

CULTURE AND ART

DOI <https://doi.org/10.51647/kelm.2021.5.1.6>

ODNOWA TRADYCJI W NAJNOWSZYM PROJEKTOWANIU DEKORACJI MONASTER ZAŚNIĘCIA MATKI BOŻEJ W BAKCZYSARAJU

Kateryna Vilkhovetska

*aspirant Katedry Projektowania i Technologii
Kijowskiego Narodowego Uniwersytetu Kultury i Sztuki
(Kijów, Ukraina)*

ORCID ID: 0000-0002-5251-4252

e-mail: vilkhovetska.art@gmail.com

Adnotacja. Na przykładzie dekoracji Monasteru Zaśnięcia Matki Bożej (Bakczysaraj, Krym) rozważono możliwość zharmonizowania tradycyjnego i innowacyjnego podejścia do dekoracji przestrzeni świątynnej. Pokazano zastosowanie tradycyjnych technik w połączeniu z nowymi rozwiązaniami stylistycznymi, kompozycyjnymi i kolorystycznymi, a także rozwiązania typowych tematów sakralnych i obrazów w nietypowych technikach i materiałach, które zmieniają postrzeganie i nastawienie do sztuki kościelnej. Poszerzenie granic stylistycznych, technologicznych, a nawet geograficznych (przy zapożyczeniu szczegółów charakterystycznych dla sztuki świątynnej różnych krajów i innych religii/wyznań) poszerza granice i siłę jej wpływów. Badanie dowodzi, jak szerokie może być spektrum możliwości kazania wizualnego we współczesnej prawosławiu, pod warunkiem nie tylko przestrzegania tradycji, ale także jej odnowienia.

Słowa kluczowe: świątynia, tradycja, dekoracja, sztuka kościelna, monaster, odnowa.

RENEWAL OF TRADITIONS IN MODERN DECOR DESIGN HOLY DORMITION MONASTERY IN BAKHCHISARAI

Kateryna Vilkhovetska

*Postgraduate Student at the Department of Design and Technology
Kyiv National University of Culture and Arts (Kyiv, Ukraine)*

ORCID ID: 0000-0002-5251-4252

e-mail: vilkhovetska.art@gmail.com

Abstract. On the example of the decoration of the Holy Dormition Cave Monastery (Bakhchisarai, Crimea), the possibility of combining traditional and innovative approaches in the decoration of the temple space was considered. The considered works within this object are demonstrated as the application of traditional techniques in combination with new stylistic, compositional and coloristic solutions, as well as the solution of typical sacred plots and images in atypical techniques and materials change perceptions and prejudices towards church art. That the expansion of stylistic, technological and even geographical boundaries (borrowing details characteristic of the temple art of different countries and even other religions / denominations) expands the boundaries and strength of its influence. The research proves how wide the range of possibilities of visual preaching can be in modern Orthodoxy, provided not only the tradition is followed, but also its renewal.

Key words: temple, tradition, decoration, church art, monastery, renovation.

ОНОВЛЕННЯ ТРАДИЦІЇ В НОВІТНЬОМУ ПРОЄКТУВАННІ ДЕКОРУ СВЯТО-УСПЕНСЬКОГО МОНАСТІРЯ В БАХЧИСАРАЇ

Катерина Вільховецька

*аспірант кафедри дизайну і технологій
Київського національного університету культури і мистецтв
(Київ, Україна)*

ORCID ID: 0000-0002-5251-4252

e-mail: vilkhovetska.art@gmail.com

Анотація. На прикладі оздоблення Свято-Успенського печерного монастиря (м. Бахчисарай, Крим) розглянуто можливість узгодження традиційного та новаторського підходів в оздобленні храмового простору. Показано, як застосування традиційних технік у поєднанні з новими стилістичними, композиційними та колористичними

рішеннями, а також вирішення типових сакральних сюжетів і образів у нетипових для них техниках і матеріалах змінюють сприйняття й упереджене ставлення до церковного мистецтва. Розширення стилістичних, технологічних та навіть географічних меж (у разі заповнення деталей, характерних для храмового мистецтва різних країн та інших релігій / конфесій) розширює межі та силу його впливу. Дослідження доводить, яким широким може бути спектр можливостей візуальної проповіді в сучасному православ'ї за умови не лише дотримання традиції, а й її оновлення.

Ключові слова: храм, традиція, оздоблення, церковне мистецтво, монастир, оновлення.

Вступ. Сакральне мистецтво у храмовому просторі чи поза ним завжди транслювало світоглядні й етично-моральні принципи вірування, часом ефективніше, ніж вербальна проповідь. Але в наші дні вирає візуальний контент із більш доступним посилом, усталеному традиційному мистецтву дедалі важче змагатися за увагу. На противагу цій тенденції зростає також потреба в більш глибоких образах і смислах, які зачіпають і спонукають до внутрішньої роботи та саморефлексії, а не зашлаковують простір і свідомість інформаційним фастфудом.

Глобалізація світу, з одного боку, сприяє процесу уніфікації мистецтва, нівелювання його локальних особливостей, з іншого – відкриває доступ до мистецтва світового в усій його повноті, до розмаїття способів самовираження, широти можливостей засвідчення віри та її проповідання візуальними засобами. А також до взаємообміну та співтворчості в межах канону й одного віросповідання та поза ними, адже ознайомлення з культурою та віруваннями різних народів розширює сприйняття, допомагає позбуватись упереджень.

У статті розглядається широта спектра можливостей візуальної проповіді в українському православ'ї ХХІ ст. на прикладі об'єкта, що втілює в собі поєднання традиційного та новаторського підходів у творенні церковного мистецтва – Свято-Успенського печерного монастиря (м. Бахчисарай, Крим). У роботі також висвітлено поняття канону, соборної надіндивідуальної творчості, переробки й використання в церковному мистецтві елементів неправославної культури.

Попередніх досліджень цих та інших проблем церковного мистецтва в Україні нині небагато. Серед останніх праць із даної теми варто звернути увагу на роботи таких науковців, як: О.В. Клименко, І.М. Дундяк, Т.Г. Журунова, Д.В. Степовик, А.В. Сімонова й інші. Базовими дослідженнями різних аспектів канону та канонічності є праці таких науковців, як: Г.К. Вагнер, А.Ф. Лосев, В.В. Бичков, Л.А. Успенський. Значний внесок у вивчення проблем сучасного церковного мистецтва зроблений також російською дослідницею Іриною Язиковою.

Праць, що висвітлюють саме оформлення Свято-Успенського печерного монастиря (м. Бахчисарай, Крим), ще немає, окрім згадок у публікаціях туристичного та релігійного характеру на інтернет-ресурсах і в путівниках. Цікавість до церковного мистецтва загалом зростає, як і кількість якісних його авторів і об'єктів в Україні, що спонукає до більш детального висвітлення цієї теми.

Основна частина. Метою статті є огляд інтер'єрного й екстер'єрного оздоблення храмів Свято-Успенського печерного чоловічого монастиря (м. Бахчисарай, Крим), виконаного українськими та зарубіжними митцями й майстрами в контексті відновлення обителі з 1992 до 2014 рр., мистецтвознавчий, дизайнерський та культурологічний аналіз об'єктів, оформлення яких є прикладом новаторського підходу в межах традиції та канону.

«Сучасне церковне мистецтво» ніби звучить як оксюморон, оскільки звичним є сприйняття церковного мистецтва усталеним, незмінним, таким, що відповідає традиції, а не вимогам часу й місця, тому ніяк не може новаторським. Слідування традиції загалом сприяє збереженню унікальних технік, рис, стилістичних і колористичних особливостей, притаманних мистецтву лише певної народності й місцевості, що захищає їхній культурний спадок від уніфікації та стандартизації. Водночас сліпе слідування традиції, що іноді притаманне вітчизняній церковній сфері, сприяє продукуванню однотипного і низькоякісного храмового мистецтва – від настінних розписів за стандартним сценарієм відповідно до обмеженого обсягу зразків, до предметів інтер'єру та культового начиння, виготовлених на масовому виробництві.

Серед причин даної проблеми – хибне розуміння того, що є канон і справжня соборна творчість, сприйняття оновлення традиції як її порушення, скептичне ставлення до нетипових інтерпретацій сюжетів і вільного застосування технік тощо. «Джерела несмаку сучасних іконописців криються не стільки в них самих, скільки у відсутності досвіду церковного життя нашого суспільства, що продовжує хитатися між колективізмом та індивідуалізмом, не може ніяк заспокоїтися на золотій середині соборності» (Клименко, 2003 : 86).

Іконопис і храмове мистецтво загалом – це соборне мистецтво, а кожен його твір – результат соборної церковної творчості. Оформлення інтер'єрів храмів Свято-Успенського печерного монастиря є якраз результатом і зразком такої творчості, де кожен учасник проекту зробив свій внесок із метою вираження не себе, а загальної ідеї. Завдяки чому, окрім вмілого курирування проекту, строкате оздоблення монастирського комплексу гармонізувалось в цілісну картину, де жоден елемент не випинається егоїстично вперед, а підпорядкований та узгоджений з іншими. Соборність проти індивідуалізму, але вона і не тотожна колективізму, що має антиперсоналістичний характер і являє собою збірність, а не соборність (Бердяєв, 1995 : 332). Ікона, як і інші складові частини церковного мистецтва, в ідеалі повинна бути далекою і від колективізму, і від індивідуалізму; іконописець підпорядковується надіндивідуальним законам творчості, проте не розчиняється в церковному загалі, не втрачає особистісних рис, а навпаки, з найбільшою повнотою виражає їх (Клименко, 2003: 83), і кожен витвір з оздоблення монастиря в Бахчисарай тому доказ.

У контексті церковного мистецтва поняття традиції нероздільно зв'язане з поняттям канону. Стінописи й ікони «у каноні» – це нині нова назва псевдотрадиційного мистецтва, цим поняттям хибно означається копіювання в так званій «візантійській стилістиці» зі зразків різної якості та періодів часу. Однак канон – це не стиль, навіть не зовнішній закон, він – внутрішня норма (Булгаков, 1993: 289), що регулює процес творення церковного мистецтва для відповідності призначенню, натомість сліпе слідування «канонічним» зразкам не гарантує дотримання цієї норми.

Адже дане визначення канону характеризує його радше в моральному аспекті як соборну творчість Церкви, «внутрішню норму», не огрубилу, а рухливу, що характеризується варіативністю в рамках традиції. Є відоме твердження, яке приписують різним авторам, що істина народжується як ересь, а помирає як банальність, бездумні копії – це та банальність, що вбиває істину. Варто відмітити, що для храмового мистецтва досліджуваного об'єкта (Свято-Успенський печерний чоловічий монастир) характерний баланс в оздобленні між копіями відомих зразків, художніми інтерпретаціями та цілковито авторськими напрацюваннями.

Отже, канон – це орієнтир, а не самоціль, ним потрібно керуватися й користуватися як інструментом у творенні церковного мистецтва, але без намагання актуалізувати й осучаснити будь-якою ціною, щоб «<...> пошуки нового не замінили пошук істини» (Клименко, 2003 : 84). Бо актуальність – не голе заперечення всього старого й пуста провокація, а традиція – не культивування всього старого як найкращого, без нових паростків розуміння духу часу. Не все нове – геніальне, але все геніальне – нове. «В ідеалі іконописець не заперечує, а уточнює сказане, піднімаючись на нову сходинку по лествиці, створеній попередниками» (Клименко, 2003: 85).

У книзі «Прогулки по Флоренції» Джон Рескін влучно зазначив стосовно цього, що «<...> мы сильно преувеличиваем влияние людей, по воле которых, как нам кажется, происходили перемены <...> ибо видимый результат их трудов или открытий есть только ставший известным плод размышлений и тяжелой работы множества предшественников, чьи имена никогда не дойдут до нас. Искусство Чимабуэ выше всех наших восхвалений, но ни одна Мадонна, написанная его кистью, не украшала бы Италию, если бы в течение тысячи лет множество безвестных греков и готов не расцветивали бы предания о Богородице и не жили бы в любви к Ней» (Рескин, 2018: 62).

Історія Свято-Успенського монастиря в місті Бахчисарі

Наочним прикладом вдалого співіснування старого й нового, традиційного та сучасного, канонічного та на межі між каноном і дизайнерським рішенням є оздоблення відновленого комплексу Свято-Успенського монастиря в Бахчисарі. Для розуміння контексту, у якому стало можливим виникнення даного об'єкта в його сучасному вигляді, необхідно розглянути історію виникнення обителі та формування її власної культури і традицій.

Успенський печерний чоловічий монастир розташований в урочищі Маріам-Дере (Ущелина Марії) у Старосіллі, що є передмістям сучасного Бахчисараю. За однією з версій його заснували грецькі монахи-іконошанувальники, що втікали від іконоборців із Візантії у VIII–IX ст., причому ж іншої версії відносять заснування Успенської обителі до XV ст. – часу, коли сусіднє з монастирем печерне місто Кирк-Єр (Чуфут-Кале) стало караїмською столицею, а Бахчисарай – резиденцією кримського хана. Саме середовище, у якому виник та формувався монастир, пояснює витoki його теперішнього культурного коду. «Клаптикова ковдра» сучасного оздоблення монастиря є відображенням його історії, зі слідами впливу різних епох, культур та релігій.

За своє життя обитель переживала безліч періодів розквіту й занепаду, але пік розвитку, що сформував вид монастиря, за зразком якого його відновлювали вже в 1990-х рр., почався в 1850 р. завдяки старанням архієпископа Херсонського і Таврійського Інокентія. Під час тогочасної розбудови, на відміну від інших кримських монастирів того часу, Успенський монастир мав генеральний план, розроблений губернським архітектором Константином Гоняєвим, який також виконував обов'язки з нагляду за виконанням будівельних робіт (3). Генеральний план і впорядковане будівництво посприяли тому, що забудова монастиря гармоніює з навколишнім ландшафтом і створює прекрасну панораму в урочищі.

Архієпископ Інокентій (І.О. Борисов, 1800–1857 рр.) активно займався відновленням ранньохристиянських пам'яток і монастирів у Таврійській єпархії, його мрією було створення у Криму «російського Афону», де були б зосереджені найголовніші християнські святині. Архієпископ, що добре знав і тонко розумів історію, бажав увести у відроджених монастирях порядки за взірцем чину грецьких обителей, заснованих на горі Афон в VII ст. Очоливши єпархію, Інокентій поступово об'їхав увесь Крим, зібрав різноманітні згадки про похованих у Криму християнських святих. Його стараннями були відтворені Свято-Георгіївський монастир у Балаклаві, Успенський скит (нині монастир) у Бахчисарі, кіновія святого Климента в Інкермані, кіновія святого Стефана Суворького в Кізілташі, кіновія святих Козьми та Даміана поблизу Алушти та низка інших обителей (Каліновський, 2010: 143–144).

Поступово Успенський монастир розквітав та розширював свої володіння – і на початку ХХ ст. тут уже існувало 5 храмів. Печерна церква Успіння Богородиці була розширена, нижче був храм в ім'я святого Марка, ліворуч під скельним навісом коштом Е. Беркової була збудована церква в ім'я святих рівноапостольних Константина і Єлени. Із протилежного боку ущелини був зведений храм св. Георгія Зміборця. П'ятий храм, на честь святителя Інокентія Іркутського, був збудований у 1896 р. внизу ущелини в пам'ять про архієпископа Херсонського й Таврійського Інокентія (Борисова), якому належить ініціатива відновлення

обителі. Окрім храмів, були збудовані: двоповерховий корпус, де розмістились трапезна, кухня, пекарня й шість келій, будинок настоятеля та два житлові приміщення для паломників. Ще 16 келій були видовбані у скелі, дві прибудовані до неї.

Саме за таким зразком монастир відбудовувався вже в наш час, адже в 1921 г. монастир був ліквідований, пізніше його приміщення були й зовсім розпродані та розібрані на будматеріали.

У 1992 р. частина монастирських будівель, що збереглись, була передана братії на чолі з ігуменом Силуаном (Макеєм), почалася довга і важка праця з відновлення – за архівними фото і залишками фундаментів, з максимальною повагою до історії місця. Найперше був відремонтований печерний Свято-Успенський храм, єдиний уцілілий будинок настоятеля з капличкою, відбудована дзвіниця, келії та деякі господарські приміщення. Згодом відреставрований печерний храм святого апостола і євангеліста Марка та храм святих рівноапостольних Константина і Єлени. На місці храму святителя Інокентія Іркутського був зведений найбільший храм обителі в ім'я св. Спиридона Тримифунтського з нижнім храмом св. Пантелеймона, а останнім відбудований храм св. Георгія Змієборця на місці фундаменту оригінального храму.

Художні роботи

Своїм внутрішнім устроєм монастир наслідував традиції афонських обителей, але все, що стосується зовнішнього – архітектури й оздоблення храмів та території тощо – є синтезом багатьох культур та нашарування пластів різних часів. Грецька культура як зразок для наслідування, близьке багатовікове сусідство з мусульманським населенням, його традиціями та мистецтвом, безумовний ментальний зв'язок з українською культурою (адже більшість ченців та сам настоятель – з материкової України) – така комбінація чинників не могла привести до створення чогось пересічного. Також на формування власної культури обителі вплинуло знайомство із церковним мистецтвом та устроєм життя в низці християнських храмів і монастирів різних країн (Греція, Грузія, Італія, Туреччина, Балкани, Єгипет, Синай, Близький Схід тощо) під час організованих настоятелем паломництва для всієї братії та художніх експедиції для тих, хто безпосередньо виконували оздоблювальні роботи в монастирі.

Умовна концепція сучасного вигляду монастиря була спільно розроблена настоятелем Силуаном (Макеєм) та ієродияконом Януарієм (Гончарем), що був ченцем та за сумісництвом – керівником художніх робіт із 1997 р. до 2015 р., оскільки мав профільну освіту (випускник НАОМА, майстерні М.А. Стороженка). Вона полягає у прагненні передати всю історичну та культурну багатозначність місця, створивши імітацію (дуже якісну і художню) того, ніби воно ніколи не зазнавало руйнацій, а за прикладом храмів Афону, де архітектура й оздоблення століття за століттям не зазнавали таких тотальних втрат, а лише нашаровувалися, створюючи своєрідний пістрявий, але органічний мікс мистецтва різних епох і культур. Тобто це – своєрідна реконструкція того втраченого «кримського Афону» та відтворення шляху, яким він міг би пройти природним шляхом за кращих умов (Інтерв'ю з отцем Януарієм (Гончарем), 2017).

Розташування монастиря в гірській ущелині мальовниче і приваблює туристів та паломників, але має і мінуси – високий рівень вологи впливає не лише на спосіб та якість життя монастиря, а і на характер його оздоблення. Через специфічні природні умови храми (особливо печерні) неможливо прикрашати розписами,



Рис. 1. «Бісерний храм» скиту св. Анастасії Узорішительниці

але це посприяло пошуку оптимальних рішень, як-от мозаїчне оздоблення та різьблення по каменю, що стало згодом особливістю монастиря. Оскільки відомостей про декорування храмів до руйнації практично не збереглося, у даному питанні не було прив'язки до якихось орієнтирів, окрім органічності щодо оточення й архітектури та відповідності загальній ідеї.

У підпорядкованому Свято-Успенському монастирю скиті св. Анастасії Узорішительниці, що розташований поряд із давнім печерним монастирем Качі-Кальон в околицях Бахчисараю, настоятелем отцем Дорофеєм був винайдений ще оригінальніший та незвичний для храмового мистецтва спосіб декорування, стійкий до умов печерних церков – там стіни, стеля, стасидії, ікони у храмі та житлові й господарські приміщення прикрашені панно, лампадами та підвісками з найрізноманітніших намистин, бісеру, мушель, камінців тощо (рис. 1). Виконані не професійними митцями, а руками самого настоятеля, ченців та паломників, ці незвичайні композиції надають скиту екзотичного як для православного храму вигляду, створюють більш легку, невимушену атмосферу (URL: <https://www.krym4you.com/dostoprimechatelnosti/cerkvi/biseruj-hram/>).

Частково в інтер'єрах храмів монастиря наявні розписи, які виконані за спеціальною авторською технологією отця Януарія – сумішшю сучасних акрилових фарб та яєчної емульсії, притаманної для традиційного іконопису. Це поєднання матеріалів надало розписам більшої яскравості та стійкості до природних умов ущелини. Лише в одному із храмів (св. Георгія) акрил спробували замінити на мінеральні пігменти (Інтерв'ю з отцем Януарієм (Гончарем), 2017).

Але найбільшу площу в оформленні займає мозаїка – одна з найдорожчих технік оздоблення. Тому монастирем була організована власна мозаїчна майстерня, почали запрошуватись до співпраці митці, майстри каменотесного мистецтва та різьб'ярі із Криму й інших регіонів України, Грузії тощо. З технологією створення мозаїк та технічним устроєм майстерні ознайомив одеський митець Андрій Чаркін, організатор мозаїчної студії в Одесі, що створила одні з перших екстер'єрних робіт для обителі («Благовіщення» на трапезному корпусі, «Замилування» у капличці).

Перші мозаїки отець Януарій (Гончар) виконував самостійно, у більш вільній манері прямим набором, що різняться з роботами одеської майстерні А. Чаркіна більшою легкістю, живописністю, подібною до тої, що можна побачити на ранньохристиянських зображеннях («Ангел-Охоронець» над входом до братського корпусу, 2003 р. (Рис. 2); «Іоанн Воїн», екстер'єр трапезного корпусу, 2004 р.) Власне, мозаїчні твори перших віків християнства і були головним еталоном та взірцем для наслідування в роботі монастирської мозаїчної майстерні (Інтерв'ю з отцем Януарієм (Гончарем), 2017).



Рис. 2. Мозаїка «Ангел-Охоронець», вхід до братського корпусу, 2003 р.

Початково, матеріали для мозаїчних робіт надав Петро Гончар, художник та директор Національного центру народної культури «Музей Івана Гончара», надалі монастир зібрав більше 10 тонн залишків радянської смальти в Україні та Росії, вітчизняний натуральний камінь та індійський мармур, що дозволило сформувати широку палітру кольорів та фактур. Для храмів монастиря також характерне використання значної кількості золотої смальти, за прикладом оздоблення св. Софії Константинопольської, св. Марка у Венеції тощо. Для реалізації задумів такого масштабу золота смальта виготовлялась кустарним способом (із скла та сусального золота) майстром із Лисичанська. За мармуром отець Януарій здійснив річну експедицію

в місто Макрана в Раджастан, Індія (2009 р.). Оскільки макранський мармур має високий відсоток кальцію і стійкий до просочування води, зберігає колір та блиск протягом досить тривало часу, він краще підходив до умов ущелини Маріам-Дере, аніж італійський тощо (URL: https://stringfixer.com/ru/Makrana_marble).

Більшість мозаїк монастирської майстерні виконані вже за випрацьованою власною технологією – поєднанням традиційного підходу та застосування сучасних матеріалів і обладнання. Для порізки каменю та смальти на різні модулі були придбані електричні станки, викладення відбувалося зворотним набором на картон із віддзеркаленим малюнком на желатиновий клей, що після закінчення заливалося розчином-пластифікатором із монтажною сіткою для подальшого кріплення на стіну. Такий підхід значно полегшує та прискорює роботу, аніж слідування традиційній технології, та ніяк не погіршує вигляд готового твору, адже значно важливішу роль відіграють стилістичні, колористичні та композиційні рішення, грамотне створення ескізів та картонів індивідуально для кожного храму.

Печерні храми Успіння та в ім'я євангеліста Марка

Роботи з відновлення монастиря були розпочаті з печерних храмів Успіння та євангеліста Марка. Їхнє оздоблення стримане й аскетичне – і через природні умови, і для збереження автентичності. Храм Успіння прикрашає лише іконостас за вапняку з різьбленням та письмом по каменю, сучасна мозаїчна ікона «Всецариця» та образ Богородиці «Маріампольська». Більше незвичним є його зовнішнє оздоблення – при вході, зліва від дверей, паломників зустрічає кам'яний херувим, з емоційним, майже «врубелівським» виразом обличчя, вирізьблений місцевим майстром у перші роки відновлення, що дуже відрізняється стилістично від решти оздоблення монастиря, але є одним із його найбільш впізнаваних об'єктів (рис. 3).



Рис. 3. Кам'яний херувим, вхід до Успенського печерного храму

Із зовнішнього боку храму в невеликій ніші над вікнами три образи: Богородиця з немовлям у центрі, та 7 священномучеників херсонських із боків, розподілених на дві групи. Розписи виконано силікатними фарбами прямо по скелі. Храм св. Євангеліста Марка ще більш мінімалістичний – прикрашений дерев'яними різьбленими іконостасною перегородкою в традиційному візантійському стилі (з темперним іконописом), кількама ківотами та стасидіями.

Храм св. рівноапостольних Константина і Єлени

Відбудований на старому фундаменті зруйнованого однойменного храму на невеликій площі під скельним нависом із місцевого вапняку, завдяки чому архітектура гармоніює зі скельним масивом. Ззовні стримано декорований різьбленими місцевими майстрами орнаментальними вставками з вапняку та мозаїчними іконами монастирської майстерні із суміші мармуру і смальти (рис. 4).

А також мармуровими рельєфами індійських майстрів із зображенням Христа, біблійних сцен тощо, у які виконавці привнесли нотки власної стилістики, надавши християнським образам пластичності індуїстських божеств.

Найбільшої уваги вартує внутрішнє оформлення храму – іконостасна перегородка, вирізьблена індуїстами з різних відтінків мармуру Макрана (білий, білий із сірими відтінками та білий із рожевими відтінками



**Рис. 4. Мозаїчні образи Богородиці з немовлям і святого.
Екстер'єр храму св. рівноап. Константина і Єлени**

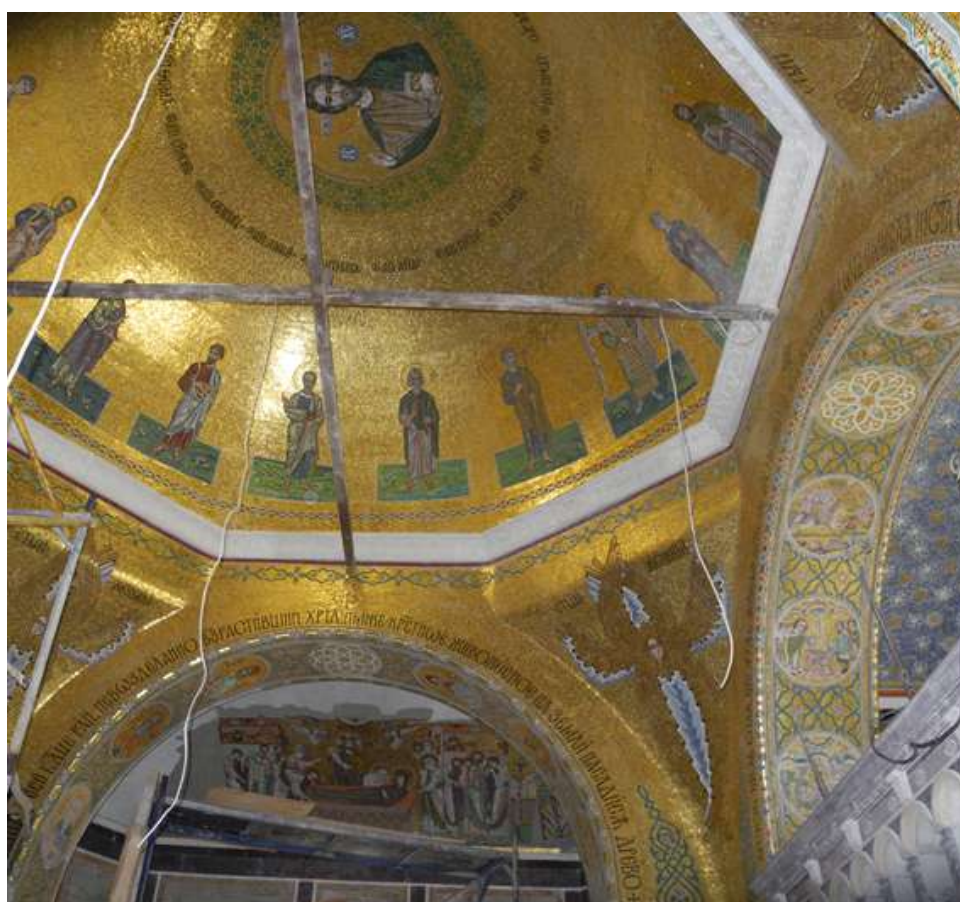


Рис. 5. Мозаїки храму св. рівноап. Константина і Єлени

тощо), інкрустовані мармурові панелі для стін та підлоги. Ці роботи були виконані десятком індійських різьбярів по мармуру за ескізами отця Януарія протягом року (2009 р.) під час його перебування в Раджастні. Прикрашають іконостас підкладні образи із чеканими ризами грузинських майстрів. Також індійські майстри різьблення по дереву вирізьбили стасидії для цього та інших храмів монастиря.

Розписів через сирість небагато – лише одне невелике панно на західній стіні (автор Єлена Виштикайло), створене за аналогією грецького розпису з регіону Касторія, більшу площу займають мозаїки – фігуративні



Рис. 6. «Свята трійця, або гостинність Аврама».
Фрагмент розпису храму св. Спиридона Тримифунтського



Рис. 7. Мозаїка «Христос і пастирі Церкви св. Миколай та св. Спиридон» I
із храму св. Спиридона Тримифунтського

в куполі храму, орнаментальні у вівтарній частині та декілька настінних багатофігурних панно. Мозаїки частково копіюють відомі твори із храмів Палермо, Чефалу та Равенни (Сіцилія, Італія), частково є інтерпретаціями давніх мозаїк або цілком авторськими (рис. 5).

Храм св. Спиридона Тримифунтського з нижнім храмом св. Пантелеймона

Храм в ім'я святого Спиридона Тримифунтського – апогей утілення концепції поєднання стилів різних часів і актуального обігрування традиції як за розмірами (оскільки це найбільший храм обителі), так і за різноманіттям використаних зразків, матеріалів та технік, а також – наочний приклад справді соборної творчості. Дизайн-проект внутрішнього оздоблення та кураторський супровід належать отцю Януарію (Гончару), але закінчувались роботи з його підтримкою дистанційно, оскільки після анексії Криму він залишив монастир і повернувся до Києва. В убранстві храм подібний до клаптикової ковдри, зшитої зі шматків різних технік, стилів і матеріалів. Підлога та панелі по низу стін виконані майстрами-індусами з інкрустованих мармурових плит і мозаїчних килимків; настінні панелі відокремлені від розписів вище керамічною узорчастою плиткою на східний лад. Попід стінами, із двох боків розміщені різьблені дерев'яні стасидії роботи індійських майстрів, але з наслідуванням грецьких зразків.

Як зразок для стінописів було взято фрески афонського храму монастиря Григоріат (XVIII ст.), які декоровано об'ємними орнаментальними гіпсовими німбами із золоченням (рис. 6), розписи покривають більшість площі – півколони, хори на другому ярусі тощо.



Рис. 8. Інтер'єр храму св. Спиридона Тримифунтського у процесі оздоблення

У віконних проїмах та інших фрагментах розпису використовується квітковий орнамент, близький до петриківського. Також розписом (Олени Виштикайло) прикрашений вівтар. Одвірки, півколони, верхній ярус та престол прикрашають орнаментальні фризи з місцевого вапняку та пісковика, вирізьблені грузинськими та бахчисарайськими майстрами.

«Клаптикову ковдру» доповнюють також і мозаїчні елементи інтер'єру – завітарне панно та мозаїки в куполі. Під час створення завітарного мозаїчного панно «Христос і пастир Церкви св. Миколай та св. Спиридон» (приблизно 15 м²) у храмі Спиридона Тримифутського (Рис. 7) орієнтирами слугували низка ранньохристиянських орнаментальних мозаїк у пізньоеллінській стилістиці (із церкви Санта Констанца в Римі, Мавзолею Галли Плацидії та «Св. Аполлінарій у райському саду» з базиліки Сан Аполлінаре у Класе).

Над ескізами і картоном в розмірі 1:1 працювали отець Януарій та художниця Катерина Вільховецька протягом трьох місяців, нею ж були підібрані матеріали (87 відтінків смальти), виконання мозаїки тривало майже рік.

Мозаїки купола – фігури пророків і архангелів з медальйонами на білому з розсипом троянд тлі – цілком авторства отця Януарія (Гончара), без особливих запозичень. Стилійно вони не близькі до всього іншого оздоблення, чим підсилюють ефект нашарування стилів і епох, але за плямами й колористично підтримують загальну композицію. Виконавицею більшості мозаїк є Ольга Кравченко, художник-початківець, але віртуозний ремісник із Ялти.

Домінантою храму є іконостас – збільшена в масштабах копія малого іконостаса афонського храму монастиря Ватопед, вирізьблений із дерева, визолочений та розписаний по золоту. Ікони в ньому підкладні, ризи для яких збирались із різних антикварних ярмарок та реставрувались. Завершує композицію грандіозне кришталеве панікаділо чеської роботи (рис. 8).

Нижній храм св. Пантелеймона має мінімалістичне, більш стримане, але досить стильне оздоблення – мармурова підлога оливкового, охристого та теракотового відтінків, мозаїчний образ «Свята Трійця» (або «Гостинність Авраама»), виконана з тих же відтінків мармуру та смальти на західній стіні, різьблена зі світлого вапняку грузинськими майстрами ажурна вівтарна перегородка, престол, орнаментальна рама навколо мозаїчного образу тощо, декоративні елементи на кам'яних стінах, хоч і виконані у традиційній для майстрів стилістиці, частково нагадують кам'яні узорчасті орнаменти караїмських пам'яток, яких безліч поряд із монастирем. Розробкою ескізу та картону (рис. 9), а частково і викладенням мозаїчного панно для храму займалася художниця-монументалістка Катерина Вільховецька під кураторством отця Януарія, надихаючись, але не копіюючи зразки ранньохристиянського мистецтва.



Рис. 9. Картон до мозаїки «Свята Трійця, або гостинність Авраама» для нижнього храму св. Пантелеймона

Храм св. Георгія Змієборця

Останній відбудований храм обителі. Архітектура храму ідентична втраченій, за винятком добудованої дзвіниці, якої не було в початковому варіанті. Розміщений із протилежного боку ущелини, навпроти скельних храмів Успіння та св. св. Марка, ззовні облицьований місцевим каменем, завдяки чому гармоніює зі скелею, до якої примикає. Оскільки на момент закінчення будівництва отець Януарій уже залишив монастир, проєкт оформлення інтер'єру не був зроблений, що ускладнило подальшу роботу, але він надавав кураторський супровід дистанційно.

Більшість площі храму заповнена розписами авторства іконописця-самоуки Олени Виштикайло з м. Хмельницький, за зразками афонського монастиря Діонісіат. Вона працювала три роки, прагнула дотримуватися стилю, запропонованого настоятелем, і самостійно адаптувала зразки під особливості інтер'єру. Розписи виконувались натуральними пігментами на яєчній емульсії.

«У виконанні дотримувались традиційного сценарію та колористики – Богородиця в консі, нижче смуга – ряд із сюжету літургії, потім святителі, внизу – декор. За цим розподілом були розплановані розписи й основної частини храму: в арках угорі – сюжетні композиції, нижче – горизонтальний ряд мучеників-воїнів, а далі знов декор. Окремо виділили малинові колони, окантовані темно-зеленими і чорними смугами, які згодом оздобили великими ківотами, мармуровими і дерев'яними, золоченими та розписаними кольоровими емаліями. Виконання відбувалося таким чином – перекомпоновували підходящі зразки, роздруковували на широкоформатному принтері в розмір і використовували як картони» (з інтерв'ю з Оленою Виштикайло).

Іконостас також за афонськими зразками вирізьблений із білого мармуру та прикрашений підкладними образами з антикварними ризами. А попід стінами, як і в інших храмах обителі та знову ж таки за грецькою традицією, розміщені дерев'яні стасидії роботи індійських майстрів.

Матеріал і методи досліджень. Оскільки оздоблення монастиря є відносно новим, праць із його мистецтвознавчим і культурологічним аналізом ще немає, окрім згадок у публікаціях туристичного та релігійного характеру. Більшість інформації зібрана автором самостійно під час перебування в обителі художником-монументалістом (інтерв'ю, нотатки, власний фотоматеріал). У роботі використані такі методи дослідження, як опис, порівняння, мистецтвознавчий, іконографічний та культурологічний аналіз об'єктів.

Висновки. Детальний огляд і аналіз інтер'єрного й екстер'єрного оздоблення храмів Свято-Успенського печерного чоловічого монастиря (м. Бахчисарай, Крим), виконаного українськими та зарубіжними митцями й майстрами в контексті відновлення обителі з 1992 до 2014 рр., розкриває даний об'єкт як мистецький та культурний феномен, що поєднав у собі традиційний та новаторський підхід у церковному мистецтві зі спадщиною різних культур та епох. Прикладом оформлення розглянутих храмів підтверджується думка, що усталене церковне мистецтво, що сприймається як суто традиційне і консервативне, може відповідати вимогам часу, бути актуальним і включеним у світовий контекст шляхом обміну і співтворчості в межах одного віросповідання та поза ними. У межах канону та підпорядкуванні ідеї соборної творчості є місце та навіть потреба в особистій творчості, в експерименті та сміливості не обмежуватись копіюванням й наслідуванням, а надихатися і творити власне мистецтво як свідчення віри та візуальну проповідь.

Список використаних джерел:

1. Булгаков С.Н. Икона, ее содержание и границы. *Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв.* : антология. Москва, 1993. Вып. I : Сокровищница русской религиозно-философской мысли. С. 289.
2. Бердяев Н.А. Царство духа и царство кесаря. Москва, 1995. С. 332.
3. Вестник Томского государственного университета. 2016. № 411. С. 34–37. DOI: 10.17223/15617793/411/5.
4. Каліновський В.В. Монастирі Криму в студіях Духівництва таврійської єпархії (XIX – перша чверть XX ст.). *Краєзнавство*. 2010. №№ 1–2. С. 143–144.
5. Клименко О.В. Новітній український іконопис : здобутки та втрати. *АНТ. Вісник археології, мистецтва, культурної антропології*. Київ: АртЕк, 2003. № № 10–12. 184 с.
6. Рескин Дж. Прогулки по Флоренции. Москва : РИПОЛ-классик, 2018. 206 с.
7. URL: <https://www.krym4you.com/dostoprimechatelnosti/cerkvi/bisernyj-hram/>.
8. URL: https://stringfixer.com/ru/Makrana_marble/
9. Інтерв'ю з Оленою Виштикайло. Запис від 12.03.2019. 4 с.
10. Інтерв'ю з отцем Януарієм (Гончарем). Запис від 23.08.2017. 5 с.

References:

1. Bulhakov S.N. (1993) Ykona, ee soderzhanye y hranitysy [Icon, its content and borders]. *Fylosofyia russkoho relyhyoznoho yskusstva XVI–XX vv. Antolohyia. Vyp. I. Sokrovyschnytsa russkoi relyhyozno-fylosofskoi mysly.* M., P. 289 [in Russian].
2. Berdiaiev N.A. (1995) Tsarstvo dukha y tsarstvo kesaria [The Kingdom of the Spirit and the Kingdom of Caesar]. *Tsarstvo dukha y tsarstvo kesaria.* M., P. 332 [in Russian].
3. Vestnyk Tomskoho hosudarstvennoho unyversyteta [Tomsk Art University Bulletin]. 2016. № 411. P. 34–37. DOI: 10.17223/15617793/411/5 [in Russian].
4. Kalinovskiy V. (2010) Monastyri Krymu v studiiakh Dukhivnytsstva taviirskoi yeparkhii (XIX – persha chvert XX st.) [Monasteries of Crimea in the studios of the Clergy of the Taurian Diocese (XIX – first quarter of XX century)] *Kraieznavstvo* 1–2, P. 143–144 [in Ukrainian]
5. Klymenko O.V. (2003) Novitnii ukrainskyi ikonopys : zdotuky ta vtraty. [The latest Ukrainian iconography: gains and losses]. *ANT. Visnyk arkheolohii, mystetstva, kulturnoi antropolohii.* K., ArtEk, 10–12, P. 81–86 [in Ukrainian]
6. Reskyn Dzh. (2008) Prohulky po Florentsy [Morning in Florence] M.: RYPOL klasyk, P. 62 [in Russian].
7. URL: <https://www.krym4you.com/dostoprimechatelnosti/cerkvi/bisernyj-hram/>.
8. URL: [https://stringfixer.com/ru/Makrana_marble.](https://stringfixer.com/ru/Makrana_marble/)
9. Interviu z Olenoю Vyshtykailo. [Interview with Olena Vyshtykailo]. Zapys vid 12.03.2019, 4 p. [in Ukrainian]
10. Interviu z ottsem Yanuariiem (Honcharem) [Interview with Father Yanuariy (Honchar)] Zapys vid 23.08.2017, 5 p. [in Ukrainian]