

Василий Пуцко

СЛОБОЖАНСКАЯ ИКОНОПИСЬ XVII–XVIII вв.: ПРОБЛЕМА ГЕНЕЗИСА

Изучение регионального направления украинской иконописи имеет свои преимущества и вместе с тем неизбежные трудности. Преимущества заключаются в том, что объектом исследования оказываются произведения, исторически связанные с конкретной территорией, имеющей свои условия развития. Поэтому не приходится соединять образцы творчества никогда не соприкасавшихся мастеров, обязанных различным локальным традициям. Трудности в количественной ограниченности материала, требующей установления широкого историко-культурного контекста. Без учета этого известные группы икон практически невозможно вывести из стадии накопления, и общие характеристики скорее всего будут произвольными, повисающими в воздухе. Первые этапы осмысления икон из Слобожанщины дают уроки вместе с опытом систематизации сложного комплекса памятников, в состав которого входят и завезенные извне, либо выполненные заезжими мастерами, обслуживавшими русских старообрядцев и хорошо имитировавшими ранние образцы.

Одним из первых к изучению церковных древностей Слобожанщины обратился известный византист Е. Редин, являвшийся профессором Харьковского университета, проживший недолгую жизнь (1863–1908)¹. В процессе подготовки XII Археологического съезда он совершил поездки по городам и селам некоторых уездов Харьковской губернии, результаты чего нашли отражение в печати². Однако использовать собранный им материал в исследованиях по иконописи Е. Редин не успел, ограничившись одной заметкой³. Несколько позже изучение церковных древностей

¹ Подробнее см.: *Иодко О.В.* Е.К. Редин: жизнь и деятельность (по материалам петербургских архивов) // Мир русской византистики: материалы архивов Санкт-Петербурга. СПб., 2004, с. 311–345.

² *Редин Е.К.* Памятники церковных древностей Харьковской губернии. Харьков, 1900; *Редин Е.К.* Результаты поездки по Харьковской губернии для изучения памятников церковных древностей // Труды Харьковской предварительной Комиссии по устройству XII Археологического съезда в г. Харькове. Харьков, 1902, т. 1, с. 44–48; *Редин Е.К.* Альбом выставки XII Археологического съезда в г. Харькове. М., 1903; *Редин Е.К.* Каталог выставки XII Археологического съезда: Отдел церковных древностей. Харьков, 1902.

³ *Редин Е.К.* Икона “Недреманное Око” // Труды Харьковского Предварительного Комитета по устройству XII Археологического съезда. Харьков, 1902, т. 1, с. 153–159, 344–347.

Слобожанщини продовжил протоиерей П. Фомин⁴. Именно он ввел в научный оборот Архангело-Михайловский деревянный храм села Бездрика с его замечательным иконостасом конца XVII в., по мнению исследователя, возможно, перенесенным из бывшего Сумского Успенского монастыря в селе Малой Черетчине, закрытого и разрушенного при Екатерине II.

В 1922 г. директор республиканского Музея украинского искусства в Харькове в 1920–1933 гг. С. Таранушенко (1889–1976) опубликовал более двадцати икон из собрания Харьковского Церковно-исторического музея⁶. Позже, в 1929 г., он напечатал небольшой очерк об искусстве Слобожанщины XVII–XVIII вв., как первый из предполагаемых этюдов, в число иллюстраций которого включены и воспроизведения некоторых икон⁷. Но широким планам не суждено было осуществиться. Лишь через несколько десятилетий общая характеристика слобожанской иконописи была дана П. Жолтовским, в молодости работавшим в Харькове и хорошо знавшим позже утраченные произведения, которые можно считать ключевыми⁸. Позже опубликованы также наблюдения над иконами из Бездрика, которые приводит С. Таранушенко в своей работе об украинском иконостасе⁹. Воспроизведены в печати и иконы слобожанского происхождения XVII–XVIII вв., хранящиеся в Киеве¹⁰. Суммируя известное, можно было констатировать почти полное исчезновение образцов слобожанской иконописи указанного периода, лишаящее исследователей возможности сосредоточиться на изучении ее наследия¹¹.

Между тем, вскоре была издана в Харькове обстоятельная монография Т. Паньок, посвященная слобожанской иконе XVII – начала XIX вв., построенная на анализе широкого круга произведений, сохранившихся и известным лишь по снимкам, а также различных письменных источников¹². Автор, охарактеризовав формирование регионально-культурного

⁴ Фомин П., протоиерей. Церковные древности Харьковского края: Историко-археологический очерк. Харьков, 1916.

⁵ Фомин П., протоиерей. Церковные древности села Бездрика, Сумского уезда. Харьков, 1916.

⁶ Таранушенко С. Пам'ятки мистецтва старої Слобожанщини. Харків, 1922, табл. LV–LXXIII.

⁷ Таранушенко С. Мистецтво Слобожанщини XVII–XVIII вв. // Мистецтвознавство. Збірник. Харків, 1928–1929, вип. 1, с. 1–9, табл. XVIII–XXIII.

⁸ Жолтовський П.М. Станковий живопис // Історія українського мистецтва. Т. 3: Мистецтво другої половини XVII–XVIII століття. К., 1968, с. 204, 206; Жолтовський П.М. Український живопис XVII–XVIII ст. К., 1978, с. 54–56.

⁹ Таранушенко С. Український іконостас // ЗНТШ, 1994, т. ССХХVII, с. 152–153, 155–156.

¹⁰ Шедеври українського іконопису XII–XIX ст. К., 1999, кат. №№ 28, 29, 58, 97, 98.

¹¹ Пуцко В. Іконопис Слобожанщини XVII–XVIII ст. – майже втрачене мистецтво // Ант, 2007–2008, вип. 19–21, с. 61–65. Состав иллюстраций, к сожалению, редакцией изменен.

¹² Паньок Т. Слобожанська ікона XVII – початку XIX століття. Харків, 2008.

типа слобожанина, обозначив роль украинских религиозных традиций в его духовной жизни и определив развитие иконописных центров в пределах Слобожанщины, предпочла уделить основное внимание сюжетам и их иконографии, а также стилистической эволюции иконописи. И, надо сказать, сделала немало интересных наблюдений. Впечатляющим является и перечень привлеченных архивных материалов¹³. Книга, охватив во многих случаях ранее не изученный материал, расширяет возможность его дальнейшего изучения, преимущественно в историко-художественном контексте.

Слобожанщина – регион Украины, активное заселение которого начинается с XVII в. В древнерусский период Слободская Украина входила в состав Черниговского княжества. Во время монголо-татарского нашествия славянские поселения были уничтожены, и со временем эта территория превратилась в “Дикое поле”. Ее заселение началось с эмиграции жителей Левобережья: осенью 1651 г. возникли слободы Лебедин, Сумы, Ахтырка, Харьков. Московское правительство поощряло переселенцев, обещая различные льготы. Здесь сошлись выходцы из различных городов и сел Украины. В течение всего XVII в. слободские казацкие полки должны были защищать свои земли, как и границы Московского государства, от бесконечных набегов татар. Об этническом характере населения Слобожанщины лучше всего свидетельствует ее народное деревянное жилище, обстоятельно изученное С. Таранушенко и освещенное в его специальном исследовании¹⁴. Судя по составленному в 1671 г. списку поселенцев местечка Мирополья, здесь сошлись выходцы из различных мест от Галиции до Полтавщины, от Холмщины до Подолии, а также из Карпат и Закарпатья¹⁵. Это должно было соответственно сказаться на развитии духовной культуры региона, в состав населения которого входит также немало русских.

Интенсивное развитие со второй половины XVII в. церковной архитектуры Слобожанщины, выросшей на основе деревянного народного строительства, вскоре приводит к перенесению его форм в каменное зодчество¹⁶. Новосооруженные церкви нуждались в большом количестве икон,

¹³ Паньок Т. Вказ. праця, с. 211–218.

¹⁴ Таранушенко С. Житло на Слобожанщині // ЗНТШ, 1995, т. ССXXX, с. 33–77.

¹⁵ Там же, с. 35.

¹⁶ См.: Таранушенко С.А. Пам’ятники архітектури Слобожанщини XVII–XVIII віків // Питання історії архітектури та будівельної техніки України. К., 1959, с. 44–80; Таранушенко С.А. Народні елементи в монументальній мурованій архітектурі XVII–XVIII століть на Слобожанщині // ПУ, 1992, № 2–3, с. 58–60, 119–122; Таранушенко С.А. Монументальна дерев’яна архітектура Лівобережної України. К., 1976. Ср.: Безсонов С.В. Расцвет украинской архитектуры в период воссоединения Украины с Россией // Архитектурное наследие. М., 1957, вып. 8, с. 25–48.

прежде всего являвшихся принадлежностью ставшего традиционным многоярусного иконостаса. Примером может служить уже упомянутый из Архангело-Михайловского храма в Бездрикке конца XVII в., четырехярусный, с выделенным большим размером Деисусом, среди апостолов, которые как бы поднимаются по наклонной поверхности (рис. 1, 2). В плане построения композиционной схемы он ближе восточно-украинским, впрочем довольно вариативный, чем известным на западных землях¹⁸. Проследить эволюцию иконостаса на Слобожанщине сейчас крайне трудно, поскольку его образцы в основном уничтожены. Но и те, которые еще существовали на рубеже XIX–XX вв., не всегда оказывались современными самим храмам. Так, было бы ошибочным датировать иконостас Преображенского собора в Изюме 1684 г.¹⁹ Он был выполнен в 1765 г., и его пышная резьба обязана совершенно иному времени²⁰. Но иконы, конечно, могли быть частично перенесены из не сохранившегося более раннего, уничтоженного иконостаса, что являлось обычной практикой, прослеживаемой по церковным инвентарям.

Известные слобожанские иконы XVII–XVIII вв. в основном иконостасные, о чем свидетельствуют их сюжеты и размеры. Примером тому могут служить происходящие из церкви села Двуричного Кута Дергачевского района на Харьковщине. Деисусная композиция с изображением Христа в образе Великого Архиерея известна в византийской иконописи уже с XIV в.²¹ Но окончательно иконография оформляется в критской иконописи XVI в.²², а также в русской, где прослеживается с конца XIV в. как связанная с темой “Предста царица”²³. Киевская иконопись этого периода неизвестна. Но в золотном шитье, украшающем оплечья киевских фелоней, этот иконографический вариант появляется только во второй половине XVII в.²⁴ Известна волынская икона первой

¹⁷ *Таранушенко С.* Український іконостас..., с. 152–153.

¹⁸ Ср.: *Драган М.* Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. К., 1970; *Сидор О. Ф.* Еволюція українського барокового іконостасу // Мистецькі студії. Львів, 1991, ч. 1, с. 28–34; *Оляніна С. В.* Історія іконостаса (генезис, розвиток іконостаса на Україні). К., 2007.

¹⁹ *Логвин Г. Н.* По Україні. Стародавні мистецькі пам'ятки. К., 1968, с. 441, 447.

²⁰ *Таранушенко С.* Український іконостас..., с. 160.

²¹ *Мішовий П.* Царська іконографія у српској средњовековној уметности // Старинар. Нов. сер. Кь. XVIII. Београд, 1968, с. 103–117.

²² *Казанаки-Латта М.* Наследие Византии. Коллекция Музея Греческого института византийских и поствизантийских исследований в Венеции. М.; Венеция, 2009, с. 64–65, кат. № 22.

²³ *Пуцко В.* Новгородская икона “Предста царица” // Софія (Новгород), 2006, № 4, с. 16–18.

²⁴ *Берладіна К.* Матеріяли з історії українського образотворчого гаптування. Композиційні схеми та іконографічні форми українських фелоней від середини XVII до XX ст. // Мистецтвознавство. Збірник. Харків, 1928–1929, вип. 1, с. 80–86, табл. LVI(1), LIX(1), LX(1–2).

половины XVII в., с более упрощенной иконографической схемой²⁵. Этих единичных примеров, тем не менее, вполне достаточно, чтобы связать с этой линией развития данное произведение (рис. 3). Стоит также обратить внимание на жест адорации Богоматери, тогда как в русской иконографической традиции она обычно с просительными простертыми руками. К таким же особенностям относится и изображение архангелов стоящими за треном, впрочем, известное и в московской иконописи. К сказанному надо добавить, что трактовка образов у слобожанского мастера не столь суровая, как в типаже московских живописцев.

Из того же иконостаса происходит храмовая икона Рождества Богородицы с ее многофигурной композицией (рис. 4). Она показательна в плане дальнейшей разработки иконографической схемы, известной по произведению 1620–1630-х гг. из Иванкова, киевского круга²⁷. В основе та же ренессансная схема, с бытовыми реалиями, несколько иначе осмысленная, с учетом высокой арки резного обрамления. Не исключено и воздействие гравюры. В целом пространственное построение сцены, с видом на соседнее помещение с читающим Иоакимом, напоминает религиозные сюжеты в интерпретации старых нидерландских мастеров²⁸. Разумеется, все упрощено и радикально переработано в соответствии с эстетическими нормами рубежа XVII–XVIII вв.

К иконографическим особенностям украинского иконостаса XVII в. надо отнести включение в него изображений праведного Иоакима и Анны, расположенных над царскими воротами по сторонам Тайной Вечери, что, в частности, можно видеть и в уже упомянутом иконостасе в Бездрикe (рис. 1). Были они и в иконостасе того же времени, находившемся в Михайловской Иоанно-Предтеческой пустыни, закрытой в 1790 г. Ее церковь была разобрана, а в 1806 г. та же участь постигла и приходскую церковь села Михайловка, откуда иконы Иоакима и Анны перенесли в Николаевскую церковь Лебедина. Первая из них сохранилась с большими утратами живописи, вторая – более удовлетворительно, и была реставрирована (рис. 5). Иконы выполнены по заказу гадяцкого полковника Михаила Васильевича – племянника гетмана Ивана Самойловича между 1680–1685 гг. Данное произведение примечательно как пример усвоения слобожанской

²⁵ Волинська ікона. XVI–XVIII ст. К.; Луцьк, 1998, с. 18, 40–41, кат. № 5.

²⁶ Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи Государственной Третьяковской галереи. Т. II. М., 1963, с. 394–395; ил. 137, кат. № 896.

²⁷ Жолтовський П.М. Український живопис XVII–XVIII ст., с. 26.

²⁸ См.: Никулин Н.Н. Золотой век нидерландской живописи. XV век М., 1981.

іконописи раннього бароко, підвергнутого деякій архаїзації. Разом з тим тут проявляються риси світскості, зближують іконне зображення з шляхетським портретом.



Рис. 1. Іконостас Архангело-Михайлівської церкви села Бездрік.
Кінець XVII в. Верхня частина

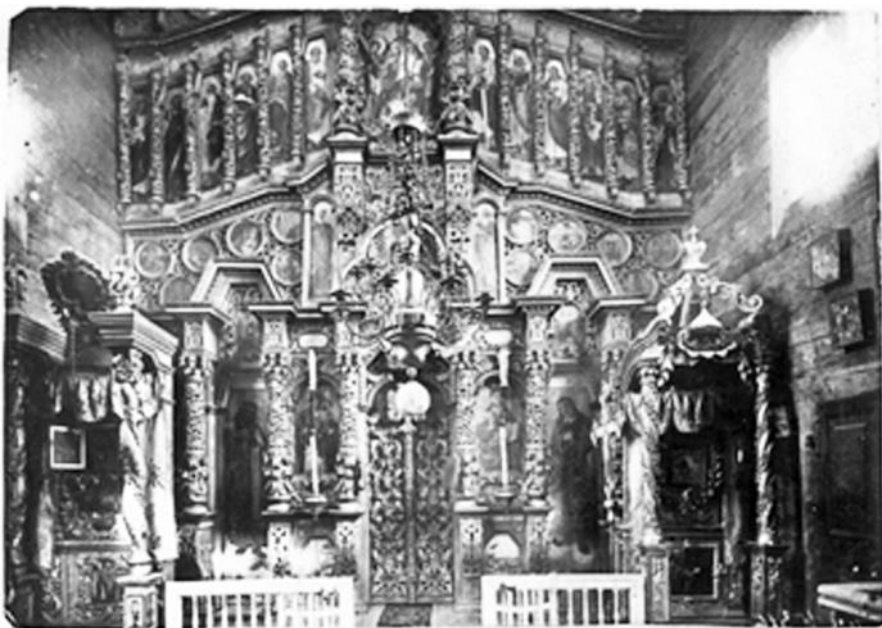


Рис. 2. Иконостас Архангело-Михайловской церкви села Бездрик. Конец XVII в. Нижняя часть

О том, насколько динамичным был процесс развития слобожанской иконописи указанного времени и как она стремительно усваивала черты искусства барокко, свидетельствует сохранившаяся вместе с ее первоначальным резным киотом, выполненная также между 1680–1685 гг. икона свт. Николая с житием²⁹ (рис. 6). Она происходит из церкви того же села Михайловка, а позже находилась в Николаевской церкви Лебедина. Ее крупные размеры (144x119 см) свидетельствуют о том, что она предназначена для храма. Поколенное изображение святителя, в фелони с омофором, написано довольно реалистически, и лишь рельефный позолоченный фон с растительным орнаментом и облачными полуфигурами Христа и Богоматери, является данью иконописной традиции. Расположенные по сторонам и внизу 14 клейм, из которых 10 оказываются почти квадратными, содержат житийный цикл, большей частью трактованный приблизительно к бытовым сценам. При всей оригинальности их композиционного решения, обязанной индивидуальному творчеству иконописца, здесь, несомненно,

²⁹ См.: Гелитович М. Святый Миколай з житієм. Ікони XV–XVIII ст. Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. Львів, 2008.

отразились и общие тенденции, отличающие украинскую житийную икону этого времени. Особо стоит обратить внимание на то, насколько точно автор стремится передать фактуру ткани облачения, массивный златокованный епископский крест на цепи, чеканный оклад Евангелия, в оформлении которого трудно не заметить отражение реалий. В таких “светских” иконах отход от иконописной традиции ощущается особенно наглядно.



Рис. 3. Деисус. Конец XVII в.
Икона иконостаса Богородичной церкви
села Двурічний Кут



Рис. 4. Рождество Богородиці.
Конец XVII в. Икона иконостаса Богородичной церкви села Двурічний Кут

Дальнейшее развитие отмеченных тенденций нашло отражение в происходящей из Лебедина иконе Успения, с ее многофигурной композицией, усиливаемой обозначенной на дальнем плане почти бескрайней толпой, состоящей из монахов и мирян (рис. 7). Различные элементы, возможно, инспирированы книжной гравюрой, которая, в свою очередь, ориентирована на воспроизведение иконописного образца. В большинстве известных случаев сохраняется четкое деление композиции,



Рис. 5. Св. Анна. 1680–1685 гг. Икона иконостаса церкви Михайловской Иоанно-Предтеченской пустыни близ Лебедина



Рис. 6. Свт. Николай с житием. 1680–1685 гг. Икона иконостаса церкви села Михайловка близ Лебедина

с выделением непосредственных участников погребения Богоматери. Здесь, напротив, событие трактуется скорее как внеисторическое, как апофеоз Богоматери, молитвенно прославляемой многими поколениями, в том числе современниками мастера. Нельзя при том не отметить его умение создать сложную схему, отразив происходящее внутри здания, но с “открытым небом”, обозначенным рельефным золоченым фоном, отдаленно напоминающим огненный столп. В целом это довольно тонкое по исполнению произведение, претендующее на изысканность, по крайней мере, элитарного уровня.

Оригинальностью трактовки отличается и датируемая началом XVIII в. икона Преображения, точное происхождение которой остается

неизвестным (рис. 8). Строгая композиционная схема, воспроизводящая это евангельское событие, выработана в искусстве Византии, со строгим отбором изобразительных средств³¹. Русские и украинские мастера придали ей фольклорную окраску, заметно видоизменив горный пейзаж³². Слобожанский иконописец учел опыт своих предшественников, но стал буквально повторять наиболее популярные в украинской традиции варианты³³. Ближе всего он гравюре, украшающей Четвероевангелие Киево-Печерской печати 1697 г. (л. 233об.). Однако заметно изменяет масштабы и позы, что являлось вполне естественным, а также вводит такой декоративный мотив как сочная зелень склона высокой горы, поросшего серебристого оттенка кустарником. При этом тонко передал внутреннее состояние действующих лиц, выражающее удивление и испуг. Следовательно, и в данном случае речь может идти об оригинальном решении вполне традиционного сюжета.

Обратившись к проблеме генезиса слобожанской иконописи XVII–XVIII вв., приходится осознать, что все ее отличительные свойства явно указывают на киевские истоки, остающиеся для нас в значительной мере гипотетическими. Причина этого в почти полном отсутствии собственно киевских икон второй половины XVII в., что лишь отчасти может компенсировать книжная гравюра, вероятнее всего, воспроизводящая утраченные живописные образцы³⁴. Однако далеко не все гравюры можно отнести к числу отражающих исчезнувшие оригиналы, поскольку много и обязанных творчеству самих граверов. В то же время среди немногих названных произведений нет таковых, которые можно было бы уверенно отнести к авторству волынских или галицких мастеров, хотя присутствие последних, при известной миграции иконописцев в поисках заказов, конечно, нельзя решительно отрицать. И все же киевский вектор в развитии слобожанского иконописания представляется наиболее логичным.

Отчасти повторяя уже сказанное, надо подчеркнуть, что особенно обращают на себя внимание преобладание иконостасных икон и их высокие

³⁰ Жолтовський П.М. Український живопис XVII–XVIII ст., с. 55, 59; Паньок Т. Вказ. праця, с. 71–73, табл. 15.

³¹ Weitzmann K.A. Metamorphosis icon or miniature on Mt. Sinai // Старинар. Нов. сер. Кь. XX. Београд, 1970, р. 415–421.

³² Пуцко В.Г. Храмовая икона Преображенской церкви Кижского погоста // Кижский вестник. Петрозаводск, 2009, вып. 12, с. 188–200.

³³ Свенціцька В.І., Сидор О.Ф. Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова. Львів, 1990, іл. 11, 54.

³⁴ См.: Украинские книги Кирилловской печати XVI–XVIII вв. Каталог изданий, хранящихся в Государственной библиотеке СССР имени В. И. Ленина. Вып. II. Т. 1: Киевские издания 2-й половины XVII в. Сост. Гусева А.А., Каменева Т.И., Полонская И.М. М., 1981.



Рис. 7. Успение. Первая половина XVIII в. Икона из Лебедина



Рис. 8. Преображение. Начало XVIII в. Слобожанская икона

художественные качества. Первое является совершенно естественным, поскольку иконостас с его устоявшейся иконографической программой был обязательной принадлежностью каждого храма. Домашние иконы в тот период были сравнительно редким явлением, по причине их дороговизны. Произведения, связываемые с творчеством народных мастеров на западных украинских землях, опять-таки в основном предназначены для церковного убранства, и только в XVIII–XIX вв. наблюдается распространение домашних икон в крестьянской среде³⁵. Второе может служить указанием на то, что заказчиками слобожанских иконостасов выступают весьма состоятельные люди. Причем это касается и сельских храмов, и монастырских.

О том, что на Слобожанщине существовали своего рода эталонные образцы, восходившие, скорее всего, к продукции киевских мастерских,

³⁵ См.: *Свенціцька В.І., Откович В.П.* Українське народне малярство XIII–XX століть. Альбом. К., 1991.

свидетельствуют известные в литературе парные иконы с поколенными изображениями Христа и Богоматери Одигитрии, ориентированные на общий источник³⁶. Последний мог восходить к критским иконам, стилистически приближенным к готическим и ренессансным произведениям. При их копировании допускалась интерпретация форм, и даже несколько видоизменялась иконография, но общий тип оставался неизменным.

И, наконец, надо сказать несколько слов о художественном импорте, частью которого являлись иконы. Весьма вероятно, что именно с ним связана символическая икона из Купянска “Плоды страданий Христовых”³⁷. Она известна как по гравюрным образцам конца XVII в., так и по многочисленным иконам русского происхождения конца XVII – конца XIX в.³⁸ Их вариативность тоже находит объяснение. Если в Успенском соборе Харькова находилась та самая икона Богоматери Елецкой, которая приобретена в 1676 г. К. Мазопетой, то речь должна идти о русском списке, привезенном владимирскими купцами³⁹. Русский художественный импорт, представленный иконами, потенциально мог вырасти в течение XVIII в., преимущественно за счет старообрядцев. Но это уже совершенно иная проблема.

Точно также особое художественное явление представляет религиозная живопись, близкая к народной картине, образцом для которой в основном служила европейская гравюра, порой заметно интерпретированная. Думается, что относить ее безоговорочно к слобожанской иконописи нет оснований. Если только не считать определяющим ее функциональное использование в мещанской и крестьянской среде. Особое явление представляет элитарная иконопись второй половины XVIII в., среди которой встречаются и датированные произведения. Но надо ли ее считать слобожанской или предметом импорта – покажут будущие исследования. В любом случае к проблеме генезиса слобожанской иконописи XVII–XVIII вв. она никак не имеет никакого отношения.

³⁶ *Таранушенко С.* Пам’ятки мистецтва старої Слобожанщини..., табл. LX–LXVIII.

³⁷ *Паньок Т.* Слобожанська ікона XVII – початку XIX століття..., с. 65–69, іл. 13.

³⁸ *Процветший Крест. Плоды страданий Христовых.* Из церквей, музейных и частных собраний России, Германии, Италии, Финляндии, Швейцарии. Авт.-сост. О. Кузнецова. М., 2008.

³⁹ *Луцко В.Г.* Ренессансные схемы русских икон Богоматери: Елецкая и Казанская // *Никодим Павлович Кондаков. 1844–1925. Личность, научное наследие*, архив. СПб., 2001, с. 91–97.