

ХАРЬКОВСКИЙ АНАЛОГ

Евтушенко С. В., доктор философских наук, канд. искусствоведения, проф.

Харьковский государственный университет искусств
им. И. П. Котляревского

Аннотация. В статье производится сопоставительный анализ двух иконографически близких памятников украинской живописи XVIII столетия и приводится материал историко-источниковедческого характера, обосновывающий их дальнейшую атрибуцию.

Ключевые слова: «Покров», иконография, атрибуция.

Анотація. Євтушенко С. В. Харківський аналог. У статті провадиться порівняльний аналіз двох іконографічно близьких пам'яток українського живопису XVIII сторіччя та наводиться матеріал історико-джеролознавчого характеру, що обґрунтовує їхню подальшу атрибуцію.

Ключові слова: «Покрова», іконографія, атрибуція.

Annotation. Yevtushenko S. V. The Kharkov analogue. In article the comparative analysis of Ukrainian painting's two monuments 18th century, which are similar in iconography, is made and the materials, which are connected with history and historical sources and which are preparing further attribution of these monuments, are stated.

Keywords: "Intercession", iconography, attribution.

Постановка проблемы. Центральные роли в нашем повествовании отводятся двум иконографически сближенным композициям, следующим популярному иконописному изводу «Всех скорбящих радость» и являющимся собственностью соответственно Национального художественного музея Украины¹ (Инв. № И-92) и Харьковского художественного музея (Инв. 1866 жру). При отмеченной иконографической близости обе полагаются произведениями неизвестных мастеров, давая повод для детального атрибуционного штудирования.

Анализ последних исследований и публикаций. До настоящего времени ни одна из подразумеваемых композиций (насколько известно автору этих строк) не подвергалась аналитическому рассмотрению в научной печати, в то же время киевская «Всех скорбящих радость» (происходящая из «Воскресенской церкви на Подоле (Киев)») репродуцировалась в альбоме «Український іконопис XII – XIX ст. з колекції НХМУ» (Хм. – К., 2005) [5, с. 162 (№ 111)].

¹ Далее – НХМУ.

Цели публикации. Здесь мы стремились сконцентрировать весь доступный фактографический материал, в принципе соотносимый (в том числе и гипотетически) с упомянутыми столь сходными произведениями, – чтобы выделить наиболее перспективные направления поиска ответов на стандартные атрибуционные вопросы: кем, когда и для чего были они созданы. Не совсем традиционны при этом структурные части повествования, концентрирующие «подсобный» историко-источниковедческий (генеалогические разыскания) и художественно-типологический материал (ссылки на стилистически параллельные классические образчики европейской живописи), обычно не играющий самостоятельной роли в отечественных профильно-искусствоведческих публикациях.

Результаты исследования. Создание «Всех скорбящих радости» киевского музея относят к 1786 году, опираясь на сохранившуюся выполненную печатными литерами надпись в правом нижнем углу, аутентичность которой сомнений как будто бы не вызывает. На доступном нам репродукционном воспроизведении памятника надпись просматривается нечетко – «вмятны» лишь отдельные ее фрагменты [5, ил. на с. 162 (№ 111)]. Из читаемого следует, что икона в 1786 году была изготовлена «в церковь... воскресения Христова» по инициативе некоего «Петра ... ча Стаховского» и его жены.

Первичное описание и первичную атрибуцию (включая датировку XVIII столетием) харьковской «Богородицы Всех скорбящих» около двух десятилетий тому назад довелось производить – в процессе обработки ставшей музейной собственностью обширной частной коллекции – непосредственно автору настоящей публикации. Однако лишь недавно – благодаря репродукции киевской иконы в упоминавшемся альбоме – стало очевидным: на исходном этапе существования ныне харьковский памятник, несомненно, был весьма тесно соотношен с иконой, инициированной в 1786-м Стаховскими.

Прежде всего, сходство харьковской и киевской (в нынешних реалиях) «Всех скорбящих» обнаруживает использование ими общего иконографического мотива, причем не только не расхожего, но, напротив, скорее уникального. Речь идет об обнаженных полуфигурках, просматривающихся в «развалах» бесконечно множасьихся складок, как и подобает, величественной (особенно в харьковской версии) мантии Богородицы, предстающей зрителю Царицей Небесной на подиуме из клубящихся облаков. Богородица киевской версии многим и существенно отличается от того же образа харьковской: так, в последней ее чело осеняет исторически достоверный императорский венец, а в киевской иконе она не коронована, хотя и запечатлена со скипетром в правой руке. В харьковской композиции также отсутствует изобретательно-многоплановый и изощренно-полисюжетный «средник» со сценой назревающего кораблекрушения на пенящихся и бурлящих морских просторах, многолюдной и вполне экзотичной группой матерей и детей (намек на знаменитое *Избиение младенцев?*), и, наконец, с воином в античных доспехах и шлеме, молитвенно обращенным к Богородице и как бы обособленным слева

в отдельный смысловой «локус». В сопоставлении с киевской, харьковская «Всех скорбящих» практически лишена и женских образов (разумеется, если не числить в ряду таковых Деву Марию)...

Но при всех отличиях харьковской сцены от заведомо более многофигурной киевской, в обеих на первом плане находим, по меньшей мере, четыре образа, сближенных и иконографически, и своей ролевой миссией. *Первый* – крайний слева персонаж (как в «иконе Стаховских», так и в харьковском ее аналоге, он представлен у бортика композиции), на наш взгляд, вполне органично ассоциирующийся с *апостолом Петром* (подобная гипотетичная интерпретация уместна, если принять во внимание собственное имя инициатора киевской иконы).

Второй – это занимающий центральную позицию полуобнаженный в киевской версии и куда более основательно драпированный в харьковской (отчего и выглядящий реалистичнее) персонаж с раскрытой монументальной книгой в правой руке, перстом левой указывающий на небеса (в нем резонно допустить не случайного для восходящих к Покрову композиций *Андрея Юродивого*).

Третий и четвертый – это образующие и в киевской, и в харьковской сценах двухфигурную группу – на первом плане справа крылатый *ангел* (более юный и миловидный в «иконе Стаховских»), тоже указывающий правой рукой на небеса и, вполне покорный его повелительному взгляду, представленный здесь же сидящим взволнованный *средовеком* с небольшой бородкой. В определенном смысле этот дуэт провоцирует ассоциации с каноничными изображениями *евангелиста Матфея*, символом которого, как известно, является именно ангел. Но в нашем случае (и в обеих версиях) возможному Матфею явно недостает обязательной для евангелиста значительности. Общей для двух сцен видится и фигура *калеки* (?), представленная на земле, «в ногах» предполагаемого *Андрея*. Правда, образ этот – по сути единый для киевской и харьковской версий – получает в каждой из них вполне самобытное и независимое решение. Причем в «иконе Стаховских» физиономически он выглядит едва ли не отражением крайней первоплановой фигуры справа, уже соотнесенной выше – но условно – с евангелистом Матфеем. Добавим к допускающим сопоставления пяти персонажам обеих сцен также и образ иного *калеки* – представленного между «*апостолом Петром*» и «*Андреем Юродивым*». В целом, этот *шестой* персонаж и тут, и там однотипен: зритель видит его почти со спины, при этом акцентированы обнаженные ноги, согнутые в коленях под неестественно острым углом.

В композиции НХМУ между данным персонажем и иным «увечным», представленным в рост идущим и левой рукой опирающимся на трость, размещается еще и вполне благообразная и почти гармоничная в пластическом рисунке фигура матери с младенцем на руках. В харьковской сцене схожий женский образ отсутствует и ростовая фигура идущего «увечного» максимально

«придвинута» к калеке у ног *Андрея*: иными словами, в харьковской версии подразумеваемый однотипный «седьмой персонаж» практически укрупняется, обретая больший масштаб, но и утрачивая благообразие, присущее киевскому «протографу». Это симптоматично, ибо в контексте перечисленных и концептуально перекликающихся образов двух сцен некая гротесковость, де-факто физиономическая ущербность выступает как принципиальное своеобразие именно персонажей «иконы Стаховских». Впрочем, и в киевской версии таковых, – в своей «уродливости» не лишенных прямого гротеска, – немного: калека у ног *Андрея* (справа от *Андрея*) и наставляемый ангелом средовек, которого затруднительно идентифицировать в качестве апостола *Матфея*. Меж тем в харьковской сцене явным неблагообразием отмечен лишь «увечный», представленный идущим.

Уместно говорить и о близости двухфигурных групп как бы собеседующих (и, во всяком случае, друг к другу обращенных) ангелов, в каждой из композиций размещающихся в правом верхнем углу. Резюмируя, скажем: в целом, кажется обоснованным заключить, что если харьковскую «Всех скорбящих» рассматривать в качестве копии киевской, – несомненно, свободной копии, – то очевидно, что ею воссоздается не живописная специфика киевской, а некий «остов» сюжетного замысла последней, ее «литературной программы», как если бы мы имели дело с двумя реализациями общего «сценария».

Подобная ситуация не исключает и того, что интересующие нас произведения могли – каждый независимо от другого – действительно «отвечать» единственной исходной инвенции, «параллельно» вдохновившей сразу двух (но разных!) живописцев, и того, что в этих произведениях сталкиваемся с двумя несовпадающими трактованиями единого сюжета, откристаллизовавшимися в творчестве одного живописца. Однако техническое мастерство, индивидуальный «почерк» создателя киевской сцены представляются более основательными (особо удалась живописцу фигура Девы Марии, обрамленная трепетно дробящимися складками «неиссякаемого» мафория). Да и определенная *маньеристичность* киевской версии, на наш взгляд, не находит стилистической поддержки в менее отработанной харьковской композиции (наибольшее пластическое сходство прослеживается в упоминавшихся и равно нарочито скованных в обеих сценах полуфигурках, робко выглядывающих из-под разрастающегося мафория Царицы Небесной, то ли взрослых, то ли детей).

Заметим, что по-своему киевская композиция (как и ее условный харьковский аналог) близка версии «Покрова», специалистами «открытой» в 1899-м и по месту тогдашнего ее местонахождения определенно «новгород-северской», а в отношении иконографии – если опираться на дошедшее до нас словесное описание – являвшей собою род переходного иконографического «гибрида», в котором сочетались собственно «Покров» и новационный

иконописный извод, нареченный нежно и поэтично «*Всех скорбящих радость*»² [3, с. 209; 1, 157].

Что до генеалогических подробностей: среди немалочисленных малороссийских дворянских родов В.Л.Модзалевский (наиболее компетентный знаток их истории) упоминает и Стаховичей. Однако не Стаховских! В то же время не вызывает сомнений, что в иных исторических источниках принадлежавшие к дворянскому роду Стаховичей вполне могли упоминаться и как Стаховские. Красноречивое подтверждение тому находим у самого же Модзалевского: во 2-м томе его фундаментального «Малороссийского родословника» некая «жена статскаго советника Прасковия Михайловна Стаховская», ставшая (вместе с А. В. Леонтовичем) восприемницей Михаила Акимовича Каниевского, родившегося 4 июля 1851 г. в Келеберде, и восприемницей – опять-таки как «Стаховская» (совместно с В. Е. Тоцким) – Федора Акимовича Каниевского, родившегося в ноябре 1854 г. там же, а еще восприемницей – и по-прежнему в качестве «П. М. Стаховской» – Елены Акимовны Каниевской, рожденной в январе 1849 г. в названной же Келеберде, – эта Стаховская в именном указателе ко 2-му тому «Малороссийского родословника» фигурирует как одна из *Стаховичей*. Меж тем в генеалогической росписи последних из «Малороссийского родословника» особы со сходными именем и отчеством попросту нет [4, т. 4, с. 281, 758-771]! В родословии Стаховичей не находим и тех, кто мог бы весомо притязать на роли упоминавшихся инициаторов киевской иконы (принимая во внимание привязку имени ее заказчика ко времени, когда заказ был реализован). Иными словами, надо полагать, что изготовление иконы киевского храма оплатил (и, весьма вероятно, программно лимитировал) именно некий Петр Стаховский.

В «анналах истории» отыскать его пока не удалось. Располагаем лишь отрывочными известиями о нескольких Стаховских, выглядящих его вероятными предками или потомками. Так, ведомо, что женой Матвея Стаховского, священника в середине 1740-х (и непосредственно в 1746-м), была некая Ульяна Михайловна, правнучка генерального есаула Павла Грибовича [4, т. 4, с. 195]. Поскольку старшие из иных правнуков Грибовича – потомков его зятя С. В. Солонины – родились в середине 1620-х и на начало 1730-х приходится рождение старших внуков В. И. Скоропадского, женатого первым браком на предполагаемой В. Л. Модзалевским дочери П. Грибовича Анне, логично заключить, что жена Матвея Стаховского родилась в 1720-х – 1730-х, из чего следует, что и он сам родился вряд ли позднее 1700-х (при том что родиться после 1726-го вообще не мог) [4, т. 4, с. 195, 711–718, 662–668].

² По сообщению современника рубежа XIX–XX вв., «в деревянной Покровской церкви» Новгород-Северска в 1899-м обреталась икона «Скорбящая Божия Матерь», на коей «вверху помещена [была] Богоматерь, окруженная ангелами, [а] ниже – горы и река или море и еще ниже, в трех ярусах, – прибегающие к защите Богоматери», причем «наиболее интересен» был «второй ярус», «где с правой стороны» размещались «изображения простолудинов – типичных малороссов и великоросса ямщика, с левой же [стороны], на первом плане [просматривалась фигура] какого-то козацкого старшины в епанче, подбитой горностаем» [1, с. 157].

А следовательно, оказывается вполне пригодным на роль отца инициатора киевской иконы.

Далее. Известно, что супругой иного Стаховского (тоже клирика!) – Ивана Стаховского, числившегося «священником с. Репок», – стала Татьяна Юрьевна Бакуринская, и, поскольку родной ее брат Я. Ю. Бакуринский вряд ли родился позднее 1660-х (ибо службу «проходил» с 1688-го, а духовное завещание составил в 1749 г.), – можно резюмировать, что не был заказчиком киевской «Всех скорбящих» и священник из Репок, жизнь которого началась вряд ли многим позднее 1680-х и завершилась едва ли много позднее середины XVIII века [4, т. 1, с. 32-33]. (Заметим, что Модзалевский в родословии Стаховичей не упоминает ни единого Ивана, которого можно было бы отождествить с супругом Татьяны Юрьевны.) Но при этом не исключается, что священник М. Стаховский мог приходиться сыном священнику И. Стаховскому, т. е. допустимо, что полное его имя – Матвей Иванович. А в таком случае заказчик иконы мог именоваться Петром Матвеевичем и в рассматриваемом контексте мог родиться, всего вероятнее, не ранее 1750-х³. Т. Ю. Стаховская почти несомненно была родной дочерью Ю. Н. Бакуринского⁴, построившего «в с. Репках церковь во имя св. Троицы», в коей и священничествовал, логично полагать, его зять⁵ [4, т. 1, с. 31–32].

Факты позволяют говорить о вероятности прямого родства священников Ивана и Матвея Стаховских. Так, И. А. Бакуринский, внучатый племянник Т. Ю. Стаховской⁶, был женат на «дочери коллежского ассесора» Марфе Тризне, отцом которой, по мнению В. Л. Модзалевского, был некий Андрей Тризна; между тем внук С. В. Солонины (супругой которого, как полагал В. Л. Модзалевский, следует считать дочь генерального есаула П. Грибовича) – в свою очередь женился на Марии Андреевне Тризне (ок. 1751 – 1827) [4, т. 1, с. 32-34; т. 4, с. 716-718, 714, 711-712]. Поскольку, – добавим от себя, –

³ Укажем, что «село Репки», в реалиях середины 1780-х принадлежавшее к Городницкому уезду Черниговского наместничества и размещавшееся «на дороге, от Чернигова до пограничной Каменской заставы идущей, расстоянием от Чернигова 37, от деревни Вербич 12, от села Грабова 7, от села Буянок 5 верст», а в более раннюю пору подведомственное «Полку Черниговского Сотни Роиской», в середине 1780-х (и непосредственно в 1786-м) пребывало «во владении помещиков Бакуринских» [6, с. 321–322].

⁴ Юрий Николаевич Бакуринский «до 1656 г. поступил в Чигирине на службу к Богдану Хмельницкому» и «по семейному преданию, в 1677 г. переселился из Чигирина в Чернигов» [4, т. 1, с. 31–32].

⁵ С вескими основаниями можно предполагать, что либо племяннику Ивана Стаховского по жене – Якову Яковлевичу Бакуринскому – либо же его сыну доводилась дочерью Прасковья Яковлевна Бакуринская (1784 – 1815), вышедшая в свое время за С. М. Кочубея, праправнука знаменитого казненного Мазепой Василия Кочубея [4, т. 2, с. 655, 539, 524-536]. Вследствие этого брака Стаховские породнились, – правда, уже в наступавшем XIX столетии, – не только с Кочубеями, но и с элитой малороссийского дворянства Апостолами, Безбородко, Бороздами, Демешко-Стрешенцовыми, Забелами, Лизогубами, Марковичами, Милорадовичами, Полуботками, Скоропадскими, Сулимами, Томарами, Туманскими, Турковскими и пр. [4, т. 2, с. 524-536, 538-539; т. 1, с. 72].

⁶ В службе состоял с 1772-го и скончался не ранее 1823 года.

М. А. Бакуринская (урожд. Тризна) во всяком случае, не могла родиться после 1771 г. (ибо год рождения ее сына – 1787-й), вероятность того, что супруге внука С. В. Солонины она доводилась сестрой, оптимальна [4, т. 1, с. 32-34]. А подобное совпадение с немалой вескостью готово свидетельствовать и о более ранних родственных контактах между семейными кланами, которые представляли правнучка Грибовича У. М. Стаховская и жена И. Стаховского Т. Ю. Бакуринская, из чего и уместен вывод: ближайшее родство Матвея и Ивана Стаховских весьма возможно.

Резонно настаивать также на том, что близким родственникам последним должен был доводиться и для нас пока безымянный статский советник Стаховский, женившийся в свое время на Прасковье Михайловне Капцевич. Но прежде поясним: полагать, что уже упоминавшаяся «статская советница» П. М. Стаховская была урожденной Капцевич, позволяет сопоставление двух обстоятельств. С одной стороны, в опубликованном В. Л. Модзалевским родословии Капцевичей фигурируют сестры Анастасия и Прасковья Михайловны Капцевич, родившиеся соответственно в 1772 и 1780 гг., причем о первой известно, что и в 1847-м она оставалась девицей, а о другой – что была «девицей в 1798 г.»⁷. С иной стороны, В. Л. Модзалевский, как уже отмечалось, свидетельствует: в середине XIX столетия и А. М. Капцевич, и некая П. М. Стаховская выступили восприемницами при крещении сыновей А. И. Каниевского, бывшего, судя по всему, внуком А. М. Каневского (1706–1769), женатого 1-м браком на дочери Зиновия Борсука, родной сын которого Василий, в свой черед, сочетался браком с внучатой племянницей Т. Ю. Стаховской С. Л. Бакуринской [4, т. 2, с. 278–282, 302; т. 1, с. 32–35, 9]. Здесь же добавим, что и женившийся на Марфе Тризне внучатый племянник Т. Ю. Стаховской Иван Бакуринский доводился родным братом Ф. А. Бакуринской – супруге В. В. Мокриевича, тогда как женой О. М. Солонины, еще одного внука С. В. Солонины и Анны Грибович, была Ульяна Павловна Мокриевич – троюродная сестра все того же В. В. Мокриевича... [4, т. 1, с. 32–34; т. 4, с. 716-718, 714, 711-712; т. 3, с. 581, 578, 574, 572]

Повторим, что в иконе, инициированной Стаховскими, как Богоматерь, так и вся вообще композиция в целом и отдельные ее образы, – выглядят в достаточной степени *маньеристично*... Эта экспрессивная «маньеристичность» провоцирует ассоциации (разумеется, не буквальные) с эмоциональными шедеврами Маньяско⁸ и Эль Греко, ностальгическими образами «последнего венецианского живописца сеттеченто» (так его именует Б. Р. Виппер)

⁷ Заметим, что матерью сестер была Татьяна Ивановна Максимович (1753 – до июня 1798) – правнучатая племянница епископа Иоанна Максимовича, канонизированного в свое время Русской православной церковью [4, т. 2, с. 302, 281, 299; т. 3, с. 310, 208–300, 306, 310].

⁸ Достаточно сопоставить контрапунктную «остроту» почерка мастера «иконы Стаховского» со спецификой таких шедевров Маньяско, как «Танец Коломбины» (собр. Италико Брасс в Венеции), франкфуртский «Суд трибунала», «Бурное море» (Сан Мартино в Неаполе) и «Христос в Эмаусе» из монастыря Сан Франческо д'Альбаро в Генуе [2, ил. на с. 134, 139, 141].

Фр. Гварди (сошлемся хотя бы на специфическую резкость ракурсов, «суматошно»-экзальтированную жестикуляцию и подчеркнуто-артистическую небрежность рисунка в гвардианском «Уходе Товия» из Сан Анджело Раффаэле), с отчасти «выпадающими» из нормативных представлений о живописи XVIII ст. поздними⁹ работами Дж. Б. Тьеполо (напр., с отмеченным «страстной, самозабвенной экзальтацией» эскизом «Мучение св. Иоанна Епископа», с «Молитвой св. Теклы», с лиссабонским «Положением во гроб», которое, по словам Б. Р. Виппера, «может быть названо самым трагическим и пессимистическим произведением не только в творчестве Тьеполо, но и во всем европейском искусстве XVIII века»¹⁰ [2, с. 217–218, 230–231, 250, ил. на с. 251, 247, 245, 227, 228, 221]. (Напомним, что, по весьма авторитетному мнению, именно «от позднего творчества Тьеполо путь ведет, с одной стороны, к Гойе, бесспорно вдохновлявшемуся и живописью и графикой Тьеполо, а с другой – к [неистовым романтикам] Жерико, Делакруа и Домье» [2, с. 231].) Впрочем, склонность к подчеркнутой экзальтации отличала не только блистательных Тьеполо или Гварди, но и многих иных ближайших их предшественников и современников. Например, таких, как Д. Фетти¹¹, И. Лисс, П. Фр. Мола, С. Роза, М. Станционе, Б. Каваллино, Дж.-Б. Кастильоне, В. Каstellло, Фр. Маффеи (с его вызывающе гротесковой «Смертью Клеопатры»¹²), С. Маццони, Дж. Б. Пьяцетта, Ф. Бенкович, Дж. М. Креспи (достаточно указать на его «Избиение младенцев» из собрания Уффици), Дж. Баццани, а равно многочисленные представители итальянского «народного жанра», исповедующие и разнообразно утрирующие традиции караваджизма (в частности, Ф. Бокки)¹³ [2, с. 75, 205; ил. на с. 74, 91, 99, 101, 112, 114, 119, 121, 123, 200, 207, 145, 151].

Выводы. Итак, сходство харьковской композиции с иконой, выполненной для киевской церкви по заказу Стаховских, провоцирует следующие

⁹ Поздний период в творчестве Дж.Б.Тьеполо приходится на шестидесятые годы XVIII столетия [2, с. 230].

¹⁰ Специфическая (едва ли не провокационная) гротесковость просматривается, к слову, и в иных широко известных композициях Тьеполо на сакральные сюжеты, например, в создававшемся после 1726-го «Ангеле, возвещающем Саре ее материнство», из Архиепископского дворца в Удине или в немногим более поздней «Смерти св. Иеронима» из миланского Музея Пальди-Пеццолли, равно как и в созданном еще молодым Тьеполо «несакральном» «Похищении Европы» [2, с. 213–214, 217, ил. на с. 212, 215–216].

¹¹ Б. Р. Виппер полагал его первооткрывателем «живописной фактуры», в коей «впервые красочный мазок определяет структуру картины, создает особый „шум“ ее поверхности динамикой своей то прозрачной, то густой, то шероховатой, то текучей ткани, активно участвующей в эмоциональном воздействии» [2, с. 72, ил. на с. 66, 69].

¹² К слову, по мнению Б.Р.Виппера, «некоторые особенности живописи Маффен вряд ли можно объяснить, не учитывая его соприкосновения с произведениями Греко» [2, с. 122].

¹³ Известную близость сцене, представленной в своего рода среднике «иконы Стаховского» и содержащей аллгорию на тему фатального кораблекрушения, как представляется, можно усматривать в «Морской буре» венецианца М. Риччи (1676 – 1729), в свою очередь, испытавшего воздействие экспрессивной творческой манеры С. Риччи и С. Розы [2, с. 190, 192, 198, ил. на с. 191, 197].

предположения: во-первых, что харьковская «Всех скорбящих» создана около 1786 года (либо несущественно позднее), и, во-вторых, что оба произведения исполнены одним автором – современником близившегося к своему финалу XVIII столетия. Однако второе предположение *нами уже поставлено под сомнение*: ибо, несмотря на сходство, композиции демонстрируют и значимые стилистические различия, иными словами, расхождения в исполнительской манере и художественной ориентации, свидетельствующие скорее о несовпадающих авторских индивидуальностях (одна из которых, возможно, попросту «опиралась» на инвенцию другой). Разумеется, рисунок упоминавшихся здесь именитых итальянских – и в частности многих венецианских – живописцев в неотъемлемо присущем ему мастерстве заведомо и безоговорочно превосходит то, что находим в «иконе Стаховского». Но эмоциональной фактурой, ее живостью, «отзывчивостью» и прихотливостью, классическое «итальянское» и созданное безымянным художником по заказу Стаховских вполне допускает ассоциации, сопоставления, соотнесения. Причем резонны тут также и поиски аналогий с произведениями... Босха и Брейгеля.

По-видимому, память создателя «иконы Стаховского» хранила впечатления, спровоцированные встречами с творениями ярчайших зарубежных мастеров, что несовместимо с образом «богомаза», «прозябавшего» в глухой провинции. Иными словами, думается, что работавший для Стаховских художник мог быть профессионалом с достаточно широкой осведомленностью о достижениях его европейских предшественников и современников, вероятно, бывавшим и за пределами тогдашней Российской империи.

Перспективы дальнейшего исследования – в детальном изучении киевской иконы и «дешифрации» надписи на ней, уточнении личности заказчиков и художественного круга, к которому принадлежали создатели обоих памятников.

Литература:

1. Археологическая летопись // Киевская старина. – 1899. – Т. LXIV (январь, февраль, март). – С. 156-162.
2. Виппер Б. Р. Проблема реализма в итальянской живописи XVII – XIX веков. – М., 1966.
3. Евтушенко С. В. Покровские мистерии. – Х.: ХНУ, 2004.
4. Модзалевский В. Л. Малороссийский родословник. Т. 1-4. – К., 1908-1914.
5. Український іконопис XII – XIX ст. з колекції НХМУ: Альбом / Автор статті Л. Членова. – Хм.-К., 2005.
6. Шафонский А. Черниговского наместничества топографическое описание с кратким географическим и историческим описанием Малыя России, из частей коей оно наместничество составлено... 1786 года. – К., 1851.

Надійшла до редакції 08.10.2008