

# ВІТРАЖНИЙ ІКОНОСТАС СВЯТО-ІВАНО-УСІКНОВЕНСЬКОГО ХРАМУ У ХАРКОВІ

**Грималюк Ростислава**, канд. мистецтвознавства, старший науковий співробітник Інституту народознавства НАНУ

**Анотація.** Стаття досліджує мистецьку цінність та художні особливості одного з шедеврів віражного мистецтва – віражного іконостасу у харківському Свято-Івано-Усікновенському храмі. Увагу зосереджено на атрибуції іконостасу.

**Ключові слова:** модерн, вітраж, іконостас, іконографія.

**Аннотация.** Грималюк Р. **Витражный иконостас Свято-Ивано-Усекновенского храма в Харькове.** Статья исследует художественную ценность и художественные особенности одного из шедевров витражного искусства – витражного иконостаса Свято-Ивано-Усекновенского храма в Харькове. Внимание уделено атрибуции иконостаса.

**Ключевые слова:** модерн, витраж, иконостас, иконография.

**Summary.** Grymalyuk R. **The stained-glass iconostasis in church of Beheading The Saint Ivan in Kharkiv.** The article enlightens the artistic values and artistic peculiarities of one of the masterpieces of stained-glass window arts – the stained-glass

iconostasis in church of Beheading The Saint Ivan in Kharkiv. The main accent is focused on iconostasis's attributes.

**Key words:** modern, stained-glass window, iconostasis, iconography.

**Постановка проблеми.** Гортаючи сторінки розвитку українського мистецтва, зокрема вітражного, яке залишається в полі особливого зацікавлення мистецтвознавців у зв'язку з невичерпністю теми, вкотре стикаємося з фактом існування унікальних шедеврів віражного мистецтва, які дійшли до нас з минулого часто, на жаль, завдяки щасливій долі або “неприпустимій” неухважності атеїстичної влади.

Старовинний парк на околиці історичного центру Харкова вже сто п'ятдесят років оберігає своєю зеленню від шумливого міста перлину слобожанської сакральної архітектури – Свято-Івано-Усікновенський храм, зведений у 1845-1850 рр. за проектом харківського архітектора А. А. Тона та перебудований у 1875 р.<sup>1</sup> Після революції 1917 р. храм вберегло від зруйнування лише його місце розташування і недосяжність для машин і техніки “новітніх ідеологів”, проте це не захистило його від повного розграбування, знищення ікон та іконостасу і влаштування у ньому складу боєприпасів, що зробило його ціллю для гітлерівців у 1940-х роках.

Нинішній іконостас, що знаходиться у церкві, є справжньою коштовністю Божого храму. Виконаний він у техніці класичного вітражу у 1905 р. мюнхенською фірмою Ф. К. Цеттлера і спочатку був окрасою домової церкви Св. Миколая.<sup>2</sup> Після закриття церкви “новою” владою іконостас був переданий до історичного музею, де, завдяки поганому зберіганню, зазнав значних пошкоджень і втрат. І лише у 1943 р. він знову віднайшов своє місце у храмі – Свято-Івано-Усікновенській церкві.

Перш ніж звернутися до аналізу мистецької цінності та художніх особливостей віражного іконостасу церкви, доцільно прослідкувати появу даного віражного шедеву, виконаного в стінах давньої мюнхенської віражної майстерні Ф. К. Цеттлера, яка здебільшого виготовляла вітражі для оздобу сакральних будівель на теренах Німеччини, Швейцарії, Іспанії, Італії, Швеції, Англії, Ірландії, Америки,<sup>3</sup> у храмі слобожанської землі. Окремі вітражні полотна майстерні Цеттлера зустрічаються у сакральних спорудах Румунії, на заході Польщі, Росії, на заході України. Ця широка географія свідчить про вельми активну і продуктивну діяльність однієї з найбільших мюнхенських віражних майстерень, яку заклав Франс Ксавер Цеттлер у 70-х роках XIX ст.

**Аспекти дослідження питання.** Якщо торкатися історії, то відродження мистецтва вітражу, як одного з виявів моди романтизму кінця XVIII ст., бере початок саме у Німеччині, на її півдні. Першу віражну майстерню *Königliche Glasmalereianstalt* заснував баварський король Людвіг I у 1827 р. в Мюнхені, яка проіснувала до 1874 р. Хоча самі спроби відтворення забутої віражної технології розпочали набагато швидше німецькі та австрійські художники-декоратори, що працювали в техніці малювання скляними емалями на скляному та порцеляновому посуді.<sup>4</sup>

Серед цілої низки вітражних майстерень та фірм, які працювали над виготовленням вітражних засклень для житлових кам'яниць, громадських будівель та храмових споруд в Україні<sup>5</sup> німецькі та австрійські фірми утримували пріоритетну першість в плані і часовому, і географічному.<sup>6</sup> Зі встановленням кольорового вікна у Домініканському соборі у Львові в середині XIX ст., властиво, розпочалося відродження вітражного мистецтва на Галицькій землі і загалом поява вітражних засклень у будівлях українських міст. Вітраж з “арабесками та орлом”,<sup>7</sup> виконаний у Мюнхені на фабриці *Königliche Glasmalereianstalt* баварського короля Людвіга I<sup>8</sup> і подарований храмові графинею Г.Дзедушицькою, був встановлений у 1844 р. за амвоном у вікні однієї з чотирьох овальних каплиць, розташованих по діагональному еліпсовидного у плані костелу Божого Тіла Домініканів, – каплиці Святого Вікентія з Ферари. Ймовірно, вітраж був виконаний не на високому технологічному рівні, оскільки вже у 1871 р. він вимагав реставрації, яка й була проведена стараннями ксьондза Уфривича Долмацького у цьому ж році, завдяки чому вітраж додатково оправили у дубові рами.<sup>9</sup>

Якщо у 30-х роках XIX ст. майстерня баварського короля *Königliche Glasmalereianstalt* у виготовленні вітражів віддавала перевагу техніці малювання скляними емаллями, то уже мюнхенська фірма Майєра, заснована у 1845 р. Йозефом Габрієлом Майєром як частина *Kunstanstalt für Bildhauerei, Architektur und Malerei*, демонструє прагнення до відтворення старої техніки класичного мозаїчного вітражу (“*Musivische Technik*”), застосовуваної у середньовіччі. Після смерті засновника фірми у 1883 р. керівництво справами віражної майстерні перейшло до його синів Йозефа, а пізніше – Франца, під керівництвом якого фірма досягнула найкращого розвитку, популярності і високого рівня в технологічному плані. В перші десятиліття своєї активної діяльності фірма Майєра випрацювала власну художню манеру виконання вітражних зображень, використовуючи стилізовані неготичні обрамлення в поєднанні з фігуративними сценами, витриманими в манері малярства назарейців,<sup>10</sup> течії вельми популярній у мистецтві Німеччини XIX ст. Окрім того вітражі майстерні Майєра вирізнялися насиченістю барв, витонченим рисунком, вишуканою композицією і вдалим оперуванням порівняно великими площинами скла, що заклало певну моду у віражному мистецтві кінця XIX – початку XX ст., яку продовжила розвивати віражна майстерня Ф. К. Цеттлера, заснована у 1871 р. як *Institut für kirchlichen Glasmalerei*, а згодом переіменована на *Königlichen Hofglasmalerei*.<sup>11</sup> Викристалізовується так званий “мюнхенський живописний стиль” вітража,<sup>12</sup> який активно поширюється за межі німецьких земель і вільно адаптується у інших вітражних фірмах, зокрема австрійській “*Tiroler Glasmalerei*”.<sup>13</sup>

Продукція фірми Ф. К. Цеттлера зустрічається у храмових спорудах краю та у прилеглий до України Польщі уже з кінця XIX – початку XX ст., коли з 1891 р. керівництво майстернею перебрав старший син, який теж називався Франс Ксавер Цеттлер. Молодший син засновника фірми Оскар Цеттлер, який

пройшов навчання у Венеції у фірмі Тестоліні, у 1895 р. прийняв керівництво нью-йоркською філією мюнхенської фірми. Від 1905 до 1929 рр. обидва брати керували справами і діяльністю фірми Цеттлера. 1939 року відбулося злиття Königlichen Hofglasmalerei F. X. Zettler з Mayersche Hofkunstanstalt.<sup>14</sup>

Незначна кількість публікацій, присвячених висвітленню становлення, розвитку та роботи мюнхенської фірми Ф. К. Цеттлера,<sup>15</sup> утруднює окреслення цілісної картини діяльності фірми на зламі XIX – XX ст. Питання глибшого вивчення діяльності фірми Цеттлера на теренах України і Польщі, а також Росії, зокрема Санкт-Петербургу, залишається в полі зору зацікавлених мистецтвознавців.

Спорадична інформація, почерпнута з польських публікацій, відзначає фірму Ф. К. Цеттлера як одну з найбільших вітражних майстерень у Мюнхені, досвід роботи якої опирався на вивчення середньовічних вітражів. Завдяки своїм зацікавленням у студіях давнього мистецтва вона входила до грона вітражних фірм на теренах Німеччини, які зверталися до творів віражного мистецтва, що збереглися у Марбурзі (костел Св. Єлизавети XIII ст.), Ульмі (кафедральний собор кінця XV ст.), Норимберзі (костел Св. Сибальта XVI, XVII ст.), швейцарських та німецьких кабінетних вітражів XVI і XVII ст. До переліку вітражних полотен, виконаних фірмою Цеттлера для польських храмових споруд, належать вікна костелів на Шльонску – костел Св. Марії Магдалени (кін. XIX ст.) в Гожанові біля Бистриці Клоцької, костел Св. Івана Хрестителя (1904 р.) у Яшкові Дольній, костел Св. Дороти (1927 р.) у Радкові, костел Св. Якуба Старшого (1904 р.) біля Радкова.<sup>16</sup>

Російські публікації мистецтвознавчого характеру згадують фірму Ф. К. Цеттлера лише в колі фабрик, які постачали у Петербург кольорове листове, фактурне та дзеркальне скло для віражного виробництва. Серед значних постачальників художнього скла Т. Волобаєва зазначає С. М. Лінднера, який у 1898-1902 рр. був представником від фірми Цеттлера (помилково називаючи її складом), а з 1902 р. – очолював Торговий Дім, що пропонував будівельні та оздоблювальні матеріали. Посилаючись на рекламне оголошення в “Строительном адрес-календаре” за 1898 – 1902 рр. автор статті підсумовує, що майстерні при таких складах виконували найрізноманітніші роботи – від засклення будівель до виготовлення вітражів.

Вплив німецького мистецтва, який засвоювався на петербурзькому ґрунті вельми опосередковано, вбачали не в іконографічних, стильових чи технологічних особливостях, а швидше в суспільно-економічних, тобто в самій “організації німецькими підданими масового віражного виробництва”, до певної міри нового для Росії. Для петербурзьких художників німецький вітраж виступав зразком для переймання досвіду, для стилізаторських та технологічних запозичань.<sup>17</sup>

Окрім того, художники, що працювали у цьому виді монументально-декоративного мистецтва, переймали досвід вітражництва безпосередньо у майстернях Німеччини та Франції, активно втілюючи отримані знання з

поверненням у Петербург. Як зазначають дослідники, розвитку петербурзького вітражного мистецтва сприяло також і оснащення склоробних заводів бельгійським та німецьким обладнанням.

Та все ж нерідко вітражні вікна замовляли у закордонних фірмах, представництва яких були у Петербурзі – інзбрукської фірми *Tiroler Glasmalerei* та мюнхенської фірми Ф. К. Цеттлера.<sup>18</sup>

Один з таких творів віражного мистецтва був виконаний фірмою Цеттлера у 1898 р. – іконостас для нової церкви в Царському Селі біля Санкт-Петербургу. Графічне зображення цього іконостасного ансамблю, вміщене у каталозі фірми 1910 р.,<sup>19</sup> представляє для нашого дослідження неабияку цікавість, оскільки і за архітектонікою, і за особливістю композиційної побудови, і за характером стилізації та орнаменталізації виступає очевидним попередником, своєрідним взірцем для виконання віражного іконостасу 1905 року, що нині є оздобою харківської Свято-Івано-Усікновенської церкви.

Таким чином, на даний момент відомі лише дві сакральні споруди, у систему декору яких входить вітражний іконостас, виконаний фірмою Цеттлера – іконостас у Царському Селі та іконостас у Харкові, тому для виявлення художніх особливостей цих творів доречним є порівняльний аналіз композиційної, колористичної, сюжетної програми обох іконостасів, пластики архітектурних форм та декоративних засобів.

Відомо, що іконостас належить до числа найяскравіших явищ східно-християнської культури. На Україні іконостас пройшов особливий шлях розвитку, набираючи рис національного символу, втілюючи ідею українського храму, отримавши пік свого розквіту у добу бароко. Відображаючи ідею Небесного Граду, загальна композиція іконостасу визначається передовсім габаритами самого храму, розмірами ікон, їх взаємним розташуванням, а також стильовими впливами і часом. У символічному значенні іконостас, зрештою як і весь храм, представляє собою образ церкви. Проте, якщо храм – це літургійний простір, який приймає до себе вірних, то іконостас показує становлення церкви від часів Адама до Страшного суду, поєднуючи тлінне і вічне, земне і небесне.

Загалом розвиток композиції іконостасу співпадав зі стильовим розвитком мистецтва. Незмінною завжди залишалася архітектоніка місцевого чину, до конструкції якого входили три входи: північний, південний і центральний, тобто Царські і двоє Дияконських врат, а також знаходилися ікони Христа і Богородиці та ікони святих, яким присвячувався храм. Ця проста композиція іконостасу сягала своїм корінням часів Візантії, де, властиво, і склався певний тип вівтарної перегородки, який з бігом часу через чотирнадцять століть знову опинився в полі творчих шукань малярів та різьбарів періоду модерну зламу XIX – XX століття.

У культурно-мистецькому житті України кінця XIX – початку XX ст. нуртували ідеї і тенденції, співзвучні з тенденціями і часом усього європейського мистецтва. Теорія естетики модерну пропагувала нові

пріоритети, розставляла свіжі акценти для практичного втілення їх у мистецьких творах – літературних, театральних, образотворчих чи архітектурних. Не оминули новітні ідеї модерну і сфери сакрального мистецтва, отримавши втілення у настінних розписах, орнаментиці, зображеннях, іконах, у формах та пластиці іконостасів. Лише на захід України ці потужні імпульси надходили з великих європейських мистецьких центрів Польщі, Австрії, Німеччини, Франції через мистецькі академії Кракова, Мюнхена, Парижа, куди обдарована українська молодь їхала на студії, а з поверненням до краю щедро ділилася набутими знаннями, втілюючи їх у мистецькі твори. Архітектура і мистецтво, у тому числі й сакральне, на східних ж теренах України перебували під активним впливом російського мистецтва, зокрема тенденцій і особливостей модерного мистецтва Петербургу, мистецька академія, товариства та гуртки якого теж виховали низку українських художників.<sup>20</sup>

Стиль модерн у Росії прийшов на зміну еклектиці на початку ХХ ст., крокуючи поруч з іншими псевдостильовими течіями – “неоросійським стилем” та “неокласицизмом”. Петербург, як культурна столиця Росії, був осередком розвитку та популяризації модерну.<sup>21</sup> Проте, зводилася численна кількість храмових споруд в дусі еклектики. У екстер’єрах та інтер’єрах відчувалася орієнтація або на Візантію, або на Стародавню Русь. Іконостаси того часу – це і кам’яні перегородки у візантійському дусі, і прямі наслідування історичних форм, наділених цілісним самостійним образом.<sup>22</sup>

Серед петербурзьких храмів, зведених на зламі ХІХ – ХХ ст., особливої уваги заслуговує передовсім церква Св. Іуліана Тарсійського та Іллі Пророка у Царському Селі, оскільки саме її інтер’єр у 1898 р. прикрасив скляний модерний іконостас, виконаний мюнхенською майстернею Цетглера згідно картонів професора М. Кошелева.<sup>23</sup> Як зазначають самі реставратори, “цей храм, що є федеральною пам’яткою, був сплюндрований до краю”, проте пережив лихі часи і зберігся до нині. Храм був закладений у 1894 р. і зведений за проектами маловідомого архітектора В. Н. Куріцина на честь шлюбу у 1898 р останніх російських імператорів Миколи ІІ і Олександри Федорівни.<sup>24</sup>

Церква була винятковою за своєю внутрішньою оздобою: віконні отвори вікон другого ярусу закривали вітражі з постатями апостолів та Богородиці, а в центральній бані був вміщений вітраж зі зображенням Вседержителя. Разом з вітражним іконостасом засклення вікон творили ансамбль, наділений унікальною красою та художньою силою звучання. Цей ансамбль додавав інтер’єру церкви “західних” рис.<sup>25</sup> Невдовзі Куріцина відсторонили від робіт і доручили завершення храму С. Даніні – архітектору Палацового Правління у Царському селі, хоча точний відомостей про обсяг виконаних ним робіт не збереглося.

Щодо архітектоніки та канонічності іконостасної композиції, то петербурзький скляний іконостас вражає незвичністю побудови, відсутністю усталеного, звичного трактування подібних іконостасів з місцевим чином. До конструкції іконостасу входять лише Царські ворота, дві намісні ікони

Богородиця та Христос та по одній іконі обабіч – Св. Пророка Іллі та Св. Іуліана Тарсійського. Умовно вінчає композицію над Царськими воротами образ Святої Трійці, обабіч – образи пристоячих Богородиці та Івана Предтечі. У композиції Царських воріт перевагу надано класичному зображенню Благовіщення у верхів'ї ступок, сцена якого традиційно підтримана образами євангелістів і покликана засвідчити прихід у світ Спасителя.

Як і у харківському іконостасі, у щедро декорованому обрамленні ікон переважають прямі лінії, лише зображення Богородиці і Христа завершені вгорі стилізованим трилисником. В обох іконостасних ансамблях під іконами, де звично розташовані предели, автор закомпоновує великі квадрати, облямовані широкою орнаментальною каймою, які загалом складаються у декоративний ряд. Мотив візерунку квадратів однаковий на обох іконостасах – розквітлий хрест у колі, рамена якого завершуються ліліями, лише петербурзький хрест, щедро оточений рослинним орнаментом, наближений до символіки Дерева Життя – Хреста Господнього, що розцвів, а харківський хрест за своєю іконографією та стилізацією виразно сягає глибин прадавньої дохристиянської символіки та Кельтського хреста, що поєднує архаїчне Коло і вписаний Хрест, доповнений декором у вигляді крину.

Видимою відмінністю двох іконостасів виступає формально-пластичне вирішення – М. Кошелев запроєктував іконостас як суцільну скляну вітгарну перегородку, яка сягала від основи солеї до склепіння церкви, закриваючи від поглядів прихожан конху апсиди, де зазвичай знаходиться зображення Святого Духа, Вседержителя або Богородиці, Святої Трійці або християнських святих. Проте простір конхи, яка символізує небосхил, отримує своє втілення на самому вітражному полотні іконостаса. Автор вирішує цю проблему винятково майстерно, шляхом імітації небесного простору конхи у верхній частині вітража. У центрі композиції розташований розквітлий хрест у колі, з малими хрестиками на раменах як символ Трійці. Хрест в оточенні променів втілює слова Церкви, що Христос – Сонце Правди. Рух кола довкола Хреста продовжують сім Херувимів у круглих орнаментованих медальйонах. Сяйво променів сягає до краю вітражного полотна, заповнюючи всю верхню частину вітража.

На жаль, іконостас церкви Св. Іуліана Тарсійського та Іллі Пророка у Царському Селі є втрачений і його велич та красу засвідчують лише графічне зображення у каталозі фірми Цеттлера та чорно-біле фото кінця ХХ ст. Про майстерність кольорового вирішення можемо лише здогадуватися. Проте чорно-білий відбиток дає можливість прослідкувати хід думки автора цього шедеву: композиція вітража виразно ділиться на дві частини – верхню, що символізує Небо, і нижню, що символізує Небесний град, тобто іконостас, до того ж іконостас одноярусний з місцевим чином, як і в харківській Усікновенській церкві.

Якщо іконостасові у Царському Селі притаманна вертикальна розбудова композиції, завдяки чому місцевий чин вміщає лише чотири ікони –

Богородиця з Ісусом в оточенні колінопреклонених святих, серед яких на передньому плані імператриця, Христос-Вседержитель, де поміж колінопреклонених – постать імператора, ікони Св. Іуліана Тарсійського та Іллі Пророка, то харківський скляний іконостас отримує розбудову композиції по горизонталі з дотриманням канонічних вимог композиції. Іконостас Свято-Івано-Усікновенської церкви має Царські ворота, двоє Дияконський воріт, зображення Богородиці з Дитям і Вседержителя, повнофігурне зображення Св. Миколая, оскільки іконостас початково був призначений для домової церкви Св. Миколая, та постаті Св. Наума і Св. Олександра, у підніжжя яких знаходиться сигнатура майстерні Цеттлера і рік виконання іконостасу. Коли іконостас у 1943 р. повернувся до храму, але уже до Свято-Івано-Усікновенського, виявилось, що він не може повністю відмежувати вівтарний простір, оскільки був призначений для дещо меншої за розмірами церкви. З метою збільшення довжини іконостасу ряд ікон місцевого чину доповнився повнофігурним зображенням Св. Івана Предтечі – храмовою іконою, яку згідно канону розташовують справа від ікони Вседержителя, та парним зображенням святих покровителів Харкова, мощі яких спочивають у Свято-Благовіщенському соборі міста – Св. Афанасія (Патилара) патріарха Константинопольського, та Св. Мілетія (Леонтовича) архієпископа Харківського та Ахтирського.<sup>26</sup>

Якщо зображення Христа на обох іконостасах витримано в іконографічному типі Христос-Пантократор, то образи Богородиці з Дитям є дещо відмінними. Дані зображення віддзеркалює очевидні впливи новітніх віянь у культурі і мистецтві кінця XIX – початку XX ст., які, зокрема, в значній мірі торкнулися і сакрального мистецтва – архітектури, розписів, іконопису. Цей період характерний зверненням до глибин національної спадщини, до етноджерел. Потреба пошуків національної самобутності стає невід’ємною рисою мистецтва всього XIX ст. і притаманна культурі всіх держав, що йшли шляхом загальноєвропейського розвитку (до прикладу – “український стиль” в Україні, “закопанський стиль” у Польщі, “фінська сецесія”, в основі якої закладена орнаментика кельтів і декоративне мистецтво вікінгів, “псевдоросійський стиль” у Росії).

Значною подією для російсько-українського культурно-мистецького простору кінця XIX ст. стало відкриття і освячення Володимирівського собору у Києві 1896 року, оздобу і розписи якого виконало ціле гроно українських, російських та польських художників. Значна частина розписів (15 великих композицій і 30 окремих постатей) належить пензлю В. Васнецова. “20 серпня (1 вересня) 1896 року важкі двері храму відчинилися. І коли тривала урочиста церемонія, люди не знали, куди спершу дивитися. Хотілося бачити митрополита Іонникія, який проводив чин освячення, або царя Миколу II, котрий був при цьому присутній. Але погляд мимоволі притягували дивовижні розписи...”<sup>27</sup> “Стіни, стовпи, арки собору були наче завішані гірляндами химерно-ніжних рослин: бужкове листя розпускається між гронами винограду; із павичевого



пир'я “виростають” хрести і рожеві флокси; житнє колосся перетворюється на букети лілій; довгі стебла тюльпанів закручуються у строкату бахрому. Можна не погодитися з доречністю багатьох деталей розпису, можливо, це занадто пишно для собору, але загальне враження від нього надзвичайно сильне.”<sup>28</sup>

Безсумнівно, що відкриття Володимирівського собору, його виняткові розписи спричинилися до нової хвилі у розвитку сакрального мистецтва зламу XIX – XX ст., його іконографічні образи стали предметом наслідування та інтерпретації. Можемо припустити наскільки оздоба сподобалася імператорові Миколі II, якщо постать Богородиці з конхи собору через два роки отримує втілення у вітражному іконостасі церкви у Царському Селі, повторюючи іконографію образу і лише частково міняючи загальну композицію зображення.

Ікона Богородиці з харківського іконостасу нав'язує до іконографічного типу Одигітрії або ж ікони “Скоропослушниці”. Художня мова вітражної ікони, пластика ліній, спосіб стилізації, трактування ликів і драперій, тяжіючи до петербурзької академічної школи живопису, проте відчутно підсилені звучанням західноєвропейського релігійного малярства та модерного мистецтва, віяння якого почали нуртувати в Петербурзі, і, відповідно, мали великий вплив на розвиток нових тенденцій у мистецтві Харкова початку XX ст.

Іконографія Богородиці, трактування лику святої та малого Ісуса, пластика передачі драперій, а також личка херувимів, є притаманними для майстерні Цеттлера. Звідси аристократична витонченість естетичного ідеалу в образі Богородиці, зовнішня стриманість почуттів у погляді, що приховує печаль і тривогу за майбутні страждання її Сина. Така ж вишуканість образу Діви Марії втілена мюнхенською майстернею Майєра у вітражі Марія-Тріумфальна для хорів Латинського кафедрального собору у Львові.<sup>29</sup> Як уже зазначалося вище, дві мюнхенські вітражні майстерні Цеттлера і Майєра працювали у зближеній манері виконання вітражів, часто спільно оформляли один об'єкт і, як стверджують дослідники, подекуди важко було за відсутності сигнатури встановити авторство фірми. Художні та естетичні ідеали майстерні Майєра-Цеттлера, що формувалися і панували в її стінах понад шістьдесят років, безпосередньо вплинули на створення високодуховного та ліричного образу Бородиці.

Нижній лик Богородиці та Дитяти, їхні руки та лики херувимів опрацьовані технікою грізайль, завдяки чому вони променіють внутрішнім сяйвом на тлі насичених барв багряно-червоного мафорію та темно-синьої туніки Марії, а також смарагдового гіматію Ісуса. Ясні німби та світла площа трилисника замикають простір над головою Богородиці. Нижню чверть вітража вповнюють жваві голівки херувимів з червоними крилами. Жоден лик тут не повторяється двічі і захоплює реалізмом, кожне личко, наче жива зарисовка. Слід зазначити, що вітраж зі зображенням Христа-Пантократора містить ідентичне зображення групи херувимів, але у дзеркальному відображенні.

Вітражна ікона Христа-Пантократора заслуговує окремої уваги, оскільки дає можливість припустити ймовірне авторство харківського іконостасу.

Перебуваючи територіально у складі Російської імперії, частина України, названа південно-західним краєм імперії, жила тісним культурно-мистецьким життям з північним “сусідом”. Значна кількість українських студентів здобувала освіту у Петербурзькому інституті цивільних інженерів імператора Миколи I (ПІЦІ), засновуючи гуртки, влаштовуючи виставки, натурне вивчення творів народної архітектури, пропагуючи український архітектурний стиль в стінах ПІЦІ, відстоюючи спорудження окремого виставкового павільйону України на Міжнародній виставці у Римі, влаштовуючи перші професійні виставки української архітектури в ПІЦІ.<sup>30</sup> “...на українську архітектуру звернули увагу професіонали-архітектори, викладачі та багато студентів, багато людей тут вперше з подивом побачили те, що ніколи не чекали побачити в межах Російської держави”.<sup>31</sup> Активні мистецькі віяння ширилися в обох напрямках з України у Петербург та з Петербургу до Харкова, Києва, Лубен тощо.

На початку ХХ ст. Харків набуває значення потужного мистецько-культурного центру не лише України, але й усій Російській імперії і Європи. Зацікавлені новаторськими рухами, сюди звертають погляди прогресивні петербурзькі митці. Спалах небувалої мистецької активності, що виливався в організацію несанкціонованих виставок, створенням художніх об'єднань, товариств, груп, супроводжувався, на жаль, і розстрілами масових демонстрацій харків'ян, переслідуваннями та політичними репресіями активних учасників революційних процесів на Україні, у тому числі художників, скульпторів, науковців, діячів культури, студентської молоді.<sup>32</sup> Щодо художньої освіти у Харкові, то вона теж перебувала у безпосередньому зв'язку та контролі з боку петербурзької Імператорської Академії мистецтв. Ініціатива групи харківських художників (у 1894 р.) щодо створення у місті художнього училища була почута у Петербурзі лише у 1907 р., а повноцінне функціонування художнього училища почалося лише через декілька років.<sup>33</sup>

Проте, революція 1905-1907 рр. з її надихаючими демократичними ідеалами виступала також і певним рушієм та каталізатором дій. На цей час припадає завершення величного петербурзького храму Воскресіння Христа (Спаса-на-Крові), для виконання мозаїк якого запрошують художників, котрі брали участь і у розписах Володимирівського собору у Києві – В. Васнецов, М. Нестеров та інші митці, серед яких був і М. Кошелев.<sup>34</sup>

Державний Російський музей у Петербурзі<sup>35</sup> зберігає оригінальні картони для мозаїк головного іконостасу храму Воскресіння Христа (Спаса-на-Крові) В. Васнецова “Богородиця з немовлям”, “Спаситель” та ескізи мозаїк М. Кошелева “Втеча до Єрусалиму”, “Преображення Господнє”, “Христос у славі”. Вони передували виконанню харківського іконостасу і, ймовірно, стали взірцем для створення віражної ікони Пантократора, а саме ікона “Христос у славі”. Це засвідчує, зокрема, значна схожість витонченого лику Христа на обох зображеннях. На пензель Кошелева вказує подібна манера стилізації образу,

пластичне вирішення обличчя з ясным поглядом великих, широко відкритих очей, що споглядають світ з-під рівних брів, високе чоло і довгий рівний ніс, роздвосна борідка і волосся, що м'яко облягає голову і шию, спадаючи кучерями на плечі. Образ Христа позбавлений виразу страждання, сповнений високим естетизмом, відчуттям спокою і глибокої віри. Відкритий променистий лик Христа спонукає до емоційного та духовного контакту.

Майстерня Цеттлера прийняла замовлення на виготовлення двох унікальних вітражних іконостасів для оздоби двох церков на терені Російської імперії в доволі короткому часовому проміжку (7 років). Не маючи подібного досвіду в роботі над виконанням православної ікони, оскільки виготовляла переважно вітражні заklenня для капел та соборів у Америці, Канаді, Австралії, Новій Зеландії та Європі у дусі релігійних картин, є абсолютно ймовірним, що майстерня скористалася послугами уже згадуваного художника, а саме М. Кошелева, для виконання картонів вітражних ікон. Виконуючи ескізи для харківського іконостасу, Кошелев вводить у свій репертуар елементи європейської іконографічної традиції та модерних віянь, що імпонувало естетичній концепції майстерні Цеттлера.

Іконографія образів Св. Миколая, а також святих Наума і Олександра теж виразно тяжіє до іконографічних персонажів Кошелева на мозаїках церкви Спаса-на-Крові. Виконуючи храмову ікону Св. Миколая, автор інспірує до традицій української ікони XVI ст., супроводжуючи зображення святого постатями Спаса та Богородиці з омофором на руках.

Краса і гармонійність композиції Царських воріт харківського іконостасу на нинішній час, на жаль, порушена численними втратами та невдалими реставраційними втручаннями. В оригінальному виконанні збереглися лише зображення євангелістів Івана та Матвія, образи яких, спосіб стилізації та графічної подачі відрізняється від пантеону святих, представлених художником в іконостасі. Якщо зображення Богородиці і Христа-Пантократора, Св. Миколая, святих Наума і Олександра виконані в лінійно-площинній манері з мінімальним наданням об'єму окремим деталям та ликам святих, то зображення євангелістів Івана та Матвія трактовані виразно живописно, пластично, з використанням детального світло-тіньового опрацювання ликів та волосся. У образах євангелістів отримали яскраве втілення тенденції самої майстерні Цеттлера, де персонажі з картонів автора влучно підсилили розписи по склу фарбою шварцлотта, що й надало зображенням такої сили живописного звучання.

Звична композиція Царських воріт, як символу Спасіння, з традиційним зображенням сцени Благовіщення у верхів'ї ступок та образами євангелістів понизу, у харківському іконостасі є дещо зміненою. Йдучи в ногу з новітніми віяннями модерного стилю, схильного до естетизації середовища, до взаємопроникаючого синтезу, до експерименту над простором і художньою формою, автор віражного іконостасу переміщає сюжет Благовіщення Пресвятої Богородиці у нижню частину Царських воріт. Це дещо змінює

загальне смислове навантаження іконографії Царських воріт, але підтримує тенденції мистецтва зламу XIX – XX ст., не порушуючи, водночас, символіки даного елемента іконостасного ансамблю.

Царські ворота харківського віражного іконостасу мають ще одну особливість – кожен з трьох рядів ікон засвідчує три різні періоди їх створення, а також вказує на часові відтинки, коли іконостас зазнавав втрат та, у зв'язку з цим, реставраційних втручань. Як уже зазначалося, зображення євангелістів Івана та Матвія збереглися в оригінальному виконанні, образи святих євангелістів Марка і Луки, а також Тайна Вечеря, що увінчує іконостас над Царськими воротами, ймовірно виконані в один час у техніці розпису по склі і швидше виступають як невдала імітація вітражу. Серйозних ушкоджень зазнала нижня третина воріт, де сцена Благовіщення прорисована вельми узагальнено, грубувато, без деталізації і живописного опрацювання, зібрана з великих шматків кольорового скла, обрамлена орнаментальною каймою, підкреслено геометризований рисунок якої дисонує з уже існуючими автентичними орнаментальними обрамленнями ікон.

Загалом цокольна частина іконостасу має значну кількість реставраційних вкраплень. Над відновленням орнаментального декору цоколя у теперішній час працювали харківські художники-реставратори, зокрема А. Федосеєнко. Київські реставраційні майстерні доклали зусиль для відновлення зображень архангелів Михаїла та Гавриїла на Дияконських воротах,<sup>36</sup> проте виконали роботу на винятково низькому професійному рівні, не вдаючись до аналізу естетичних принципів майстерні Цеттлера, художньої, пластичної мови та характеру зображень святих, притаманних періоду створення вітражів, не зосереджуючи увагу на узгодженні колористики з уже існуючою кольоровою гамою іконостасного ансамблю. Характер ликів святих цілком позбавлений духовної глибини іконних зображень і нав'язує до типажів сучасних коміксів, що взагалі не витримує критики.

Щодо додаткових сегментів іконостасу – ікони Св. Івана Предтечі та двофігурної ікони святих покровителів міста Харкова Св. Афанасія та Св. Мілетія, розташованих справа від ікони Христа-Пантократора, виконаних після другої світової війни з метою збільшення довжини іконостасної перегородки у відповідності до ширини нави Свято-Івано-Усікновенської церкви, то вони безсумнівно уже виготовлялися у вітражних майстернях фірми Майєра-Цеттлера, тобто вже після злиття двох фірм у 1939 р. Майстри-вітражисти фірми Майєра проявили вельми професійний підхід до поставленого завдання, відтворивши у двох нових сегментах існуючий орнаментальний декор вітражних обрамлень ікон, який і рисунково, і колористично влився у композицію і оздобу іконостасу. Відрізняються лише постаті та лики святих від решти іконографії образів, оскільки належать пензлю уже іншого автора.<sup>37</sup> На відміну від зображень М. Кошелева постаті святих Івана Предтечі, Афанасія та Мілетія є приземистими, важкими, іконографічно тяжіють до характеру народної ікони.

Як зазначають харківські дослідники, зображення на додаткових секціях відрізняються і технікою виконання, оскільки вітражі майстерні Цеттлера виконані надглазурними легкоплавкими барвниками, закріпленими опісля у печах під впливом температури, а вітражі майстерні Майєра розписані рельєфними пастами з барвника та лаку,<sup>38</sup> і, таким чином, виступають швидше псевдовітражами, ніж класичними вітражними іконами.

**Висновок.** Отож, нинішній вітражний іконостас, що прикрашає вівтарну частину Свято-Івано-Усікновенського храму у Харкові, пережив часи лихоліття, перетерпів численну кількість втрат, пошкоджень, вмілих і невмілих реставраційних втручань, певних допрацювань, але все ж зберіг свою неперевершену красу і художню цінність. Незаперечним є той факт, що він є шедевром вітражного мистецтва, унікальним твором зі скла і металу, аналогів якому немає у мистецтві ні північних сусідів, ні Європи. Він є втіленням масштабного симбіозу духовної глибини візантійської ікони, ідеї новітнього мистецтва періоду модерну та високої професійної майстерності знаменитої мюнхенської віражної фірми.

#### Примітки:

- <sup>1</sup> История Свято-Иоано-Усекновенского храма. – Харьков, 2007. – С. 14.
- <sup>2</sup> Іконостас виконаний на замовлення книговидавця та власника газети “Южный край” А. Юзефовича для домової церкви по вул. Сумській 13.
- <sup>3</sup> Gajewska-Prorok E. Witraże na Śląsku w XIX i pierwszej połowie XX wieku. Projektanci i wytwornie // Rocznik sztuki Śląskiej. – XVII. – 1999. – S. 108.
- <sup>4</sup> У Нюремберзі – Зигмунд Франк у 1805 р. малював мініатюри на склі, що нав'язували до ренесансних кабінетних вітражів; у Відні – Самуель Готтлоб Мон у 1806 р. спеціалізувався на виконанні ведут на склянках, які імітували вітраж; у Севресі – на поч. XIX ст. в мануфактурі порцеляни експериментували з фарбами на склі, тощо.
- <sup>5</sup> Грималюк Р. Вітражі Львова кінця XIX-початку XX ст. – Львів, 2004. – С. 236.
- <sup>6</sup> Frycz J. Odrodzenie sztuki witrażowej w XIX i XX wieku // Szkło i ceramika. – 1974. – №6. – S. 178.
- <sup>7</sup> Nowiny // Gazeta Lwowska. – 1844. – S. 723.
- <sup>8</sup> Kunasiewicz S. Przewodnik po kościele Bożego Ciała oo.Dominikanow we Lwowie. – Lwow, 1876. – S. 43.
- <sup>9</sup> Ibid. – S. 43.
- <sup>10</sup> Особливості художньої манери фірми Майєра виразно демонструють вітражі презбітерію Латинського кафедрального собору у Львові, виконані за картонами Ю. Макаревича, Т. Крушевського, Я. Матейка, С. Качора-Баговського, Ю. Мєгоффера, Т. Попеля у 1893-1894 рр. Наближені до цієї манери вітражі костелів на Шльонску (Польща). Після 1912 р. фірма виконує вітражі переважно для США і художня манера дещо міняється в бік узагальнення і стилізації.
- <sup>11</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Franz\\_Xaver\\_Zettler](http://de.wikipedia.org/wiki/Franz_Xaver_Zettler)
- <sup>12</sup> <http://museum.msu.edu/museum/msgc>
- <sup>13</sup> Грималюк Р. Вітражі Львова кінця XIX – початку XX ст. – Львів, 2004. – С. 28-33, 36-39; Грималюк Р. Невтрачені шедеври: вітражі церкви св. Юра села Руда Сілецька // Буття в мистецтві. – Львів, 2007. – С. 186-191.
- <sup>14</sup> Gajewska-Prorok E. Witraże na Śląsku w XIX i pierwszej połowie XX wieku. Projektanci i wztwornie // Rocznik sztuki Śląskiej. – XVII. – 1999. – S.108.
- <sup>15</sup> Joseph Ludwig Fischer: Vierzig Jahre Glasmalkunst. Festschrift der Kgl. Bayerischen

- Hofglasmalerei F. X. Zettler zum Gedächtnis ihres vierzigjährigen Bestehens, München 1910; F. X. Zettler Hofglasmalerei. München. Briennerstr. 23, Katalog, München o.J. [um 1930]; Anwander-Heisse, Eva. Glasmalerei in München im 19. Jahrhundert. Diss. München. 1992; Beines, Joannes Ralf. Materialien zur Geschichte farbiger Verglasungen von 1870 bis 1914, vorsugsweise für das Gebiet der Bundesrepublik Deutschland // Farbfenster in Bonner Wohnhäusern. – Köln, 1988; Gajewska-Prorok E. Witraże na Śląsku w XIX i pierwszej połowie XX wieku. Projektanci i wytwornie // Rocznik sztuki Śląskiej. – XVII. – 1999 – S. 93-110; Gajewska-Prorok E. Odrodzenie sztuki witrażowej na Śląsku w XIX i XX wieku // Dziedzictwo polskiej sztuki witrażowej.- Krakow, 2000 – S. 48-57.
- <sup>16</sup> Gajewska-Prorok E., Oleszczuk. Witraże na Śląsku XIX i pierwsza połowa XX wieku. – Berlin, 2001 – S. 114, 115, 138, 144.
- <sup>17</sup> Волобаева Т. В. Витраж в русской культуре: Санкт-Петербург и его памятники. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. С.-Петербург. 1999; [www.archi.ru/publications](http://www.archi.ru/publications)
- <sup>18</sup> [www.megatavr.com/rus/](http://www.megatavr.com/rus/); Княжицкая Т. В. Витражи Санкт-Петербурга. – СПб., 2006; Петербургские витражи (буклет) – СПб., 2004 – 20 с.
- <sup>19</sup> 1870-1910. Vierzig Jahre Glasmalkunst. Festschrift der K.B.Hofglasmalerei F.X.Zettler. – Munchen, 1910. – S. 56.
- <sup>20</sup> Чепелик В. Український архітектурний модерн. – Київ, 2000. – С. 217-231.
- <sup>21</sup> Борисова Е.А. Русский модерн. Архитектура. – Москва, 1997; Николаева С. И. Эстетика символа в архитектуре русского модерна.- Москва, 2005.
- <sup>22</sup> [www.ru.wikipedia.org](http://www.ru.wikipedia.org)
- <sup>23</sup> <http://sobory.ru/names/>; [www.art-catalog.ru/artist.php](http://www.art-catalog.ru/artist.php)
- <sup>24</sup> [www.d-c.spb.ru/archiv/36/Juliann](http://www.d-c.spb.ru/archiv/36/Juliann)
- <sup>25</sup> [www.ru.wikipedia.org](http://www.ru.wikipedia.org)
- <sup>26</sup> История Свято-Иоано-Усекновенского храма. – Харьков, 2007. – С. 38.
- <sup>27</sup> Нариси з історії Києва. – Київ, 2002. – С. 185-188.
- <sup>28</sup> [http://www.oldkyiv.org.ua/data/vol\\_ctd.php](http://www.oldkyiv.org.ua/data/vol_ctd.php)
- <sup>29</sup> Грималюк Р. Витражі Львова кінця XIX – початку XX ст. – Львів, 2004. – С. 31-35, 52.
- <sup>30</sup> Чепелик В. Український архітектурний модерн. – Київ, 2000. – С. 217-229.
- <sup>31</sup> Ладиженко К. (Широцький К.В.). Петербурзька “Громада” // Рада. – 1913 – 13 березня – С. 2.
- <sup>32</sup> Нога О. Малярство українського авангарду 1905 – 1918 роки. – Львів, 2000. – С. 41-68.
- <sup>33</sup> Безхутрий М. Художники Харкова. – Харків, 1967.
- <sup>34</sup> М. Кошелев – російський живописець, графік, працював над монументальним живописом, іконою, займався реставрацією. 1861-1865 рр. навчається у Імператорській академії мистецтв, 1873 р. академік Академії мистецтв, 1878 р. професор академії. Брав участь у розписах храму Христа Спаса у Москві, жив у Римі, викладав у Штігліца, автор мозаїк у храмі Воскресіння Христа (Спаса-на-Крові) у Петербурзі.
- <sup>35</sup> Заснований за Указом імператора Миколи II у 1895 р. та офіційно відкритий для відвідувачів у 1898 р. В основі колекції музею лежить збірка творів мистецтва Олександра II, ім'ям якого музей найменувався початково. На момент відкриття музею нараховував біля 2000 експонатів: графіку, живопис, скульптуру, твори давнього російського мистецтва. Він став першим в Росії музеєм російського образотворчого мистецтва.
- <sup>36</sup> История Свято-Иоано-Усекновенского храма. – Харьков, 2007. – С. 39.
- <sup>37</sup> М. Кошелев помер у 1918 році. Іконостас був переданий Усікновенській церкві у 1943 році.
- <sup>38</sup> История Свято-Иоано-Усекновенского храма. – Харьков, 2007. – С. 38.