dutch restorers. The search for a system that protected these artworks from damages of the climate resulting in the development of a technique, which is still, though not often, in use today. The 'Dutch method', invented by Nicolaas Hopman (1794-1870), involves the application of an auxiliary canvas to the reverse of the original support using a mixture of (bees)wax and natural tree resin [1]. The treatment was thought to protect water sensitive canvas paintings, which once impregnated with wax/resin "can even lie under water for a long time without suffering damage" [2]. The wax/resin lining system became a popular lining technique in Germany, England and the U.S.A. In the Netherlands, this system was initially practiced by followers of Hopman and later became the routine lining system practiced by specialized liners [3]. Thus many paintings held within the Dutch collections, previously lined using a glue-paste adhesive, were relined with the 'new' Dutch method in the course of the late nineteenth and twentieth

клея, так и с помощью воска и смолы имеет свои недостатки. Так, при наклеивании дополнительной основы к авторскому холсту на нем, грунте и красках происходят изменения физической структуры и внешнего вида поверхности картины. С середины 1970-х гг. с введением клея BEVA 371 воско-смоляной метод стал менее популярным в Нидерландах, хотя практика его применения не прекратилась полностью. Данный клей совместим с воско-смоляной смесью, которая присутствует на тыльной стороне и в структуре авторского холста картин, ранее дублированных с помощью этого состава. Поэтому клею BEVA 371 стали отдавать предпочтение при передублировке таких картин.

Приемы дублирования живописи с применением как клея BEVA 371, так и воско-смоляного состава относятся к «горячему» методу, который требует нагрева и использования вакуумного стола. При дублировании с применением «горячего» метода аппаратура достаточно быстро может привести к перегреву красочного слоя и к излишнему давлению на картину, в результате чего может возникнуть деформация на поверхности авторской картины, которая приведет к выравниванию импасто (техника более пастозного, корпусного письма, густого слоя красочных мазков) и к характерной гофрированной фактуре.

В конце 1970-х гг. в качестве альтернативы стала применяться система холодного дублирования, которая свела к минимуму использование влаги и давления. Данная публикация посвящена именно такому методу, который был разработан при Реставрационном ателье Лимбурга (SRAL) Йосом ван Охом и его коллегами по реставрации живописи. Разработка Йоса ван Оха является развитием системы холодного дублирования, созданной в конце 1970-х – 1980-х гг. реставраторами Вишва Мехра и Бента Хаке [4].

Многие живописные работы на холсте, поступающие в Реставрационное

centuries. However, as with the glue-paste technique, the wax/resin lining system is not without its drawbacks. The impregnation of the painting as a whole with the adhesive – original canvas, ground, and paint – changes both the physical characteristics of the structure and the aesthetical appearance of the surface. With the introduction of the adhesive BEVA 371 in the mid 1970s, wax/resin linings became less popular in the Netherlands, although the practice has not died out entirely. This custom-made adhesive is compatible with and adheres well to the natural wax/resin mixtures that remain on reverse of the original and within the structure of paintings previously lined with a wax/resin adhesive. It has become the adhesive of choice when relining these paintings. The application process of both heat-set adhesive lining systems (wax/resin and BEVA 371) is facilitated with the use of the vacuum hot table. It is very easy to overheat the painting and use excess pressure while creating a bond during lining using this apparatus, resulting in surface deformations such as the flattening of impasto and weave interference. Cold-lining systems systems that minimize the use of moisture and pressure became available in the late 1970s as viable alternatives to glue-paste or wax/resin linings. This presentation will describe one such system developed at the Stichting Restauratie Atelier Limburg by Jos van Och and his fellow painting conservators. Van Och's approach has evolved from earlier 'cold lining' procedures as outlined by Vishab Merha and Bent Hacke in the late 1970s and 1980s [4].

Many of the canvas paintings treated at SRAL require serious structural treatment, be it lining or re-lining, tear

ателье Лимбурга (SRAL), требуют серьезных структурных вмешательств: дублирования холста, устранения разрывов или отставания красочного слоя. Для решения каждой из этих проблем предусматриваются определенные действия, в результате которых живописное произведение в целом получает структурную поддержку и стабилизацию [5]. В данной статье будет рассмотрена исключительно система дублирования, которая практикуется в SRAL.

Система холодного дублирования, разработанная Йосом ван Охом, о которой идет речь в данной статье, является продолжением традиции Мехра, предусматривающей «минимальное вмешательство». В 1980-х гг. Вишва при Центральной лаборатории в Амстердаме (ныне Агентство Культурного наследия (RCE)) разработал систему холодного дублирования с помощью растворяющейся активированной прослойки клея, который устанавливает связь между тканью и оборотом оригинального холста на уровне ворса. В попытке сократить количество клея до минимума, при этом обеспечивая эффективную склейку, Мехр решил наносить его через шелковый экран, тем самым измельчая клеевую массу. В начале 1990-х гг. в SRAL этот метод был усовершенствован (т. н. «The Mist Lining Technique»), и для дублирования использовался аэрозольный клей, что дало возможность довести его массу и количество связки до абсолютного минимума. Так же, как и в случае дублирования по методу Мехра, активация адгезии достигается путем повторной активации растворяющегося клея.

Метод дублирования с использованием минимального количества клея имеет немало преимуществ, главным образом, облегчает обратимость реставрации и поддерживает гибкость холста, что позволяет сохранить его качества. Достижение ровной поверхности картины посредством дублирования не является окончательной целью. Это противоречит

mending or laying down of flaking paint. Each of these problems is usually treated as a separate action, though the accumulative results obtained from each step aims to provide structural support and stability to the painting as a whole [5]. This paper will solely focus on the lining system practiced at SRAL rather than treatments used to repair tears, consolidate flaking paint or flatten deformed canvases.

The cold-lining system developed by Jos van Och and described in this paper continues in the Mehra tradition of 'minimal intervention'. In the 1980s Vishwa Mehra, based in Amsterdam at the Central Laboratory (now the Cultural Heritage Agency (RCE)), developed low-pressure cold lining, using a solvent activated adhesive layer to achieve a 'nap bond' with the original canvas. In an effort to reduce the amount of adhesive to a minimum whilst still achieving an effective bond, Mehra began to apply the adhesive through a silk screen to produce dots of adhesive. In the early 1990s this line of thinking was taken further at SRAL, where the quantity of adhesive and the strength of the bond has been reduced to an absolute minimum by applying the adhesive to the lining canvas in a spray (mist) form. Just as with Mehra's linings, bond activation is achieved by reactivating the adhesive using solvents.

Lining using minimal quantities of adhesive presents many advantages, principally the ease of reversibility and maintenance of flexibility of the lining laminate, which allows the qualities of the original canvas to be preserved. Critically the aim is not necessarily to achieve a flat painting through the lining process. This is in obvious contrast to the thinking that the lining canvas should be stiff and relatively inflexible

утверждению, что дублированный холст должен быть жестким и относительно не гибким, чтобы он мог держать оригинальную основу и поддерживать красочный слой на поверхности картины, предотвращая смещение авторского холста [6]. В пределах одной операции, которая является вмешательством с конкретным минимальным воздействием, не могут быть решены сопутствующие дублированию проблемы. Каждую из них необходимо решать отдельно, до процесса укрепления холста. Заклейки из бумаги могут быть использованы для усиления прочности всей картины или тех частей полотна, где имеются прорывы, которые должны быть укреплены отдельно, до процесса дублирования холста. Устранение поверхностной деформации оригинального холста нужно также произвести до процесса дублирования, применяя способ прессования в горизонтальном направлении под воздействием влаги и/или тепла. Кроме того, клей, применяемый для создания связки между двумя холстами, не может быть использован для укрепления отставаний красочного слоя. Эту процедуру следует также производить отдельно, до дублирования холста.

Техника «The Mist Lining Technique», разработанная в SRAL, предусматривает распыление небольшого количества водного раствора эмульсии клея на дублировочный холст. Его подбирают обычно как можно ближе к авторскому с учетом особенностей полотна, размера и среды. В качестве дублетного материала часто используется льняной холст, но можно также применять полиэстеровую ткань, закрепляющуюся при нагревании. Однако зачастую это затруднительно. Дублетный холст заранее натягивается (как если бы он был постиран, а затем снова растянут), и по направлению плетения нитей ткани поверхность слегка шлифуется для того, чтобы волокна были приподняты. Это обеспечивает максимальное сцепление с

in order to carry the tension in the stretched painting, and that it should hold in plane the flattened painting and prevent the movement of the original canvas [6]. Thus, as the lining is with this system an intervention with specific minimal impact, it cannot be used to treat ancillary problems. These issues are treated separately prior to lining. Interleaves can be included to give added stiffness to the entire painting or to specific areas, such as tears, which are mended individually prior to lining. Deformations in the original canvas are flattened prior to lining with applied lateral tension in combination with moisture and/or heat. Furthermore, as the adhesive used to create a bond remains sandwiched between the two canvases, it cannot be used to consolidate or re-adhere flaking or cupped paint. This treatment must be fully considered before lining.

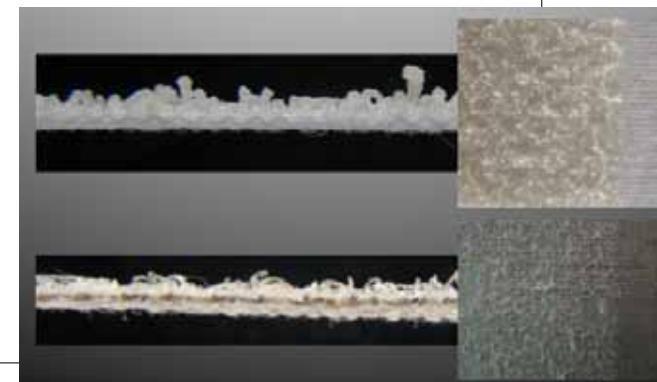
The Mist Lining technique developed at SRAL involves spraying small quantities of an aqueous emulsion of adhesive on to the lining canvas. The choice of lining canvas is determined by the nature of the painting, its size or environment. Linen is often used but it is also possible to use polyester fabric that has not been heat set. Heat set polyester fabric (polyester sailcloth) is difficult to use as a nap is difficult to create. The lining canvas is stretched (if linen washed and then re-stretched), before being gently sanded in the weave direction to encourage nap fibres to stand up from the surface. This provides a maximum surface area for the adhesive mist to settle and avoids saturating the canvas weave with adhesive, leaving a flexible lining support and allowing for the minimum amount of adhesive to be used whilst achieving an optimum bond.

поверхностью аэрозольного клея (спрея), позволяет избежать перегрузки плетений нити холста клеевым связующим и тем самым оставить гибким дублетный холст, а также дает возможность при использовании минимального количества клея произвести оптимальную связку с авторским холстом. Покрываемая спреем поверхность дополнительного холста должна быть обозначена заранее, чтобы клей не попал на не прикрытые авторским холстом края дублетного холста.

В SRAL был проведен ряд экспериментов для определения желаемой степени клеящей силы. В результате мы создали некоторые стандартные приложения. Часто используются следующие формулировки: Plextol K 360 – 70 % (рекомендован из-за своей пластичности при комнатной температуре) / Plextol D 540 – 30 % (рекомендован в связи с высоким молекулярным весом) / Rohagit SD 15 – 1–2 % (рекомендован в качестве эмульгатора для создания необходимой «йогуртообразной консистенции»/ растительный краситель (способствует тому, что после применения клей сохраняет первоначальный вид, особенно при нанесении на белый полиэстеровый холст) [7] (рис. 1). Клей

2. Клеевое покрытие, нанесенное на полиэстер (изображение сверху), и льняной холст (изображение снизу) показаны в поперечном сечении (изображение слева) и фронтально (изображение справа)

2. Sprayed coatings of the adhesive layer on polyester (upper images) and linen canvases (lower images) shown as cross-sections (left images) and frontal (right images). (@Van Och)



1. Компоненты клеящего вещества: Plextol K 360, Plextol D 540, Rohagit SD 15. Фото SRAL (@SRAL)

1. The lining adhesive components: Plextol K360, Plextol D540 and Rohagit SD 15 (@SRAL)

The area of canvas to be sprayed is masked out ensuring that the excess lining fabric not covered by the original canvas (including tacking margins) remains free of the adhesive. A number of trials have been held at SRAL to determine desirable bond strengths and the results have led to some standard applications. The following formulation is often used: Plextol K360 - 70% (chosen for its plasticity at room temperature) / Plextol D540 - 30% (chosen for its increased molecular weight) / Rohagit SD15 - 1-2 % (as an emulsifier for thickening to a 'yoghurt' consistency) / vegetable dye (to allow the adhesive to be seen as it is applied, especially if applied to a white polyester canvas) [7]. (fig.1) The adhesive is applied using a spray gun attached to a compressor; the aim is to apply minute mist of adhesive to the raised nap fibres of the canvas

should not be saturated by any adhesive at all. A number of coats can be applied and these are allowed to dry before lining commences. (fig. 2) Bond strength is determined by the number of coats of adhesive applied, the reactivation solvents used

наносится из пульверизатора, прикрепленного к компрессору. Цель – за минуту распылить его только на приподнятые волокна дублетного холста, тем самым избежав перегрузки (пропитки) плетений нитей холста клеевым связующим. До начала процесса дублирования несколько слоев спрея могут наноситься и высохнуть (рис. 2). Прочность связи зависит от количества наносимых слоев клея, от используемых растворителей для активации клея, от продолжительности контакта с клеем, а также от степени давления во время процесса дублирования картины.

Процесс дублирования осуществляется с помощью активации растворителя при низком давлении с применением так называемой «системы конверта с низким давлением», чтобы инкапсулировать авторский холст с дублетным холстом (рис. 3). Конверт состоит из следующих слоев:

1. натянутый полиэтилен высокой плотности имеет необходимое свойство – твердость (прочность) [8];
2. безворсовый полиэстер, способствующий циркуляции воздуха;
3. поливинилхлоридные трубы с отверстиями диаметром 2 см размещаются по кругу вдоль внутренней поверхности рабочего стола и прикрепляются к пылесосу [9];
4. сверху помещается дублетный холст, на который наносится клей;
5. авторский холст, натянутый на рабочий подрамник [10];
6. последний слой – это тонкая полиэтиленовая мембрана.

Использование вакуумного стола низкого давления или с равномерной поверхностью зависит от требуемой степени натяжения дублетного холста.

Клей активируется с помощью потока паров растворителя, содержащего высокий процент спирта и/или ароматических углеводородов, которые приводят к набуханию клея, тем самым делают его липким. Ограничения

and time in contact with the adhesive, as well as the amount of pressure applied during the lining process.

The lining is performed by means of solvent activation under low pressure using a low pressure envelope system to encapsulate both the (loomed) original and lining canvases. (fig. 3) The envelope is constructed from the following layers;



3. Схематичное изображение дублировочного конверта: нижняя мембрана дублировочного конверта – это натянутый на рабочий подрамник полиэтилен высокой плотности. На его поверхность накладывается марля, которая помогает извлечь воздух из конверта. По кругу вдоль внутренней поверхности рабочего стола размещаются поливинилхлоридные трубы с отверстиями, к которым прикрепляется пылесос. Во время откачки воздуха избыточной частью марли укрывают поверхность вокруг поливинилхлоридных труб. Дублировочный холст натянут на малый рабочий подрамник и размещен внутри большего подрамника, сверху клей. Картину на дублировочный холст кладут лицевой стороной вверх. Поверх нее размещен безворсовый полиэстер для защиты красочной поверхности полотна от мембраны верхнего слоя конверта. Завершающий слой конверта – полиэтилен высокой плотности. Активация клея осуществляется путем контакта марли, пропитанной парами растворителя, с тыльной стороной дублировочного холста. Во время дублирования (самой проклейки) эта марля удаляется. Фото Кейт Сеймур (©Seymour)

3. Schematic representation of a typical lining envelope build up: the lower membrane of the envelope is created by stretching a sheet of high density polyethylene (HDPE) to a working loom. Cheese cloth is placed over this sheet to facilitate air extraction. Perforated plastic tubing is placed in a ring inside the working loom and is attached to a (vacuum cleaner) motor. The excess cheese cloth is tuck around these tubes during air extraction. The lining canvas is stretched to a smaller working loom and placed inside the larger frame with the adhesive upwards. The painting is placed face upwards over the lining canvas. A sheet of non woven polyester is used to protect the paint surface from the upper envelope membrane. The envelope is completed with a sheet of high density polyethelene (HDPE). The adhesive is activate by inserting a sheet of cheese cloth dampened with solvent vapours below the lining canvas. This is removed during the actual lining. (©Seymour).

количества вводимой смеси растворителя определяются параметром растворимости клея и чувствительностью полотна на воздействие растворителей. Типичными растворителями являются этанол и/или ксилол. Небольшой кусок марли такого же размера, что и поверхность дублетного холста, для нанесения клея смачивается растворителем и скатывается в рулон из пластиковой пленки, в который вводится (инъектируется) необходимое количество раствора, как правило, 60 мл/м². Дублетный холст и авторская картина находятся внутри конверта низкого давления, пробный «прогон» растворителя делается еще до введения потока его паров, необходимого для активации клея. После того как марля за счет паров растворителя равномерно покрылась, она быстро раскручивается и первоначально на 10–20 минут помещается на тыльную сторону дублетного холста, чтобы клей стал липким (пары растворителя «транспортируются» через открытую структуру дублетного холста на клей). Конверт герметично закрывается и подвергается влиянию низкого давления, тем самым извлекается воздух из конверта и, таким образом, обеспечивается эффективная активация клея. После чего дублетный холст вместе с авторской картиной осторожно поднимаются, извлекается марля с растворителем, и конверт заново настраивается. Его разгерметизируют и применяют более высокое давление для создания желаемой связи. Низкое давление продолжает применяться до тех пор, пока большая часть паров растворителя не покинет систему, и клей не схватится. Как правило, на это требуется около полутора часов. В течение этого интервала времени давление может постепенно снижаться [11]. Плотна большого формата можно разместить в конверте с лицевой стороны и без перемещения оригинала обеспечить быстрое и плавное удаление марли, пропитанной парами растворителя.

Метод дублирования, описанный в

1) a (loomed) high density polyethylene sheet chosen for its stiffness [8], 2) a sheet of non-woven fabric to improve airflow, 3) 2cm diameter PVC piping with holes drilled into it is then placed around the interior perimeter of the envelope in a circle and attached to the motor of a vacuum cleaner [9]; 4) the prepared (loomed) lining canvas is placed adhesive uppermost; 5) the (loomed) painting [10]; 6) the final layer is a thin polyethylene membrane. A low pressure table or a smooth (table/floor) surface has been used on occasion as the lower level of the envelope when a rigid lining surface is required.

The adhesive is reactivated using solvent vapours typically with high alcohol and/or aromatic hydrocarbon content that swell the lining adhesive causing it to become tacky. Solvent mixtures are restricted to the solubility parameters of the adhesives used and the sensitivity of the painting to those solvents. Typical solvents used are ethanol and/or xylene. A piece of cheese cloth the same size as the sprayed adhesive surface on the lining canvas is dampened with the solvent (mixture) by rolling the cheese cloth into a bundle wrapping it in non-porous plastic film and injecting it with a given quantity solvent, typically 60 ml per m². The lining canvas and original painting are placed inside the low pressure envelope and a dry run is practiced before introducing the solvent vapours to reactivate the lining adhesive. After the cheese cloth has evenly absorbed the solvents it is quickly unrolled and placed in contact with the reverse of the lining canvas initially for 10-20 minutes to allow the adhesive to become tacky (the solvent vapours are 'transported' through the open structure of the lining

настоящей статье, не предполагает решения всех проблем, связанных с сохранением структуры полотен, и многочисленных задач по их укреплению в пределах одной операции. С другой стороны, этот метод следует рассматривать в качестве альтернативы для обеспечения структурной поддержки (внутреннего укрепления) изношенных живописных полотен с использованием минимального количества связки и клея, которые не пропитывают основу, а лишь устанавливают между дублетным холстом и оборотом авторского холста связь «на уровне ворса». Учитывая эти аспекты, рассматриваемый метод

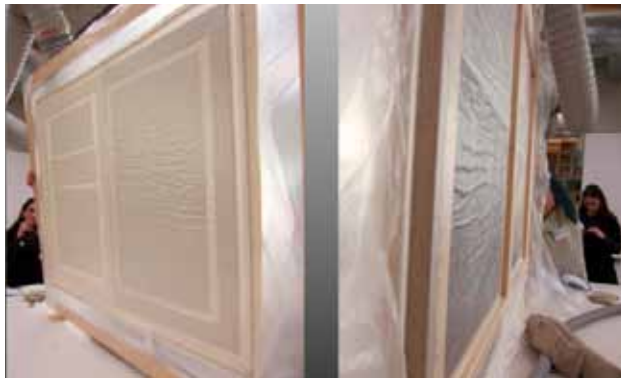


Рис. 4. Использование дублировочного конверта на практике: применение гибкого, тонкого полиэтилена высокой плотности (HDPE) позволяет приспособить мембрану конверта к неравномерным поверхностям картины как с тыльной, так и с лицевой стороны. Более жесткий, толстый полиэтилен может обеспечить в процессе дублирования более прочную опору. Фото SRAL (©SRAL)

4. The lining envelope in practise: choosing a flexible, thin high density polyethylene (HDPE) sheeting allows the envelope membranes to conform to any surface irregularities whether on the front or reverse. Stiffer, thicker sheeting can be used to provide a more rigid support when lining. (©SRAL)

дублирования обеспечивает обратимость реставрации без чрезмерной нагрузки или повреждений оригинальных материалов. При его применении первостепенное значение имеет каждый конкретный случай и, соответственно, метод необходимо адаптировать к конкретным требованиям каждого отдельно рассматриваемого случая. Автор статьи выражает благодарность Баха Стабику, Бианке ван Фельзен и Нанси Ваде.

canvas to the lining adhesive). The envelope is sealed and low pressure is applied to ensure that air is extracted from the envelope and the solvent vapours are thus able to reactivate the adhesive efficiently. After solvent reactivation, the painting and lining are carefully lifted up and the cheese cloth containing the solvent is removed, the envelope is then reconstructed. The low pressure envelope is re-sealed and a higher pressure is applied to create the desired bond. Low pressure is continuously applied until the majority of the solvent vapours have left the system and the adhesive has set. This is typically one and half hours. The pressure can be incrementally reduced over this timeframe [11]. It is possible to line large-scale paintings face down within the envelope, ensuring quick and fluid removal of the solvent dampened cheese cloth without having to move the original or lining canvas.

The lining system described in this paper is not intended to be used to solve all structural problems, nor to treat multiple problems in one action. It should however be considered as an alternative system for providing structural support to weakened canvases using minimal bond strength and an adhesive that forms a nap bond, thus does not impregnate the original or lining canvas. Taking these aspects into consideration, this lining system remains easy to reverse without causing undue stress or damage to original material. When deciding upon treatment options the condition of each individual case should be paramount and treatment systems should thus always be tailored to meet the needs of that particular case.

Материалы/поставщики

Марля
Polyester canvas **Trevira CS 50** (18–200 гр/м²)
Theatex Holland
www.theatex.nl
Контактное лицо: Hans Melchers
Email: theatex@xs4all.nl

Carbon fibre canvas **Carbotex 03-82 CF** (38 гр/м²)
Sefar BV Nederland
www.sefar.com
Контактное лицо: Jan Manuel
Email: jan.manuel@sefar.nl

Rohagit SD 15
Plectol D 540
Plectol K 360
BEVA 371 film
Kremer Pigmente GmbH & Co
www.kremer-pigmente.de
Контактное лицо: Birgit Schiemann и Dr. Kremer

Полиэтилен высокой плотности, листовой, стойкий к действию растворителей и свободный от пластификаторов
Опубликованные статьи: Van Och J., Hoppenbrouwers R. 2003. Mist lining and low-pressure envelopes: an alternative lining method for the reinforcement of canvas paintings. *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*. 17 (1): 116–128; Seymour K., Van Och J. *A Cold-Lining Technique for Large-scale Paintings*. Big Pictures (Postprints from the Big Picture Conference 2000), Archetype Books, 2005

Примечания:

1. Te Marvelde M. (2003). 'The conservation-restoration history of the wax-resin lining procedure' in Molart A multidisciplinary NWO PRIORITEIT project on Molecular Aspects of Ageing in Painted Works of Art Final report and highlights 1995–2002. Edited by Mark Clarke & Jaap Boon, FOM Institute AMOLF Amsterdam; Te Marvelde M. M. (2001). 'How Dutch is 'The Dutch Method'? A History of Wax-Resin Lining in its International Context'. In Past Practice-Future Prospects. Edited by A. Oddy and S. Smith Eds. London, The British Museum. P.143–150.

2. Утверждение Алоис Хаузер, Берлин, (Alois Hauser) цитировано Ежен Вос (Eugen Voss) в 1899.

3. Последователи Николаса Хопмана: его сын Willem Antonij Hopman (1828–1910), C. F. L. de Wild (1870–1922) и его племянник A. M. de Wild (1899–1969), J. C. Traas (1894–1984) и Luitsen Kuiper (1936–1989). См.: Te Marvelde M. (2012). Chap. 25.4 'Wax-resin lining' in Hill Stoner, J & Rushfield, R Editors (2012). *The Conservation of Easel Paintings*. Routledge, Oxon.

4. Mehra V. R. (1974). 'A low-pressure cold-relining table', *Conference on Comparative Lining Techniques*, National Maritime Museum, London; Mehra V. R. (1975). 'Further Developments in Cold-lining (Nap Bond System)', *ICOM Committee for Conservation, 4th Triennial Meeting*, Venice; Mehra V. R. (1981). 'The Cold-lining of Paintings', *The Conservator*, no. 5.

5. Hackney S. (2004). *Paintings on Canvas: Lining and Alternatives*. Tate Papers. ISSN 173-9854. URL: <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/04autumn/hackn> (дата обращения 07.10.2012).

6. Hedley G. (1981). 'The stiffness of lining fabrics: theoretical and practical considerations' *ICOM-CC Preprints, 6th Triennial Meeting Ottawa*; Hedley G., Villers C. (1982). 'Polyester Sailcloth fabric: a high-stiffness lining support' *IIC Conference Preprints*, Washington.

Acknowledgements:

Bascha Stabik, Bianca van Velzen, and Nancy Wade

Materials/Suppliers:

Cheese cloth (open woven cotton fabric)
Polyester canvas 'Trevira CS 50' (18-200 gm/m²)
Theatex Holland
www.theatex.nl
contact: Hans Melchers
Email: theatex@xs4all.nl

Carbon fibre canvas 'Carbotex 03-82 CF' (38 gm/m²)
Sefar BV Nederland
www.sefar.com
Contact: Jan Manuel
Email: jan.manuel@sefar.nl

Rohagit SD 15: aqueous dispersion of a methacrylic acid-acrylic ester copolymer
Plectol D540: copolymer methyl methacrylate and butylacrylate (Tg = 29°C)
Plectol K360: acrylic polymer based on 2-ethyl hexylacrylate (pH adjusted before used to 7 using ammonium hydroxide; Tg = -31°C)
BEVA 371 film
Kremer Pigmente GmbH & Co
www.kremer-pigmente.de
Contact: Birgit Schiemann and Dr. Kremer

High Density Polyethylene (HDPE) sheeting: different grades (solvent resistant and free from plasticisers)
Available at hardware stores

Published Articles:

Van Och, J., and R. Hoppenbrouwers. 2003. Mist lining and low-pressure envelopes: an alternative lining method for the reinforcement of canvas paintings. *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* 17(1): 116–128.

Seymour, Kate; van Och, Jos, *A Cold-Lining Technique for Large-scale Paintings*, Big Pictures (Postprints from the Big Picture Conference 2000), Archetype Books, 2005

1. Te Marvelde, M (2003) 'The conservation-restoration history of the wax-resin lining procedure' in Molart A multidisciplinary NWO PRIORITEIT project on Molecular Aspects of Ageing in Painted Works of Art Final report and highlights 1995-2002 Edited by Mark Clarke & Jaap Boon, FOM Institute AMOLF Amsterdam; Te Marvelde M.M. (2001), "How Dutch is 'The Dutch Method'? A History of Wax-Resin Lining in its International Context". In Past Practice- Future Prospects. Edited by A. Oddy and S. Smith Eds. London, The Britis

2. Claim by Alois Hauser, Berlin, quoted by Eugen Voss in 1899.

3. Nicolaas Hopman followers included: his son Willem Antonij Hopman (1828-1910), C.F.L. de Wild (1870-1922) and his nephew A.M. de Wild (1899-1969) as well as J.C. Traas (1894-1984) and Luitsen Kuiper (1936-1989) see Te Marvelde, M (2012) Chap. 25.4 'Wax-resin lining' in Hill Stoner, J & Rushfield, R Editors (2012) *The Conservation of Easel Paintings* Routledge, Oxon.

7. Первоначально формула состояла из 70% Plextol D 360 и 30% Plextol D 541. Эти два акриловых адгезива были составлены из того же сополимера, но с разными молекулярными массами. Поставки этих видов клея больше не доступны, в связи с чем были заменены на Plextol K 360, с добавлением 30% Plextol D 540 (более высокой молекулярной массой, следовательно, выше Tg). Plextol K 360, хотя также является акриловым составом, по сравнению с Plextol D 540 создан из другого сополимера, что, однако, предположительно не оказывает вредного воздействия на состав смеси.

8. Плотность полиэтилена варьируется в зависимости от требуемой гибкости дублетного холста. Увеличивая его плотность, можно устранить поверхностные деформации оригинального полотна, используя гибкий холст в качестве альтернативы, можно избежать выравнивания импасто на авторском холсте. В зависимости от размера при необходимости одна сторона дублетного конверта укрепляется на станке, тем самым в процессе дублирования будет обеспечен доступ конверту с обеих сторон.

9. Пылесос используется для извлечения из конверта воздуха, тем самым увеличивая давление. Поверхность трубы покрыта чередующимися слоями безворсового полиэтилена, который обеспечивает систематическую и равномерную вентиляцию внутри конверта.

10. В зависимости от размера дублетный, как и авторский, холст может быть размещен на подрамнике. Еще раз подчеркнем, что в зависимости от размера при склейке (дублировании) дублетного холста на авторский, процесс может осуществляться лицевой стороной вверх или вниз.

11. В зависимости от продолжительности времени нахождения пропитанной парами раствора марли в конверте и параметров давления для активации дублетного клея можно отрегулировать прочность связки.

4. Mehra, V.R., (1974) 'A low-pressure cold-relining table', *Conference on Comparative Lining Techniques*, National Maritime Museum, London; Mehra, V.R., (1975) 'Further Developments in Cold-lining (Nap Bond System)', *ICOM Committee for Conservation, 4th Triennial Meeting*, Venice; Mehra, V.R., (1981) 'The Cold-lining of Paintings', *The Conservator*, no. 5.

5. Hackney, S. (2004) 'Paintings on Canvas: Lining and Alternatives' *Tate Papers* ISSN 173-9854 <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/04autumn/hackn...>, Accessed 07-10-12

6. Hedley, G. (1981) 'The stiffness of lining fabrics: theoretical and practical considerations' *ICOM-CC Preprints, 6th Triennial Meeting Ottawa and Hedley, G.; Villers, C. (1982) 'Polyester Sailcloth fabric: a high-stiffness lining support'* IIC Conference Preprints, Washington.

7. The original formulation consisted of Plextol D360 70% to Plextol D541 30%. These two acrylic adhesives were composed from same copolymer but of different molecular weights. Supplies of these adhesives are no longer available and have thus been substituted with Plextol K360, which is stiffened by adding 30% of Plextol D540 (higher molecular weight, thus higher Tg). Plextol K360, while also an acrylic, consists of a different copolymer than Plextol D540 – however this is thought not to have a detrimental effect on the composition of the mixture on ageing.

8. The stiffness of both plastic sheets can vary depending upon the flexibility required to accommodate the surface of the painting - some deformations in the original can be reduced by increasing the stiffness of the lining envelope membranes, alternatively by using a highly flexible membrane high impastos will not be damaged. Size depending, if required, one side of the lining envelope may be loomed which will allow access to both sides of the envelope during lining.

9. The motor is used to extract air from the envelope creating a pressure. The piping, combined with the fabric placed over the polyethylene sheeting, ensures a systematic and even extraction of the air from the interior of the envelope.

10. Size depending the lining canvas may be loomed as may the painting. Again size depending, the lining process can take place either face up or face down. The degree of stiffness of the envelope membranes are adjusted accordingly.

11. Bond strength can be adjusted by varying the time the cheese cloth containing solvent vapours is left within the envelope and the amount of pressure applied once the lining adhesive is activated.

Устранение прорывов на холсте

Кейт Сеймур

Нидерланды, Маастрихт,

Реставрационное ателье Лимбурга (SRAL)

Университет Амстердама

Методы устранения прорывов

В статье будут рассмотрены некоторые методы устранения прорывов на холстах, восстановления оригинальных и использования хирургических нитей. Также будут освещены случаи уместности предлагаемого метода применения, преимущества техники восстановления, рассмотрен метод склеивания «нить к нити», а также выбор инструментов и материалов.

Растяжение холста во время производства приводит к тому, что нити основы и утка имеют различную длину. Если разрезать идеальный квадрат и взять одну нить основы и одну нить точной пряжи, то можно увидеть, что первая больше второй. Это означает, что при ударе холста короткие уточные нити, теряя прочность, рвутся в первую очередь. Профессором Хейбером было установлено, что чаще всего на нитях основы прорывов не возникает. Мы все были свидетелями, как часто в результате повреждений наблюдаются длинные продольные торчащие нити и порванные перекрестные.

Заделка прорывов направлена на восстановление правильного натяжения холста на подрамник. Прорыв основного холста в локализованной области приводит к потере силы его натяжки, что может привести к искривлениям поверхности в этой области, так как нити будут реагировать на колебания относительной влажности. Если прорывы остаются открытыми, то «свободные» стороны (борта) нитей подвержены «продольному изгибу», деформации, сжатию из-за способности впитывать влагу. Таким образом, под напряжением нити холста по-прежнему остаются внутри плоскости, но если натяжение холста нарушено, то нити

Tear Repairs

Kate Seymour

Thanks to: Prof. Winifred Heiber

Petra Demuth (CICS, Cologne)

Louise Wijnberg (Stedelijk Museum, Amsterdam)

Methods of tear repair

The philosophy of tear repair reweaving original threads and using surgical threads will be explained and some of the techniques will be demonstrated. Explanation will be given for when the method used is appropriate. The advantages and benefits of the reweaving technique and the thread-to-thread readhesion technique as treatment options will be compared. The choice of tools and materials will be discussed.

Tensions developed during weaving, warp and weft threads are different lengths. If you cut a perfect square and take out one warp and one weft yarn, you will find that the warp is longer than the weft. This means that when stress is applied to the fabric, the shorter weft threads exceed their capacity to give sooner and break first. Heiber found that more often than not tears occurred parallel to the warp. We have all seen how often tears have long intact floating threads with broken cross threads, and this is the explanation.

Tear mending aims to restore the continuity tension within the primary support. Canvas paintings are usually placed under tension on a secondary support. Tears in the primary support cause a loss of tension in a localised area. This may lead to planar distortions in that area, as the threads of that area will respond to fluctuations in relative humidity. If the tear/gap is left open the 'free' sides are susceptible to 'buckling' / deformation / shrinkage as a result of

будут внеплоскостными. Со временем это может привести к усадке холста, так как нити реагируют на повышенный уровень влажности в окружающей среде и при его колебании набухают, в результате сжатия общий объем холста уменьшается. Это может привести и к другим структурным проблемам, таким как «завивка» на концах нитей, отставания грунта или красочного слоя. Сжатие концов нитей может привести к образованию «дыр» с не сходящимися краями и без возможности соединения внахлест. Борты (края) прорывов также могут торчать из плоскости авторского холста (внеплоскостные) и быть подверженными влиянию дополнительных структурных повреждений – ударов. Концы сломанных нитей могут также деформироваться или изнашиваться (распутываться), что также приведет к дальнейшему разрушению холста.

Информация о прорывах

Прорывы чаще всего образуются в результате механических повреждений – от удара извне. Однако также они могут появляться по причине слабости или несовершенства нитей холста. Это может произойти из-за того, что к нитям основы и утка во время изготовления холста применялись различные нагрузки, или же они были сотканы из совершенно разных волокон. Прорывы на оригинальном холсте редко выглядят как простые прямые разрезы, обычно они имеют более сложные конфигурации в виде «L», «T», «7». На момент удара дополнительные деформации образуют выпуклости или вмятины на холсте. Форма прорывов и деформаций связана с степенью изношенности авторского холста: чем более хрупкий, не упругий материал, тем более сложным по форме будет прорыв. Новый холст является более эластичным, поэтому края нитей на нем могут быть деформированы сильнее, нежели на старых полотнах. Характер повреждений может определить методы восстановления.

Появление прорывов зависит

their capacity to absorb moisture. Thus, under tension, the canvas threads remain in-plane, but if the tension is broken, the threads move out-of-plane. Over time this may lead to shrinkage as the threads react to increased levels of moisture in the environment, as RH levels fluctuate the canvas threads swell and due to the degree of crimp, the total 'volume' shrinks. This can lead to other structural problems such as 'curling' of the tear edges or the delamination of ground/ paint layers as the distance occupied by the support is no longer sufficient to accommodate the less elastic paint layers. This shrinkage of the border threads may also lead to 'gaping' tears where the two sides no longer meet and an overlap is no longer possible to obtain. Edges of tears may thus be often out-of-plane with the original support and are also thus more susceptible to additional structural damage / knocks. The ends of the broken threads may also deform or fray (unravel), also leading to further degradation.

Tear formation:

Tears most often occur as a result of mechanical damage, ie an impact from an external source. However, tears may also occur because of a weakness or imperfection in the thread which, when under load, snaps. This may occur in one thread direction as the warp and weft can have different loads applied during the fabrication of the textile or can consist of a totally different fibre. Tears are rarely straight forward gashes (---) in the primary support; most are 'L', 'T', '7' or more complex in form. Additional deformations may be present in the form of flaps or folds at the point of impact. The form of the tear / deformation is related to the degree of degradation of the original support – the more brittle, inelastic

от свойств и состояния авторского холста, от характера воздействия (острым или тупым предметом), направления удара (вертикальный, горизонтальный). Полотно рвется в основном в вертикальном направлении от источника воздействия, но это также зависит от типа плетения холста (степень плотности, фабричный или нет, направление нитей основы и утка) и степени окисления волокна (гибкость, эластичность, ломкость).

Деформации:

От воздействия на холст вокруг прорыва образуются деформации, в результате чего нити вытягиваются или разрываются. Нити, идущие в параллельном направлении от прорыва, часто остаются целыми, но растянутыми, тогда как нити, находящиеся в вертикальном направлении, бывают разорваны, зачастую с утратами. Параллельные нити могут заново переплестись с разорванными перпендикулярными нитями, однако, если они были растянуты, образуется «излишний» материал, и в этом случае деформацию будет невозможно полностью устранить. Также могут возникнуть внеплоскостные деформации холста.

В прошлом зачастую на прорыв на оборот полотна накладывалась заплатка, фиксируемая с помощью животного клея или воска и клея на основе синтетической смолы. Спустя некоторое время из-за толщины и жесткости в сочетании с применяемым клеем заплатки четко вырисовывались на лицевой стороне картин. Эта «призрачная» выпуклость является также результатом воздействия «точки натяжения» клея на плоскость уже натянутого холста (стягивает холст). Серьезно поврежденные, как и картины с небольшими прорывами на холсте, дублировали.

В настоящее время в качестве альтернативы дублированию с целью минимального вмешательства рассматривается заделка прорыва

and oxidised the canvas is, the more 'sharp' the tear will be. Newer canvases are more elastic and the edges of the tear may deform more than those in older canvases. Thus, the nature of the damage may indicate the treatment that is subsequently required.

Therefore, tear formation is highly dependant on the nature and condition of the original in addition to the source of impact (sharp / dull) and the direction of impact (perpendicular, parallel). Mostly tears will form perpendicular to the source of impact, but this is also influenced by the weave type (degree of crimp, machine woven, direction of warp / weft) and the degree of oxidation within the fibres (flexibility, elasticity, brittleness).

Deformations:

Often the area around the tear is distorted on impact, resulting in over stretching of threads or rupturing of threads: threads parallel to the direction of the tear often remain intact but over stretched, whereas threads perpendicular to the tear are ruptured and often sections are missing. Parallel threads can often be rewoven back into the ruptured perpendicular threads, however if the thread has been extended (stretched) there will be 'excess' material and the 'deformation' may not be possible to be removed completely. Out-of-plane deformations may also be present.

In the past patches were applied often to the reverse of tears/gaps using often animal glue or wax/resin adhesive. Over time, due to a combination of the glue and the thickness/stiffness of the patch, these have become visible on the front of the primary support. This 'ghost' image is also the result of having the 'point of tension' i.e. glue behind the

посредством заплат. Так называемая система «нить к нити» направлена на восстановление поврежденного холста с помощью заплаты, имеющей аналогичную ему структуру плетения, прочность (долговечность), фактуру, являющейся настолько же состаренной, как и авторский холст, но неповрежденной. Соединение «нить к нити» позволяет интегрировать клей в плоскость натянутого холста, уменьшая тем самым возможность образования «призрачной» выпуклости на лицевой стороне картины.

Идеальный выбор критериев

Материал заплаты должен быть упругим, не хрупким, гибким и эластичным, ненагруженным, стабильным, инертным и обратимым, кроме того, подходящим для заделки прорыва с использованием только небольшого давления, тепла и влаги. Цель заключается в том, чтобы присоединить соответствующие нити основы и утка, переплетая волокна для воссоздания первоначального плетения авторского холста. При необходимости могут быть добавлены дополнительные нити для завершения ткацкого узора.

Предварительная обработка

Прежде чем заделать прорыв заплатой, надо стабилизировать красочный слой вокруг разреза, чтобы препятствовать его утратам. Места отставания должны быть укреплены. Часто вокруг разрыва образуется осыпь красочного слоя и грунта, особенно в случае застарелого прорыва. Однако свежие прорывы не всегда приводят к утратам красочного слоя. В этом случае восстановление волокон холста может оказаться более затруднительным!

Соединение нитей «один к одному»

С 1985 г. профессором Хейбером и его коллегами были проверены многие виды клея, применяемые для заделки прорывов заплатами. В своих публикациях он рассказывает о плюсах и минусах всех

tension plane. More seriously damaged paintings were lined, however, paintings have been lined for the smallest of tears. Nowadays, tear mending is seen as an alternative to lining – 'minimal intervention'. A thread to thread system aims to restore the damaged canvas support using a repair that has similar weave structure, strength (durability), surface, long-term behaviour and aging characteristics to the original, undamaged material. The joining of thread-to-thread allows the glue to be integrated into the tension plane, thus reducing the possibility of a 'ghost' image forming.

Ideal selection criteria:

Tear mending materials should be resilient, without being brittle, flexible, and elastic, stress-free, stable, inert and reversible, furthermore, easily workable using only slight pressure, heat and moisture. The aim is to rejoin corresponding threads in both the warp and weft direction, interweaving the threads where necessary to recreate the original weave of the primary support. Additional threads can be added if necessary to complete the weave pattern.

Preliminary treatments:

Before tear mending can occur the surrounding paint layers should be stabilised to inhibit paint loss. Wherever possible the paint flakes should be replaced, and consolidated. Often paint/ground layers next to the tear are missing, especially when dealing with older tears. However, newer tears may not have suffered paint loss. This may prove more difficult when re-weaving the canvas threads!!

Thread to thread joints:

Since 1985 Prof. Heiber and his colleagues have tested many adhesives

предшествующих практик. Результаты многолетней работы и испытаний привели к разработке реверсивной клеевой системы, состоящей из двух частей. Укрепляющий состав, который разработал и рекомендует Хейбер, представляет собой смесь 10%-го пшеничного крахмала и 20%-го осетрового клея в пропорции один к одному. Клей обеспечивает прочность, а крахмал выступает в качестве наполнителя. Если вы хотите получить более жидкий клей, перед приготовлением следует разбавить крахмал до 5 %, чтобы концентрация клея не снижалась. Хейбер также использует 3–5%-й осетровый клей для восстановления волокон, как это описано ниже. Клей хранится при рабочей температуре в стеклянной ампуле, закрепленной на небольшой горячей пластине. Небольшое отверстие в колпачке ампулы обеспечивает доступ. Хотя компоненты могут храниться в шприцах без воздуха, свежую клеевую смесь нужно готовить ежедневно.

Если это возможно, следует восстановить структуру волокон путем переплетения концов ниток холста по краям разрыва. Борта разрывов должны быть соединены (переплетены) с соответствующими концами нитей холста, обеспечивая наибольшую поверхность для нанесения клея. В качестве альтернативного варианта, если эту процедуру осуществить невозможно, можно соединить нити встык. Для этого используется необходимое количество клея (предпочтителен Аралдит и клей для соединения волокон). Наилучшим способом обеспечения прочности на местах разрыва является переплетение, так как оно использует все волокна прорыва, но может изменить гибкость нитей, так как волокна из-за клея становятся тугими.

Перестроить

Заново растягивая деформированные нити для соединения волокон, можно вернуть их в прежнее состояние, расправить, тем самым

in their approach to the tear closure and repair processes. Heiber explains in the literature the pros and cons of all the past procedures and used diagrams and tests to support his theories. The result of years of work and tests culminated in the development of a reversible two part adhesive system. The consolidant mixture Heiber developed and highly recommends is a 1 to 1 mixture of 10% wheat starch paste and 20% sturgeon glue. The glue provides the strength and the starch paste acts as a filler. If you have to thin the adhesive, you should dilute the starch to 5% before making the mixture, so that the glue concentration is not reduced. He also uses a 3 to 5% sturgeon glue solution for thread preparation, as described below. The adhesive is kept at working temperature in a glass vial on a small hot plate. A small hole in the vial cap allows access while reducing evaporation. While the components can be stored if kept in syringes, with all air expelled, the adhesive mixture should be made fresh daily.

If possible, an overlap should be used. This can be 'recreated' by teasing out fibres from the ends of the broken threads. These should be intermingled with those on the corresponding thread to give the greatest surface area for the adhesive. Alternatively, if no overlap is possible a butt-joint can be made. This relies more on the cohesive strength of the adhesive (must be high eg araldite) and the adhesive functions as an interlocking mechanism. The best system for tensile strength is an overlap as this uses all the fibres of the thread, but, this can change the flexibility of the thread as the fibres are stiffened with adhesive.

перестроить борта разрывов. Существуют различные системы для достижения этого. Так называемая специальная система «trekker» Хейбера представляет собой раму, которую можно прикреплять на тыльную сторону подрамника. Нити привязываются с интервалами между рамой, и оборотная сторона находится на краях прорыва. Нити, таким образом, будут натянуты, и медленно с двух сторон можно сближать друг к другу борта разрывов. Этот метод применим для заделки небольших повреждений, но не эффективен для устранения значительных разрывов. Вместе с тем он имеет огромное преимущество, т. к. обеспечивается постоянное натяжение холста и одновременный доступ к разрыву с обеих сторон (с тыльной и лицевой). Другие методы связаны с применением давления, тепла и влаги.

Адгезивы

При выборе клея для фиксации нитей разрывов имеют важное значение различные факторы: обратимость, старение, время отвердения, стабильность, цвет, растворимость.

В прошлом часто использовались следующие клеящие вещества:

- эпоксидные смолы (Araldite) (не рекомендуется),
- Paraliod B 72 (клей становится очень ломким),
- клей ПВА (клеящее вещество, образующее поперечные связи),
- полиамидный порошок связки (очень часто используется в Великобритании),
- суперклея (не рекомендуется),
- крахмал/осетровый клей (хорошо зарекомендован),

Realignment:

The realignment of the tear edges may involve a re-stretching of deformed threads so as to obtain a closed joint. Threads that may have been stretched on impact may have to be 'pulled' back into position. There are various systems to achieve this – specifically Heiber's 'trekker' system which is a pulley block that can be attached to the reverse of the stretcher on opposing sides. Threads are attached at intervals between the trekker and its opposite side of the tear. The threads are then tensioned and slowly the two sides of the tear may be brought closer together. This system is effective in closing open 'gaping' tears but may not be so efficient when dealing with very complex tears. However, it has a huge advantage in that the canvas can remain on the stretcher, that a constant tension can be applied and that both sides of the tear (front and reverse) can be accessed simultaneously. Other techniques, involve the use of pressure, heat and moisture.

Adhesives:

Various factors are important for the choice of adhesive: reversibility, aging, cure time, stability, colour, solubility. Experiment with the application of these glues in a 'wet' format or as a 'dry' film that is thermoplastic or heat set. The adhesives below have been often used in the past:

- epoxy resin (Araldite), (not recommended)
- Paraliod B72, (becomes very brittle)
- PVA, (cross-links)
- polyamide welding powder, (very common in the UK)
- 'superglue', (not recommended)
- starch/sturgeon glue, (works well)

- BEVA 371 (хорошо зарекомендован),
- Plextol D360/D540 (используйте в качестве сухой пленки),
- EVA (используйте в качестве сухой пленки).

Дополнительные кромки

Эти кромки предварительно проклеивают клеем. Здесь полезно использовать термопластический клей, который можно активировать с помощью тепла и небольшого давления. Слишком тяжелый пресс может покоробить основу, и заплатка обрисуеться на лицевой стороне холста. Дополнительные кромки могут быть применены как в направлении нитей основы, так и утка.

Искажения плоскости

До заделки прорыва заплатой следует обработать деформации на поверхности авторского холста. Однако «дополнительное пространство», возникшее в результате деформации, может быть полезным, поэтому можно специально деформировать холст для его появления, чтобы потом нанести заплату. Плоскостные искажения холста удаляются «традиционным» способом – с применением тепла, пресса и влаги после нанесения заплатки. Однако до этого было бы полезно частично обработать холст или создать деформации на его плоскости, а после завершения заделки прорыва заплатой достигнуть оптимальной плоскости.

Вставки

Впадины на авторском холсте могут создавать такие же проблемы, как и прорывы. Если структурное воздействие привело к утрате материалов или возникновению разрыва на авторском холсте, тогда на него наносится заплатка из материала, который соткан, как авторский холст, и имеет такую же плотность и состав. Это делается для того, чтобы по всей плоскости холста создать однородное

- BEVA 371, (works well)
- Plextol D360/D540, (use as a dry film)
- EVA (use as a dry film)

Bridging threads:

These can be pre-sized with an adhesive. It is helpful here to use a thermoplastic adhesive that can be activated with heat and little pressure. Too much pressure can cause indentations and push the mended tear out-of-plane. The bridging threads can be applied either in the warp and weft directions perpendicular to the direction of the tear, or following the 'ductus' of the tear.

Planar Distortions:

Deformations in the primary support may be treated before the tear is mended, however, it may be useful to have the 'extra space' created by the deformation or in fact to deliberately deform the canvas to create extra space with which to work with during the tear mending phase. Planar distortions can be treated 'traditionally' with heat, pressure and / or moisture after tear mending. However, it may be beneficial to partially treat deformations or to create deformations before tear mending and then on completion of tear mending attempt to achieve optimum flatness.

Inserts:

Lacunae in the primary support of a canvas can cause much the same problems as tears. If a structural impact has lead to the loss of material ie a hole or gap, in the primary support, then this can be filled with a canvas of similar weave density, consistency, etc. in order to replace an overall homogenous tension throughout the painting. The insets should be made from decrimped, primed canvas of the same weight,

натяжение. Для вставки должен быть использован холст выровненный, первоначально обработанный, имеющий такую же толщину, плетение и плотность, как и авторский. Направление плетения холста вставки должно также соответствовать направлению нитей авторского холста.

Заплата должна быть нанесена заподлицо с тыльной стороной холста, но не подниматься выше уровня грунта с лицевой стороны для того, чтобы освободить пространство для заполнителя. Вставки должны быть прикреплены с тыльной стороны (с использованием набора клеев, который применялся для заплатки). При наложении вставки, чтобы не покоробить холст и избежать возникновения излишнего заглабления на авторском холсте, нужно использовать лекало. Форма вставки должна соответствовать форме разрыва. Размер краев заплатки не должен быть больше бортов разрыва на авторском холсте.

Вставки могут быть усилены за счет применения заплаток на тыльной стороне холста или прикреплением «кромок» к нитям разрыва. Если прорыв слишком узкий для положения холщовой заплатки, то в этом случае для заполнения можно использовать пульпу холста. Эту смесь изготавливают из волокна, смешанного с метилцеллюлозой и клеем ПВА (капли). Ее можно также применять в качестве «кромки», накладывая поверх слабых разрывов.

Заплаты

Как упоминалось ранее, заплатки могут быть размещены вокруг бортов разреза, если картина не была дублирована. Заплаты обеспечивают дополнительную поддержку в зоне повреждения холста. Важно, чтобы она была достаточной, но не излишней, так как это может вызвать деформации на других участках холста и привести к возникновению новых разрывов в будущем. Вновь хочется подчеркнуть важность выбора клея. Адгезив не должен создавать негибкую связку, так как это может

weave and thread count as the original. The weave direction of the inset should be placed in the same orientation as the original. The inset should be inserted flush with the reverse of the canvas, but also should not rise above the level of the ground layer at the front, so as to allow space for the application of a filler. Inserts should be attached (with the same choice of adhesives as for tear mending) from the reverse. In order not to have the insert too far forward, a template can be used to absorb the extra depth. The insert should conform to the shape of the hole – there should not be a wide gap between the border of the insert and the original canvas. Inserts may be reinforced by the application of a patch to the reverse of the canvas or with 'bridging' threads. If the gap is too narrow for a canvas inset, a canvas 'pulp' can be used to fill the missing threads. This is made from linen fibres mixed with methyl cellulose and PVA (drops) – and can also be applied as 'bridging' threads over weak tears.

Patches:

As mentioned previously, patches may be placed over tear areas if paintings are not lined. The patches give added support to the damaged area. It is important that sufficient support is given, however, it is also important that this is not exceeded as this would cause new areas of stress to arise, and may lead to the creation of future tears. Again, the choice of adhesive is important. The adhesive should not create too rigid a bond. This would create an area of uneven rigidity within the painting and cause that area to react differently to atmospheric fluctuations. Again, reversibility is also a priority.

Patches may often be used as local interleaves to reinforce tear areas if the

привести к неравномерной плотности холста, и эта обособленная часть будет по-другому реагировать на изменения колебаний параметров воздуха, нежели остальная поверхность холста. Еще раз отметим, что обратимость заделки прорыва также является одной из приоритетных задач.

Заплаты могут быть часто использованы в качестве бумажной прокладки для укрепления разрывов на картинах, которые были дублированы. В этом случае заплатка не должна состоять из толстого холста, чтобы не вызвать деформации на плоскости картины. Клей для заплатки необходимо использовать в физическом и химическом плане инертный по отношению к составу, который использовался при дублировании.

Метод «нить к нити»

Данный метод осуществляется под микроскопом с использованием мелких инструментов, заимствованных из практик стоматологии и энтомологии. Восстановление с использованием этой системы – процесс трудоемкий и практически невидимый невооруженным глазом. Этот метод позволяет проводить устранение разрывов, перестраивая возникшие в результате деформации повреждения, и при минимальном вмешательстве восстанавливать визуальную, физическую и механическую целостность полотна.

Рассматриваемый метод можно особенно эффективно применять к картинам эпохи модерна и современным произведениям искусства (картины с незакрашенным фоном или с видимыми участками незакрашенного холста), он будет существенно дополнять арсенал реставраторов в области восстановления разрывов на холстах. Подобный способ устранения разрывов для произведений на холсте может быть использован в качестве альтернативного метода для реставрации порванных холстов, где применение заплаток невозможно.

painting is to be lined. In this case, the patching material must not be thick enough to cause a disturbance on the surface of the painting. The adhesive used must be inert both physically and chemically with the adhesive used to create the lining.

Thread to Thread technique:

The technique demonstrated will be carried out under the microscope using fine tools adapted from dentistry and entomology. Repairs made using these systems, although labour-intensive, are virtually invisible. These techniques allow for the viable repair of tears, for the realignment of distortions or gaps resulting from tears and can re-establish the visual, physical and mechanical integrity of the canvas while using minimal intervention.

The reweaving technique can be especially effective for modern and contemporary works of art (colour field paintings or works where unpainted ground or raw canvas may be visible), and will add significantly to a conservator's repertoire for the treatment of tears in fabric-supported paintings. Although invisible reweaving has been developed for paintings on fabric-based supports, this technique can be used as an alternative for the repair of torn woven fabric where patching or lining is not an option.

Begin by placing the canvas face down on a fairly hard surface. Start an area that will mend fairly easily and working out from that point. Studying the tear, determining the proper orientation of the threads, and planning the mending strategy is very important. The reconstruction of a weave structure ideally recreates: the weave pattern; the thread tension; the independent

Для начала надо установить холст лицевой стороной вниз на достаточно твердую поверхность. Приступать к восстановлению нужно в той части холста, которую будет довольно легко залатать. Необходимо изучить разрыв, чтобы определить правильное направление нитей и спланировать стратегию штопки (запайки). Реконструкция структуры плетения идеально воссоздает узор плетения, натяжение нитей, непосредственное движение нитей и плоскость холста. Однако иногда возникает необходимость удалить нитку на небольшом участке или иным образом изменить структуру холста из-за недостаточного количества материала для штопки.

После нанесения клея при помощи пинцета и стоматологического зонда следует слегка растрепать концы ниток холста. Осетровый клей насыщает нити, раскручивает волокна, тем самым удлиняя их. Во время этого процесса нанесенный на слегка увлажненные нити клей просыхает. Для расслабления и удлинения нитей используется разогретая игла.

Данный инструмент представляет собой сварочную иглу с штучным диагональным наконечником. Она должна храниться в блоке управления при температуре +35–40° C.

Предварительно обработанные нити утка готовы к соединению. Нити основы растрепаны и торчат из плоскости холста, которая еще будет обработана, и поддерживаются с помощью крепезных пинцетов. Нити основы, находящиеся под нитями утка на холсте, прикрепляются первыми.

При помощи колющей иглы небольшое количество смеси пшеничного крахмала и осетрового клея распределяется на концы ниток, которые должны быть соединены между собой. Они слегка заходят друг на друга, для операций с концами нитей используется стоматологический инструмент. Для выполнения надлежащего соединения рекомендуем применять

movement of the threads; and the plane of the canvas. It should also be durable. However, it is sometimes necessary to remove a thread for a short space, or otherwise alter the weave structure when mending if not enough material is available.

Once an area is chosen to begin mending, select two dental probes with corkscrew-like ends to manipulate the tear. The first step is to gently to move all the thread ends up, or towards the back of the painting, to facilitate orientation. To anchor the chosen area place a finishing nail on either side with the nail head 1/8 inch away from the tear edge. These were held in place by weights in the form of iron bars, bevelled so as not to obstruct the work. Using the probes, organise the threads, examined them for length and break location, and reweave them where possible.

The broken threads are almost always frayed. Before the actual mending occurred, each yarn was preconditioned with water and/or the dilute sturgeon glue and drawn out with probes or tweezers to elongate them. To dispense adhesive use an insect needle inserted into a pin vise backward, with the head pointing out. This tool is used to carry the very small amount of glue needed to infuse the broken weft yarn ends, and recommended against a brush, because it either deposits too much glue or becomes dried and clogged. A very small brush can be used for the water.

It is extremely important to use the smallest amount of adhesive and only to infuse those yarns being mended. If too much adhesive is administered, the yarns become bulky and the mend becomes messy and distorted.

сварку подогреваемой иглой, с помощью небольшого надавливания нужно соединить концы нитей. Используйте подогретую иглу, направляйте нити друг к другу сначала с верхней части, а затем сбоку. Слишком большое давление может привести к вздутию нитей, и они станут тяжелыми.

После соединения нижних нитей разместите по отдельности нити основы в надлежащем месте и начните соединение верхних нитей. Важно скреплять только их кончики, а не приклеивать полностью нити основы и нити утка друг к другу, чтобы обеспечить гибкость и подвижность холста.

Дозируйте количество клея, это является лучшим инструментом при осуществлении соединений нитей. Результатом этой работы является практически невидимая даже под увеличительным стеклом запайка [1].

Материалы и инструменты

Изогнутые иглы для заделки прорывов на холсте

Разновидности: швейная игла, бисерная игла или игла для простегивания одеял (торговая марка: Pym); иглы для набивки и сухого валяния; хирургические иглы: сосудистая игла.

длина: 20-50 мм

Материал: нержавеющая сталь или железо. Материал (в отличие от пальцев) имеет только короткие контакты с холстом. Иглы из нержавеющей стали более острые.

Чтобы придать игле нужную форму, подержите ее на огне, в результате чего металл потеряет упругость. Также иглу можно деформировать с помощью давления, но это сложнее. Для этого поместите иглу в пробку и воздействуйте на нее плоскогубцами. Если пробка достаточно мягкая, ее можно заменить металлической трубкой.

Иглу надо ковать небольшим металлическим молотком. Если этого не сделать, то она останется деформируемой.

Тяжелый металл хорошо

One of the many positive aspects of the adhesive mixture is that it is reversible with re-wetting and excess glue can be removed.

Once the glue is deposited, very fine tweezers and dental probes are used to lightly manipulate the yarn into a point. The sturgeon glue saturates the yarn, relaxing the twist in the fibre allowing it to become longer. If the glue-infused yarn dries during this process, it was simply moistened. The heated needle was also used to relax and lengthen the thread ends.

The heated needle is a welding needle with a custom made diagonal tip. It is kept at 35 to 40° C by the control unit.

The preconditioned weft yarns are now ready to be attached. The warp yarn is pulled away from the area being treated and held with cross locking tweezers. The weft yarns that lay under the warp yarn in the weave pattern were attached first.

The insect needle is used to administer a small quantity of the wheat starch paste and sturgeon glue mixture to the two yarn ends to be joined. The yarns overlapped just slightly, and he used a dental tool to manipulate the ends together. After checking the yarns for proper alignment and cohesion, use the heated welding needle, with little to no pressure, to heat set the two yarns together. Use the heated needle to caress the yarns together starting at the top and then to either side. Too much pressure would cause the yarns to fan out and becoming bulky.

After the lower yarns were attached, place the single warp yarn in its proper location and began joining the top yarns. It is important just to adhere the

затвердевает под водой, также можно иглу поместить в кусок мыла (с жирными кислотами без воды).

Выбор нитей.

- а) Шелк: очень сильный и стабильный, но деградирует в контакте со светом. Лучше, чем нити из хлопка. Их отлично можно формовать.
- б) Нейлон (полиамид): жесткий (нет фабричной продукции). Доступен в качестве хирургических нитей.
- с) Полиэстер: очень прочный, мощный, гибкий (торговая марка: «Gütermann»).

Фильтровальная ткань Tetex Mowilith DMC 2 (4174)
Стоматологическая проволока

Примечания:

- 1. Автор статьи выражает благодарность:

Проф. Винифреду Хейберу (Winifred Heiber), Петре Демуз (Petra Demuth, CICS, Кёльн), Луизе Вейнберг (Louise Wijnberg, Стеделейк музеум, Амстердам). Автор благодарит Лизу Мерз-Ле (Llisa Merz-Le) и Кэролин Таллент (Carolyn Tallent) за их рецензию по итогам Конференции–2008.

tips of the yarns and not to adhere the warp and weft yarns together, to assure flexibility and movability.

To summarise use controlled amounts of adhesive, the best tool for each step to accomplish this task. The result is often a virtually invisible mend, even under magnification.

(thanks to Llisa Merz-Le and Carolyn Tallent for their conference review 2008)

Materials:

To make a curved needle to repair a tear in canvas to replace a surgical needle.

Choosing a needle:

Type:

Sewing needle, or bead needle, or quilt needle (brand: Prym).

No difference in thickness between eye of the needle and needle, like with embroidery needles.

Curved needles are being sold: upholstery needle or pads needle.

Surgery needles: vascular needles.

*Available at L.T.C. Leidse Textiel Centrale

Length: 20-50 mm is good.

Material:

Stainless steel, but iron is also okay.

The material has only short contact with the textile (unlike pins). Stainless steel needles are the sharpest.

Forming of a curved needle

Hold the needle in a flame. The metal loses its tension, which makes it possible to change its form.

It's also possible to deform the needle with tension, but this is harder.

Put the needle in a cork and deform with a plier.

Reheat

Use a metal pipe instead of the cork if you find the cork too soft.

To bring back the tension in the metal, hammer it with a small metal hammer. If you skip this step, the needle will stay deformable.

Heavier metal can be hardened by putting it under water or put the needle in a piece of soap (with fatty acids, without water).

Choosing a thread:

A. Silk: very strong and stable, but degrades in contact with light. Better than cotton. It forms fantastically.

B. Nylon (polyamide): stiff (not available in coins). Available as surgical thread.

C. Polyester - very durable. Strong, flexible (brand: Gütermann) or fray out 'krepaline' or Tetex filter fabric.

Put thread in needle. Knot behind the eye.

Knot to start: under thread, knot, again under the thread.

TETEX:

Represented by Sefar bv, (Mesh + Technology) - Filtration Division: not much used

Sefar Fyltis - Lyon, factory in France

TR - 07.4 + color code\

Width 102 cm white pink beige

Mono/multi fil - polyester/amide/nylon

Filtration fabric/gauss

Lining with Mowilith DMC 2 nr 4174 (heat sealing 60-70C)

Dental wire:

5 boxes stainless steelarchwires 200,00 (2001)

Henry Schein - stainless wire 14"square.

Tools and instruments:

where	what	reference number	price (including tax)
AF Medical GmbH onlineshop	Mikroschere Vannas gebogen	57-539B	33,32 €
	Mikronadelhalter gebogen mit Sperre	58-110B	?
	Mikroskopierpinzette glatt gewinkelt	14-175	14,88 €
	Weston Korkenziehersonde doppelseitig 3 for each student!	22-256	5,41 €
	Zahnsonde einseitig, halbmondförmig gebogen	22-233	3,57 €
	Irisschere gebogen	16-312	8,93 €
	Irisschere gerade	16-309	8,93 €
Conrad Electronics	4 tlg. Pinzettenset, Kreuzklemmvorrichtung, abgewinkelte Spitze, flache schmale Spitze, flache breite Spitze	821420	7,95 €
	10 tlg. Diamantfeilensatz	821024	9,95 €
Household supply store	Scissor for textile		

Различные аспекты обеспечения климатических условий сохранности станковой живописи в экспозиции музея и в фондохранилище. Примеры проблемных ситуаций и их решения – опыт Государственного научно-исследовательского института реставрации

*В. Б. Дорохов, Н. Ю. Пинтелин
Москва, ГосНИИР*

Климатическим условиям сохранности живописи в экспозициях и в фондохранилищах посвящено много работ. Имеются национальные музейные стандарты, в которых с той или иной степенью детализации изложены требования к музейному климату.

Анализ и сопоставление нормативных документов – достаточно увлекательное занятие, но мы решили, что интереснее, когда приводятся конкретные исследования условий сохранности, и читатель – музейный сотрудник – может сам соотнести нормативы и конкретные условия. В данной статье приводятся два примера различных проблемных ситуаций в музеях, в изучении причин которых лаборатория климата ГосНИИР принимала активное участие; при этом охватывались исследования температурно-влажностного режима, подвижности и загрязнений воздушной среды, микробиологический анализ, тепловлажностный мониторинг конструкций. На основе проведенных исследований специалисты лаборатории совместно со службами музеев разрабатывали пути решения проблемных вопросов.

Пример 1. Экспозиционные залы музея расположены в старом кирпичном здании – памятнике архитектуры. Возраст различных частей строения от 60 до 110 лет. Климат поддерживается за счет системы воздушного отопления и кондиционирования (ОВК). В течение года задается поддержание 55 % относительной влажности и температуры 22°С летом и 20°С

Various aspects of providing the necessary conditions for preserving easel painting in the museum exhibition area and in the depot. Examples of problems and solutions - experience of State Research Institute for Restoration

*V. B. Dorokhov, N. Y. Pintelin
Moscow, State Research Institute for Restoration*

A lot of works have been devoted to the subject of climatic conditions necessary for preserving paintings in the museum exhibition areas and in the depot. There are national museum standards that, with various degree of detail, outline the requirements for the climate in a museum. It is interesting to analyse and compare norms and regulations, but we have decided that it is more interesting to research specific conditions of preservation, so that the readers (museum staff) can themselves compare the norms to specific conditions.

This article looks at the examples of two difficult situations occurring in the museums, the reasons for which were studied with the active participation of the Climate Laboratory of State Research Institute for Restoration. The investigation included studying the temperature and humidity levels, air movement and air pollution, microbiological analysis, thermal and humidity monitoring of the building structures. Based on the data gained, the experts from the laboratory together with the museum services were developing the ways to tackle the problems.

Example 1. Museum exhibition areas are situated in an old brick building - a listed building (heritage asset). Different parts of the building are from 60 to 110 years old. The climate is maintained by means of the hot-air heating and air-conditioning. Throughout the year the equipment is set to maintain the relative humidity of 55 % and the temperature

зимой. Система ОВК создана более 15 лет назад.

Нами обобщены выводы, полученные в результате анализа исследований в течение периода 15 месяцев с января по март. Кроме того, анализировались данные по результатам отдельных исследований различных организаций за предыдущие годы. На основании полученных выводов разработаны рекомендации по улучшению климатических условий сохранности живописи и других движимых объектов культурного наследия в исследованных помещениях, а также рекомендации по улучшению тепловлажностных условий сохранности материалов конструкций данного здания – памятника архитектуры.

Имеющееся в настоящее время неблагоприятное сочетание тепловлажностного состояния конструкций и климата в залах музея возникло достаточно давно – после реконструкции здания более 15 лет назад. В результате анализа исследований и заключений специалистов за последние 15 лет мы можем определить основные факторы, которые при своем сочетании способствовали возникновению имеющейся ситуации.

A. Параметры внутреннего климата, задаваемые в течение всего годового цикла вблизи 55 % относительной влажности и 18–22° C. Отмечаются достаточно длительные периоды отклонений параметров от задаваемых величин

B. Низкие значения сопротивления теплопередаче конструкций, которые были созданы в те времена, когда не думалось о кондиционировании в помещениях музея, поскольку самого этого понятия еще и не было.

C. Дефекты защиты конструкций от атмосферных осадков и верховодки, возникшие в результате перестроек и реконструкций здания и прилегающей территории.

D. Конструктивные решения системы воздушного отопления и кондиционирования в залах музея.

of 22° C in summer and 20° C in winter. The system for hot-air heating and air-conditioning was installed 15 years ago. We have summed up the conclusions that were drawn during the analysis of the research throughout the whole period of 15 months from January till March. Besides, we have been analysing also the conclusions based on some observations made by various organisations over the preceding years. On the ground of these findings we have developed recommendations on how to improve climatic conditions for preserving the paintings and other movable items of cultural heritage in the premises in question, and how to enhance the thermal and humidity conditions for preserving the material used in the building structures of the listed building. The current disadvantageous combination of the building's thermal and humidity condition with the climate in the museum rooms, appeared rather long time ago - after the building was reconstructed 15 years ago. The results of the research and the experts' findings obtained over the last 15 years enable us to define the key factors which, in combination, caused the existing situation.

A. The parameters of the inside climate are set at around 55 % of relative humidity and 18-22° C throughout the year. There have been rather prolonged periods of deviations from these values.

B. Low resistance against the heat-conduction of the building structures, which were built during the time when nobody thought of air-conditioning in the museum simply because the air-conditioning did not exist then.

C. Shortcomings in protecting the building structures from precipitation and temporary perched water, that occurred as a result of the rebuilding and reconstructing the building and the surrounding area.

Рассмотрим на полученных нами экспериментальных результатах, насколько сочетания этих факторов влияют на климат и тепловлажностные условия сохранности в экспозиционных залах.

1. Динамика изменения влажности материалов стен в течение годового цикла подтверждает гипотезу о суммарном влиянии конденсации и увлажнения фасадов на температурно-влажностный режим материалов конструкций.

2. Сверхсорбционное увлажнение материалов конструкций стен вблизи внутренней поверхности зафиксировано не только на наружных, но и на внутренних стенах первого и второго этажей. На внутренних стенах это участки примыкания внутренних стен к наружным на расстоянии до 40 см от внутренней поверхности наружной стены.

3. Наибольшие значения влагосодержания зафиксированы вблизи углов сопряжения двух наружных стен (с относительным превышением над точками на наружных стенах вдали от угла до 50 %), а также на откосах оконных проемов.

4. На втором этаже ситуация с влагосодержанием в толще стен лучше – в точках замеров влагомером Gann, т. е. на глубине 10–12 см не выявлено сверхсорбционное содержание влаги – сигнал влагомера ниже на 40–50 % относительно сигнала в аналогичных точках первого этажа. Это является свидетельством того, что увлажнение стен в более глубоких слоях, связанное с влиянием факторов внешнего увлажнения на втором этаже, явно меньше.

5. Показания влагомера Testo на втором этаже, т. е. сигнал, пропорциональный влагосодержанию на глубине 3–4 см, незначительно ниже, чем на первом этаже – относительное снижение показаний в аналогичных точках от 5 до 15 %. Следовательно, поверхностное увлажнение со стороны внутренней поверхности на втором этаже незначительно отличается от поверхностного увлажнения

D. The structure of the warm air heating system and the system of air-conditioning in the museum rooms. Let us look at the experimental results to see the extent to which the combination of these factors affects the climate and the thermal and humidity conditions of preservation in the exhibition areas.

1. The dynamics of change in the humidity of the wall material throughout the year proves the hypothesis about the combined impact of condensation and humidity of the facades on the thermal and humidity regime of the material used in the building structure.

2. Over-sorption humidity of the wall material near the inside surface was recorded not only on the outside but also on the inside walls of both the ground floor and the first floor. On the inside walls it occurred on the attaching areas between inside and outside walls, 40 cm away from the inside surface of the outside wall.

3. The highest moisture content value was recorded near the corners where two outside walls are connected (with relative excess of up to 50 % above the points on the outside walls far away from the corner), and on the window jambs.

4. On the first floor the situation with moisture content is better: in the points measured with the moisture meter Gann, i.e. at the depth of 10-12 cm, over-sorption moisture content was not detected - the moisture meter signal was by 40-50 % lower than the signal in the comparable points on the ground floor. It proves that the moisture level of the deeper layers of the walls, resulting from the outside moisture, is apparently lower.

5. The reading of the moisture meter Testo on the first floor, i.e. the signal proportional to the moisture content value at the depth of 3-4 cm, is slightly lower than on the ground floor.

на первом этаже, а это свидетельствует, что интенсивность увлажнения за счет конденсации внутреннего воздуха на втором этаже близка к конденсационному увлажнению на первом этаже.

6. Выявленные аномалии влагосодержания материалов позволили определить причину намокания стен. Это есть сочетание действия двух механизмов – конденсационного увлажнения вследствие низких температур внутри стены (т. е. промерзания стен) и намокания стен вследствие плохо организованного отвода поверхностной воды (т. е. несовершенства отмостки и водостоков). Конденсационное увлажнение стен в здании музея формируется за счет того, что в залах – из-за музейных требований – поддерживаются круглогодичные параметры температуры и влажности. Музейные требования к влажности воздуха 50–55 % способствуют в зимний период образованию конденсата в поверхностных слоях конструкций со стороны помещения. Исторические конструкции здания принципиально не приспособлены к поддержанию таких параметров в зимний период.

7. Следует отметить взаимосвязь и взаимоподдержку этих механизмов (конденсации и увлажнения осадками) в процессах увлажнения, увеличения циклов «замерзания – оттаивания» материалов стен, а следовательно, снижения сопротивления теплопередачи стен. Этот циклический процесс с эффектом накопления разрушений стен известен в строительной теплофизике и теории долговечности строительных конструкций: *стена намокает > теплопроводность материала растёт > стена больше охлаждается в холодный период > увеличивается выпадение конденсата > происходит увеличение частоты и глубины процесса «замерзание – оттаивание» > материал теряет пористость > теплопроводность растёт > стена охлаждается еще больше > конденсата выпадает больше > ... и т. д.*

The relative decrease of the values in comparable points amounts to 5-15 %. It means that the surface humidity on the inside surface of the first floor differs from that on the ground floor only insignificantly, which indicates that the intensity of humidity resulting from the condensation of the inside air on the first floor, is close to the condensation humidity on the ground floor.

6. The detected moisture content anomalies of the materials allowed defining the reason for the wall soaking. It is the result of two mechanisms: condensation humidity caused by the low temperature inside the wall (i.e. frost penetration) and soaking of the walls caused by the bad removal of surface water (i.e. defects of the paving and the drains). The condensation humidity of the walls in the museum results from temperature and humidity maintained in the museum rooms all year round with accordance to the museum norms and regulations. Thus, the requirement to maintain the air humidity at 50-55 % in winter leads to formation of condensation water in the upper layers of the inside building structures. Historical building structures are not adjusted to maintaining such parameters in winter.

7. It should be noted that the mechanisms of condensation, and the humidity caused by precipitation are inter-connected and mutually support each other during the processes of humidifying, increasing the cycles of “freezing - melting” of the wall materials, and, consequently, decreasing the resistance to wall heat conduction. This cyclic process resulting in the build-up of wall damage is known in construction thermal physics and in the theory of building structure durability: *a wall soaks > heat conduction of the material increases > the wall becomes colder during the cold period > condensate*

Таким образом, процесс деструкции кладки стен поддерживается при существующем режиме эксплуатации здания за счет подсоса верховодки и высокой влажности внутреннего воздуха в зимний период.

8. Прямые измерения сопротивления теплопередаче фрагментов стен музея с учетом их реального влагосодержания показали, что сопротивление теплопередаче при существующей влажности внутреннего воздуха имеет недопустимо низкое значение и способствует конденсационному увлажнению даже при незначительных (ниже минус 5°С) отрицательных температурах.

9. Проведенные более 20 лет назад тепловизионные исследования температурных полей в залах музея показали неравномерность полей по глади стены, обусловленные применением бетона в ходе реконструкции здания. Бетоном заливались старые вентиляционные каналы. Внутренняя поверхность в зоне залитых каналов на 2–5°С ниже окружающей поверхности в отапливаемый период.

10. Критическая ситуация с обеспечением температурно-влажностного режима в залах первого этажа в январе была обусловлена неблагоприятным сочетанием осадков, оттепелей, заморозков, что привело к довольно редкому явлению – косвенному влиянию зимних осадков на увлажнение внутренних поверхностей стен. В этой ситуации дополнительный вклад в увлажнение стен внесли несовершенства системы воздухоподготовки – были периоды, когда в залы подавался воздух, относительная влажность которого достигала 70 %. Такая ситуация является одним из этапов циклического механизма, описанного выше в п. 7. Безусловно, влияние этих факторов на влажностный режим конструкций дополнилось накопившимся за годы влажностного воздействия на стены снижением термического сопротивления конструкций, на что указывается в предыдущих пунктах. Все это привело к быстрому развитию микробиологических

formation increases > the frequency and the depth of “freezing – melting” process increases > the material loses porosity > heat conduction rises > the wall becomes even colder > condensate formation increases > ... etc. Thus, the process of brickwork destruction is supported by the existing regime of using the building: because of the inflow of temporary perched water and the high humidity of the inside air in winter.

8. Direct measurements of the resistance to heat conduction of the museum wall fragments (taking into account their real moisture content) showed that the resistance to heat conduction in the existing humidity of the inside air is unacceptably low and leads to condensation humidity even at insignificant sub-zero temperatures (below minus 5°С).

9. The thermovision inspections of temperature fields, which were carried out in the museum rooms over 20 years ago, showed irregularity of the fields on the smooth wall surface determined by the use of concrete during the reconstruction of the building. Concrete was used to fill the old venting channels. During the heating period the inside surface near the concreted channels is 2-5°С colder than the surrounding surface.

10. The critical situation with regard to providing the temperature and humidity regime in the halls of the ground floor in January was determined by an unfavourable combination of precipitation, thaw periods, and frosts, which led to a rather rare phenomenon of indirect impact created by winter precipitation on the humidity of the inside wall surfaces. The imperfections of the air handling system also contributed to the wall dampening: there were periods when the relative humidity of the air delivered to the rooms was up to 70 %.

образований (в январе!) на конструкциях в экспозиционных залах вблизи развешенных картин.

11. В дополнение к проведенным инструментальным исследованиям были проведены осмотры фасадных частей здания во время и после дождя, которые показали прямое намокание стен вследствие конструктивных недоработок и нарушений большинства элементов водоотвода – водосточные трубы, планировка отстойки, углы ее наклона, отсутствие стока в отстойке. Визуально обнаружены связи между высолами на внутренней поверхности стен и наружными дефектами водоотвода.

12. За счет большого объема проведенных практически во всех залах музея тепловизионных обследований выявлены неравномерности температурных полей на поверхности стен. В некоторых случаях, когда позволяла методика тепловизионных исследований, была обследована и поверхность живописных полотен. Большая разность температур между внутренним воздухом и внутренней поверхностью наружных стен, особенно в сочетании с неравномерностью температур на стенах, приводит к возникновению неравномерных полей температуры (а следовательно, и влагосодержания материалов) по поверхности живописных произведений, а также к появлению термоградиентных конвективных потоков, направленных вдоль живописи. Такие неравномерности не нормируются в музейных документах, но ряд исследований показывает, что описанная ситуация с конвекцией может являться серьезным разрушающим фактором для живописи.

13. На основании годового цикла измерений температурно-влажностного режима во многих точках помещений нами сделан вывод о некорректной работе системы автоматизации и управления вентиляцией и кондиционированием воздуха в музее. Нами исследована одна из причин такой ситуации – неудачное расположение климатических

This situation is one of the stages of the cyclic mechanism described above (see point 7). Needless to say, the impact of these factors on the humidity regime of the building structure was completed by the decrease of thermal resistance of the building structures which accumulated over the years of humidity impact on the walls, as was pointed out in the previous points. All that led to the rapid development of microbiological build-up (in January!) on the building structures in the exhibition rooms near the paintings.

11. In addition to the instrumental research, we examined the facade of the building during and after the rain, and discovered direct wall soaking resulting from structural defects and the damage of the most drain elements: drain pipes, paving design and slope angle, absence of water discharge in the paving. By eye, we found connections between efflorescence on the inside wall surface and outside defects of the drain.

12. The large extent of thermovision inspections done practically in every museum room allowed discovering irregularities in the temperature fields on the wall surface. In some cases, when the method of thermovision inspection permitted, the surface of the paintings was also examined. The considerable difference in temperature between inside air and the inside surface of the outside walls, especially when combined with the temperature irregularities on the walls, causes the appearing of irregular temperature fields (and consequently, of moisture content) on the painting surfaces, and the appearing of thermal-gradient convection current directed along the paintings. Such irregularities are not regulated by museum documents, but a number of studies prove that the described situation with convection can be a significant damaging factor for paintings.

13. A year cycle of measuring

датчиков и их недостаточные точность и чувствительность. Безусловно, это связано и с работой самой системы автоматизации.

14. Проведенные нами исследования распределения параметров воздуха – температуры, относительной влажности, влагосодержания (при помощи логгер-термогигрометров), а также подвижности воздуха при помощи высокочувствительных термоанемометров (чувствительность 0,01 м/с) показали следующее:

1) В течение года изменчивость параметров в залах невелика – в точках измерений в течение годового цикла среднесуточная влажность меняется в пределах от 50–52 до 60–68 %. В одной и той же точке вариации среднесуточной относительной влажности составляют не более 8–10 % в течение года. Можно сказать, что средние значения параметров весьма близки к нормативам, прописанным в Инструкции по музейному хранению.

2) При переходе от анализа среднесуточных значений к динамическим значениям параметров картина климатических условий сохранности гораздо хуже. Анализ результатов наших исследований показывает, что цикличность влагосодержания воздуха от минимума до максимума в различных залах составляет от 8 до 16 часов. Естественно, аналогичная периодичность наблюдается и для относительной влажности. Минимум влагосодержания наблюдается обычно ранним утром, максимум – после 18 часов. Амплитуда колебаний влагосодержания может достигать 1,8 – 2,1 г/кг в течение 10 часов. Такая изменчивость влагосодержания так же, как и изменчивость ОВ, является существенно отрицательным фактором для сохранности картин.

3) При этом следует отметить, что зафиксированные сочетания ОВ и температуры воздуха в некоторых зонах залов являются критичными с точки зрения угрозы возникновения микробиологических поражений, т. е. сочетания температуры

temperature and humidity in many points of the premises revealed the malfunction of the venting automation and control system, and of air-conditioning in the museum. We studied one of the reasons for such situation: disadvantageous location of climatic sensors and their insufficient accuracy and sensitivity. There is no doubt that it is related also to the operation of the automation system itself.

14. The results of the research of the air parameter distribution: temperature, relative humidity, moisture content (by means of logger hygrometer), as well as air movement by means of highly sensitive thermal anemometers (sensitivity 0,01 m/s) are as follows:

a) The variability of the parameters throughout the year is insignificant: the average daily humidity in the sampling points changes during the year from 50–52 % to 60–68 %. In the same point the variations of the average daily relative humidity account for maximum 8–10 % during the year. It can be claimed that the average values of the parameters are very close to the norms defined in the Manual for Museum Preservation.

b) When we move from the analysis of the average daily values to the dynamic values of the parameters, the situation with the climatic conditions of preservation is much worse. Analysis of our research results shows that the periodicity of air moisture content from minimum to maximum in different rooms is from 8 to 16 hours. Naturally, similar periodicity is observed for the relative humidity. The minimum moisture content is usually recorded early in the morning, the maximum - after 18.00. The fluctuation amplitude of moisture content can reach 1,8–2,1 g/kg during 10 hours. Such variability of moisture content, as well as the fluctuations of relative humidity, is a significant negative factor for painting preservation.

выше 22°С и относительной влажности выше 63 %.

4) Значения подвижности воздуха, возникающие за счет работы устройств воздухоподдачи, очень сильно различаются вблизи экспонатов в залах. Замеры проводились на расстоянии 10–20 мм от поверхности экспонатов и усреднялись за время примерно 3 мин. Например, зафиксированные подвижности воздуха вблизи одной и той же картины на разных ее участках различаются от 0,05 до 0,7 м/с.

5) Значения подвижности воздуха во многих нижних углах залов (в некоторых из них были обнаружены биопоражения) минимальны и находятся вне зоны чувствительности применяемых приборов, т. е. менее 0,01 м/с. Отсутствие подвижности воздуха является одним из факторов, наряду с ТВР воздушной среды, температурой и влажностью конструкций, способствующих образованию микробиологических поражений.

15. Обнаруженные в ходе обследований следы пыли и других загрязнений в устройствах воздухоподдачи позволяют говорить о проблемах с очисткой воздуха в системе воздухоподготовки и рециркуляции.

16. На основании вышеизложенного анализа результатов исследований элементов системы ОВК – устройств воздухоподдачи и воздухозабора, расположения и точности показаний датчиков управления, а также воздействий на климатические условия сохранности располагаемых в залах объектов культурного наследия, – можно сделать вывод, что имеющаяся система поддержания климатических условий сохранности в залах музея нуждается в коренной модернизации.

Были разработаны следующие рекомендации по обеспечению климатического и тепловлажностного режима сохранности движимых памятников и здания музея – памятника архитектуры.

- Следует разработать алгоритм снижения параметров внутреннего воздуха,

c) It must be noted that the recorded combinations of relative humidity and air temperature in some areas of the halls are critical with regard to the danger of microbiological damage, i.e. the combination of temperature over 22°С and relative humidity over 63 %.

d) The values of air movement, resulting from the work of air diffusion system, vary considerably near the exhibits in the rooms. The measurements were taken 10-20 mm away from the surface of the exhibits and were averaged over the time of approximately 3 minutes. For instance, the air movement recorded near the same painting on its different parts vary from 0,5 to 0,7 m/s.

e) The values of air movement in many lower corners of the rooms (in some of them we discovered biological damage) are minimal and located beyond the sensitivity of the used equipment, i.e. less than 0,01 m/s. Absence of air movement is one of the factors which, in line with the temperature and humidity regime of the air, leads to microbiological build up.

15. The traces of dust and other impurities discovered in the course of the examination in the air diffusion equipment, point to the problems with air purification in the system of air handling and recirculation.

16. On the grounds of the described above research of heating, ventilation, and air-conditioning system (air supply and air intake equipment, location and accuracy of the control sensors, and the impact on the climatic conditions of the cultural heritage items situated in the rooms) we can draw the conclusion that the existing system of maintaining climatic conditions necessary for preservation needs fundamental modernization.

We have developed the following recommendations for providing climatic, and temperature and humidity regime

т. к. задаваемые параметры приняты по инструкции, которая не учитывает многих аспектов сохранности для конкретных зданий. При выборе параметров, обеспечивающих сохранность экспонатов, вполне возможно снижение ОВ до величин 38–42 % в зимний период при температуре 18–19°С, что показано в некоторых работах, выполненных в том числе и при участии сотрудников нашей лаборатории. Предлагаемое снижение параметров позволит значительно улучшить влажностный режим конструкций, что, в свою очередь, будет оказывать самое благоприятное влияние на температурно-влажностный режим экспонатов и значительно уменьшит вероятность возникновения очагов микробиологических поражений.

- Такое снижение должно идти при строгом контроле параметров воздушной среды в режиме реального времени, что при имеющихся в музее контрольных приборах невыполнимо.
- Необходимо создание централизованной системы хранительского мониторинга параметров среды (и желательно конструкций) в режиме on-line.
- Параллельно с оптимизацией температуры и влажности воздушной среды необходимо провести работы по улучшению теплозащитных и влажностных характеристик ограждающих конструкций. Следует начать работы с наиболее очевидных и не мешающих функционированию музея – приведение в порядок водосточных труб, создание желобов в отстойке с отводом воды от стен, планировка отстойки. Необходима полная реконструкция системы водоотвода, мощения и отстойки.
- Более кардинальный способ осушения нижних участков стен (имеются в виду участки высотой до 1,5–2 м) – если позволяют гидрогеологические условия, следует рассмотреть вариант вентилируемых и закрытых от осадков траншей вдоль стен, т. е. понижение уровня земли возле стен до первоначального.

for preserving movable assets and the museum building, which is a listed building.

- It is necessary to develop an algorithm for decreasing inside air parameters, taking into account that the parameters set now are accepted according to the regulation, which does not take account of many aspects of preserving specific buildings. When choosing the parameters that would provide for preserving the exhibits, it is possible to decrease relative humidity to 38-42 % in winter at the temperature of 18-19°С, which is pointed out in the works performed also with the participation of the experts from our laboratory. The suggested decrease of the parameters will improve significantly the humidity regime of the building structures, which, in turn, will have a most beneficial impact on the temperature and humidity regime of the exhibits, and decrease the probability of microbiological build up.
- Such decrease must take place in line with the strict control of the air parameters in real time mode, which is not possible now with the control equipment available in the museum.
- It is necessary to create a centralized system for monitoring the parameters of the environment (and preferably of the building structures) in on-line mode.
- The optimization of the air temperature and humidity regime should parallel the enhancement of heat-protection and humidity characteristics of the walling. It is expedient to start the work from the most obvious changes, which do not interfere with the museum operation: repairing the drain pipes, making gutters on the paving with diversion of water from the walls, paving planning. It is necessary to reconstruct completely the drain system and paving.

- После устранения причин намокания стен от атмосферных осадков необходимо провести мероприятия по обессоливанию и высушиванию кладки. Эти мероприятия неизбежно повысят термическое сопротивление стен на первом этаже, а значит, улучшат влажностный режим внутренней поверхности стен и вместе с ним уменьшат вероятность возникновения биопоражений.
- После нормализации защиты стен от намокания от осадков, кроме снижения влагосодержания материалов, следует проработать вариант сезонного утепления фрагментов ограждающих конструкций при помощи фасадных навесных панелей. Такой метод сезонного утепления был предложен лабораторией климата ГосНИИР и осуществляется на нескольких памятниках архитектуры. Получаемое при повышении теплозащиты повышение температуры на внутренней поверхности стен является взаимодополняющим к мероприятию по снижению относительной влажности и температуры внутреннего воздуха в зимний период. То есть, в принципе, мы можем поднять теплозащиту стен до такого уровня, при котором для исключения конденсата не понадобится снижение параметров в зимний период. Или наоборот, можно снизить параметры до такой величины, при которой не понадобится увеличивать термическое сопротивление стен. К сожалению, в нашем случае, при имеющемся термическом сопротивлении влажных стен из частично разрушенного кирпича, второй путь приведет к величинам создаваемых воздушных параметров, полностью непригодных для музейных требований.
- Как уже указывалось, необходима масштабная модернизация системы обеспечения климата. Реконструкция должна проводиться по техническому заданию (ТЗ), разработанному на основе выявленных в наших исследованиях недостатков обеспечения условий сохранности, а также дополнительных исследований технических узлов системы.

- A more radical way of drying the lower parts of the walls (up to the height of 1,5-2 m): if the hydrogeological conditions permit, it is expedient to make ventilated and closed from precipitation trenches along the walls, i.e. to lower the ground level to the original.
- After eliminating the causes of wall soaking from precipitation, it is necessary to take measures for desalination and drying of the brickwork. These measures will inevitably enhance the thermal resistance of the ground floor walls, and consequently, will improve the humidity regime of the inside surface of the walls and decrease the possibility of biological damage.
- After normalizing the protection of the walls against precipitation, apart from decreasing the moisture content of the materials, it is necessary to work on winterizing of the walling structure fragments by means of facade hinged panels. Such method of winterizing was proposed by the Laboratory of Climate (State Research Institute for Restoration) and is implemented in the several listed buildings. The temperature increase of the walls' inside surface, which is achieved by means of increasing the heat-protection, has a mutually reinforcing nature with the decrease of relative humidity and the inside air temperature in winter. In principle, we can raise the wall heat-protection to the level at which it is not necessary to decrease the parameters in winter in order to eliminate condensation. And vice versa, we decrease the parameters to the level at which it is not necessary to enhance the thermal resistance of the walls. Unfortunately, in our case the second option will lead to the air parameters that are totally unacceptable by museum requirements due to the existing thermal resistance of the humid walls made of partly deconstructed bricks.

- При создании ТЗ на проект модернизации системы обеспечения климата следует учесть ряд недостатков в ее функционировании, выявленных в ходе наших исследований.
 - Во многих залах взаиморасположение воздухозадачи и воздухозабора не обеспечивает реального выравнивания параметров воздуха по высоте и в плане помещения, а в сочетании с его перетоками между помещениями создает пульсации параметров во времени, что недопустимо для обеспечения сохранности экспонатов. При проектировании необходимо обеспечить пространственную и временную однородность параметров, возможность контроля и управления.
 - Другим, не менее важным следствием несовершенства системы воздухозадачи является, с одной стороны, значительное превышение подвижности воздуха в некоторых зонах вблизи экспонатов (в несколько раз по сравнению с нормами), а с другой стороны, – образование застойных зон. Отсюда следует вывод – в систему управления и контроля воздушными параметрами должны быть включены датчики подвижности воздуха, расположенные в критичных для сохранности экспонатов точках.
 - Управляющие датчики температуры и влажности системы ОВК следует располагать в зонах помещений, которые влияют на сохранность расположенных в помещении экспонатов. В настоящее время они установлены в таких областях залов, где перепады параметров микроклимата не отражают условия сохранности экспонатов.
 - Как показали результаты исследований, в воздухоподготовке возникают периоды, когда в течение длительного времени (более 5–6 часов) параметры выходят из допустимой зоны, значит, проектируемая система должна быть снабжена аварийной сигнализацией о недопустимых значениях параметров,

- It has already been mentioned that it is necessary to modernize the climate providing system on a large-scale. The reconstruction must be conducted in accordance with the target specifications developed on the basis of the shortfalls of the preservation conditions that were detected in the course of our investigation, and additional inspection of the system's mechanical cores.
 - While working on the target specification for climate providing system modernization, it is important to take account of a range of shortfalls of its functioning detected during our investigation.
 - In many rooms the configuration of air-diffusion and air intake does not provide for the actual regularity of air parameters in terms of height and plan of the building. Combined with the flow between the rooms, it leads to the time fluctuations of the parameters, which is unacceptable for preserving the exhibits. While working on the design, it is essential to provide spatial and temporal uniformity of the parameters, and possibilities to control and manage them.
 - Another, equally important, defect of the air diffusion system is, on the one hand, the considerable exceeding of the air movement in some areas in close proximity to the exhibits (which is several times the norm), and on the other hand, appearing of stagnation zones. That leads us to the conclusion that the air movement sensors, located in the points critical of the exhibits' preservation, must be installed into the system of the air parameters control and management.
 - The managing sensors of temperature and humidity of the heating, ventilation, and air-conditioning system should be placed in the zones which affect the preserving of the exhibits situated in the room. Now they are

требующих немедленной коррекции.

– При создании системы ОВК должна решаться задача очистки воздуха. Для разработки системы очистки должны быть проведены исследования имеющихся в данном районе загрязнений, опасных для сохранности конструкций и экспозиций. В настоящее время в музеях получили распространение системы молекулярной очистки воздуха, в которых учитываются конкретные загрязнения. Система ОВК с частичной регулируемой рециркуляцией и эффективной очисткой, создающая избыточное давление, в значительной степени уменьшает неконтролируемую инфильтрацию загрязненного наружного воздуха и обеспечивает защиту экспонатов и интерьера от химического разрушения за счет загрязнений, которые, как мы знаем, при неблагоприятном влажностном режиме дают синергетический эффект, резко усиливая разрушительное действие на экспонаты. Таким образом, система климатизации с гарантированным подпором и эффективной очисткой воздуха может значительно улучшить условия сохранности.

Пример 2. Хранилище живописи в бетонном здании постройки 1990-х гг. Климат поддерживается за счет системы воздушного отопления и кондиционирования. В течение года задается поддержание следующих параметров: 55 % относительная влажность и температура 22°С летом и 20°С зимой. В настоящее время в помещениях хранилища имеются отклонения от оптимальных, а иногда и от допустимого диапазона условий хранения музейных предметов – живописных полотен и других объектов культурного наследия. Нами был проделан годичный цикл исследований, в ходе которого были изучены распределения температур, влажности и подвижности воздуха вблизи музейных объектов и устройств воздухооборота. Также были проведены тепловизионные исследования температурных полей и исследования

placed in the zones where the changes of microclimate parameters do not reflect the exhibit preservation conditions.

– According to the research findings there are periods in the air handling when the parameters go beyond the acceptable range for prolonged periods of time (5-6 hours). It means that the system to be designed should be equipped with an alarm system signalling the unacceptable parameters that require immediate correction.

– While making the heating, ventilation, and air-conditioning system, it is necessary to solve the problem of air purification. In order to develop the purification system, it is essential to examine the impurities existing in the area, which endanger the preservation of the building structures and the exhibits. The system of molecular air purification has become common in the museums lately; it takes account of specific type of impurities. The heating, ventilation, and air-conditioning system, with partial recirculation and effective purification, which provides excessive pressure, considerably decreases the uncontrolled infiltration of the polluted outside air and protects the exhibits and the interior from chemical damage caused by impurities which, as we know, have synergetic effect in unfavourable humidity regime, and significantly reinforce deteriorative impact on the exhibits. Thus, the climate system with guaranteed backing up and effective air purification can notably improve preservation conditions.

Example 2. Painting depot in a concrete building built in the 1990s. The climate is maintained by means of air-heating and air-conditioning system. Throughout the year the following parameters are set: 55 % relative humidity, and temperature 22°С in summer and 20°С in winter. Currently in the depot rooms there are deviations from the optimal, and

влагосодержания материалов конструкций при помощи дельтометрических влагомеров. Выводы по различным аномалиям, влияющим на условия сохранности, можно объединить следующим образом:

1. В помещениях хранения были проведены замеры подвижности воздуха при помощи термоанемометра. Были получены три значения скоростей воздуха: минимальное, среднее и максимальное. Замер скоростей в каждой точке длится 3–5 минут. По помещениям хранилища имеются зоны, расположенные на расстоянии 10–15 см от объектов хранения, где средняя скорость в несколько раз превышает нормируемую величину – 0,2 м/сек. Обнаруженные значения подвижности воздуха весьма критичны для сохранности объектов хранения и весьма далеки от музейных норм. Общая причина выявленных отклонений – несоответствие системы воздухооборота в хранилищах расстановке стеллажей – подвесок для картин, что обусловлено отсутствием настройки систем в зависимости от расстановки объектов хранения. Управление систем климата ведется по внутренним параметрам системы климата, а не по результатам воздействия системы на объекты хранения, то есть работа системы не направлена на обеспечение условий сохранности экспонатов.

2. При помощи логгеров нами велись динамические наблюдения с частотой один замер в 1 час или в 30 минут в ограниченном количестве точек. Полученные в наших исследованиях зависимости среднесуточных значений параметров показывают, что, как правило, среднесуточная относительная влажность (ОВ) воздуха близка к допустимым пределам музейных норм, хотя есть отдельные помещения, в которых в определенные сезоны среднесуточные значения ОВ выходят за пределы допустимого диапазона.

3. Со стабильностью текущих

sometimes even from the acceptable conditions for preserving museum assets: paintings and other cultural heritage items. We carried out a year cycle of research, in the course of which we examined the distribution of temperature, humidity, and air movement near the museum items and air diffusion devices. We also conducted thermovision research of the temperature fields, and examined the moisture content of the building structure materials, by means of dielcometric moisture meters. The conclusions on various anomalies influencing preservation conditions can be summed up as follows.

1. The air movement in the depot premises was measured by means of thermal anemometer. We received three air speed values: minimum, medium and maximum. The measuring time in each point lasts 3-5 minutes. There are zones in the depository, situated 10-15 cm from the storage items, where the average speed exceeds the norm (0, 2 m/s) several times. The air movement values detected in the depot are critical for preserving the items and are nowhere near the museum norms. The general reason for such deviations consists in the inadequacy of the air diffusion system with regard to the placement of the suspending racks for the paintings. It is determined by the fact that the system does not adjust to the placement of storage items. The management of the climate system is performed with accordance with the inside parameters of the climate system, and not according to the impact the system has on the storage items, i.e. the system operation is not directed at providing the preservation conditions for the items.

2. We were conducting dynamic observations, using loggers, by taking one measure per hour or per 30 minutes in the limited number of points. We

значений ОВ ситуация хуже. В помещениях хранилища наблюдались циклические изменения (с периодом в 1 сутки) ОВ. При этом скорость изменений может достигать 2 % в час в течение 5–6 часов, т. е. в течение суточного цикла ОВ два раза изменяется на величину 10–12 %. Такая динамика является неблагоприятной для обеспечения условий сохранности, поскольку выводит капиллярно-пористые материалы, из которых состоит абсолютное большинство предметов хранения, из состояния влажностного равновесия. Для некоторых объектов такие скачки просто недопустимы.

4. С абсолютными значениями ОВ и температуры, а также их стабильностью в помещениях связана другая проблема, обусловленная отсутствием запаса термического сопротивления стен хранилища (по критерию точки росы!) для обеспечения музейных требований по ОВ и температуре внутреннего воздуха (см. следующий пункт). Как показали исследования температурного режима конструкций и микробиологического состояния помещений, выход ОВ из верхней границы в 55 % может приводить к увлажнению конструкций в зимний период и к возникновению их биопоражений и, как следствие, объектов хранения.

5. В ходе анализа результатов тепловизионной съемки в помещениях обнаружены зоны температурных аномалий, в которых возможно выпадение конденсата при температуре наружного воздуха выше расчетной, т. е. уже при похолоданиях со среднесуточной температурой минус 15° С в течение 3–4 суток. В слое штукатурки конденсация происходит при более высоких температурах. Уже при похолоданиях до минус 8–10° С, происходит выпадение конденсата в отделочном внутреннем слое.

6. Проведенные подробные измерения в зимний период в нескольких помещениях фондохранилища – с одновременными замерами скоростей изменения температуры и ОВ воздуха

detected correlations of average daily parameters; they indicate that, as a rule, average daily relative air humidity is close to the acceptable museum norms, although there are certain rooms where, in some seasons, the average daily relative humidity goes beyond the acceptable range.

3. When it comes to stability of the current relative humidity values, the situation is more worrying. Cyclic changes (with the period of 24 hours) of relative humidity were observed in the depository. The speed of the changes could be up to 2 % per hour during 5-6 hours, i.e. during the 24-hour-cycle the relative humidity changes twice by 10-12 %. Such dynamics is disadvantageous for providing preservation conditions because it causes humidity misbalance of the capillary-porous materials, and such materials constitute most of the storage items. For some items so dramatic changes are totally unacceptable.

4. Another problem is related to the absolute values of relative humidity and temperature, as well as to the values stability in the premises. The problem is determined by the lack of thermal resistance reserve of the depository walls (according to the dew point criterion!), necessary for fulfilling museum norms on relative humidity and inside air temperature (see point 5). As showed by the examinations of the temperature regime of the building structures, and of the microbiological state of the premises, exceeding the upper limit (55 %) of the relative humidity can cause humidification of the building structures in winter, as well as biological damage of the structures and, as a consequence, of the storage items.

5. Analysis of the thermovision inspection results showed that there are zones of temperature anomalies where the condensate dropout is possible when

в значительном количестве точек, температуры и влагосодержания материалов конструкций, отбором микробиологических проб – показали, что распределение объектов хранения не учитывает расположение воздухоподающих и воздухозаборных устройств системы ОВК. Также в ходе исследований обнаружены значительные временные пульсации параметров приточного воздуха, подающегося в помещения. Обнаруженные несогласованности между расположением предметов и конструктивными решениями воздухораспределения приводят к серьезным нарушениям климатических условий сохранности экспонатов. Вывод: расположение объектов хранения при зафиксированной системе воздухораспределения должно согласовываться со специалистами после проведения ими соответствующих измерений.

7. При исследованиях, описанных в предыдущем пункте, обнаружены отложения пыли и (после анализа микробиологических проб) связанные с ней колонии микроорганизмов. Обнаруженные в ходе обследований следы пыли и других загрязнений в устройствах воздухоподготовки позволяют говорить о проблемах с очисткой воздуха в системе воздухоподготовки и (или) рециркуляции.

the outside air temperature is higher than the assumed temperature, i.e. already during the cold snap with the average daily temperature 15° C below zero for the period of 3-4 days. Inside the plaster layer, condensate forms at higher temperatures. Already when the temperature drops to minus 8-10° C, condensate dropout appears in the inside layer of interior finish.

6. We took detailed measurements in several depository rooms in winter period combined with measuring the speed of temperature and relative humidity change in numerous points, checking the temperature and moisture content of the building materials, and taking microbiological samples. The results proved that the distribution of storage items does not take into account the location of air handling and air intake equipment of the heating, ventilation, and air-conditioning system. In the course of the inspection we also detected considerable temporal pulsations of the supply air parameters. The detected mismatching of storage items' placement and the structural solutions of the air diffusion system, leads to notable violations of the climatic conditions necessary for items' preservation. Conclusion: if the adjustments of the air diffusion system are fixed, the placement of storage items must be agreed with experts, after they have taken corresponding measurements.

7. During the studies described in point 6, we detected dust deposits and (after examining microbiological samples) related microorganism colonies. Traces of dust and other impurities found during the studies in the air diffusion devices, indicate problems with air purification in the system of air handling and/or recirculation.

Риски для сохранности живописи при создании и замене систем отопления, вентиляции и кондиционирования в музеях. Технологические и организационные пути снижения рисков

В. Б. Дорохов

Москва, ГосНИИР

Проблемам микроклимата в картинных галереях и хранилищах живописи посвящено немало работ. Выпущены документы по нормированию параметров воздушной среды, разработаны инструкции по экспонированию и хранению живописных памятников и работе с ними.

В данной статье мы обсудим проблемы и поделимся опытом по выявлению и предотвращению рисков, возникающих при применении современных технологий обеспечения микроклиматических условий: автоматических систем отопления, вентиляции и кондиционирования воздуха.

Основной задачей при проектировании систем отопления, вентиляции и кондиционирования воздуха (ОВК) для экспозиционных залов и фондов является обеспечение требуемых значений параметров воздушной среды и, что не менее важно, достаточного уровня их стабильности при поддержании комфортных условий для находящихся в помещениях людей. Особенно опасным может являться сочетание неудачных значений и скачков нескольких параметров, вызывающих синергетический эффект неблагоприятного воздействия на сохранность экспонатов. Традиционно к ним относились температура, влажность и подвижность воздушной среды, но в последние десятилетия в музейном сообществе закрепляется мысль, что для сохранности экспонатов не менее важное значение имеет и очистка воздуха, то есть минимизация концентраций разрушающих живопись веществ. В этой статье мы не касаемся вопроса освещенности, но следует помнить, что неудачные

Risk for Painting Preservation during Building and Changing Heating, Ventilation and Air-Conditioning Systems in Museums.

Technological and Organisational Ways to Decrease the Risks

V. B. Dorokhov

Moscow, State Research Institute for Restoration

A large number of works is devoted to the problems of microclimate in picture galleries and painting depositories. Documents regulating parameters of the air have been published; instructions concerning the exhibiting and preservation of the paintings and working with them have been developed.

In this article we will discuss the problems, share experiences of eliciting and preventing the risks, which appear due to the use of modern technologies for providing microclimatic conditions, such as automatic systems of heating, ventilation, and air-conditioning. The main aim of designing the systems for heating, ventilation, and air-conditioning for exhibition halls and funds is to provide the required values of air parameters and, what is equally important, a sufficient level of their stability while creating comfortable conditions for people in the premises. The combination of unfavourable values with sharp changes of several parameters can be considered especially dangerous, because it produces synergetic effect of disadvantageous impact on the preservation of the exhibits. Traditionally they include temperature, humidity, and air movement, but over the last decades museum community has been adopting the idea that air cleaning, i.e. minimising the concentration of the substances damaging the paintings, plays equally significant role. The question of lighting

решения этой проблемы могут вносить весьма существенный вклад в синергию неблагоприятных воздействий.

Надежность оборудования и возможность экстренного ремонта при выходе из строя отдельных узлов также является принципиальным требованием для помещений, в особенности фондов. В отличие от мест пребывания людей, которые могут быстро переместиться в другое помещение или здание при поломке системы ОВК, экстренное перемещение живописных работ, также как их пребывание в изменившейся атмосфере, чревато угрозами сохранности памятников.

Рассмотрим риски для сохранности станковой живописи, возникающие при проектировании и создании систем отопления, вентиляции и кондиционирования, и учтем, что в музеях не всегда возможно осуществление всех трех компонентов, особенно кондиционирования. При создании систем ОВК возникают не только технические риски, но и связанные с организацией создания и эксплуатации систем. Параллельно анализируются пути снижения рисков.

Разработка технического задания (ТЗ) на проектирование системы ОВК:

1. До разработки ТЗ на проектирование ОВК необходимо обследовать здание, чтобы выяснить, насколько его теплофизические характеристики позволяют обеспечить температурно-влажностные характеристики климата, задаваемого исходя из музейных требований. Это необходимо для оценки влажностного состояния конструкций в зимне-весенний период, а значит, и микробиологической ситуации на поверхностях конструкций. При необходимости следует ставить вопрос о реконструкции заполнения оконных проемов и других элементов ограждающих конструкций.
2. После определения необходимых и возможных параметров составляется

is beyond the scope of this article, but one should remember that poor decisions concerning this problem could contribute considerably to the synergy of unfavourable impacts.

Reliability of equipment and possibility of urgent repair in case of failure of certain components are also the principal requirements for premises, especially museum depositories. Unlike the places where there are people, who can quickly relocate into another room or building in case of failure of the heating, ventilation, and air-conditioning system, urgent relocation of paintings, as well as their staying in the changed environment, is fraught with dangers to their preservation.

Let us look into the risks for preservation of easel oil paintings, which appear during the designing and creating the system of heating, ventilation, and air-conditioning, and let us take into account that it is not always possible to realise all the three components, especially the air-conditioning. During the creation of the heating, ventilation, and air-conditioning system there are not only technical risks, but also those connected with the organising the designing and operating of the systems. In parallel, we will analyse the ways to reduce the risks.

Developing a technical specification for designing a system of heating, ventilation, and air-conditioning:

1. Before developing a technical specification for designing the system of heating, ventilation, and air-conditioning, it is necessary to find out to what extent its thermal and physical characteristics allow providing the temperature and humidity characteristics of the climate set in accordance with the museum requirements. It is necessary for estimating the humidity conditions of the building structures during winter-spring period and, consequently, for assessing

ТЗ с требованиями к параметрам в отдельных помещениях. Сразу в ТЗ должны определяться такие характеристики, как равномерность параметров воздушной среды во времени и в пространстве, а также требования к очистке воздуха. На этом этапе очень важно взаимодействие хранителей, музейных климатологов, теплофизиков и проектировщиков. Но здесь возможны две крайности: одна – простота требований к параметрам, другая – чрезмерная точность. Первая чревата ухудшением сохранности, вторая – чрезмерным и ненужным удорожанием самой системы и ее эксплуатации.

В качестве иллюстрации сложности этой задачи можно упомянуть проектирование микроклиматических условий сохранности для депозитарно-реставрационного центра крупнейшего российского музея, в разработке ТЗ которого принимала участие наша лаборатория. Далее приведен список разделов этой работы, согласованный с заказчиком и выполненный нашими специалистами в ходе составления ТЗ.

1. Анализ требований к величинам параметров воздушной среды основных музейных помещений в ведущих музеях мира.
2. Анализ требований к алгоритмам обеспечения климатических условий сохранения экспонатов при проведении выставок (мировая практика и рекомендации).
3. Анализ рекомендаций ИКОМ и требований музейных организаций по вопросам освещения и характеристик цветоцветовой среды.
4. Предварительная оценка алгоритмов обеспечения оптимальных параметров температурно-влажностного режима и цветоцветовой среды в помещениях центра.
5. Система хранительского мониторинга.
6. Принципы проектирования

microbiological situation on the surfaces of the structures. If necessary, the question of reconstructing window apertures and other elements of the enclosing structures should be raised.

2. After determining the necessary and possible parameters, the technical specification is compiled. It includes the requirements for the parameters in some premises. Such characteristics as regularity of the air parameters with regard to time and space as well as air-cleanness requirements are to be defined immediately in the technical specification. At this stage the interaction of custodians, museum climatologists, thermo physicists, and designers is of great importance. But there are two possible extremes: the first one is linked with the simplicity of parameter requirements, the second is connected with excessive exactness. The former is fraught with deterioration of preservation, the latter - with excessive and unnecessary costs of the system and its operation.

To illustrate the complexity of the task, we can mention designing microclimatic conditions of preservation for depository and restoration centre of a major Russian museum, which technical specification was developed with the participation of our laboratory. Here we list the sections of this work, approved by the customer and implemented by our experts in the course of compiling the technical specification.

1. Analysis of the requirements for the air parameter values in the principal museum rooms of the world's major museums.
2. Analysis of the requirements for the algorithms of providing climatic conditions for exhibits' preservation during the exhibitions - global practices and recommendations.
3. Analysis of the ICOM

систем ОВК, обеспечивающих временную и пространственную однородность воздушных параметров для основных музейных помещений.

Поддержание заданных условий во всей зоне хранения при проектировании систем ОВК.

Первым условием в разработке проекта ОВК является обеспечение условий хранения в обслуживаемых помещениях. При этом зачастую не проводится анализ пространственной и временной однородности в отдельных их зонах. Требования к микроклимату музейных помещений, а следовательно, и проектные решения с алгоритмами их обеспечения довольно сильно отличаются от привычных требований, приведенных в нормативных документах по микроклимату помещений (ISO 7730 1994, ASHRAE Standard 55 1992, ГОСТ 30494–96 «Здания жилые и общественные. Параметры микроклимата в помещениях»). Учитывая различные требования к объектам хранения, при проектировании галерей и хранилищ должна быть предусмотрена возможность настройки систем ОВК для обеспечения стабильности параметров микроклимата во всем объеме помещения во всем диапазоне, предписанном нормативами.

При проектировании систем ОВК следует ориентироваться на более жесткие требования к подвижности воздуха и на более широкие возможности ее регулирования, особенно в местах расположения открытых предметов хранения, так как внести изменения в расположение воздухораспределительных устройств при пусконаладочных испытаниях практически невозможно. Итак, второе условие для проектирования состоит в том, что системы ОВК должны предусматривать возможность индивидуального регулирования подвижности воздуха в отдельных частях помещения в пределах допустимого диапазона параметров.

В качестве третьего условия

recommendations and the requirements of museum organisations concerning the issues of lighting and characteristics of light and colour environment.

4. Preliminary estimation of the algorithm for providing optimal parameters of the temperature and humidity, light and colour environment in the premises of the centre.
5. The system of custodian monitoring.
6. The principles of designing the system of heating, ventilation, and air-conditioning, which provide for the time and space consistency of the air parameters in the principal museum rooms.

Maintaining the set conditions in the entire preservation zone while designing the systems of heating, ventilation, and air-conditioning.

The first condition in developing a heating, ventilation, and air-conditioning project is to provide for preservation conditions in the serviced premises. But more often than not the analysis of the time and space consistency in some zones is not done. The requirements for the microclimate in the museum rooms and, consequently, design solutions including algorithm for meeting these requirements differ considerably from conventional requirements, laid down in regulatory documents concerning the microclimate of the premises (ISO 7730 1994, ASHRAE Standard 55 1992, GOST 30494-96 "Residential and public buildings. Parameters for microclimate in the premises"). Taking into account various requirements for the preservation objects, when designing galleries and depositories, it is necessary to make provisions for the possibility of customisation of the systems of heating, ventilation, and air-conditioning, in order to ensure stable microclimate parameters

следует рассмотреть проблему обеспечения чистоты воздуха. Как показывает наш опыт взаимодействия с музейными организациями, управлению чистой воздушной среды начинает придаваться значение лишь при внедрении центральных систем управления климатом, включающим механическую вентиляцию и/или кондиционирование воздуха. А мы знаем, что значительное количество экспонатов находится в небольших музеях, где системы поддержания климата состоят из отопления и регламента более или менее управляемого проветривания. Такие музеи могут быть расположены как в сельской местности, так и в крупных городах. На наш взгляд, реальным решением данной проблемы в малых музеях является применение локальных очистителей воздуха. Аналогичные решения давно предлагаются с целью управления влажностью воздуха: есть помещения, где климат в течение годового цикла поддерживается при помощи локальных увлажнителей и осушителей. При необходимости лаборатория проводит испытания таких систем для конкретных зданий и помещений с точки зрения обеспечения пространственной и временной однородности величин температуры и влажности воздуха и оптимизирует расположение и алгоритм работы локальных климатических приборов.

Проводимые лабораторией работы по обследованию систем отопления, вентиляции и кондиционирования во многих музеях страны показывают, что созданные 20–30 лет назад системы оснащены весьма несовершенными схемами очистки воздуха. Основное внимание при создании таких систем уделялось поддержанию температурно-влажностных характеристик. В настоящее время можно сказать, что обеспечение параметров ТВР без контроля загрязнений воздушной среды решает лишь часть проблем в вопросах сохранения живописи и других объектов культурного наследия. В зависимости от расположения

in the entire premises and to cover the entire range assigned by the regulations. Design of the heating, ventilation, and air-conditioning systems should aim at meeting stricter demands concerning air movement and at wider range of possible regulations of the system, especially in the places where open storage items are placed because it is virtually impossible to change the location of air-distribution devices during commissioning tests. Thus, the second condition for the design project is that the heating, ventilation, and air-conditioning systems should provide for the possibility of individual regulation of air-movement in some parts of the premises within the allowed range of parameters.

The third condition we should look at is the problem of providing air cleanness. Our experience of interacting with museum organisations shows that managing the air cleanness acquires significance only during the implementation of the central climate control systems, including mechanical ventilation and/or air-conditioning. Still it is known that a considerable amount of exhibits is situated in small museums where the climate-maintaining systems consist of heating and some regulations for more or less controlled airing. Such museum can be found in both rural areas and large cities. From our point of view, the feasible solution to this problem in small museums is the use of local air-cleaners. Similar solutions have been proposed for a long time in order to monitor air humidity - there are premises where throughout the year the climate is maintained by means of local humidifiers and dehumidifiers. If required, a laboratory carries out the tests of such systems for specific buildings and premises, in terms of providing space and time consistency of temperature

музея, его архитектурно-планировочных решений, качества систем поддержания климата эта часть может быть большей или меньшей, но без контроля и проведения мероприятий по очистке воздуха это будет всегда лишь часть проблем!

Также необходимым условием в разработке проекта является обеспечение возможности удовлетворения компромиссных требований к микроклимату. Сочетание различных видов объектов хранения и режима посещения может изменяться с течением времени, следовательно, система регулирования микроклимата должна быть достаточно удобна для перенастройки.

Оценим возможности разработки алгоритмов обеспечения тепловлажностных параметров воздушной среды.

Системы кондиционирования воздуха для экспозиционных залов, хранилищ живописи и других объектов должны создаваться по принципам, схожим с системами для «чистых комнат» в современной электронной и микробиологической промышленности и помещениями операционных в учреждениях здравоохранения. Разумеется, здесь имеются в виду принципы создания, а не требования к стабильности параметров и чистоте. Воздух подается таким способом, чтобы предотвратить образование застойных зон, где могут оседать и накапливаться частицы пыли. Воздух должен быть кондиционирован по температуре и влажности в соответствии с требованиями к параметрам микроклимата помещения. Кроме того, дополнительное количество кондиционированного воздуха подается в помещение для создания избыточного давления.

Алгоритм обеспечения тепловлажностных параметров воздушной среды должен удовлетворять следующим требованиям:

1. Алгоритм поддержания параметров в зданиях галерей и хранилищ является результатом компромисса между выбором оптимального и допустимого

and air humidity values, and optimises their location and the algorithm of local climatic equipment operation. The work on examining the systems of heating, ventilation, and air-conditioning, which is done by the laboratory in many museums of the country, shows that the systems created 20-30 years ago are equipped with inadequate schemes of air cleaning. The main attention during the construction of such systems was paid to the maintenance of temperature and humidity characteristics. Now we can say that providing for the temperature and air humidity parameters without controlling the air pollution solves only a part of the problems when it comes to the issues of preserving paintings and other cultural heritage items. This part can be larger or smaller depending on the location of the museum, its architectural and space-planning solutions, the quality of the climate maintenance systems, but without control and without air cleaning measures it will always be only a part of the problem!

Another essential prerequisite in developing the design is providing the opportunity to satisfy compromise requirements for microclimate. Combination of various types of items stored as well as visiting order can vary at different times, which means that the system of microclimate regulation must be convenient enough for changeover. Let us estimate the possibility to develop an algorithm for providing air temperature and humidity parameters. Air-conditioning systems for exhibition rooms, painting depositories, and other objects must be created in accordance with the principles similar to the systems for "clean rooms" in modern electronic and microbiological industries, and operation theatres in healthcare establishments. It goes

диапазонов для данного помещения.

2. При выборе технических решений для систем ОВК и автоматики следует выбирать диапазон обеспечения поддержания стабильных параметров шире, чем оптимальный диапазон для планируемой экспозиции. Такой выбор поможет компенсировать аномальные отклонения в климатических условиях или в величинах доступного энергоснабжения. Пусть такая компенсация будет паллиативным решением, но мы сможем управлять климатом, невзирая на аномальную жару или холод.

3. Например, система может иметь возможность настройки на поддержание параметров в диапазоне: относительная влажность воздуха – от 35 до 65 %, температура – от +16 до +22° C.

4. Нельзя настраивать систему на сочетание максимальных значений параметров. Например, сочетание температуры +22° C и относительной влажности 65 % является благоприятной средой для интенсивного роста колоний микроорганизмов.

5. При выборе поддерживаемого диапазона в экспозиционных помещениях и хранилищах устойчивость значений должна выбираться от 5 до 8 % в сутки, а устойчивость значений температуры – от 2 до 3° C.

6. При проработке автоматики устойчивости системы надо иметь в виду, что скачок вниз от нижнего значения влажности и вверх от верхней границы гораздо опаснее скачков внутри выбранного диапазона, поскольку выводит материал из зоны устойчивости на кривой сорбции–десорбции и способствует интенсивным процессам сушки или увлажнения.

7. При выборе характеристик стабильности следует учитывать, что повышение точности регулирования параметров повышает кратность воздухообмена, увеличивает скорость воздушных потоков, расходует ресурс и снижает надежность системы ОВК,

without saying, that we mean the principles of constructing, not the requirements for parameter stability and cleanness. The air is fed in the way that prevents the appearing of stagnation zones which dust particles sedimentation and accumulation. In terms of temperature and humidity, the air must be conditioned in accordance with the requirements for the microclimate parameters of the premises. Besides, supplementary amount of conditioned air is fed into the premises to create excessive pressure.

The algorithm for providing the air temperature and humidity parameters must meet the following requirements:

1. The algorithm for maintaining parameters in galleries and depositories is the result of a compromise between choosing the optimal and the allowed range for particular premises.

2. When choosing technical solutions for the systems of heating, ventilation, air-conditioning, and automation it is advisable to choose a wider range of providing stability of the parameters, rather than the optimal range for the planned exhibition. Such choice will help to compensate for abnormal deviations in climate conditions or in the values of available energy supply. It might be an alleviative solution, but we will be able to monitor the climate in spite of abnormal heat or cold waves.

3. For example, the system can be supplied with a possibility of tuning to maintaining the parameters in the following range: relative air humidity - from 35 to 65 %, temperature - from +16 to +22° C.

4. The system must not be tuned to the combination of maximum parameter values. For example, the combination of temperature +22° C with the relative humidity of 65 % creates

следовательно, усилия по поддержанию чересчур узкого диапазона параметров в конечном итоге идут во вред сохраняемым предметам.

Существенным риском при создании новых систем может являться образование застойных охлажденных зон с возникновением микробиологических поражений. Борьба с этим явлением должна идти в первую очередь за счет наладки температурно-влажностного режима. Дезинфекция без нормализации влажностного режима приносит мало пользы.

Существенным аспектом снижения рисков для сохранности коллекций, безусловно, является организация системы и разработка методики хранилищского мониторинга, независимого от датчиков управления системой климатизации. Эта независимость должна быть как техническая (разные сети), так и организационная (приборы контроля должны находиться в ведении хранилищской службы).

В настоящее время, из опыта работы лабораторий ГосНИИР и музейных организаций, различные приборы и системы измерений и контроля, используемые для контроля ТВР воздуха, можно разбить на несколько групп:

a. Портативные переносные приборы для разовых измерений показателей в конкретных точках экспозиций и хранилища специально подготовленными сотрудниками;

b. Стационарные приборы, записывающие и (или) показывающие значения параметров в определенных точках экспозиции или хранилища. В настоящее время широкое распространение получили логгеры – термогигрометры с автономным питанием и памятью, записывающие данные о величинах параметров с заданным интервалом. Через определенные промежутки времени данные с логгеров переписываются на компьютер и анализируются. Таким

favourable environment for the intensive growth of microorganism colonies.

5. When deciding on the range to be maintained in exhibition rooms and depositories, the values' stability should be chosen from 5 to 8 % in 24 hours and the stability of temperature values - from 2 to 3° C.

6. When considering the automatic controls of the system's stability, it should be taken into account that a dramatic shift down from the lowest humidity value and up from the highest limit are much more dangerous than any shifts within the chosen range, since they drive the material out of stability zone on the curve sorption - desorption and conduce intensive processes of drying or dampening.

7. When deciding on stability characteristics, it is essential to take account of the fact that the increase in the exactness of parameter regulation raises the ratio of air exchange, increases the speed of air currents, spends the resource, and decreases the reliability of the heating, ventilation, air-conditioning systems. Consequently, the efforts to maintain too narrow range of parameters eventually lead to the detriment of the objects preserved. A significant risk when designing new systems can be caused by the creation of cooled stagnation zones accompanied by the appearance of microbiological damage. Adjusting the temperature and humidity regime is the primary way to deal with this phenomenon. Disinfection without normalisation humidity regime is virtually ineffective.

An important aspect of reducing the risks for collection preservation is, doubtlessly, organising the system and developing the methods of custodian monitoring, which is independent of the sensors of the environmental control system's management. Such independence must

образом, осуществляется контроль off-line – накопление и последующий анализ;
с. Создание систем мониторинга on-line, позволяющих контролировать изменения параметров в реальном времени и предпринимать соответствующие действия при отклонениях параметров от допустимых значений.

Оценим достоинства и недостатки описанных групп с точки зрения их применимости в условиях картинных галерей и хранилищ различного объема.

1. Преимуществами портативных переносных приборов, получивших распространение, являются, как правило, надежность, простота в обращении, низкая стоимость в сочетании с удовлетворительными метрологическими характеристиками.

Недостатки приборов этой группы – малая производительность процесса контроля и, как следствие, большие трудозатраты при контроле меняющихся параметров (например, при потоке экскурсий). В условиях больших музеев и хранилищ приборы этой группы могут найти применение как приборы для периодического контроля параметров в отдельных зонах помещений – в особенности при аварийных ситуациях – при выходе из строя централизованной системы контроля или системы кондиционирования.

Кроме того, данные этих приборов не позволяют вести накопление информации и объективно оценивать условия сохранности – два замера в день трудно назвать результатами мониторинга, особенно если микроклимат создается централизованной системой ОВК.

2. В настоящее время приборы этой группы весьма многочисленны. Они позволяют вести запись и осуществлять хранение параметров в цифровом виде. Преимущество приборов – удобство обработки данных за любые сколь угодно продолжительные периоды с любым заранее заданным периодом измерений.

be both technical (different nets) and organisational (control devices should be under the supervision of custodian service).

Now, founding on the experience of the State Research Institute for Restoration laboratory, we can divide various devices as well as measurement and control systems used to monitor the air temperature and humidity regime into several groups:

a. Portable devices for one-time measuring of the values in specific points of the exhibition area and depository by specially trained employees;

b. Stationary devices, which record and (or) show the values of the parameters in certain points of an exhibition area or a depository. Currently, loggers - thermohygrometers with autonomous charging and memory, recording the data on parameter values at pre-set intervals - are commonly used. After defined periods of time, the data from loggers is recorded to a computer and analysed. Thus, the off-line control is exercised - accumulation and subsequent analysis of the data;

c. Creating on-line monitoring systems, which allow control over the change in parameters in real time as well as taking necessary measures in case of parameters departing from the permitted values.

Let us estimate advantages and disadvantages of the groups describes above, in terms of their applicability in picture galleries and depositories of various sizes.

1. As a rule, the advantages of portable devices, which have become common, are related to the fact that they are reliable, inexpensive, easy-to-use and at the same time demonstrate satisfactory metrological performance.

The disadvantages of such devices are the low capacity of control

Недостатки – в невозможности оперативного реагирования на изменения в условиях сохранности.

3. Удобство приборов этого типа, особенно беспроводных – на радиоканале – возможность построения гибких систем, работающих одновременно в режимах мониторинга и непрерывного круглосуточного измерения и регистрации on-line. При участии нашей лаборатории разработано и внедрено несколько таких систем в музеях различной величины. Мы освоили работу с датчиками и системами отечественных и зарубежных производителей. В настоящее время практически все системы настраиваются на передачу данных через Интернет – появляется возможность вести наблюдение за климатом из других организаций.

Система радиоконтроля представляет из себя:

- датчики, измеряющие температуру и влажность воздуха, температуру поверхности, уровень освещенности и долю ультрафиолета, уровень некоторых загрязнений воздушной среды, в том числе специальный датчик наружной температуры и влажности,
- усилители сигнала,
- накопитель данных,
- программное обеспечение.

Наиболее рациональной является установка сервера системы со специализированным программным обеспечением в едином центре хранильского контроля.

Могут устанавливаться датчики с индикаторами, по которым хранители фондов в конкретных помещениях на месте видят параметры климата.

Применение централизованной системы, кроме мониторинга условий сохранности в постоянном режиме, позволит эффективно проводить настройку и уточнение режимов работы системы ОВК совместно с другими методами контроля.

С помощью такого контроля

process and, as a result, high labour effort when controlling the changing parameters (for example, during excursion flows). In the conditions of large museums and depositories, the devices of this group can be used for periodic control over parameters in some zones of the rooms, especially in case of emergency situations, when the central control or air-conditioning system goes out of order.

Besides, the data from these devices does not allow accumulation of the information or the objective estimation of preservation conditions: taking two measurements per day can hardly be regarded as monitoring results, especially if the microclimate is provided by the heating, ventilation, air-conditioning system.

2. Currently, devices of this group are numerous. They allow recording and storage of parameters in digital form. The advantage of such devices is the convenience of processing data over any, no matter how long, periods of time with any pre-set measurement period. Drawbacks are related to impossibility of fast response to changes in preservation conditions.

3. Convenience of such devices, especially wireless ones, on radio channel, possibility to create flexible systems, which work simultaneously in both monitoring and continuous 24-hour measurement and registering regimes - on-line. Our laboratory has participated in developing and implementing several of such systems in museums of different size. We have mastered the skills of working with sensors and systems from both domestic and foreign manufacturers. Currently, virtually all such systems are tuned to transmitting data through Internet, which gives a possibility for climate observation from other organisations.

возможна оперативная реакция на остановки систем ОВК, которые выведены на автоматическое управление. Благодаря такой системе контроля, удастся, особенно в выходные дни, ускорить реакцию на остановку систем климатизации, тем самым осуществить скорейший ремонт или просто запуск ОВК после их автоматической остановки.

При помощи системы контроля возможно отслеживать общее время нахождения параметров микроклимата в конкретном хранилище вне оптимального диапазона и предпринимать меры по наладке систем ОВК в отдельных помещениях, т. е. хранители могут оперировать конкретной статистикой по нарушению оптимальных параметров ТВР. Эта методика наиболее последовательно развита климатологами Государственного Русского музея.

Опыт эксплуатации систем дистанционного контроля позволил определить следующие преимущества системы для эффективной работы хранителей.

1. Оперативность и полнота информации.
2. Возможность получения информации из труднодоступных объемов и помещений.
3. Возможность совместного просмотра и обсуждения климатологической информации по сети специалистами различных подразделений.
4. Возможность оперативного сопоставления параметров внутреннего и наружного климата.
5. Возможность учета и оперативной оценки принимаемых мер по оптимизации микроклимата различных помещений.
6. Проведение хранительской работы по установлению корреляции между сохранностью экспонатов и суммарными временными характеристиками выхода воздушных параметров из оптимального диапазона.

The system of radio control consists of:

- sensors, which measure the air temperature and humidity, surface temperature, lighting intensity and the share of ultra-violet, the amount of certain pollutants in the air, including a special sensor for outside temperature and humidity,
- signal intensifiers,
- data collecting device,
- software.

Most effective way is to install the server system equipped with specialized software in the single centre of custodian control.

Sensors equipped with indicators, which show the museum funds' custodians local climate parameters in specific rooms, can also be installed.

In addition to constant monitoring of preservation conditions, the use of a centralised system will allow effective tuning and detailing of the regimes of the heating, ventilation, air-conditioning system's operation - together with other control methods.

By means of such control it is possible to respond fast to automatically controlled hold-ups of the heating, ventilation, air-conditioning system. Owing to such control system one is able to accelerate the response to hold-ups of environment control systems, especially on the days when the museums are closed, and, consequently, to do a quick repair or to just start-up the heating, ventilation, air-conditioning system after its automatic hold-up.

The control system helps to track the general time during which the microclimate parameters in a certain room were outside the optimal range, and to take measures for checkout of the heating, ventilation, air-conditioning system in specific rooms, i.e. custodians can use concrete statistics on the mismatches of optimal temperature and

Отдельной задачей проведения измерений параметров является процесс отладки системы ОВК и проведение периодических замеров параметров с целью контроля стабильности работы системы и однородности параметров в помещениях. В каждом конкретном здании требуется разработка методики и аппаратного обеспечения такого комплекса измерений, учитывающая объемно-планировочное решение, расстановку объектов хранения и расположение устройств системы ОВК в данном помещении. Для решения этой задачи, кроме комплекта записывающих термогигрометров, требуется наличие системы термоанемометрических датчиков, позволяющих измерять и архивировать одновременные значения скоростей воздуха в различных точках при различных сочетаниях установок системы ОВК для конкретных помещений. Для проверки тепловлажного состояния конструкций нужна аппаратура, позволяющая реализовать неразрушающие методы контроля температуры и влагосодержания конструкций. Для измерений температур в труднодоступных местах конструкций применяются приборы, реализующие инфракрасные методы их измерения. В исследованиях температурного режима музейных зданий оправдано применение тепловизора. Тепловизионная техника является дорогостоящей, ее применение оправдано при необходимости изучения температурных полей на поверхности конструкций, например, при введении в эксплуатацию систем ОВК и отработке режима работы системы.

Также необходима разработка порядка проведения микробиологического мониторинга. Как показывает наш опыт, даже в новых фондохранилищах с современными системами ОВК через некоторый период эксплуатации появляются проблемы с микробиологическим состоянием помещений и предметов хранения. Микробиологическое состояние

humidity parameters. This technique has been developed in the most consistent way by the climatologists from the State Russian Museum.

The experience of operating the remote control systems has allowed determining the following advantages of the system for the efficient work of custodians:

1. Promptness and completeness of data.
2. Possibility to receive data from difficult-to-reach sections and rooms.
3. Possibility of shared watching and discussing climatological information through the networks by experts from different departments.
4. Possibility to compare efficiently the inside and outside climate parameters.
5. Possibility to track and estimate effectively the measures taken to optimize the microclimate of different premises.
6. Carrying out custodian work on defining the correlation between objects' preservation and total time characteristics of the departure of air parameters from the optimal range.

An individual task of the parameter measurement process is the checkout of the heating, ventilation, air-conditioning system and the periodic parameter measurement carried out in order to control the stability of the system's operation and the consistency of the parameters in the premises. Each specific building requires developing the techniques and hardware for such complex of measurements that takes account of space-planning solutions, arrangement of preservation objects, and the placement of the heating, ventilation, air-conditioning system devices in specific premises. To solve this task, apart from the set of recording thermohygrometers, it is necessary to have the system of thermoanemometric

воздуха в хранилищах может быть показателем его санитарно-гигиенического состояния и служить одним из способов контроля эффективности пылеочистки.

Существенным риском является загрязнение воздушной среды частицами и газами. Особенно это опасно при нестабильности температурно-влажностного режима воздуха и конструкций.

Рассмотрим риски, связанные с загрязненными на конкретном примере.

В фондохранилище музея были обнаружены пятна на бумаге рисунков под стеклом, хранившихся в шкафах. На стекле с внутренней стороны обнаружен конденсат и пятна желтого цвета на бумаге рисунков. В конденсате выявлен формиат натрия. Известно, что это вещество широко применяется как пластификатор при получении бетона.

При комплексном обследовании музейного здания и микроклимата в нем было выявлено следующее:

- 1). Вблизи музея велись обширные работы по ускоренному демонтажу здания с монолитным бетонным каркасом постройки 1930-х гг. Процесс демонтажа сопровождался выделением большого количества строительной пыли от разрушаемого бетона;
- 2). Незадолго до обнаружения повреждений бумаги в других помещениях музея также велись работы с применением бетона;
- 3). Окна исследуемых помещений имели заполнение с низкой герметичностью;
- 4). Произведенные замеры ТВР показали, что система кондиционирования не обеспечивала постоянство режимов температуры и относительной влажности в помещениях фонда. Скачки температуры достигали 3-5°С в сутки, а ОВ – 15-25 %.

Анализ совокупности вышеперечисленных факторов показывает, что возникновение пятен на рисунках с большой долей вероятности обусловлено тем, что проникающая пыль имела в своем составе формиат натрия, а ярко

sensors allowing measuring and recording simultaneous values of air speed in different points at different combinations of the heating, ventilation, air-conditioning system settings for specific premises. Checking temperature and humidity condition of building structures requires equipment, which allows realization of non-damaging control techniques for temperature and moisture content of the building structures. Devices, which realise infrared measurement methods, are used for measuring temperature in difficult-to-reach parts of the structures. The use of thermovisor is justified in examining the temperature regime of museum buildings. Such technique has high cost, but its application is justifiable when it is necessary to examine the temperature fields on the surface of building structures, for example while implementing the heating, ventilation, air-conditioning system and processing the regime of the system's operation. It is also necessary to develop the procedure for conducting microbiological monitoring. Our experience shows that even in new depositories with up-to-date heating, ventilation, and air-conditioning systems after some time of operation the problems concerning microbiological condition of the premises and preservation objects begin to appear. Microbiological condition of the air in the depositories can be an indicator of their sanitary and hygiene state and can serve as one of the ways to control dust-cleaning efficiency. Considerable risk is related to the air being polluted with particles and gases. It is especially dangerous when the temperature and humidity regime of the air and of the building structures is unstable.

Let us look at the risks related

выраженная нестабильность температурно-влажностного режима способствовала выпадению конденсата на частицах пыли. Следует отметить, что выпадение конденсата на микрочастицах происходит при температурах, превышающих температуру точки росы, и поэтому для такого выпадения требуются меньшие скачки влажности, чем для конденсации на поверхности конструкций. Таким образом, если бы не резкие изменения температуры и влажности воздуха, попавшая в помещения пыль оставалась бы в сухом состоянии (не было бы процессов микроконденсации) и не образовывалась бы муравьиная кислота. При этом надо понимать, что присутствие пыли с химическим соединением – мина замедленного действия **до появления** возможностей для конденсата, например, при изменении условий хранения во время перевозки, в период ремонта системы климатизации, при переносе экспонатов в другие условия хранения и т. д.

На этом примере видна взаимосвязь воздействия на сохранность таких климатических характеристик воздушной среды, как параметры ТВР и запыленность. Необходимо управление очисткой воздуха, а также стабильностью и уровнем температурно-влажностных характеристик воздуха. При появлении информации о проведении работ, связанных с образованием пыли в помещениях музея и вблизи него, следует предусмотреть включение локальных очистителей воздуха, особенно для фондохранилищ.

to pollutants using a specific example.

Spots on the paper of the drawings stored under the glass in the cupboards were discovered in a museum depository. Condensate on the glass (on the inside) and yellow spots on the paper of the drawings were also detected.

Condensate proved to contain sodium formate. It is known that this substance is widely used as plasticizing agent in the production of concrete.

Complex examination of the museum building and the microclimate brought the following results:

- a. In the close proximity to the museum a rapid demolishing of a building having a concrete frame and dating to the 1930's was under work. Demolishing process was accompanied by the emissions of considerable amounts of construction dust from the demolished concrete;
- b. Not long before discovering the damage to the paper, there were also works involving the use of concrete in other museum premises;
- c. The windows of the premises in question had fillings with low tightness;
- d. The temperature and humidity regime measurements proved that the conditioning system was not providing for the stable temperature and relative humidity regimes in the fund premises. Temperature fluctuations were reaching up to 3-5°С in 24 hours, and relative humidity fluctuations amounted to up to 15-25 %;

Analysis of the combination of the above-listed factors shows that the appearance of the spots on the drawings most probably resulted from the fact that the dust penetrating into the premises contained sodium formate, and the high instability of the temperature and humidity regime conduced condensate formation on the dust particles. It is worth noting, that condensate

formation on micro particles occurs at temperatures exceeding the dew-point, therefore the formation requires smaller change in humidity, than the formation of condensate on the surface of the building structures. Thus, if it had not been for the sharp change in temperature and air humidity, the dust penetrating into the rooms would have stayed dry (micro condensation would not have occurred) and the formic acid would not have been formed. At the same time one should understand that the presence of dust with chemical compound is a delayed-action mine until the possibilities for condensate formation appear, for example when the storage conditions change during transportation, during the repair of the environmental control system, when the exhibits are transferred to different storage conditions etc.

This example demonstrates the interrelated impact of such climatic air characteristics as parameters of temperature and humidity regimes and dust-content on the preservation. It is necessary to monitor the air cleaning and stability, and the level of air temperature and humidity characteristics. When information comes that in the museum premises or in close proximity to it there are works, which involve dust formation, it is essential to provide for switching on the local air cleaners, especially for museum depositories.

Сохранение культурного наследия в Нидерландах

Ханнеке Ноутон, Нидерланды, Амстердам, Государственная служба Нидерландов по культурному наследию (RCE)

Государственная служба Нидерландов по культурному наследию (RCE) – организация при Министерстве образования, культуры и науки Нидерландов. Ее головной офис находится в городе Амерсфорт в современном здании, спроектированном испанским архитектором Хуаном Наварро Балдевегом (Juan Navarro Baldeweg). Главная задача RCE – обеспечение сохранности наиболее важных объектов всех видов голландского культурного наследия как движимого, так и недвижимого: исторические здания, археологические памятники, культурный ландшафт, изобразительное и прикладное искусство. Служба обладает огромными знаниями в области сохранения культурного наследия и все время их углубляет.

В Нидерландах в список национальных памятников, охраняемых государством, входит более 61000 наименований, включая 1500 археологических объектов национального значения и более 440 территорий с культурно-историческими объектами. Занесенные в список здания имеют большое историческое значение. Большинство из них – это старые и древние строения, но есть в реестре национальных памятников и такие, которые были построены только 50 лет тому назад. В ведении RCE находится также часть Государственной коллекции произведений искусства, включающая 100000 единиц хранения. В данной службе работают более 315 сотрудников.

На данный момент в Нидерландах имеется десять памятников всемирного наследия, в том числе вся территория исторического центра Амстердама с каналами. К ним относится и такой объект мирового значения, как завод ван Нэлле,

Safe Heritage in the Netherlands, an Introduction

Hanneke Nuijten, Programme Manager Safe Heritage, Cultural Heritage Agency of the Netherlands

The Cultural Heritage Agency of the Netherlands is part of the Ministry of Education, Culture and Science. The head office is in the city of Amersfoort, in a modern building, designed by the Spanish architect Juan Navarro Baldeweg. The Cultural Heritage Agency works to protect the Dutch most important movable and immovable heritage, like historic buildings, archaeological sites, the cultural landscape, and fine and applied arts. The Agency possesses and develops a great deal of knowledge regarding heritage.

In the Netherlands there are over 61.000 national listed monuments, including 1500 archaeological sites of national importance, and over 440 conservation areas. This listed monuments are buildings of great historical value. Most of them are old or very old, but there are also younger listed monuments that were built only 50 years ago. The Cultural Heritage Agency manages also part of the State art collection, comprising some 100.000 items. Over 315 staff work for the Agency.

At the moment there are ten World heritage sites in the Netherlands, like the complete historic center of Amsterdam with all the canals. The youngest World heritage site is the Van Nelle factory. This monument was built in 1930 as a factory for cigarettes, coffee and tea. In Russia there are 26 World heritage sites, 16 of them are cultural heritage sites, and 10 are

относящийся к сравнительно более позднему периоду. Он был построен в 1930 г. как завод для производства сигарет, чая и кофе. В России есть 26 объектов всемирного наследия, 16 из которых также являются объектами культурного наследия, и еще 10 – природными объектами. Самые знаменитые среди них – исторический центр Санкт-Петербурга и Московский Кремль.

Одним из видов деятельности RCE является так называемая программа «Безопасное Наследие». Ее задачи – повышение информированности в области безопасности и обеспечение защиты и безопасного хранения памятников наследия. Она предоставляет информацию об управлении рисками и превентивных мероприятиях по уменьшению угроз и смягчению последствий инцидентов и чрезвычайных ситуаций.

Программа «Безопасное Наследие» нацелена на обеспечение и улучшение защиты и безопасности зданий и археологических памятников, музеев, исторических библиотек и архивов. Она не сосредоточивает свое внимание на так называемых медленных рисках, таких как износ или негативное воздействие света и влаги. Основное внимание уделяется инцидентам и чрезвычайным ситуациям, происходящим с памятниками культурного наследия неожиданно, как, например, пожары. «Безопасное Наследие» регистрирует эти инциденты в базе данных, делает выводы, и далее распространяет обретенные знания, чтобы в будущем быть лучше подготовленными к такого рода происшествиям.

Помимо пожаров, «Безопасное Наследие» сосредоточивает свое внимание и на других видах инцидентов. Программа преследует своей целью повышение информированности об их опасностях и последствиях для объектов наследия. Что можно сделать, чтобы уменьшить риск возникновения таких инцидентов? И какие меры следует принимать для

natural sites. The most famous among them are the historic centre of Saint-Petersburg, and the Kremlin in Moscow.

One of the fields of the Agency is the programme Safe Heritage. The purpose of Safe Heritage is to raise awareness for safety and to stimulate safety and security for heritage. It gives information about risk management and prevention, to try to reduce the risk and to mitigate the effects of incidents and calamities in heritage. The aim is to make people aware of safety and security for heritage. It stimulates that safety and security for heritage is an obviousness, for all the people who are involved in the care for this heritage.

Safe Heritage works on the improvement of safety and security for built and archaeological monuments, museums, historical libraries and archives. It does not focus on the so-called slow risks, like wear and tear or the harmful effects of light and humid. The focus is on incidents and calamities in or with cultural heritage, that suddenly occurs, like fires. Safe Heritage registers these incidents in a database, tries to learn from them and spreads information how to be prepared in the future.

Except fires Safe Heritage also focuses on other types of incidents. It works to raise awareness about the risks of these incidents that can happen with heritage. What can a heritage manager do to reduce the risk of such incidents? And what measures can he or she take to prevent further damage? Here are some examples:

Theft and burglary. In the Netherlands a striking theft took place in 2012 in the Kunsthal in Rotterdam, at the time they had an exhibition on modern art of

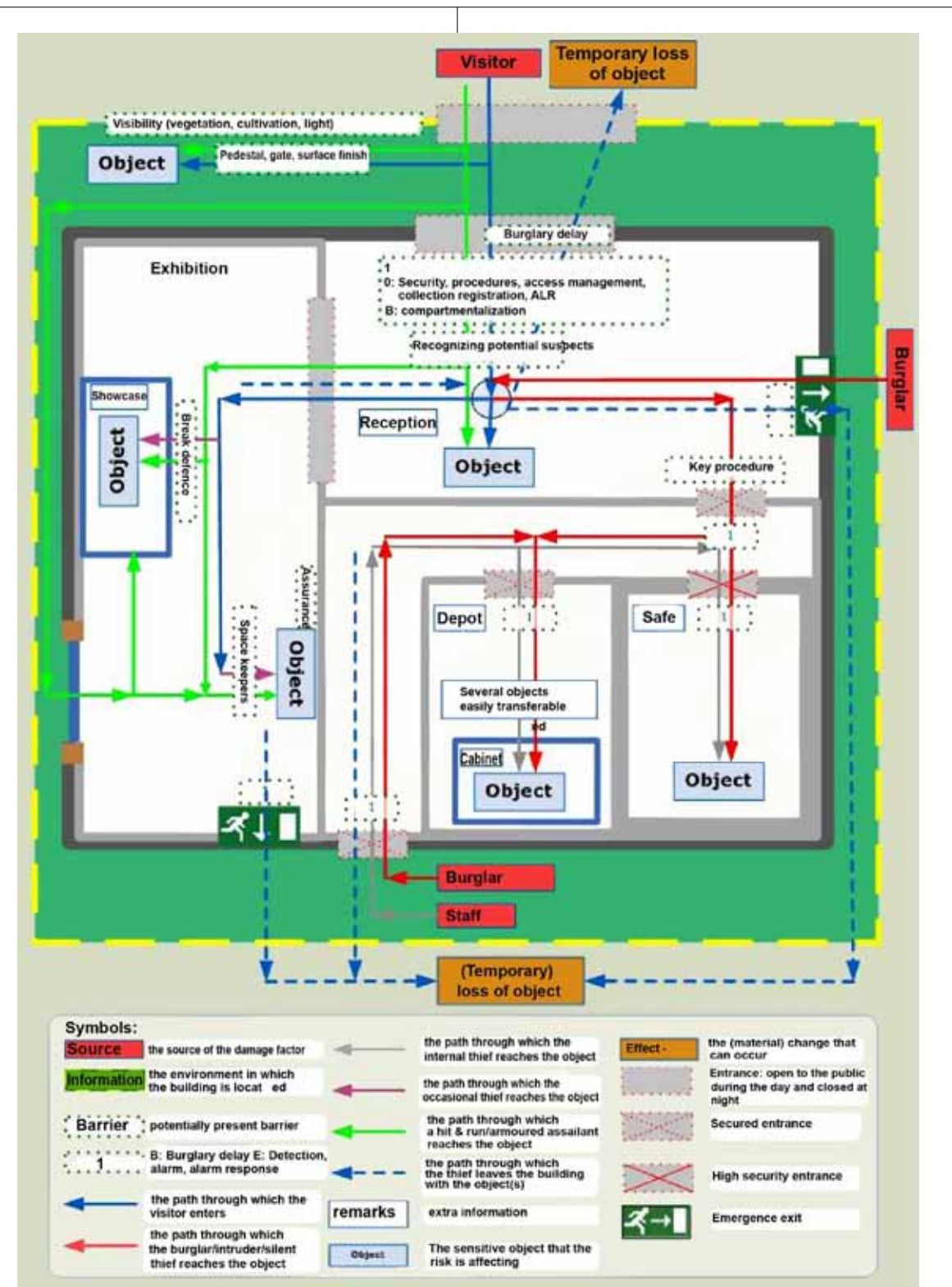


Схема сценария воздействия одного из десяти факторов ущерба: кража. Источник: Цифровое руководство по управлению рисками для музейных коллекций 2012

'Scenario scheme of one of the ten agents of deterioration: burglary. Source: Digital Handbook for Collection Risk Management 2012

предотвращения дальнейших повреждений объектов?

Вот некоторые примеры.

Кражи и ограбления.

В Нидерландах в 2012 г. дерзкое ограбление произошло в Кунстхале в Роттердаме, когда там работала выставка современного искусства из частной коллекции. В ночь на 16 октября двое злоумышленников взломали пожарную дверь и украли семь картин стоимостью 17 миллионов евро, что составляет почти 19 миллионов долларов США. Это ограбление длилось менее трех минут! Полиция прибыла в музей уже через девять минут, но не обнаружила никаких следов кражи со взломом, поскольку воры, покидая помещение, закрыли за собой дверь.

Охранники обнаружили пропажу семи картин только спустя два часа после ограбления. Спустя три дня злоумышленники вывезли картины в Румынию. Несколькими месяцами позже мать одного из преступников испугалась и сожгла картины. Следователи обнаружили только пепел произведений таких знаменитых художников, как Пикассо, Гоген и Матисс.

Записи камер наблюдений, установленных в Кунстхале, показали, что воры до ограбления несколько раз посещали музей, отработывая маршрут бегства и выделяя наиболее ценные картины небольшого формата, которые можно было легко вынести.

Вандализм. В мае 2014 г. четверо детей в возрасте от девяти до одиннадцати лет уничтожили целый музей горного дела, находящегося в старом здании шахты, который был внесен в список охраняемых памятников. Они сорвали со стен 100 старых фотографий, разбили окна, устроили пожар и создали полный беспорядок. К счастью, одному из прохожих удалось поймать одного из этих детей. Теперь они должны оплатить ремонт.

В августе 2013 г. вандал нацарапал текст на одном из камней дольмена – археологическом памятнике возрастом

a private collection. In the night of 16 October of that year two thieves forced a fire door and took out seven world famous paintings, worth 17 million euros, that is nearly 19 million dollars. The whole burglary lasted less than three minutes! The police was in nine minutes at the museum, but discovered no burglary traces, because the thieves had closed the door again after they had left.

Security guards only found out two hours later that the seven paintings were gone. At that time the thieves were long gone. Three days later they had transported the paintings to Rumania. A couple of months later the mother of one of the criminals panicked and it seems she has burned the paintings. The investigators only found the ashes of the paintings of world-famous artists like Picasso, Gauguin and Matisse.

Camera images showed that the thieves visited the museum a couple of times, to practice the escape route and to choose which paintings are precious but small enough to carry away.

Vandalism. In May 2014 four children, aged between nine and eleven years, destroyed a complete minemuseum in an old minebuilding, a listed monument. They pulled 100 year old pictures of the walls, broke windows, set fires and made a total mess of it. Luckily a passer-by saw the children and could catch one of them. They must pay for the repairs themselves.

In August 2013 vandals painted a text on one of the stones of a dolmen, an archaeological listed monument. This is a prehistoric crypt of more than 5000 years old. They never found out who did this.

Damage caused by **earthquakes**. Since a couple of years, in the northern part

свыше 5000 лет. Кем был совершен этот акт вандализма, установлено не было.

Ущерб от землетрясений.

В последние годы в северной части Нидерландов участились землетрясения. Они связаны с добычей газа. Множество зданий в этом регионе, в том числе и из перечня охраняемых памятников, уже получили и продолжают получать повреждения. Некоторые из них разрушены в значительной степени и стали не пригодны и даже опасны для проживания, в связи с чем должны быть снесены. Другие могут быть укреплены и стать устойчивыми к землетрясениям, но проведение самих работ часто также оказывает разрушительное воздействие на памятники.

Наводнения. 3 июля 2009 г. в Нидерландах выпало большое количество осадков, что привело к наводнению, затронувшему дворец Лоо, построенный в 1685 г. Вода в подвалах стояла почти на уровне пяти футов. Некоторые из старинных ваз, которые находились там и только недавно прошли реставрацию, были уничтожены. Из-за наводнения даже карпы, рыбы из прудов, оказались на зеленых газонах дворца.

Экстремальные погодные условия, такие как обильные осадки и переполненные реки, приводят к частным наводнениям в Нидерландах. Поскольку половина территории государства находится ниже уровня моря и в стране протекает несколько больших рек, наводнение является реальной опасностью. Но к счастью, голландцы – специалисты в строительстве дамб и борьбе с водной стихией.

Мы рассмотрели примеры инцидентов и стихийных бедствий, которые могут произойти в каждом музее.

В Нидерландах «Безопасное Наследие» регистрирует большинство случаев в специальной базе данных по учету инцидентов, связанных с объектами культурного наследия – DICE (Database of Incidents in Cultural Heritage), созданной для

of the Netherlands earthquakes more and more frequent occur. They are caused by the winning of gas. Lots of buildings in this region got and still get damage caused by these earthquakes, including listed monuments. Some of them are so heavily destroyed that it is unsafe to live there and that they must be demolished. Others must be shored and can be made earthquake-proof, but sometimes that repair is also devastating for the monument.

Finally an example of **flooding**. At 3 July 2009 the rainfall in the Netherlands was so heavy that flooding occurred at Palace Het Loo, built in 1685. The water was nearly five feet high in the cellars. Some antique vases that stood there and had just been restored, were destroyed. Even the carps, fishes that belonged in the ponds, swam over the grassy fields. Because of the extreme weather this flooding occurs in the Netherlands more and more often, caused by heavy rainfall, or by overflowing rivers. Since half of the Netherlands is below sea level and there several big rivers, flooding is a real risk. But luckily the Dutch are very good in building dikes and fighting against the water.

Till so far a few examples of incidents and disasters that can happen to every museum. In the Netherlands Safe Heritage registers most of the incidents in their database of incidents in cultural heritage, called DICE. This instrument is made for museums. Dutch museums can get an account in DICE, so they can register the incidents in their own museum and with their own collection. Safe Heritage itself registers incidents in the part of the State art collection that they manage, and it registers incidents

музеев. Голландские музеи могут получить доступ в базу данных DICE и регистрировать там инциденты, происходящие в их собственном музее и связанные с музейной коллекцией. «Безопасное Наследие» ведет регистрацию всех происшествий с государственными коллекциями произведений искусства, находящимися в их ведении, и регистрирует инциденты, которые происходят с объектами, включенными в список охраняемых памятников. В будущем участвовавшие инциденты с археологическими памятниками могут быть там зарегистрированы. Эти меры обеспечат «Безопасное Наследие» информацией о количестве и видах инцидентов, происходящих с охраняемыми объектами.

К примеру, в 2014 г. в DICE всего было зарегистрировано 278 происшествий: 101 – в двадцати музеях и 177 – с объектами, внесенными в список охраняемых памятников. Количество зарегистрированных инцидентов в последние годы растет. Но не все происходящие в музеях случаи регистрируются, поэтому их количество в будущем может только увеличиваться.

Большинство инцидентов, которые регистрируют музеи, связаны с человеческим фактором: вандализмом, кражами и неадекватным поведением, а также стихийными бедствиями: наводнениями и др. Работа с базой данных для музеев не является обязательной, это услуга, которую предлагает «Безопасное Наследие». Не все используют эту возможность и не ведут учетные записи инцидентов из-за нехватки времени или из-за боязни обнародовать инцидент. Но для опасений нет причин, потому что все данные музеев защищены, и только «Безопасное Наследие» имеет к ним доступ.

Как мы указывали раньше, сотрудники программы «Безопасное Наследие» сами ведут регистрацию некоторых инцидентов, например таких, как пожары на охраняемых памятниках. Это

that happen in listed monuments. In the future also archeological incidents, that happen more and more frequently, can be registered. Because of this tool Safe Heritage has figures about amounts and types of incidents in heritage.

For example in 2014 there were 278 incidents registered in DICE: 101 incidents registered by twenty museums, and 177 incidents in or with listed monuments. The amount of registered incidents is rising the last years. But not all the incidents that happen in museums are registered, so for sure there will be more.

Most of the incidents that museums register are accidents with people or heritage, vandalism, flooding, theft and unusual behaviour. Using the database is not compulsory; it's a service Safe Heritage offers the museums. It's a pity that not all the museums have an account, and that some of them don't have the time to register, or some of them are just afraid to make their incidents public. This is an unnecessary fear, because they all have their own secured database. Only Safe Heritage can see all the incidents in their database.

As just told, Safe Heritage registers itself incidents in listed monuments, for example fires. It can do that because the addresses are made public by the fire brigade and it can be connected to the monuments register. Safe Heritage analyses these figures and publishes them anonymously.

On base of these figures Safe Heritage makes information brochures about how to improve safety and security, and places information articles on their website: www.veilig-erfgoed.nl. For example by these figures it became clear that there was an increase of the amount of chimney fires in listed monuments.

возможно благодаря тому, что пожарная бригада передает гласности эти данные. «Безопасное Наследие» анализирует такие сведения и публикует их анонимно.

На основании собранных сведений «Безопасное Наследие» готовит брошюры об улучшении защиты и безопасности и размещает информационные статьи на своих сайтах [1]. Например, благодаря этой статистике, видно, что увеличилось количество пожаров в дымоходах памятников. Сотрудники программы написали статью, посвященную этому виду риска, предложив надлежащие рекомендации и запреты, и разместили ее на своем веб-сайте.

Очень интересным для каждого музея, замка или церкви является перечень под названием «Кража коллекций: контрольный список», доступный на сайте, предоставленный на английском и русском языках.

Кроме того, «Безопасное Наследие» организует совещания и семинары по вопросам защиты и безопасности охраняемого наследия. Таким образом, сотрудники, занимающиеся данными вопросами, могут лучше узнать друг друга, поделиться опытом, лучше понять отдельные задачи и проблемы. Это способствует повышению их осведомленности.

Например, каждый год «Безопасное Наследие» вместе с пожарной бригадой организует семинары, а каждые шесть месяцев – собрания для сотрудников из организаций, отвечающих за защиту и безопасность культурного наследия.

«Безопасное Наследие» также обсуждает данные проблемы со всеми причастными сторонами и пытается найти решения. Например, для пожарной службы программа пытается объединить координаты охраняемых памятников и музеев с координатами мест возникновения пожара. Это поможет пожарной бригаде быть более бдительной в случае пожара в местах, связанных с культурным наследием. При

Safe Heritage wrote an article on this risk, including the do's and don'ts, and placed it on their website.

Very interesting for every museum, castle or church is the Checklist theft of collections. Both articles are available on the English part of the website. The Checklist is available in Russian also.

Furthermore Safe Heritage organises meetings and seminars on the subject of safety and security for heritage.

By this way people involved in heritage and in safety and security can get to know each other, learn from each other and understand each other's work and interests. It is an important way to realise awareness raising.

For example every year Safe Heritage organises a successful seminar for the heritage domain together with the fire brigade. And every six months there is a meeting for colleagues of organisations that are involved in the safety and security of cultural heritage.

Safe Heritage also discusses problems in safety and security with involved parties, and tries to find solutions. For example for the fire brigade it tries to combine the coordinates of the listed monuments and museums with the coordinates of the location where the fire occurs. The fire brigade can then be more alert to heritage in case of a fire. In extinguishing a fire they can take into account the heritage values of the historic building and its interiors.

Finally, recently Safe Heritage started to spread out among museums photographs and camera images of visitors who show unusual behaviour in museums, in cooperation with the police. Safety guards of museums in the Netherlands are more and more alert to unusual behaviour of visitors.

тушении пожара спасатели могут учитывать ценность наследия – исторического здания и его интерьеров.

И наконец, в последнее время в сотрудничестве с полицией «Безопасное Наследие» начало распространять среди музеев фотографии с записи камер наблюдений тех посетителей, которые необычно ведут себя в залах. Охрана в учреждениях в Нидерландах стала более бдительной в отношении людей, демонстрирующих неадекватное поведение. Например, посетители, не проявляющие интерес к живописным работам, но внимательно разглядывающие аварийные выходы или систему камер наблюдения. Это может быть подготовкой к краже или ограблению. Музейные сотрудники заранее предупреждаются об этих лицах и, в случаях посещения ими выставок, могут следить за ними.

Таким образом, «Безопасное Наследие» стремится, чтобы люди осознали риски, угрожающие объектам культурного наследия и лучше заботились о их защите, что должно привести к уменьшению подобных инцидентов в будущем.

Примечания:

1. Veilig Erfgoed (Безопасное Наследие).
URL: www.veilig-erfgoed.nl (дата обращения: 10.06.2015).

An example of this is visitors walking around without interest in the paintings, but looking at the emergency exit doors, or at the camera system. This could be a preparation for a theft or burglary. In cooperation with the art police Safe Heritage sends these stills of camera images around to their museum network.

By this the museums can be warned for these persons, and look out for them when they visit their museum. Perhaps some thefts or burglaries are already obviated. It's a pity this is almost never certain that a theft is foiled!

By doing all this Safe Heritage tries to contribute to make people more aware of risks for the heritage they care for, so all such incidents will happen less in the future.



Пожарная защита

Рената ван Лейен, менеджер программы «Безопасное Наследие», Государственная служба по культурному наследию, Министерство Образования, Культуры и Науки Нидерландов

Какими были бы ваши действия, если в квартире возник пожар? Несомненно, когда-нибудь вы задавались этим вопросом. Но что вы сделаете, если пожар возник в вашем музее? Конечно, в здании имеются детекторы дыма, система сигнализации и, возможно, ряд огнетушителей. Но какими будут ваши действия при пожаре? Знаете ли вы, что именно вы должны предпринять?

В каждой организации, компании или учреждении должен быть составлен план чрезвычайных мер. Он описывает, как организация подготовлена и должна реагировать на инциденты и чрезвычайные ситуации. План включает ответственных, инструкцию для персонала и конкретные действия. Наличие такого плана служит безопасности людей. Подумайте о ваших посетителях и персонале. Но музей – это, прежде всего, организация, которая обеспечивает хранение ценных объектов. Поэтому целесообразно разработать план действий в условиях чрезвычайных ситуаций по обеспечению сохранности и безопасности коллекции.

Предположим, короткое замыкание в цепи является причиной пожара в хранилище. Вы знаете, где находится огнетушитель? Как им пользоваться? Вы начнете тушить пожар самостоятельно или будете ждать пожарную службу? Сколько времени занимает поступление сигнала тревоги? И каким образом можно узнать, где именно возник пожар? Какова его стадия? Короткое замыкание в цепи приводит к потере электроснабжения, по крайней мере, в одной части здания. Поэтому помещение музея может быть частично не освещено. Можете ли вы найти фонарик, чтобы отыскать путь в темноте? Знаете, кто еще находится в здании?

И конечно, один из главных

Be prepared... how do you do that?

Renate van Leijen, Specialist Safe Heritage, Cultural Heritage Agency, Ministry of Education, Culture and Science The Netherlands

What would you do if there was a fire at your home? Undoubtedly you once thought about this. But what would you do if there was a fire in your museum? Okay, the building has smoke detectors, an alarm system and possibly a number of fire extinguishers. But what do you do? Do you know what actions you have to take or should take?

Every organisation, company or institution has to write an emergency plan. This plan describes how the organisation prepares and responds to incidents and emergencies. The plan describes the responsibilities, appointments and procedures. Such a plan is about the safety of people. Think of your visitors and staff. But a museum is a different kind of organisation: it keeps valuable objects with care. To develop an emergency preparedness and response plan for collections is not unwise!

Suppose a short circuit causes a fire in your repository. Do you know where the fire extinguisher is? Do you know how to operate the extinguisher? Will you do it by yourself or will you wait for the fire department? How long does it take before the alarm sets off? And how do you find out where the fire exactly is? And what is the size of the fire? Short circuit means loss of power of at least a part of the building. So it can be dark in some places in your museum. Can you find a flashlight to find your way in the dark? And do you know who else is in the building?

And then this question: do you take action to evacuate objects if that's

вопросов: если это возможно, вы будете принимать меры по эвакуации объектов? И какой из них вы будете эвакуировать в первую очередь?

Теоретически ясно, какими должны быть ответы на эти вопросы. Но реальность часто отличается от теории. Перерастание небольшого происшествия в чрезвычайную ситуацию зависит от различных факторов. Если роли и обязанности сотрудников музея в случае возникновения чрезвычайных ситуаций заранее не оговорены, это может привести к неразберихе, т. к. непонятно, кто из персонала какие меры будет предпринимать. Конечно, приоритетом в случае возникновения чрезвычайных ситуаций является спасение людей. Но если это возможно, объекты также должны быть эвакуированы, или же нужно уменьшить вероятность повреждений музейной коллекции. Для обеспечения оперативного и безопасного реагирования на чрезвычайные ситуации желательно, помимо чрезвычайного плана для защиты людей, иметь в наличии также отдельный план для спасения музейной коллекции.

Подготовка к чрезвычайным ситуациям состоит из нескольких элементов: самый простой способ – разделить план на три этапа: до, во время и после ЧС. До возникновения чрезвычайной ситуации надо иметь в наличии оценки рисков и план аварийного реагирования. Проведение оценки рисков в хранилище и музейной экспозиции помогает определить наиболее уязвимые места и обеспечивает принятие необходимых мер по смягчению последствий. Оценка рисков является базой при разработке плана действий в чрезвычайных ситуациях в музее.

План действий в условиях ЧС применительно к музейной коллекции подразумевает организационные мероприятия и меры реагирования. Для каждого типа инцидента или чрезвычайной ситуации существуют собственные меры. Для каждого типа объекта или

possible? And which of the objects do you evacuate first?

In theory it is clear what should be the answers to these questions. But the reality is often different. Whether a small event is developing into a major disaster, depends on many different factors. If it is not clear what roles and responsibilities staff members have, in an event of emergency, it can happen that everybody looks at each other and he or she thinks the other one takes action. Of course safety of people is, in the first place, the most important one. But when possible, objects have to be evacuated, or otherwise the damage has to be limited as soon as possible. To respond safely and quickly in the event of an emergency it is really advisable that museums have draft up an emergency plan for collections, besides an emergency plan for people.

Emergency preparation consists of several elements: the easiest is to divide it in three phases: Before, During and After. In the phase Before you have the Risk assessment and Emergency response planning. Conducting a risk assessment of the facility and collections, points out areas of highest vulnerability and provides direction for mitigation measures. Risk assessment is the base of the emergency plan for collections.

The emergency plan for collections defines the organisation and procedures of the Collections Emergency Response. For each type of incident or disaster, there are separate procedures. For each type of object or material a procedure can include other instructions. These instructions are guidelines for the staff members how to deal with the event of an incident or disaster. Results and data from the risk assessment will inform

материала они могут включать разные инструкции. Для сотрудников они являются руководящими принципами действий в случае возникновения инцидентов или ЧС. Результаты оценки рисков помогают выявить приоритеты в коллекции и создать базовый список предметов для оказания помощи во время ЧС.

Поэтому план действий в чрезвычайной ситуации применительно к музейной коллекции среди прочих включает в себя:

- информацию о составе группы реагирования в чрезвычайных ситуациях: имена, задачи и обязанности, список контактных данных и программа подготовки;
- список приоритетных объектов коллекции;
- меры и инструкции по оказанию первой помощи объектам;
- перечень предметов для оказания чрезвычайной помощи (состав и содержание аварийного комплекта);
- меры и инструкции по эвакуации объектов;
- максимально возможное пространство для хранения объектов;
- обновленный список контактов с внешними партнерами и организациями.

В целом, это является содержанием плана действий в чрезвычайной ситуации относительно музейной коллекции.

Группа реагирования в чрезвычайных ситуациях для спасения коллекции

Из-за несогласованности действий в условиях ЧС может возникнуть неразбериха. Встанет вопрос о том, кто конкретно будет заниматься спасением объектов, сводить к минимуму или предотвращать ущерб. Может быть и так, что несколько сотрудников примут решение эвакуировать один и тот же музейный предмет, поскольку это легко осуществить одному человеку. Для эффективного реагирования предпочтительно организовать

the emergency plan by identifying high priority collections and establishing a baseline list of emergency supplies in the event of a disaster.

So the emergency plan for collections includes among others:

- Information about Collections Emergency Response Team: names and tasks, responsibilities, contact list and training program
- Priority list(s)
- Procedures with instructions for first aid to objects
- List of emergency supplies / content of a calamity kit
- Procedure with instructions for evacuation of objects
- Storage capacity for objects
- Updated contact list of external partners and organisations

Broadly speaking, this is the content of an emergency plan for collections.

Collections Emergency Response team

We want to avoid people looking at each other and assume that the other takes action to rescue objects or to minimize or avoid damage. Or that several staff members run to the same object to evacuate this object because this one can be easily be carried by one person. For effective response, it is preferred to form a team with specific roles and with one leader. This team is called: Collections Emergency Response team. The team is responsible for the museum's response and recovery from an incident or, when bigger, a disaster.

Their task will be: to respond when an incident or disaster is reported; to assess the situation; and to plan the recovery phase. There are different roles in this team, for example a disaster coordinator, documentation coordinator, emergency responder liaison, materials and equipment coordinator and a

группу, оговорив при этом действия каждого ее участника и назначив одного лидера. Эта группа называется «Группа реагирования в чрезвычайных ситуациях для спасения коллекции». Она отвечает за оперативное реагирование и восстановление предметов после инцидента или ЧС в музее.

Задача группы заключается в следующем: после поступления сообщения об инциденте или чрезвычайной ситуации среагировать, оценить ситуацию, спланировать восстановление объектов.

Существуют различные роли в этой группе, например, координатор действий в чрезвычайной ситуации, координатор по ведению документации, координатор для поддержания связи с группой реагирования, координатор по обеспечению ее материалами и оборудованием. Также важно иметь сотрудников в резерве на тот случай, если кто-то из группы реагирования будет отсутствовать по состоянию здоровья или находиться в отпуске. Если в вашем музее всего несколько сотрудников и добровольцев, то в этом случае понадобится удвоить роли участников группы реагирования.

План действий в результате чрезвычайной ситуации, связанной с коллекцией, содержит все виды инструкций по оказанию первой помощи объектам, по реагированию и восстановительным мерам. Члены группы должны хорошо знать эти инструкции. Часто планы составляются с обширными инструкциями. Также можно представить краткий вариант плана действий. Например, в Нидерландах имеются план реагирования на чрезвычайные ситуации и «спасательное колесо» для пожара и для воды (рис. 1-2). Эти «колеса» дают четкую и краткую информацию по предупреждению о ЧС и реагировании на пожар или наводнение. «Колеса» также описывают, как можно предотвратить дальнейшие повреждения коллекции и здания.

Приоритетный список

При рассмотрении коллекции для определения приоритетных объектов велик

communications coordinator. It's important to assign backups in case someone becomes incapacitated or is on holiday. If your museum only has a few staff and volunteers, then you may need to double up on some roles.

The emergency plan for collections contains all the instructions for first aid to the objects, this are the response and recover measures. The members of the team must know these instructions properly. The instructions in the plan are often extensive. Also provide a short version. For example, in the Netherlands there is an emergency response and salvage wheel for fire and for water. (fig. 1-2) These wheels give clear and concise information on the prevention and respond on fire or flooding. The wheels also describe how further damage can be prevented to collection and building.

Priority list

While it is tempting to consider all objects in your collection as irreplaceable and priceless, the fact is, that there are some objects which are more significant than others. The process of valuing the collection takes



1. «Спасательное колесо» для пожара

1. Emergency response and salvage wheel for fire

соблазн считать все предметы в вашем собрании незаменимыми и бесценными, хотя существуют некоторые более значимые. Процесс оценки коллекции занимает много времени и может быть сложным. Хорошим исходным пунктом для определения приоритетных, имеющих важное значение для музея предметов служит стратегия комплектования музейной коллекции:

- Какие объекты наиболее четко отражают стратегию комплектования и предназначение музейной коллекции?
- Какие объекты имеют огромное значение для международного сообщества?
- Какие объекты хорошо задокументированы и имеют полные данные о своем происхождении?

Благодаря этой важной информации, вы сможете составить приоритетный список объектов или коллекций, имеющих большое значение. Такой список будет служить руководством в случае реагирования на чрезвычайные ситуации. Приоритетный список объектов должен подробно обозначить, если это возможно, какие объекты по степени значимости должны быть сохранены. Напишите список наиболее важных для всей коллекции предметов, а также приведите отдельные приоритетные списки. В кризисных ситуациях будет полезно, если они будут составлены по отдельно взятым помещениям музея, поскольку инцидент или чрезвычайная ситуация не произойдет одновременно во всем здании.

Обеспечение информированности
Важно довести план действий в условиях ЧС до сотрудников. Он имеет смысл только в том случае, если все работники понимают его полезность и необходимость, а также если они будут придерживаться инструкций. Ключевыми словами являются «связь», «обучение» и «практика».

Связь

Необходимо иметь связь в целом, чтобы знать, какие действия нужно принимать в случае чрезвычайной

time and can be difficult. Referring to the collection policy of the museum will be a good place to start when determining which objects hold the most significance for the museum:

- Which objects reflect most clearly the scope of the collection and the mission of the museum?
- Which objects have great significance to the community?
- Which objects are well documented with a full provenance attached?

Working with the significance information you have developed, you can write a priority list of those objects or collections with the highest level of significance. This list will be your guide when you are responding to the threat of a disaster, or a disaster that has just occurred. The priority list of objects will detail which objects should be saved, if possible, in the order of significance. Write a priority list for the entire collection but write also separate priority lists. In crisis situations, it is useful if the list is arranged by area: because most of the time an incident or emergency won't happen at one moment in the whole building.



2. «Спасательное колесо» для воды

2. Emergency response and salvage wheel for water

ситуации. Коммуникация с помощью общих инструкций осуществляется, например, картами, указывающими маршруты и аварийные выходы, карточками, содержащими важные номера телефонов для контакта, общими инструкциями в письменном виде – что делать в случае пожара, наводнения, угрозы взрыва бомбы, кражи и т. д. Все сотрудники музея должны знать, что существуют план аварийной эвакуации персонала, план действий в случае ЧС, а также группа реагирования для спасения коллекции. Персонал должен быть проинформирован о том, кто из сотрудников входит в состав данной группы. Распространите информацию о коммуникации, плане и группе как можно больше, используя возможности внутренней связи вашего музея, например, рабочие совещания, интернет и информационные бюллетени. Договоритесь, чтобы кто-то из группы реагирования инструктировал всех сотрудников о задачах, действиях и обязанностях в случае возникновения чрезвычайной ситуации.

Обучение

Связь является важным моментом, но профессиональная подготовка и практика могут оказаться главнее. Обучение сотрудников может предотвратить бедствия, и даже при полном хаосе вы сможете реагировать эффективно. Профессиональное обучение персонала и практика способствуют укреплению коллективной работы в учреждении, что является решающим фактором в условиях возникновения ЧС. Но никакой план действий не будет успешным, если персонал и добровольцы не будут подготовлены надлежащим образом. Поэтому убедитесь в том, что все они обладают знаниями и навыками, необходимыми для эффективного реагирования в условиях чрезвычайных ситуаций.

Существуют обязательные ежегодные учения по эвакуации, которые должны проводиться в музее. Но при

Organisation awareness

It's important to bring the plan to the staff members' attention. An emergency plan is only useful if all the staff understand the usefulness and necessity of the plan. And if they adhere to the instructions of course. The keywords are communication, training and practice.

Communication

There has to be communication in general what to do in case of an emergency. All employees have to know what to do in case of an emergency. Communication about general instructions goes through, for example, a map showing the routes and where the emergency exits are, a contact card with important phone numbers, a disaster card with general instructions what to do in case of fire, water, bomb threat, theft etc. So all staff members in the museum have to know that there is an emergency plan for people, but that there's also one for the collections. And that there is a Collections Emergency Response Team. They have to be informed about who is part of this team. Use for the communication about the plan and the team as much as possible the internal communication of your museum: such as work meetings, intranet and newsletters. Arrange that someone of the team gives a presentation for all the staff members, what are their tasks, responsibilities and roles.

Training

Communication is important but training and practice may be more important. Why train? The answer is simple: Training can prevent some disasters by preparing you and other staff members to function as efficiently as possible, despite the ensuing chaos. Both training and practicing helps to cultivate teamwork, a crucial factor in an emergency situation. No emergency

этом также важно проведение учебных семинаров для членов «Группы реагирования и восстановления музейной коллекции». Убедитесь в том, что это обучение будет проводиться регулярно. Например, тренировка – учения «настольного» типа. Эти упражнения проводятся за круглым столом, чтобы получить представление о ролях, задачах и обязанностях сотрудников. Такие учения позволяют использовать сценарии как метод обучения. Имейте в виду, важно установить процедуры, чтобы обеспечить жизнеспособность плана.

Сотрудничество

Регулярное обучение персонала и практика обеспечивают сотрудничество, укрепляют коллективную работу в учреждении. Каждый сотрудник должен работать вместе с остальными и обмениваться информацией друг с другом. Это сотрудничество способствует укреплению морального духа коллектива, обеспечивает его успешную подготовку к чрезвычайным ситуациям. Осведомленность и бдительность работников также очень важны для предотвращения инцидентов и ЧС.

Большое значение имеет также сотрудничество с внешними партнерами, такими как другие музеи, местные экстренные службы, соседние учреждения, службы по охране и другими организациями на национальном и, если возможно, международном уровне. Будьте на связи, организуйте совместное обучение и тренировки. В Нидерландах некоторые музеи проводят эвакуацию коллекции вместе с пожарной службой (рис. 3). Многие из них принимают также участие в сетевой работе по предохранению культуры от ЧС. Эти музеи организуют ежегодные встречи и обсуждают друг с другом инциденты и принятые меры.

На этапе возникновения инцидента или чрезвычайной ситуации вся подготовка нацелена на уменьшение последствий. Коммуникация, обучение,

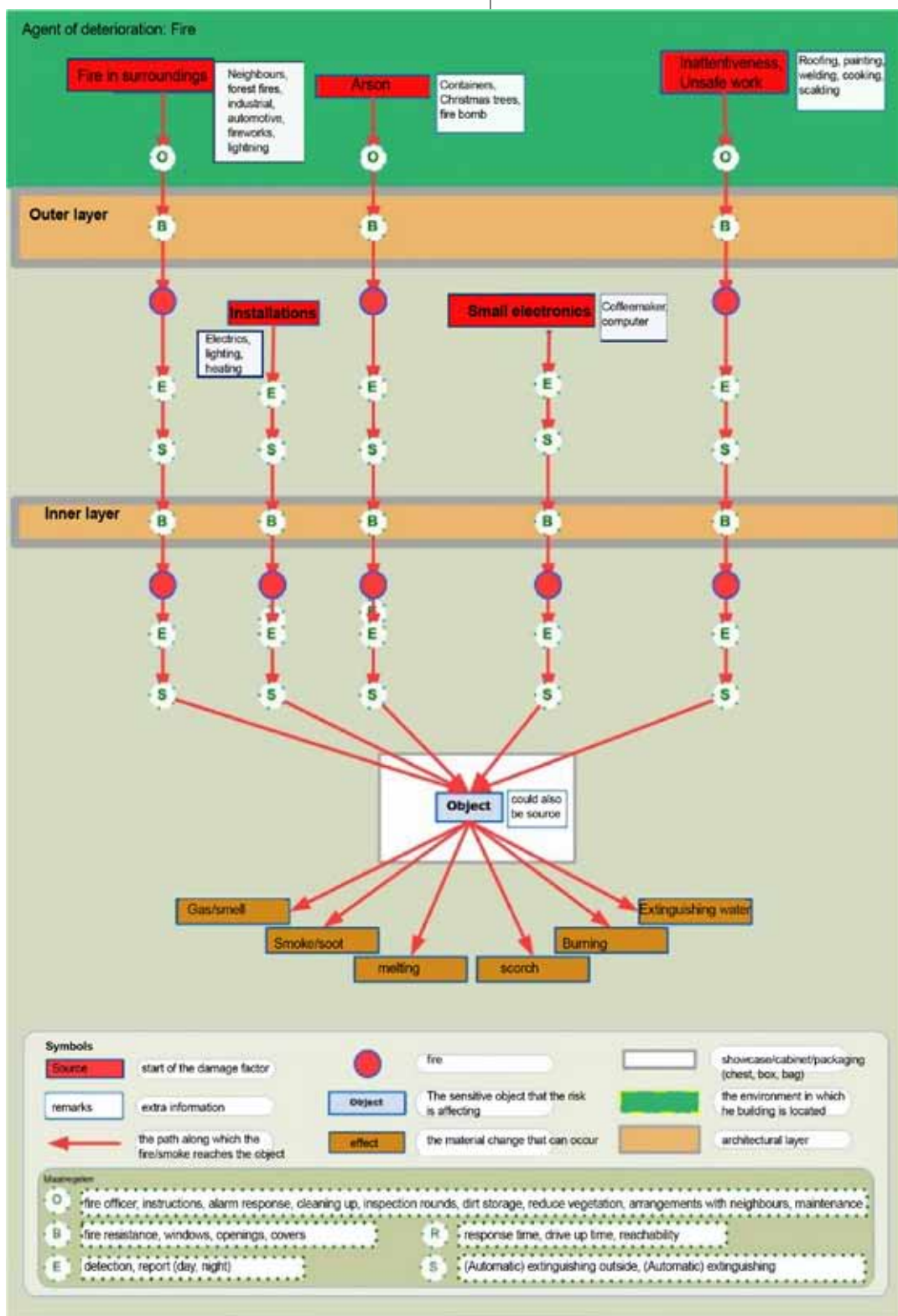
plan will be successful if staff and other relevant personnel, such as volunteers, are not properly trained. So make sure staff members and volunteers have the knowledge and skills to respond effectively, efficiently, and appropriately in an emergency situation.

There are mandatory annual evacuation exercises, which have to be kept for the whole organisation. But make sure you also set up training workshops for the various parts of the Response and Recovery Plan for collections, especially for the Team. Make sure this training is repeated at regular intervals. And for example practice can be done by a table top exercise. This is an exercise at a conference table, to gain insight in roles, tasks and responsibilities of staff members. In a table top exercise you make use of a scenario. Keep in mind: it is important to establish routines to keep the plan viable.

Collaboration

A routine in communication, training and practice ensures collaboration as a result of that. Everyone has to work together, and share information with each other. This collaboration promotes staff morale, and is required for the overall success of emergency preparedness. And it will create awareness and alertness which are very important to avoid incidents and disasters. It can prevent small incidents becoming major disasters.

Another thing that's very important is collaboration with external partners, like other museums, local first responders, neighbouring institutions, preservation providers and other organisations nationally and, if possible, internationally. Communicate, train and practice with these partners too. That is essential in establishing a framework



3. Схема сценария воздействия одного из десяти факторов ущерба: огонь.
Источник: Цифровое руководство по управлению рисками для музейных коллекций 2012

3. 'Scenario scheme of one of the ten agents of deterioration: fire. Source: Digital Handbook for Collection Risk Management 2012

тренировки и сотрудничество – все это может предотвратить перерастание небольшого инцидента в более крупное происшествие. Если члены «Группы реагирования по спасению коллекции» подготовлены хорошо, они будут знать, как действовать и иметь ресурсы – инструкции по восстановлению. Эффективные действия во время и после инцидента позволяют ограничить ущерб и сохранить большую часть коллекции.

Регистрация инцидентов

После того, как произошел инцидент, необходимо его зарегистрировать. Это является важной частью профессионального управления рисками в музее. Таким образом, инцидент будет учтен и сохранен в базе данных. Запись о том, что случилось или часто случается, может предоставить ценную информацию о функционировании вашего музея. Выводы из уже произошедших или почти готовых возникнуть инцидентов могут помочь предотвратить их повторения в будущем.

Важно определить термины «инцидент» и «чрезвычайная ситуация». В качестве отправного пункта можно использовать три градации чрезвычайных ситуаций:

1. От незначительного до средней степени инцидента; локализованные чрезвычайные ситуации в пределах вашего музея. К примеру, небольшая утечка из трубопроводов крыши или повреждение предмета во время непрофессиональной транспортировки в музее.
2. Крупный инцидент, возникший на большой площади вашего музея. В этом случае мы используем термин «бедствие».
3. Катастрофические события, стихийные бедствия, которые могут

for the support and assistance in the aftermath of an emergency. In the Netherlands some museums train the evacuation of collection with the fire department (fig. 3). And many museums in the Netherlands take part in culture preventive networks; they come together annually and talk with each other about what happened in their museum and about solutions and measures.

When an incident or disaster is actually occurring, the during phase, all the preparation is about to pay off. Communication, training and practice, and collaboration may well prevent a minor disaster becoming a major one. If you have prepared well, the Collection Response Team will know what to do and have the resources at hand: the recover instructions. Effective action during and after the incident will limit damage and save a bigger part of the collection.

Registering incidents

In the after phase it is important to register the incident. That is part of the professional risk management of a museum. It means that you report and store detailed information about incidents in a system, a database. Because recording what went wrong or almost went wrong, can give valuable insight into the functioning of your museum. Learning from incidents or incidents that nearly happened can prevent future incidents.

Is it important to define the terms incident and disaster. These three general types of emergencies can use as a starting point.

1. Minor to moderate incident; localized emergency within your museum. Think of a localized leak from down pipes of the roof, or an accident with an object that breaks as a result of unprofessional

затронуть все ваше сообщество и потенциальные ресурсы на региональном или национальном уровне. К примеру, торнадо, наводнение, ураган.

В базу данных по регистрации инцидентов в основном вводятся записи по первым двум категориям.

Чем лучше вы будете подготовлены и осведомлены, тем легче сможете избежать нежелательные события. Но несмотря на подготовку, чрезвычайная ситуация может произойти. В этом случае, по крайней мере, вы будете к ней готовы. Произошедший инцидент нужно зарегистрировать хотя бы для того, чтобы проанализировать и выяснить, какие действия были правильными, а какие ошибочными. Это поможет предотвратить возникновение подобных инцидентов в дальнейшем [1, 2, 3].

Примечания:

1. Литература, которая может быть использована при составлении плана действий в чрезвычайной ситуации и процедур по спасению коллекции: Building an emergency plan: a guide for museums and other cultural institutions. Compiled by Valerie Dorge and Sharon L. Jones. The Getty Conservation Institute, 1999;

2. Guidelines for small museums for writing a disaster preparedness plan. A Heritage Collections Council project undertaken by SÖDERLUND CONSULTING PTY LTD. MAY 2000;

3. Field Guide to Emergency Response. Heritage Preservation. URL: <http://www.heritagepreservation.org/PUBS/FGforms.htm> (дата обращения: 10.06.2015).

handling during internal transport.

2. Major incident involving all or the biggest part of your museum. We use the term calamity.

Examples are small fire, explosion and broken water main. In that case the museum has to call local first responders like the fire department.

3. Catastrophic event, that's a disaster. This will be affecting your community and potential resources. There is intervention at regional or national level. Think of a tornado, flood, a hurricane. An Incident register database deals mostly with the first two categories.

The better you are prepared and the greater the awareness is, the more unwished events can be avoided. But, despite of all the preparedness, events of emergency can happen. But then, at least, you are prepared. And afterwards, record these events of incidents. For at least one reason: to learn what went wrong and what went right. And to prevent that they will happen again. These three books give input to this article and can also be used to write an emergency plan and the first aid instructions for collections.

1. Building an emergency plan : a guide for museums and other cultural institutions. Compiled by Valerie Dorge and Sharon L. Jones. The Getty Conservation Institute. 1999.

2. Guidelines for small museums for writing a disaster preparedness plan. A Heritage Collections Council project undertaken by SÖDERLUND CONSULTING PTY LTD. MAY 2000

3. Field Guide to Emergency Response. Heritage Preservation. <http://www.heritagepreservation.org/PUBS/FGforms.htm>



Оценка и управление рисками

Рената ван Лейен

Нидерланды,

Государственная служба Нидерландов по культурному наследию (RCE)

Задача любого хранителя коллекции – это умение найти оптимальный баланс между защитой экспонатов и их экспонированием, т. е. демонстрацией.

Оптимальная защита коллекции от существующих угроз, таких как вода, хищения, вредители, неправильная температура, солнечные лучи и огонь, несомненно, является главной целью музеев. Для этого нужно создать различные защитные конструкции. Но даже в этом случае может быть нанесен ущерб.

Есть опасность того, что прекрасные объекты станут недоступными. Естественно, мы хотим оптимально защитить предметы, но чтобы при этом артефакты оставались доступными для наших посетителей или для проведения научных исследований. Музеи выставляют артефакты. И они же делают все, чтобы зрители могли наслаждаться этими объектами. Большинство посетителей стремятся рассмотреть в мелких деталях произведения из музейной коллекции, они подходят близко к объекту, не желая находиться за специальным ограждением. Или, например, хотят сфотографировать предмет. Некоторые музеи демонстрируют экспонаты в открытом покое. Посетители могут свободно ходить между объектами. Такая форма презентации музейных предметов небезопасна и может привести к порче объектов.

Задача музея – найти баланс между безопасностью произведений и обеспечением доступности предметов культурного наследия. Как этого добиться? Почему важно сделать оценку рисков? Как снизить эти риски? Как принимать решения в отношении мер защиты? Можно принять решение приставить

Taking the right measures starts by knowing the risks

Renate van Leijen, Specialist Safe Heritage, Cultural Heritage Agency, Ministry of Education, Culture and Science The Netherlands

The challenge for every keeper of collections is to choose the right measures. That means to find a good balance between protecting the artefacts and exhibit them.

We want to protect our heritage against all risks. That's for sure. We don't want any threat to come too close to the objects, threats like water, theft, pests, wrong temperature, sunlight, and fire. Therefore you can build a huge safe construction around the objects so that they are safe and secure. No risk can do any harm, and even visitors will be excluded.

But the risk of that can be that all the beautiful objects are inaccessible. It's true that we don't want any threat to come too close to the objects, but we don't want that artefacts are inaccessible for our visitors or for research. Museums want to exhibit their artefacts. And museums want that visitors can enjoy and experience the objects. Most of the visitors want to see, for example, the fine details of that beautiful painting in your museum. This means that they don't want to stand behind a barrier rope. Or, another example, they want to take pictures of a monstrance's beautiful glitter without being affected by reflection and seeing themselves four times in the glass of the showcases. Some museums exhibited their objects in a so called open setting. Visitors can walk among the objects. But objects presented in that way, are exposed too easily to risks. So museums have to find a balance between safety, security on one side

к каждому музейному экспонату по зрителю. Или обзавестись собственной электронной системой безопасности. Или обеспечить в фонде хранение каждого объекта по отдельности в огнестойких сейфах. Или оснастить музей по последнему слову техники современными камерами безопасности и приборами климатического контроля. Все эти меры слишком дорогостоящие и, возможно, не всегда оправданные. Поэтому нужно задаться вопросом и определить: какая степень защиты требуется отдельно взятым объектам? Так как каждый предмет имеет определенную ценность не в экономическом, а в культурно-историческом значении, музей должен найти правильный ответ на вопрос о принятии превентивных мер. Каждый музей имеет свои приоритеты относительно оценки коллекции и мер для защиты собрания. Поэтому целесообразно заранее знать ценность коллекции и определить возможные риски. К примеру, разработать необходимые меры защиты для каждого объекта в отдельности.

Управление рисками

Управление рисками подразумевает определение степени риска и необходимых мер по защите отдельно взятого объекта. Что угрожает вашей коллекции, и какие меры по управлению этими рисками должны быть предприняты? Такой план дает возможность совместить различные меры по защите коллекции. Здесь имеются в виду все существующие виды рисков, угрожающих сохранению культурного наследия. Были выявлены и проанализированы не только классические факторы, т. е. температура, относительная влажность, свет, вредители и загрязнения, но и такие угрозы, как диссоциация (потеря информации об объекте), вода, огонь, кражи и вандализм. Все эти десять факторов ущерба, или «десять агентов порчи», как мы их называем, могут привести к повреждению объектов культурного наследия. При этом надо

and the presentation and accessibility of the heritage on the other side. How do you do that? Why is it important to do a risk assessment? What things do you need to know to mitigate risks? And how do you decide on taking measures to protect your heritage?

So, if an inaccessible building is not an option, you can take measures, like each object has its own guard. Or has its own electronic security system. And in the repository for example each object had its own fire-resistant safe. And the whole museum would probably have to be equipped with the latest technology of security cameras and climate control systems. These measures are mostly too expensive. And might not always be necessary. Because you have to ask yourself: is it necessary that all objects need the same level of protection? Perhaps one object is more valuable than another object. Not in economic terms, but in cultural and historical sense. A museum has to find the right balance in taking several preventive measures. And for every museum the priorities are different: regarding the valuation of the collection and regarding the measures to be taken. It is therefore wise to see what your collection needs, instead of taking expensive and maybe unnecessary measures. This requires that you know the valuation of the objects, and which risks threaten your heritage. It is about which object needs which kinds of measure against which risk.

Risk management

So that's risk management: know which object needs which kinds of measure against which risk. Which risks threaten your heritage and how to deal with these risks? Risk management should lead to a good alignment of the different kinds of measures to protect

рассматривать различные сценарии, которые могут вызвать повреждения как самих артефактов, так и здания музея, которое иногда тоже имеет историко-культурное значение.

Управление рисками состоит из нескольких шагов. Первый – это проведение оценки рисков: все они должны быть определены, проанализированы и оценены. Другими шагами плана управления рисками являются выбор мер, указание расходов, связанных с осуществлением этих мер, и их выполнение.

Сценарии

Для выявления и анализа потенциальных рисков часто используют сценарии. Сценарий описывает, как фактор риска может причинить вред коллекции, какие будут последствия. Для одного фактора может быть разработано несколько сценариев. В каждом из них рассматривается источник риска, способ воздействия и ущерб, нанесенный предмету культурного наследия. Пример: (Рис. 1) С. 228.

Объяснение. Источником стали дождевые воды, которые протекают через прохудившуюся крышу. Способ воздействия (каким образом воздействует фактор риска и к какому повреждению это в результате приводит) – в данном случае воздействие воды происходит из-за протечки вдоль стены. Это может вызвать повреждение как объекта (например, отставание красочного слоя на картине), так и здания музея.

Когда вы пишете сценарий, можно указать существующие меры или барьеры, которые, обнаруживая и блокируя источник опасности, позволяют снизить уровень повреждения и вероятность риска. В случае наличия дефекта в крыше водосточные желоба и детекторы утечки воды являются барьерами. Однако часто опасности, минуя различные барьеры между источником риска и объектом, приводят к повреждениям объекта. В данном случае водосточные желоба не выполняют свою функцию

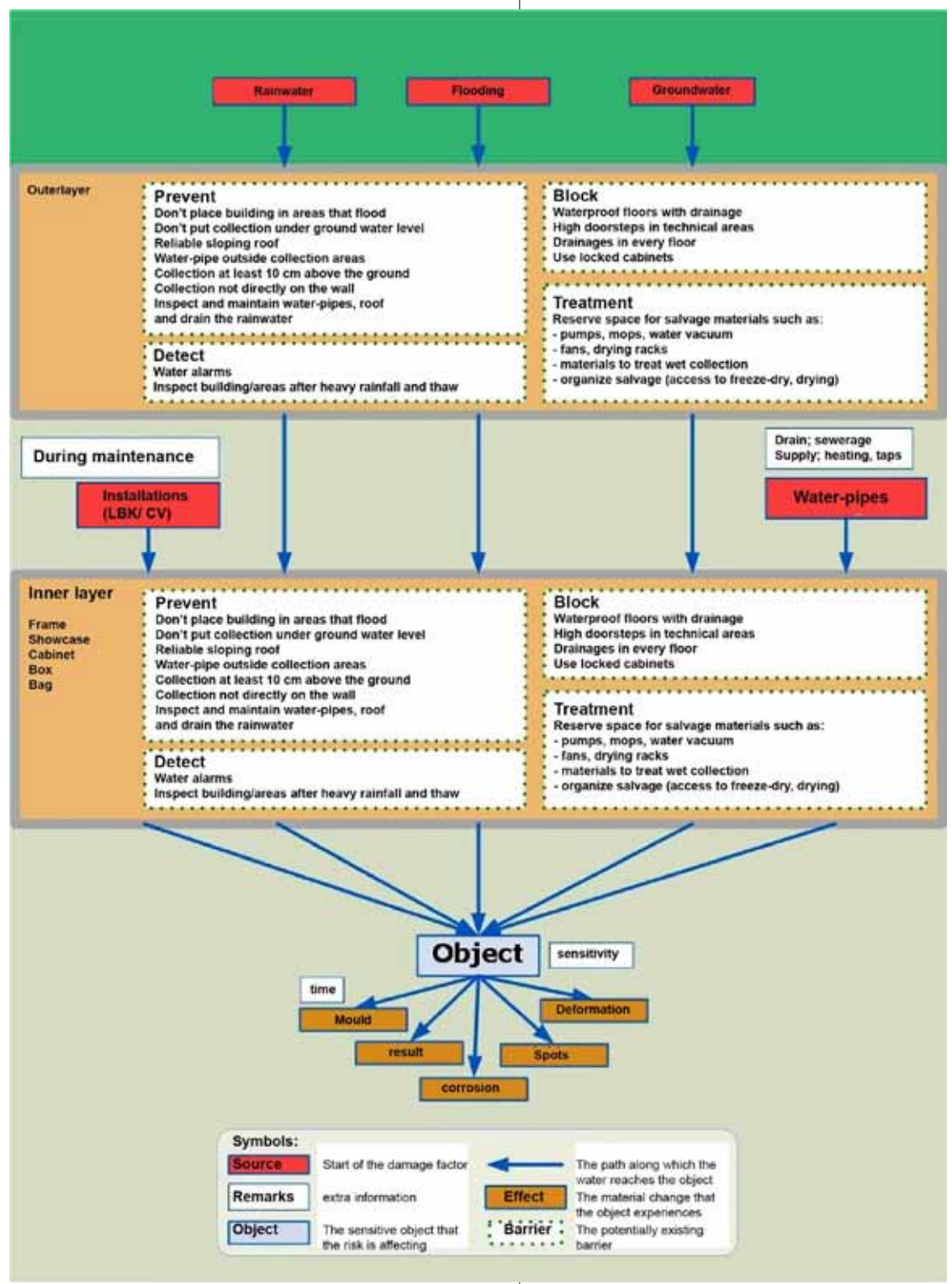
the heritage against risks. And it's about all kinds of risks for heritage. Not only the classical risks are identified and analysed like temperature, relative humidity, light, pests and pollutants. But also threats like dissociation (which means loss of information of the object), physical forces, fire, water and theft and vandalism. All these ten damage factors, or, Ten agents of deterioration as we call them, can cause damage to the heritage. You can think about several scenarios that lead to damage to artefacts and also to the museum building which sometimes also has historical cultural value.

Risk management consists of several steps that keep returning in your museum: it often starts by conducting a risk assessment: the risks have to be identified, analysed and scored. The selection of measures, an indication of the costs of these measures and their implementation are steps of the risk management too.

Scenarios

To identify and analyse potential risks, you can use scenarios. A scenario describes how a risk can affect the heritage and what happens if so. Several scenarios for one agent can be devised. In each scenario, you bring in the source, the path and the impact on the heritage. The source is something that can cause damage. An example: (fig.1) P. 228.

Explanation: rainwater is the source > the poorly maintained roof cause leakage. The path is the way between the source and the impact: the way the water finds its way down. Here, in this case, the water is running down the walls. The impact can be a damage to the object or building, in this case cracking of the paint. When you describe a scenario, you bring in the existing measures too.



1. Схема сценария воздействия одного из десяти факторов ущерба: вода.
 Источник: Цифровое руководство по управлению рисками для музейных коллекций 2012

1. 'Scenario scheme of one of the ten agents of deterioration: water. Source: Digital Handbook for Collection Risk Management 2012

барьера, так как крыша протекает.

Сформулируйте сценарий, связанный с воровством. Какие объекты в вашей коллекции являются наиболее привлекательными, ценными и могут стать легкой добычей для вора? Какой наиболее вероятный способ может выбрать вор, совершая кражу? Какие имеются для него препятствия? Надо осознавать, что вор-профессионал орудует иначе, нежели любитель. Вор-профессионал, совершая кражу, использует самый удобный способ, чтобы быстро войти, а затем удалиться из музея. Поэтому задайтесь вопросом, правильно ли вы поступаете, выставляя ценную картину возле аварийного выхода.

Рассматривайте все аспекты риска. Что может произойти с вашими артефактами? Опишите ваш сценарий наиболее объективно и тщательно. Но будьте осторожны. Рассматривайте реалистичные сценарии, руководствуясь здравым смыслом. Пожар вследствие несоблюдения правил безопасности во время выполнения ремонтных работ по замене кровли более реалистичен, чем поджог.

Оценка рисков

Риски, выявленные и проанализированные с помощью сценариев, следует также оценить. Это даст представление о масштабах опасности, а также поможет определить приоритеты. Риск означает вероятность существования опасности, а также возможность ее воздействия или же повреждения объекта культурного наследия. Количественные показатели вероятности риска и повреждения измеряются цифровыми значениями. Например, использование шкалы с цифровыми значениями от 1 до 5. Цифра «1» по шкале при оценке вероятности риска означает, что событие происходит очень редко, «5» – происходит очень часто. Цифра «1» по шкале оценки повреждений означает незначительные повреждения объекта, цифра «5» – полную потерю. Другие

These measures or barriers, can avoid, block or detect the source on its path with the intention to reduce the impact, or the probability of the risk. In fig. 1, the case of the leaky roof: gutters and water detectors are barriers.

The change of the object, the damage, occurs only if the various barriers be passed between the source and the object. A gutter is a barrier for rain water, but not in this case because of the poorly maintained roof. So this barrier, this measure, is not functioning.

For describing a scenario you have to imagine that you are the source. This sounds funny but try, for example, to think as a thief. Which of the objects in your exhibition area are attractive, may be financially attractive and are easy to reach? Which path is most probably the one that the thief would take? What are the barriers that the thief encounters? Be aware of the different types of theft; an opportunity thief acts differently as a burglar. A burglar mostly takes the easiest and fastest path to go into and out of the museum. If you exhibit your valuable paintings next to an emergency exit, you can ask yourself if this is the best choice.

So think of all of these different kinds of aspects of threats. What can happen to your artefacts? Describe your scenarios as objectively and thoroughly as possible. But, be careful. Think about realistic scenarios that can happen. Use your common sense. Fire caused by unsafe working practice, like the replacement of roofing, may be more realistic than arson.

To score risks

The risks, that you have identified and analysed by scenarios, have to be scored. This gives you an idea about the magnitude of the risk and what the

шкалы оценок также могут использоваться, но важно, чтобы каждый, кто принимает участие в оценке рисков, использовал аналогичные.

Для наглядности оценки рисков можно использовать матрицу. При этом уязвимость и ценность объекта играют важную роль.

Для проведения оценки рисков рекомендуется привлекать сотрудников из различных отделов музея. В этом случае каждый работник сможет поделиться своим опытом и знаниями в области определения вероятности риска повреждения объекта. К примеру, если для этой процедуры будут привлечены один из хранителей музея, хранитель коллекции, сотрудники службы безопасности и директор музея, то это будет целесообразно. Взаимное доверие и открытость являются главным условием работы – риски и инциденты не следует утаивать. Более того, все происшествия следует регистрировать. Это будет полезно при составлении возможных сценариев риска.

Когда риски известны, у вас есть два варианта действий. Если вы решили, что риск является неприемлемым, то принятие мер в этом случае действительно необходимо. Вы можете сделать выбор и избежать риска путем прекращения определенных видов деятельности музея и тем самым устранить опасность. Но чаще всего это невозможно.

Другой вариант: вы принимаете риск. В таком случае вы можете ничего не предпринимать или же искать простые решения, которые позволят снизить вероятность возникновения риска или его воздействия.

Анализ рентабельности

Анализ рентабельности является важным инструментом для принятия решений. Важно установить приоритеты: в первую очередь следует определить, какой риск абсолютно неприемлем. Составление шкалы рисков поможет в этом вопросе.

priorities are. The risk is determined by the probability that something occurs, and the impact, or effect, on the heritage. Probability and impact, are quantified by using numbers. For example use a scale from 1 to 5: 1 for the probability means: occurs very rarely. 5 means it occurs very often. 1 for the impact means minor damage and 5 means total loss. Another scale is also okay, it is important that everyone who participates in the risk assessment, used the same scale.

To make this visual, you can use a risk matrix. Take into account that vulnerability and the value of the objects have a role in rating the impact of the risk on the objects.

It is preferred to conduct a risk assessment by staff members of different departments. That is really advisable. Each staff member brings in his or her own experience and expertise. This helps when scoring the probability of a risk, and when scoring the impact on the heritage. If you do the risk assessment with for example one or two curators and preservationist, a restorer, a registrar, the head of the security staff, and may be the director, than you've a good mix. Mutual trust and openness is a condition: risks and incidents should not be concealed. It is even a pre if incidents are being written down and evaluated. This will provide input to the scenarios too.

When the risks are known, you have two options: you decide the risk is unacceptable. In that case measures are really necessary. You can also choose to terminate certain activities and thereby eliminate the risk. But most of the time that's not possible.

The other option is: you accept the risk. In this case you do nothing or you are

Какой риск является основным? Велика ли вероятность возникновения риска? Высока ли уровень ущерба объектам? Эти моменты важно учитывать, так как они могут повлиять на принятие вами надлежащих мер. Например, сильные ливни могут вызывать протечки. Вероятность того, что это произойдет, невысока, но последствия могут быть серьезными. В данном случае решением может быть не размещать картину непосредственно на стену.

После проведения оценки рисков вы знаете, какие из них являются основными. Далее вы решаете, какие меры нужно предпринимать. В большинстве случаев мы стеснены в средствах, потому следует определиться, на решение каких проблем в первую очередь потратить деньги. Как обосновать эти расходы? Если предполагаемые затраты на управление рисками будут превосходить выгоду или годовой бюджет, то в данном случае надо принимать те меры, которые соотносятся с финансовыми возможностями музея. В случае нерентабельности лучше принять риск и закрепить это решение письменно.

Меры по управлению рисками

Существуют различные меры борьбы с рисками, которые различаются по степени эффективности. Выделяют организационные, конструктивные и электронные варианты решений. Для управления рисками эти разновидности мер могут быть применены на разных уровнях:

- периферия (территория вокруг музея);
- здание музея;
- выставочные залы, хранилища, рабочие помещения;
- оборудование, выставочные витрины, шкафы, упаковки, коробки;
- непосредственно объект.

Кроме того, каждая мера, предпринятая для борьбы с риском, имеет свой эффект:

looking for simple solutions that reduce the probability or the impact of the risk.

Cost-benefit analysis

It is important to set priorities: which risk you don't accept is the first you start with? The rating of the risks can help you. What makes a risk a priority? Is it because the probability is high? Or is the impact high? It is important to know, because this may influence your decision in taking the right measures. For example: Heavy rainfalls can cause leakage. The probability that this will happen is moderate, but the effect can be severe. A measure can be that you won't hang paintings directly against the wall, but with a certain distance. After a risk assessment you know which



Музеи проводят эвакуацию совместно с пожарной службой

Museums train the evacuation of collection with the fire department

risks need to be tackled first. Then you decide which measures you will take. Most of the time there's a limit of the means. Ultimately, it's about the question "What do you spend the money on?" How do you substantiate the expense? A cost-benefit analysis is an important tool in making choices. When the expected costs of a measure outweigh the benefits and/or the annual budget, usually you decide not to take the measure. It will cost you more than you can afford. You only select measures where costs are in balance with the

- Избежание: следует отдавать предпочтение этому способу, избегая источников фактора риска.
- Предотвращение: если риск невозможно избежать, то можно препятствовать доступу факторов риска.

• Обнаружение: если опасности невозможно избежать и препятствовать ей, то нужно обнаружить фактор риска в музее.

• Реагирование: реагируйте на фактор риска после его обнаружения.

• Восстановление/ консервация: в случае порчи объекта должны быть приняты меры для восстановления повреждений путем консервации или реставрации.

Способы снижения риска перечислены в порядке убывания.

Предотвращение повреждения включает четыре этапа. Если можно успешно избежать источников фактора риска, то необходимость препятствовать ему и обнаруживать отпадает. Однако если факторы риска невозможно избежать, заблокировать или обнаружить, то для снижения риска должны вступить следующие этапы действий, чтобы устранить повреждения.

Меры по избежанию и препятствованию факторам риска являются превентивными. Меры, связанные с реагированием на фактор риска и последующим восстановлением повреждений, рассматриваются как вмешательства. Обнаружение может выступать как в качестве предотвращения, так и вмешательства.

Примеры

Рассмотрим некоторые меры по борьбе с различными эффектами воздействия на разных этапах управления риском. На этапе восстановления и консервации проводятся очистка, укрепление и восстановление поврежденного объекта, но эти меры рассматриваться не будут, так как являются работой специалистов.

impact. If the benefits do not outweigh the costs, it is better to accept the risk. Make such a decision explicitly and write the consensus down.

Measures

There are various types of measures.

Sometimes there are different measures to mitigate a risk. Sometimes one measure has more than one effect.

There are organisational, constructional and electronical measures.

These different types of measures can be deployed on different levels to control the risks:

- Periphery
- Building
- Room, like exhibition area, storage or office
- Equipment or the setting like show cases, cabinets, packings, boxes
- Object itself

In addition, each measure has its own effect:

- Avoid: we prefer measures with this effect: sources must be avoided
- Block: if a risk cannot be avoided, then it should be prevented from reaching or affecting the artefacts.
- Detect: if a threat has not been avoided or blocked then its presence will have to be detected. You want to detect fire, water and theft as soon as possible, because these are major risks to the heritage.
- Respond: once the risk's presence has been detected, action must be taken.
- Recover/treat : once there is damage, steps must be taken to recover this damage by treating the affected heritage..

They are listed in decreasing order of preference. The first three steps ensure that the risk cannot reach the object. If a threat is successfully avoided, it

Избежание

Огонь

Электронные (технические) меры на уровне оборудования: избегать ненужных электрических систем и удлинительных кабелей в различных местах в музее.

Вода

Организационные меры на уровне объекта: не допускать размещения объектов на полу. Это довольно очевидно, но по-прежнему часто происходит при временном размещении предметов.

Предотвращение

Кража

Конструктивные меры на уровне оборудования: обязательно снабдить витрины и выставочные шкафы для ценных предметов внутренними замками.

Вода

Конструктивные меры на уровне зала: в хранилище для препятствия проникновения воды использовать водонепроницаемые покрытия с дренажем.

Обнаружение

Вода

Организационные меры на всех уровнях: обнаружение воды, осмотр здания и коллекции на наличие протечек, особенно после сильного дождя или снега.

Огонь

Электронные измерения на уровне здания: обнаружение пожара с помощью дымовых и/или тепловых извещателей, подключенных к центральной панели пожарной сигнализации.

Кража

Организационные меры: инструктирование персонала с целью выявления необычного поведения посетителей. Если посетитель рассматривает не артефакты, а камеры или аварийный

will not have to be blocked, detected, responded to or recovered from. If however, a threat cannot be avoided, blocked, or detect, then the other stages must come into play and have to mitigate the damage.

Measures with the effect of avoid and block are preventive measures.

Measures with the effect of respond and recover are measures of intervention.

Detect is in between.

It can have a preventive effect, but also an intervention effect.

Examples

Here some examples of measures with different effect on different levels.

No examples are given of the recover/treat stage. This is the work of specialists. Usually this involves cleaning, consolidation and restore.

Avoid

Fire

Electronic measure on equipment level: avoid unnecessary electrical systems and extension cords in display, showcases or elsewhere in the museum building.

Water

Organisational measure on object level: avoid placing objects on the floor. This seems obvious, but it still happens often that objects are placed on the floor temporarily.

Block

Theft

Constructional measure on equipment level: be sure of adequate locks of show cases that hold valuable items.

Water

Constructional measure on room level: block water with watertight floors that have drains, for example in a storage.

выход, это может считаться подозрительным поведением и свидетельствовать о намерении подготовки хищения.

Реагирование

Огонь

Организационная мера: обучение персонала работе с огнетушителем.

Вода

Организационные меры для защиты объекта на уровне здания: убедитесь, что в музее для защиты объектов от воздействия воды есть специальное аварийное оснащение, такое как ковши, швабры и специальное помещение для их хранения.

Аварийное оснащение

На каждом уровне управления рисками вы можете принять меры для получения эффекта. Например, для обнаружения злоумышленников нужно обеспечить зону прямой видимости. Это означает, что деревья и кустарники, находящиеся рядом с территорией музея, нужно регулярно обрезать. Это организационные меры, применяемые на уровне периферии. В выставочном зале вы можете установить камеры. Это электронные меры, применяемые на уровне зала. При этом видеокamеры должны быть установлены таким образом, чтобы все артефакты попадали в их поле зрения. И подвижные стены или переносные аксессуары не должны препятствовать видеонаблюдению. Это организационная мера, применяемая на уровне зала. Все три упомянутые меры имеют один и тот же эффект – обнаружение, в данном случае злоумышленника.

Все эти меры связаны друг с другом. В частности, принятие меры по электронному оснащению подразумевает не только приобретение и установку системы защиты, но и последующие организационные меры по управлению рисками. Полностью оснащенная система защиты от взлома не будет

Detect

Water

Organisational measure on all the levels: detect water by inspecting the building and the collections for leakage, especially after heavy rain or snow.

Fire

Electronic measure on building level: detect fire by using smoke and/or heat detectors connected to a central annunciator panel.

Theft

Organisational measure: train staff to detect unusual behaviour of visitors. When a visitor has no eye for the artefacts, he or she only looks at cameras or emergency exit doors, that's different behaviour than you expect from a visitor. It might indicate a preparation of theft.

Respond

Fire

Organisational measure: train staff in the use of a fire extinguisher.

Water

Organisational measure on object level and building level: ensure your museum has emergency supplies, like buckets, mops, this is on the object level, and that you allocate space to store these emergency supplies for floods.

Emergency supplies

On each level you can take a measure to obtain the same effect. For example: to detect intruders you have to ensure clear sight lines. This means that trees and bushes in the area surrounding the museum, should be pruned on time. This is an organisational measure on the periphery level. In the exhibition room you can install cameras. This is an electronic measure on room level.

функционировать при отсутствии надлежащей процедуры реагирования на сигнал тревоги.

Существует множество мер, которые можно предпринять, наша задача – найти правильный баланс. Если вы уже определились, какие меры хотите предпринять, то проконсультируйтесь с экспертами относительно целесообразности этих мер. К примеру, Вы решили установить витрины со стеклом, которое защитило бы от краж. Какое стекло лучше всего использовать? Эксперт может предоставить вам такую информацию. Имейте в виду, что посредством принятия одной меры, можно снизить влияние различных рисков и тем самым сэкономить часть затрат. Витрина может защитить объекты от кражи, вандалов, воды и огня. Возможности оснащения витрин, окон или дверей различными системами защиты и пожарной сигнализации безграничны.

Порой способы достижения нужных результатов не затратны и достигаются посредством процедур, профессиональной подготовки, практики, инструкции персонала, правил и положений. Чтобы не оказаться слабым звеном в этой цепи, сотрудники должны всегда владеть информацией о возможных рисках. Проинформируйте сотрудников об этом.



But you have to ensure that artefacts are visible for the cameras. And movable walls or portable fittings must not hinder the camera images. This is an organisational measure on room level. Those three measures have the same effect: to detect. In this case an intruder. All these measures are mutually connected and strengthen each other. In particular the procurement of electronic measures: it is not just a matter of buying and installing a protection system. You have to ensure the follow-up. That's the organisational side. A fully equipped burglary protection system does not work when there is no proper procedure for the alarm response.

There are a variety of measures you can choose, and the challenge is to find the balance. If you know what measures you want to take, ask an expert for advice and the practical implementation. You want the showcase with burglar-proof glass, but which glass is the best? Consult an expert who can give you information on the details of such constructional measures. Keep in mind that one measure can be used to mitigate different risks. That saves costs. The possibilities of making the glass, window frames or even doors both burglar-proof and fire/smoke-proof, are endless. A showcase can protect the objects against theft, vandalism, water and fire.

But sometimes improvements do not cost much. You can do a lot with procedures, training, practice, instructions, rules and regulations. Make your staff aware of the possible risks. The organisation will always be the strongest, but, and you have to be aware of that too, it can also be the weakest link in this chain.

Сведения об авторах статей:

Ван Лейен Рената, Нидерланды, Амстердам, Государственная служба Нидерландов по культурному наследию (RCE) Министерства образования, культуры и науки Королевства Нидерландов, специалист программы «Безопасное Наследие».

Гончаренко Евгения Борисовна, Россия, Томск, ТОХМ, реставрационная мастерская, заведующая.

Горнунг Ольга Анатольевна, Россия, Екатеринбург, ЕМИИ, отдел отечественного и зарубежного изобразительного искусства, заведующая.

Гортер Лия, Нидерланды, Амстердам, Фонд культурной инвентаризации (SCI), директор. В качестве директора Фонда Лия Гортер осуществляет множество проектов, выставок и издание каталогов по всему миру в целях изучения и документирования международных музейных коллекций с собраниями голландского и фламандского искусства.

Дорохов Виктор Борисович, Россия, Москва, ГосНИИР, лаборатория климата музеев и памятников архитектуры, заведующий.

Дьяконова Юлия Борисовна, Россия, Москва, ГТГ, отдел комплексных исследований, научный сотрудник I категории.

Ефименко Виктория Павловна, Россия, Омск, ООМИИ им. М. А. Врубеля, отдел реставрации станковой масляной и темперной живописи, художник-реставратор I категории.

Ноутон Ханнеке, Нидерланды, Амстердам, Государственная служба Нидерландов по культурному наследию (RCE) Министерства образования, культуры и науки Королевства Нидерландов, менеджер программы «Безопасное Наследие», инспектор по памятникам и археологии в Инспекции по охране культурного наследия.

Овчинникова Лилия Ивановна, Россия, Томск, ТОХМ, научно-исследовательский отдел, старший научный сотрудник, кандидат искусствоведения.

Пинтелин Николай Юрьевич, Россия, Москва, ГосНИИР, лаборатория климата музеев и памятников архитектуры, инженер.

Пичугина Ольга Кузьминична, Россия, Екатеринбург, УралГАХА, доцент, кандидат искусствоведения.

Рубинчик Ольга Олеговна, Республика Казахстан, Семей (Семипалатинск), ВКО музей изобразительных искусств им. семьи Невзоровых, отдел хранения фондов, художник-реставратор.

Сеймур Кейт, Нидерланды, Маастрихт, Реставрационное ателье Лимбурга (SRAL), реставратор, преподаватель, Университет Амстердама, преподаватель. В настоящее время возглавляет учебное заведение при Реставрационном ателье Лимбурга. Участвует в ряде научно-исследовательских проектов, курирует практическую и исследовательскую работу студентов последипломной программы по сохранению и восстановлению культурного наследия Амстердамского Университета.

Фермет Бернارد, Нидерланды, Амстердам, Фонд культурной инвентаризации (SCI), ведущий специалист. Искусствовед, автор публикаций по голландскому и фламандскому искусству, написанных для Фонда инвентаризации культуры. Куратор выставки, посвященной Иерониму Босху, в Музее Бойманса - ван Бёнингена, Роттердам.

Фогелаар Кристиаан, Нидерланды, Лейден, Музей Де Лакенхал, хранитель отдела старых мастеров живописи и декоративно-прикладного искусства. Советник и эксперт в филиале Эрмитажа в Амстердаме, член правления Фонда культурной инвентаризации в Амстердаме. Имеет многолетний стаж работы в качестве ученого-исследователя. Принимал участие в качестве руководителя культурных научных проектов, является приглашенным лектором в различных учреждениях, в том числе в Миланском университете.

Халтурин Юлиан Александрович, Россия, Москва, ГТГ, отдел комплексных исследований, заведующий, кандидат искусствоведения.

Чернявская Анна Евгеньевна, Россия, Омск, ООМИИ им. М. А. Врубеля, главный хранитель, заслуженный работник культуры РФ.

Юровецкая Анастасия Владимировна, Россия, Москва, ГосНИИР, отдел станковой масляной живописи, научный сотрудник.

About the Authors:

Chernyavskaya Anna, Russia, Omsk, Omsk Regional M. A. Vrubel Museum of Fine Arts, Chief Curator, Honored Worker of Culture.

Dorokhov Victor, Russia, Moscow, State Research Institute for Restoration, Climate Laboratory of museums and monuments, Head of the Department.

Dyakonova Yuliya, Russia, Moscow, The State Tretyakov Gallery, Department of complex investigations, 1st class researcher.

Efimenko Victoria, Russia, Omsk, Omsk Regional M. A. Vrubel Museum of Fine Arts, Department of easel oil and tempera painting, 1st class restorer.

Goncharenko Yevgenya, Russia, Tomsk, Tomsk Regional Art Museum, Restoration workshop, Head of the Department.

Gornung Olga, Russia, Yekaterinburg, Yekaterinburg Museum of Fine Arts, Department of Russian and foreign art, Head of the Department.

Gorter Lia, Director of the Foundation for Cultural Inventory (SCI), Amsterdam. Lia fronts several projects worldwide, including exhibitions and catalogues, in order to study and document international museum collections with Dutch and Flemish art.

Khalturin Yulian, Russia, Moscow, The State Tretyakov Gallery, Department of Complex Investigations, Head of the Department, PhD of arts.

Leijen Renate van is advisor and specialist Safe Heritage at the Cultural Heritage Agency of the Netherlands. Safe Heritage (Veilig Erfgoed) is part of the Cultural Heritage Agency of the Netherlands.

Nuijten Hanneke manages the Safe Heritage program at the Cultural Heritage Agency of the Netherlands and works as Inspector Monuments and Archaeology at the Cultural Heritage Inspectorate.

Ovchinnikova Liliya, Russia, Tomsk, Tomsk Regional Art Museum, Research Department, Senior Researcher, PhD of arts.

Pichugina Olga, Russia, Yekaterinburg, Ural State Academy of Architecture and Arts, Docent, PhD of arts.

Pintelin Nikolay, Russia, Moscow, State Research Institute for Restoration, Climate Laboratory of Museums and Monuments, Engineer.

Rubinichik Olga, Kazakhstan Republic, Semey, The Nevzorovs East Kazakhstan Regional Museum of Fine Arts, Funds storage department, Restorer.

Seymour Kate works at the Stichting Restauratie Atelier Limburg (SRAL), Maastricht (the Netherlands) as a painting conservator and is currently the Head of Education at this institution. Kate is involved in a number of research projects and besides teaching and lecturing she supervises the practical and research work carried out by post-graduated students from the University of Amsterdam programme for the Conservation and Restoration of Cultural Heritage.

Vermet Bernard, art historian, worked on several publications on Dutch and Flemish art for the Foundation for Cultural Inventory (SCI). Bernard was a curator and initiated the Hieronymus Bosch exhibition in the Boijmans Van Beuningen Museum, Rotterdam.

Vogelaar Christiaan is the curator of old master paintings and decorative arts at Museum De Lakenhal, Leiden. He is advisor of the Hermitage branch in Amsterdam and board member of the Foundation for Cultural Inventory. With many years' experience as a research scientist, Christiaan has worked as tutor of cultural sciences and is a guest lecturer in several institutions, including the University of Milan.

Yurovetskaya Anastasya, Russia, Moscow, State Research Institute for Restoration, Department of easel oil painting, Researcher.

- 4** Приветственное слово **Й. Бундера**, заместителя Главы миссии Посольства Королевства Нидерландов в Российской Федерации
- 6** Приветственное слово **Д. Б. Антонова**, директора Государственного научно-исследовательского института реставрации
- 8** Приветственное слово **Ю. В. Трофимова**, директора Омского музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля
- 10** Приветственное слово **Л. Гортер**, директора Фонда культурной инвентаризации
- 14** **Б. Фермет**, Голландское влияние в русской живописи
- 31** **К. Фогелаар**, Роль технологических исследований в изучении живописных произведений
- 38** **Ю. А. Халтурин**, О некоторых особенностях взаимодействия стилистических и технологических исследований
- 49** **Ю. Б. Дьяконова**, «Путешествие в Московию» в рисунках и гравюрах Николааса Витсена
- 60** **В. П. Ефименко**, К вопросу атрибуции картины неизвестного художника «Пейзаж с всадником» из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля
- 68** **А. Е. Чернявская**, Натюрморт «Vanitas» Мишеля де Буйона из собрания Омского областного музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля. Материалы к исследованию
- 80** **Е. Б. Гончаренко**, Копии малых голландцев как атрибуционный источник
- 86** **Л. И. Овчинникова**, Художник И. М. Матейсен: материалы к творческой биографии
- 94** **О. К. Пичугина**, Исследование женского портрета Хендрика Корнелиса ван Влита из коллекции Екатеринбургского музея изобразительных искусств
- 102** **О. А. Горнунг**, Картина нидерландского художника конца XVI – начала XVII века «Христос и Закхей» из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств. История бытования, реставрации, исследования
- 117** **О. А. Горнунг**, Голландско-фламандские истоки русской жанровой живописи. На примере произведений из коллекции Екатеринбургского музея изобразительных искусств
- 128** **О. О. Рубинчик**, Картина неизвестного художника голландской школы XVIII века «Морской пейзаж» (подражание ван де Вельде) из фондов Восточно-Казахстанского областного музея изобразительных искусств имени семьи Невзоровых
- 144** **А. В. Юровецкая**, Применение методик Государственного научно-исследовательского института реставрации на примере технической реставрации картины «Портрет дамы в черном» из собрания Волгоградского музея изобразительных искусств имени И. И. Машкова
- 153** **Кейт Сеймур, Йос ван Ох**, Метод дублирования холста с использованием акриловых дисперсий («The Mist Lining Technique»)
- 163** **Кейт Сеймур**, Устранение прорывов на холсте
- 177** **В. Б. Дорохов, Н. Ю. Пинтелин**, Различные аспекты обеспечения климатических условий сохранности станковой живописи в экспозиции музея и в фондохранилище. Примеры проблемных ситуаций и их решения – опыт Государственного научно-исследовательского института реставрации
- 192** **В. Б. Дорохов**, Риски для сохранности живописи при создании и замене систем отопления, вентиляции и кондиционирования в музеях. Технологические и организационные пути снижения рисков
- 207** **Ханнеке Ноутон**, Сохранение культурного наследия в Нидерландах
- 215** **Рената ван Лейен**, Пожарная защита
- 225** **Рената ван Лейен**, Оценка и управление рисками
- 236** **Сведения об авторах статей**

Preface

- 4** J. Boender, Deputy Head of the Mission, Embassy of the Kingdom of The Netherlands, Moscow
- 6** D. B. Antonov, Director GosNIIR, Moscow
- 8** U. V. Trofimov, Director of the Omsk Regional M. A. Vrubel Museum of Fine Arts
- 10** L. Gorter, Director Foundation for Cultural Inventory, Amsterdam

Content

- 14** B. Vermet, Dutch influence on Russian painting
- 31** Ch. Vogelaar, Technical Research in Museums and Art Historical Relevance
- 38** Y. A. Khalturin, Some Specific Features of Interaction between Stylistic and Technological Research.
- 49** Y. B. Dyakonova, *A travel to Muscovia* in the drawings and engravings by Nicolaas Witsen
- 60** V. P. Efimenko, On the issue of attribution of *Landscape with Cavalier* by unknown artist from the collection of the Omsk Regional M. A. Vrubel Museum of Fine Arts
- 68** A. E. Chernyavskaya Still-life *Vanitas* by Michel de Bouillon from the collection of the Omsk Regional M. A. Vrubel Museum of Fine Arts. Materials for research
- 80** Y. B. Goncharenko, Reproductions of the Lesser Dutchmen as an attribution source
- 86** L. I. Ovchinnikova: I. M. Mathysen: materials on artist's biography
- 94** O. K. Pichugina, Examining a Woman's Portrait by Hendrick Cornelisz van Vliet from the Collection of Yekaterinburg Museum of Fine Arts
- 102** O. A. Gornung, Painting Christ and Zacchaeus, late 16th- early 17th century, by a Dutch artist, from the collection of the Yekaterinburg Museum of Fine Arts. The history of painting's life, restoration and research
- 117** O.A. Gornung, Dutch and Flemish origins of Russian genre painting. Illustrated by works from the collection of the Yekaterinburg Museum of Fine Arts
- 128** O. O. Rubinchik, *Seascape* by unknown artist of the Dutch 18th century school (imitation of van de Velde) from the funds of The Nevzorovs East Kazakhstan Regional Museum of Fine Arts
- 144** A.V. Yurovetskaya, Application of the Techniques Used by the State Research Institute for Restoration on the Example of Technical Restoration of the Painting *Portrait of a Woman in Black* from the Collection of I. Mashkov Fine Art Museum in Volgograd
- 153** Kate Seymour, Jos van Och, Glue-Paste Linings: Tradition, performance and stability
- 163** Kate Seymour, Tear Repairs
- 177** V. B. Dorokhov, N. Y. Pintelin, Various aspects of providing the necessary conditions for preserving easel painting in the museum exhibition area and in the depot. Examples of problems and solutions - experience of State Research Institute for Restoration
- 192** V. B. Dorokhov, Risk for Painting Preservation during Building and Changing Heating, Ventilation and Air-Conditioning Systems in Museums. Technological and Organisational Ways to Decrease the Risks
- 207** Hanneke Nuijten, Safe Heritage in the Netherlands, an Introduction
- 215** Renate van Leijen, Be prepared... how do you do that?
- 225** Renate van Leijen, Taking the right measures starts by knowing the risks
- 236** About the Authors

Оргкомитет

Директор Фонда культурной инвентаризации (SCI): Лия Гортер

Директор ООММИ им. М. А. Врубеля: Ю. Трофимов

Куратор семинара: А. Чернявская

Редакторы: А. Чернявская, Е. Реутова, И. Симонова, Б. Фермет

Дизайн и стайлинг, верстка: Л. Рос

Корректор: Н. Данина

Перевод на англ. язык: ООО «Переводов-Омск», М. ван дер Фелде

Перевод на русский язык: Ф. Гусейнова

Фонд культурной инвентаризации (SCI)

Голландия, 1018 GS, Amsterdam, Sarphatistraat 84

www.culturalinventory.nl

Омский областной музей изобразительных искусств им. М. А. Врубеля

Россия, 644043, г. Омск, ул. Ленина, 3

www.vrubel.ru

Все права защищены. Использование информации в любых целях, кроме личных, не допускается.

Organisation

Director Foundation for Cultural Inventory (SCI): Lia Gorter

Director Omsk Regional M. A. Vrubel Museum of Fine Arts: Y. Trofimov

Curator of master class: A. Chernyavskaya

Editors: A. Chernyavskaya, E. Reutova, I. Simonova, B. Vermet

Graphic design: L. Ros

Corrector: N. Danina

Translation English: ООО «Переводов-Омск», М. van der Velde

Translation Russian: F. Guseynova

Foundation for Cultural Inventory (SCI)

The Netherlands, 1018 GS, Amsterdam, Sarphatistraat 84

www.culturalinventory.nl

Omsk Regional M. A. Vrubel Museum of Fine Arts

Russia, 644043, Omsk, Lenin street 3

www.vrubel.ru

Copyright © 2016 All rights reserved.

Unless otherwise indicated, all materials on these pages are copyrighted by the participating Museums. No part of this book, either text or image may be used for any purpose other than personal use.