

ОПЫТ ЭКСПЕРТИЗЫ РУССКОЙ ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ XVIII–XIX вв. ИЗ МУЗЕЙНЫХ СОБРАНИЙ СЕВЕРО-ЗАПАДА РОССИИ

В музейной практике нет ничего более опасного, чем эстетическая адаптация к памятникам прошлого. Она рождает обманчивое представление о некой стабильности произведений, как будто не подверженных никаким изменениям. Мы нередко привыкаем к такой стабильности как к некой аксиоме, не вызывающей никаких сомнений.

Многие произведения, уже вошедшие в экспозиции музеев, часто попадают в сферу печатной продукции и в Интернет. Ими пользуются без какой-либо попытки экспертизы на предмет подлинности. Между тем наличие подделок и новоделов в музейных коллекциях, как российских, так и зарубежных, представляет собой часто встречающееся явление. Именно этот фактор выдвигает на первый план перед музейным сообществом насущную проблему атрибуции, идентификации и экспертизы экспонатов.

В наше время, когда в обществе все большую ценность приобретают памятники культуры, важно разобраться в том, какова истинная цена той или иной музейной коллекции. Для того чтобы избежать иллюзий и разных ложных оценок, необходимо подвергать их всестороннему изучению.

Это тем более важно для научной каталогизации памятников живописи, при которой только стилистический анализ произведения, основанный на визуальном наблюдении, может дать глубокие сбои, влекущие за собой ложные атрибуционные выводы. Наряду со стилистическим, архивно-историческим, источниковедческим и предметно-историческим методами анализа, которые могут пролить свет на атрибуцию произведений, музейный сотрудник должен опираться и на естественнонаучные исследования материалов памятника, которые позволяют добиться большей точности. Среди оптимальных технико-технологических показателей при атрибуции памятников живописи прежде всего следует указать на результаты изучения структуры произведения и его живописной фактуры. Важны также результаты рентгенографических исследований и их правильное прочтение, химический анализ пигментов, связующих и многое другое.

Обозначенные выше вопросы и задачи нашли прямое отражение в экспертном исследовании ряда живописных портретов XVIII–XIX вв. из Вологодского государственного музея-заповедника (ВГМЗ) и других музейных собраний Северо-Запада России. Огромный опыт, накопленный в этом плане исследователем Т.В. Максимовой, дал немало новых выводов и открытий, возникших в результате осуществленных ею технико-технологических изысканий. Некоторые результаты наших совместных исследований ряда живописных работ из собрания ВГМЗ и других региональных музеев мы предлагаем в данной публикации.

Имитационные вмешательства в произведениях русской портретной живописи XVIII–XIX вв. Причины и последствия

Данная статья посвящена одному из важных вопросов в атрибуции произведений масляной живописи: имитационным вмешательствам, вызванным проблемой сохранения картин в процессе их бытования. Эти вмешательства порой приводят к существенным изменениям художественного строя произведений. Выявление причин, характера и последствий подобных вмешательств рассмотрено на примере произведений русской портретной живописи XVIII–XIX вв.

Следует отметить, что лицевая сторона исполненной в масляной технике картины (сюда относятся и произведения портретной живописи), покрытая лаком, — это лишь оболочка произведения, за которой скрывается многослойная живопись, порой открывающая изначальный авторский замысел, кардинально измененный временем и вмешательствами реставрационного характера.

В процессе атрибуции необходимо проследить изменения, которые зачастую происходили в XVIII–XIX вв. в процессе написания и бытования портретов. Живописные полотна, как и любой памятник искусства, подвержены деструкции: со временем меняется тональность красочных слоев, темнеют лаки, разрушается или утрачивается покровный слой картин. В процессе экспертизы следует учитывать, что в прошлые времена портреты, как правило, не реставрировались, а прописывались (или переписывались) по старому красочному слою, а иногда и перегрунтовывались.

Кроме того, часто случались не поновляющие, а фальсифицирующие переписки, кардинально или частично вторгающиеся в авторский замысел. Потребность в таких переписках диктовалась либо бытовыми, либо социально-политическими переменами в жизни владельцев портретов. Обнаружить скрытые за поновлениями и переписками первоначальные портретные образы в нижних слоях того или иного произведения могут рентгенографические исследования.

Так, например, с помощью рентгенографического исследования в нижнем слое портрета Екатерины II второй половины XVIII в. из ВГМЗ, было выявлено первоначальное изображение, полностью скрытое под верхними слоями живописи, представляющими портрет императрицы. Как выяснилось, изначально портрет представлял образ выдающегося государственного и военного деятеля, полководца и героя первой русско-турецкой войны графа А.Г. Орлова-Чесменского (1737–1807/1808) [1]. А на портрете наследника престола великого князя Петра Федоровича (1728–1762), будущего императора Петра III, датированном серединой XVIII в. и находящемся в том же музейном собрании, с помощью рентгенограммы были обнаружены грубые переделки, исказившие его юное лицо [2].

Оба произведения входили в комплекс серийных портретов, исполненных для вологодского архиерейского дома. Задание на поновление портретов художники получали от епархиального начальства. Чаще всего это случалось при смене архиереев, ведь именно они были заказчиками, а, следовательно, и финансировали тот или иной заказ, предъявляя к художникам свои требования. Иногда перепискам подвергались портреты и самих архиереев. Зачастую это было связано с изменениями их статуса, влекущими за собой потребность в исправлении тех

или иных наградных знаков, а также атрибутов облачения. Так случилось с портретом из собрания ВГМЗ известного церковного деятеля XVIII в. митрополита Платона Левшина (1737-1812), написанного в бытность его архиепископом Тверским (илл. 1). Портрет был создан неизвестным мастером не ранее 1776 г. по типу «Портрета тверского архиепископа Платона Левшина» (Тверь, областная картинная галерея, 1775) кисти выдающегося живописца А.П. Антропова (1716–1795) [3]. Согласно документам он хранился в настоятельских кельях Спасо-Прилуцкого монастыря. В 1787 г. по велению Екатерины II архиепископ Платон Левшин был возведён в сан митрополита Московского и Коломенского, и монастырское начальство вскоре приказало художнику исправить ранее написанный портрет владыки согласно его новому статусу. Были переписаны клобук, посох, частично облачение. При такой переделке чёрный цвет епископского клобука трудно было переписать на белый, какой полагался митрополиту. В результате процессов старения живописи чёрная краска стала сильно проступать наружу, и белый цвет стал казаться серым. Простой по форме прежний архипастырский посох на портрете был не только переписан, но даже перегрунтован после тщательной счистки первоначальной краски и заменён новым с двумя змеинными головками на рукояти и мелким растительным узором, сильно противоречащим стилю авторской живописи.

Не меньше переписанных произведений оказалось и среди так называемых бытовых, усадебных либо купеческих, портретов. Это было едва ли не повсеместное явление в России, о чём, очевидно, не случайно, говорится в стихотворении А.С. Пушкина:

Художник-варвар кистью сонной
Картину гения чернит
И свой рисунок беззаконный
Над ней бессмысленно чертит [4].

Переписка или обновление того или иного портрета обуславливались необходимостью спасти его от разрушения. В связи с применением в живописной практике на рубеже XVIII — XIX вв. новых связующих веществ, не проверенных временем, портреты начинали «болеть», на поверхности красочного слоя образовывались сплошные мелкие морщинки красочного слоя: так называемая «масляная болезнь», которая приобретала необратимый характер. Эта болезнь повсеместно распространялась во многих живописных полотнах, особенно на светлых участках, где присутствовали свинцовые белила. Чтобы спасти портретное изображение, владельцы его прибегали к помощи художников-поновителей, которые на свой вкус, либо по требованию владельцев, переписывали произведения целиком или частично.

Такие примеры в собрании вологодских музеев довольно многочисленны. Это портрет сержанта лейб-гвардии Преображенского полка конца XVIII в. кисти неизвестного автора, а также портреты первой половины и середины XIX в.: А.Ф. Резанова, парные портреты Н.М. и Т.А. Чуровских, А.Е. и Е.П. Глубоковских, помещицы С.И. Одинцовой, Е.А. Румянцевой кисти неизвестных художников и другие [5].

На протяжении XIX в. поновление портретов, хранившихся в качестве реликвий в семьях дворян и богатых купцов, стало распространенным явлением, вызванным либо изменением статуса модели, либо необходимостью вмешательств реставрационного характера. Однако в начале XX в. появилась мода на русскую классику как своего рода эстетический ориентир. На выставках все чаще стали появляться полностью обновленные, поразительно нарядные портреты, выдаваемые их владельцами за старинные. Вполне очевидно, что целью такого обновления была выгодная продажа произведения.

Многие подобные «новоделы» трудно определить визуально, так как на их поверхности со временем появлялась патина или сеть мелких трещинок-кракелюр, которую можно принять за признак старения. Даже весьма опытные реставраторы и искусствоведы принимают их за подлинники и датируют XVIII либо XIX в. Однако, по сути, это памятники начала XX в. Написанные на старом холсте и на старом грунте, при физико-химических анализах они часто обнаруживают в своем составе новые синтетические краски или пигменты начала XX в., которые визуально определить очень трудно.

К примерам подобного рода можно отнести парные портреты Волковых из собрания ВГМЗ (илл. 2–4). Надписи на оборотах холстов гласят, что эти парные портреты были написаны в 1824 г. Павлом Степановичем Поповым (упоминается с 1814 по 1832 гг.) [6]. Нам удалось выяснить, что этот художник принадлежал к великоустюжской ветви потомственных живописцев, которые работали над росписями храмов и писали иконы [7].

Волковы не были богатыми людьми и даже не имели купеческого звания. Гавриил Иванович Волков, живший в первой половине XIX в., торговал в Свечном ряду Гостиного двора города Вологды железоскобяными товарами, малярными красками и т. д. В возрасте тридцати девяти лет он женился вторым браком на вольноотпущенной крестьянке Наталье Ефимовне двадцати одного года от роду [8]. Очевидно, что оба портрета были заказаны по случаю бракосочетания. Долгое время, вплоть до XX в., портреты хранились в семье наследников, а в 1936 г. были проданы музею. Очевидно, перед продажей, а возможно и ранее, искусный художник их тщательно переписал прямо поверх старой живописи, на которой образовался кракелюр, чтобы придать портретам более нарядный вид. Анализ структуры живописи, осуществленный в 2006 г. в процессе выездной экспертизы старшим научным сотрудником Сектора научных основ экспертизы объектов наследия Института Наследия им. Д.С. Лихачёва Т.В. Максимовой, показал, что на красочном слое портрета были переписаны и поновлены все детали одежды: обручальные кольца, шаль, платье дамы, ее жемчужное ожерелье, скрепленное бриллиантовым фермуаром, и даже тонкая прозрачная кружевная отделка, напоминающая блонды. Складки на голубой ткани шикарного шелкового платья были усилены светотенью и приобрели неестественную объемность. На мужском портрете появилась вышивка крестиком на белом жилете, брелок и другие несвойственные времени атрибуты. Переписаны были по старому рисунку лица, которые приобрели графическую жёсткость.

Несмотря на наличие подобных значительных имитационных вмешательств, долгое время музейные специалисты не подозревали о них и принимали позднейшие изменения за подлинную авторскую живопись. Портреты находились в

постоянной экспозиции и часто вызывали восторг своей мастеровитой «сделанностью». Но при просмотре портрета в скользящих лучах света и обследовании живописи под микроскопом Т.В. Максимова обнаружила эти явные приписки, одни из которых совпадали с первоначальным рисунком, другие же, напротив, противоречили ему. Эти переделки хорошо просматриваются и в рентгенограмме (илл. 5-6).

К новоделным, практически заново переписанным произведениям следует отнести и два женских портрета из собрания Вологодской областной картинной галереи, которые вошли в справочники и каталоги как портреты неизвестного мастера первой четверти XIX в. (илл. 7–9) [9]. В 2006 г. эти произведения также прошли технико-технологическое исследование, осуществленное Т.В. Максимовой. В результате рентгенографирования и микроскопического анализа структуры живописи «Портрета молодой женщины с бусами» исследователем отмечены значительные живописные переделки красочного слоя, относящиеся к началу XX в. Был совершенно изменен типаж портрета и его рисунок. Выявлено, что первоначальное изображение целиком переписано плотной краской, которая ничего общего не имеет с особенностями живописной фактуры первой четверти XIX в. Все женские аксессуары и костюм: прическа, голубая диадема с бантиком на голове, бусы, белое платье с гофрированным стоячим воротничком и другие детали были приписаны в начале XX в. Это, в частности, показывает и рентгенограмма портрета; при этом под женским лицом она четко определила остатки другого нижележащего слоя живописи с изображением молодого мужчины. *«Поздние живописные поновления, — делает вывод исследователь Т.В. Максимова, — полностью изменили замысел предыдущего автора и поэтому данный портрет можно считать новоделом»* [10].

Полностью новоделным можно также считать и «Портрет женщины средних лет» из собрания ВОКГа, происходящий из той же серии (ранее, до 1943 г., находившийся в собрании Е.Д. Писаревой) [11]. В результате технико-технологического исследования Т.В. Максимова выявила, что портрет целиком написан на грунте начала XX в., который был наложен поверх старого, очевидно тщательно удаленного со старого холста. На этот раз поновитель не оставил никакого намека на старый оригинал. Практически весь портрет относится к началу XX в. и может быть назван подделкой начала XX в. [12].

Мотивом для вмешательства в живописную структуру старинных портретов могли служить не только выгодная продажа, но и другие причины: например, наследственные притязания потомков, те или иные предпочтения в их генеалогических родословных «деревах», а также их этические или эстетические ориентиры.

Нередко появление имитационной живописи было связано и с попытками неумелой реставрации портретов, особенно часто наблюдавшейся в первые годы существования музейных учреждений при советской власти, когда еще не были разработаны и закреплены на практике научные методы реставрации масляной живописи, а в музеях ощущалась острая нехватка хорошо обученных и высококвалифицированных кадров.

Возможно, по этой причине был безвозвратно испорчен «Женский портрет» неизвестного русского мастера XVIII в., вошедший в книги поступлений Вологодского областного краеведческого музея как «Портрет Игуменьи» (илл. 10–

11) [13]. Данный портрет, реставрированный в 1979 г. во ВНИИРе, всегда вызывал много вопросов своей необычной атрибутикой. В частности, одежда дамы с черным платком, рассекающим на две половины ее дородное румяное лицо, спущенная на глаза темная полупрозрачная вуаль по меньшей мере вызывали недоумение, так как не соответствовали статусу игуменьи. Однако портрет производил впечатление «старинного» по своей основе: старенький холст, деструктурированный грунт, красочный слой с большим количеством кракелюр. Результаты проведенного Т.В. Максимовой технологического исследования произведения также выявили в нем довольно большое количество искажений и поздних приписок.

Живописная фактура портрета, как считает Т.В. Максимова, полностью изменена. *«От старой живописи в портрете сохранился холст, грунт, вероятно подмалевок и частично фактурный красочный слой на лице. Каково было первоначальное решение портрета — неизвестно, так как рентгенографическое исследование не сообщает что-либо в этом плане»* [14].

Анализ послойной структуры, сделанный исследователем, выявил, что лицо так называемой игуменьи состоит из двух фактур. *«Верхняя часть лица под черной вуалью написана корпусно, хорошо заметен рельефный мазок, который нанесен по форме носа, лба, вокруг век и т.д. Эта часть живописи, возможно, старая. В красочном рельефе остатки копоти и почерневших лессировок или деструктурированного лака. Эти почерневшие верхние слои живописи когда-то пытались удалить. Однако жирную копоть из рельефа пастозной краски удалить очень сложно. При этой процедуре трудно избежать повреждений. Дефекты, образовавшиеся при удалении закоптелого лакового слоя «реставраторы» пытались скрыть нанесением черного слоя записей. При этом были поправлены брови, обведены веки, прописаны зрачки и нижняя часть носа. К этой же «реставрации» относится «почернение» синей повязки на голове. Нижняя часть лица, свободная от вуали, имеет гладкий красочный слой. Она была создана заново, вероятно, из-за плохой сохранности авторской живописи, почерневшей лаковой пленки, на которой образовался мелкий плывущий кракелюр. Верхнюю часть лица художник-поновитель спрятал под черноватую вуаль, а нижнюю прописал заново. Черная треугольная лента на подбородке, скорее всего, выдумка поновителя и, наверное, скрывает еще какой-либо дефект авторской живописи. Черная ткань на одежде написана краской, в составе которой большое количество асфальта (битума). Этот материал имеет способность не только чернеть, но и разрывать все слои крупным кракелюром с широко раздвинутыми краями. Разрывы этого кракелюра обнажили светлый грунт, который портит эстетическое восприятие живописи, поэтому поновители «залили» его черной краской»* [15].

Результаты технологического исследования данного портрета заставили нас исключить его из числа подлинников, так как ввиду выявленных значительных поздних вмешательств он фактически стал плодом различных фантазийных манипуляций неизвестного художника-поновителя начала XX в., то есть произведением, не могущим быть отнесенным по своей сущности к XVIII в.

Подобные примеры имеются не только в вологодских музеях. Они иллюстрируют общее явление, характеризующее бытование произведений русской портретной живописи XVIII-XIX вв., зачастую подвергавшимся кардинальным

имитационным вмешательствам, существенно менявшим их художественную суть.

Так, на выставке «Новые открытия портретного искусства Северо-Запада XVII — начала XX веков», состоявшейся в ВГМЗ в 2006–2007 гг., также экспонировались портреты из других региональных музеев Северо-Запада России. В частности, два портрета из Солигаличского филиала Костромского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника.

Один из них — «Женский портрет 1784 г.» — опубликован в 1985 г. в книге «Музеи Костромской земли» (автор-составитель В.Н. Лебедева) [16]. Этот портрет, происходящий из усадьбы Внуково Солигаличского уезда Костромской губернии (ранее принадлежавший семейству тотемских купцов Пановых) вошел во все последующие публикации как портрет так называемого Мастера из Тотьмы с изображением тотемской купчихи Е.П. Нератовой (илл. 12–14). Работа экспонировалась на выставке «Костромские портреты XVIII–XIX веков» в 1980 г. После реставрации на оборот дублировочного холста была переведена надпись: «1784 годъ написанъ 48 летъ отъ роду в Тотьме». В 2002 г. в докладе на конференции «Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства», организованной Государственной Третьяковской галереей и Объединением «Магnum Арс», нами была подвергнута сомнению изначальность надписи на обороте холста, так как согласно документам, хранящимся в Вологодском областном архиве, в 1784 г. Е.П. Нератовой, урожденной Пановой, могло быть не сорок восемь, а всего восемнадцать лет [17].

После закрытия выставки в Вологодском музее-заповеднике в марте 2007 г. Т.В. Максимова подвергла произведение экспертизе. Микроскопическое исследование послойной структуры портрета показало, что он написан на желто-коричневом грунте, лицо дамы исполнено с применением ретуширования. Отмечены однообразные технические приемы исполнения лица, вялый мазок, отсутствие конструктивности в форме, плохо построенный рисунок. Местами эксперт обнаружила, что под верхним красочным слоем виден кракелюр нижнего слоя портрета, что указывает на его позднее происхождение. Отмечены также корректирующие белильные мазки типа торцевания и новый рисунок цветов, лежащих поверх кракелюра на головном уборе. Полностью переписано синеголубое платье и белый платок на плечах дамы. Отмечен грубый рисунок складок и примитивный по технике написания цветочный узор набойки. Целиком переписан фон портрета. Все это указывает на копийный характер живописи данного портрета, что также подчеркнуто и рамкой, нанесенной коричневой краской по периметру полотна. Таким образом, надпись на обороте холста можно считать новодельной, как и весь портрет, очевидно, являющийся поздней копией с неизвестного оригинала.

Итак, мы рассмотрели лишь отдельные примеры наличия в коллекциях музеев Северо-Запада подделок, имитаций и копий. В действительности их гораздо больше. С уверенностью можно утверждать, что охарактеризованное нами явление поздних имитационных вмешательств в портретную живопись XVIII–XIX вв. представляло собой не единичные случаи, а носило достаточно широкий характер. В той или иной мере нельзя исключить, что они есть и во многих других региональных музеях.

Приведенные примеры еще раз говорят о настоятельной необходимости дополнения традиционных искусствоведческих экспертных исследований комплексными технико-технологическими анализами в музейной практике, чтобы четко выяснить что мы храним и что предлагаем посетителю. Наконец, это важно и для того, чтобы спасти коллекции от засорения и не вводить в заблуждение не только специалистов, музейных работников, но и всех тех, для кого отечественная культура является базовой для освоения и осмысления традиций нашего исторического прошлого.

Примечания

1. *Даен М.Е.* Портреты Великого князя Петра Федоровича и Екатерины II из Вологодского Государственного музея-заповедника (По итогам комплексного исследования) // Сборник научных докладов по материалам конференции «Новые открытия портретного искусства Северо-Запада XVII — начала XX веков». Вологда, 2008. С. 53–55. Илл. 5-8.

2. Там же. С. 50–53. Илл. 1–4; *Даен М.Е.* Портретное искусство Северо-Запада XVIII–XIX веков в свете новейших исследований // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. 2006. № 3. С. 163–165.

3. Там же. С. 164–166.

4. *Пушкин А.С.* Возрождение. 1819. Цит. по: Полное собрание сочинений в десяти томах. Издание второе. Т. 1. М.: Издательство Академии наук СССР, 1956. С. 377.

5. *Максимова Т.В.* Отчет о научных комплексных технико-технологических исследованиях портретной живописи из Вологодского государственного музея-заповедника. 2008. Архив. ВГМЗ. Портреты опубликованы в книге: *Михайлова Р.К., Смирнов Г.В., Челюбеева З.П.* Становление реализма в русской живописи. М., 1982. С. 63, 64. Портреты были определены как дворянские, что не соответствует документам. Также см. публикацию портретов в следующей публикации: *Даен М.Е.* К проблеме изучения Вологодского живописного портрета // Музей-9. М., 1988. С. 127–128, 135, 136. *Даен М.Е.* Вологодская история в портретах // Русская галерея 2001/2 М., 2001. С. 86, 87.

6. Попов П.С. «Портрет Волкова Гавриила Ивановича» (1824. Холст, масло. 66,5 × 53,5). На обороте холста надпись орешковыми чернилами в пять строк:

1824 ГОДА ДЕКАБРЯ 24 -ГО ДНЯ

СЕЙ ПОРТРЕТЪ ГАВРИЛА ИВАНОВИЧА ВОЛКОВА

РИСОВАЛЪ 39 ЛЕТЪ ОТЪ РОЖДЕНИЯ

ЖИВОПИСЕЦЪ ПАВЕЛЬ СТЕПАНОВИЧЪ ПОПОВЪ

Инв. ВОКМ 9154. Приобретен у М.Н. Попова 7/3 1936 г. Реставрирован в 1989–1993 гг. Техническая реставрация — О.М. Ревин, художественная — И.Н. Федышин.

Попов П.С. «Портрет Волковой Натальи Ефимовны» (1824. Холст, масло. 66,8 × 54). На обороте холста надпись чернилами:

СЕЙ ПОРТРЕТЪ НАТАЛЬИ ЕФИМОВНЫ ВОЛКОВОЙ

РИСОВАЛЪ ЖИВОПИСЕЦЪ ПАВЕЛЬ СТЕПАНОВИЧЪ ПОПОВЪ

1824 -го ГОДА ДЕКАБРЯ 5-го ДНЯ НА 21 ГОДУ ОТЪ РОЖДЕНИЯ

Инв. ВОКМ 9155. Приобретен у М.Н. Попова 7/3 1936 г. Реставрирован в 1993 г. И.Н. Федышиным.

7. Попов Павел Степанович. Великоустюжский живописец первой половины XIX в., по происхождению мещанин, сын иконописца «старищенского товарища иконописного цеха» Степана Федоровича Попова, жившего во второй половине XVIII — начале XIX в. В документах Вологодского архива его имя упоминается начиная с 1814 г. Контрактный договор на роспись иконостаса Спасской церкви, что на Угле Грязовецкого уезда: ГАВО Ф. 1, оп. 1, д. 38, л. 7. Другое упоминание автора относится к 1832 г. — контрактный договор на оформление иконостаса и написание икон для церкви Воскресения, что в Верховье Вельского уезда. ГАВО. Ф. 1, оп. 4, д. 289, л. 16 об. Во всех документах именует себя «великоустюжским мещанином». См.: *Даен М.Е.* Словарь вологодских художников XIX в. Приложение к диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения на тему: Платон Семенович Тюрин и вологодская живопись XIX в. Защищена в 1988 г. Автор выражает благодарность исследователю из Москвы В. Сорокату за сведения об отце художника, подтверждающего его великоустюжское происхождение.

8. Гавриил Иванович Волков (род. между 1785 и 1788 гг. — ?) — вологодский мещанин, торговал в Свечном ряду, дом во Владычной Слободе, имел железоскобяные лавки. Упоминается в алфавитном списке жителей Вологды за 1830 г. ГАВО. Ф. 14, оп. 1, д. 572, л. 30 об. 32.

9. «Портрет молодой женщины». Неизвестный художник. Первая четверть XIX в. Холст, масло. 36 × 29. Вологодская областная картинная галерея, инв. № Ж-151. Поступил в 1953 г. из ВОКМ. Происходит из собрания Е.Д. Писаревой (Вологда), ранее — имение Зубовых.

Литература: Вологодская областная картинная галерея. Каталог собрания живописи, графики, скульптуры. Русское дореволюционное и советское искусство. Составители: *Ивенский С.Г., Федотова К.Н., Хвиц В.А.* Вологда, 1960. С. 45; Вологодская областная картинная галерея. Живопись, скульптура XVIII–XX вв. Каталог. Составители: *Кузьмина Г.А., Соснина Л.Г., Шуткова Е.А., Коновалова Е.А.* Вологда. 1975. С. 44; *Даен М.Е.* К проблеме изучения вологодского живописного портрета XIX века // Музей-9. М., 1988. С. 132, 136; Искусство земли Вологодской XIII–XX веков. Каталог. М., 1990. С. 100, кат. 128.

10. См.: Отчет Т.В.Максимовой за 2006 г. Архив ВГМЗ.

11. «Портрет женщины средних лет». Неизвестный художник. Первая четверть XIX в. Холст, масло. 36 × 29. Вологодская областная картинная галерея. Инв. № Ж-149. Поступил в 1953 г. из ВОКМ. До 1943 г. находился в собрании Е.Д. Писаревой (Вологда), ранее — в имении Зубовых.

12. См.: Отчет Т.В. Максимовой за 2006 г. Архив ВГМЗ.

13. Неизвестный русский художник. «Женский портрет (Портрет игуменьи?)» XVIII или начала XX в. Холст, масло. 61,5 × 42,7. Инв. ВОКМ 5063. Источник поступления неизвестен. В книге поступлений записан: «Портрет игуменьи». Реставрирован группой реставраторов: И.М. Рaudсеп, А.А.Судаковым под руководством Л.И. Яшкиной в 1979–1981 гг. ВЦНИЛКР, Москва. Холст дублирован.

14. См.: Отчет Т.В. Максимовой за 2006 год. Архив ВГМЗ.

15. Там же.

16. Мастер из Тотьмы. Портрет Е.П. Нератовой? 1784? Холст, масло. 55 × 47. Солигаличский краеведческий музей им. Г.Н. Невельского. Инв. № 60. Лебедева В.Н. Музеи Костромской земли. Л., 1985. С. 234.

17. *Даен М.Е.* Роль генеалогических источников в идентификации портретов XVIII века с надписями на оборотах холстов // VIII научная конференция «Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства». 2002. Государственная Третьяковская галерея. Объединение Магnum Арс. Материалы. М.: Издательство Объединения Магnum Арс, 2004. С. 139. Илл. 1.

Иллюстрации к статье М.Е. Даен
«Имитационные вмешательства в произведения
русской портретной живописи XVIII–XIX вв. Причины и последствия»



Илл. 1. Неизвестный художник. Мастерская А.П. Антропова. «Портрет митрополита Платона Левшина». Вторая половина XVIII в. ВГМЗ



Илл. 2. П.С. Попов. «Портрет Натальи Ефимовны Волковой». 1824. ВГМЗ



*Илл. 3. П.С. Попов. «Портрет Гавриила Ивановича Волкова».
1824. ВГМЗ*



Илл. 4. П.С. Попов.
Фрагмент портрета Г.И.Волкова



Илл. 5. П.С. Попов. «Портрет Натальи Ефимовны Волковой». Рентгенограмма.
Хорошо просматриваются корректировки XX в., придающие форме жесткую
графичность



Илл. 6. П.С. Попов. «Портрет Гавриила Ивановича Волкова».
Рентгенограмма. Хорошо просматриваются корректировки XX в., придающие
форме жесткую графичность



Илл. 7. Неизвестный художник. «Женский портрет». Первая четверть XIX в. (?)
ВОКГ



Илл. 8. Неизвестный художник. «Женский портрет». Рентгенограмма. Хорошо просматривается изменение рисунка и самого типажа портрета, переписанного в начале XX в.



*Илл. 9. Неизвестный художник. «Портрет дамы средних лет». Начало XX в.
ВОКГ. Ранее числился как портрет первой четверти. XIX в.
Исполнен на старом холсте, однако этот холст перегрунтован в начале XX в.*



Илл. 10. Неизвестный художник. «Портрет игуменьи» (?). ВГМЗ



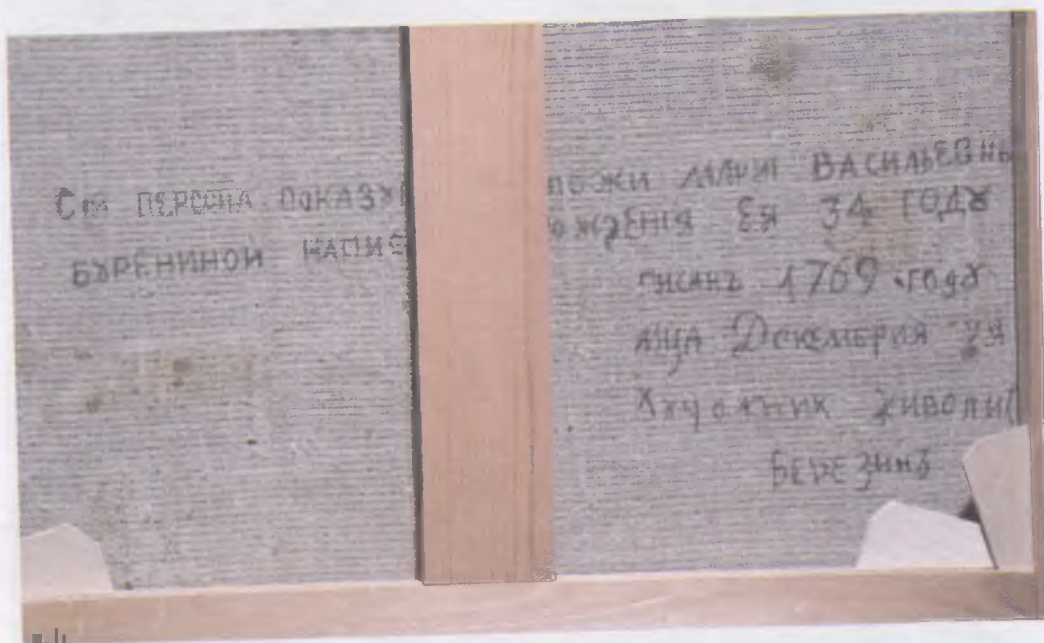
Илл. 11. «Портрет игуменъи» (?). Фрагмент лица, на котором видна
правка XX в.



Илл. 12. Мастер из Тотьмы (?). «Портрет Е.П. Нератовой» (?). Солигаличский краеведческий музей. Филиал Костромского государственного объединенного музея. Копия XIX в. с неизвестного оригинала. В музейной документации и в печати датирован 1784 г. на основе фальшивой надписи на обороте



Илл. 13. Мастер из Тотьмы (?). «Портрет Е.П. Нератовой» (?).
Фрагмент с изображением лица



Илл. 14. Мастер из Тотьмы (?). «Портрет Е.П. Нератовой» (?).
Фальшивая надпись, переведенная реставратором со старого холста после
дублировки портрета на новый холст

Тайна двойного портрета.

К вопросу о переидентификации одного из портретов, принадлежащих семье вологодских помещиков Межаковых

Данный портрет находится в фондах Вологодского государственного музея-заповедника. Холст, масло. 67,1 × 56. Инв. ВОКМ 5185 (илл. 1). Он был вывезен из имения Межаковых Никольское Кадниковского уезда Вологодской области.

Портрет поясной, находится в нереставрированном виде: жесткое коробление, сседание красочного слоя, плывущий кракелюр с широко раздвинутыми краями. На нем изображен пожилой мужчина в гражданском (цивильном) костюме черного цвета с манишкой на груди. На голове мужчины парик с двумя буклями. Портрет исполнен в суховатой реалистической манере. Лицо, повернутое на три четверти оборота влево, отличается анатомической конструктивностью формы: широкий овал с выдающимися скулами, большой покатый лоб с залысинами, широкий рот, хрящеватый нос. У него маленькие, слегка навывкат, серые глаза, наполовину прикрытые верхними веками. Во взгляде есть какая-то скрытность, холодная расчетливость, выдающая характер человека умного и прагматичного. Одежда и форма тела почти не видны из-за разрушений красочного слоя. Видна лишь согнутая в локте правая рука, заложенная за борт сюртука, и часть манжеты белой рубашки у запястья.

В книге поступлений этот портрет считался изображением помещика Александра Михайловича Межакова (род. между 1747 и 1751 гг., умер в 1809 г.) [1]. Межаков славился предпринимательством и вошел в историю Вологды как крупный помещик и заводчик. При нем в имении Никольское были построены заводы: конный, черепичный, винокуренный и другие. Он умножил количество крепостных, постоянно покупал новые земли, занимался агротехникой и продажей леса, контролировал почти весь гужевой транспорт в Вологодской губернии, от которого имел большие доходы. Однако неумная страсть к стяжательству, жадность приводили его к сомнительным авантюрным операциям и бесконечным судам. Для ведения многочисленных судебных дел, как свидетельствует автор «Очерка о крупном крепостном хозяйстве на Севере» Л.И. Андреевский, Межаковым был нанят специальный поверенный, перу которого принадлежит немало искусно написанных бумаг по различным юридическим вопросам [2]. Неизвестно по какой причине 24 мая 1809 г. во время объезда своих владений А.М. Межаков был убит [3].

При изучении внешнего облика портретируемого пришлось признать, что он принадлежит целиком XVIII в.: парик с двумя буклями, темный сюртук, заложенная за борт рука — такой типаж характерен для многих провинциальных мужских портретов того времени. Однако по стилю и технико-технологическим показателям живопись портрета резко отличается от произведений XVIII в. Следовательно, его можно причислить к разряду ретроспективных произведений. В 1995 г. была впервые сделана рентгенограмма портрета реставратором Н.Н. Федышиным, которая выявила наличие в нем двух слоев живописи, не совпадающих по изображению. На рентгеновском снимке в его нижнем слое отчетливо просматривается голова мужчины с шапкой густых кудрявых волос, повернутая

вправо, а взгляд направлен в противоположную сторону. У него крупные черты лица, большой нос, глубоко посаженные глаза и, вероятно, светлые (либо припудренные) волосы и баки. Фигура его находится выше изображения «Межакова» и смещена вправо. Она отличается стройностью пропорций. Одежда представляет собой двубортный мундир темного (черного или зеленого) цвета с широким воротником в виде стойки, от которого к плечам спускаются погоны (эполеты). Пояс мундира охвачен широким офицерским шарфом. Кафтан светлый (возможно, судя по рентгенографической плотности, красный или желтовато-кремовый) с круглыми пуговицами, размещенными в ряд строго вертикально. По внешнему виду можно определить, что это офицер эпохи Александра I, а по форме мундира и стилю прически можно предположить, что портрет написан в начале XIX в. К сожалению, разделить эти два изображения, на сегодняшний день представляется делом почти неосуществимым.

Итак, на портрете мы имеем два изображения разных лиц из разных эпох. Причем нижний портрет не только был переписан, но, как показали технико-технологические исследования Т.В. Максимовой (2006 г.), фактически перегрунтован. Встает вопрос — зачем? Можно предположить, что эти два портрета каким-то образом были связаны между собой. Тайна двойного портрета, скорее всего, может быть истолкована благодаря найденным в Вологодском областном архиве документам, касающимся бесконечных тяжб помещика А.М. Межакова со своими соседями. Активным фигурантом этих тяжб и его инициатором был отец Александра Межакова — Михаил Федорович Межаков (1709–1784) [4]. Согласно архивным документам Михаил Федорович прошел воинскую службу с 1729 по 1748 гг. в пехотном Кексгольмском полку. Дослужился до звания капитана. А в 1747 г. «за болезнью» подал в отставку. 9 декабря 1749 г. при отставке был удостоен звания секунд-майора.

После отставки в течение двенадцати лет Михаил Федорович служил в Вологодской провинциальной канцелярии в качестве сборщика подушного налога. 31 марта 1761 г. по указу императрицы Елизаветы Петровны ушел в отставку от воинской и статской службы окончательно в чине премьер-майора. На тот период, 1761 г., за ним числилось всего 100 душ крепостных крестьян в Вологодском и Белозерском уездах [5]. Позже, к началу 1780-гг., число крепостных выросло до 1000 — увеличившись в 10 раз. Согласно документам в 1781 г. старик М.Ф. Межаков, очевидно, по просьбе сына, занял деньги в сумме 4000 рублей в Вологодском наместничестве и в Приказе общественного призрения [6].

М.Ф. Межаков стремился расширить свои владения за счет соседних помещиков, используя разного рода сделки и судебные иски. Так, в 1767 г. он предъявил иск княгине Авдотье Александровне Ухтомской на якобы незаконное владение с ее стороны, а ранее со стороны ее матери Ирины Федоровны Брянчаниновой, имением в селе Ухтомице, деревнях Пищалиха, Сергеевская, которые расположены рядом с селом Никольское [7].

В свою очередь, ответчица в 1769 г. оспаривала этот иск в Ярославской провинциальной канцелярии, предъявляя в вотчинную комиссию «меновные» и «пустошные» записи и партикулярные письма от 1698–1700 гг. на имена ее дедов Василия и Федора Хвостовых [8]. После преждевременной смерти княгини в 1772 г. иск Межакова на это имение на неслыханную по тому времени сумму в

«15115 рублей 86 копеек с половиною» был предъявлен ее близкому родственнику и правопреемнику, костромскому помещику, подпоручику Ивану Федоровичу Хвостову. Формулировка иска М.Ф. Межакова следующая: «за насильное (т.е. незаконное.— М.Д.) владение имением в селе Ухтомица Авксентьевского стану Уфтяжской волости, а также деревнях: «Пицалиха, Сергеевской, пустошах: Ваганово, Паново» и т.д. [9]. В XVII в. владельцами этого имения были многочисленные представители семьи помещиков Армановых, которые совершали с ним разного рода мены и, в частности, променяли его в начале XVIII в. предкам помещиков Хвостовых [10].

Михаил Федорович Межаков (а после его смерти в 1784 г. сын Александр) свои права на владение предъявлял на основании купчей от 14 февраля 1757 г., составленной на имя двоюродного брата М.Ф. Межакова Петра Осиповича Межакова. Последний будто бы сам лично купил это имение за 300 рублей у отставного дворянина Антона Афанасьевича Арманова, а менее чем через год перепродал его Михаилу Федоровичу Межакову. Заметим, что сумма иска Межакова более чем в 50 раз превышала изначальную стоимость первоначальной сделки. Это означало, что Хвостову и его наследникам грозило полнейшее разорение. Подпоручик И.Ф. Хвостов, в свою очередь, подал прошение на имя императора Павла Петровича и объявил исковые претензии Межаковых незаконными, а предъявленные ими права на имение сфабрикованными. Вологодская палата суда и расправы 10 февраля 1799 г. признала его правоту, а с истца, то есть с А.М. Межакова, объявила взыскать за неправый иск денежный штраф в размере 10 процентов от суммы иска. Однако та же палата 18 марта 1799 г. отменила ранее принятый вердикт и приняла прямо противоположное решение в пользу истца [11].

Такое противоречие в практике ведения одного и того же судебного дела кажется более чем странным. Судебное дело Межаковых — Хвостовых оказалось слишком запутанным. Оно длилось десятки лет, переходило по инстанциям из Вологды в Ярославль и обратно из Ярославля в Вологду, затем из Вологды в Кострому, а из Костромы в Кадников. Каждая из сторон стремилась защитить свои права и объявить документы оппонента на крепостные владения «фальшивыми». За столь длительное время бумажных волокит многие представители рода Хвостовых, выступавших по суду в качестве ответчиков, не выдержав стресса, умирали. Из дела пропадали многие показания свидетелей, так как в «судных речах шнуры оказались повыдерганы, а печати поломаны», к тому же архивариус и понычки (то есть столоначальники) брали взятки. В таких условиях трудно было добиться справедливого решения суда. А.М. Межаков в конце концов выиграл дело, очевидно используя свое служебное положение председателя уголовной палаты, связи и подкупив свидетелей.

По логике новый хозяин выигранного в суде имения, Александр Михайлович Межаков, не мог оставить в его стенах портрет прежнего владельца. Скорее всего, он стремился от него поскорее избавиться. Но художник, которому А.М. Межаков заказал написать себя как хозяина выигранного по суду имения вместо ненавистного ему офицера, не уничтожил прежний портрет, а переписал его. Причем за основу нового портрета он взял ранний оригинал, с которого практически написал копию. Таким образом, можно считать, что верхний портрет — это копия

неизвестного автора начала XIX в. с несохранившегося либо не известного нам оригинала XVIII в. из семьи Межакова.

Однако, если персонаж верхнего портрета больших сомнений не вызывает, то персонаж нижнего едва ли может быть определен сразу. Мы не готовы твердо сказать, был ли изображен в нижнем красочном слое данного произведения подпоручик Иван Федорович Хвостов, либо его сын Федор Иванович, а, возможно, кто-то из родственников по линии В.М. Нероновой, с которой А.М. Межаков находился в тяжбе и разводе [12].

Ответ на этот вопрос требует дальнейших архивных исследований. Важно отметить, что данный двойной портрет отличается большой информативностью несмотря на плохую сохранность. Употребление художником асфальта при написании копийного портрета и большая нагрузка красочного слоя, в составе которого имеются свинцовые белила на световых его участках в области лиц, наложенных друг на друга, привели к необратимым деструкциям.

Вместе с тем, хотя произведение и не имеет художественно-экспозиционного вида, оно становится знакомым историческим памятником, напоминающим о бурных драматических событиях из жизни представителей российского дворянства второй половины XVIII — начала XIX в.

В наше время, когда дворянская культура вызывает большой интерес в обществе, эта картина должна служить напоминанием о «нравственном нигилизме» в сознании некоторых дворян, живших во время, казалось бы, «золотой» екатерининской эпохи. Пусть история создания двойного портрета напомнит нам о тех жестоких реалиях, в которых формировалось сознание дворянина XVIII в., наделенного большими властными полномочиями, и об общественных институтах, далеких от совершенства. Эта историческая правда поможет избежать тех, по преимуществу, «розовых» красок, которыми часто окрашивают эту эпоху современники.

Ниже приводятся результаты технико-технологического исследования портрета, проведенного в 2003 г.

Основа — холст (не дублирован), равномерного полотняного переплетения, среднерезнистый с небольшими утолщениями на нитях утка. Плотность нитей на 1 см² 10 (основа горизонтального направления) x 10 (уток вертикального направления). Вверху и внизу полотна имеются ткацкие кромки. Ширина полотна от одной ткацкой кромки до другой 72,5 см.

Грунт — коричневый (не темный). Сохранился на одной из кромок. Грунтовка не фабричная, так как кромки не прогрунтованы, то есть грунт нанесен в пределах формата произведения (подрамника).

Красочная структура, фактура и сохранность завершающих слоев портрета. Структура живописи сложная и представляет собой двойной портрет. Верхний, видимый нами, портрет исполнен тонкими красочными слоями без включения в построение формы лица коричневой тональности грунта, так как грунт перекрыт красочными слоями нижележащего портрета. Более того, между нижним и верхним портретами по всей поверхности произведения нанесен тонкий слой нейтрального коричневатого тона. Эта коричневато-сиреневатая краска видна по всей поверхности живописи в местах осыпей верхнего красочного слоя и в разрывах плывущего кракелюра. Возможно, что поверх этой нейтральной

краски нанесен подмалёвок, как первоначальный этап верхнего портрета. На лице этот подмалёвок имеет красноватый тон. Полутона верхнего портрета решены смесевыми красками. Кроющая способность телесной краски верхнего портрета со временем утратила свою силу, отсюда во многих участках (лоб, щеки, подбородок) стал просвечивать нижний черноватый красочный слой. Форма видимого портрета моделируется достаточно умело с точки зрения анатомического построения. На поверхности темных красок образовался плывущий кракелюр с широко раздвинутыми краями. Справа на плече через верхний слой проступает рельеф нижнего слоя краски (нижнего портрета).

Результаты рентгенографического исследования (илл. 2–3):

- холст среднезернистый полотняного переплетения;
- грунт имеет слабую рентгенографическую плотность;
- использование тональности грунта в построении формы лица нижнего портрета (брови, глаза, нос, правая щека, под носом, на подбородке, на губах, на шее, на лбу у волос, на волосах);
- использование тональности грунта в написании фона и частично военного мундира;
- двойная живопись (два портрета) — одно лицо поверх другого, глаза верхнего портрета изображены ниже и сдвинуты влево;
- на рентгенограмме нижний портрет читается довольно чётко: мы видим мужское лицо с крупным носом, большим лбом, массивным подбородком, короткими волосами, военный мундир с высокой стойкой и двойным рядом металлических пуговиц;
- на рентгенограммах заметны многочисленные мелкие осыпи грунта и красочного слоя в нижнем портрете, рисунок осыпей напоминает сседание красочного слоя.

Выводы

Исследование холста, грунта, структуры нижних красочных слоев, а также приемов моделирования формы свидетельствует о живописи первой четверти XIX в. В первоначальном варианте, как показывает рентгенограмма, на портрете был изображен мужчина в военном мундире.

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

Рентгенографирование **Никитиной Т.С.**

Примечания

1. Александр Михайлович Межаков — сын вологодского помещика, премьер-майора Михаила Федоровича Межакова. Его мать Авдотья Васильевна — сестра первого губернского предводителя дворянства Алексея Васильевича Олешева, женатого на младшей сестре фельдмаршала А.В. Суворова — Марии. А.М. Межаков служил в Конной гвардии с 1771 по 1779 гг. Вышел в отставку в 1779 г. в чине секунд-майора. После отставки в течение длительного времени был сначала заседателем, а вскоре и бессменным председателем уголовной палаты Вологодского гражданского суда. Женат на дочери Михаила Борисовича Неронова Варваре, от которой у него было пятеро детей — сын Павел и четыре дочери: София, Дарья, Прасковья и Варвара. С конца 1790 гг. Межаков находился со своей супругой в тягбе, следствием которой были

развод и передел имения. Подробнее см.: *Андреевский Л.И.* Очерк крупного крепостного хозяйства на Севере. Вологда, 1922. С. 5–17.

2. Там же. С. 6.

3. «Об убийстве коллежского советника Межакова. Начато 25 мая 1809, окончено 29 мая 1811» ГАВО. Ф. 673, оп. 1, д. 72.

4. См. о нем: *Андреевский Л.И.* Указ. соч. С. 6.

5. ГАВО. Ф. 673, оп. 1, д. 12-а.

6. ГАВО. Ф. 673, оп. 1, д. 12-а.

7. «Экстракт из дела по жалобе надворного советника Межакова на Вологодское наместническое правление в держании и расстройении его дела» ГАВО. Ф. 673, оп. 1, д. 24. (Кстати, княгиня А.А. Ухтомская приходилась двоюродной племянницей М.Ф. Межакову.)

8. Записка в Ярославскую провинциальную канцелярию княгини Авдотьи Ухтомской в насильственном владении имением в Вологодской губернии помещиком М.Ф. Межаковым. 1769. ГАВО. Ф. 673, оп. 1, д. 4.

9. «По доношению Вологодского уездного суда о предъявлении иска помещиком Межаковым Хвостову за незаконное владение имением Кадниковского уезда Уфтюжской волости» ГАВО. Ф. 844, оп. 1, д. 212. за 1797–99 гг.

10. ГАВО. Ф. 673. оп. 1, д. 24.

11. ГАВО. Ф. 844. оп. 1, д. 212, л. 14–15. Там же. Л. 124, л. 130. ГАВО. Ф. 62., оп. 1, д. 62.

12. ГАВО. Ф. 673., оп. 1. д., д. 14.

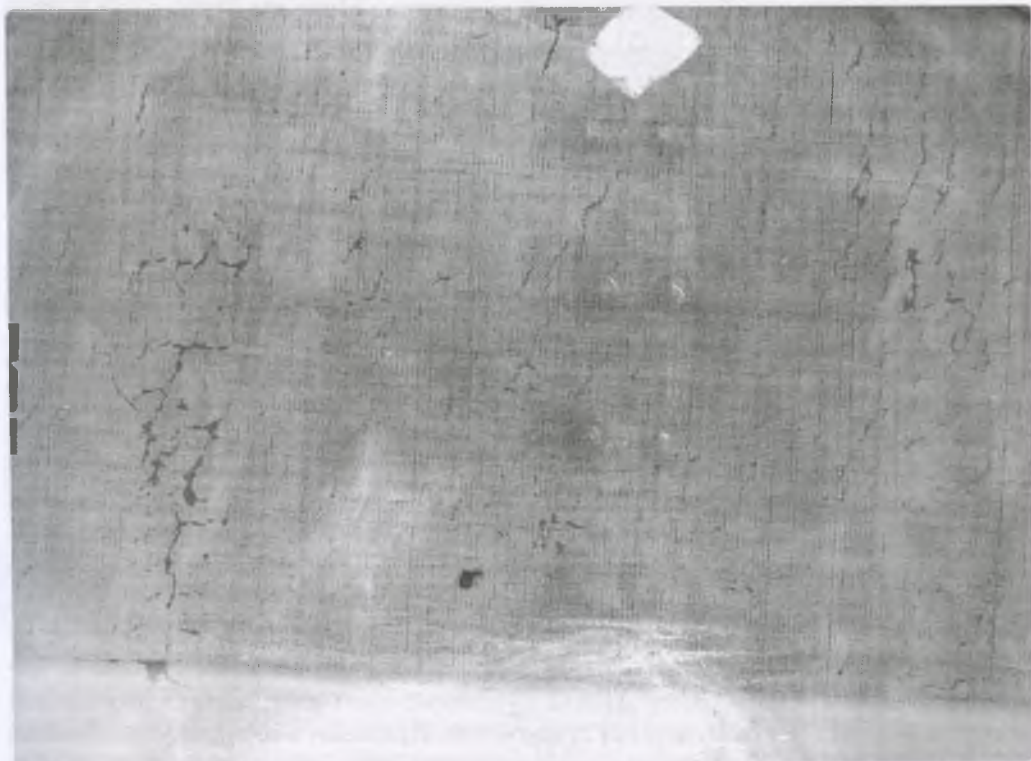
**Иллюстрации к статье М.Е. Даен «Тайна двойного портрета.
К вопросу о переидентификации одного из портретов, принадлежащих
семье вологодских помещиков Межаковых»**



*Илл. 1. Неизвестный художник, «Портрет М.Ф. Межакова». Копия начала XIX в.
с портрета XVIII в. ВОКГ. Ранее числился как портрет А.М. Межакова. ВГМЗ*



Илл. 2. Неизвестный художник. «Портрет М.Ф. Межакова».
Рентгенограмма.
Виден нижний красочный слой, относящийся к изображению
военнослужащего начала XIX в.



*Илл. 3. Неизвестный художник. «Портрет М.Ф. Межакова».
Рентгенограмма.
Виден нижний красочный слой, относящийся к изображению
военнослужащего начала XIX в.*

Об одном из портретов вологодского художника Николая Ивановича Катина

В коллекции живописи Вологодского государственного музея-заповедника особую трудность для атрибуции представляют портреты духовных деятелей, так как многие из них не имеют ни конкретного адреса поступления, ни особых опознавательных знаков для идентификации личности. Отсюда и возможная путаница в определении имен изображенных. К числу ошибочно идентифицированных можно отнести данный портрет — одно из немногих подписных и датированных произведений новооткрытого художника Николая Ивановича Катина (род. в 1777, умер не ранее 1865), принадлежащего кругу выдающегося живописца В.А. Тропинина (1776–1857) (илл. 1–2) [1]. Слева внизу на постаменте светлой охрой авторская подпись: П.НИКОЛАЙ КАТИНЪ 1848 ГОДА.

Имя портретируемого ассоциировалось с личностью Вологодского епископа Евлампия Пятницкого (1794–1862) на основании даты исполнения портрета, так как Евлампий Пятницкий возглавлял Вологодскую кафедру с 1844 по 1852 гг. Именно под этим именем он и был нами опубликован [2].

Однако при пересмотре фондов изобразительного искусства в ВГМЗ от этой идентификации пришлось отказаться. Основанием для такого решения явился погрудный этюд, находящийся в фондах музея, с изображением того же священного лица, которое представлено на исследуемом парадном портрете [3].

Он написан маслом на бумаге и сдублирован на холст. Причем при дублировании на холст первоначальные размеры этюда подверглись изменению, о чем свидетельствуют загнутые за подрамник края бумажной основы. Эта операция была проведена крайне непрофессионально: реставратором был применен некачественный, возможно, столярный клей, который образовал между поверхностью бумаги и холстом многочисленные неравномерные затвердения и бугры типа жесткого коробления. Красочный слой этюда сильно загрязнен, фактура письма смыта до основания, очевидно, от сильного перегрева поверхности при дублировании. По состоянию сохранности произведение нельзя считать экспозиционным. Но на верхней планке дублировочного подрамника этого этюда имеется поздняя надпись черной тушью: «еп. Ириней», очевидно, относящаяся к началу XX в. В 1990 г. при просмотре и постановке этюда на учет эта надпись показалась нам ошибочной, так как числившийся на вологодской кафедре епископ с именем Ириней находился на епископской кафедре совсем в другое время и никак не ассоциировался с данным портретом. Впоследствии выяснилось, что под упомянутой надписью подразумевался не вологодский, а иркутский архиепископ Ириней (в миру Иоанн Гаврилович) Нестерович (1783–1864).

В течение семнадцати лет, с декабря 1831 по май 1848 г., архиепископ был на покое в Спасо-Прилуцком монастыре, высланный туда по решению обер-прокурора Синода князя П.С. Мещерского и по непосредственному указу императора Николая I из Иркутска, где он в течение года (с 1830 по 1831) возглавлял архиепископскую кафедру. В Иркутске архиепископ нажил много врагов. Городничий, генерал-губернатор и представители местного духовенства обвинили его в неуживчивости, излишней властности, корыстолюбии и т. д. Дело дошло до открытого конфликта и бунта [4]. Архиепископа признали «умоповрежденным»

и, ввиду «расстройства умственных способностей», по высочайшему повелению императора Николая I приказано было удалить его от управления епархией и запереть в монастырь «безисходно» и «не допускать до священнодействий впредь до усмотрения и разрешения св. Синода». Архиепископа насильно вывезли в вологодский Спасо-Прилуцкий монастырь. Вологодскому епископу надлежало «при бдительном смотрении за образом жизни и мыслей архиепископа Ириней доносить св. синоду». Впрочем, из донесений вологодского епископа Синоду стало ясно, что «в поведении архиепископа Ириней в Спасо-Прилуцком монастыре ничего предосудительного и беспорядочного не замечается» [5]. В 1838 г. опального архиепископа навещал известный церковный деятель Иннокентий Борисов, исхлопотавший ему разрешение на проведение в том же году священнослужения. С того времени Ириней Нестерович познакомился с жителями города, с его элитой, у которой он стал пользоваться необычайным уважением и популярностью. Опальный архиепископ приобрел в глазах вологжан ореол мученичества и авторитет духовного учителя. 25 мая 1848 г. архиепископ попрощался с Вологодой, так как он получил в управление Толгский монастырь Ярославской епархии. Там он находился до самой своей смерти (18 мая 1864 г.), там же и был похоронен.

Инспектор Вологодской губернской гимназии Ф.Н. Фортунатов, посвятивший архиепископу Ириней Нестеровичу книгу, свидетельствует о том, что портрет преосвященного Ириней написал Николай Иванович Катин для монастыря Прилук «старанием отца казначея Иллариона по заказу А.Г. Волковой» [6]. Действительно, этот портрет числится в архивных документах Спасо-Прилуцкого монастыря, более того, указано его место: Настоятельские кельи, которые в XVIII–XIX вв. выполняли функцию Приемной залы архиерея [7]. Данной идентификации не противоречит гравированный портрет Архиепископа Ириней (работа Л. Серякова), опубликованный в Приложении к «Русской старине», хотя он представляет Ириней Нестеровича в молодости, когда черты его лица были гораздо тоньше [8].

Судя по исполнению — несколько суховатой академической манере письма, наш портрет носит вторичный характер и задуман был как репрезентативный заказ. Это одно из поздних произведений Н.И. Катина. В нем наблюдается профессионализм, умение трехмерно передать объем фигуры, выстроенной по академическому принципу (тип пирамиды), оптическое знание приемов передачи цветосветовой нюансировки (голубые рефлексy на фиолетовой мантии, умелое владение контуром), что придает изображению монументальность.

В 2004 г. портрет прошел технико-технологическое исследование. Эксперт Т.В. Максимова подробно проанализировала послойную структуру и особенности манеры художника, близкого к академической школе. Она отметила также и странные противоречия в пропорциональном построении фигуры: например, правая рука с четкими чрезмерно длинная, а левая часть туловища непомерно массивная, маленькие руки не соответствуют пропорциям фигуры. Возможно, эти нарушения объясняются тем, что к тому времени, когда необходимо было окончить портрет и сдать его заказчику, архиепископ Ириней уже уехал из Вологды, и художнику пришлось дописывать портрет по памяти.

В музее экспонируется и третий вариант того же портрета [9]. Это погрудный этюд, исполненный, очевидно, тем же Катиным, хотя и не подписанный им. В нем гораздо отчетливее выступают индивидуальные особенности архиепископа: пристальный усталый взгляд, передающий волевой характер человека и возрастные изменения лица: отчетность век, морщины и мешки под глазами, натуралистически выписанная бородавка и припухлость левого глаза. Впечатление от натуры передает разнообразный мазок автора: жидкий, почти лессировочный в тенях, мягко переходящий в легкий штриховой рисунок на бровях, в абрисе глаз, голубоватых прядях седой бороды, написанной с помощью отдельных движений кисти. Щетинными кисточками, плотными корпусными мазками прописаны световые участки: лоб, нос, скулы, щеки и т. д. Особенностью портрета является выделение лица искусственным светом на нейтральном коричневом гладком фоне. Так же выделены им награды: орден св. Анны 1 степени, орден св. Владимира 2 степени, Панагия, увенчанная короной.

По сравнению с этим погрудным этюдом, который, как мы полагаем, был написан с натуры, в парадном портрете автор сильно нивелировал индивидуальные черточки характера модели, в чем, вероятно, можно усмотреть определенное влияние вкусов заказчика на художника. Тем не менее этот портрет представляет большой интерес для русской истории, так как передает конкретный облик известного и незаурядного церковного деятеля России XIX в. Он важен также и как художественный памятник, удостоверяющий почерк малоизвестного художника Николая Ивановича Катина.

В заключение, особую благодарность за помощь в переидентификации личности портретируемого выражаю коллеге по работе Ю.В. Веретновой и заведующей Отделом редкой книги Универсальной научной библиотеки имени Бабушкина г. Вологды Н.Н. Фарутиной.

Примечания

1. Холст, масло. 100,5 × 80,5. На обороте подрамника надпись: СЪ ПРАВОЙ СТОРОНЫ НИЖНИЙ РЯДЪ 1 М. ОТЪ ДВЕРЕЙ. Инв. ВОКМ 30022. Поступил из Спасо-Прилуцкого монастыря в 1927 г. Реставрация частичная в 1992 г. произведена И.Н. Федышиным. С 1992 по 1999 гг. экспонировался на выставке «История в лицах» в филиале Вологодского художественного музея по адресу: ул. Ленинградская, д. 6. С марта 1999 г. в Иосифовском корпусе Вологодского кремля. Экспонировался на выставке «Новые открытия портретного искусства Северо-Запада». Вологда. 2006-2007.

2. Суворов Н.И. Об иерархах Древне-Пермской и Вологодской епархий. ВЕВ. 1868. Прибавления. №16, С. 414–422. Даен М.Е. Н.И. Катин — забытый художник окружения В.А. Тропинина // Материалы VII научной конференции «Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства». ГТГ совместно с Объединением «Магnum Арс». Ноябрь 2001 года. Москва, 2003. С. 85–90; Даен М.Е. К вопросу об особенностях творчества Н.И. Катина // Тропининский вестник. — Вып. 3. М., 2005. С. 108–110, 120. Опубликован ошибочно как портрет Вологодского епископа Евлампия Пятницкого.

3. ВОКМ 28245 (71,4 × 53,5). Из Вологодского древлехранилища, куда он поступил в 1902 г. от мещанина Н.В. Серебрякова.

4. См.: *Туманик Е.Н.* «Бунт» архиепископа Ириней: причины и тайные пружины // Проблемы истории, русской книжности, культуры и общественного сознания. Новосибирск, 2000. С. 399–405. Подробности событий «бунта» архиепископа Ириней в Иркутске осенью 1831 года освещены в журнале «Русская старина» (1882. Т. 35. С. 561–586. Там же: Т. 36. С. 95–118).

5. Русская старина. 1882. № 10–12. Т. 36. С. 118.

6. *Фортуатов Ф.Н.* Воспоминания вологжанина о преосвященном архиепископе Иринее, пребывавшем на покое в Спасо-Прилуцком вологодском монастыре, с присовокуплением извлечений из писем архиепископа. Вологда, 1868. С. 106–107.

7. *Савваитов П.И.* Описание Вологодского Спасо-Прилуцкого монастыря. Издание 4. Дополненное и исправленное Н.И. и И.Н. Суворовыми. Вологда, 1914. С. 52.

Архивные документы: Главная опись Спасо-Прилуцкого монастыря. 1914 год. Отдел письменных источников. ВГМЗ. Ф. 3, оп. 1, д. 22. Л. 106–107.

8. Русская старина. 1879, том 26, ноябрь.

9. Холст, масло. 67,5 × 56,7. Инв. ВОКМ 25588. Из Вологодской Духовской церкви в 1928 году. Акт № 338 от 2 ноября 1928 года. Реставрирован в 1990 г. Е.А. Широкаковой под руководством О.М. Ревина. г. Суздаль. Реставрационное училище. См. публикации Даен М.Е: примечание № 2.

Иллюстрации к статье М.Е. Даен
«Об одном из портретов вологодского художника Н.И. Катина»



Илл. 1. Н.И. Катин (1777–ок. 1865).
«Портрет архиепископа Ириней Нестеровича». 1848. ВГМЗ.
Числился как «Портрет вологодского епископа Евлампия Пятницкого»



Илл. 2. Н.И. Катин. «Портрет архиепископа Иринея Нестеровича». Около 1848.
Погрудный вариант. ВГМЗ

Датировка портрета Г.М. Фетиева из Вологодского государственного музея-заповедника

Статья посвящена находящемуся в экспозиции Вологодского государственного музея-заповедника «Портрету вологодского гостя Гаврилы Мартыновича Фетиева (?–1683)» (илл. 1–2). По мнению историка М.С. Черкасовой, этот портрет *«без преувеличения может считаться особым историко-культурным феноменом. В отличие от великих князей, царей, вельмож, церковных иерархов, живописные изображения русских купцов допетровского времени нам практически неизвестны... Исключение составляет лишь семейная фреска купцов Никитниковых в составе живописи московской церкви Троицы в Никитниках»* [1]. Исследователь М.С. Черкасова на основе первоисточников и архивных изысканий подробно раскрыла биографию Фетиева, ранее практически неизвестную, и ее связь с драматическими событиями истории России XVII в. Но что касается самого портрета как особого культурно-исторического феномена — нам известно очень мало.

В 2003–2004 гг. портрет экспонировался в ГИМе на выставке «Русский исторический портрет. Эпоха парсуны», где датировался второй половиной XVII в. [2]. Однако некоторые специалисты с такой датировкой не согласились, отодвинув дату его создания к более позднему времени [3]. Причиной таких сомнений они посчитали плотную и ровную, без особых потертостей и трещин, живопись личного письма, которое скорее напоминало копию, нежели оригинал. Вместе с тем в стилистическом отношении портрет вполне укладывается в систему парсунного письма допетровского времени. Крупное лицо с черной бородой и такими же черными волосами, расчесанными на прямой пробор, близко приближено к передней плоскости, большие черные, слегка нависают, глаза, полная выпяченная нижняя губа и крупный нос с горбинкой создают образ энергичного деятеля, обладающего незаурядным характером и сильной волей. Но лицо это как будто лишено возраста. Оно написано в условной, иконописной, манере на гладком зеленоватом глухом фоне, не имеющим свето-воздушной среды. Тело Фетиева в ярко-красном (рябинового оттенка) кафтане, с меховой отделкой по вороту, также трактовано условно. Лишь выгнутые дугой правое плечо и предплечье подчеркивают «согбенность» сильной жилистой фигуры и не слишком молодой его возраст. (По мнению М.С. Черкасовой, Фетиев умер в возрасте немногим более пятидесяти лет) [4].

Существует мнение, что портрет был написан после смерти Фетиева, то есть после 1683 г., так как он не упоминается в завещании, продиктованном Фетиевым накануне смерти в Архангельске. Большинство исследователей, писавших об этом портрете: Е.И. Заозерская, Е.С. Овчинникова, А.А. Рыбаков, а также М.С. Черкасова и другие — причисляют его к типу ктиторских изображений, так как «вологодский гость» Фетиев завещал из своего капитала построить при Владимирской церкви города Вологды каменный храм в честь своего соименного святого — Архангела Гавриила [5]. Этот храм, вернее, придел при Владимирской церкви, был возведен в 1685–1697 гг. Из этой церкви после ее закрытия портрет и поступил в Вологодский художественный музей 16 мая 1927 г.

Анализируя статус Владимирской церкви, М.С. Черкасова отмечает: «... будучи посадской, она как тяглая облагалась церковной данью в казну архиерея, имея в то же время явные черты ктиторского храма. После смерти Фетиева контроль над ее хозяйственно-торговой деятельностью осуществляла посадская община данного прихода в лице старосты. Некоторое время этим старостой в конце 1690 годов был фетиевский приказчик Дмитрий Березин» [6]. Отсюда следует предположение, что именно Д. Березин, как самый преданный своему хозяину человек, и явился заказчиком портрета Г.М. Фетиева.

Этот памятник издавна привлекал внимание историков и краеведов. Так, П.П. Свиньин, посетивший Владимирскую церковь в 20-х гг. XIX в., высказал версию, что он «был писан в Архангельске каким-нибудь иностранным художником» [7]. Однако подтверждений версии об иностранном происхождении портрета не найдено.

В 2004 г. старший научный сотрудник Сектора научных основ экспертизы объектов наследия Института Наследия им. Д.С. Лихачёва, эксперт Т.В. Максимова провела комплексное исследование портрета, результаты которого показали следующее:

Холст — крупнозернистый, простого полотняного переплетения с утолщением нитей и узелками. Поверхность холста не шлифовалась.

(Заметим, что шов на холсте отсутствует. Следовательно, ширина холста довольно большая, что не так часто встречается в портретах того времени. — М.Д.)

Грунт — темно-коричневый, однослойный. Состав грунта по результатам химического анализа В.Н. Ярош: коричневая охра, кальцит, включения красного железоокисного пигмента, органическая черная краска. Тональность грунта частично использована в пластическом построении формы в стадии подмалёвка.

Подмалёвок — на лице монохромный, исполнен телесными красками. Красочные слои (полутени и светлые участки) сплавлены между собой, они как бы втёрты один в другой. Красочная поверхность гладкая, фактура отсутствует, мазок нивелирован. В построении лица художник использует прием последовательного высветления формы. В тонально-цветовом решении лица автор применил ограниченное количество полутонов. Отсюда форма кажется плоской и грубой. Полутени и тени на лице исполнены смесью пигментов со свинцовыми белилами. Интенсификация цвета на красном кафтане Фетиева происходит в результате максимального высветления красного тона, без применения света и теней.

Результаты рентгенографического исследования (илл. 3)

Холст — крупнозернистый полотняного переплетения с утолщениями вертикальных нитей.

Грунт имеет среднюю рентгенографическую плотность.

Подмалёвок местами полукроющий (на бровях, глазах, губах, волосах).

Плотными слоями свинцовых белил отмечены наиболее выпуклые части формы лица. Эти слои не согласованы с авторскими приемами построения формы, поэтому относятся к поздним реставрационным корректировкам [8].

К сожалению, мы не можем установить, когда и кем были сделаны эти поздние реставрационные корректировки, которые в значительной степени нивелировали и огрубили живопись лица. Рентгенографическое исследование не сообщает, что на самом деле было в нижнем слое портрета. Можно предположить, что эти

переделки были внесены вследствие сильного потемнения авторского красочного слоя на лице и шее портретируемого, происшедших в условиях действующего храма. Однако вряд ли они выходили за пределы его основных контурных линий. Возможно, были переписаны и другие детали данного портрета, например, фон, который в настоящее время выглядит однообразно темным и глухим. Судя по фактуре красочного слоя, можно отметить, что живописные корректировки вносились в него выборочно и не одновременно. Так, например, красный кафтан мягкого рябинового оттенка, как будто светящийся изнутри, и особенно его золотисто-коричневато-желтая нашивка с круглыми вызолоченными запонами (пуговицами) выглядят вполне старыми. На поверхности этого коричневато-желтого цвета нельзя не заметить тисненый узор, который едва ли можно считать новодельным, так как он создает ощущение дорогой кожаной (сафьяновой) аппликации под застежку, украшенной золотым позументом. «Золотная» и серебряная нашивки на кафтанах упоминаются в завещании Фетиева, записанном со слов умирающего Фетиева в декабре 1683 г. [9].

По мнению М.С. Черкасовой, именно с золотым шитьем (нашивкой) и с золотыми пуговицами изображен Фетиев на портрете неизвестного художника. Поскольку эта «золотная» нашивка не сплошная, а разделена горизонтальными линиями на пять деталей, то можно предположить, что она состояла из пяти самостоятельных частей — нашивок с пуговицей и петель каждая, декоративно оформляющих застежку кафтана. Надо сказать, что изначальный цвет этого золотого позумента сильно пострадал вследствие помытости красочного слоя и со временем приобрел благородную патину. Сложность этого цвета подтверждает химический анализ пигментов, выполненный в 2004 г. экспертом-технологом В.Н. Ярош. *«Желтый красочный слой, — как показал анализ, — состоит из желтой и красной охр, аурипигмента, кальцита и свинцовых белил. Аурипигмент природного происхождения состоит из крупных слюдopodobных частиц желтого цвета»* [10]. Наличие в составе красочного слоя желтой нашивки природного аурипигмента, с помощью которого художники передавали фактуру дорогостоящего сафьяна и золотого позумента в иконописи и живописи XVII и первой половины XVIII вв., свидетельствует о раннем создании данного портрета.

Таким образом, исследования показали, что портрет Гаврилы Мартыновича Фетиева действительно относится к ранним живописным примерам русского исторического портрета конца XVII в., исполненным в технике масляной живописи, и имеет в своем составе некоторые частичные корректировки позднего времени. По стилю и технико-технологическим показателям портрет относится к русской живописной школе, находящейся на стыке старой иконописной традиции XVII в. и тенденций живописного портрета раннего петровского времени.

Примечания

1. Холст, масло. 93 × 78. Овал, вписанный в четырехугольник. Инв. ВОКМ 2797. Реставрирован в 1963 г. Н.В. Перцевым и И.П. Ярославцевым. Вторая реставрация в 1994 г., реставратор И.Н. Федышин (Вологда). Черкасова М.С. Портрет Г.М. Фетиева. Комментарий историка // Сборник научных докладов по материалам конференции «Новые открытия портретного искусства Северо-Запада». 25–27 октября 2006 г. Вологда, 2008. С. 136–146.

2. Русский исторический портрет. Эпоха парсуны. ГИМ. 25 декабря 2003 — 31 мая 2004. Каталог. М., 2004. № 54.

3. Эти сомнения в устной форме высказаны автором-составителем каталога «Русский исторический портрет. Эпоха парсуны» Л.Ю. Рудневой в 2004 г.

4. Черкасова М.С. Указ. соч. С. 136.

5. Заозерская Е.И. Вологодский гость Г.М. Фетиев // Записки историко-бытового отдела Государственного Русского музея. Т. 1. Л. 1922. С. 195–212; Овчинникова Е.С. Портрет в русском искусстве XVII века. М., 1955. С. 24–25; Рыбаков А.А. Художественные памятники Вологды. Л., 1980. С. 29.

6. Черкасова М.С. Указ. соч. С. 145.

7. Свиньин П.П. Список с духовной торгового гостя Гаврилы Мартыновича Фетиева, писанный им в 1684 году, ноябрь в 27 день // Отечественные записки. № 106. Февраль, 1829. С. 170.

8. Отчет Т.В. Максимовой 2004 года — архив ВГМЗ.

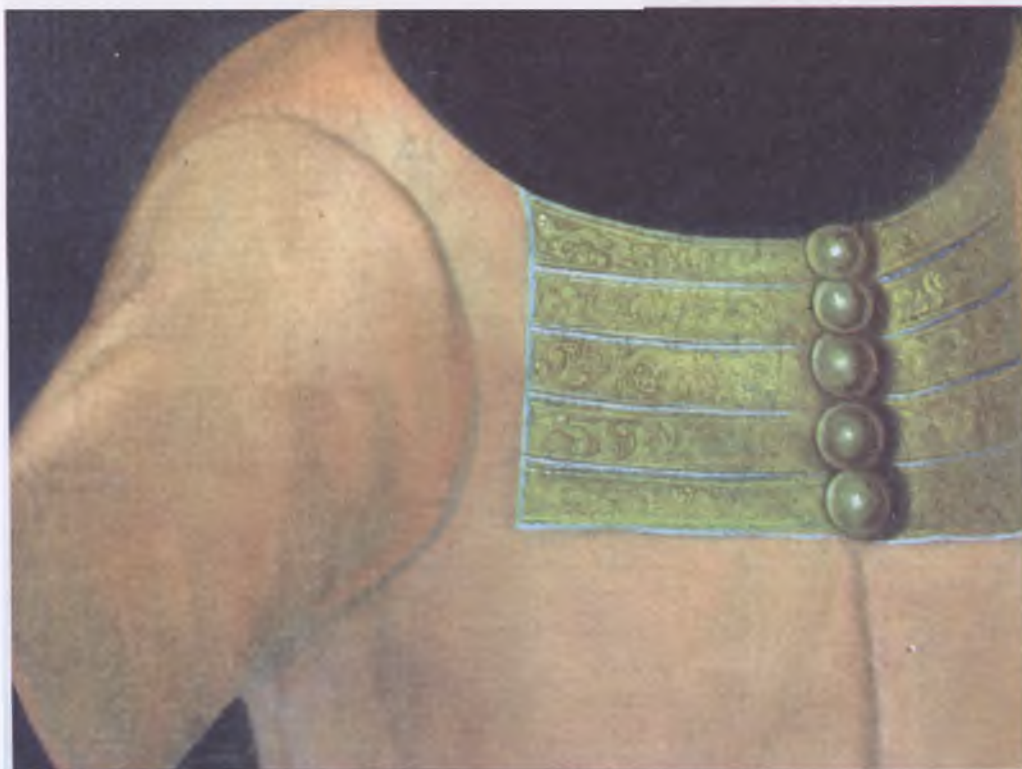
9. Черкасова М.С. Указ. соч. С. 141. Под «золотными» нашивками подразумевались, очевидно, кожаные нашивки, украшенные золотым позументом.

10. Отчет о химическом составе пигментов произведений портретной живописи В.Н. Ярош. Приложение к отчету Максимовой Т.В. 2004 года — архив ВГМЗ.

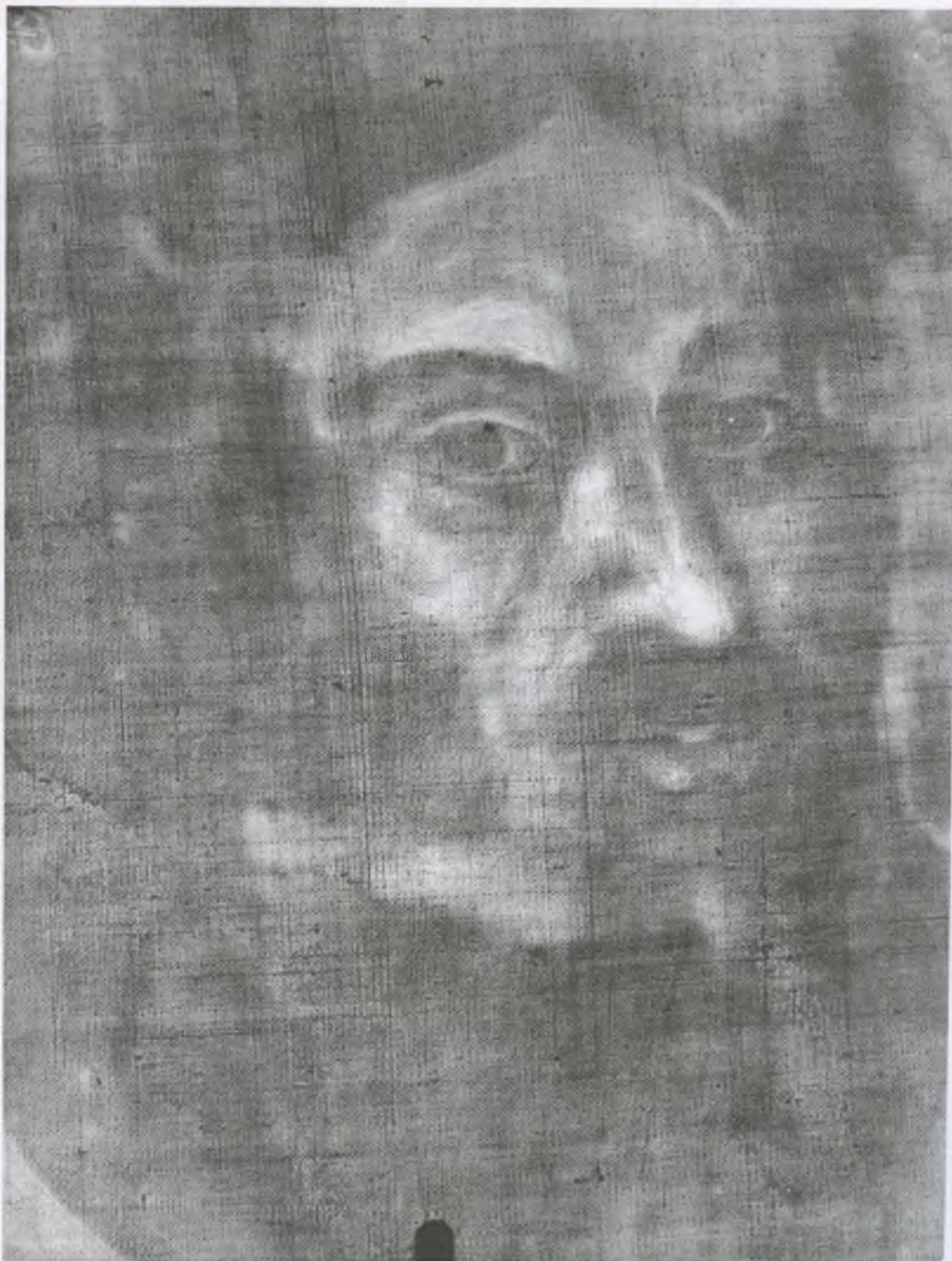
**К статье М.Е. Даен «Датировка портрета Г.М. Фетиева
из Вологодского государственного музея-заповедника»**



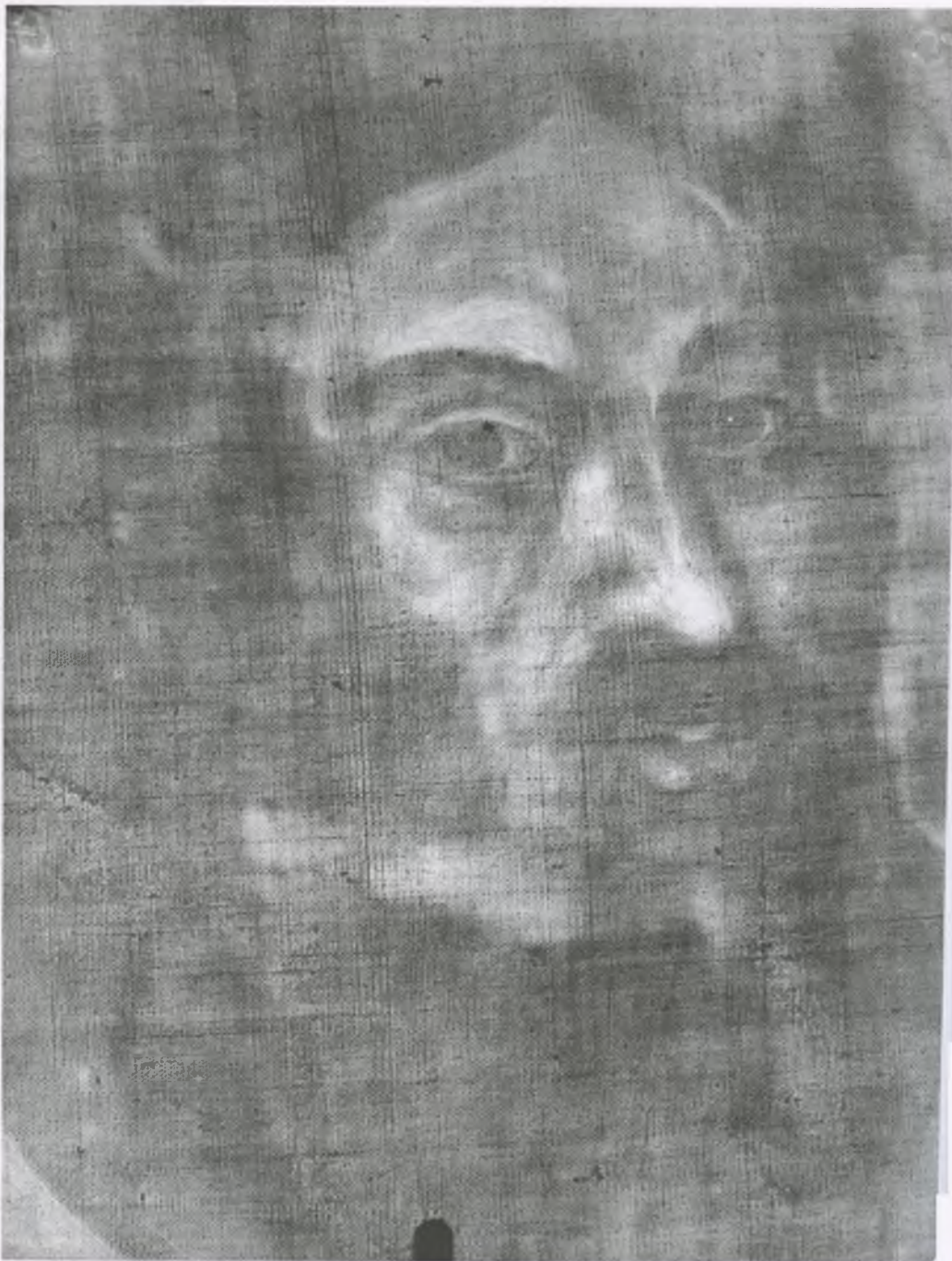
*Илл. 1. Неизвестный художник. «Портрет Гаврилы Мартыновича Фетиева».
Конец XVII в. ВГМЗ*



*Илл. 2. Неизвестный художник. «Портрет Гаврилы Мартыновича Фетиева».
Фрагмент с изображением золотой нашивки*



Илл. 3. Неизвестный художник. «Портрет Гаврилы Мартыновича Фетиева». Рентгенограмма лица Фетиева, на которой просматриваются плотные живописные корректировки позднего времени



Илл. 3. Неизвестный художник. «Портрет Гаврилы Мартыновича Фетиева». Рентгенограмма лица Фетиева, на которой просматриваются плотные живописные корректировки позднего времени