

УДК75.046+7.072.5:27–526.62

Д. Н. КуликоваСанкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18**ИКОНЫ ГУРИЯ НИКИТИНА: К ВОПРОСУ ОБ АТРИБУЦИИ**

© Д. Н. Куликова, 2015

Статья посвящена трем приписываемым Гурию Никитину иконописным произведениям, которые аргументированно атрибутированы, но мало изучены. Стилистический анализ икон проводится в постоянном сравнении с подлинными работами автора ■

Ключевые слова ■ древнерусское искусство XVII века, иконопись, Гурий Никитин, атрибуция.

D. N. Kulikova

Saint-Petersburg State University of Technology and Design

Icons of Gury Nikitin: to the question of attribution

The author considers three ascribed to Gury Nikitin icon-painting works reasonably attributed, but little studied. Stylistic analysis of the icons is conducted in constant comparison with Nikitin's original works ■

Key words ■ ancient Russian art of the XVII century, icon painting, Gury Nikitin, attribution.

Гурий Никитин, костромской изограф, чья активная деятельность пришлась на 1660–1680-е гг., больше известен как автор прославленных стенописных ансамблей. Однако современниками он был высоко оценен также в качестве иконописца. Из подлинных икон Гурия Никитина нам известны только две: «Спас Вседержитель на престоле» (ил. 1), написанная около 1687 г., и «Троица Ветхозаветная» (ил. 2) 1690 г. Также в специальной литературе присутствует немало обоснованных предположений об авторстве Гурия Никитина в отношении обширного ряда икон.

Некоторым из аргументированно атрибутированных икон посвящаются отдельные подробные публикации. Однако есть и такие, атрибуция которых выглядит убедительно, но оставляет произведения малоизученными и требует обязательного расширения. В настоящий момент к подобным иконам относятся «Сошествие во ад» (ил. 3), «Успение Богоматери» (ил. 4) и «Мученики Кирик и Улита» (ил. 5).

Икона «Сошествие во ад» происходит из Ипатьевского монастыря. Ее вкладчиком был Афанасий Плетневский, иеродиакон Чудова монастыря в Московском Кремле, который в 1680-е гг. также был строителем Богородице-Игрицкого монастыря близ Костромы. Это говорит о том, что икона едва ли могла быть заказана мастеру средней руки. Вклад был совершен Плетневым в память о родителях в 1682 г., отсюда берет основание датировка иконы — не позднее указанного года¹. Сохранность

памятника не абсолютная: белильные высветления на ликах, позолота и верхний слой живописи частично утрачены.

«Сошествие во ад» — сюжет, раскрывающий тему Воскресения Христа. Он наиболее полно отражает символично-догматический смысл события: поправление ада и воскрешение ветхозаветных праведников. Иконографическая схема традиционна, единственная редкая деталь, отмеченная О. С. Куколевской, — присутствие нимбов только у Христа и ангелов, а не у всех персонажей². Как правильно заметила В. Г. Брюсова, подобная композиция появилась двумя годами позже, в стенописи Троицкого собора Ипатьевского монастыря³. Этот факт говорит в пользу написания иконы Гурием Никитиным, так как вряд ли ведущий стенописец Костромы мог буквально скопировать чужую разработку.

Размер иконы небольшой, она имеет современные живописи серебряные оклад и венцы. Эти особенности не влияют на ясность прочтения композиции. Не исключено, что образ писался с учетом позднейшей вставки серебряных элементов. Этим можно объяснить отсутствие нимбов у всех, кроме Христа и ангелов. Композиция мастерски разработана. Несмотря на вертикальный формат, в ней много внимания уделено немного выгнутой горизонтали, их сочетание не создает эффекта тесноты. Подобная композиционная организация применена в «Троице» Гурия Никитина. В композиции значительное место

* Работа выполнена под руководством И.А. Неверовой



Ил. 1. Кинешемцев Гурий Никитин. Спас Вседержитель на престоле. Ок. 1687 г. Кострома. 180 × 127 см. Дерево, темпера. ЯГИАХМЗ



Ил. 2. Кинешемцев Гурий Никитин. Троица Ветхозаветная. 1690 г. Кострома. 112,5 × 90 см. Дерево, темпера. Собрание В. Бондаренко, Москва



Ил. 3. Кинешемцев Гурий Никитин (?). Сошествие во ад. Ок. 1682 г. Кострома. 32,3 × 28 см. Дерево, темпера; серебро, чеканка, гравировка, золочение. КГОИАМЗ «Ипатьевский монастырь»



Ил. 4. Кинешемцев Гурий Никитин (?). Успение. 1680-е гг. Кострома. 142,5 × 120,5 см. Дерево, темпера. КГОИАМЗ «Ипатьевский монастырь»



Ил. 5. Кинешемцев Гурий Никитин (?). Мученики Кирик и Улита. 1680-е гг. Кострома. 107 × 90 см. Дерево, темпера. ЯГИАХМЗ



Ил. 6. Кинешемцев Гурий Никитин (?). Сошествие во ад. Фрагмент. Ок. 1682 г. Кострома. 32,3 × 28 см. Дерево, темпера; серебро, чеканка, гравировка, золочение. КГОИАМЗ «Ипатьевский монастырь»



Ил. 7. Кинешемцев Гурий Никитин (?). Успение. Фрагмент. 1680-е гг. Кострома. 142,5 × 120,5 см. Дерево, темпера. КГОИАМЗ «Ипатьевский монастырь»



Ил. 8. Кинешемцев Гурий Никитин (?). Успение. Фрагмент. 1680-е гг. Кострома. 142,5 × 120,5 см. Дерево, темпера. КГОИАМЗ «Ипатьевский монастырь»



Ил. 9. Кинешемцев Гурий Никитин (?). Мученики Кирик и Улита. Фрагмент. 1680-е гг. Кострома. 107 × 90 см. Дерево, темпера. ЯГИАХМЗ



Ил. 10. Кинешемцев Гурий Никитин (?). Мученики Кирик и Улита. Фрагмент. 1680-е гг. Кострома. 107 × 90 см. Дерево, темпера. ЯГИАХМЗ

отводится овалу: в овал вписана фигура Христа, овална акцентированная цветом мандорлы (окружающее Христа сияние), овалу мандорлы вторит позем. Активное использование круга и овала в качестве структурных элементов характерно для обеих подлинных икон Гурия Никитина. Цветовая организация и тональная проработка хорошо продуманы.

Икона обладает рядом замечательных авторских находок. Таков пейзаж, организующий композицию. Живописец стремился изобразить позем объемно; край позема, за которым располагается бездна ада, очерчивает полукруг, в верхней части композиции он достраивается до полного круга бездной в основаниях горок. Создается впечатление, что ад изображается в перспективе, при взгляде сверху. Усиливает это впечатление положение ног Христа: мы смотрим на них также сверху. Художнику даже удалось изобразить упор ног: полусогнутая правая нога держит вес тела, а левая выставлена вперед для балансирования. Стоит отметить попытку передачи воздушной перспективы в живописи горок. Искусно написаны фигуры Адама и Евы, лики ветхозаветных праведников, некоторые из них точно переданы в ракурсах, тонко наложены пробела.

Однако есть ряд причин, не позволяющий говорить об авторстве Гурия Никитина, во всяком случае, единоличном. В основном они касаются композиции с ангелами (ил. 6). Логичнее всего сравнить ангелов на данной иконе с ангелами на иконе «Спас Вседержитель на престоле», написанной приблизительно через четыре-пять лет после «Сошествия во ад». При сопоставлении становится очевидным, что ангелы на иконе Ипатьевского монастыря имеют слишком короткие фигуры, их крылья изрядно спрямлены, головы неконструктивно закинута назад. Облака, в которые помещены ангелы, не обладают прихотливым контуром, присущим облакам на иконе «Спас Вседержитель на престоле». Настораживает их старательная симметричность.

Сомнительно полагать, что за небольшой срок, пусть даже в пять лет, автор кардинально переменял взгляд на построение фигуры, как видно в случае с ангелами. Если их писал ученик, то едва ли можно согласиться с тем, что Гурий Никитин наносил графью фигур ангелов, так как невозможно настолько отступить от первоначального рисунка. Следует полагать, что графью наносил другой художник, мастер средней руки. В то же время авторские находки, обозначенные выше, и сама техника исполнения некоторых участков живописи дают основания приписать произведение высокопрофессиональному художнику. Встают вопросы, почему произошло разделение в выполнении графьи или по какой причине группа ангелов дописывалась позже, для ответов на которые требуется отдельное исследование. Пока можно заключить, что в написании иконы участвовали, как минимум, два мастера: писавший фигуры основных персонажей и писавший фигуры ангелов. Первый из них — выдающийся мастер композиции, которым, судя по всему, мог быть Гурий Никитин.

В живописи горок явно отступление от графьи. Графья горок ближе к контуру горки на иконе «Троица»: в ней больше уступов и перепадов, причем она занимает больше места, чем итоговый живописный вариант. Можно предположить, что конечный вид горок стал результатом недостаточной опытности в работе с листовым золотом: оно накладывается первым и немного заходит за свой контур, а для наложения краски на металл необходима его специальная обработка. Живопись горок выполнена искусно и мягко, однако они конструируются совершенно иначе, чем в работах Гурия Никитина, таких как упомянутая стенописная композиция «Сошествие во ад» и икона «Троица». Возможно, горки и фигуры ангелов были выполнены одним иконописцем, но не исключено, что пейзаж писал травщик, а фигуры ангелов выполнил третий живописец.

Таким образом, автором «Сошествия во ад», по всей вероятности, можно считать Гурия Никитина, однако неправильно приписывать икону единственно его руке. С ним работал еще, как минимум, один иконописец, талантливый травщик, не исключено и большее количество участников в написании образа.

Следующая рассматриваемая нами икона — «Успение». Прежде чем говорить о ней что-либо, стоит отметить многочисленные утраты живописи до левкаса и даже до доски, что усложняет анализ памятника. Икона происходит из Троице-Сыпанова монастыря в Нерехте, откуда, вероятнее всего, происходит «Троица» Гурия Никитина⁴. «Успение» было написано в 1680-е гг. и находилось в местном ряду иконостаса.

Иконографическая схема Успения Пресвятой Богородицы восходит к иконе «Успение с клеймами сказания» 1668 г. из Успенского собора Московского Кремля, что было распространено в последней трети XVII в. Произведение имеет характерные особенности костромской иконописи, прослеживается влияние стенописных ансамблей Костромы. В изображение включены вирши, что указывает на прямую связь мастера с Оружейной палатой. Все вышперечисленное, по верному замечанию Н. И. Комашко, свидетельствует о частых контактах живописца с царским двором⁵.

Икона стилистически близка подлинным произведениям Гурия Никитина. Композиция удачно вписана в формат. Горизонталь весома в построении изображения, она разбавляется ритмичными элементами, выстраивающимися в диагональ. Подобная организация пространства использована в «Троице». Присутствуют детали, характерные для произведений Гурия Никитина: складка петелькой на вороте одеяния, двойная складка гиматия, кружки белилами или золотом по верху ангельских крыльев⁶.

Личное письмо выполнено в живоподобной манере Оружейной палаты, в некоторых ликах различимы ресницы. Лик каждого апостола, изображенного на иконе, передает индивидуальную неповторимую реакцию на происходящее событие (ил. 7). Манера написания их ликов очень схожа с той, которую мож-

но наблюдать в подлинных произведениях Гурия Никитина. Автор «Успения» большой мастер мелочного письма. Настораживает чрезмерная очерченность глаз персонажей. Она характерна для «Спаса Вседержителя на престоле», хотя в изображении ангелов на той же иконе это не использовано, как и в изображении всех персонажей иконы «Троица». Иногда изображение глаза не согласовано с поворотом лика. Особенно явно это прослеживается в трехчетвертных изображениях серафимов (ил. 8). Причем в данном случае алогичность прослеживается и в изображении крыльев. Получается, что глаз, лик и крылья одного ангела — суть не согласованные между собой элементы. Если сравнить данных серафимов с серафимами на иконе «Спаса», становится очевидным то, что во втором варианте живописцу удалось абсолютно естественно передать ракурсы, свободно вписав ангелов в плоскостные границы, тем самым решив куда более сложную художественную задачу.

В данном случае речь может идти не просто о не единолично выполненном произведении, а о произведении другого автора. В изображении серафимов, части тел которых несогласованны, использован живоподобный стиль Оружейной палаты, очень много внимания отведено светотени. Во-первых, это не характерно для подлинных икон Гурия Никитина, во-вторых, это может свидетельствовать о том, что автором мог быть другой иконописец, по-иному воспринявший школу Оружейной палаты. Поэтому присутствие виршей и другие элементы, указывающие на связь с придворными художественными кругами, не может быть аргументом в пользу атрибуции иконы Гурию Никитину. Более того, если «Троица» Гурия Никитина, имеющая две лаконичные надписи на верхнем и нижнем полях, действительно происходит из Троице-Сыпанова монастыря, тем более странно присутствие виршей в самом изображении на иконе «Успение». Таким образом, авторство Гурия Никитина в данном случае представляется не достаточно убедительным. Можно было бы предположить участие Гурия Никитина в написании произведения, но возможность работы лучшего иконописца Костромы под чьим-либо управлением при выполнении заказа для монастыря Костромской области представляется сомнительной.

Икона «Мученики Кирик и Улита» была написана для церкви Ильи Пророка в Ярославле. Улита — тезоименитая святая одной из заказчиц, Улиты Макаровны Скрипиной. Икона находилась на левом столпе Ильинской церкви. Исследователи относят ее создание приблизительно ко времени росписи церкви Ильи Пророка в 1680 г.⁷ По традиции она представляет творчество Гурия Никитина во многих источниках. Однако эта традиция не имеет достаточных оснований.

Композиция иконы асимметрична. Она разработана неплохо, однако наличие большого числа крупных архитектурных форм, обрезанных левым и нижним полями, лишают ее равновесия, получается, что житийная часть «заваливается» налево. Это

приводит к тому, что композиция разделяется на увесистое житие, усугубленное активными сочетаниями красного и зеленого цветов, и две крупные фигуры, одна из которых является носителем яркого белого пятна, не уравновешенного чем-либо. Сложно уверенно утверждать, что Гурий Никитин действительно мог быть разработчиком подобной композиции.

Архитектура не выверена, часто нарушается симметрия, какая-нибудь деталь съезжает вправо. Присутствует приверженность к наклону вертикалей в архитектуре. Работы Гурия Никитина отнюдь не лишены подобных черт, но иконописец совершенно осознанно использует их в художественных целях. В данном случае появление таких элементов воспринимается как спонтанность. Гулкость жития смягчена подвижностью архитектуры, пространством неба и немного — позема. Очень живо и непринужденно сцены мучений перекрываются архитектурными деталями или ландшафтами.

Земля представлена холмиками, они своей упорядоченностью и перспективой напоминают плитку пола. Особенно явно желание передать перспективу в изображениях растительности: изумрудно-оливковые краски переднего плана к заднику сгущаются, коричневеют. Это свидетельствует о знакомстве живописца с воздушной перспективой. Стоит обратить внимание на рисунок трав (ил. 9). Они отличаются от кустиков травы на иконе «Троица» Гурия Никитина. Он изображает травы с большим вниманием к действительности, не забывая о передаче орнаментальной природы каждого элемента: контуры листьев и стеблей в «Троице» более прихотливы и в то же время более энергичны.

Живопись иконы очень контрастна, намеренно явно выражены границы предметов и фигур. Резко выполнены тени одеяний. В ликах использованы явные перепады света и тени, что, вероятно, является следствием подражания живоподобной манере Оружейной палаты. У серафимов белки прописаны белилами и присутствует сильный контраст между центром и краем лика, что отличается от трактовки ликов серафимов на иконе «Спас Вседержитель на престоле». Руки и лик Улиты кажутся очень большими, такой эффект создается за счет темного тона личного письма. Представляется правомерным полагать, что причиной данной несогласованности стала работа целой артели над иконой. Если датировка иконы верна, то, по всей видимости, большинство заказанных тогда икон писалось параллельно со стенописными работами, и узкая специализация художников в них сохранялась. Личное письмо выполнено искусно. Переданы характеры персонажей, в лице Кирика подчеркнута его детскость. По форме, графье, характеру оживок его лик, в общем, близок ликам серафимов на иконе «Спаса».

Если предположение об артельном исполнении иконы верно, тогда становятся объяснимыми соседство замечательных по живописи участков с достаточно посредственными местами. Графья иногда близка той, которую можно видеть на подлинных

иконах Гурия Никитина, в большей степени это относится к ликам и более крупным фигурам. Таким образом, Гурий Никитин мог быть причастным к выполнению иконы, в частности, названию икображения. В силу многочисленности артели, которая включала не только костромских иконописцев, изначальный замысел значительно искажился.

Однако есть еще одна деталь, которая заставляет сомневаться в датировке 1680-м г. Это Спас Вседержитель на престоле, поддерживаемый серафимами (ил. 10), к которому обращаются мученики. Он явно каким-либо образом связан со «Спасом Вседержителем на престоле»: гиматий лежит так, что открывает одно колено Спаса, покрытое хитом, что нельзя назвать распространенной деталью; узоры престола почти буквально повторяют трон «Вседержителя» в упрощенных формах; на раскрытом Евангелии помещено то же речение⁸. На иконе «Кирик и Улита» Спас выполнен в ярославской жестковатой манере, ракурсы и крылья серафимов переданы свободно. С одной стороны, в появлении схожего образа Спаса можно усмотреть некий неосознанный эскиз, начальную разработку к «Спасу Вседержителю на престоле». Это подтвердит непосредственное участие Гурия Никитина в создании иконы, его контроль на всех этапах, в том числе заключительном, включающем работу писавшего евангельский текст уставщика. С другой стороны, не исключено, что икона появилась после 1687 г. и взяла за образец с почестями привезенный из Костромы образ «Спаса Вседержителя на престоле». Становится очевидным, что тема заслуживает отдельного исследования, однако на данный момент предпочтительным представляется первый вариант, согласующийся с выводами предыдущего абзаца.

Рассмотрение трех малоизученных памятников, приписываемых Гурию Никитину, привело нас к выводу о том, что ни одно из них не является единолично выполненным произведением. В двух случаях авторство подтверждается с различной степенью уверенности, в одном — ставится под сомнение причастность Гурия Никитина к созданию произведения. Таким образом, представляется необходимым дальнейшее изучение отдельных иконописных произведений со спорным авторством, выявляющее потребность в пересмотре атрибуций.

Примечания

- ¹ Костромская икона XIII–XIX веков. Свод русской иконописи. — М.: Гранд-Холдинг, 2004. — С. 541.
- ² Там же.
- ³ Брюсова В. Г. Ипатьевский монастырь. — М.: Искусство, 1982. — С. 58.
- ⁴ Бусева-Давыдова И. Л. Икона «Троица» // «И по плодам узнается древо». — М.: Воен. парад, 2003. — С. 346.
- ⁵ Костромская икона XIII–XIX веков. Свод русской иконописи. — М.: Гранд-Холдинг, 2004. — С. 540–541.
- ⁶ Бусева-Давыдова И. Л. Указ. соч. — С. 346.
- ⁷ Костромская икона XIII–XIX веков. Свод русской иконописи. — М.: Гранд-Холдинг, 2004. — С. 538.
- ⁸ Нам не известна ни одна икона с подобным речением, которую можно было бы уверенно датировать, как более раннюю по отношению к иконе «Спас Вседержитель на престоле» Гурия Никитина.

Список литературы

1. Брюсова, В. Г. Гурий Никитин: Монография. — М.: Изобразительное искусство, 1982. — 272 с.
2. Брюсова В. Г. Ипатьевский монастырь. — М.: Искусство, 1982. — 203 с.
3. Бусева-Давыдова И. Л. Икона «Троица» / И по плодам узнается древо: Русская иконопись XV–XX веков из собрания Виктора Бондаренко. — М.: Воен. парад, 2003. — С. 340–348.
4. Бусева-Давыдова И. Л. Культура и искусство в эпоху перемен. Россия семнадцатого столетия. — М.: Индрик, 2008. — 283 с.
5. Бусева-Давыдова И. Л., Рутман Т. А. Церковь Ильи Пророка в Ярославле. — М.: Северный паломник, 2002. — 104 с.
6. Каткова С. С. Икона «Богоматерь Федоровская со сказанием» / X научные чтения памяти И. П. Болотцевой. — Ярославль: Яросл. худож. музей, 2006. — С. 55–67.
7. Каткова С. С. Иконописание — семейное ремесло костромских изографов XVII века/ Века и судьбы: Сб. ст. — Кострома: Б. и., 2001. — С. 167–177.
8. Костромская икона XIII–XIX веков. Свод русской иконописи: Альбом / авт. вступ. ст., сост. Н. И. Комашко, С. С. Каткова. — М.: Гранд-Холдинг, 2004. — 672 с.
9. Угаров Б. С. 1000-летие русской художественной культуры = 1000 Jahre Russische Kunst: Альбом. — Gamburg, 1990. — 447 с.
10. Яковлева А. И. Метод средневековой живописи / Древнерусское искусство. Балканы. Русь: Сб. ст. — СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. — С. 82–94.
11. Ярославская иконопись XIII–XVIII веков. Каталог выставки/ сост. и авт. вступ. статьи И. П. Болотцева. — Ярославль: Яросл. худож. музей, 1981. — 121 с.