

Атрибуция портрета епископа Иосифа Золотого

из Вологодского государственного музея-заповедника*

Данная статья проливает свет на один из малоисследованных памятников северо-запада России второй половины XVIII века в Вологодском архиерейском доме – дворцовую портретную галерею, открытую в 1768 году в Иосифовском корпусе. Ее появление в парадной зале в самом престижном здании Вологды целиком связано с деятельностью одного из видных вологодских епископов, строителем палат Вологодского архиерейского дома – Иосифом Золотым.

В настоящее время эти залы частично реконструированы, однако многих памятников, которые в них были размещены в XIX – начале XX века, зрители уже увидеть не смогут, так как они исчезли во времена антирелигиозных кампаний 1920–1960-х годов. К счастью, сохранились некоторые портреты церковных деятелей, положивших начало этой галереи, и прежде всего портрет ее основателя – епископа Вологодского и Белозерского Иосифа Золотого.

Епископ Иосиф Золотой (в миру Иван Золотов) – известный деятель Русской православной церкви (1720?–1774) родился в семье звонаря Успенского собора Московского Кремля. После окончания Славяно-греко-латинской академии в 1744 году остался в ней учителем, в 1745 году пострижен в монахи под именем Иосиф. Он 13 лет был епископом Вологодским и Белозерским (1761 – 24 декабря 1774) и провел ряд реформ. Кроме того, он прославился как строитель. Самое важное достижение епископа-строителя – это нарядное трехэтажное здание на территории Вологодского архиерейского двора, которое получило название «палаты Иосифа Золотого». Оно было построено в 1764–1769 годах вологодскими и ярославскими каменщиками в стиле барокко¹. Половину среднего этажа палат Иосифа Золотого занимали парадные комнаты, среди которых по красоте и обширности, как утверждает вологодский историк и краевед Н.И. Суворов, выделялась приемная зала и гостиная при ней².

В приемной двухсветной зале (площадь 90 кв. м) с широкими окнами располагалась портретная галерея вологодских архиереев. Н.И. Суворов перечисляет ряд картин, с изображением духовных иерархов, начиная с самого возникновения галереи и до конца XIX века. На ее стенах

размещались 19 портретов вологодских епископов, 12 портретов архиереев бывшей Великоустюжской епархии, перенесенных из Великого Устюга после упразднения этой епархии в 1788 году, а также портреты некоторых императоров и императриц XVIII века³. Но самым значительным среди всех остальных был портрет епископа Иосифа Золотого (ил. 1), который выделялся, прежде всего, своим масштабом: об этом говорит размер полотна – 213 x 151 см (в широкой деревянной профилированной раме со следами позолоты.)

В музей он поступил в 1924 году. Числился как портрет неизвестного художника XVIII века. Реставрирован в 1997, 1998–2000 годах. Последняя живописная реставрация выполнена в 2000 году реставратором Вологодского музея-заповедника Н.Н. Федышиным. Техническая реставрация, укрепление живописи, очистка от загрязнений, дублирование на новый холст и регенерация лака – реставраторами ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря В.В. Кузнецовым и Ю.М. Кузнецовым. Холст на портрете (дублирован), полотняного переплетения, среднерельефный, состоит из трех полотен (сшивной). Ширина средней части полотна составляет 116,5–117 см. Вероятно, на шов пришлись ткацкие кромки. Боковые куски полотна следующей ширины: слева – 12,5–13 см и справа – 21,5–22 см. Ширина среднего полотна была значительно больше, а именно – 120 см, часть ткани ушла на швы. Кромки полотна – без грунта.

Епископ изображен во время литургии, стоящим на орлеце в полный рост с дикирием и трикирием в разведенных руках. Фигура его, вынесенная на передний план, выделяется на фоне интерьера церкви, с ковровой дорожкой, покрывающей ведущие в алтарь ступени. Мощные пилястры и колонны из разноцветных камней типа диори-

* Публикация подготовлена при финансовой поддержке РГНФ (проект № 12-14-35000 от 14 марта 2012 г.) и правительства Вологодской области.



1. С.И. Карчевский и два монограммиста: Андреев (?) и Попов (?). Портрет епископа Вологодского Иосифа Золотого. 1768 г.
Холст, масло. 213 x 151 см.



2. Портрет епископа Иосифа Золотого. Фрагмент.



3, 4. Фрагменты того же портрета, позволяющие увидеть разные по качеству исполнения детали.

та по обеим сторонам фланкируют торжественную композицию и создают необходимый пространственный ракурс. Епископ одет в праздничное облачение: вытканый из золотых и серебряных нитей саккос с мотивом крупных серых цветов и струящимися серебряными позументами. Под ним — розовый шелковый подризник, украшенный крупными цветами роз. Поверх саккоса надет необычайно изысканный и нарядный омофор. Особо выделены на омофоре крупные цветы с яркими лепестками и махровой сердцевинкой (анемоны?) в окружении фиалок и незабудок (ил. 4). Среди них струится кружевная лента с пейзажными мотивами, напоминающими китайские: облака и карликовые деревья, растущие на скалах. Крупные кресты, обложенные жемчугом, нежно переливаются на фоне этого роскошного декора. Края омофора обшиты широким золотым позументом, завершающимся бахромой из золотных нитей. Тяжелая епитрахиль, сотканная из золотных нитей, завершена широкой серебряной бахромой с крупными кистями. Не менее роскошно выглядит палица с пышным орнаментом, вышитым также золотными нитями.

Серебряные и золотые позументы, фактура разнообразных дорогих тканей, из которых сшито облачение, написаны красками, имитирующими их драгоценное мерцание и сияние в окружении горящих свечей. Живописная манера художника отличается чрезвычайным разнообразием. Световые участки и блики написаны корпусно, местами фактурно. Хорошо заметно движение кисти художника — то энергичной и напряженной на светлых освещенных участках, то неожиданно прерывистой, уступающей место нежным растушевкам, передающим переливы парчи в затененных складках. Бесконечное оптическое многообразие оттенков — то сверкающих в полную цветовую силу золотисто-желтых, то холодновато-серых и серебристых, то густо-малиновых и лиловых, то серо-голубоватых — создают цветные подмалевки на лаках, которые, высвечиваясь изнутри, придают дополнительный эффект внутреннего свечения материи, обогащаемого неровным, как будто дрожащим колеблющимся светом горящих свечей. Даже темные уголки интерьера за счет подмалевков и многослойных прописок имеют огромное разнообразие оттенков. Широта и разнообразие письма, его сочная декоративность сочетаются с предельной вещественной осязаемостью в передаче мельчайших деталей отделки. Характерно, что художник следует



5. Фрагмент с изображением лица епископа Иосифа Золотого.

барочному принципу в распределении света и тени, переключаясь с традициями итальянской (караваджийской) школы живописи XVII века: это проявилось в контрастах освещения, сочетающихся с глубиной передачи пространственной среды.

При всей искусности письма, данный портрет все же не обладает целостностью. По контрасту с артистической живописью доличного, то есть облачения и самого интерьера, бросается в глаза жесткая натуралистичность в трактовке лица епископа: болезненная отечность вокруг глаз, почти неподвижный усталый взгляд, широкий, припухший нос, жидкая рыжевато-бородка с проседью (ил. 5). Такая трактовка вносит в образ неожиданный элемент прозаичности, что снижает торжественное звучание



6. Надпись на портрете епископа Иосифа Золотого слева, удостоверяющая начало его правления на Вологодской кафедре.



7. Надпись на портрете епископа Иосифа Золотого справа, удостоверяющая время и место его написания, а также имена исполнителей.



8. Фрагмент рентгенограммы портрета, позволяющий видеть изменения в его написании.

замысла художника. Многие противоречия произведения раскрылись в ходе реставрационных процессов.

Так, после регенерации лака определенно выступили надписи, выведенные черным цветом по сторонам от фигуры на латыни (ил. 6). Слева:

«ORD: A: D: M: DCCLXI

DECEMB: XVII

....PA: XLI».

То есть:

«Начало: Анно Домини: 1761

Декабрь: 17

....41».

Эта надпись относится к дате начала правления епископа Иосифа Золотого в Вологде. Число «41», очевидно, означает возраст ко времени прибытия в епархию. Отсюда можно приблизительно определить дату его рождения — 1720 год.

Справа же точно такими же латинскими буквами черной краской выведена дата и место исполнения портрета, а также сокращенные имена авторов (ил. 7):

«PICT: I768: NOEBR I.

WOLOG

PIC: KARCH: ANDR: POP».

То есть:

«Писан 1768 года 1 ноября.

Вологда

Писали: Карч: Андр: Поп».

По-видимому, кто-то из вышеназванных художников писал лицо и руки епископа, общее же композиционное построение и все доличное, кроме отдельных аксессуаров, писал другой художник, обладающий высокой живописной подготовкой и владеющий профессиональным пространственным мышлением. Как уже было отмечено, лицо написано в суховатой графической манере достаточно натуралистично, в разделке облачения, напротив, присутствует живописно-декоративная сочная, цветистая, смелая, местами корпусная, местами лессировочная фактура письма в духе барочной стилистики. В 2000 году реставратором Вологодского музея-заповедника Н.Н. Федышиным была сделана рентгенограмма портрета, которая ясно показала прописки на лице епископа (ил. 8, 9). При просмотре композиции портрета в скользящих боковых лучах света заметны поправки в композиции. В частности, алтарная арка была намного шире и ниже, изменение коснулось и боковых частей композиции, на которых изображены колонны.

Обращает внимание разница профессионального мастерства в написании фрагментов портрета. Например, дикий и трикий в разведенных руках епископа написаны упрощенно-геометрично, одним нейтральным цве-



9. Фрагмент рентгенограммы портрета, позволяющий видеть изменения в его написании.

том с незначительными тональными вариациями, с резко-прямолинейной светотенью. Архимандритский крест и панагия также написаны совсем иначе и неумело, эти детали масштабно несоизмеримы с декором облачения епископа.

При внимательном рассмотрении можно заметить, что живопись креста и панагии, а также написанная раздельными мазками рыжая с проседью борода епископа лежат поверх красочного слоя омофора. Эти дробно трактованные детали, слишком мелкие по масштабу, написаны по высохшей живописной фактуре облачения, они теряются в его сочной декоративной живописи, что говорит о разновременности исполнения портрета. Также неорганично выглядит митра епископа. Жемчужная обниз на ней написана с мелочной старательностью и перегрузкой рукой ремесленника, набившего руку на одинаковых приемах и слабо понимающего поставленную перед ним задачу. Почерк этого художника резко отличается от артистичного исполнения жемчужных крестов на омофоре, которые легко написаны жидкими белилами и хорошо вписаны в структуру изображения. Микроскопические и физико-оптические исследования, проведенные старшим научным сотрудником Института природного и культурного наследия имени Д.С. Лихачёва Т.В. Максимовой в 2006 году, также подтвердили наличие в живописном исполнении раз-

ных рук. Кроме того, исследователь отмечает высокий профессионализм и виртуозную техничность исполнения доличного письма на портрете, то есть облачения епископа и интерьера.

Мы предполагаем, что за аббревиатурой «KARTCH» скрыто имя художника Степана Ивановича Карчевского, разделившего авторство с двумя другими мастерами: Андреевым и Поповым. Вполне очевидно, что виртуозное исполнение доличного письма, включающего интерьер храма и праздничное облачение епископа, — выдает руку профессионала с большим опытом и прекрасной выучкой. Именно С.И. Карчевский (он же Корчевский, Корчевский) мог быть автором идеи портрета, так как он долгое время работал в команде русских мастеров под наблюдением итальянцев Валериани и Перезинотти при Канцелярии от строений. Сведения о художнике крайне малочисленны: это живописец середины XVIII века, работавший в Москве и Петербурге. Он упоминается в словаре А.И. Успенского «Словарь художников в XVIII веке, писавших в императорских дворцах»: «В Архиве дирекции императорских театров имеется "Доношение в канцелярию от строений от живописного и комедиантского дела мастера Иосифа (он же Джузеппе. — М.Д.) Валериани": о строительстве нового оперного дома в городе Санкт-Петербурге и о живописцах, которые должны написать в нем декорации, среди которых упомянуты имена: Иван Бельской, Алексей Антропов, московские живописцы Петр Сергеев, Андрей Позняков, Степан Корчевский, Иван Фирсов, Алексей Бельской, Егор Морозов, Ефим Андреев, Петр Семенов»⁴. Датировано «1750-м годом марта 9 дня»⁵. Возможно, один из этих мастеров — Степан Корчевский — и явился учеником Иосифа (Джузеппе) Валериани, которому поручено было «сочинить планы, профили, фасады и подать к рассмотрению вместо сгоревшего оперного дома, и намерении Ея императорского величества построить каменный дом между Аничковым дворцом и садом в Санкт-Петербурге»⁶. Знаменательно, что Карчевский здесь стоит в одной команде с такими знаковыми живописцами XVIII века, как Алексей Антропов, Иван и Алексей Бельские, Иван Фирсов, и другими.

Исследователи Н. Молева и Э. Белютин назвали Карчевского московским живописцем. В 1752 году, по их данным, художник числился в доме вдовы Прасковьи (?) (по уточненным данным — Ирины. — М.Д.) Федоровны Шереметевой, который «пишет под руководством Д. Валериани плафон в Эрмитаже Царского села»⁷. В 1753 году Карчевского вызывают для написания декораций к опере «Евдокия» в Московском Оперном доме. Затем для живописных работ в Царском Селе, причем назван на этот раз живописцем «дому генерала лейтенанта и кавалера Петра Семеновича Салтыкова»; по этим же данным — жил на Дмитровке против Егорьевского монастыря в Москве. С 1753 по 1757 год работал над десюдепортами и плафонами Царскосельского дворца, получая оклад 8 рублей в месяц. В 1755 году участвует в росписи «большого зала, где парадная лестница». В мае 1757-го вызывается для живописных работ в Зимнем дворце, в мае 1754-го был «бит батогами за самовольные отлучки и пьянство». В конце 1757-го «вызывается для живописных работ при деревянном Зимнем дворце»⁸. В архивных документах за 1753 год

в связи со строительством дворца в Царском селе упоминается имя Степана Карчевского, который был послан по приказу Елизаветы Петровны для освидетельствования его мастерства к художнику «Перезиноту»⁹. В 1754 году, согласно архивному документу, хранящемуся в РГАДА, он принимал участие в исполнении декораций, специально предназначенных для театрализованной процессии, устроенной 15 сентября в Москве в честь тезоименитства императрицы Елизаветы Петровны¹⁰. Из этих документов следует, что Степан Иванович Карчевский получил профессиональное образование в результате практической работы над театральными декорациями и дворцовыми росписями под руководством итальянских художников Д. Валериани и А. Перезинотти, которые освидетельствовали его талант.

Наше произведение — портрет епископа Иосифа Золотого — является пока единственным памятником, увековечивающим имя забытого талантливого русского художника XVIII века — Степана Ивановича Карчевского. Имена остальных авторов, ввиду их более скромного вклада в настоящее произведение, мы не учитываем. С большой долей вероятности можно предположить, что епископ Иосиф Золотой был хорошо знаком с творчеством С.И. Карчевского еще в тот период, когда он только начинал церковную карьеру в Москве. Следует также учесть, что до назначения Иосифа Золотого епископом Вологодским и Белозерским, он в 1758 году был назначен игуменом Высоко-Петровского монастыря в Москве, и мог знать художника. Приверженец барочного стиля в архитектуре, владыка по достоинству оценил способности художника, его практические навыки и опыт живописного декоратора, и потому пригласил его в Вологду, доверив написать свой портрет. Однако в дальнейшем художник по неизвестной причине прервал работу. Вполне очевидно,

что окончание портрета было произведено местными художниками, уступающими Карчевскому в мастерстве живописи: Андреевым (?) и Поповым (?). Возможно, прекращение работы над произведением произошло вследствие какой-либо трагической развязки, так как к 1768 году художник был уже далеко не молод и, как утверждают Молева и Белютин, злоупотреблял спиртным. Об алкогольной зависимости художника свидетельствует также А.И. Успенский. Так, согласно документам, приведенным А.И. Успенским, «в 1760 году Карчевский “за пьянством” “жил дома” и его “по работам не брали” до 15 апреля, когда он был послан в контору Невских кирпичных заводов для росписей изразцов, предназначенных в строящийся Зимний дворец»¹¹.

К сожалению, недостаток конкретных материалов затрудняет реконструкцию биографии художника. Рука большого мастера всегда узнается по его почерку. Свое оригинальное творческое вдохновение оставил нам художник на портрете епископа Иосифа Золотого, написанного в Вологде в 1768 году, живопись которого соотносится с лучшими достижениями русского искусства XVIII века. В исследовании этого произведения еще рано ставить точку. Отдельные, пусть пока разрозненные, штрихи биографии Карчевского, которые мы привели в данной статье, возможно, со временем послужат стимулом для дальнейшего ее изучения, а новые материалы помогут в решении тайны этого интересного и во многом загадочного портрета.

Мира ДАЕН

Автор приносит искреннюю благодарность за консультации старшему научному сотруднику Вологодского государственного музея-заповедника **И.В. Чекаловой** и специалисту научного Института природного и культурного наследия имени Д.С. Лихачева **Т.В. Максимовой**.

¹ Панов А.С. Иосиф Золотой, в миру Иван Золотов // Вологда в минувшем тысячелетии. Человек в истории города. Вологда, 2007. С. 42–43; Суворов Н.И. Исторические сведения об иерархах древнепермской и вологодской епархий. ВЕВ, 1866. № 17. С. 648–666; Продолжение: Об иерархах: ВЕВ, 1866. № 24. С. 907–929; Духовное завешение епископа Иосифа Золотого; Об архитектуре здания более подробно см. в статье: Балашова И.Б. Жилая архитектура Вологды XVIII – первой половины XIX века // Русская культура на рубеже веков: Русское поселение как социокультурный феномен. Вологда, 2002. С. 78.

² Суворов Н.И. Вологодский архиерейский дом. Вологда, 1898. С. 25–26.

³ Суворов Н.И. Вологодский архиерейский дом... С. 26–27. Н.И. Суворов здесь отмечает: «Все портреты современных изображенным на них. Ряд этих портретов начинается самим строителем этой палаты, преосвященным Иосифом Золотым; он изображен во весь рост, стоящим в храме, в полном архиерейском златопарчовом облачении, с дикрием и трикирем в руках. По сторонам этого огромного портрета – портреты двух преемников преосвященного Иосифа: епископа Ириней, 20 лет управлявшего Вологодского епархию, и епископа Арсения. Между портретами Арсения и Евгения недостает портретов преосвященных Антония и Феофилакта. Затем следуют на портретах преосвященные: Евгений, впоследствии митрополит Киевский (имеется в виду Евгений Болховитинов (1867–1837), который был епископом на Вологодской кафедре с 1808 по 1813 год (портрет не сохранился. – М.Д.); Онисифор, впоследствии архиепископ Екатеринославский (портрет не сохранился. – М.Д.); Моисей, впоследствии экзарх Грузии (этот портрет не сохранился. – М.Д.); Стефан, впоследствии архиепископ Астраханский (в музее имеют-

ся два портрета этого епископа, но они не связаны с портретной галереей. – М.Д.); Иннокентий, впоследствии епископ Херсонский и Таврический» (портрет неизвестного автора находится в собрании музея. – М.Д.). Далее Н. Суворов называет портреты: Иринарха, Евлампия, Феоноста, Христофора, Павла и Палладия (последние три портрета, написанные академиком П.С. Тюриным, были исключены из состава собрания в 1950-х гг.), а также Феоодосия, Израйла и Антония (все эти портреты также были исключены из состава собрания. – М.Д.). Портрет Антония Вельского из Спасо-Прилуцкого монастыря 1910 г. кисти неизвестного художника может служить аналогом последнему.

⁴ Успенский А.И. Словарь художников в XVIII веке, писавших в императорских дворцах. М., 1913. С. 104. Согласно выпискам Московского отделения общего архива Министерства императорского двора, которые приводит автор, 29 марта 1755 года Карчевский был послан к Перезинотти в Царское Село для письма плафона. 30 июня 1759 года был послан к Перезинотти «для исправления в Зимнем деревянном дворце в опочивальне ея императорского величества, где фонарик, подовного плафона...» (с. 104).

⁵ «Доношение в канцелярию от строений от живописного и комедийного дела мастера Иосифа Валериани» // Архив дирекции императорских театров / Сост. В.П. Погожев, А.Е. Молчанов, К.А. Петров. Вып. 1. Отд. 2. СПб., 1892. С. 6–8.

⁶ Там же.

⁷ Молева Н., Белютин Э. Живописных дел мастера. М., 1965. С. 213, 246.

⁸ Там же. С. 213.

⁹ РГИА. Ф. 487. Оп. 12. Д. 182 (за 1753 г.). Л. 6–7.

¹⁰ РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 81. Д. 41301. Л. 6–7.

¹¹ Успенский А.И. Указ. соч. С. 104.