

# ВОЗВРАЩЕНИЕ ГУРИЯ НИКИТИНА

История открытия фресок выдающегося мастера Древней Руси

Вера Брюсова,  
доктор искусствоведения

Фрески Спасо-Преображенского собора — один из превосходных памятников монументальной живописи XVII века, эпохи «Русского Возрождения».

Известно также, что собор расписан в 1689 году дружиной костромских иконописцев, возглавленной знаменитым мастером искусства стенописи Гурием Никитиным. И сейчас, когда роспись подверглась реставрации, это очевидно каждому, кто умеет смотреть фреску, — искусство монументальных росписей раскрывает свою красоту только внимательному зрителю.

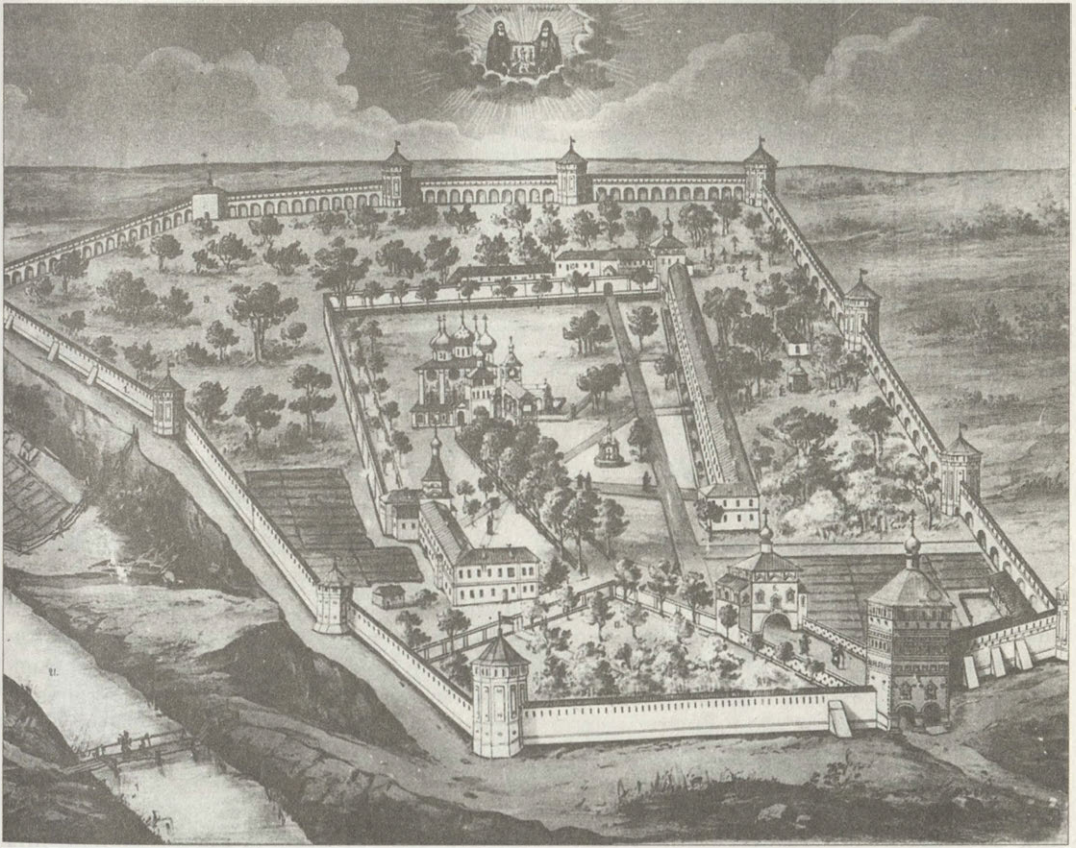
Фрески представляют ценность глубиной содержания, что обнаруживается при ознакомлении с системой росписи храма в целом. Несомненные художественные достоинства очевидны в выразительности каждой сцены, каждой фигуры, в органичности синтеза живописи и архитектурного интерьера. Они восхищают великолепным колористическим звучанием.

**Н**ачнем с того, что еще лет сорок тому назад авторская живопись была покрыта плотным слоем грубой ремесленной записи Сафонова. В этом виде она не привлекала к себе внимания. Достаточно сказать, что ансамбль росписи даже не упоминается в академическом издании «Истории русского искусства» (том IV, посвященный искусству XVII века, издан в

1959 году), не назван он там и среди упоминаемых авторами произведений Гурия Никитина. Сведения о самом Гурии Никитине ограничивались кратким перечнем работ художника. Согласно архивным данным Оружейной палаты, изданным в Санкт-Петербурге в 1910 году, Гурию Никитину отведена одна страница, и среди выполненных им работ стенопись собора Спасо-Евфимиева монастыря не названа.

Одно из первых упоминаний фресок Преображенского собора в научной литературе принадлежит С.С. Чуракову (в кн. *Суслов А.И., Чураков С.С.* Ярославль. М., 1960). В Приложении к разделу «Стенопись ярославской школы», под рубрикой «Работы Ярославской школы, установленные на основании стилистического анализа и предполагаемые исполнители росписи» под № 8 мы читаем: «Стенопись собора суздальского Спасо-Евфимиева монастыря. 1689. Дмитрий Григорьев и др.». Дмитрий Григорьев — известный ярославский иконописец.

Но еще в 1950-х годах автор этих строк, работая по реставрации фресок и икон Ростова, Ярославля и Костромы, имела возможность внимательно изучить творчество ведущих мастеров ярославской и костромской монументальной живописи. Это требовало значительной концентрации усилий, поскольку иконописцы свои иконы не подписывали, а в стенописи работа имела коллективный характер. Обычно при завершении работы внизу, на панели, перечислялись «демократически», хотя и в определенной последовательности, имена всех участников дружины. Сам порядок работы был не таков, чтобы каждый мастер писал всю композицию от начала и до конца. Крупный объем работы требовал разделения труда, весьма рационального: два-три наиболее сильных мастера и прежде всего — руководитель работ, составляли рисунок композиций



Общий вид Спасо-Евфимиева монастыря  
Фото 1878 г.

(так называемое «знамя»), затем прокрывалась спешно, по еще влажному штукатурному грунту прокладка широких плоскостей фона, «позема». Затем приступали к работе мастера «палатного» письма или ландшафта, далее писалось «доличное», то есть одежды фигур. Наконец, заканчивали письмо «личники», — те, кто писал лики, руки и обнаженные, в сандалиях, ноги. Впрочем, в конце работы ведущие мастера освобождались от роли «знаменщиков» и могли выполнять по заранее сделанной фоновой подготовке и всю живопись; их почерк нужно искать именно здесь, в нижних ярусах, на самых видных местах. При небольших объемах интерьера организация работы могла быть иная, и вся роспись могла быть выполнена небольшим количеством мастеров, но в XVII веке чаще всего строились крупные храмы, и количество участников доходило до 20, а иногда и более.

Усвоив порядок проведения работ, мы уже на шаг приближаемся к тому, чтобы

составить представление о творческой манере ведущих мастеров. А если мы сопоставим памятники, созданные той или иной артелью, или, скажем, тем или иным мастером (а для того их все нужно видеть в натуре и исследовать самым внимательным образом, что требует, естественно, немало времени и труда), можно судить о почерке художника более надежно. И мы уже не сделаем ошибку в атрибуции, не спутаем фреску, написанную Гурием Никитиным с Дмитрием Григорьевым.

Если поставить целью изучать стенопись серьезно, в натуре (а не по публикациям, часто ошибочным и с ограниченным иллюстративным материалом), мы сделаем дополнительно еще весьма важные выводы. Программа росписи обычно согласовывалась целой комиссией, как теперь известно из мною найденных и опубликованных документов. В ней участвовали заказчик, духовенство и глава артели иконописцев, и даже представители властей. Решение закреплялось подписями,

так сказать, на официальном уровне. Но нередко комиссия лишь утверждала программу, предложенную авторитетным иконописцем-подрядчиком, внося в нее те или иные поправки. Каждый из руководителей дружины разрабатывал предпочтительную систему росписей, в которой находили свое выражение не только чисто художественные задачи, но и шире — система мировоззренческого порядка, свое прочтение евангельского текста. Таким образом каждый крупный мастер вовсе не был исполнителем кем-то составленной программы, но стремился к воплощению в творчестве своей жизненной философии, своего отношения к задачам искусства.

Например, ярославец Дмитрий Григорьев охотно следовал разработанному московскими иконописцами циклу росписей, с развернутым христологическим циклом, Страшным судом, Вселенскими соборами. У Гурия Никитина тема Страшного суда вообще отсутствует, зато нередко можно встретить развернутый цикл, посвященный Ветхозаветной Троице. Если же художник обращается к евангельским сюжетам, он не ограничивается твердо установленной иконографией догматических сюжетов, но насыщает композиции деталями, образно показывающими отношение всех участников к происходящему. Изображая сцену «Сошествие Святого Духа», он прибавляет к ней дивящихся людей, женщин с грудными младенцами, играющих ребятишек. Во фреске «Крещение народа апостолом Петром» зрителя не может не тронуть картинка первого плана: мать, склонившись на коленях перед малышом, гладит его по головке, радуясь душевному спасению своего дитя. Или мы видим, как сестры Лазаря, Марфа и Мария, принимают гостя — Христа — каждая по-своему, Марфа, с гусем под мышкой, спешит угостить Христа земной пищей; Мария же печется о духовной пище, читая у ног Христа раскрытую книгу. Таких примеров можно найти множество, и рассматривать фрески Гурия Никитина доставляет истинное наслаждение.

Благодатное чувство от фресок Гурия Никитина по своему существу близко тому, что мы испытываем от произведений Андрея Рублева. Созданные им образы необыкновенной человечностью и духовностью сродни образам, созданным великим гением русского искусства. Творчество

Рублева, Гурия Никитина и Дионисия, как и Алимпия Печерского взросло на одной почве — православия, обновленного на почве доброй и простосердечной Руси. Отсюда же пошли корни искусства Венецианова, Васнецова, Сурикова, Нестерова и других наших подлинно национальных художников.

Исследователь не должен упустить и еще одной существенной возможности для расширения своих знаний и оснований для атрибуции. В ряде письменных источников — в летописях, житиях святых, в Сказаниях об иконах мы встречаем упоминания об иконниках и о созданных ими произведениях. Мне удалось разыскать замечательные работы Гурия Никитина именно таким путем, например — крупную икону Вседержителя из местного ряда Федоровской церкви в Ярославле (ныне в Ярославском художественном музее), и створки складня к иконе «Богоматерь Казанская» (в Музее-заповеднике «Ипатьевский монастырь»), а это крайне важно для понимания творческого метода художника. Иконы хранились в запасниках музея, а створки складня уже были предназначены для списания, как «не имеющие художественной ценности» (ее видели под сильно потемневшей олифой). Получив научно доказанную атрибуцию, иконы были раскрыты из-под вековых наслоений и ныне украшают экспозиции музеев (а то бы «Вседержитель» еще долго стоял в запасниках, а складня уже не было бы...).

Образ выдающегося, гениального живописца Гурия Никитина уже отчетливо складывался в моем сознании, когда я впервые приехала в Суздаль. Случилось это таким образом.

В 1958 году в Ярославле состоялось Всероссийское реставрационное совещание, а по окончании его А.Д.Варганов предложил поехать в его «епархию», в Суздаль. В то время я уже была обладательницей хоть и не новой, но служившей мне верой и правдой маленькой машиной, — «Москвичом» второго выпуска. И вот мы с Алексеем Дмитриевичем и Николаем Николаевичем Померанцевым преодолели без большого труда 400 км и смогли успеть многое посмотреть. Побывали мы и в Спасо-Евфимиевом монастыре.

Перешагнув порог храма, я, с моими уже довольно основательными знаниями о Гурии Никитине, сразу поняла, что



Фреска Гурия Никитина

перед нами, под записями Сафонова, произведение именно этого художника. Было очевидно, что запись повторяла первоначальные композиции и рисунок, можно было составить представление об иконографическом составе росписи. Я поделилась своими догадками с моими спутниками, и это вызвало большой интерес.

Продолжая изучать творчество Гурия Никитина, я установила новые важные биографические сведения о нем, и выступила с докладами: вначале в Костромской научно-реставрационной мастерской, а спустя немного времени на секторе древнерусского искусства в АН СССР, где заведующим был член-корреспондент АН,

профессор В.Н.Лазарев. Это было в 1960 году. На докладе присутствовали, кроме В.Н.Лазарева, также известные специалисты — доктор исторических наук Н.Н.Воронин, Н.А.Демина, С.С.Чураков, О.И.Подобедова.

Пришла я с радостным чувством, что удалось буквально открыть нового выдающегося художника предпетровского времени, с его биографией и вновь найденными произведениями. Сообщила я и об открытии нового ансамбля росписей собора Спасо-Евфимиева монастыря дружины костромичей во главе с Гурием Никитиным.

Но Боже, что тут началось! Со мною просто расправились «по первому разряду».

Первым берет слово С.С.Чураков. По профессии — реставратор, он был отчасти и искусствоведом (что ему, не в пример Брюсовой, во мнении специалистов, отнюдь не мешало). И нужно отдать справедливость, — ему принадлежит ряд интересных наблюдений, хотя со многими согласиться невозможно. Но Сергей Сергеевич уже получил признание, как знаток искусства XVII века, и с его мнением считались. Он прежде всего выразил свое полное несогласие с моей оценкой стенописи собора Спасо-Евфимиева монастыря, сославшись на то, что, согласно документам Оружейной палаты, Гурий Никитин с костромичами именно в 1689 году расписывали собор московского Новоспасского монастыря. Довод был, казалось бы, неотразим. Но только не для меня, моя уверенность в своей правоте не поколебалась, и, как потом оказалось, права была именно докладчик.

Затем выступила Н.А.Демина и выразила свое несогласие с моими атрибуциями и в особенности суздальских фресок, поскольку, по ее мнению, нельзя судить по нерасчищенным вещам...

В.Н.Лазарев завершил прения, заявив, что все искусство XVII века — это ремесло и художественной ценности не представляет.

Нетрудно представить, в каком удручающем состоянии я покидала стены академического сектора. Конечно, полное неприятие всего, доложенного мною, было несправедливо, ибо содержание доклада заслуживало другого отношения. Но не понять, не оценить такого художника,

как Гурий Никитин, вот что было особенно тягостно.

Конечно, уважаемые специалисты не видели вплотную тех шедевров, которые вызывали мое восхищение во время работы на лесах. Разве можно во всем мировом искусстве найти столь выразительный образ «Нерукотворного Спаса», который мне посчастливилось открыть в Троицком соборе Ипатьевского монастыря в Костроме.

Впрочем, я уже тогда стала постигать истину: если ты сумел что-то познать и открыть что-то новое, надо уметь защитить это. А так как Гурий Никитин становился уже буквально частью меня самой, каждое его произведение наполняло восхищением, я продолжала углубляться в исследование.

Не прошло и двух месяцев, как мне крупно повезло. Впрочем, «везение» понятие относительное, оно приходит с опытом, целеустремленностью и настойчивостью. В Центральном архиве древних актов удалось разыскать чрезвычайно интересный материал: дело о тяжбе архимандрита Новоспасского монастыря Игнатия с архимандритом суздальского Спасо-Евфимиева монастыря Тихоном. Дело началось жалобой Игнатия царям Иоанну Алексеевичу и Петру Алексеевичу о том, что Игнатий и казначей Филарет с братией подрядили костромичей иконописцев подписывать собор — «твое царское богомолье» и «прародителей твоих» (это был монастырь-усыпальница дома Романовых). Архимандрит писал: «Иконописцы Гурей Никитин да Сила Савин с товарищии десять человек вашему, великих государей, имянному указу учинились непослушны и ... подрядное свое дело в Ефимиевое монастыря в Суздале хотят делать». Переписка занимает несколько страниц, в ней подробно описаны все перипетии тяжбы, но из нее видно, что Гурию Никитину с товарищами удалось закончить роспись собора Спасо-Евфимиева монастыря.

Нужно ли говорить о том, с каким счастьем я читала и перечитывала этот документ, переписав его от начала и до конца. Кроме подтверждения авторства Гурия Никитина, в нем содержатся чрезвычайно важные сведения о том, как ценили Гурия Никитина современники, оспаривая право заполучить замечательного мастера для своих работ, и многое другое.



Фрагмент фрески

Конечно, я подготовила текст к публикации. Но прежде чем он был издан (монография о Гурии Никитине еще не была готова), я не преминула сообщить об этой находке Н.Н.Воронину, чтобы по крайней мере «восстановить свою честь», — он ведь присутствовал на моем несчастном докладе у Лазарева.

Когда мы приехали совсем недавно, в 1996 году, в Суздаль со студентами на практику, я с удовлетворением увидела, что фрески расчищены из-под записи, и что целая стенка в галерее Спасского собора посвящена материалам о Гурии Никитине. Там же приведен ряд выписок из моей книги о Гурии Никитине. Но... по-прежнему нет ни единого упоминания об авторе. Дело тут не в каком-либо мелком тщеславии или самолюбии. Вопрос в том, что мое открытие авторства Гурия Никитина в суздальской росписи явилось результатом большого и серьезного труда, энтузиазма, преклонения перед творчеством художника. Стоило мне это и весьма досадных переживаний из-за незаслуженных обвинений на моем докладе в Академии наук в «неправильном подходе к памят-

никам», изучении их в нераскрытом виде (Н.А.Демина), в незнании письменных источников (будто Гурий Никитин в 1689 году работал в соборе Новоспасского монастыря, как уверял С.С.Чураков), и в том, что я переоцениваю Гурия Никитина как художника, поскольку он был «простым ремесленником» (В.Н.Лазарев). Известно, что такие «неудачи» на долгое время подрывают авторитет исследователя.

Только уверенность автора этих строк в собственной правоте, в верности методу системного исследования, реставрационного опыта, профессионального владения работой в архивах и с источниками, наконец — настойчивость, помогли спасти ценнейший памятник от забвения, и может быть — на неопределенно долгие годы.

Я во всяком случае имею все основания гордиться тем, что последняя и замечательная работа крупнейшего живописца XVII века Гурия Никитина — роспись собора Спасо-Евфимиева монастыря 1689 года — получила безупречный в научном отношении «атрибуционный паспорт» из моих рук.



Фрагменты росписи Преображенского собора  
Спасо-Евфимиева монастыря  
XVII в.