

Живописная школа Вологодского Спасо-Прилуцкого монастыря в XVIII – начале XIX века

Принято считать, что процесс создания художественных школ в России относится к началу XIX века. Огромную роль в нем сыграла Российская Академия художеств, которая не только контролировала этот процесс, но и всячески способствовала распространению художественных знаний путем оказания школам методической и материальной помощи. Однако в настоящее время нет точных сведений о других системах художественного обучения в России, которые развивались параллельно академической. Известно, что проводниками художественного образования задолго до открытия Российской Академии художеств были многочисленные православные монастыри, которые организовывали на местах художественные мастерские и школы. Данная статья посвящена исследованию одной из монастырских художественных школ, расцвет которой приходится на последнюю четверть XVIII – начало XIX века.

Одним из центров художественного образования на Европейском Севере России был Вологодский Спасо-Прилуцкий Димитриев монастырь, основанный в конце XIV века преподобным Димитрием Прилуцким. Здесь издавна создавались произведения церковного искусства. В монастыре работали и от поколения к поколению передавали свой опыт иконописцы, живописцы, резчики по дереву, позолотчики, гравировальщики дел мастера и т. д.

С XVIII века некоторых авторитетных монастырских художников привлекают к государственным заказам, и они покидают стены обители. В настоящее время известно имя служителя монастыря Алексея Степановича Жданова, который в 1698 году расписывал деревянные архиерейские кельи (на подволоках писал «планиды»), а в ноябре 1704 года по приказу Петра I был отправлен в Новгородский уезд «к судовому строению» для росписи судов¹.

Имеются отрывочные данные о том, что при настоятеле архимандрите Марке с 10 марта по 1 апреля 1774 года **иеродиакон монастыря Климент** ездил в Москву «для покупки по ево художеству разных красок», а по дороге заворачивал в Троице-Сергиеву лавру «для свидания с братом ево родным монахом Павлом»².

В книге известного краеведа, церковного историка и археолога П.И. Савvaitова «Описание Вологодского Спасо-

Прилуцкого монастыря» уже прямо говорится о «живописной школе» Спасо-Прилуцкого монастыря, которая существовала «в прежние годы», то есть в XVIII и начале XIX века, и о хранившихся в настоятельских кельях картинах монастырских живописцев. В сентябре 1824 года, во время своего визита в Вологду, монастырь посетил император Александр I, который удостоил внимания эти картины и высоко оценил их художественный уровень³. Большинство живописных работ, находившихся в настоятельских кельях, указаны в монастырской описи 1914 года, которая хранится в отделе фондов Вологодского государственного музея-заповедника (ВГМЗ)⁴.

Дальнейшая работа с архивными источниками позволила нам установить временные рамки существования живописной школы и имя ее главного устроителя — архимандрита Иннокентия (Лаврова) (родился около 1736 г., умер 23 августа 1804 г.), который с 1774 года и до самой кончины был настоятелем Спасо-Прилуцкого монастыря⁵.

Его организаторские способности были отмечены вологодским епископом Иосифом (Золотым), «за особливо оказанные услуги» завещавшим архимандриту 500 рублей в декабре 1774 года⁶.

Архимандрит Иннокентий был бессменным хозяином монастыря в течение 30 лет — срок, почти рекордный для церковного деятеля. При нем в монастыре развивали-

Публикация подготовлена при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (проект № 12-14-35000) и Правительства Вологодской области (постановление от 3.05.2011 г. № 447 «О региональном конкурсе», соглашение между Российским гуманитарным научным фондом и Правительством Вологодской области от 23.05.2011 г., приказ Департамента образования Вологодской области от 28.05.2012 г. № 1150 «Об итогах регионального конкурса»).

вается большое строительство. Во всех церковных зданиях производятся ремонтные работы, для которых привлекаются каменщики, альфрейщики, штукатуры, столяры, резчики, позолотчики. Большинство из них составляли местные мастера, однако нередко архимандрит нанимал мастеров из Троице-Сергиевой лавры и Ростова Великого⁷.

В целях экономии финансовых средств архимандрит прибегал к услугам местных работников, набравшихся из числа штатных служителей монастыря. В число штатных служителей он с самого рождения включал детей экономических крестьян из приписанных к монастырю селений. До определения в штат архимандрит организовывал художественное обучение этих детей, а наиболее способным ученикам предоставлял разного рода льготы: освобождал их от несения службы в караулах, от изнурительных тягот крестьянского труда и т. д. Но, вопреки этим стараниям, штатные служители стремились выйти из-под опеки настоятеля. Они мотивировали свое желание семейными обстоятельствами или болезнью, так как предоставляемое жалованье было мизерным и не могло обеспечить благополучие семьи. Это наглядно видно из доношения архимандрита, направленного в Вологодскую казенную палату, в котором содержится жалоба на живописца, штатного служителя **Василия Соколова**. Из этого доношения, датированного 1789 годом, узнаем, что живописец Василий Соколов, будучи уже женатым и имея двоих детей (**«сам четверть»**), в 1787 году обратился к ярославскому и вологодскому генерал-губернатору, сенатору и тайному советнику **Алексее Петровичу Мельгунову** с просьбой об увольнении из числа штатных служителей под предлогом болезни. Казенная палата, с разрешения генерал-губернатора, издала указ об увольнении Василия Соколова из штата монастыря, но с этим указом был решительно не согласен архимандрит, который направил в Казенную палату встречную жалобу.

Живописец Василий Соколов, по словам архимандрита Иннокентия, был **«весьма способным»**, а жалобы на болезнь **«выдумал натужно»**. Архимандрит упрекает живописца в том, что тот **«изучен живописному художеству монастырским старанием и попечением»** и, **«обучившись живописи»** и **«партесному»** (многоголовому) пению бесплатно, к тому же получив даровые пропитание и одежду, стремится использовать полученные знания и навыки в корыстных целях. Ввиду этого архимандрит заявляет, что впредь **«принужден будет отложить мои старания о изучении служителей к художествам»**, так как боится, что **«...на него Соколова смотря, иногда и другие служители сверх моей воли тем ученым художеством развратятся и возмутятся»**⁸.

Таким образом, Соколов, по мнению архимандрита, подает дурной пример другим служителям, подрывает дисциплину в монастыре и тем самым наносит **«пребодение»** ему лично. Больше всего архимандрита беспокоит, чтобы **«прочия служители на то смотря не могли развращаться, своевольничать и простираť своего желания к таковому против воли настоятельской... отбытию из штата. Когда же сама собою палата удовлетворить не благоволит сей просбе, — жалуетса архимандрит, — то прошу об отказании вышеупомянутому служителю в просбе и о доставлении ево**

попрежнему в штат с прописанием сей моей просбы и с приложением ево копии представить ево превосходительству действительному тайному советнику, сенатору и генерал-губернатору Ярославскому и Вологодскому и многих орденов кавалеру Алексею Петрову Мельгунову»⁹. По-видимому, жалоба архимандрита на строптивого художника осталась безответной, так как 2 июля 1788 года генерал-губернатор А.П. Мельгунов уже умер, а обратной силы указ Коллегии экономии о принудительном возвращении в монастырь мастера места не имел. Судя по реестру, **«в 1787 году вологодское казначейство выдало жалованье В. Соколову 8 руб. 29 коп. с четвертью на вторую половину года и за первую 5 руб. 50 копеек»**, однако деньги эти были возвращены в приход¹⁰.

В дальнейшем имя В. Соколова в списках штатных служителей Спасо-Прилуцкого монастыря не упоминалось.

Возможно, поступок Василия Соколова, покинувшего обитель против воли настоятеля, побудил последнего в том же 1787 году сделать некоторые поправки штатным служителям. За **«особливое служение»** наиболее успешным служителям предоставлялось вознаграждение размером в один рубль¹¹.

По указу императрицы Екатерины II от 20 февраля 1766 года архиереям и настоятелям монастырей было разрешено создавать личные имения, в том числе и коллекции¹². Архимандрит Иннокентий воспользовался этим правом, приобретая картины, иконы и другие произведения искусства. Его вкусы определяются общими тенденциями развития искусства второй половины XVIII века, стремлением к барочной роскоши и величавости. При этом он не очень дорожил традициями. Судя по Описи Спасо-Прилуцкого монастыря 1776 года, хранящейся в фондах отдела письменных источников ВГМЗ, при архимандрите Иннокентии много старинных икон было **«упразднено»**, другая часть продана, причем продавались не только старинные иконы в серебряных окладах, но и **«живописные образа на холсте»**¹³. Обучая учеников живописному художеству, архимандрит Иннокентий ориентировался на эстетические ценности ученого искусства. Об этом говорит и перечень картин, которые остались в надвратной келье монастыря. Среди них можно назвать произведения на религиозные сюжеты, характерные для западноевропейской, в частности — итальянской и испанской живописи XVII века: **«Блаженный Иероним, размышляющий над мертвого головою»**, **«Кающийся апостол Петр»**, **«Свидание Александра Македонского с Диогеном»**, **«Сивилла Тибуртинская»** и другие¹⁴.

Можно предположить, что для художественной мастерской монастыря приобретались гравюры, которые служили образцами для копирования. Нельзя забывать и то обстоятельство, что Иннокентий (Лавров) был ставленником епископа Иосифа (1761–1774), который любил барочную пышность, судя по его прижизненному парадному портрету 1768 года, находившемуся в центре основанной им портретной галереи, которая одновременно служила приемной залой Иосифовского корпуса Вологодского архиерейского дома (ВГМЗ)¹⁵.

Несмотря на свою энергичность, хозяйственную деловитость и предприимчивость, архимандрит Иннокентий

не пользовался большим авторитетом у своих преемников. Уже через месяц после кончины архимандрита новый настоятель Спасо-Прилуцкого монастыря Амвросий требует произвести ревизию личной коллекции покойного, обвиняя его в корыстолюбии и превышении власти.

28 сентября 1804 года архимандрит Амвросий подал в Вологодскую духовную консисторию рапорт. В нем сказано: «...После покойного архимандрита Иннокентия оставлены образа и картины, исполненные штатными служителями монастыря или посторонними, которые в письме тех образов и картин никакими другими монастырскими работами никогда не занимались, а для писма оных образов и картин принадлежащие краски и холст покупаемы были на казенные денги, каковые красок и холста покупки по расходам монастыря и книгам значатся»¹⁶. Далее идет перечень, или реестр, образов и картин, из которого мы узнаем не только их названия, но и авторов, любимых художников архимандрита. Произведения этих мастеров, как сказано в документе, служили «образцами в письме тех образов и картин». Автором картин был «живописец Петр Степанович Лопотов», авторами образов — два брата, «Петр и Алексей Проскуряковы».

В реестре картин, отмеченных архимандритом, значатся:

1. Три картины Спасителя в терновом венце.

2. Картина Петра Апостола.

3. Восемь малых картин на коих представлены высочайшие особы в рамках за стеклами.

4. Картина философа Геронима (Иеронима. — М.Д.).

5. Картина архимандрита Иосифа.

6. Образ Христа Спасителя в терновом венце сидящего прикованный»¹⁷.

Тут же приведен реестр материалам, из которого узнаем, что «на покупку холста ярославского для письма картин истрачено было 15 рублей, а на покупку красок и лаков 28 рублей 35 коп.»¹⁸. Из перечисленных произведений в Вологодском музее-заповеднике имеется лишь изображение апостола Петра.

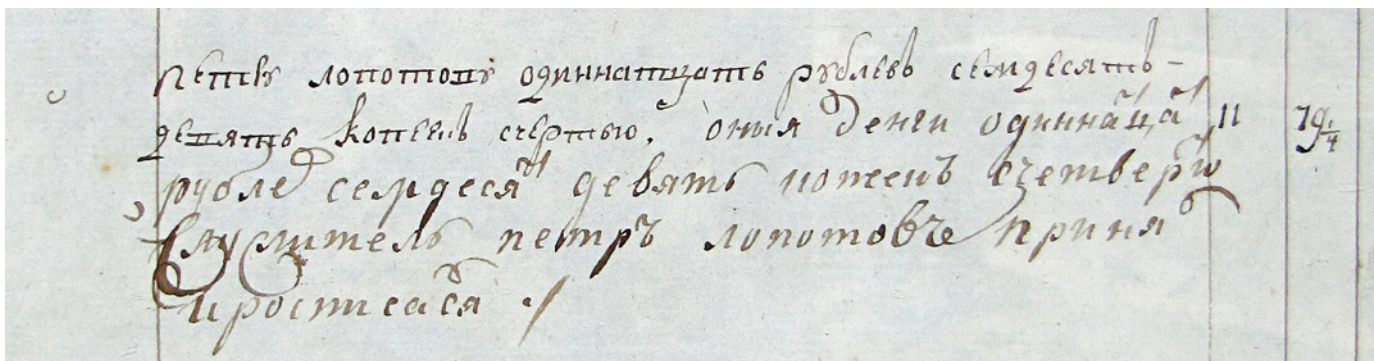
Итак, живописная школа в Спасо-Прилуцком монастыре, которую организовал архимандрит Иннокентий Лавров, базировалась в основном на труде штатных служителей монастыря, выходцев из экономических крестьян, которые с детства приобретали навыки живописного и иконописного искусства. Вероятно, эти навыки передавались по наследству из рода в род. (Об этом можно судить по спискам служителей монастыря разных лет с одинаковыми фамилиями и производными от имени отчествами.) Краски, инструменты и материалы приобретались за счет монастырской казны, ученикам также предоставлялись бесплатное питание и одежда. Все штатные служители получали одинаково скудное жалованье, которое на 1787 год составляло «тринадцать рублей 89 копеек с четвертью» в год. Всякие попытки свободного выхода из монастыря пресекались. Исключения из этого правила были единичными. Такие попытки сопровождались серьезными конфликтами и наказаниями.

Основанная на принудительном труде живописная школа не могла существовать долго. В XIX веке она стала

распадаться, так как штатные служители монастыря получили право выхода за пределы монастырских стен и стали работать на стороне. Многие из них стремились получить аттестат учителей рисования в уездных училищах, другие заключали контрактные договоры с помещиками или настоятелями других церковных учреждений. При всей почти средневековой консервативности монастырского художественного образования эта система обучения заслуживает внимания. Не располагая данными обо всех особенностях этого метода, остановимся лишь на некоторых изученных нами архивных фактах и тех данных, которые были получены в результате технико-технологических исследований самих памятников.

Во-первых, работавшие в монастыре штатные служители сами покупали материалы у местных торговцев, но не приобретали грунтованных холстов. По-видимому, в монастыре существовал столярный цех, где изготавливались подрамники для картин. Проклейка холста и нанесение грунта производились непосредственно на подрамнике. Подрамники были сработаны прочно, но они были нераздвижными, то есть глухими, с соединением углов в прямой шип, и часто не имели скосов. Почти все монастырские произведения живописи имеют негрунтованные кромки, которые крепились к подрамнику деревянными гвоздями. Во-вторых, естественные красители, которыми пользовались художники, не вступали в химические соединения друг с другом. Возможно, поэтому мы, за редким исключением, не наблюдаем в этих произведениях таких необратимых, губительных для живописи болезней, как сседание красочного слоя вследствие употребления некачественных белил и связующих. Реже встречается асфальтовая болезнь, сопровождавшаяся глубокими плывущими кракелюрами вследствие употребления битума для лессировок. Все купавшиеся материалы подвергались строгому контролю как в отношении цены, так и в отношении качества. Анализируя множество документов о покупке красок, мы сделали вывод об их реальной стоимости во второй половине XVIII века. Самыми дорогостоящими красками считались синие: кубовая лавра (тип индиго) и лазорь. Далее шел бакан — лаковая прозрачная краска малинового цвета, производимая из сандалового дерева; ее вес измерялся в золотниках. На золотники приобреталась и киноварь. Дорого стоили лаки, ярь винцейская, или веницейская (импортная светло-зеленая краска с голубым оттенком). Жижгиль (органическая краска, изготавливаемая из плодов крушины светло-желтого цвета), черледь, муми (по Далю — красная охра, возможно, окись железа) и сурик были не столь дорогостоящими¹⁹. Самыми дешевыми считались земляные краски: охры, умбры и мел, которые покупались целыми пудами.

Итак, одним из любимых художников архимандрита Иннокентия (Лаврова) Амвросий назвал Петра Степановича Лопотова, штатного служителя Вологодского Спасо-Прилуцкого монастыря. Его имя упоминается в «Книге для выдачи жалованья служителям монастыря» в 1799 году, а также в реестре образов и картин, оставшихся после покойного архимандрита Иннокентия (ил. 1). П.С. Лопотов упомянут здесь как автор картин, которые служили образцами для других мастеров, обучавшихся в монастыре искусству живописи²⁰.



1. Автограф штатного служителя П.С. Лопотова из «Книги о выдаче жалованья служителям Спасо-Прилуцкого монастыря» за вторую половину 1799 года (ГАВО. Ф. 512, оп. 1, д. 365, л. 11 об.).

Есть основания предполагать, что он был сыном подъячего Стефана Лопотова, служившего в том же монастыре. Согласно данным метрической книги, 9 ноября 1777 года Стефан Лопотов крестил младенца Николая Ивановича Катина и был назван кумом и «своjakом» его семьи. Следовательно, П.С. Лопотов приходился художнику Николаю Катину двоюродным братом по линии матери²¹. В настоящее время выяснилось, что П.С. Лопотов является автором портрета митрополита Санкт-Петербургского и Новгородского Амвросия (Подобедова) из собрания ВГМЗ (ил. 2, 3)²².

При реставрации портрета заведующий фотолабораторией С.Р. Лутфирахманов выявил подустертную надпись на бумажной наклейке размером 7 x 33 см с тыльной стороны холста. Исследование наклейки в УФ-лучах выявило следующий текст: **«ПОРТРЕТЪ ВЫСОКОПРЕОСВЯЩЕННЕЙШЕГО АМВРОСИЯ МИТРОПОЛИТА НОВГОРОДСКАГО И САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАГО СПИСАННЫЙ ДЛЯ СПАСО-ПРИЛУЦКАГО МОНАСТЫРЯ ШТАТНЫМЪ СЛУЖИТЕЛЕМЪ ПЕТРОМЪ СТЕПАНОВЫМЪ ЛОПОТОВЫМЪ СЪ ДВУХЪ [ОТБО]РНЫХЪ ПОРТРЕТОВЪ ПРИ АРХИМАНДРИТЕ [ФЕОФИЛАКТЕ] 1813 ГОДА»**.

Портрет митрополита Амвросия упоминается среди произведений, написанных в живописной школе Спасо-Прилуцкого монастыря, которые получили одобрение императора Александра I во время его визита в Вологду в 1824 году.

Судя по надписи, портрет из Спасо-Прилуцкого монастыря был написан по заказу архимандрита Феофилакта (Ширяева) в знак особого уважения к митрополиту Амвросию как первенствующему члену Святейшего Синода, возглавившему патриотическое движение во время Отечественной войны 1812 года. В личности митрополита Амвросия видели высокий нравственный пример патриотизма. Его авторитетная фигура также напоминала об особой роли православной Церкви в победах русского оружия над французами.

Портрет Амвросия (Подобедова) дошел до нашего времени в относительно хорошем виде (если не считать механических повреждений и загрязнений). По техническим характеристикам он близок к произведениям XVIII века, хотя написан гораздо позже. Это проявляется в характере среднезернистого холста с негрунтованными кромками (очевидно, его проклейка и грунтовка произво-

дились непосредственно после натяжки на подрамник). Фактура холста просвечивает сквозь красочный слой, дополняя игру полутонов. Автор работал в технике многослойной живописи с применением цветного, желтоватого грунта и цветных подмалевков. Художник анатомически грамотно выстроил конструкцию лица с приплюснутыми широкими ноздрями и кривой линией носа, глубоко посаженные глаза с четко обозначенными коричневой краской веками, нанесенными, очевидно, уже в подмалевке тонкой кистью. Столь же четок и конструктивен рисунок рта с губной щелью, которая обозначена той же коричневой краской при помощи круглой кисточки. Анатомически правильно написана кисть правой руки митрополита с пальцами, сложенными в благословляющем жесте. Довольно правдиво передан возраст модели, обозначенный морщинами в виде косых черточек у переносицы и вокруг рта. Хорошо продумано колористическое сочетание светло-голубой ленты ордена Андрея Первозванного и белого омофора, которые играют различными оттенками света и цвета, гармонично сочетающимися с седыми прядями волос и бороды.

Обращает на себя внимание грамотное масштабное соотношение между фигурой, показанной в повороте справа налево, и головой, на три четверти повернутой в противоположную сторону. Художник пытается передать ракурс правого плеча, выдвинутого слегка вперед. Этот поворот он фиксирует световыми и цветовыми рефлексами, играющими на муаровой ленте Андреевского ордена, которая справа переливается бело-голубым цветом, а слева — более локальным светло-голубым, как будто погружая фигуру в легкую полутьму. Владея небольшим набором живописных средств, художник воспроизводит блестящую фактуру различных драгоценных тканей, камней и золотых позументов. При всем этом он ощущает скованность в разработке светотональных градаций, а тени на лице передает простой растушевкой, подобно тому, как это практиковали другие монастырские художники — например, Н.С. Лужников, живописец Архиерейского дома Ростова Великого²³. В колорите портрета превалирует локальная пестрая раскраска, а не светотональная гармония, присущая ученой академической живописи. Все это в известной мере является отголоском традиций парсунной живописи.

Иконографически портрет наиболее близок к парадному изображению Амвросия (Подобедова) из ГТГ, кото-



2. П.С. Лопотов. Портрет митрополита Амвросия Подобедова. 1813 г. Холст, масло. 101 x 82,2 см. Инв. ВОКМ 25595.

рое ранее ошибочно приписывалось В.Л. Боровиковскому²⁴. Можно также предположить, что Петр Лопотов имел перед собой гравированный образец с вышеупомянутого портрета. Московский исследователь С.А. Малкин датирует это произведение началом XIX века — между 1801 и 1804 годами²⁵.

На обоих портретах митрополит Амвросий изображен с благословляющей десницей и жезлом, в парадном архиерейском облачении, с широким омофором поверх темно-синей мантии, с Мальтийским крестом под императорской короной, с орденом Андрея Первозванного, также под императорской короной. На сулоке, покрывающем жезл, четко выведен вензель «АМС» (Амвросий, митрополит Санкт-Петербургский).

Вологодский портрет отличается от портрета из ГТГ не только по размеру. Он гораздо пестрее по колориту, в нем отсутствуют пышные архитектурные кулисы на заднем плане, создающие пространственный ракурс. Иначе написан головной убор — митра, на которой дробницы с фигурными изображениями святых заменены растительным орнаментом в виде букетов, перевязанных ленточками. Портрет митрополита Амвросия из ВГМЗ прошел технико-технологическую экспертизу в 2013 году. Эксперт Т.В. Максимова обнаружила на нем поздние поновительские прописи, которые не изменили авторского замысла, однако несколько огрубили цветовые соотношения, ставшие более резкими и упрощенными.

По-видимому, Петру Лопотову можно приписать и другое произведение из коллекции ВГМЗ, ранее находившееся в Спасо-Прилуцком монастыре, — портрет епископа Евгения (Болховитинова) (занимал Вологодскую кафедру с 1808 по 1813 г.)²⁶ (ил. 4, 5). Он также упоминается в книге П.И. Савvaitова²⁷.

Епископ облачен в мантию и белый омофор, расширенный ветками и цветами. На груди в центре орден Св. Анны первой степени старого образца (с бриллиантами). Слева от него крест с бриллиантами, справа — панагия в виде звезды с образом благословляющего Христа. На голове



3. Фрагмент портрета митрополита Амвросия Подобедова.

митра, богато унизанная жемчугом и драгоценными камнями, с образом Спасителя под короной. В правой руке посох, покрытый сулоком с вензелем в виде буквы «Е». Облик иерарха необычен, так как он изображен в сравнительно молодом возрасте, с темно-русыми вьющимися бородой и волосами. Полное румяное лицо с вздернутым носом и добродушными серо-голубыми глазами сильно



4. П.С. Лопотов. Портрет епископа Вологодского и Великоустюжского Евгения Болховитинова. Около 1808 г.
Холст, масло. 88,2 x 71,2 см. Инв. ВОКМ 25598.

отличают данное изображение от более поздних вариантов иконографии Евгения (Болховитинова). Обращает на себя внимание более крупный масштаб головы епископа и всей его фигуры, максимально приближенных к передней плоскости. Необычны и брови, как будто слегка изломанные посередине.

Впервые этот портрет был идентифицирован Я.Э. Зелениной, которая считает его самым ранним из известных изображений Евгения (Болховитинова). В 2008 году экспертом Института наследия имени Д.С. Лихачёва Т.В. Максимовой были проведены технико-технологические исследования, которые выявили ряд поздних поновлений на лице и на одежде епископа. Т.В. Максимова полагает, что художник, написавший портрет, жил в XVIII веке и перенес некоторые особенности живописной техники этого времени в XIX столетие. На это указывают такие признаки, как цветной подмалевок, цветной грунт, система живописной лепки лица и рук с применением полутеней и лессировок, мягкая проработка складок облачения и другие детали. Но портрет был значительно поправлен в более позднее время. В частности, огрублены складки на сулоке, переписаны панагия, крест и другие детали.

Портрет из Спасо-Прилуцкого монастыря едва ли был единственным изображением Евгения (Болховитинова) в Вологде. Известно, что в портретной зале Вологодского архиерейского дома (Иосифовского корпуса) находился еще один портрет этого иерарха, упомянутый в «Вологодских епархиальных ведомостях» за 1867 год.

Н.И. Суворов, в частности, пишет, что портрет был взят из Архиерейского дома в духовную семинарию по случаю празднования столетнего юбилея со дня рождения епископа Евгения: «...Украшавший семинарскую залу в день юбилея портрет преосвященного Евгения, писанный во время пребывания его на Вологодской кафедре в цветущих годах его жизни — **40 лет от роду**, был окружен “живым” зеленым венком из разных растений, испещренным <...> живыми цветами»²⁸. Учитывая, что Евгений вступил на Вологод-



5. Фрагмент портрета епископа Вологодского и Великоустюжского Евгения Болховитинова.

скую кафедру в январе 1808-го, когда ему исполнилось 40 лет, следует датировать данный портрет именно этим годом. Такой датировке не противоречит словесное описание внешности епископа, сделанное Н.И. Суворовым: «Митрополит Евгений был роста менее чем среднего, полон, но в движениях жив и оборотлив. Походку имел скорую, чело обнаженное и открытое, взгляд быстрый



6. Рентгенограмма лица портрета Евгения Болховитинова.

и пронизательный, выговор твердый, но несколько шепеляватый»²⁹.

Несмотря на отсутствие авторской подписи, все особенности портрета и манера письма заставляют полагать, что его мог исполнить тот же художник — П.С. Лопотов. В обоих произведениях мы видим близкий по текстуре среднезернистый цельный холст без грунтованных кромок, с плотностью 13 x 11 нитей / кв. см, одни и те же приемы моделирования лица — например, изломанные посередине брови, построение губ, глаз и носа и т. д. Близки и

рентгенографические снимки портретов со слабой рентгенографической плотностью грунта, благодаря которой хорошо читаются авторский замысел и пластическое построение. Однако, в отличие от портрета митрополита Амвросия, образ епископа Евгения выглядит более живым, обращенный к зрителю взгляд выдает сметливость ума и, как точно выразился Н.И. Суворов, — «**проницательность**». По-видимому, портрет Евгения (Болховитинова) был написан непосредственно с натуры, о чем свидетельствуют следы авторских поисков — в частности, измененный рисунок (пен-тименти) в области нижней части носа и рта, хорошо заметный на рентгеновском снимке (ил. 6).

Аналогичные технические признаки имеет и картина «Кающийся апостол Петр», также поступившая в музей из Спасо-Прилуцкого монастыря (ил. 7–10)³⁰. Здесь мы видим такого же типа глухой подрамник из сосны без скосов и фаски, с соединением углов в прямой шип. Среднезернистый холст с плотностью 11 x 11 нитей / кв. см, сшитый из двух полотнищ мало выступающим швом, был набит на подрамник деревянными гвоздями. Кромки разной ширины, без грунта. Грунт картины имеет светло-охристый оттенок.

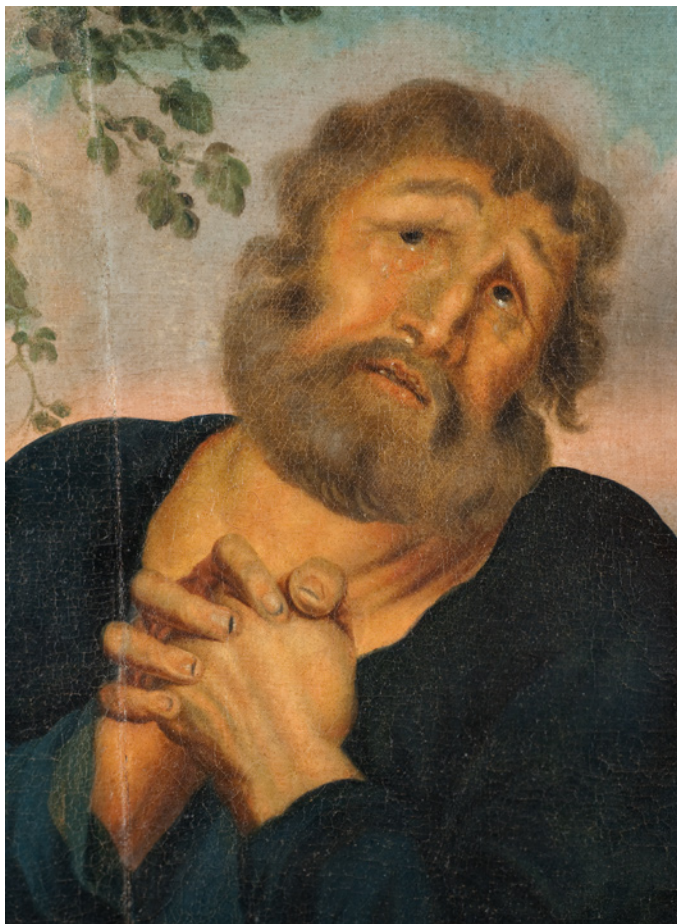
Обращает на себя внимание то, что композиция носит компилятивный характер: примитивно-плоский рисунок самой фигуры апостола, сидящего на камне в полный рост, сочетается с натуралистически переданными деталями. О том, что картина принадлежит Петру Лопотову, свидетельствует вышеупомянутый реестр имущества архимандрита Спасо-Прилуцкого монастыря Инно-

кентия, составленный в 1804 году.

Написанное при жизни заказчика, изображение кающегося Петра, по-видимому, было одним из ранних произведений Лопотова. Подтверждением тому может служить вертикальный шов, соединяющий два полотна. Он характерен для большинства провинциальных русских картин вплоть до конца XVIII века. Вероятно, художник копировал гравюру, которая повторяла произведение на тот же сюжет, написанное испанским художником XVII века Хусепе Рибейрой или итальянским художником Гвидо Рени³¹.



7. П.С. Лопотов. «Кающийся апостол Петр». 1790-е гг. Холст, масло. 111,2 x 84,9 см. Инв. ВОКМ 28286.



8. Фрагмент картины «Кающийся апостол Петр».



9—10. Фрагменты картины «Кающийся апостол Петр».

Апостол Петр изображен со скрещенными перед грудью и сжатыми в кулак руками (жест, обозначающий раскаяние). Его ширококостная фигура, облаченная в темно-синий хитон, приближена к передней плоскости картины. Голова на короткой шее, обрамленная густыми прядями вьющихся волос и округлой бородой, приподнята, глаза в молитвенном экстазе возведены к небу. Ноги с болезненно деформированными суставами напряженно сведены. Художник не справляется с ракурсом головы, которая выглядит слишком плоской. Запавшие тени у глаз резко стилизованны, морщины решены линейно. Глаза и нос плохо вписаны в конструкцию лица, которое напоминает маску. При этом художник много внимания уделит деталям. Например, он подчеркнул припухшую и изувеченную верхнюю губу апостола, страдальческое выражение лица дополнил стекающими на щеку слезинками. Чтобы правдиво передать крестьянскую внешность апостола, он наивно выделил черной краской грязь под ногтями пальцев рук.

Несмотря на известный натурализм, картина выдержана в барочной стилистике. Особую звучность колориту придает золотисто-желтая драпировка, прикрывающая колени. Являясь колористической доминантой произведения, она вносит в него элемент торжественного пафоса. Раскрытые книги с приподнятыми страницами, которые словно перелистывает ветер, и кричащий петух в левом верхнем углу также подчеркивают барочную динамику и драмати-





11. П.С. Лопотов. «Положение во гроб». Плащаница. Шелк, масло. ВГМЗ 37568.

ческий пафос композиции. При этом пейзажный фон с пестро раскрашенным небом и видом на руины Колизея и римский собор св. Петра выглядит несколько наивно. Как нередко бывает в картинах подобного типа, в трактовке образа художник проявил неподдельную искренность и душевную теплоту, а также индивидуальное понимание пластической конструкции известного сюжета.

Говоря о жанровой специфике монастырской живописи, мы не должны ограничивать ее рамки только портретами и историко-религиозными картинами. Ведущий художник монастыря, коим был Петр Лопотов, мог работать не только в сфере станковой живописи, но и в области стенописи, а также в области декоративно-прикладного искусства. Известны примеры применения масляной живописи на шелке в предметах церковной утвари — пеленах, покровцах, плащаницах, стихарях и даже головных уборах священнослужителей, которые в настоящее время хранятся в фондах ВГМЗ. Среди них наше внимание привлекала плащаница, поступившая в музей из ризницы Спасо-Прилуцкого монастыря. Она упоминается в описях обители 1842 года и 1819–1833 годов³² (ил. 11–14). Это большое полотно с живописью маслом на шелковой основе (гронитуре), обшитое медной бахромой белого цвета на подкладке из желтой тафты, с тропарем, написанным золотыми буквами по периметру. В углах полей плащаницы изображены четыре евангелиста, между ними — ору-

дия Страстей Христовых, а в центре на голубом фоне крупным планом — сцена «Положение во гроб» с Иосифом Аримафейским, Никодимом и пятью персонажами, оплакивающими Христа. При создании подобной композиции, как и в случае с уже рассмотренными произведениями, художник мог руководствоваться гравюрами, которые в большом количестве встречаются на антиминсах 1760-х годов³³.

По стилю и манере письма, а также по эмоциональной окраске сюжета плащаница близко напоминает описанную нами выше картину «Кающийся апостол Петр». Обращает на себя внимание не только барочная стилистика, проявившаяся в деталях — нимбах в виде сияющих колец, драматической патетике жестов и поз, характеристике отдельных персонажей, одетых по европейской моде (например, Иосифа Аримафейского в коротком кафтане, чей пламенеюще-красный цвет является колористической доминантой произведения), но и манера письма. Чрезвычайно напоминает почерк Петра Лопотова манера контурного усиления как основных силуэтов фигур, так и отдельных деталей, например, выделение черным цветом верхних и нижних век, носа и межгубной щели, подчеркивающих выражение экстатического плача. Этот плач сопровождается жестикуляцией рук и стекающими по щекам слезинками почти как на картине «Кающийся апостол Петр». Отметим и такие типичные натуралистиче-



12—14. Фрагменты
плащаницы:
Св. Иосиф
Ариматейский,
евангелист Марк,
св. Никодим,
предстоящие у
гроба Спасителя.



ские детали, как черные линии ногтей на пальцах и болезненно вывернутые суставы на ногах и руках евангелистов (ил. 12), впрочем, не снижающие благочестивого настроения персонажей, ассоциирующихся с близкими народному восприятию крестьянскими типами. Несомненно, это еще одно свидетельство в пользу того, что автором плащаницы с очень большой долей вероятности мог быть Петр Степанович Лопотов. В монастырских условиях практика универсального применения таланта художника была довольно распространенным явлением. Имеются сведения, что плащаницы писал и другой представитель монастырской школы, живописец Николай Иванович Катин, которому посчастливилось связать свою судьбу с Академией художеств. Об этом, в частности, пишет известный литературовед С.П. Шевырев, опубликовавший свои воспоминания о поездке в Кирилло-Белозерский монастырь³⁴.

К сожалению, мы не знаем обстоятельств, при которых распалась живописная школа Спасо-Прилуцкого монастыря. Безусловно, это могло произойти после смерти настоятеля обители архимандрита Иннокентия (Лаврова), ставшего идейным вдохновителем этой школы, которая развивалась только благодаря его личным качествам и энтузиазму. Судя по живописным произведениям, в частности, рассмотренным выше портретам, штатные служители монастыря, прошедшие практику в его стенах, еще долго владели приобретенными там навыками и способствовали их распространению не только в Вологде, но и за ее пределами.

Сам факт приобщения монастырских штатных служителей к традициям ученого искусства говорит о многом. Он не был единичным на европейском Севере. Об этом свидетельствуют открытия московского искусствоведа В.М. Сорокатого, опубликовавшего ценнейшие сведения о потомственном иконописце XVIII века Василии Афанасьевиче Алееве. Знаменательно, что В.А. Алеев, будучи протоиереем Успенского собора в Великом Устюге, «писал образа живописною наукою», то есть использовал знания о анатомическом строении лица и свободно изображал фигуры в разных ракурсах, приближая свои произведения к портретным изображениям³⁵.

Таким образом, существование в XVIII веке Спасо-Прилуцкой живописной школы, давшей импульс развитию художественной культуры Вологодской земли в XIX столетии, нельзя назвать случайным или исключительным явлением, так как эта школа вписывается в общий контекст развития русской культуры, основанный на ее приобщении к европейским художественным ценностям. При этом местные художники, адаптируясь к европейской живописной культуре, по-своему перерабатывали ее черты, не теряя своей национальной самобытности.



П.С. Лопотов. Евангелист Марк. Фрагмент плащаницы.

Мы прилагаем к статье список художников, уроженцев Спасо-Прилуцкой вотчины в Коровничьем стане, которые, так или иначе, были преемниками живописной школы этого монастыря.

Катин Николай Иванович (1777 — не ранее 1865). Художник, отдавший 26 лет своей жизни преподаванию основ рисования и живописи в Вологодской губернской гимназии (1807–1834). Окончив Академию художеств в 1806 г. и получив звание исторического живописца 1-й степени со шпагой, он вскоре породнился со знаменитым московским портретистом В.А. Тропининым, выдав за него свою сестру. В 1807 г. Н.И. Катин обучал живописи штатного служителя Спасо-Прилуцкого монастыря Василия Андреевича Миронова и выдал ему свидетельство на право учительства в рисовальных классах уездного училища. Последний был принят в действительные учителя 15 октября 1810 г., а в 1814 г. утвержден в звании учителя рисования при Тотемском уездном училище³⁶.

Благушин Александр Петрович. Из вольноэкономических крестьян Спасо-Прилуцкой вотчины Коровничьего стана. В 1837 г. исполнял иконописные работы во Введенской церкви третьеклассного Корнилиева монастыря Грязовецкого уезда Вологодской губернии, в 1839 г. — настенные росписи (стены, свод, входные ворота) в Михайло-Архангельской церкви, что в Ямской слободе Вологды. В 1857 г. принимал участие в росписи церкви преподобного Димитрия Спасо-Прилуцкого монастыря вместе с московским художником Николаем Тимофеевичем Волковым³⁷.

Булин Андрей Иванович. В 1824 г. писал иконы для церкви Александра Невского Спасо-Прилуцкого монастыря. В 1825 г. работал в Софийском соборе Вологды над иконами и хоругвями³⁸.

Казаковы, отец и сын — Петр Дмитриевич и Александр Петрович.

Казаков Петр Дмитриевич. Вольноприходящий крестьянин села Коровниче Спасо-Прилуцкой вотчины. В 1814 г. работал под наблюдением и руководством Н.И. Катина в Благовещенской церкви, что в Солдатской слободе: «восемь двенадцатых праздников писал». В 1822 г. вместе с Н.И. Катиным писал иконы в Богородицкой церкви, что на Леже Грязовецкого уезда³⁹.

Казаков Александр Петрович. Ведомственный крестьянин села Коровниче. В 1834 г. расписал церковь Воскресения, что на берегу, «лучшими живописными красками»⁴⁰.

Катин Иван Матфеевич. Отец Н.И. Катина, живописец, вольноэкономический крестьянин Спасо-Прилуцкого монастыря, села Коровниче. В 1781 г. в Введенской трапезной церкви Спасо-Прилуцкого монастыря «семь разных клейм написал живописью, да два Распятия оживил своими красками за 23 рубля». В 1827 г. поновлял иконы в часовне Спасо-Прилуцкого монастыря⁴¹.

Катин Иван Иванович. Возможно, сводный брат Н.И. Катина. В 1822 г. вместе с П.Д. Казаковым писал иконы в Богородицкой церкви, что на Леже Грязовецкого уезда. В 1823 г. писал иконы в церкви Иоанна Богослова села Ивановского Вологодского уезда⁴².

¹ ГАВО. Ф. 496. Оп. 1. Д. 91. Л. 1–3; Рыбаков А.А. Художественные памятники Вологды XIII – начала XX века. Л., 1980. С. 14; Брюсова В.Г. Русская живопись XVII века. М., 1984. С. 325; Словарь русских иконописцев XI–XVII веков / Ред.-сост. И.А. Кочетков. М., 2003. С. 224.

² ГАВО. Ф. 512. Оп. 1. Д. 238. Л. 9.

³ Савванитов П.И. Описание Вологодского Спасо-Прилуцкого монастыря. Изд. 3-е, испр. Н.И. и И.Н. Суворовыми. Вологда, 1902. С. 43–44.

⁴ Главная опись Спасо-Прилуцкого монастыря 1914 г.: ВГМЗ. Отдел письменных источников. Ф. 3. Оп. 1. Д. 22. Л. 106–107.

⁵ ГАВО. Ф. 512. Оп. 1. Д. 383. Л. 37. Иннокентий (Лавров), постригшийся в Спасо-Прилуцком монастыре в 1763 г., с 1767 по 1770 г. был настоятелем Дионисиево-Глушицкого монастыря, с 1770 г. – Корнильево-Комельского Введенского монастыря, а в 1774 г. переведен в Спасо-Прилуцкий. Согласно формулярному списку архимандрита Иннокентия 1794 г., ему было от роду 58 лет. Следовательно, он родился около 1736 г. ГАВО. Ф. 496. Оп. 1. Д. 3016. Л. 2 об.

⁶ Суворов Н.И. Духовное завешание преосвященного Иосифа Золотого, писанное накануне его смерти 24 декабря 1774 года // ВЕВ. 1866. Часть неофиц. № 24. С. 928–929.

⁷ Савванитов П.И. Описание Вологодского Спасо-Прилуцкого монастыря... С. 48.

⁸ ГАВО. Ф. 512. Оп. 1. Д. 314. Л. 14–17.

⁹ Там же.

¹⁰ ГАВО. Ф. 512. Оп. 1. Д. 301. Л. 1 об. – 2; Д. 302. Л. 3 об.

¹¹ Этой награды в сентябре 1787 г. были удостоены штатные служители Алексей Рябов и Петр Проскуряков (ГАВО. Ф. 512. Оп. 1. Д. 301. Л. 6 об.).

¹² Указ Коллегии экonomies от 20 февраля 1766 г.: «Архиереи, архимандриты, игумены и прочие монашествующие власти могут при жизни своей оставляемым по себе имением располагать так, как им принадлежит по собственным своим завешаниям в пользу сродников, свойственников и ближних своих, или употреблять оное на богоугодное дело по их изобретению, не давая в том более никому отчету» (ВГМЗ. Отдел письменных источников. Ф. 3. Оп. 1. Д. 11. Л. 59).

¹³ ВГМЗ. Отдел письменных источников. Ф. 3. Оп. 1. Д. 13. Опись имущества Спасо-Прилуцкого монастыря при архимандрите Иннокентии за 1776 год.

¹⁴ Главная опись Спасо-Прилуцкого монастыря... (см. примеч. 4).

¹⁵ Инв. ВОКМ 5546. Холст, масло. 213 x 151 см (в широкой деревянной профилированной раме со следами позолоты).

¹⁶ ГАВО. Ф. 512. Оп. 1. Д. 383. Л. 41–41 об.

¹⁷ Там же. Л. 40–41.

¹⁸ Там же («Реэстр материалов»).

¹⁹ При расшифровке названий красителей мы воспользовались словарем: Замятина Н.А. Терминология русской иконописи. М., 2000.

²⁰ ГАВО. Ф. 512. Оп. 1. Д. 365. Л. 5; Д. 383. Л. 40–41.

²¹ ГАВО. Ф. 496. Оп. 8. Д. 27. Л. 774. См.: Даен М.Е. Николай Иванович Катин – забытый художник окружения В.А. Тропинина // VII Научная конференция «Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства». 26 ноября – 29 ноября 2001 г., Москва. Материалы. М., 2003. С. 88.

²² Инв. ВОКМ 25595. Холст, масло. 101 x 80,2 см. Реставрирован в 2009–2010 гг. в мастерской реставрации живописи Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина в Петербурге (руководитель мастерской профессор Ю.Г. Бобров, реставратор В.В. Кравчук под руководством преподавателя С.В. Таратыновой). Происходит из Спасо-Прилуцкого монастыря, передан в музей 13 декабря 1927 г. (на учет взят 5 мая 1981 г., акт № 6934).

Митрополит Амвросий (в миру Андрей Иванович Подобедов), 1741–1818. Биографические сведения: Евгений (Болховитинов), митрополит. Словарь о бывших в России писателях духовного чина Греко-русской Церкви. СПб., 1827 (переизд.: М., 1995. С. 34–37); Лавров К.Я. Митрополит Амвросий Подобедов. Очерк его жизни и деятельности // Русский архив. 1904. Кн. 1. С. 193–231; Подобедов С.И. Краткое описание жизни, перемещений и дел Преосвященного Амвросия // Соизжду церковь мою. Об одном из уделов святителя Николая в Подмоскovie. Сергиев Посад, 2008. С. 190–208; Малкин С.А. Жизнь и деятельность митрополита Амвросия Подобедова // Митрополит Санкт-Петербургский и Новгородский Амвросий (Подобедов). 1742–1818. Материалы научной конференции. М., 2010. С. 7–43; Православная энциклопедия. Т. 2. М., 2001. С. 149–150.

²³ Иванова Е.Ю. «С натуры писан с портрет». Традиция парсуны в произведениях Н.С. Лужникова // Иванова Е.Ю. Живопись и время. М., 2004. С. 33–47.

²⁴ Инв. 5031. Холст, масло. 141,6 x 102,3 см. До 1925 г. в Румянцевском музее. См.: Алексеева Т.В. Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже XVIII–XIX веков. М., 1975. С. 382. О иконографии портрета см.: Ровинский Д.А. Подробный словарь русских гравированных портретов. СПб., 1886. Т. 1. Стб. 290–291; Государственная Третьяковская галерея. Каталог живописи XVIII – начала XX веков. М., 1984. С. 58; ГТГ. Каталог собрания живописи XVIII – начала XX в. Т. 2. М., 1988. № 14. С. 93; Православная энциклопедия. Т. 2. М., 2001. С. 149–150 (текст Я.Э. Зелениной); Зеленина Я.Э. От портрета к иконе. Очерки русской иконографии XVIII – начала XX века. М., 2009. С. 41–42. Ил. 19; Красоту ее Боровиковский спас... Каталог выставки. ГТГ. М., 2008. С. 229.

²⁵ Малкин С.А. О датировке портрета митрополита Амвросия (Подобедова) работы В.А. Боровиковского (?). Доклад на XIV конференции «Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства» 26–28 ноября 2008 г. (ГТГ и объединение «Магнум АРС»). С.А. Малкин предполагает, что портрет Амвросия из ГТГ был заказан в связи с его назначением митрополитом Санкт-Петербургским и Новгородским 10 марта 1801 г. В январе 1801 г. владыке Амвросию за освящение Михайловского замка были пожалованы бриллиантовые знаки к ордену Св. Иоанна Иерусалимского, которые видны на портрете. Однако на нем отсутствуют бриллиантовые знаки ордена Св. Андрея Первозванного, пожалованные ему в 1804 г. императором Александром I. Следовательно, портрет был написан между 1801 и 1804 гг. См. также: Малкин С.А. О датировке портрета митрополита Амвросия (Подобедова) работы В.А. Боровиковского // Кадашевские чтения. Сборник докладов V конференции. М., 2009. С. 143–144.

Матфеевский Иван Федорович. Живописец Спасо-Прилуцкой вотчины, села Коровниче, сын бывшего штатного служителя Федора Матфеевского. В 1833 г. писал иконы в Николаевской церкви, что на Елме Вологодского уезда⁴³.

Поваров Александр Петрович. Казенный крестьянин Спасо-Прилуцкого монастыря, села Коровниче, живописец. В 1839 г. исполнил кресты и иконы в Предтеченском приделе Воскресенской Устьянской церкви⁴⁴. В 1842 г. писал живописные клейма на иконах во Владимирской Заоникиевской пустыни и в Троице-Двиницкой церкви Кадниковского уезда Вологодской губернии⁴⁵. В 1843 г. заключил контракт на написание икон для Преображен-

ской церкви, недалеко от Вельска. В 1853 г. участвовал в росписи святых ворот Спасо-Прилуцкого монастыря и Александро-Невского придела того же монастыря. В 1868 г. поправил иконы на столбах Софийского собора в Вологде⁴⁶.

Мира ДАЕН

Автор приносит глубокую благодарность эксперту-технологу, искусствоведу **Татьяне Васильевне Максимовой** за технико-технологическую экспертизу публикуемых памятников живописи и научному сотруднику музея **Ирине Васильевне Чекаловой** за предоставление аналогий к живописным произведениям художника П.С. Лопотова, находящихся в отделе хранения тканей Вологодского музея.

²⁶ Епископ Евгений (в миру Евфимий Алексеевич Болховитинов) (18 (29) декабря 1767 – 23 февраля (7 марта) 1837), сын бедного воронежского священника. Десяти лет лишился родителей, был принят в архиерейский певческий хор, с 1778 по 1784 г. учился в Воронежской духовной семинарии, с 1784 по 1788 г. – в Московской Славяно-греко-латинской академии и в Московском университете. Сблизился с кружком Н.И. Новикова, под влиянием которого начал свою литературную деятельность. Тогда же состоялась встреча Болховитинова с Н.Н. Бантыш-Каменским, оказавшим большое влияние на формирование его как историка. В 1789 г. вернулся в Воронеж, стал преподавателем, затем библиотекарем и ректором Воронежской семинарии. С 1796 г. – соборный протоиерей города Павловска Воронежской губернии. Создал в Воронеже первую типографию. Занимался переводами европейских просветителей: Ф. Фенелона, Н.Ш.Ж. Трюбле, К.Ф. Ноннота, А. Пропа и других авторов, отличавшихся умеренностью и отсутствием радикализма во взглядах. В эти же годы работал над «Российской историей». Большое внимание в своей работе уделял историческому краеведению (Исторические разговоры о древностях Великого Новгорода. М., 1808; История княжества Псковского. Киев, 1831; Историческое изображение Грузии в политическом, церковном и учебном ее состоянии. СПб., 1802). Издал «Церковный календарь», или Полный месящеслов (1803). В 1799 г. Болховитинов овдовел, потерял детей, эта трагедия заставила его принять монашество. Преподавал философию и красноречие в Санкт-Петербургской духовной академии. С 1804 г. епископ Старорусский, викарий Новгородской епархии. С 24 января 1808 г. по 29 июня 1813 г. – епископ Вологодский и Великоустюжский. В 1813 г. переведен епископом в Калугу, в 1816–1822 гг. – архиепископ Псковский, Лифляндский и Курляндский, с 1822 г. – митрополит Киевский и Галицкий, член Святейшего Синода. Евгений (Болховитинов) был всесторонним ученым, занимавшимся разными областями науки. Он собрал большое количество биографий деятелей русской культуры, подготовил «Словарь русских писателей» (1810–1811), который был издан по частям в 1818, 1827, 1828, 1845 гг. Живя в Новгороде, познакомился с Г.Р. Державиным, неоднократно посещал его в имении Званка, подготавливал по его просьбе историко-литературные справки и переводы с греческого языка. В 1810-е гг. был близок к кружку историков, группировавшихся вокруг Н.П. Румянцева. Евгений собрал огромный документальный материал о монастырях и церквях Новгородской, Вологодской, Калужской, Киевской епархий, был инициатором реставраций и первых археологических раскопок в Киеве. С 1806 г. состоял членом Российской академии (по рекомендации Державина), с 1826 г. – членом Общества истории и древностей российских, а также всех российских университетов. Умер в Киеве, похоронен в Сретенском приделе Софийского собора. См.: Православная энциклопедия. Т. 17. М., 2008. С. 63–68.

²⁷ Инв. 25598. Холст, масло. 88,2 x 71,2 см. Из Спасо-Прилуцкого монастыря. Передан по акту 13 декабря 1927 г. Взят на учет в 1981 г. Реставрирован в 2012 г. реставратором ВГМЗ О.В. Карпачевой. Портрет упоминается во всех описях Спасо-Прилуцкого монастыря и в книге П.И. Савваитова (Савваитов П.И. Описание Вологодского Спасо-Прилуцкого монастыря... С. 43).

²⁸ Суворов Н.И. Несколько слов о праздновании в Вологде столетнего юбилея высокопреосвященного митрополита Евгения 18 декабря 1867 года // ВЕВ. 1868. Часть неофиц. № 1. С. 19–20.

²⁹ Суворов Н.И. Об иерархах Древне-Пермской и Вологодской епархий // ВЕВ. 1868. Часть неофиц. № 6. С. 162. Суворов отмечает, что Евгений, «поклонник науки, отвращался от всяких трансцендентальных и высших воззрений, которые он преследовал с ему одному свойственным сарказмом» (Там же).

³⁰ Инв. ВОКМ 28286. Холст, масло. 111, 2 x 84,9 см. Происходит из Спасо-Прилуцкого монастыря. Картина реставрировалась в 2009 г. в мастерской реставрации живописи Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина (руководитель мастерской Ю.Г. Бобров. Реставратор А.В. Долгодворова под руководством преподавателя С.В. Таратыновой). Воспроизведена: Российская академия художеств. Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. Мастерская реставрации живописи. СПб., 2011. С. 30.

³¹ Ср.: Знамеровская Т.П. Хусепе Рибера. М., 1981. С. 40, 225–226. Автор монографии сомневается в принадлежности картины «Кающийся апостол Петр» (Гос. Эрмитаж, холст, масло, 75 x 63) Хусепе Рибере и приписывает ее Луке Джордано. Ср. также картину «Кающийся апостол Петр» Гвидо Рентти (Гос. Эрмитаж, холст, масло, 73,5 x 56,5): Vsevolozskaja S. Museo statale Ermitage. La pittura italiana del Seicento. Catalogo della collezione. Milano, 2010. P. 178.

³² Инв. ВГМЗ 38568. Упоминания о данной плащанице: Опись имущества второклассного Спасо-Прилуцкого монастыря 1842 года (ВОКМ 26568/1. ВГМЗ. Отдел письменных источников. Ф. 3. Оп. 1. Д. 18. Л. 27); опись ризницы того же монастыря 1819 года (ВГМЗ. Отдел письменных источников. Ф. 3. Оп. 1. Д. 16. Л. 64 об.).

³³ Николаева С.Г. Коллекция гравированных антиминсов в собрании Государственного музея истории религии. СПб., 2003. С. 160–161.

³⁴ По воспоминаниям С.П. Шевырева, протоиерей вологодской церкви Усекновения главы Иоанна Крестителя Петр Васильевский, высоко чтивший искусство художника, хранил как реликвию плащаницу работы Катина, написанную маслом по шелку (Шевырев С.П. Поездка в Кирилло-Белозерский монастырь в 1847 году. М., 1850. Ч. 1. С. 119). К сожалению, этот памятник не сохранился.

³⁵ Сорокатый В.М. Вопросы биографии Г. Островского и искусство портрета в XVIII веке // ПКНО. 1989. М., 1990. С. 288–293.

³⁶ ГАВО. Ф. 438. Оп. 3. Д. 209. Л. 12; Д. 3488.

³⁷ ГАВО. Ф. 1. Оп. 4. Д. 132. Л. 7 об.; Д. 139. Л. 11; Ф. 512. Оп. 1. Д. 739. Л. 22 об.

³⁸ ГАВО. Ф. 512. Оп. 1. Д. 465. Л. 23–23 об., 30; Ф. 528. Оп. 1. Д. 32. Л. 52, 54, 64, 67.

³⁹ ГАВО. Ф. 1. Оп. 4. Д. 38. Л. 48; Д. 81. Л. 11 об.

⁴⁰ ГАВО. Ф. 1. Оп. 4. Д. 121. Л. 4.

⁴¹ ГАВО. Ф. 512. Оп. 1. Д. 267. Л. 5; Д. 465. Л. 27.

⁴² ГАВО. Ф. 1. Оп. 1. Д. 60. Л. 15.

⁴³ ГАВО. Ф. 1. Оп. 1. Д. 95. Л. 1 об.

⁴⁴ Розанов А. Воскресенская церковь в селе Устье Кадниковского уезда Вологодской губернии. Исторический очерк. Вологда, 1903. С. 18.

⁴⁵ ГАВО. Ф. 1. Оп. 1. Д. 144. Л. 26–26 об.

⁴⁶ ГАВО. Ф. 1. Оп. 4. Д. 146. Л. 25 об.