

**ТИПЫ СЛОБОЖАНСКИХ ИКОН XVII – XVIII ВВ.
ПО МАТЕРИАЛАМ XII АРХЕОЛОГИЧЕСКОГО СЪЕЗДА В ХАРЬКОВЕ В 1902 Г.**

Аннотация. *Богатейшее культурное наследие Слобожанщины практически не сохранилось, и сегодня его вынуждены изучать по немногочисленным письменным свидетельствам и редким фотоснимкам. Одни из таких источников – каталог и альбом выставки собранных Е.К.Рединым к XII Археологическому съезду. Несмотря на бессистемный характер выставки и субъективные оценки собранных икон, их описание даёт представление о развитии иконописного искусства Слобожанщины, культурном обмене между разными регионами Российской империи и Западной Европы. Систематизация и анализ икон позволили выделить их основные типы и на основании этого выявить направления и стили, в которых работали слобожанские художники, что дает возможность характеризовать местную слобожанскую школу живописи и оценить ее вклад в формирование культурного наследия России.*

Ключевые слова: *иконописное искусство, типы икон, слобожанские иконы, XII Археологический съезд, Слобожанщина, Е.К.Редин, церковные древности.*

XII Археологический съезд по праву считается событием огромной культурной и исторической значимости не только для Харьковской губернии, но и для всей русской науки в целом. Видными харьковскими учеными была проделана большая работа по организации и проведению съезда и выставки, сопровождающей его работу. Особая заслуга в этом принадлежит профессору кафедры теории и истории искусств Харьковского Императорского университета Егору Кузьмичу Редину [1]. Будучи известным искусствоведом и крупным специалистом в области раннехристианского, византийского, древнерусского и итальянского искусства эпохи Возрождения, он около двух лет занимался поиском церковных древностей на территории Харьковской губернии [2]. Несмотря на то, что к началу XX в. «о художественном великолепии некоторых храмов нашего края до нас дошли только предания» [3. С. 4], Е.К.Редину удалось собрать и описать образцы церковных памятников XVII – XVIII вв., среди которых было 250 икон. Они были описаны и представлены в экспозиции выставки, открывшейся в Харькове в 1902 г.

Как сказано в аннотации к «Каталогу выставки», ее целью было «составить понятие о характере церковных древностей Харьковской епархии и о состоянии религиозного искусства на юге России в XVII – XVIII веке» [4]. Иконы отбирались без определенной системы, поэтому «в распоряжение Предварительного Комитета поступило множество древних и вышедших из церковного употребления памятников» [4].

Наиболее характерным образцом церковной живописи Слобожанщины, по мнению Е.К.Редина, являлись иконы из иконостаса XVIII в. церкви Св. Бориса и Глеба в селе Водяном Змиевского уезда [4], поэтому многие иконы в каталоге сравнивались с ними. Однако «эталонные» иконы на выставке представлены не были и до настоящего времени не сохранились, поэтому сегодня для нас эти сравнения малоинформативны. Составляя каталог икон, Е.К.Редин впервые предпринял попытку определить направления, в которых работали местные художники. Перечисляя иконы в каталоге в произвольном порядке, он, тем не менее, систематизировал их по общим признакам, исходя из собственных оценок:

- **выполнены «по западному образцу»** (№№ 5, 9-20, 26, 38, 43, 44, 47, 59, 63, 64, 66, 67, 109, 111, 141, 146, 152, 173, 174, 187, 185, 189, 201, 206, 207, 209, 212, 213, 219, 220, 221) – 39 шт.; «чисто католического характера» (№108);

- **написанные «под западным влиянием»** (№№ 17, 44, 48, 63, 69,70, 90, 91, 105, 108, 147, 150, 152,168, 174, 182, 188, 189, 213, 221, 229) – 20 шт.;
- **«молдавского письма»** (№№ 42, 220) – 2 шт.;
- **«академического письма»** (№№ 79, 80, 88, 90, 91,136- 141, 194, 195, 249, 501, 507, 620) – 17 шт.;
- «север-русского письма»** (№№ 2, 3, 28, 219-221) – 4 шт.;
- **«не северно-русского типа»** (№ 28);
- «наиболее близкие к византийскому оригиналу»** (№№ 3, 9, 10, 18, 23, 62, 100, 106, 112, 119, 137,152,) – 12 шт.;
- **«южные»** (№№ 62, 185) – 2 шт.;
- «южно-русской иконописи»** (№№ 2, 3, 23- 25, 35, 61, 62, 148, , 212, 154, 618) – 12 шт.; и **«Юга России»** (24, 26, 92-95, 101-109, 114-132, 152-168) – 43шт.; всего 58 шт.;
- **«местной южной работы»** (№№ 10, 185) – 2 шт.;
- **«местной юго-западной школы»** (№ № 96, 182) – 2 шт.;
- **«южно-западного письма»** (№№ 38, 40, 68, 95) – 4 шт.;
- **«юго-западного происхождения»** (№№ 92-95) – 4 шт.;
- **«местной работы»** (№ 10, 92-95, 100-108, 114-132 (около 1680 г.), 186) – 24 шт.;
- **«особой местной школы»** (№ 102, 103, 150-168) – 20 шт.;
- **«типичные местные»** (№№ 117, 118) – 2 шт.;
- **«старого чисто-иконографического характера»** (№ 17) – 1 шт.;
- **«не чисто иконописного типа»** (№ 77) – 1 шт.;
- **«тождественной работы, живописного характера»** (№№ 81, 82 – здесь «по западным образцам»), **«почти тождественного типа»** (№№ 30, 31) **«совершенно тождественной работы и письма»** (№ 87, 142-146) не указано какого. Всего 10 шт.

Остальные иконы никак не определены.

К иконам, написанным **«по западному образцу»**, «совершенно западного характера, по образцу итальянских Мадонн», относится «почти буквальное повторение какого-нибудь западного образца» [4. С. 27], то есть фактически – копия. Характеристика икон этого типа сводится к следующему:

- «Икона, писанная на холсте масляными красками, – копия с картины; XVI в. Погрудная» (№ 187);
- «Вероятно копия с иконы западного происхождения» (№ 189);
- «Копия с картины. Масляными красками на картоне. ... В темном мрачном колорите» (№ 111);

– «Композиция иконы совершенно, как на западно-европейских иконах и картинах, напр. итальянских» (№ 152);

– «Прекрасно написанная икона по западному образцу, XVIII в., прекрасных тонов, поз и колорита... (чисто-западная Мадонна)» (№ 63-64).

Во всех описаниях отсутствуют указания на источник: нигде не приводятся автор, время и название произведения, с которого была сделана копия, а только высказывается предположение, такое как: «вероятно копия с иконы итальянской работы» (№ 47).

О том, что европейский быт и культура проникают на Слобожанщину, писал основатель Харьковского университета Н.Каразин, указывая на то, что адъютанту фельдмаршала Румянцева, А.А.Палицину, поселившемуся после своей отставки в с. Поповке на Сумщине, «обязаны мы большею частью началами европейского быта на Украине» [5], а Н.Ф.Сумцов замечал, что произведения Мурильо в Слободской Украине в XVIII ст. пользовались большим почетом и распространением. Это означает, что его работы, находящиеся в церкви Рождества Христова в Ахтырке, могли копироваться местными художниками.

«С изображениями по западным образцам» названы иконы «как бы в подражание гравюрам Львовской, Киевской печати» [4. С. 52] (№№ 91, 253) или копии их сюжетов. Таковыми, по его мнению, являются:

– «икона сложного содержания, быть может, копия с гравюры на тему, выраженную в стихах, написанных внизу её. Икона XVIII в., *юго-западной работы*, очень хорошей выписки» (№ 38) [4. С. 10];

– композиция иконы «заимствована, вероятно, из гравюр» (№ 55) [4. С. 13.];

– икона Христа, «по композиции напоминающая изображения в гравюрах киевской печати XVIII в.» (№ 91) [4. С.20];

– «сложная икона в честь побед Петра Великого», которая «находит себе объяснение в гравюре при патерике Печерском, буквальное повторение которой она собою представляет» (№196) [4. С. 38];

– «Святое семейство» – «вероятно, копия с немецкой гравюры» (№ 206) [4. С. 41] и другие.

В этих описаниях обращает на себя внимание тот факт, что в одних случаях западными образцами Редин называет гравюры львовской и киевской печати (№ 253) [4. С. 54], а в других – немецкой (№ 206) [4. С. 41]. Кроме этого, в характеристике произведений присутствуют слова «вероятно», «быть может» (№№ 38, 158, 151, 252), «как бы», «сложного содержания», «почти буквальное повторение какого-нибудь западного образца» (№ 152) [4. С. 27].

Что касается копирования графических образцов слобожанскими живописцами в XVIII в., то здесь надо отметить следующее: первые исторические Библии, иллюстрированные гравированными на меди рисунками, появляются в Голландии в конце XVI в. В России [6], как и в Западной Европе, широкое распространение получает Библия, изданная Н.И.Пискачом. В XVII в. появляются издания с рисунками Н.Пуссена, Ш.Н.Кошена-младшего, одного из лучших иллюстраторов Парижа – И. Клеман-Пьер Марилье (1740–1808 гг.), Жан-Мишель Моро-младшего (1741–1814 гг.). Рисунки этих библий значительно отличались друг от друга по стилю и по технике исполнения. Например, для творчества Марилье характерно сочетание рокайльных и неоклассических художественных традиций.

Гравюра в России в XVII в., благодаря работе талантливых художников, таких как С.Ушаков, Л.Бунин, А.Трухменский, также получила широкое распространение. В XVIII в. гравюрой занимались Г.Шмидт, Е.П.Чемесов, О.А.Кипренский, Г.И.Скородумов, К.П.Брюллов, В.Д.Фалимов, Г.Венецианов, И.А.Иванов, А.Е.Егоров, И.И.Теребенев, на Украине – И.Щирский, А. и Л. Тарасевичи, в Белоруссии – М.Вощанка. С 1727 г. Синодальная Типография начинает выпуск церковных книг, снабженных гравюрами В.С.Назарова, Г.Савельева (Савина), А.Андреева и С.Ефимова (Юфимова), И.Максимова и В. Петрова [8], которые разрабатывали новые иконографические типы. С живописных полотен многих русских

художников также выполнялись гравюры, которые затем получали широкое распространение и становились образцами для копирования многочисленными иконописцами [8]. Так что гравюра действительно на протяжении XVII – XVIII вв. служила основой для создания религиозной композиции при написании икон, но Е.К.Редин, за исключением одного произведения, больше нигде не указывает авторов прототипа.

Особое внимание Е.К.Рединым уделено иконам, выполненным под **«западным влиянием»**, в которых иконописцы пытались следовать духу и стилю западных образцов. Описывая иконы, он отмечает, что некоторые из них носят **«подражательный характер»**. В чем заключается это влияние, есть всего несколько следующих пояснений:

– «по характеру работы (замечательная выписка всех деталей, правильность фигур), по композиции, по особенностям костюмов и других некоторых деталей – икона совершенно в духе древнемецких картин XVI–XVII вв. в действительности же она, вероятно, представляет подражание таким иконам» (№ 109 Благовещение) [4. С. 21];

– «прекрасный образец влияния западной религиозной живописи» «в типе Мадонн Мурильо» (№ 146 «Богородица с Младенцем»), на которой Богородица изображена сидящей в облаках, окруженная херувимскими головками, она держит на коленях стоящего Младенца, ноги которого опираются на серп луны. В нижней части иконы изображен пейзаж, с заходящим за гору Сион солнцем, куст с несгораемой купиной и лестница Иоакова, а вокруг Богородицы расположены символы: расцветший жезл, зеркало, свеча, и др. [4. С. 30].

В описании икон с изображениям Христа: «хорошего, характерного для XVIII в. письма», в одном случае Христос предстает пожилым, с небольшой бородкой, тёмно-русскими волосами, розовыми щеками, в розовой, подпоясанной рубашке, в голубом гематии, словно благословляет и держит сферу (№ 19), а в другом – у Христа красивое лицо, небольшая раздвоенная бородка, тёмно-русые волосы, голубые глаза (№ 59), что дает Е.К.Редину основание сделать следующие выводы: «По западному образцу. XVIII в.» [4. С. 13].

Ряд икон причислены к «подражательным» без указания каких-либо обоснований. Например, «совершенно западного характера, по образцу итальянских Мадонн» написана икона под № 26, потому что у нее полное, румяное, круглое лицо, большие глаза; скромный, опущенный вниз, взгляд, по две херувимских головки вокруг её головы, «правильная выписка... всей фигуры». Е.К.Редин здесь противоречит сам себе, указывая на то, что эта икона «имеет близкое сходство с иконой Ахтырской Божией Матери, только последняя (то есть Ахтырская) древнее» [4. С. 6].

Из описания двухсторонней иконы № 212 следует, что она является образцом творческого подхода к копированию. Богородица держит в одной руке цветок, а в другой Младенца – Христа «по западному образцу». На оборотной стороне – «Богородица (типа Мадонны) со скрещенными на груди руками; грудь её пронзена мечем» [4. С. 45]. Е.К.Редин по этому поводу пишет, что в данном образе мы имеем воспроизведение изображения западноевропейского искусства, известного под названием «Mater dolorosa или pieta». Прототип данной композиции представляет собой Богородица, сидящую у креста, на коленях которой находится тело только что снятого с креста Спасителя. Слева в груди скорбящей матери «подле самого сердца – меч, вонзенный острием в грудь». В отличие от этого традиционного сюжета на слобожанской иконе представлена сокращенная версия: «изображена только Богородица с мечом на груди. <...> Полная композиция была распространена в иконописи **южно-русской**; она встречается в кужбушке школы живописи Киево-Печерской Лавры и на иконах» [4. С. 25, 45]. Надо заметить, что кужбушки появились в Лавре только в конце XVIII в., а иконы, представленные на выставке, охватывают конец XVII и весь XVIII в., так что априори они не могли являться аналогом для древней слобожанской иконы. Кроме этого, все рисунки с изображением религиозных сюжетов в кужбушке имели подписи, так как сюжеты предназначались для учеников и требовали специального разъяснения, что и как изображено «для усиления их духовно-образовательной функции» [9. С. 26]. Это означает, что киевские художники не понимали смысла сюжета, который им предстояло копировать. Кроме того, иконописная мастерская при Лавре, организованная архимандритом Зосимом Вилькевичем только в 1763 г., не имела централизованного характера, а её живопись в XVIII ст. находилась целиком во власти греческого влияния [10; 11].

По мнению Е.К.Редина, «под западным влиянием» написана икона «прекрасной выписки» на холсте «Св. Димитрий Ростовский» (№188), но не указано, в чем конкретно обнаруживается это влияние. Надо заметить, что этот святой – исключительно православное явление и не имеет аналогов в западном мире. А икона «Страстная Божия Матерь» (№ 68), отмеченная как «юго-западной работы с западным влиянием», была явлена в Москве в 1641 г. В отличие от оригинала, находящегося в Страстном монастыре г. Москвы, на слобожанской иконе отсутствуют некоторые детали: орудия страстей в руках ангелов. Про икону № 221 «Коронование Богородицы» Е.К.Редин пишет: «Переработка западной композиции в духе северно-русского письма, в чисто иконописном стиле, новейшего письма на дереве» [4. С. 9]. Несмотря на каламбур, здесь надо согласиться с Е.К.Рединым, потому что изначально этот сюжет имел западное происхождение. Он получает распространение на Слобожанщине не только благодаря наличию гравюр с этим сюжетом, но и потому, что некоторые местные иконы Богородицы (Озерянская, Каплуновская) были явлены в XVII в. уже с короной на голове. Разница с западными иконами, признанными католической церковью, состоит в том, что коронование богородичных икон всегда осуществлялось либо Папой Римским, либо назначенным им священником, но ни одна из местных слобожанских икон ими коронованы не были.

В описании икон заметно стремление автора всячески преувеличить влияние западной религиозной культуры на местную, о чем свидетельствуют высказывания, подобные следующему: «Икона Лоретской Божьей Матери в русской иконописи – лучший показатель влияния на нее памятников западного религиозного искусства» (№ 181) [4. С. 35]. Отсюда им делается вывод, что «особая местная школа вырабатывалась под западным влиянием (Польша)» [4. С. 30]. Надо заметить, что в Харьковском университете большую роль в конце XIX в. играл польский кружок, пропагандировавший не только польский язык, но и мысли о чуждости общерусского литературного языка, общерусской культуры и нерусского происхождения украинцев [12; 13]. Эти идеи насаждались студентам, и об этом, безусловно, знал и Е.К.Редин. Поэтому не случайны его попытки причисления православной слобожанской иконы к польской католической. Этим объясняется то, что Е.К.Редин нигде не упоминает о влиянии русского искусства на работы слобожанских живописцев.

Учитывая, что Слобожанщина являлась исконно русской, а не присоединенной территорией, как Киев и Заднепровье, церковное искусство русской православной церкви здесь было доминирующим. Надо признать, что западноевропейское искусство внесло свои коррективы в развитие русской иконописи. Это выражалось в переходе от четко регламентированного изобразительного сюжета с его устоявшимися приемами, композицией и типажам к светскому академическому письму, в котором есть место творческой фантазии автора и его личное отношение к изображаемому, а также знание законов композиции, анатомии и умение моделировать объем изображаемых объектов, будь то лица, драпировки или пейзаж.

Некоторые разъяснения по поводу южнорусской иконописи и влияния на нее западноевропейского искусства есть у Н.Ф.Сумцова в его статье «К истории украинской иконописи» [14. С. 3, 4]. Он пишет: «В старинной малорусской иконописи обнаружилась своеобразная струя народного художественного творчества» [14. С. 3]. Это, по его мнению, выражается в том, что, «получая в древнее время из Цареграда иконы», южнорусский народ воспользовался ими, как образцом иконописания; а с течением времени, «из любви к родной земле, к своей матери Малой России <...> в свои иконописные попытки внесли черты своего быта и наружности» [14. С. 3]. А итальянские мотивы и западноевропейское влияние стали проникать в «изображение священных лиц и событий» в XVI–XVII в. «под благотворным влиянием византийского искусства и, главное, в силу врожденного чувства красоты, столь превосходно выразившегося в думах. Южнорусские художники настолько развили искусство иконописания, что произведения их кисти не только удовлетворяли религиозно-нравственным потребностям их земляков, но проникли даже в католические храмы на духовную потребу гордой шляхты» [14. С. 4]. Поэтому не удивительно, что при написании местных икон с использованием западных образцов происходит их адаптация к новым условиям.

Что собой представляет **«молдавское письмо»** можно понять из следующего отрывка описания иконы «Распятие Христа и святые» (№ 42): «вероятно Молдавского письма XVIII в. <...> по четырем сторонам в квадратах на зеленом фоне Христос, Святитель Николай, Георгий, Никита. Грубая работа» [4. С. 11], и иконы «Богородица Иверская» (№ 220): «на дереве, масляными красками, плохого письма, напоминает Молдавское; плохая копия оригинала. Тип лика, однако, как и в оригинале – коричнево-оливковый» [4. С. 44]. Об оригинале, с которого сделан этот список, упоминаний в тексте нет, как нет и

разъяснений, по которым эти иконы причисляются к молдавским. Не исключено, что молдавские иконы могли попасть на Слобожаншину уже во времена Петра I, когда после неудачного Прусского похода 1711 г. молдавский господарь князь Кантемир согласно царскому указу вместе с княжеским титулом Российской империи получил и обширные поместья в Харьковской губернии, а его сподвижники «волоские дворяне» – 710 дворов [15].

В результате анализа описанных Е.К.Рединым икон выяснилось, что подавляющее большинство из них имели «высокий уровень академического письма» [4. С.28]. Из них можно выделить те, которые находились в церкви св. Николая села Кунье Изюмского уезда (№№ 136–141), а также иконы «прекрасного академического письма» «Св. Влм. Пятница» (№ 89); «Распятие Христа» (№ 95), «Тайная вечеря» (№ 194) и другие.

Иконы «Христос» и «Богоматерь» (№№ 90–91) «интересны для характеристики русской религиозной живописи XVIII в. Это прекрасное письмо академического живописца, изучавшего хорошие образцы западной живописи» [4. С. 19]. Примечательно, что многие иконы, отмеченные как Е.К.Рединым, так и впоследствии П.Фоминим, находились не только в губернском городе, а на всей территории Слобожанщины, даже в маленьких слободах и сёлах, откуда они были доставлены на выставку.

Распространению академического письма на Слобожанщине во многом способствовал Харьковский Коллегиум, который с 1726 г. обучал своих студентов основам рисунка, а с открытием Прибавочных классов в 1767 г. под руководством академика живописи Петербургской Академии художеств И.С.Саблукова [16] стали выпускать профессиональных художников. С открытием в Петербурге Академии Художеств ее выпускниками становились местные художники, такие как, например, Г.Ф.Мылов – крепостной чугуевского помещика, закончивший курс обучения в 1795 г. [17].

Распространению академического письма во многом способствовало и местное дворянство. Оно активно включалось в культурную жизнь края, занималось возведением собственных дворцов и усадеб по европейскому типу, а также придомовых церквей. Как свидетельствует Г.К.Лукомской: «крупные помещики считали для себя обязательным строить церкви в своих поместьях и при своих дворах. ... Для внутреннего убранства строители не жалели денег» [18. С. 52]. Их красота и «причудливость» иконостасов являлась доказательством высокого искусства мастеров. В качестве примера он приводит иконостасы церкви с. Бездрика Сумского уезда, устроенные М.А.Алферовой, и с. Каплуновка Богодуховского уезда (церковь построена полковником Перекрестовым на месте явления чудотворной иконы Каплуновской Божией Матери, вмещавшая 2000 прихожан). Усадьбы становятся своеобразными центрами сосредоточения памятников мировой культуры. «Помещики тех времен желали, чтобы при дворах их процветали искусства» [18. С. 33], поэтому «спешат возводить в своих деревнях каменные дворцы по проектам лучших художников, работающих при Петербургском дворе» [18. С. 32]. Об этом свидетельствует писатель Г.П.Данилевский, описывая приезд Александра I в усадьбу к губернскому предводителю Харьковского дворянства А.Ф.Квитке, что император, войдя в его великолепный дом, украшенный бронзой, зеркалами и мрамором, спросил: «Не во дворце ли я?». По утверждению Г.К.Лукомского, строителями усадеб в Харьковской губернии, в отличие от остальной Украины, являлись местные помещики, у которых «было большое тяготение и к Москве, и к Польше, и к Петербургу, ... но все же сильны были и местные традиции» [18. С. 45]. Их «постройки (более или менее) приближаются к чисто русскому характеру, даже более – московскому» [18. С. 45].

К **«северо-русским»** были отнесены иконы «от того, что они более приближаются к византийским образцам». В качестве примера показательно описание иконы Богородицы Одигитрии (№ 2) из Ризницы Святогорского монастыря Изюмского уезда. Икона «вероятно северно-русского письма», так как она написана на деревянной основе с вырезанным в нем ковчегом; имеет темный красно-малиновый колорит; а лик Богородицы продолговатый с длинным тонким носом, небольшим ртом, широко открытыми глазами. У Богомладенца строгое выражение лица, и он облачен в длинные одежды. «Одежды в мелких складках, сделанных штрихами», то есть, судя по описанию складки на одеждах выполнены движками, характерными для русской иконописи.

Наиболее ярко византийский прототип северо-русских икон, как полагал Е.К.Редин, проявляется на иконах с изображением ликов Святого Николая, на которых он представлен старцем с морщинистым открытым строгим лицом; с небольшой густой бородкой и редкими волосами [19, 20]. На слобожанских иконах (№№ 9, 10, 18, 23, 28, 62, 100, 105, 106, 112, 137) этот тип «смягчается: в выражении лица нет

строгости, голова покрыта часто сплошь волосами, борода густая округлая, румянец на щеках» [4. С. 2]. К византийским образцам Е.К.Редин относит и мозаики Палермо.

Появление северо-русских икон, выделенных в особую группу, связано с тем, что они в большом количестве поступали из Москвы на Слобожанщину в течение всего XVII и нач. XVIII вв. в числе других церковных предметов, а так же привозились русскими служилыми людьми для украшения возводимых здесь православных храмов, [21] «ибо не было в их военной среде художника и негде было им купить готовых икон» [22]. Об этом Е.К.Редин даже не упоминает.

Е.К.Редин пишет, что наиболее ярко характерные особенности икон **Юга России** выражены в иконах с изображением четырех Апостолов (№№ 92 – 95) из церкви Иоанна Богослова слободы Гомольша, Змеевского уезда, выполненных на дереве масляными красками. «Техника та же, что на иконах иконостаса церкви села Водяного, но с некоторыми особенностями, указывающими не на оригинальную, а на подражательную школу, которая не обладает таким умением в изображении человеческих фигур, костюмов, орнамента, как та» [4. С. 20]. На этой иконе золоченые рельефные нимбы и резной фон, занимающий 3/4 поверхности, выполнен в виде маленьких трапеций, из которых одна плоская, другая чешуйчатая. В нижней части фон гладкий, живописный, с намеком на пейзаж: над темной почвой с цветами расположена зеленая лужайка, над которой возвышаются башни, церкви, а на заднем фоне – горы, лес с речкой по которой в лодке плывет человек. Е.К.Редин предполагает, что типы Апостолов «повторяют образцы, известные с XVIII в. в иконописи **юго-западного** происхождения, но исполнение – ремесленное. Об этом говорят «фигуры тяжелые, деревянные; сухие, ломанные складки, без правильных светотеней; неправильные и грубые оконечности. Колорит светлый, но сочетание красок резкое и не гармоничное» [4. С. 21]. В то же время, при описании «прекрасных икон местной работы XVIII в., замечательной выписки, прекрасного колорита, с рельефным фоном цветочного орнамента» (№№ 101, 102 «Христос и Богородица»), Е.К.Редин отмечает, что общий характер работы, техника, исполнение, стиль указывают «на ближайшее сходство этих двух икон с теми, что в иконостасе села Водяного и с некоторыми из икон на настоящей выставке». Икона «Сошествие Христа в ад и праздники» (№ 619) описывается как «оригинальная икона по характеру письма, по всей вероятности **южно-русского** происхождения; XVIII в.; **«по западным образцам»**; и доказательством этого служат «краски светлого тона, лица большинства красные, округлые небольшие, с тенями по контуру» [4. С. 3].

Сравнивая типы святителей Василия Великого, Иоанна Златоуста и Григория Богослова (икона № 96) с мозаиками Палатшинской капеллы в Палермо (которые, по его мнению, являются лучшими изображениями этих святителей) с изображениями этих святителей в Смоленском соборе Новодевичьего монастыря, он приходит к заключению, что «типы святителей на нашей иконе, сильно отличаются от византийских, равно как и от северо-русских. ...Наши, (то есть слобожанские *прим. автора*) – **юго-западного письма**, замечательной работы по выписке деталей, XVIII в.» [4. С. 21], потому что их особенностью являются светлые краски и золотой рельефный фон. О Деисусе (№182) он так же пишет, что живопись «строгая, иконописного письма, но с западным влиянием **«местной юго-западной школы»**».

Обращает на себя внимание то, что выделенные Е.К.Рединым **«типичные местные»** иконы практически ничем не отличаются от **«южно-русской иконописи»** и **«южно-западного письма»**, ни по стилистике, ни по исполнению, ни по колориту и составляют «особую местную школу», которая, по его мнению, вырабатывалась «под западным влиянием» [4. С. 30].

В связи с тем, что описываемые Е.К.Рединым произведения, в одном случае названы как **«местной южной работы»**, а в другом **«местной юго-западной школы»**, между которыми не существует отличий, (они характеризуется одинаково) следует вывод, что они принадлежат к одному типу и составляют единую группу. Используя географическое и историческое название региона, на территории которого они были созданы и во избежание путаницы, ее можно назвать слобожанской. Общим для икон этого типа было академическое письмо, использование золотых рельефных фонов с цветочным орнаментом, свободная компоновка фигур, светлый колорит, «красивость лиц», «аккуратная выписка всех деталей».

Выводы

В описаниях Е.К.Редина отсутствуют критерии, по которым он определяет типы икон, поэтому отсылки к западным прототипам или образцам, которые не имеют реальных авторов, не могут являться серьезным основанием для объективных выводов. Они могут свидетельствовать об общем направлении развития иконописного искусства Слобожанщины, культурном обмене между разными регионами Российской империи и Западной Европы, а также показывают разнообразие стилей и направлений, в которых работали местные художники.

Так как Е.К.Рединым высказываются только предположения в отношении типовой принадлежности икон, то вполне возможно допустить, что художники Слобожанщины могли копировать и образцы религиозной живописи русских мастеров Оружейной палаты, школы изографов, которые уже с начала XVII в. осваивают технику «живоподобия», а их тесный культурный контакт с западноевропейскими странами и, в частности, с итальянскими мастерами, хорошо описан в искусствоведческой литературе.

Редина, как серьезного ученого, никак нельзя заподозрить в некомпетентности в вопросах искусствознания. Постоянная путаница между «южным» и «юго-западным» письмом свидетельствует о желании объединить их, сделав акцент в сторону юго-западного письма. Редина в принципе не мог перепутать эти регионы, так как он четко определяет г. Харьков, как Юг России [23. С. 2]. А смешение географических понятий Юга России (части исконно русских земель или Слобожанщины) и Юго-Запада (земли, бывшие под властью Литвы и Польши) могло происходить только с одной целью – отделить русскую культуру от культуры её окраин. По всей видимости, здесь имеет место сознательное движение в сторону объединения идентичности западноукраинского искусства и искусства Слобожанщины и за счет этого обогатить украинскую культуру [24]. Такая тенденция наметилась в Харьковском университете в конце XIX в. [12, 13] и усиленно развивается в настоящее время.

Еще в 1916 г. П.Фомин предостерегал, что самобытность «так называемого теперь украинского искусства в области церковного зодчества, иконописи..» – вопрос в высшей степени важный для русского искусства и «для всего выяснения он требует большой осторожности, беспристрастия и безусловной тактичности» [3. С. 15–16].

Невзирая на то, что экспозиция выставки к XII Археологическому съезду носила случайный характер, а также на субъективную оценку икон, их описание даёт представление об утраченном богатом и разноплановом творческом наследии слобожанских художников. Это позволяет сделать вывод о том, что местная слобожанская живопись, несмотря на различные влияния, уже к концу XVIII в. выработала свой особый стиль и свою манеру исполнения, которая отличалась как от западных, так от северорусских школ. В ней наметилось стремление к академическому письму к жизненной правде.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Павлова, О. Г. Егор Кузьмич Редина – первый искусствовед Харьковского университета // Харьковский исторический альманах. Приложение 3: Сборник статей, материалов и документов, посвященных 140-летию Е.К.Редина. – Харьков, 2003 – С. 3–12.

[2] Филиппенко, Р. И. Харьковская школа истории искусства: Е.К.Редина // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2010. – № 1. – С. 120–124.

[3] Фомин, П. Г. Церковные древности Харьковского края: историко-археологический очерк. Вып. I / П. Г. Фомин. – Харьков : Епархиальная тип., 1916. – 181 с.

[4] Каталог XII Археологического съезда въ г. Харькове. Отдел церковных древностей : Составил Е.К.Редина. – Харьков : Тип. Губ. правл., 1902.

[5] Каразин, В. Н. Взгляд на украинскую старину // Молодик на 1844 год: украинский литературный сборник : издаваемый И. Бецим. – Санкт-Петербург : Тип. К.Жернакова, 1844. – С. 33–46.

[6] Чинякова, Г. П. Библия Пискатора в помощь русским иконописцам. – Текст: электронный // URL: <https://web.archive.org/web/20161112120749/http://pereformat.ru/2012/04/bibliya-piskatora/> (дата обращения: 21.12.2023).

[7] Васильева, Л. Н. Книжная гравюра в изданиях кириллической печати Московской синодальной типографии XVIII – XIX веков: автореф. дис. ... канд. искусствовед. – Санкт-Петербург. 2004. – URL:

<https://www.dissercat.com/content/knizhnaya-gravyura-v-izdaniyakh-killilicheskoi-pechati-moskovskoi-sinodalnoi-tipografii-xvii> (дата обращения: 11.12.2023).

- [8] Репин, И. Е. Далекое близкое. – Москва : Изд-во Акад. худ. СССР, 1960. – 510 с.
- [9] Веремєєнко, Т. Малюнки іконописної майстерні Києво-Печерської лаври у XVIII столітті : взаємодія тексту та зображення // Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтва. – 2017. – Вип. 1. – С. 19–27.
- [10] Истомин, М. П. К истории живописи в Киево-Печерской лавре // Чтения в историческом обществе Нестора-летописца. – 1895. – Т. 9. – С. 66–75.
- [11] Истомин, М. Обучение живописи в Киево-Печерской лавре в XVIII в. // Искусство и художественная промышленность. – 1901. – № 10. – С. 291–310; № 11 – С. 311–318.
- [12] Волконский, А. М. Историческая правда и украинофильская пропаганда / Кн. А. М. Волконский. – Турин : Викентий Бона, 1920.
- [13] Царинный, А. Украинское движение; краткий исторически очерк, преимущественно по личным воспоминанием / А. Царинный (А. В. Стороженко). – Берлин, 1925.
- [14] Сумцов, Н. Ф. Из украинской старины. – Харьков : «Печатное дело» кн. Н. Гагарина, 1905. – 178 с.
- [15] Букарский, В. Владимир Воронин: «Труды династии Кантемиров современны и актуальны» : Текст: электронный // Русская линия : [сайт]. – URL: <https://rusk.ru/newsdata.php?idar=179964> (дата обращения: 25.02.2024).
- [16] Краснова, И. В. И. С. Саблуков – «жертва царских вельмож» или основатель художественной школы на Слобожанщине // Актуальные вопросы культуры, искусства, образования. – 2003. – № 1. – С. 24–35. DOI: 10.32340/2949-2912-2023-1-24-35.
- [17] Краснова, И. В. Формирование собственного стиля в творчестве художников города Чугуева // Актуальные вопросы культуры, искусства, образования. – 2023. – № 4. – С. 7–16. DOI: 10.32340/2949-2912-2023-4-7-24.
- [18] Лукомский, Г. К. Старинные усадьбы Харьковской губернии – Петербург, 1917. – 339 с.
- [19] Покровский, Н. В. Сийский иконописный подлинник. Вып. 1–4. – [Санкт-Петербург]: Об-во любителей древ. письменности, 1895–1898.
- [20] Успенский, А. И. Иконы Церковно-археологического музея Общества любителей духовного просвещения : вып. 1–3. Вып. 2. – Москва : ОЛДП, 1902. – 47 с., 16 л. ил.
- [21] Филарет (Д. Г. Гумилевский). Историко-статистическое описание Харьковской епархии : Текст: электронный. – URL: http://dalizovut.narod.ru/filaret/filar_s.htm (дата обращения: 10.11.2023).
- [22] Багалей, Д. И., Миллер, Д. П. История города Харькова за 250 лет его существования (с 1655-го по 1905-й год) : Истор. монография. – Т. 1: XVII–XVIII века. – Харьков, 1905. – 569 с.
- [23] Редин, Е. Харьков – как центр художественного образования Юга России. – Харьков : Тип. Губ. правл., 1894. – 36 с.
- [24] Лубский, А. В. Фальсификация и фальсификационизм в историческом познании ; Харківський історіографічний збірник. – Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2012. – Вип. 11. – С. 42–52.

Краснова Ирина Владимировна

соискатель, Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д.С.Лихачёва (Москва)
Email: krasnova_i@mail.ru

Krasnova I.

**TYPES OF SLOBOZHANSKY ICONS OF THE 17TH - 18TH CENTURIES
BASED ON THE MATERIALS OF THE XII ARCHAEOLOGICAL CONGRESS
IN KHARKOV IN 1902**

Abstract. *The rich cultural heritage of Slobozhanshchina has practically not been preserved, and today it is forced to study it from a few written testimonies and rare photographs. One of these sources is the catalog and album of the exhibition collected by E.K.Redin for the XII Archaeological Congress. Despite the unsystematic nature of the exhibition and subjective assessments of the collected icons, their description gives an idea of the development of icon painting in Slobozhanshchina, cultural exchange between different regions of the*

Russian Empire and Western Europe. Systematization and analysis of icons made it possible to identify their main types and, on the basis of this, to identify the directions and styles in which Slobozhansky artists worked, which makes it possible to characterize the local Slobozhansky school of painting and evaluate its contribution to the formation of the cultural heritage of Russia.

Key words: *icon painting, types of icons, Slobozhansky icons, XII Archaeological Congress, Slobozhanshchina, E.K. Redin, church antiquities.*

Krasnova Irina Vladimirovna

Post-graduate, Likhachev Russian Research Institute
for Cultural and Natural Heritage (Moscow)

© Краснова И.В., текст, 2024
Статья поступила в редакцию 20.02.2024.

Ссылка на статью:

Краснова, И. В. Типы слобожанских икон XVII – XVIII вв. по материалам XII Археологического съезда в Харькове в 1902 г.. – DOI 10.34685/Н1.2024.57.39.009 . – Текст: электронный // Культурологический журнал. – 2024. – № 1. – С. 66-75. – URL: http://cr-journal.ru/rus/journals/645.html&j_id=59.
