

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ



ШУЛІКА Вячеслав Вікторович

УДК 75.046.3 (477.54/62) «20»:
75.052 (043.3)

**ЦЕРКОВНИЙ ЖИВОПИС СЛОБОЖАНЩИНИ СЕРЕДИНИ
XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ: ІКОНОГРАФІЯ,
СТИЛІСТИКА, ТЕХНІКО-ТЕХНОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ**

Спеціальність 17.00.05 – образотворче мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ

дисертації на здобуття наукового ступеня

кандидата мистецтвознавства

Харків – 2010

Дисертацією є рукопис

Роботу виконано у Харківській державній академії дизайну і мистецтв
Міністерства освіти і науки України

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент
Рибалко Світлана Борисівна
Харківська державна академія дизайну і мистецтв,
професор кафедри історії і теорії мистецтва

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор,
член-кореспондент Академії мистецтв України
Станкевич Михайло Євстахійович
Інститут мистецтв Прикарпатського національного
університету ім. Василя Стефаника,
завідувач кафедри теорії та історії мистецтв

кандидат мистецтвознавства,
старший науковий співробітник
Жишкович Володимир Іванович
Інститут народознавства НАН України,
старший науковий співробітник

Захист відбудеться «12» лютого 2010 р. о 13-00 год. на засіданні спеціалізованої
вченої ради К 64.109.01 при Харківській державній академії дизайну і мистецтв
за адресою: 61002, м. Харків, вул. Червонопрапорна, 8

З дисертацією можна ознайомитися в бібліотеці Харківської державної академії
дизайну і мистецтв за адресою: 61002, м. Харків, вул. Червонопрапорна, 8

Автореферат розіслано «12» січня 2010 р.

Учений секретар
спеціалізованої вченої ради,
кандидат мистецтвознавства, доцент



Є.О. Котляр

Наукове видання

Шуліка Вячеслав Вікторович

ЦЕРКОВНИЙ ЖИВОПИС СЛОБОЖАНЩИНИ СЕРЕДИНИ
XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ: ІКОНОГРАФІЯ, СТИЛІСТИКА,
ТЕХНІКО-ТЕХНОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ

Автореферат
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства
17.00.05 – образотворче мистецтво

Підписано до друку 08.01.2010 р. Формат 60х90 1/16.
Папір офсетн. Друк – різнографія. Ум. друк. арк. 0,9
Гарнітура Times New Roman. Наклад 100 прим. Зам. №132482

«ФОП Шевченко»

Свідоцтво про державну реєстрацію № 04058870Ф0070809
м. Харків вул. Петровського, 34
т.: 700 42 81

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми. Одним із проявів процесу демократизації суспільства в Україні стала лібералізація релігійної політики. Останні два десятиліття ознаменувалися відродженням церковних приходів, широкомасштабною реставрацією та будівництвом нових храмів, що, у свою чергу, актуалізувало проблеми дослідження і збереження сакрального мистецтва. Здобуття Україною незалежності зумовило переосмислення національної історії мистецтва, в якому простежується зростання інтересу до її регіональних проявів і, зокрема, до традицій церковного мистецтва в різних регіонах країни.

Церковний живопис Слобідської України середини XIX – початку XX ст. є маловивченою галуззю українського мистецтва. Між тим Слобожанщина посідала гідне місце в церковній художній культурі України завдяки існуючим тут освітнім центрам, таким як Харківський колегіум у XVIII ст., іконописним майстерням у сл. Борисівка, м. Чугуєві, м. Харкові в XIX ст., а з 1902 р. підтримуваний на державному рівні Навчально-іконописній майстерні в сл. Борисівка. Вихідці із слобожанських іконописних центрів залишили помітний слід у світовій та українській художній культурі. Серед них – такі видатні вихованці іконописних майстерень, як І. Ю. Рєпін та Д. І. Безперчий. Іконописці Слобожанщини виконували церковні замовлення далеко за її географічними межами.

Внаслідок особливостей заселення регіону, Слобожанщина стала місцем перетину культур. У XIX – на початку XX ст. завдяки поєднанню західних та східних іконографічних джерел складається своя оригінальна іконографічна традиція, дослідження якої є необхідним для осмислення загальної історії іконопису.

В другій половині XVIII ст. Слобідська Україна була розділена між Харківською, Курською і Воронезькою губерніями Російської імперії, а сьогодні між Харківською, Сумською, Луганською, Донецькою областями України і Воронезькою, Курською та Білгородською областями Російської Федерації. Якщо церковне мистецтво сучасних Харківської і Сумської областей частково висвітлене в працях дослідників, то територія, яка відійшла до Російської Федерації, залишилася за межами наукових пошуків як російських, та і українських вчених. Крім того, десятиліття войовничого атеїзму, коли носії церковної культури піддавалися репресіям, зумовили зникнення цілого шару найважливішої інформації про іконографію, техніку та технологію слобожанських ікон і стінописів. Дослідження церковного мистецтва «російської» або «східної» Слобожанщини дозволяє збудувати цілісну картину розвитку цього явища художньої культури в регіоні, що має значення як у національному, так і в міжнародному контексті.

Прикордонне положення Слобожанщини визначає і актуальність позначеного вектора досліджень у практичному аспекті. Це атрибуція пам'ятників, необхідна для митної, музейної та антикварної справи. Отже, дане дослідження **актуальне** для наукової та реставраційної діяльності, як в умовах музею, так і безпосередньо в стінах відроджуваних храмів.

Зв'язок роботи з науковими програмами і темами. Дисертаційне дослідження виконане відповідно до плану підготовки наукових кадрів вищої кваліфікації кафедри історії і теорії мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв, а також відповідно до держбюджетної програми досліджень «Традиційне мистецтво Сходу і Заходу в культурному просторі України: від середньовіччя до сучасності» (затверджено рішенням Вченої ради ХДАДМ, протокол № 2 від 21.11.08 і Наказом МОН України, протокол № 1043 від 17.11.08, державний реєстраційний номер 0109U003031).

Мета дослідження полягає у побудові цілісної картини розвитку церковного живопису Слобідської України середини XIX – початку XX ст. і виявленні його іконографічних особливостей.

Задачі дослідження:

- зібрати і систематизувати спеціальну літературу, присвячену обраній темі, виявити стан вивченості питання;
- провести польові дослідження, ввести до наукового обігу нові імена та пам'ятники, скласти загальну картину церковного живопису Слобідської України середини XIX – початку XX ст.;
- систематизувати матеріали щодо іконописних центрів у регіоні, виявити методи і техніко-технологічні особливості роботи іконописців;
- виявити іконографічні особливості ікон у досліджуваному регіоні;
- визначити особливості іконографічних програм іконостасів і храмових стінописів Слобідської України;
- простежити зміни в розвитку іконостасів Слобідської України, визначити їхні особливості і типологію.

Таким чином, **об'єктом дослідження** є церковний живопис Слобідської України середини XIX – початку XX ст., а **предметом** – його іконографія, стилістика, техніко-технологічні особливості.

Межі дослідження визначаються метою роботи. Хронологічно дослідження охоплює період від середини XIX до початку XX ст., територіально – кордони Слобідських полків (до 1765 р.), що відповідає історичним кордонам Слобідської України, як єдиного етнокультурного регіону.

Методи дослідження. Для досягнення мети дослідження використані методи історико-культурної реконструкції, систематизації та типологізації. У виявленні особливостей іконографії слобожанських ікон, іконостасів, храмових

розписів застосовувалися прийоми і методи іконографічного та образно-стилістичного аналізів. Лабораторні методи дослідження дозволили виявити матеріальну структуру пам'ятників, уточнити їхні техніко-технологічні особливості.

Наукова новизна дослідження полягає в наступному:

- зібрано і систематизовано матеріали, що стосуються церковного живопису (ікони, іконостаси, храмові розписи) Слобожанщини середини ХІХ – початку ХХ ст.;
- введено до наукового обігу низку нових імен, пам'ятників (154), фактів.
- вперше здійснено іконографічну типологізацію пам'ятників іконопису Слобожанщини середини ХІХ – початку ХХ ст.; виявлені його джерела, іконографічні, стилістичні та техніко-технологічні особливості;
- визначені особливості іконографічних програм іконостасів і храмових стінописів середини ХІХ – початку ХХ ст.;
- вперше розглядається діяльність іконописних центрів Слобожанщини у контексті розвитку церковного мистецтва України досліджуваного періоду.

Особистий внесок здобувача полягає у реконструкції загальної картини церковного живопису Слобожанщини середини ХІХ – початку ХХ ст., в атрибуції та введенні до наукового обігу значної кількості пам'яток іконопису, іконостасів та стінописів; у виявленні іконографічних джерел церковного мистецтва зазначеного регіону, визначенні іконографічних особливостей та висвітленні діяльності іконописних центрів. Усі результати дисертаційного дослідження здобуті автором особисто.

Практичне значення отриманих результатів. Основні положення дисертаційного дослідження можуть бути використані в музейній діяльності, а також при реставрації та атрибуції пам'ятників церковного живопису Слобожанщини.

Матеріали дисертаційного дослідження можуть використовуватися при розробці програм теоретичних курсів, таких як іконографія, історія українського мистецтва, техніка і технологія живопису.

Апробація роботи. Основні положення і висновки дисертації викладені в доповідях та публікаціях на всеукраїнських та міжнародних конференціях: Дизайн-освіта (Харків, ХДАДМ, 2003 – 2009); Наукова конференція професорсько-викладацького складу ХДАДМ (Харків, ХДАДМ, 2003 – 2008); Теорія та практика матеріально-художньої культури (Харків, ХДАДМ, 2003 – 2005, 2007, 2008); Молода мистецька наука України (Харків, ХДАДМ, 2003, 2004); Слобожанські читання (Харків, ХХМ, 2004 – 2008); Збереження, дослідження, консервація, реставрація та експертиза музейних пам'яток (Київ, ННДРЦУ, 2005, 2008); Богуславські Читання: Образи людини в мові, культурі та мистецтві (Харків, ХДАДМ, 2006); Мистецька освіта в Україні: проблеми розвитку в

контексті болонського процесу (Харків, ХДАДМ, 2006); Волинська ікона: дослідження та реставрація (Луцьк, Музей волинської ікони, 2007, 2008); Наука і соціальні проблеми суспільства: освіта, культура, духовність (Харків, ХНПУ ім. Г. С. Сковороди, 2008); Харківщина та її культурна спадщина (Харків, ХНУ ім. В.Н. Каразіна, 2008).

Крім того, матеріали дисертації використовуються у навчальному процесі, що здійснюється кафедрою реставрації станкового і монументального живопису ХДАДМ.

Публікації. Основні положення дисертації викладені у 28 статтях, з яких 8 опубліковані в спеціалізованих виданнях, затверджених ВАК України.

Структура дисертації зумовлена цілями й завданнями дослідження. Обсяг основної частини дисертації становить 192 с., складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку літератури. Додатки складаються з приміток, ілюстративного матеріалу (323 ілюстрацій на 97 сторінках) та його переліку. Альбомна частина дисертації складає окремий том.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У **вступі** обґрунтовується актуальність теми, визначаються мета, завдання, об'єкт, предмет та методи дослідження, його часові та територіальні межі, наукова новизна і практичне значення одержаних результатів та можливості їх теоретичного і практичного використання. Надано інформацію про апробацію основних результатів, структуру та обсяг дисертації.

Розділ I «Живописне вбрання храмів Слобідської України середини XIX – початку XX століття: історіографія, джерельна база та методи дослідження» містить аналіз літератури з обраної проблеми, інформацію про джерельну базу та характеристику методів дослідження.

У підрозділі **1.1. «Церковне мистецтво Слобідської України як предмет наукового вивчення»** викладено головні етапи розвитку досліджень. Перший етап вивчення сакрального мистецтва Слобожанщини починається з другої половини XIX ст. Його кульмінацією та завершенням слід вважати XII-й архео-логічний з'їзд, що відбувся в Харкові в 1902 р. Тогочасні розвідки мали істори-ко-статистичний характер (праці арх. Філарета (Гумілевського), К. Щелкова,

О. Терлецького, К. Жилинської, Т. Буткевича, П. Чужимова, М. Любарського та ін.). То був час накопичення описового матеріалу щодо пам'яток сакрального мистецтва, що знайшов відображення в наукових працях Ф. Буслаєва, М. Покровського, Н. Кондакова, О. Уварова, В. Владимирського.

Після XII-го археологічного з'їзду починається другий етап вивчення церковного мистецтва, що характеризується дослідницькою діяльністю

харківських науковців. Складаються збірки іконопису в Харківському університеті та Харківському парафіяльному музеї, оприлюднюються праці М. Сумцова, Є. Рєдіна, Д. Багалія та Д. Міллера, Г. Лукомського. У зазначений період науковців цікавили лише пам'ятки церковного мистецтва, створені не пізніше початку XIX ст.

Третій етап, що починається після 1917 р., відзначається зниженням інтенсивності досліджень. На Слобожанщині у цей час працював С. Таранушенко, але церковне мистецтво середини XIX – початку XX ст. залишилося поза межами його наукових розробок. З 60-х рр. XX ст. на території СРСР починається новий виток вивчення церковного мистецтва, що проводився у контексті загальної історії живопису, без аналізу іконографії та богословських аспектів пам'яток. В цей час було опубліковано роботи Л. Міляєвої, Г. Логвина та П. Жолтовського.

Четвертий етап (після 1991 р. й до сьогодні) характеризується поживанням інтересу до іконографії та іконології, що знайшло відображення у публікаціях, присвячених церковному мистецтву України в цілому та Слобожанщини зокрема. Серед них особливо слід відзначити праці Д. Степовика, В. Овсійчука, Д. Кривавича, Я. Креховецького, Т. Паньок та ін. Часові рамки досліджень, як і на попередніх етапах історії вивчення сакрального мистецтва, завершуються початком XIX ст., залишаючи поза увагою церковне мистецтво Слобідської України середини XIX – початку XX ст.

1.2. «Джерельна база та методи дослідження». Джерельна база дослідження складається з матеріалів, які умовно розподіляються на декілька груп. До першої групи відносяться пам'ятки іконопису з музейних та приватних колекцій. Серед них – збірки ікон Харківського художнього музею, Національного художнього музею України (м. Київ), Чугуївського художньо-меморіального музею І. Ю. Рєпіна (Харківська обл.), Пархомівського художньо-історичного музею (Харківська обл), Сєверодонецького церковного музею (Луганська обл.), Лебединського міського художнього музею (Сумська обл.), Суджанського краєзнавчого музею (Курська обл., РФ), Борисівського краєзнавчого музею (Білгородська обл., РФ), а також матеріали приватних збірок.

Друга група джерел зібрана в результаті експедицій по храмах Харківської, Сумської, Луганської, Донецької, Білгородської й Курської областей, де можна спостерігати ікони в автентичному середовищі, у сусідстві з розписами та у контексті іконографічних програм іконостасів.

Третю групу джерел складають статистична і мемуарна література, церковні видання та путівники по Харкову другої половини XIX – початку XX ст.

Четверту групу джерел становить богословська література.

Для виявлення техніко-технологічних характеристик ікон та монументальних розписів Слобідської України була використана певна література з техніки та технології, реставрації станкового та монументального живопису.

Для досягнення поставленої мети застосовувалися теоретичні та практичні методи дослідження. Методи історико-культурної реконструкції, систематизації та типологізації дозволили скласти загальну картину розвитку іконографічної традиції Слобожанщини від середини XIX до початку XX ст., виділити характерні явища і осмислити їхню релігійну та соціокультурну детермінованість.

У роботі з літературними джерелами застосовувалися методи текстологічного аналізу, верифікації. У дослідженні особливостей іконографії слобожанських ікон, іконостасів та храмових розписів – прийоми і методи іконографічного та образно-стилістичного аналізів, а також загальнонаукові методи систематизації, класифікації, узагальнення; методи дедукції та індукції.

Серед практичних методів дослідження застосовувалися польові і лабораторні прийоми і методи. У польових розвідках використані методи інтерв'ювання, фотофіксації, первинного візуального аналізу. Лабораторні методи дослідження (в інфрачервоній та ультрафіолетовій галузях спектру, у рентгенівських променях, мікроскопічні, мікрохімічні та візуальні) дозволили виявити матеріальну структуру пам'ятників, уточнити їхні техніко-технологічні особливості.

У Розділі 2 «Іконописці, методи їхньої роботи та стилістичні особливості іконопису Слобожанщини» розглядаються діяльність іконописних осередків, особливості роботи, стильова еволюція церковного живопису.

У підрозділі 2.1. «Стилістичні особливості церковного живопису Слобожанщини» розкрито стильові зміни, які відбувалися в іконописі періоду, що досліджується. Зокрема відзначається, що в середині – другій половині XIX ст., іконописці Харкова та Чугуєва віддавали перевагу академічному живопису. У народному іконописі відзначається захоплення стилем *бароко* («*друге бароко*»), а з 70-х рр. XIX ст. набуває розповсюдження *селянський стиль*, виражений у плетеному декорі окладів. Наприкінці XIX – початку XX ст. в іконах та монументальних розписах простежується вплив *неовізантійського стилю*, а на початку XX ст. *стилю модерн*.

В *іконостасах* середини-другої половини XIX ст. найбільшого поширення набув *російсько-візантійський стиль*, а на межі XIX – XX ст. *неовізантійський*. Цей стиль на Слобожанщині характеризувався захопленням природними текстурами матеріалів, строго метричною конструкцією іконостаса, візантійськими формами капітелей пілястр. Стиль *модерн* представлений вітражним іконостасом Миколаївської домової церкви Юзефовичів (майстерня

Цеттера в Мюнхені). Тут канонічні іконографічні мотиви переплелися з флоральною орнаментикою тла та обрамлення.

У підрозділі **2.2. «Іконописні центри Слобожанщини»** подано огляд діяльності іконописних центрів у Харкові, Чугуєві, сл. Борисівка, Глинський пустині; висвітлено основні відмінності роботи осередків та методи роботи іконописців.

В Харкові в цей період працюють майстри Бабаєв, Д. Безперчий, Ф.Рєпнін, В. Карпов, Хмара, Кудряшов, М. Баско, Лавров, Є. Ковтуновський, І. Куликовський, М. Уваров, В. Великанов, Д. Пестріков, І. Святенко, Марченко, І. Крючков. Крім того працювали запрошені майстри – О. Сокіл, О. Савінов, В. Маковський, Матвєєв та ін. Більшість з них мала професійну освіту, що зумовило застосування в роботі натурного матеріалу, портретів, гравюр. Харківські іконописці запрошувалися для роботи над підкладними іконами, що замовляли московські мануфактури. До сьогодні збереглися переважно монументальні твори майстрів Харкова.

В Чугуєві працювали П. Тріказов, Є. Крайненко, брати Бунакови, Л. Персанов, І. Шаманов, Кричевський, Ф. Мяшин, Я. Логвінов, Іванніков, Я Пехтірьов. Крім того, з чугуївською іконописною школою пов'язані молоді роки І. Ю. Рєпіна. Чугуївські майстри використовували фарби власного виробництва. В кольоровій гамі набули поширення малинові та блакитні відтінки, оливкові фони, сірий та вохристий підмальовки та санкір. Опуші мали золотий, вохряний чи жовтий колір. Також на початку ХХ ст. писали ікони на золотих фонах з чорним опушем. Підкладні ікони чугуївські майстри майже не писали.

У сл. Борисівка працювали династії Ігнат'євих та Хвостенків, а також майстри Гавенко, Г. та О. Сидоренки, Т. та П. Ткаченки, О. та М. Кульгути, С. Ржевський, І. Ардиховський, О. Пономаренко. Сл. Борисівка стала центром виготовлення підкладних («личкових») ікон, прикрашених фольгою. Крім того, писали і «красочні» ікони, де містилося повне зображення. Цінувалися художні матеріали харківського виробництва. Борисівські майстри широко використовували припорохи. У досліджуваний період іконописці Борисівни виготовляли близько 300000 ікон на рік, що зумовило відкриття Учбово-іконописної майстерні, утримання якої здійснювалось державним коштом.

Іконописна майстерня в Глинській пустині була започаткована наприкінці ХІХ ст. Першим керівником майстерні став художник-реставратор Д. Струков.

Крім того, в м. Суджа Курської губернії працював живописець П. Ліхін, який виконував іконописні роботи та розписи храмів.

2.3. «Гравюра як іконографічний зразок». Доведено, що у досліджуваний період як іконографічний зразок використовувалися гравюри західноєвропейських (Ю. Шнорр, Г. Доре) та російських художників (з картин К. Брюллова, К. Штейбена та ін.). Найбільшого поширення отримали гравюри

до

Біблії

Ю. Шнорра. Беручи за основу композиції з гравюр, іконописці Слобідської України переробляли їх відповідно до норм православної іконографії.

У процесі дослідження виявлено три типи переробки композиції гравюр. До першої групи відносяться ікони свят, що характеризуються перекомпонуванням зображення зі зміною формату з горизонталі на вертикаль та видаленням символів західного благочестя. До другої групи відносяться монументальні розписи, в яких майстри дотримувалися горизонтального формату, як у Ю. Шнорра. Внаслідок збереження формату суттєве перекомпонування зображення практично виключалося. Однак в деяких випадках помітне видалення окремих персонажів або введення додаткових символів чи фігур. Третя група зображень являє собою репліки з гравюр, які простежуються в інших сюжетах, що свідчить не про сліпе копіювання, а про переосмислення зразків.

Розділ 3 «Ікони Слобідської України середини XIX – початку XX століття» присвячений іконографічним особливостям ікон Слобожанщини даного періоду. У підрозділі **3.1 «Шановані ікони Слобідської України та їхні списки»** подано огляд ікон Слобожанщини, що набули особливої пошани. Так на Слобожанщині існували ікони загальнорегіонального шанування, та ікони, що шанувалися локально. Це справило помітний вплив на коло зображень іконописних осередків (так в Борисівці набули поширення зображення Тихвінської ікони Богородиці, в Чугуєві – Володимирської).

У підрозділі **3.2 «Іконографічні особливості слобожанських ікон»** розглянуті основні іконографічні типи зображення Трійці Новозавітної, розповсюджені на Слобожанщині. Відзначено, що ікони Трійці Старозавітної у період, що досліджується, не одержали поширення. Персональні зображення Бога Отця в середині XIX – початку XX ст. малювалися переважно за мотивами картини Дж. Белліні «Бог Отець, що благословляє».

Виявлено чотири типи ікон Спасителя: оглавні, поясні, на повний зріст та тронні. Оглавні ікони Христа репрезентовані зображеннями Нерукотворного Образа. Поясні зображення Христа представлені іконографічним типом Христа Пантократора в кількох варіантах: 1. Образи Христа Пантократора, що тяжіють до візантійської схеми XII – XIII ст.; 2. Христос з державою і скіпетром; 3. «Благословення хліба та вина». Тронні зображення Ісуса Христа репрезентовані у двох іконографічних типах: «Спас Цар Царів» і «Спас Великий Архієрей». Іконографічний тип «Спас Цар Царів» набув найбільшого розповсюдження. Цей образ виявлено в кількох варіантах: Христос з Євангелієм; Христос з державою і скіпетром; Христос на престолі, що благословляє обома руками.

Зображення Христа на повний зріст виявлені в наступних ізводах. 1) близький до візантійської схеми – зображення Спасителя з відкритим

Євангелієм в лівій руці, правою рукою Спаситель благословляє (Халкіт); 2) зображення Спасителя, якій правою рукою благословляє, ліва рука притиснута до грудей; 3) зображення Спасителя, який правою рукою благословляє, а в лівій руці тримає державу. На відміну від аналогічного поясного ізводу, Христос підтримує державу знизу, а не покладає на неї руку. Окремим ізводом є образи Малочер-нетчанського Спаса (Кровоточивого), які отримали статус особливої пошани після чудесного знаходження цієї ікони в с. Мала Чернетчина в 1887 р.

Також виявлено групу зображень, яка репрезентує образи Спасителя іконографічного типу «Христос Цар Іудейський».

Аналіз ікон Богородиці показав, що іконографічний тип «Одигітрія» у класичному вигляді не набув поширення. Натомість розповсюдився тип «Одигітрія-Перевлепта» (ікони Озерянська, Ченстоховська, Казанська, Пряжевська (Горнальська), Тихвінська, Неопалима Купина). Озерянська ікона за своєю іконографією походить від Ченстоховської ікони. Основною відмінністю від протографа є напрям погляду Богородиці (він спрямований у бік Немовляти) та зображення ореола із зірок навколо німбів. За кількістю зірок, що оточують німби Богородиці та Немовляти, виявлені Слобожанські ікони поділяються на три групи. 12 зірок – ілюструє образ «Жони, одягненої в сонце (...)» з апокаліпсису;

5 зірок – ілюструє знайомство з католицьким молитовним правилом за чотками – «Розарій»; зірки навколо німбів відсутні. Шанування Озерянської ікони було настільки глибоким, що символіка зірок вплинула на іконографію інших ікон Богородиці, написаних на Слобожанщині («Коронування Пресвятої Богородиці», «Неопалима Купина»).

До різновидів Одигітрії, які потрапили на Слобожанщину з Московського царства, відносяться Казанські ікони Богородиці, відомі у регіоні в кількох ізводах. Відмітною рисою Каплуновської-Казанської ікони є зображення великої закритої корони. Глава Богородиці на Казанській-Височинівській іконі прикрашена відкритою короною зі стрілчастими зубцями. Разом з коронованими Казанськими іконами на Слобожанщині були широко представлені і традиційні Казанські ікони без корон.

Слобожанські іконописці в зображенні Смоленської ікони відходили від протографа, трансформуючи тип «Одигітрія», до якого належить згадана ікона, в іконографічний тип «Одигітрія-Перевлепта». Шанування Тихвінської ікони Богородиці пов'язано насамперед із сл. Борисівка, де знаходився Тихвінський монастир з чудотворною Тихвінською іконою Пресвятої Богородиці.

Суто словожанською групою ікон є Пряжевська (Горнальська) і Лоретська ікони, які походять від скульптури Богородиці з італійського міста Лоретто. Всі виявлені Слобожанські Лоретські образи показують поясне зображення Богородиці, і не зображують Її на повний зріст на тлі ніші (деталі інтер'єра храму в

Лоретто), як це було прийнято в московській традиції. Натяком на нішу може служити лише темне тло ікон. На відміну від московської традиції, на Слобожанщині Лоретський образ не іменувався «Прибавление ума». Пряжевська (Горнальська) ікона близька до класичної Одигітрії з більш достовірною передачею канонічного вбрання Богородиці та Немовляти, в той час як слобожанські Лоретські образи більш близькі до скульптурного зображення Богородиці.

Тип «Єлеуса» репрезентований Володимирською-Чугуївською і Пасівською-Цареградською іконами Богородиці. Остання мала статус особливої пошани в північній частині Слобожанщини (північ Сумської обл., південь Курської обл. РФ). За своєю іконографією образ походить від «Портрета Богоматері» («Мадонна з Пассау») «Madonna mit Kind (Passauer Gnadenbild)» що був написаний Лукасом Кранахом Ст. на замовлення Мартіна Лютера. При написанні «Портрета» Л. Кранах, вірогідно, користувався зразками італійського іконопису XIV – XV ст. і застосував композиційну схему ікон, які мали візантійське походження (звідси слобожанська назва ікони). На Слобідську Україну Пасівська-Цареградська ікона була перенесена в XVII ст. В XIX ст. шанування цієї ікони не слабшає.

Виявлені слобожанські ікони загалом дотримуються ікони-портрета Л. Кранаха, але низка відмінностей дозволяє стверджувати про формування оригінальної слобожанської традиції (непокрита Глава Богородиці; біла сорочка на Немовляті; оригінальне трактування складок мафорія Богородиці; зображення двох або чотирьох херувимів (або янголів) у верхніх кутах ікони). В іконах Пасівська-Цареградська відбилися стилістичні напрямки, властиві як світському, так і церковному мистецтву України.

У Чугуївському районі Харківської області особливо шанувалася Володимирська ікона, що посіла важливе місце серед іконних сюжетів іконописців Чугуєва і зображувалася в патрональних іконах. Основною відмінністю Чугуївського образу від протографа є трактування складок, зображення Богонемовляти в білому гіматії, вохристому хітоні з вохристим клавом. Також змінився принцип силуетності – фігури подані світлим силуетом на темно-зеленому тлі.

Серед виявлених ікон іконографічного типу Параклесіс присутні її класичні варіанти та Охтирська ікона Пресвятої Богородиці – одна з найшанованих ікон Слобідської України та Російської імперії. Найбільша кількість списків ікони була виконана чугуївськими іконописцями. Написи, що зустрічаються на чугуївських списках, свідчать про те, що вони найбільш близькі до протографа.

У списках ікони, виконаних на Лівобережній Україні, відчувається вплив чугуївської традиції, що може бути непрямим доказом домінування чугуївської

школи. Поряд зі списками, близькими до чугуївських зразків (і до протографа), на Лівобережжі виконувалися ікони і в традиціях місцевих шкіл.

Іконографія Охтирської ікони, що мала західне походження, була незвична для російських іконописців, на відміну від слобожанських. Якщо слобожанські іконописці виконували списки, з точністю повторюючи всі деталі зразка, то російські, намагаючись уникнути латинських елементів зображення, вводили іноді нові символи та деталі, які теж мали західне походження, але увійшли до російського іконопису кілька століть раніше. Також вживались спроби зробити зображення більш відповідним до східно-християнського благочестя.

В іконописі Слобожанщини виявлена *традиція зображень ікон в іконах*. Іконопис Слобідської України висував свої, властиві лише йому варіанти цього феномену: 1) ікони, які зображують явлення чудотворних образів, поширення на території Слобожанщини не одержали. Виявлено лише одну ікону – «Явлення Володимирської ікони Пресвятої Богородиці в с. Кочеток»; 2) ікони святих, з поміщеними над ними іконами; 3) виявлено тип «ікони в іконі», що представляє зображення ікони в структурі ікони Свята. Таке включення створює двопланове сприйняття образу – у його історичному контексті та в контексті шанування слобожанських святинь; 4) багаточасткові слобожанські ікони були виявлені двох видів: ікони, що вважалися оберегами, та «Воскресіння зі Святами».

Виявлено «**Компілятивні іконографії**» в слобожанській іконі та виділено їх три основних типи: 1) введення в ікони Богородиці різних іконографій атрибутів шанованих слобожанських ікон; 2) ікони свят з персонажами інших православних свят; 3) ікони Богородиці з «подвійною» іконографією.

Розділ 4 «Храмові стінописи та іконостаси Слобідської України середини XIX – початку XX сторіччя».

У параграфі 4.1. «**Іконографічні програми іконостасів Слобожанщини**» показано, що вперше після епохи бароко поширюється високий іконостас, основою якого стає схема розташування рядів іконостасів XVII-XVIII ст. Барокову ритмічну структуру змінює метрична структура з підвищеною центральною аркою над Царськими Вратами.

П'ятирядні іконостаси Слобожанщини пов'язані із діяльністю запрошених з Києва та Москви майстрів. Незважаючи на різне місце виготовлення, вівтарні перегороди мають практично ідентичні іконографічні програми та декор.

Дослідження показало, що низькі вівтарні перегороди (від одного до трьох рядів) набули більшого поширення та виконувалися місцевими майстрами.

Загальною тенденцією у виготовленні дворядних та трирядних іконостасів є нерозуміння символіки деісисного чину. У більшості іконостасів деісисний чин або повністю зникає, або з'являються «псевдодеісиси», з нечисленними, часто випадковими іконами апостолів. В центрі такого ряду

розташовувалася не деїсісна композиція, а ікона свята. Іноді майстри не включали до іконостасу деїсісного чину, а розміщали пророчий ряд з іконою свята в центрі.

У досліджуваній період замість деїсісного чину головним рядом слобожанського іконостасу стає святковий, що мав особливу структуру, в центрі якої розміщала перенесена з місцевого ряду ікона Таємної Вечері. Таке розташування ікон має аналогії в іконостасах українського бароко XVII – XVIII ст.

На формування іконостасу середини XIX – початку XX ст. вплинули й ампірні іконостаси першої половини XIX ст. Від ампірних перегород в іконостасах Слобожанщини залишилося визолочене саяво над Царськими Вратами. Це саяво посіло те місце, де повинна була стояти ікона Таємної Вечері. Іноді, як у ритмічних іконостасах доби бароко, ікона Таємної Вечері підвищена відносно інших ікон свят. Однією з особливостей святкових чинів слобожанських іконостасів є сотеріологічна побудова. Святковий ряд може містити декілька іконографічних програм.

Царські Врата Слобожанських іконостасів другої половини XIX ст. за конструкцією переважно не мали загального завершення (коруни). Образ «Благовіщення» перемістився до центру; згору та знизу від нього розмістилися образи євангелістів в овальних медальйонах. Наприкінці XIX – початку XX ст. знову з'являється загальна коруна. Спочатку вона ледь помітна (храм с. Борисівка та Миколаївський домовий храм Юзефовичів), згодом фігурна коруна наближається до щипцевої форми (храм Трьох Святителів, Харків).

4.2. «Іконографічна програма стінописів Слобожанщини» На підставі зібраного матеріалу виділено три типи рішення храмових стінописів: копійно-компілятивний, патрональний та сотеріологічний. Так, в основі першого типу – авторитетні, як правило, столичні зразки. З храму Христа Спасителя в Москві запозичалося живописне рішення купола, вітрил, стовпів. З Володимирського собору в Києві – розпис «Страшний Суд», образи св. кн. Володимира та Ольги, образ Богородиці в апсиді. Патрональний тип рішення стінописів передбачав зображення святих, розташованих по «типах святості». За таким принципом вирішувалися розписи монастирських і деяких парафіяльних храмів. Для розписів великих монастирських церков часто запрошувалися столичні майстри. У монастирських храмах зберігалася типологія в розташуванні святих, у парафіяльних храмах вона могла порушуватися на користь патронального принципу. Сотеріологічний принцип розкриває історію спасіння (сюжетні композиції, між якими могли зображуватися окремі фігури святих).

У розписах останнього типу простежуються наступні варіанти рішень: 1) розміщення сюжетів у хронологічному порядку земного життя Христа в наві храму, старозавітні сюжети, які пророкують про прихід Месії; Моління про

чашу та Воскресіння – у вівтарі; 2) розташування євангельських сюжетів, що мають не історичний чи наративний, а смисловий зв'язок; 3) умовний розподіл храму на сектори, де в розписах поступово розкривається історія спасіння. В домових храмах навчальних закладів сюжети «Благословення дітей» та «Отрок Ісус в Храмі» розташовувалися поряд.

Розвиток християнської археології на межі XIX – XX ст. додав до системи слобожанських розписів в 1910-і рр. зображення ранньохристиянських символів, що впліталися в орнаментику розписів, або являли окремі композиції.

ВИСНОВКИ

Результати проведеного дослідження дозволяють зробити наступні висновки:

1. В історії вивчення церковного мистецтва Слобідської України виділяється кілька етапів. *Перший* (сер. XIX ст. – 1902) відрізняється накопиченням статистичного матеріалу. *Другий* (1902 – 1917) характеризується діяльністю харківських учених: збираються і систематизуються матеріали, створюються збірки ікон у Харківському університеті, Харківському єпархіальному музеї. Церковне мистецтво вивчається в контексті богослов'я й іконографії. *Третій* період (1917 – 1991) відзначається зниженням інтенсивності досліджень та відновленням інтересу до ікони в 1960-і рр. Вивчення церковного мистецтва здійснюється в контексті загальної історії живопису. *Четвертий етап* (1991 – дотепер) відрізняється інтересом до іконографії та іконології. Разом з тим дослідження сакрального мистецтва Слобожанщини на всіх етапах розвитку обмежується кінцем XVIII – початком XIX ст., залишаючи іконографію церковного мистецтва Слобідської України другої половини XIX ст. поза науковим дискурсом.

2. Встановлено, що професійний церковний живопис Слобожанщини в середині – другій половині XIX в. розвивався у руслі традицій *академізму*. Поряд з академізмом існував «*селянський*» стиль, який відбився у декорі іконних шат. Окремий напрямок у сакральному мистецтві регіону утворило так зване «*друге бароко*». На межі століть на іконопис Слобожанщини справляв вплив *неовізантійський* стиль, а на початку XX ст. – стиль *модерн*, який в першу чергу позначився на оздобленні іконостасів та монументальних розписів.

3. У досліджуваній період монастирська іконописна традиція відходить на другий план. Єдиним монастирським іконописним центром була школа в *Глинській пустині*, діяльність якої припадає на кінець XIX ст. Іконописна школа *Святогорського монастиря*, що існувала у XVIII ст., після відродження монастиря в 1844 р. не була відновлена.

Головну роль відіграють міські та сільські іконописні центри в Харкові, Чугуєві, Борисівці. У Харкові працювали художники з академічною освітою та

їхні учні, що зумовило застосування натурального матеріалу, портретів, гравюр. Серед них такі майстри, як Д. Безперчий, Ф. Рєпнін, В. Карпов, Є. Ковтуновський, І. Куликовський, М. Уваров, В. Великанов, Д. Пестріков, І. Святенко, Марченко, І. Крючков та ін. Працювали майстерні з виробництва підкладних ікон у срібних ризах, деякі з них були філіями московських мануфактур.

Уперше розкрито діяльність і методи роботи самого великого на Слобожанщині іконописного центру в сл. *Борисівка*, де в 1902 році була відкрита Учбово-іконописна майстерня, що разом з Палехською, Мстерською і Холуй-ською стала першим навчальним закладом подібного типу в Російській імперії. У майстерні викладалися іконопис і реставрація.

Борисівські іконописці писали ікони двох видів – «личкові» (підкладні) і «красочні», зразками для яких служили олеографічні та лубочні картинки, літографії з книг і журналів. Часто для написання ікон використовувалися репродукції творів майстрів Ренесансу. Іконописці Борисівки використовували припорохи. У Борисівці домінувала дерев'яна основа ікон (липа, ясен, сосна). З кінця ХІХ ст. писані образи, як більш дорожчі, стали витіснятися дешевими фольговими та кіотними іконами. В цей період сл. *Борисівка* стає центром виготовлення підкладних ікон.

4. Вперше висвітлені методи роботи і техніко-технологічні особливості *чугуївських* іконописців. Ікони *чугуївських* майстрів тяжіли до академічного напрямку. Тут не застосовували перенос малюнка методом припороха; за рідкісним винятком, не виготовляли підкладних ікон (а якщо виготовляли, то прикрашали різьбленим позолоченим окладом). Чугуївська школа розділялася на «підшколи», у яких домінували принципи роботи засновників майстерень. Важливо відзначити, що *чугуївській* іконопис мав старообрядницькі корені, що відбилося на іконографії деяких ікон («Воскресіння», ікони-ставротеки).

У першій половині ХІХ ст. одержали поширення кольорові (червоні) ґрунти, у другій половині білі, іноді двошарові. Іконописцями Чугуєва використовувалася дерев'яна основа (липа, сосна, осика) з однією або двома врізними шпонками. Іноді майстри Чугуєва застосовували полотняну та металеву основу.

У кольоровій гамі ікон переважали холодні малинові та блакитні відтінки; поширення отримали оливкові фони, жовті, вохристі, золотаві опуші, сіро-оливкові санкірі та імприматури. Наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. з'являються ікони, написані на золотому тлі з чорним опушем. Лицеве письмо на межі століть виконувалося по вохристому санкірю.

5. На іконопис досліджуваного періоду справили вплив гравюри з творів К. Штейбена, В. Шебуєва, П. Батоні, К. Брюллова, а також ксилографії Ю. Шнорра і гравюри Г. Доре. Виявлено кілька видів перекомпонування гравюр для іконопису і монументальних розписів.

6. Шанування деяких ікон на Слобожанщині мало локальний характер, що відображалося в сюжетному колі окремих шкіл. У середині XIX та на початку XX ст. формуються особливі слобожанські іконографічні ізводи Христа і Богородиці. Поряд із візантійськими схемами, що тяжіють до XII – XIII ст., використовувалися західноєвропейські схеми католицького та протестантського типів благочестя. Поряд з іконографічними ізводами Христа з відкритим Євангелієм і жестом благословення, у середині XIX ст. зустрічаються зображення Спасителя (персональні або в іконах Трійці), де Він вказує на Своє серце (відгомін католицького свята Серця Христового). У другій половині XIX – початку XX ст. такий ізвод витісняється іконами Христа з Євангелієм або з державою в руці. Персональні ікони Бога Отця, які малювалися з твору Дж. Белліні «Бог Отець, якій благословляє», простежуються протягом усієї другої половини XIX ст.

7. До ікон Богородиці, що йдуть від *латинського* благочестя, відносяться Пряжевська (Горнальська) та Охтирська. Іконографія Пряжевської ікони походить від Лоретської скульптури Богородиці (Італія) і являє собою оригінальну інтерпретацію протографа. Така іконографія зустрічається лише на Слобожанщині. Вона репрезентована у двох видах: Лоретський та Пряжевський (Горнальський) образ. На Слобожанщині, на відміну від інших регіонів, Охтирський образ не отримує значних іконографічних змін.

Ікона «Пасівська-Цареградська» має *протестантське* коріння. Її іконографічне джерело – «Портрет Богоматері» («Мадонна з Пассау»), виконаний Лукасом Кранахом Старшим на замовлення Мартіна Лютера. Образ відомий у багатьох списках і оригінальній слобожанській інтерпретації. Проникнення на Слобожанщину Охтирської та Пасівської ікон відбувалося через Румунію, що зафіксовано в румунських ізводах.

Поширюються Богородичні ікони *візантійських ізводів*: Володимирська, Казанська, Тихвінська, Смоленська, які зазнають змін: зображення різних за формою корон у Казанській іконі, зміни принципу силуетності у Володимирській іконі, наближення іконографічного типу «Одигітрія» до типу «Одигітрія-Перевлепта» (Смоленська ікона). Особливе місце серед Богородичних ікон посідає Озерянська ікона, відома в кількох варіантах. Її символічний лад вплинув на інші ікони Богородиці («Неопалима Купина», «Коронування»).

8. Особливу роль в іконографії Христа відіграє євхаристичний аспект. Набуває поширення оригінальний ізвод, близький до поясного Пантократора – «Благословення хліба і вина». В останній чверті XIX ст. на півночі Слобожанщини поширюються ікони Спаса Кровоточивого (Малочернетчанського), де наочно показано суть євхаристії. В іконостасах ікона Таємної Вечері переміща-

ється до центру Святкового ряду, що свідчить про особливе шанування євхаристичних зображень.

У тронних образах Христа переважне поширення одержує тип «Цар Царів», як виразник ідеї «симфонії священства і царства». Євхаристичний аспект у цьому іконографічному типі знаходить відображення в традиції розміщувати потир на грудях далматика Христа (Борисівський іконопис).

Місцевою іконографічною традицією слід вважати зображення ікон у просторі ікони, та іконографічні компіляції, що пояснюється прагненням гранично сакралізувати образ, з'єднавши в одній іконі кілька ікон.

9. У досліджуваний період простежується розвиток високого іконостаса на основі схеми розташування чинів XVII-XVIII ст. Іконостас має метричну структуру з підвищеною центральною аркою. Іконостаси з п'яти рядів пов'язані з діяльністю майстрів з Києва та Москви. Незважаючи на різне місце виготовлення, вони ідентичні за іконографічною програмою і декором.

На Слобожанщині переважали низькі (в 1-3 ряди) іконостаси. Загальною для двох та трьохрядних іконостасів є відсутність деїсисного чину, або його заміщення «псевдодеїсисами», з нечисленними іконами апостолів (іноді – пророків) та іконою свята у центрі. Головним рядом слобожанського іконостасу стає Святковий з іконою Таємної Вечері в центрі, переміщеної з першого ряду в другий. Таке розміщення ікон має аналогії в іконостасах українського бароко XVII-XVIII ст. Іноді ікона Таємної Вечері підвищена відносно ікон свят. Відмітною рисою святкових чинів слобожанських іконостасів є сотеріологічний принцип побудови святкового чину, якій може розділятися на кілька окремих програм.

10. Храміві розписи виконувалися олійними фарбами по вапняно-піщаній штукатурці, поверх якої наносився олійний або клеє-крейдяной ґрунт. У середині XIX ст. застосовували кольорові ґрунти (вохра червона), згодом їх змінили білі. Єдиний приклад розпису в техніці стереохромії – Спасо-Преображенська церква в маєтку І.Г.Харитоненка «Наталівка».

У рішенні храмівих стінописів виділяються три домінуючі типи, а також їхні сполучення: *Перший тип* – копійно-компілятивний. Використовуються іконографічні програми або комбінації окремих розписів, запозичені зі столичних храмів. *Другий тип* – патрональний. Зображення святих, розташованих по «типах святості». Такий принцип застосовувався в розписах монастирських і деяких парафіяльних храмів. *Третій тип* – сотеріологічний, присвячений історії спасіння. Він представляє сюжетні композиції, між якими могли розташовуватися окремі фігури святих.

11. Дисертація відкриває перспективи для подальшого наукового вивчення іконографічної традиції Слобожанщини, що передбачає розширення джерельної бази та хронологічних рамок дослідження.

СПИСОК ОСНОВНИХ ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Шулика, В. «Компилятивные иконографии» в Слобожанской иконе / В.В. Шулика // Вісник ХДАДМ. – Х.: ХДАДМ, 2006. - № 5 – С. 149-157.
2. Шулика, В. Ахтырская икона Пресвятой Богородицы и ее списки / В.В. Шулика // Культурна спадщина Слобожанщини. Культура і мистецтво: Число 6. – Х.: Мачулін, 2007. – С. 54-63.
3. Шулика, В. Гравюра как иконографический образец в иконописи Слободской Украины вт. пол. 19 нач. 20 ст. / В.В. Шулика // Наукова конференція професорсько-викладацького складу ХДАДМ за підсумками роботи у 2006-2007 н. р. – Х.: ХДАДМ, 2007. – С. 124-140.
4. Шулика, В. Иконографическая программа росписей Спасо-Преображенского храма в Натальевке / В.В. Шулика // Вісник ХДАДМ.– Х.: ХДАДМ, 2009. - №5. – С. 178-182
5. Шулика, В. Иконы XVI в. из Волынского епархиального древлехранилища в собрании Харьковского художественного музея. Иконографические и технико-технологические особенности / В.В. Шулика // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIV міжнародної наукової конференції м. Луцьк. – Луцьк: ВКМ, МВІ, 2007. – С. 35-43.
6. Шулика, В. Іконографічні програми храмових стінописів Слобідської України II-ої пол. XIX – поч. XX ст. / В.В. Шулика // Вісник ХДАДМ № 3. – Х.: ХДАДМ, 2007. – С. 143-151.
7. Шулика, В. Пряжевская икона Пресвятой Богородицы на Слободской Украине / В.В. Шулика // Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XV міжнародної наукової конференції м. Луцьк. – Луцьк: ВКМ, МВІ, 2008. – С. 77-82.
8. Шулика, В. Росписи храма в с. Кочеток и Владимирская икона Пресвятой Богородицы / В.В. Шулика // Матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції «Наука і соціальні проблеми суспільства: освіта, культура, духовність». – Х.: ХНПУ ім. Сковороди, 2008. – С. 344-347.
9. Шулика, В. Символика звезды в иконе Богородицы Озерянская. Влияние иконографии Озерянской иконы на иконографию Слобожанских Богородичных икон / В.В. Шулика // Наукова конференція професорсько-викладацького складу та студентів СНТТ ХДАДМ за підсумками роботи у 2004-2005 н.р. – Х.: ХДАДМ, 2005. – С. 10-19.
10. Шулика, В. Стилистические особенности и реставрация иконы Богородицы «Пасовская – Цареградская» из храма Рождества Христова в с. Уланок / В.В. Шулика // Проблеми збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток. V Міжнародна науково-практична конференція.– К.: ННДРЦУ, 2005. – С. 345 – 348.

11. Шулика, В. Три иконы из южного иконостаса храма Рождества Христова в с. Уланок / В.В. Шулика // Вісник ХДАДМ. – Х.: ХДАДМ, 2005. – № 7 – С. 123 – 133
12. Шулика, В. Тронные образы Христа в иконописи Слобожанщины второй половины XIX – нач. XX ст. / В.В. Шулика // Вісник ХДАДМ. – Х.: ХДАДМ, 2008. – №4. – С. 120-128.
13. Шулика, В. Феномен «икона в иконе» в иконописи Слобожанщины второй половины XIX – нач. XX в. / В.В. Шулика // Вісник ХДАДМ. – Х.: ХДАДМ, 2007. – № 5. – С. 173-184.
14. Шулика, В. Храмовая роспись «Рождество-Поклонение волхвов» в храме Рождества Христова в с. Уланок / В.В. Шулика // Вісник ХДАДМ. – Х.: ХДАДМ, 2004. – № 2. – С. 141-150.
15. Шулика, В. Церковное искусство Слобожанщины второй половины XIX нач. XX вв. в контексте церковного искусства этого периода в Российской империи / В.В. Шулика // Вісник ХДАДМ. – Х.: ХДАДМ, 2005. – № 1. – ч. III. – С. 215 – 224.
16. Шулика, В. Реставрация фрагмента росписи «Св. Николай Чудотворец» из Чугуевского художественно-мемориального музея им. И. Е. Репина / В.В. Шулика, О.В. Бабак, Е.Ю. Гончарова // Збереження, дослідження, консервація, реставрація та експертиза музейних пам'яток. Наукові доповіді VI Міжнародної науково-практичної конференції. – К.: ННДРЦУ, 2008. – С. 337-240.

АНОТАЦІЯ

Шуліка В.В. Церковний живопис Слобожанщини середини XIX – початку XX століття: іконографія, стилістика, техніко-технологічні особливості – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.05 – образотворче мистецтво. – Харківська державна академія дизайну і мистецтв. – Харків, 2009.

Дисертацію присвячено іконографії, стилістиці та техніко-технологічним особливостям церковного живопису Слобожанщини сер. XIX – поч. XX ст. Розкрито діяльність іконописних центрів Слобожанщини, стилістичні та техніко-технологічні особливості стінописів та іконопису. Вперше проведено іконографічний аналіз іконопису та стінописів Слобожанщини, визначено іконографічні програми іконостасів та монументальних розписів, їхні іконографічні джерела. Введено до наукового обігу невідомі раніше твори, імена іконописців, факти.

Ключові слова: Слобожанщина, іконографія, церковний живопис, іконостас, ікона.

АННОТАЦИЯ

Шулика В.В. Церковная живопись Слобожанщины середины XIX – начала XX века: иконография, стилистика, технико-технологические особенности – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.05 – изобразительное искусство. – Харьковская государственная академия дизайна и искусств. – Харьков, 2009.

Диссертация посвящена иконографии, стилистике и технико-технологическим особенностям церковной живописи Слобожанщины середины XIX – начала XX в. В результате исследования установлено, что профессиональная церковная живопись Слобожанщины в середине – второй половине XIX в. развивалась в русле традиций академизма. В народной иконописи в это время отмечается увлечение стилем барокко («второе барокко»), а с 70-х гг. XIX в. получает распространение крестьянский стиль, выраженный в плетеном декоре окладов. В конце XIX – нач. XX в. в иконах и монументальных росписях Слобожанщины отмечается влияние неовизантийского стиля. В иконостасах середины – второй половины XIX в. наибольшее распространение получил русско-византийский стиль, а на рубеже XIX – XX веков – неовизантийский. Стиль модерн прослеживается в иконостасах и монументальных росписях начала XX в. (росписи Храма Трех Святителей в Харькове, иконостас Николаевской церкви Юзефовичей и др.).

В исследуемый период в иконописи Слобожанщины главную роль играют городские и сельские иконописные центры в Харькове, Чугуеве, Борисовке. В Харькове работали художники с академическим образованием и их ученики, что обусловило применение натурального материала; работали мастерские по производству подокладных икон в серебряных ризах, некоторые из них являлись филиалами московских мануфактур.

Впервые получили освещение деятельность и методы работы самого крупного на Слобожанщине иконописного центра в сл. *Борисовка*, где в 1902 г. была открыта Учебно-иконописная мастерская, которая вместе с Палехской, Мстерской и Холуйской стала первым учебным заведением подобного типа в Российской империи. В мастерской преподавались иконопись и реставрация.

Борисовские иконописцы писали иконы двух видов: личковые (подокладницы) и красочные, образцами для которых служили олеографические и лубочные картинки, литографии из книг и журналов. Часто для написания икон использовались репродукции мастеров Ренессанса. С конца XIX в. писанные образы, как более дорогие, стали вытесняться дешевыми фольговыми и киотными иконами.

Впервые получили освещение методы работы и технико-технологические особенности *чугуевских* иконописцев. Иконы чугуевских мастеров тяготели к академическому направлению. Здесь за редким исключением, не изготавливали подкладных икон. Чугуевская школа разделялась на ряд «подшкол», в которых доминировали принципы работы основателей мастерских. Чугуевская иконопись имела старообрядческие корни, что отразилось на иконографии икон «Воскресение Христово с праздниками», в иконах – ставротеках и др.

Монастырская традиция иконописания в конце XIX в. представлена иконо-писной школой в Глинской пустыни, где обучение иконописцев осуществлялась на основе академических образцов. Иконописная школа Святогорского монастыря после возрождения обители в 1844 г. не была восстановлена.

К середине XIX – началу XX в. на Слобожанщине формируются оригинальные иконографические типы Христа и Богородицы. Автором исследования впервые проведена классификация слобожанских икон середины XIX – начала XX в. по иконографическим типам. Установлено, что некоторые иконы имели локальное, а иные общеслобожанское почитание. Наряду с древними византийскими схемами, восходящими к XIII-XIV вв., использовались западноевропейские схемы, относящиеся к католическому и к протестантскому типу благочестия.

Особую роль в иконографии Христа играет евхаристический аспект. В тронных образах Христа преимущественное распространение получил тип Царь Царей, как выразитель идеи «симфонии священства и царства». Выявлены местные иконографические традиции, связанные с помещением изображений икон в пространство иконы, а также иконографические компиляции, что объясняется стремлением предельно сакрализовать образ, соединив несколько моленных образов.

В изучаемый период прослеживается развитие высокого иконостаса на основе схемы расположения чинов XVII-XVIII ст. Иконостас имеет метрическую структуру с повышенной центральной аркой. Общим для двух и трехрядных иконостасов является отсутствие деисисного чина, либо его замещение «псевдодеисисами». Главным рядом слобожанского иконостаса становится Праздничный, имеющий сотериологический принцип построения, что позволяет воспринимать его как ряд нескольких программ.

В решении храмовых стенописей выделено три типа: 1) копийно-компилятивный (используются иконографические программы или комбинации отдельных росписей, заимствованные из столичных храмов); 2) патрональный (изображения святых, расположенных по «типам святости», с редкими вкраплениями сюжетных композиций); 3) сотериологический (представляет сюжетные композиции, посвященные истории Спасения, между которыми могли помещаться отдельные фигуры святых).

Введены в научный оборот новые произведения, факты, имена мастеров церковной живописи.

Ключевые слова: Слобожанщина, иконография, церковная живопись, иконостас, икона.

ANNOTATION

Shulika V.V. Ecclesiastical Painting of Slobojanshina of the Middle of the 19th – the Beginning of the 20th Century – Manuscript.

Thesis for obtaining the scientific degree of the Candidate in the History of Art, Speciality 17.00.05 – Fine Arts. – Kharkiv State Academy of Design and Arts. – Kharkiv, 2009.

The subject matter of the research is iconography, stylistic features and media of the Slobojanshina. The particular task of the research is to study the activity of the artistic centers of Slobojanshina, to show their technical methods of mural painting and of icons. The iconographical analysis of the Slobojanshina easel and mural painting was made for the first time; the iconographical systems of the iconostases and mural paintings were also under the study. The sources of the artistic education of the Slobojanshina artists of the 19th – the beginning of the 20th century were systemized. Some personalities and their masterpieces, facts earlier unknown to the art history were revealed.

Key words: Slobojanshina, iconography, ecclesiastical (church) painting, iconostasis, icon.