

**Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет
Національна Академія мистецтв України
Інститут культурології
Ministry of Education and Science of Ukraine
Rivne State University of the Humanities
National Academy of Arts of Ukraine
Institute for cultural research
(Institute of culturology)
National Academy of Arts of Ukraine**

**УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА :
МИНУЛЕ, СУЧАСНЕ, ШЛЯХИ РОЗВИТКУ
Науковий збірник**

**UKRAINIAN CULTURE :
THE PAST, MODERN, WAYS OF DEVELOPMENT
Scientific journals**

**Напрямок : Мистецтвознавство
Branch : Art Criticism**

**За загальною редакцією В. Г. Виткалова
Editor-in-Chief V. Vytkaľov**

**Засновано у 1995 році
Founded in 1995**

**Випуск 24
Issue 24**

**Рівне : РДГУ, 2017
Rivne : Rivne State University in the Humanities, 2017**

Research methodology. The methodology of the study involves the use of the methods of analysis and synthesis. The source base is the work of V. Gromchenko, who studies the origin of music formation for the instrument solo. I. Moutuzkin analyzes the peculiarities of the flute music at the beginning of the XX century. In the writings of A. Kushnir, the main criteria for evaluating the skill of flutist are considered. However, there are no special studies devoted to solo flute works yet.

Results. It can be concluded that among the works intended for flute execution, one of the most complex is solo. The solo performance eliminates the need to achieve a slender ensemble that is already needed even in a duet. However, the requirements for the performer, due to the fact that he sometimes with the help of a technical acceptance or a psychological determination reproduces the dialogic principle of the deployment of the musical material, come to the foreground. The fate of the work will depend on the presentation.

Novelty. The works for the solo instrument require a balance between an intonation, a breathing technique, an articulation, technical skills and the specificity of the sound. In solo works, the flutist creates the additional lines at the expense of singing, clicking, multiphonic, bypassing the linearity of the texture. The absence of other performers requires the filling of musical space, the possession of musical time and, at the same time, gives freedom in the metro rhythmic sense, eliminating the need for a common intonation and a single breath that is present in ensemble performance.

The practical significance. Ukrainian educators may find the information contained in this article useful for conclusions about the development of the national music for flute solo and its great potential.

Key words: flute solo, means of expression, the latest techniques of the game.

Надійшла до редакції 9.10.2017 р.

УДК 7.046.3(477.54):75.03«16»

СЛОБОЖАНСЬКА ІКОНА «ПРЕОБРАЖЕННЯ» З КОЛЕКЦІЇ ХАРКІВСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ: ІКОНОГРАФІЯ, СТИЛІСТИКА, АТРИБУЦІЯ

Шуліка В'ячеслав Вікторович, кандидат мистецтвознавства,
доцент, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, м. Харків
shulikavv@ukr.net

Статтю присвячено іконі «Преображення» із зібрання Харківського художнього музею. Вперше розглянуті питання походження пам'ятки. На думку автора, ікона походить із Білогірського Свято-Миколаївського Горнальського монастиря колишнього Сумського черкаського (Слобідського-Українського) полку. Ікона є твором бароково-маньєристичного синтезу, що властиво слобожанському іконопису другої пол. XVII ст., має оригінальні деталі іконографії, які отримали подальше поширення в іконописі Лівобережної України в XVIII ст.

Ключові слова: Слобожанщина, ікона, бароко, маньєризм, Преображення.

Постановка проблеми. На початку 20-х рр. XX ст. до збірки Музею українського мистецтва у Харкові надійшла велика за розміром іконостасна пам'ятка «Преображення». На той час ця ікона (ЖРУ 7) була чи не єдиною слобожанською іконою XVII ст. у збірці Харківського художнього музею (далі ХХМ), атрибуція якої, як пам'ятки слобожанського іконопису, не викликає суперечок. Хоча в наукових розвідках українських мистецтвознавців цій іконі приділено чимало уваги, сьогодні не має єдиної думки щодо її походження та датування. Окрім того, за рамками наукових досліджень залишились питання її іконографічних особливостей.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Ікона «Преображення» тривалий час не мала чіткої атрибуції. В музейній Науковій картці ікони лише вказано, що вона походить із «Белгородського монастиря». Атрибуції 1960-х рр. відносили цей витвір іконопису до волинської школи XVII ст., пізніше до Наддніпрянщини XVIII ст. В альбомах збірки Харківського художнього музею [19–21] іконі «Преображення» не було приділено уваги взагалі.

Перша наукова атрибуція пам'ятки зроблена 1969 р. С. Таранушенком, який вказав, що ікона написана на теренах Харківщини на рубежі XVII–XVIII ст. П. Жолтовський спочатку був згоден з цією атрибуцією, про що свідчить його підпис на фото ікони в ХХМ, але пізніше датував ікону початком XVIII ст. [5; 55]. Л. Міляєва датувала ікону 30-ми рр. XVIII ст. Це датування було прийнято й ХХМ. Д. Степовик [17; 286] та харківська дослідниця Т. Паньок [14], наслідуючи думку П. Жолтовського, датували ікону початком XVIII ст. Але київська дослідниця С. Оляніна згодна з датуванням ікони С. Таранушенком, тобто датує ікону кінцем XVII ст. [12; 224–226].

Розбіжності в датуванні пам'ятки не завадили майже одностайному висновку, що ікона «Преображення» з ХХМ є видатною пам'яткою українського бароко. Лише С. Оляніна звернула увагу на маньєристичну складову рельєфного декоративного тла ікони.

Ікона Преображення із згаданої збірки не має чіткої атрибуції. Аналіз останніх публікацій показав, що існує дві основні думки щодо датування пам'ятки: це друга пол. XVII ст. та перша пол. XVIII ст. Невирішеними залишаються й питання походження ікони.

Мета статті полягає в уточненні атрибуції, визначення стилістичних та іконографічних особливостей ікони.

Виклад основного матеріалу дослідження. Ікона «Преображення», велика шестикутна іконостасна ікона (116,5x74,5), презентує візантійську іконографічну схему, де композиція поділена на два регістри. У верхньому, на повний зріст зображено Ісуса Христа в мандорлі, якого фланкують зображення пр. Мойсея та Іллі. Справа від Христа розміщене погруддя Бога Отця та Бог Дух Святий у вигляді голуба.

Одяг Христа зображено напівпрозорою коричневою фарбою в два тони, в світлих ділянках одягу залишено срібне тло. Відкриті ділянки тіла написані щільно, з використанням білил. Правою рукою Христос благословляє, лівою вказує на Мойсея. В середині німбу Христа червоною фарбою вписано хрест з літерами $\omicron$ ω ν (Сушій). Розташування літер грецьке, де літера ω розташовується зверху. По сторонам від шиї Христа напис $\text{I}\Sigma\text{X}\Sigma$ коричневою фарбою. Ноги Христа зображені без сандалів. Мандорла, що оточує Христа, має форму овалу, зображена фактурно, у вигляді гострих зубців-променів, які розходяться по сторонам. Середина мандорли вкрита сріблом, кайма з променями та німб Христа золоті.

Бог Отець зображений у вигляді сивого старого, який правою рукою благословляє, лівою – вказує на Христа. Нижня частина тіла Бога Отця вкрита хмарами. З правої сторони червоною фарбою напис «Бгъ ѿтець», із лівої сторони цитата з Євангелія: «Се есть сын мой возлюбленный о нем же благоволих того послушайте» (Мф.17:5). Бог Дух Святий зображений у вигляді білого голуба, над ним літери Д. С.

Пр. Ілля зображений в профіль, у вигляді старого, простирає до Христа руки, приймаючи благословення. Ілля одягнений в золотистий гиматій та темно-зелений хітон із кіноварною підкладкою. Пр. Мойсей зображений із скрижалями у вигляді молодого чоловіка з невеликою чорною бородою. На скрижалях емітований текст, стилізований під іудейські літери. Мойсей одягнений в темно-зелений гиматій та золотистий хітон із підкладкою кольору червоної вохри. Ноги пророків нижче колін закриті хмарами.

У нижньому регістрі в динамічних позах зображені апостоли Іоанн, Петро та Яків. Лики апостолів показані в профіль. Апл. Іоанн зображений у молитовній позі, на колінах. Руки апостола складені в молитовному жесті, характерному для католицького благочестя. Іоанн одягнений в світло-блакитний гиматій та кіноварний хітон із білою підкладкою. Апл. Петро зображений приклонивши коліно. Тіло апостола розгорнуто від Христа, жести рук демонструють здивованість подією. Апл. Петро одягнений в світло-блакитний гиматій із золотим комірцем та золотий хітон. Для зображення хітону іконописець використав сусальне золото. Підкладка гиматія яскраво червоного кольору. Апл. Яків зображений на колінах, правою рукою вказує на гору, лівою благословляє. Яків одягнений в темно-зелений хітон із червоною підкладкою та гиматій кольору паленої вохри з біло-червоною підкладкою. Всі апостоли зображені без взуття.

Гора Фавор має вигляд зеленого пагорба, вкритого рослинами.

Походження ікони з Белгородського монастиря, про що свідчить музейна Наукова картка, порушує декілька питань. До 1917 р. у Белгороді були Троїцький чоловічий монастир, заснований 1822 р. на місці колишнього архієрейського дома, та Різдва Богородиці жіночий монастир, заснований у 1622 р. [2]. Жіночий монастир був невеличкою незаможною обителлю, яка перетворилась на великий монастир лише після 1717 р. Собор чоловічого монастиря побудований в 1690-1707рр., ще до заснування обителі. Логічно було б припустити, що ікона Преображення походить з одного з цих монастирів, але достатньо великий розмір ікони свідчить, що вона належала до намісного ярусу іконостасу та була храмовим образом. Преображенського храму в обох монастирях не було, тому можна припустити, що ікона перенесена в один із монастирів з якогось іншого місця, або данні ХХМ є помилковими. Але в м. Белгороді з 1626 р. була дерев'яна Преображенська церква. В 1813 р., за проектом харківського архітектора Є. Васильєва, побудований Преображенський собор. Можна припустити, що ікона «Преображення» походила з іконостасу старої Преображенської церкви та після побудови нового храму перенесена до одного з Белгородських монастирів. Але й це припущення не є досконалим з огляду на велику майстерність, з якою виконана ікона. Ікону (а ймовірно й іконостас) такого мистецького рівня навряд чи могла собі дозволити невелика парафія одного з периферійних міських храмів. Вона демонструє кошовну, професійну роботу майстрів. Такого рівня ікони в XVII ст. могли належати лише великому, заможному храму, тому можна висунути ще одну гіпотезу про те, що вона не належала жодному зі згаданих монастирів.

Свято-Миколаївський Білогірський Горнальський монастир заснований на теренах Сумського полку (зараз Суджанський р-н, Курська обл. РФ) у другій пол. XVII ст. Головний собор монастиря освячений на честь Преображення, ймовірно, наприкінці XVII ст. (у 1733 р. храм був уже в аварійному стані). Монастирем опікувався сумський полковник Г. Кондратьєв, якому належали навколишні землі [3]. Ймовірно, що ікона написана саме для цього монастиря, як ікона головного храму, за ктиторської підтримки сумського полковника.

З боку іконографії вона являє іконографічну схему, що складається в VI ст. (мозаїка з монастиря св. Катерини на Синаї) [4; 10]. Пам'ятки після іконоборської епохи презентують уже усталену іконографічну схему, що складається з двох ярусів: Христос із пророками та апостоли. Гора Фавор зображувалася, як правило, у вигляді трьох гірок, де на центральній розміщувалася фігура Христа, на бокових – фігури пророків (Константинопольська мозаїчна ікона XII ст. із Лувру; Синайський епістілій XII ст.). З богословського боку, особлива увага до Преображення Христа виникає в епоху ісихастських суперечок у середині XIV ст., де нестворене Фаворське Світло – Світло, яке випромінював Христос, трактувалося ісихастами як видимий прояв Божої енергії, що дає можливість Богопізнання. В той період створені знакові ікони на цей сюжет: «Преображення» Ф. Грека (ДТГ, м. Москва) та найдавніша відома українська ікона цього сюжету – «Преображення» з с. Бусовисько на Самбірщині (НМЛ, м. Львів). Слід звернути увагу, що і на візантійських, і на українських іконах простежується стала традиція в розташуванні апостолів у нижньому ярусі. В центрі розміщувалося зображення св. Іоанна, зліва – ап. Петра, справа – ап. Якова. Таку ж композиційну схему й розміщення апостолів можна спостерігати в наступних століттях (Троїцька каплиця в Любліні 1418 р.).

Значні зміни в розташуванні апостолів в українських іконах «Преображення» відбуваються на рубежі XVI–XVII ст., де в центрі, замість Іоанна, зображували Петра. З того часу апостоли зображуються з німбами. Яскравим прикладом таких змін є «Преображення» з іконостасу П'ятницької церкви у Львові. Окрім того, на Львівській іконі з'являється мотив хмари під мандорлою Христа. Ікона з ХХМ, з одного боку, демонструє продовження цієї традиції, з іншого – презентує своє оригінальне трактування іконографічної схеми, яке отримало продовження в XVIII ст. на Лівобережній Україні (іконостас у В. Сорочинцях, 1732 р.): це монолітне (а не у вигляді трьох пагорбів) трактування гори Фавор, яка має на іконі грушоподібну форму. На горі, в мандорлі розміщено постать Христа. Пророки зображені стоячими в хмарах, не маючи фізичної опори. Зображення персонажів ікони на горі чи поза неї, ймовірно, мали підкреслити різницю між матеріальним та нематеріальним; зовсім інше трактування самої гори, яка з кам'янистої лещатки перетворюється на вкритий зеленню пагорб, з дивними рослинами. Таке перетворення Фавору, ймовірно, перегукувалося з новою концепцією українського іконостасу другої пол. XVII ст., де іконостас стає образом райського саду, вкритий високим рельєфом із різьбленими орнаментами з квітів, листя та плодів. На Слобожанщині взірцем такого іконостасу вважається іконостас із с. Бездрик, виконаний наприкінці XVII ст., що також походив із теренів Сумського полку [18]. В українському мистецтві доби бароко й, зокрема, на Слобожанщині символам квітів відведено особливе місце, а дивовижні букети з них мали посилити богословське наповнення образу. Одним із ранніх відомих на Слобожанщині прикладів використання флоральних деталей ікони для посилення богословського навантаження є ікона св. Ганни XVII ст. (НХМУ) з іконостасу Михайлівського монастиря (Лебедин, колишній Сумський полк), де в правій руці свята тримає дивну рослину. На стеблах із листям лілії зображено три квітки. В центрі білий мак, по краях дві червоні троянди. Стебло лілії є вказанням на Пресвяту Богородицю, її чистоту і непорочність; мак є символом сну та смерті. Білий колір маку – також символ чистоти. Три квітки символізують Св. Трійцю, а білий мак у центрі, ймовірно, є символом Христа, який через свою смерть дарував Спасіння. Червоні троянди є й символом Богородиці.

В іконі з ХХМ також зображені дивні рослини у вигляді червоних тюльпанів, на яких ростуть світло-вохряні п'ятипелюсткові квіти (троянди (?)). Між тюльпанами зображені квіти деревію. Ю. Звездіна (Москва), проводячи паралелі між текстами українських проповідників XVII ст. (І. Галятівським, А. Радивилівським) та іконами XVII–XVIII ст., указує на глибоку єдність між символічним забарвленням текстів та їх візуальним втіленням. Так, у А. Радивилівського образи святості розкриваються через образи квітів: тюльпану, троянди, лілії, гіацинту, соняшнику [6]. Троянда, як символ Христа та Богородиці, зустрічається в українських іконостасах наприкінці XVII ст. (із с. Бездрик, с. Дворічний Кут), в іконі св. Ганни. На відміну від троянди, мотив тюльпану не набув широкого розповсюдження [11; 134], але зустрічається в різьбленні іконостасу з с. Бездрик та декоративному рельєфі тла ікон із Миколаївської церкви м. Охтирка (др. пол. XVII ст.).

Ще одним оригінальним елементом композиції є зображення Бога Отця та Св. Духу. На іконі з П'ятницької церкви (Львів) використана більш канонічна форма присутності Бога Отця у вигляді тексту в хмарах над Христом. У Слобожанській іконі розміщено прямі зображення.

Оригінальною деталлю ікони є написи, розміщені над зображеннями пророків та апостолів. У 1971 р. ці напівстерті написи були прочитані прот. М. Кухаруком та А. Цололо (Харківський Благовіщенський собор), але неточно. В 2016 р. автору цієї статті, спільно з художником-реставратором ХХМ Я. Сторожевим, вдалося точніше прочитати ці написи. Так, над Іллею розміщено слово «Вкушеніє»; над Мойсеєм – «Віденіє»; над Іоанном – «Обаняніє»; над Петром – «Слишаніє»; над Яковом – «Осязаніє». Мистецтво доби бароко прагнуло за допомогою додаткових символів та знаків надати іконі багаторівневих додаткових сенсів, тлумачення яких потребувало обізнаності та вченості. Прикладом цього є наведені вище зображення рослин. Ці п'ять слів означає п'ять почуттів, які, згідно з св. Іоанном Дамаскіним, властиві людині [8; 161–163]. Св. Іоанн зазначає, що «почуття є та сила души, яка здатна сприймати матеріальні речі, тобто, здатна розрізняти» [8; 161]. В контексті ікони «Преображення», ці написи можна тлумачити як вираження ідеї Боговтілення. Втілення Бога дає можливість його пізнання з боку його людської природи за участі п'яти почуттів, де «вкушеніє» є натяком на Євхаристію. Христос на горі Фавор явив свою Божу природу, одночасно залишаючись людиною.

Рельєфне тло ікони вкрито ліпленим маньєристичним орнаментом, що складається з ормушлів. Такий орнамент на початку XVIII ст. уже не зустрічається в слобожанській іконі.

С. Оляніна відмічає особливий характер гребінчастого декору ікони, що не має аналогів в інших іконах Лівобережної України XVII–XVIII ст. [12]. Стилістично ікону «Преображення» можна віднести до маньєристично-барокового синтезу. Маньєристична складова яскраво виражена не лише завдяки орнаментованому ормушлям тлу, а й стилізації складок одягу (Іоанн та Петро), де складки трактовані як ормушлі. Крім них, на тлі ікони присутні елементи ще однієї складової орнаментів XVII ст. – жолобчаста мушля. Цей декоративний елемент зустрічається фрагментарно, розташований біля фігури Мойсея, спереду від Іллі, у правому верхньому куті. На іконі «Преображення» мотив жолобчастої мушлі використаний непослідовно, виглядає як «спроба інструменту». В подальшій роботі над декором тла, майстер відмовився від такої трактовки декору, надавши перевагу ормушлю.

На відміну від інших елементів декоративного рішення тла ікон, ормушль (вушна раковина) як елемент декору, не отримав богословського тлумачення, але цей елемент декору міг сприйматися і з богословської точки зору. Завиток, який часто мав завершення у вигляді волутки та прикрашений перлами, нагадував мушлю. Мушля – елемент декору візантійських темплонів, мав витoki з іудейського мистецтва, де вона була обов'язковим елементом в іконографії Ковчега Заповіту та Храму Соломона [16; 511–512]. Ключем для тлумачення цього символу в християнському мистецтві є начиння мушлі – перлина. С. Аверінцев [1] дає розгорнуте тлумачення цього символу, посилаючись на твори Святих отців, зокрема, прп. Єфрема Сиріна. Мушля з перлиною – є символом утілення Логоса. Згідно стародавнім віруванням, перлина в мушлі утворювалася від удару блискавки на море та на «плоть» мушлі. Так прп. Єфрем описує і зачаття Христа від Святого Духа. Окрім того, перлина уособлює поняття абсолютної цінності (Мф. 13:45), є образом «кладу», захищеного в темноті печери, й одночасно є і символом людської душі, яку необхідно врятувати з «паші Змія» [1; 436–437]. Тобто, мушля та перлина є багаторівневим семантичним кодом, який треба розуміти сотеріологічно. В Одкровенні св. Іоанна дванадцять воріт небесного Града названі дванадцятьма перлинами (Одкр. 21:18–21), тобто перлина є ще й символом чи образом райських воріт.

Поєднання стилів бароко та маньєризму характерно для слобожанського іконопису другої пол. XVII ст. Це простежується і в іконостасному різьбленні (іконостас с. Бездрик) та декорі тла ікон (із Дворічного Кута, Охтирки). На початку XVIII ст. маньєристичні деталі декору в слобожанському іконописі вже не зустрічаються, що дає підставу для датування ікони «Преображення» з ХХМ другою пол. XVII ст.

Висновки. Аналіз літератури показав, що ікона «Преображення» не має чіткої атрибуції. На думку більшості науковців, вона є бароковим твором; лише С. Оляніна звернула увагу на маньєристичний декор тла ікони.

Вона має характерні іконографічні особливості: зображення гори Фавор у вигляді монолітного пагорба, вкритого рослинами, зображення матеріальних персоналій на горі та нематеріальних персоналій в хмарах, персоніфіковане зображення Бога Отця та Св. Духа, оригінальне розташування апостолів. Ці іконографічні особливості отримали подальше поширення в іконах «Преображення» на Лівобережній Україні.

Стилістично ікона є бароково-маньєристичним синтезом, вираженим у маньєристичному декорі тла та трактуванні одягу апостолів. Яскравою бароковою рисою ікони є багаторівневі трактування

сюжету, що втілено завдяки додатковим написам над персоналіями, флоральній декорації ікони. Поєднання стилів бароко та маньєризму характерно для слобожанського іконопису др. пол. XVII ст.

Виходячи з призначення та мистецького рівня ікони, можна припустити, що ікона походить із Білогірського Горнальського монастиря, розташованого в історичних межах Сумського полку.

У подальших дослідженнях необхідно простежити розвиток іконографії «Преображення» на Слобожанщині та теренах Лівобережної України.

Список використаної літератури

1. *Аверинцев С. С.* Переводы: Многоценная жемчужина / С. С. Аверинцев. – Київ : Дух і літера, 2004. – 456 с.
2. *Белгородский Рождество-Богородицкий женский монастырь* [Електронний ресурс] // Портал «Белгородская область» «Энциклопедия Белгородской области». – Режим доступа : <http://ashkalov.ru/belgorodskia-bog-zenmonastir.html>. – Загол. с экрана.
3. *Белогорская-Николаевская пустынь и ея святыни.* – Курск : Епархиальная тип., 1912. – 23 с.
4. *Бобров Ю. Г.* Основы иконографии древнерусской живописи / Ю. Г. Бобров. – СПб. : Аксиома-Мифрил, 1995. – С. 53–121. – (Малая история культуры).
5. *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII–XVIII століть / П. М. Жолтовський. – Київ : Наук. думка, 1978. – 327 с.
6. *Звездина Ю. Н.* Растительная символика в памятниках духовной культуры позднего времени : возможности интерпретации [Електронний ресурс] / Ю. Н. Звездина // Иконописная мастерская Ковчег. – Режим доступа : <http://archive.ec/VRBi5>. – Загол. с экрана.
7. *Иоанн Дамаскин (Св.)* Слово на преславное Преображение Господа нашего Иисуса Христа [Електронний ресурс] / Св. Иоанн Дамаскин // Портал «Библиотека святоотеческой литературы». – Режим доступа : http://www.orthlib.ru/John_of_Damascus/preobr.html. – Загол. с экрана.
8. *Иоанн Дамаскин (Св.)* Точное изложение Православной веры / Св. Иоанн Дамаскин. – М. : Лодья, 2002. – 465 с.
9. *Креховецький Я.* Богослов'я та духовність ікони / Я. Креховецький. – Львів : Свічадо, 2005. – 196 с.
10. *Овсійчук В.* Оповідь про ікону / В. Овсійчук, Д. Кравич. – Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2000. – 396 с.
11. *Оляніна С.* Квітково-плодові мотиви в декоративному оздобленні іконостасів XVII – першої пол. XVIII ст.: типологія, розміщення / С. Оляніна // Культурологічна думка : щоріч. наук. пр. – Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2014. – № 7. – С. 123–140.
12. *Оляніна С.* Щодо уточнення атрибуції і датування групи ікон із колекції київських музеїв / С. Оляніна // Українська художня культура: історія та сучасні проблеми : зб. наук. пр. – Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2012. – С. 210–231.
13. *Островський Ю.* Нові дослідження металевої моделі іконостаса з Києво-Печерської лаври (реконструкція втраченої моделі та спроба реконструкції іконостаса першої пол. XVIII ст.) / Ю. Островський // Бюлетень Львівського філіалу ННДРЦ України. – Львів, 2006. – № 2 (8). – С. 45–53.
14. *Паньок Т. В.* Слобожанська ікона XVII – початку XIX ст. / Т. В. Паньок. – Харків : Іванова, 2008. – 280 с.
15. *Преображенський кафедральний собор г. Белгород* [Електронний ресурс] // Портал «Белгородская митрополия». – Режим доступа : <http://www.belfavor.ru/history/>. – Загол. с экрана.
16. *Сизоненко Т.* О ветхозаветной символике царских врат древнерусского иконостаса / Т. Д. Сизоненко // Иконостас : происхождение, развитие, символика / Центр Восточнорус. культуры ; ред.-сост. А. Лидов. – М. : Прогресс-Традиция, 2000. – С. 501–517.
17. *Степовик Д.* Історія української ікони X–XX ст. / Д. Степовик. – Київ : Либідь, 1996. – 438 с.
18. *Фомин П. Г.* Церковные древности с. Бездрик, Сумского уезда / П. Г. Фомин // Церковные древности Харьковского края / П. Г. Фомин. – Харьков : ХЧМГУ 2011. – С. 196–208.
19. *Харківський художній музей* / авт.-упоряд. : М. М. Безхутрий, М. П. Работягов. – Київ : Мистецтво, 1971. – 163 с.
20. *Харківський художній музей. 200 років колекції* / авт.-упоряд. : В. Мизгіна, Т. Прокатова, О. Денисенко та ін. – Харків : Фоліо, 2005. – 167 с.
21. *Харківський художній музей : альбом* / авт.-упоряд. М. П. Работягов. – Київ : Мистецтво, 1983. – 158 с.

References

1. *Averintsev S.S.* Perevodyi: Mnogotsennaya jemchujina / S. S. Averintsev. – Kyiv : Duh i literatura, 2004. – 456 s.
2. *Belgorodskiy Rojdestvo-Bogoroditskiy jenskiy monastyr* [Elektronnyy resurs] // Portal Belgorodskaya oblast «Entsiklopediya belgorodskoy oblasti». – Rejim dostupa : <http://ashkalov.ru/belgorodskia-bog-zenmonastir.html>. – Zagol. s ekrana. – Yazyk russkiy.
3. *Belogorskaya-Nikolaevskaya pustyn i eya svyatyini.* – Kursk : Eparhialnaya tipografiya, 1912. – 23 s.
4. *Bobrov Yu.G.* Osnovyi ikonografii drevnerusskoy jivopisi / Yu. G. Bobrov. – SPb. : Aksioma-Mifril, 1995. – S. 53–121. – (Malaya istoriya kulturyi).
5. *Zholtovs'kyi P.M.* Ukrayins'kyi zhyvopys XVII–XVIII st. / P.M. Zholtovs'kyi. – Kyiv : Nauk. dumka, 1978. – 327 s.

6. *Zvezdina Yu. N.* Rastitelnaya simbolika v pamyatnikah duhovnoy kulturyi pozdnego vremeni: vozmozhnosti interpretatsiya [Elektronnyy resurs] / Yu. N. Zvezdina // Ikonopisnaya masterskaya Kovcheg. – Rejim dostupa : <http://archive.ec/VRBi5>. – Zagol. s ekrana. – Yazyik russkiy.
7. *Ioann Damaskin (Sv.)* Slovo na preslavnoe Preobrajenie Gospoda nashego Iisusa Hrista [Elektronnyy resurs] / Sv. Ioann Damaskin // Portal Biblioteka svyatootecheskoy literatury. – Rejim dostupa : http://www.orthlib.ru/John_of_Damascus/preobr.html. – Zagol. s ekrana. – Yazyik russkiy.
8. *Ioann Damaskin (Sv.)* Tochnoe izlozhenie Pravoslavnoy veryi / Sv. Ioann Damaskin. – M. : Lodya, 2002. – 465 s.
9. *Krekhovets'kyy Ya.* Bohoslov'ya ta dukhovnist' ikony / Yakiv Krekhovets'kyy. – L'viv : Svichado, 2005. – 196 s.
10. *Ovsyichuk V.* Opovid' pro ikonu / V. Ovsyichuk, D. Krvavych. – L'viv : In-t narodoznavstva NAN Ukrayiny, 2000. – 396 s.
11. *Olyanina S.* Kvitkovo-plodovi motyvy v dekoratyvnomu ozdoblenni ikonostasiv XVII – pershoi polovyny XVIII st.: typolohiya, rozmishchennya / S.Olyanina // Kul'turolohichna dumka: shchorichnyk naukovykh prats'. – Kyiv : Instytut kul'turolohiyi NAM Ukrayiny, 2014. – № 7. – S. 123–140.
12. *Olyanina S.* Shchodo utocnennyya atrybutsiyi i datuvannya hrupy ikon iz kolektsiyi kyyivs'kykh muzeyiv / S. Olyanina // Ukrayins'ka khudozhnya kul'tura: istoriya ta suchasni problemy : zb. nauk. pr. – Kyiv : In-t kul'turolohiyi NAM Ukrayiny, 2012. – S. 210–231.
13. *Ostrov's'kyy Yu.* Novi doslidzhennya metalevoyi modeli ikonostasa z Kyievo-Pechers'koyi lavry (rekonstruktsiya vtrachenoyi modeli ta sprobha rekonstruktsiyi ikonostasa pershoi pol. XVIII st.) / Yuriy Ostrov's'kyy // Byuleten' L'viv's'koho filialu NNDRTS Ukrayiny. – L'viv : NNDRTsU LF, 2006. – S. 45–53.
14. *Pan'ok T.V.* Slobozhans'ka ikona XVII – pochatku XIX st. / T. V. Pan'ok. – Kharkiv : Ivanova, 2008. – 280 s.
15. *Preobrajenskiy kafedralniy sobor g. Belgorod* [Elektronnyy resurs] // Portal Belgorodskaya mitropoliya. – Rejim dostupa : <http://www.belfavor.ru/history/>. – Zagol. s ekrana. – Yazyik russkiy.
16. *Sizonenko T.* O vethozavetnoy simbolike tsarskih vrat drevnerusskogo ikonostasa / T. D. Sizonenko // Ikonostas: proishozhdenie, razvitie, simbolika / Tsentri Vostochnohrist. kulturyi ; red.-sost. A. Lidov. – M. : Progress-Traditsiya, 2000. – S. 501–517.
17. *Stepovyk D.* Istoriya ukrayins'koyi ikony X–XX st. / D. Stepovyk. – Kyiv : Lybid', 1996. – 438 s.
18. *Fomin P. G.* Tserkovnyie drevnosti sela Bezdrik, Sum'skogo uezda / P. G. Fomin // Tserkovnyie drevnosti Harkovskogo kraia / P.G. Fomin. – Khar'kov : HCHMGU 2011. – S. 196–208.
19. *Kharkivs'kyy khudozhniy muzey* / avt.-uporyad. : M. M. Bezkhutryy, M. P. Rabotyahov. – Kyiv : Mystetstvo, 1971. – 163 s.
20. *Kharkivs'kyy khudozhniy muzey. 200 rokiv kolektsiyi* / avt.-uporyad. : V. Myzhina, T. Prokatova, O. Denysenko ta in. – Kharkiv : Folio, 2005. – 167 s.
21. *Kharkivs'kyy khudozhniy muzey : al'bom* / avt.-uporyad. M.P. Rabotyahov. – Kyiv : Mystetstvo, 1983. – 158 s.

THE SLOBOZHANSKY ICON «TRANSFIGURATION» FROM THE COLLECTION OF THE KHARKIV ART MUSEUM: ICONOGRAPHY, STYLE, ATTRIBUTION

Shulika Viacheslav, Ph.D. in History of Arts, Associate Professor,
Kharkiv State Academy of Design and Arts

The article is devoted to the icon «Transfiguration» from the collection of the Kharkiv Art Museum. For the first time the questions about the origin of the artwork are raised. According to the author, the icon comes from Belogorsky Gornalsky Monastery (Sumy regiment). The icon is a work of baroque-manneristic synthesis, which is typical for Slobozhansky iconography of the second half of the XVII century, it has original iconography features, which can be found in the iconography of Left-Bank Ukraine in the XVIII century.

Key words: Slobozhanshchina, icon, Baroque, Mannerism, Transfiguration.

UDK 7.046.3(477.54):75.03«16»

THE SLOBOZHANSKY ICON «TRANSFIGURATION» FROM THE COLLECTION OF THE KHARKIV ART MUSEUM: ICONOGRAPHY, STYLE, ATTRIBUTION

Shulika Viacheslav, Ph.D. in History of Arts, Associate Professor,
Kharkiv State Academy of Design and Arts

The aim of the articler. The icon «Transfiguration» from the collection of the Kharkiv art Museum does not have a clear attribution. The analysis of the recent publications shows that there are two main ideas about the dating of the monument: 1) the second half of the XVII century, 2) the first half of the XVIII century. The issue of the origin of the icon remains unresolved. The aim of this article is to refine the attribution of the icon, identify its stylistic and iconographic features.

Research methodology. The literary sources and documents related to the icon «Transfiguration» are analyzed.

The comparative analysis and field studies allow us to determine the origin and dating of the monument, the figurative and stylistic analysis allows us to attribute the icon to the Baroque-manieristic synthesis.

Results. The article is devoted to the icon «Transfiguration» from the collection of the Kharkiv Art Museum. This artwork is the only product of the Slobozhansky iconography of the Cossack period, which attribution as the Slobozhansky memorial has no dispute of specialists.

In the scientific literature there is no any consensus about the dating of the icon. The artwork dates back to the end of the XVII century or to the first half (1730 s) of the XVIII century. The majority experts determin the icon as an outstanding memorial of the Ukrainian Baroque. S. Olyanina drew attention to the manneristic character of the decoration of the icon's background.

From the viewpoint of iconography, the icon is a Byzantine iconographic scheme, dating back to the VI century. An original feature of the iconography, which was later developed into the iconography of Left-Bank Ukraine of the XVIII century, is an image of Mount Tabor in the form of a monolithic hill covered with plants; physical characters (Christ, the apostles) are represented within the base (Mount Tabor), intangible (God the Father, God the Holy Spirit, the prophets) – in the clouds; personified the image of God the Father and the Holy Spirit of God.

The icon is a memorial of Baroque-manneristic synthesis, it organically combines elements of the two styles. Besides of the dynamic poses of characters, includings of additional details and inscriptions in the composition are referred to the bright baroque features, by which the theological interpretation of the image takes on a multi-level reading. Above the figures of prophets and apostles the inscription «vision», «hearing», «tasting», «smelling», «touching» was placed (the inscription was read for the first time), the five human senses which were made possible for God cognition in the light of the Incarnation. The plants covering Tabor (tulips and roses), are the image of the Garden of Eden, a symbol of Christ, the Mother of God, holiness.

The manneristic component of the icon is expressed in the background ornamentation (ormushl) and the interpretation of the folds of the Apostles, and rhythmically repeating decor background.

The iconographic features and the style of the icon allow us to date it to the second half of the XVII century.

Novelty. The iconographic features of the icon «Transfiguration» are studied for the first time, the content and interpretation of the inscriptions on the images of the apostles are clarified, the origin of the monument is determined.

The practical significance. The results of the study have practical importance for the attribution of the monuments of the Ukrainian icon painting, for museum, antique and customs affairs.

Key words: Slobozhanshchina, icon, Baroque, Mannerism, Transfiguration.

Надійшла до редакції 5.11.2017 р.

УДК 7(477)«18-19»

ХУДОЖНИКИ УКРАИНЫ ВТОРОЙ ПОЛ. XVIII -- ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВОВЕДЕНИИ КИТАЯ: ПРОБЛЕМА ВЕРИФИКАЦИИ

Яо Нин, магистр живописи, преподаватель Института искусств,
Чунцинский университет науки и искусств (Китай); аспирант,
Харьковская государственная академия дизайна и искусств, г. Харьков

Исследуется проблема восприятия истории украинского искусства II пол. XVIII – I трети XIX вв. современными китайскими искусствоведами. Анализ их работ дает основание утверждать, что процесс знакомства с украинским искусством и его творческое осмысление происходит сегодня на основе таких ключевых предпосылок: 1) стереотипное восприятие украинского искусства как части российского. 2) стремление сформировать диалог между ценностями и смыслами китайской традиционной живописи и европейской изобразительной традиции и осмысление места Украины и украинского искусства в этом процессе. 3) стремление переосмыслить особенности художественного языка, средств выразительности и образной структуры украинского искусства с позиций китайского искусствоведения.

Ключевые слова: художники Украины I половины XVIII – I трети XIX в., китайское искусствоведение, А. Лосенко, В. Боровиковский, Д. Левицкий.

Постановка проблемы. Китайско-украинские взаимосвязи в области искусства гораздо более глубокие, чем могут показаться на первый взгляд. Однако их исследование, к сожалению, не составляет в современной китайской искусствоведческой традиции самостоятельного направления. Кроме очевидных причин, среди которых выделим особенности пути развития гуманитарных наук в Китае и Украине, важное значение имеет и стереотипность восприятия Украины, как части глобальной российской истории. С позиции китайских авторов, история искусства в Украине находится, метафорически говоря, под «покрывалом» советского и российского мифа о собственном имперском прошлом. В этой конструкции искусство на территории Украины (особенно архаического периода и времени первых государственных проектов) выступает как средство оправдания имперских амбиций более крупного и агрессивного соседа. Очевидно, что современное китайское искусствоведение во многом наследует советскую, а вместе с ней и российскую версию развития культуры в Восточноевропейском регионе.

Кроме этого фактора, который относим к проблемам роста и развития науки как динамического процесса, в осмыслении истории украинского искусства содержатся и откровенные просчеты, и