

Вологодская история в портретах

«Вологодский живописный портрет XVII–XIX веков в контексте русской провинциальной и европейской культур» — так называется проект выставки, которую намечено провести в 2002 году в Вологодском государственном музее-заповеднике. Выставка региональная и должна отразить не только портретное искусство самой Вологды, но и всего Вологодского края, а это и восточные города области — Тотма, Великий Устюг, Грязовец — всегда входившие в состав бывшей Вологодской губернии, и присоединенные к ней уже в советское время западные, ранее принадлежавшие либо Новгородской, либо Петербургской губерниям — такие, как Череповец, Шексна, Вытегра, Устюжна, Кириллов и Белозерск. На этом пестром и широком по своему диапазону фоне ярче должно предстать искусство каждого региона в отдельности, а также проявиться то общее, что их объединяет.

Выставке предшествует большая реставрационная, научно-исследовательская работа, фотосъемки, изготовление слайдов и рентгенографирование, архивный сбор материалов по атрибуции и идентификации персонажей, изображенных на портретах, об их авторах, о тех энтузиастах музейного дела, которые стояли у истоков собирательской работы в сложных условиях войн и революций. Часть этого проекта уже нашла отражение в публикациях¹, другая находится в работе.

Собирание вологодских портретов началось еще до революции. Главными энтузиастами этого дела являлись активисты Северного кружка любителей изящных искусств во главе с Е. Н. Волковой, которые организовали в Вологде Художественный музей в 1915 году. Однако последовавшие вслед за этим трагические события — Первая мировая война, революции — осложнили их деятельность. Непонимание задач преемственности культурных традиций экстремистски настроенными деятелями революции привели к конфликту музея и власти. Начиная с 1918 года в музее про-

исходили постоянные проверки, ночные обыски, что нередко сопровождалось изъятием документации и инвентарных книг. В этих условиях часто исчезали материалы об экспедициях, проводимых членами кружка Николаем Павловичем Дмитриевским², Юлией Ферапонтовной Лузан и другими. Не случайно поступления тех лет оказались безадресными. В 1924 году четыре музея (Художественный, Родиноведения, Иконописания и церковной старины, Петровский домик), функционировавшие в Вологде до революции, были объединены в единый Государственный. В объединенном музее художественный отдел занимал отнюдь не ведущее место, а с 30-х годов он практически не функционировал. В свете новой идеологии портреты считались пережитками прошлого, и к ним относились с некоторым подозрением, не видя в них культурной ценности. Как следствие — полное отсутствие информации о владельцах, а иногда ее сознательное сокрытие, что привело к забвению этого жанра. В последующие времена портреты не входили в самостоятельные экспозиции. Их, в отличие от произведений древнерусского искусства, ставшего предметом пристального внимания историков и искусствоведов в XX веке, не реставрировали и почти не изучали. В годы застоя, в середине 50-х годов, возникла даже мысль: а стоит ли их вообще сохранять. В 1956 году комиссия по инвентаризации музейных ценностей исключила из состава Вологодского музея и сняла с учета 75 портретов, главным образом царских особ, духовенства, которые были приготовлены для уничтожения, так как они, по мнению членов комиссии, имели грубое ремесленное значение. В этот список попали портреты XVIII и начала XX веков: епископов Афанасия Кондоиди и Пимена Савелова, Амвросия Юшкевича и Онисифора Боровика, Евгения Болховитинова; портреты кисти академика П. С. Тюриня: губернатора С. Хоминского, епископов Палладия Раева, Павла Доброхотова, Христофора Эмаусского, императора Петра I и т.д. Другая, остав-



Портрет Иосифа Золотого. 1768 г.



Березин. Портрет морского офицера (А.Е. Зубова). 1770-е годы



М.Н. Колокольников. Портрет А.М. Резанова

шаяся часть, переведена была на вспомогательное хранение, и лишь немногие единицы оставались на хранении в основном фонде, либо переданы были открывшейся в середине 50-х годов Вологодской областной картинной галерее.

Перелом наступил лишь в конце 70-х, когда начался систематический пересмотр фондов музея, а в столице прошли одна за другой специализированные выставки русского, в том числе провинциального, портрета. Уже тогда руководство музея стало привлекать московских реставраторов ВНИИРа во главе с Л. И. Яшкиной для спасения наиболее значимых и находившихся в аварийном состоянии портретов XVIII и XIX веков. С 1988 года при изучении коллекции мне довелось произвести планомерную классификацию всех портретов и составить план их реставрации. К этому делу были привлечены реставраторы ВХНРЦ им. академика И.Э. Грабаря А.О. Гаврилин и Ю.М. Кузнецов, преподаватель Суздальского художественно-реставрационного училища О.М. Ревин и его студенты, вологодский реставратор И. Н. Федышин, реставраторы вологодского филиала ВХНРЦ Н.В. Паренко и О. В. Карпачева.

Результатом этой работы стала открывшаяся в четырех залах филиала музея на ул. Ленинградской, 6 выставка «История в лицах», куда вошли произведения XVIII века и бытовые портреты XIX века, портреты духовных деятелей, купцов-жертвователей и дворян-благотворителей. Всего было выставлено около 40 произведений, но эта выставка так полюбилась вологжанам, что ее пришлось оставить в залах на долгие годы и постоянно пополнять вновь отреставрированными полотнами.

Появилась своя методика атрибуции, основанная на изучении архивных документов, фотографий, старых легенд, записей в Ревизских сказках и других источников. Наш метод атрибуции (условно мы назовем его историко-региональным) включает все методы современной атрибуционной науки: интуитивный и строгий технико-технологический анализ структуры живописных полотен, разработанный исследователями московских музеев и реставрационных центров, а для уточнения датировок и статуса изображенных на портретах лиц мы привлекаем специалистов по военной мундировистике, опирающихся на историко-предметный анализ атрибутов костюма, в частности, военного. Однако и этого порой бывает недостаточно. И тогда на помощь приходит каждодневная, порой рутинная работа с архивными документами. Именно точный историко-источниковедческий анализ документов из Вологодского и центральных архивов, позволяет, в конце концов, окончательно устранить белые пятна в отношении многих неизвестных портретируемых лиц и авторов. Так идентифицированы были личности на портретах М. Н. Колокольникова и П. С. Тюрина, открыты новые имена – художников Березина, Н. И. Катина, А. И. Ягодникова, работавших в Вологде в XVIII и XIX веках, выяснен состав портретной галереи из усадьбы Васильково Вологодского уезда, принадлежавшей некогда помещикам Омельяновым и Засецким, установлена генеалогическая связь дворянских династий, чьи портреты исполнялись не только в XVIII, но и в XIX веке.

Одновременно изучались коллекции графики из дворянских усадеб – например, альбомы помещика П. А. Боборыкина, насчитывающие около 100 листов, поступившие в музей от врача Кадниковской больницы Н. А. Бантле в 1933 году⁴. Работа над атрибуцией этих альбомов привела к интереснейшим результатам: были установлены личности известных деятелей истории и литературные персонажи, изображенные Боборыкиным, среди них: герой войны 1812 года кн. Андрей Иванович Горчаков (портрет вошел в

Военную галерею 1812 года Эрмитажа и известен благодаря произведениям В. А. Тропинина и Дж. Доу), его племянник кн. Александр Алексеевич Волконский и его жена кн. Луиза Ивановна, урожд. Трузсон, известная как прототип «маленькой княгини» в романе «Война и мир» Л.Н.Толстого⁵. Кстати, и А. И. Горчаков, и Волконские – прямые родственники Льва Николаевича по матери Вере Николаевне, которая принимала активное участие в женитьбе кн. А. А. Волконского на бедной, но очаровательной Луизе Трузсон, жившей в Тульской губернии по соседству с Ясной Поляной. В Вологодском уезде у них было имение в сельце Ермолово, доставшееся по наследству от дворян Олешевых, чей предок А. В. Олешев, он же первый Губернский предводитель Вологодского дворянства, экономист и поэт, был женат на младшей сестре А. В. Суворова Марье Васильевне.

Среди рисунков встречаем изображения: уездного предводителя вологодского дворянства Н. И. Брянчанинова, губернатора С. Г. Волховского, полковника жандармской конной полиции начальника ГЖУ Вологды Ф. Н. Остолопова, помещиц Н. Ф. Кудрявой, Н. А. Дружининой. Бытовые альбомы Петра Алексеевича Боборыкина, вовсе не предназначенные для широкого показа зрителю, явились своеобразной малой иллюстрированной энциклопедией вологодского дворянства первой половины XIX века. Вероятно, из соображений престижа Боборыкин ввел в альбомы и известных исторических деятелей: художника К. П. Брюллова, Вел. кн. и фельдцеймехейстера Михаила Павловича, начальника Тайной канцелярии графа А. Х. Бенкендорфа, полковника П. А. Витовтова, директора петербургских театров и первого издателя сочинений М. Ю. Лермонтова – А. Д. Киреева. Конечно, Петра Боборыкина художником в строгом смысле слова назвать нельзя. Учился он с 1824 по 1828 гг. в Школе гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров – элитном учебном заведении, которое в 1823 году основал Александр I в Петербурге для детей благородных дворян, которое располагалось на набережной реки Мойки у Синего моста. Несколькими годами позже здесь же обучался М.Ю. Лермонтов, эту же школу окончил и известный мастер альбомного рисунка П. И. Челишев. Не случайно, видимо, рисунки Боборыкина перекликаются с творчеством названных авторов, так как имеют общие культурные корни.

Безусловным событием в художественной жизни Вологды явилось открытие четырех парадных залов бывшего Иосифовского корпуса Вологодского Кремля в 2000 году. Здесь разместились и интимные графические листы Боборыкина, и парадные портреты церковных иерархов, чьи лица некогда украшали стены Приемной залы Архиерейского дома, а также братских келий Прилуцкого монастыря. Здесь же находится портрет одного из самых суровых патриархов XVII века – Иоакима Савелова и портрет московского митрополита Платона Левшина, исполненный как соавторская копия Антроповым и одним из его учеников, вероятно учившимся в его иконописной школе.

Высокий двухсветный парадный зал Иосифовского корпуса достойно представляют также и царские портреты, написанные в XVIII веке местными вологодскими мастерами по гравюрам с известных, утвержденных цензурой образцов. Копийность их не означает плагиат; кто бы ни исполнял копию – мастер опытный, или начинающий, он всегда привносил свое видение в этот образец, точно так же как древний иконописец, пользующийся иконописным подлинником, создавал свое и вполне неповторимое произведение.

Портреты эти уже считались списанными, но их после комиссии 1956 года музейные работники сберегли и теперь, после реста-



П.С. Попов.
Портрет Н.Е. Волковой. 1824 г.



П.С. Попов.
Портрет Н. И. Волкова. 1824 г.

вращения, они радуют своей красотой и величием. Однако самым большим открытием мы считаем реставрацию портрета главного Вологодского иерарха — строителя Иосифовского корпуса и многих сооружений архиерейского двора, епископа Иосифа Золотого (1720–1774). Это огромное полотно размером 260х152 было порезано на три части, лак на нем настолько разложился, что изображение как бы спряталось под мутно-грязным стеклом, покрытым плесенью и копотью.

Реставрация длилась почти пять лет — начата была она Ю. М. и В. В. Кузнецовыми (ВХНРЦ им. акад. И. Э. Грабаря), а закончена вологодским реставратором И. Н. Федышиным. После укрепления, дублирования и регенерации лака на портрете, слева от фигуры, выступили надписи на латыни, одна из которых указывала на дату и место исполнения (PCT: 1768: NOEBR I WOLOG), другая — на авторов (PIC: KARTCH: ANDR: POP - бб.), говорящая, что в исполнении этого заказа принимали участие не один, а три мастера. Первый из них может читаться как Карчевский (Корчевский, или Корчемской) Степан Иванович — московский живописец середины XVIII века, работавший в Московском оперном доме и во дворцах Царского села под Петербургом⁶. Он состоял в штате Канцелярии от строений, учился у итальянских художников Валериани и Перезинотти. От своих учителей усвоил уроки пространственного построения полотна, знал перспективу и владел пространственным решением композиции. Это мы видим и на портрете, где Иосиф Золотой не просто представлен на нейтральном фоне, как большинство лиц на провинциальных парсунах, но вписан в конкретный интерьер церкви с колоннами и аркой, ведущей в алтарь. Он стоит в торжественной позе во время литургического действия с дикирием и трикирием в разведенных руках. Все внимание художников сосредоточено на этом торжественном моменте богослужения, которому соответствует праздничное облачение епископа, состоящее из роскошного саккоса и омофора, украшенного вытканными розанами и кружевами на золотой и серебряной парче.

Портрет этот содержит много загадок: какой интерьер изобразил художник? Домовой ли церкви Рождества Богородицы Архиерейского двора, или строящегося Воскресенского собора? Почему исполнение лица, митры, пангии и архимандричьего креста резко отличаются по стилю от остального письма — широкого и свободного, написанного энергичной рукой опытного живописца? Что стоит за сокращенной бб. ANDR: POP? Андреев и Попов, или Андрей Попов? На один из вопросов ответ может дать рентгенограмма лица Иосифа Золотого, в котором черты его более укрупнены по сравнению с конечным результатом на подлиннике,

кроме того, выражение лица воспринимается слишком суровым, что могло не понравиться архипастырю, и он приказал переписать лицо. В рентгене читается и другой рисунок архитектурного интерьера, в котором арка была шире и чуть ниже, а это исправление говорит о живом поиске портретной композиции, о творческом ее осмыслении.

Иосиф Золотой, в миру Иван Золотов, родом происходил из Москвы, был приближен к верхушке императорской власти. До прибытия в Вологду в 1762 году он был игуменом, а затем архимандритом Высокопетровского монастыря в Москве. Решение о назначении Иосифа Вологодским епископом приняла императрица Елизавета Петровна в октябре 1760, но по причине ее болезни оно было отложено. Вскоре после ее кончины и погребения, на котором Иосиф лично присутствовал, это назначение подтвердили императоры Петр III и Екатерина II. Именно Иосифу пришлось участвовать в осуществлении сурового проекта Екатерины — секуляризации церковных земель, от которой пострадали монахи, но выиграли крестьяне, оказавшиеся на положении вольно-экономических, т. е. независимых. Располагая государственной поддержкой, капиталом, высвободившимся в результате этой реформы, Иосиф мог позволить себе и огромные даже по меркам XVIII столетия траты на облачения и бриллианты, а также на строительство архитектурного комплекса Вологодского Кремля: Архиерейского дома, семинарии, домово́й церкви и зимнего собора. Импозантность, стремление к величию и роскоши отражены в композиции портрета, особенно его доличного исполнения. При всем том лицо епископа выглядит усталым и нездоровым: отечные заплавленные глаза говорят о надвигающейся тяжелой болезни, от которой епископ в декабре 1774 года умер, не успев подписать завешание.

Работая над проектом выставки, мы, прежде всего, стремились выделить группы портретов, объединенных тем или иным географическим местом. В результате вырисовываются портретные галереи разных вкусов и типов. Например, дворян Межаковых (усадьба Никольское) характеризует стремление приблизиться к европейской культуре. Не случайно здесь оказался портрет Дж. Доу 1821 года, на котором изображены владельцы имения Павел Александрович Межаков и его жена Ольга Ивановна, урожд. Брянчанинова. По уровню мастерства и живописной легкости исполнения в Вологде портрету не было равных. Тем не менее, потомки Межаковых — Александр Павлович и Юлия Францевна, урожд. Тиран — заказали аналогичный портрет местному художнику Платону Семеновичу Тюрину, а Тюрин, писавший Межаковых в 1844 году, зеркально повторил композицию своего английского предшественника, даже не изменив размер. У него же он явно учился живописному мастерству и эти уроки сохранил навсегда, хотя впоследствии успешно окончил Академию художеств и в 1857 году стал академиком. Роль традиции имела большое значение в формировании и других портретных галерей, где всегда чтит предка, запечатленного кистью известного мастера, чей портрет становился реликвией семьи или рода. В усадьбе Спасское-Куркино висели портреты кисти М.Л. Колокольникова, писавшего Резановых в середине XVIII века, а в городской усадьбе Zubovых реликвией считался портрет А.Ф. Зубова — морского офицера, исполненный худ. Березиным в 70-х годах XVIII в. Написанный в архаических традициях парсунного письма, именно он повлиял на особенности стиля портретной галереи дворян Zubovых, в которой преобладает сакральное начало, а портрет в ней играл роль мемориального памятника или генетической памяти для потомков, и почитался он там едва ли не как икона.

К сожалению, до нас не дошли портретные галереи дворян Брянчаниновых, Нееловых, Макшеевых и других фамилий, однако удалось реконструировать остатки портретной галереи дворян Омеляновых и Засецких, внесших большой вклад в культуру русского просвещения второй половины XVIII века.

И еще одна интересная особенность Вологодского старинного портрета — это отсутствие в нем ярко выраженной классовой или сословно-этнографической дифференциации, как в соседних регионах России — например, в Твери или в Ярославле. Портреты вологодских купцов или даже мещан по внешнему виду — прическе, костюму — не отличаются от дворянских, за исключением разве только тех, которые были привезены из западных регионов. Ярким примером могут служить парные портреты Волковых — Гавриила Ивановича и Натальи Ефимовны, исполненные художником П.С. Поповым в 1824 году. Первые публикации о провинциальном портрете — например, вышедшая в 1982 году книга «Становление реализма в русской живописи» (Изд-во «Художник РСФСР», Ленинград) — ввиду высокого уровня художественного исполнения, изысканности костюмов относил этот портрет целиком к дворянской усадьбной культуре, точно так же, как и его исполнителя — художника Попова. Найденные же нами в ГАВО документы говорят о том, что изображенный на портрете тридцатипятилетний Волков был мещанином города Вологды (хотя предки его в XVIII веке числились купцами третьей гильдии), жил он в собственном доме близ церкви св. Николая во Владычной Слободе, торговал в свечном ряду Гостиного двора. Наталья Ефимовна, его вторая жена, двадцати одного года — в прошлом вольноотпущенная крестьянка. К тому же и художник оказался вовсе не дворянином, а великоустюжским мещанином, работавшим в Вологде по контрактам в первой половине XIX века. А изысканные костюмы, особенно фермуар с бриллиантами, скрепляющий жемчужное ожерелье на шее красавицы, жены Волкова, ее дорогая кашемировая шаль, вышитая гладью, и голубое, отливающее серебром, нарядное платье, так же, как и роскошная диадема в красиво уложенной прическе, говорят лишь о том, что эти портреты написаны были по случаю свадьбы⁷.

Интересно отметить, что вологодские купцы выступали не только заказчиками, но и меценатами искусства. Так, например, купец первой гильдии Степан Иванович Митрополов в 1799 году на свои личные средства послал учиться в Императорскую Академию художеств талантливого крестьянского юношу Николая Ивановича Катина, обеспечив ему вполне безбедное существование и сделав его своим воспитанником, что позволило сразу из крестьянского сословия перейти в купеческое — случай беспрецедентный в практике того времени⁸. Это говорит о многом: прежде всего о высокой культуре общества в целом, в котором развивался вологодский портрет, приближенный по эстетике к европейскому, но одновременно сохранивший самобытность своего местного колорита. В настоящее время удалось частично реконструировать биографию забытого Катина, обучавшегося в Академии художеств с 1799 г. по 1806 г., в одно время с В. А. Тропининым и О. А. Кипренским. Удалось также определить пять его портретов, среди которых самый ранний, очевидно, его автопортрет (нач. XIX в.). Он хранится в Вологодском музее-заповеднике (реставрирован О. В. Карпачевой в 2000–2001 гг.). Однако эта тема выходит за рамки настоящей статьи и требует отдельной публикации.

Нам представляется, что проект данной выставки требует к себе внимания самого широкого круга участников. Мы уже привлекали столичных экспертов из ВХНРЦ им. академика И.Э. Грабаря Е.Н. Седову, Н.С. Игнатову, из ГТГ — И. Е. Ломизе и Л. И.



А.И. Ягодников.
Портрет В.Н. Соколовой



П.А. Боборыкин.
За пальцами. 1840-е годы

Гладкову, которые по нашим заявкам делали экспертизу наиболее спорных с точки зрения атрибуции памятников, что помогло уточнить датировки, правильно расставить акценты и даже установить новых авторов. Немалую роль в работе над атрибуцией сыграли правильные историко-предметные анализы мундиров, сделанные специалистами Военно-исторического архива, в частности В.И. Егоровым, научным сотрудником Артиллерийского музея А.Л. Никитиным, сотрудником ГРМ Б.А. Косолаповым. Пользуемся случаем искренне поблагодарить их за оказанную помощь. Мы призываем все музеи области принять активное участие в настоящем проекте возрождения вологодских портретов. Надеемся с помощью местных региональных музеев издать каталог и провести научную конференцию. Работа над проектом осуществляется при финансовой поддержке Президентского гранта РГКК за 1999 год, а также департамента культуры администрации Вологодской области. Мы также приглашаем принять в нем участие всех заинтересованных лиц, любителей русской старины и искусства.

1. Никогосян М.Н. Три портрета из Устюженского музея. // Музей - 9. М., 1988. С. 102-109; Даен М.Е. К проблеме изучения вологодского живописного портрета XIX века. // Там же. С. 126-136; Ломизе И. Е. Новооткрытые портреты Мины Колокольникова. // Ежегодник Памятники культуры. Новые открытия - 1980. Л., 1981; Даен М.Е. Вологодский художник П.С. Тюрин. // Панорама искусств - 6. М., 1983. С. 307-328, кандидатская диссертация Даен М. Е. «П. С. Тюрин и вологодская живопись XIX века» - Москва ВНИИ искусствознания. 1988 и др.
2. Репрессирован в 1937 и в 1938 расстрелян.
3. Даен М.Е. Атрибуция портретов XVIII века из ВГИАХМЗ. // Памятники культуры. Новые открытия - 1997. М., 1998. С.313-323; Даен М.Е. Еще одно произведение художника Березина. // Памятники культуры. Новые открытия - 1998. М., 1999. С.335-340; Даен М.Е. Атрибуция портретов П. С. Тюрина. // Памятники культуры. Новые открытия - 1986. Л., 1987. С.323-329.
- 4-5. Даен М.Е. Альбомная графика П. А. Боборыкина как источник по истории усадьбной культуры Вологды XIX века (30–60-е годы). // Историко-краеведческий альманах «Вологда - 3». Вологда, 2000. С.503-547.
6. Успенский А.И. Словарь художников XVIII века, работавших в императорских дворцах. М., 1913. С. 104; Молева Н., Белютин Э. Живописных дел мастера. М., 1965. С. 213, 246; РГИА. Ф. 487, оп. 12, д. 182 за 1753, лл. 5-7.
7. ГАВО. Ф. 14, оп. 1, д. 572, лл. 30-32.
8. РГИА. Ф. 558, оп. 1, д. 201. Там же. Ф. 789, 1 ч., оп. 1, д. 1890 за 1806; Ф. 789, оп. 1, д. 1730, лл. 2-3.

Принятые сокращения: ГАВО — Государственный архив Вологодской области; ВГМЗ (ВГИАХМЗ) — Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник; РГИА — Российский государственный исторический архив; РГКК — Российская государственная концертная компания «Содружество»; ГЖУ — Губернское жандармское управление; ВНИИР — Всероссийский научно-исследовательский институт реставрации.