

You have downloaded a document from



*The Central and Eastern European Online Library*

The joined archive of hundreds of Central-, East- and South-East-European publishers, research institutes, and various content providers

**Source:** Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури  
Topical problems of History, Theory and practice of Artistic Culture

**Location:** Ukraine

**Author(s):** Olga Olegivna Smolina

**Title:** Мистецтво монастирське і чернече  
The monastic art and the monastery art

**Issue:** 27/2011

**Citation style:** Olga Olegivna Smolina. "Мистецтво монастирське і чернече". Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури 27:264-270.  
<https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=683690>

УДК 261.6:271

**Ольга Олегівна Смоліна**  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент, доцент кафедри гуманітарних  
наук і української мови  
Технологічного інституту  
Східноукраїнського національного  
університету імені Володимира Даля

## МИСТЕЦТВО МОНАСТИРСЬКЕ І ЧЕРНЕЧЕ

У статті розглянуто явище, позначуване сьогодні як «монастирська культура», в якому можна виділити дві концепції мистецтва – «художнього мінімалізму» та «ідеї соціально орієнтованого мистецтва». Втілення першої з них можна позначити як «чернече мистецтво», другої – «монастирське мистецтво».

*Ключові слова:* монастирська культура, мистецтво, концепція, монастирське мистецтво, чернече мистецтво.

In the phenomena described by today as a «monastery culture», we can distinguish two concepts of art – the concept of «artistic minimalism» and «the idea of socially-oriented art». Embodiment of the first of them we can be described as «the monastic art», the second – «the monastery art».

*Key words:* monastery culture, art, the concept, monastic art, monastery art.

У працях дослідників християнського мистецтва нерідко зустрічаються здивування й жалкування із приводу дій представників Церкви, які, прагнучи додати храму або монастирському комплексу необхідну благоліпність, не цінують стародавність, не орієнтуються на елементарні естетичні поняття й вирази.

От, приміром, кілька таких зауважень, що мають відношення до православних монастирів: «Свято-Троїцький Мотронинський монастир <...> коли я їхав туди, те не сподівався побачити цей легендарний монастир у такому ... не презентабельному стані. <...> Я побачив палац з силікатної цегли, огорожений парканом з «слобожанської кераміки». З товщі століть існування цього монастиря до нас дійшла лише одна церква цієї обителі. Усе інше було стерто з лиця землі й відбудовано без урахування елементарного художнього смаку та історичної відповідності» [15]. М.М. Тарабукін, літературна спадщина якого сьогодні особливо актуальна, журиться: «Варварство, яке творила історична Церква в XVIII і XIX століттях стосовно найбільших пам'ятників свого мистецтва, – кричущо й становить одну з прикрих сторінок історії. <...> Забілений був стінопис початку XIV століття у Святогірському монастирі під Псковом, спотворені пізнішими записами фрески Спасо-Мирозького монастиря й т. ін.» [13]. В.Н. Лазарев так характеризує фрески печерних храмів X століття в монастирях Каппадокії: «Композиційна побудова всіх фресок виявляє крайню безпорадність. Навколо важких, кремезних, з великими головами фігур майже не залишається вільного простору, одне зображення механічно додається до іншого. Рухи повні кутастої різкості, трактування відрізняється площинним характером,

провідну роль грає тверда лінія, колорит будується на строкатих локальних фарбах, іконографія видає спадкоємний зв'язок із Сирією. За всією своєю суттю це бідне чернече мистецтво прямо протилежно столичному живопису» [3]. К.Толоконникова, автор тексту сучасного видання про Можайський Лужецький Ферапонтов монастир (Московська обл., Росія) пише: «Тільки в 1961 році почалася реставрація прадавніх лужецьких пам'яток. <...> під час реставрації були відкриті фрагменти фресок XVI століття, що колись прикрашали собор. <...> в 1799 році фрески збили. Вони не відповідали художнім смакам епохи. Образливіше всього те, що, очевидно, розписи перебували не в настільки вже поганому стані (якщо робити висновки, спираючись не вцілілі у віконних прорізах невеликі «шматки» фресок)» [8, 15].

Таке відношення було б, напевно, зрозуміле, якби мова йшла про парафіяльні сільські храми або кафедральні столичні собори. У першому випадку різні естетичні промахи можна пояснити низьким рівнем освіченості парафіяльного священика та його пастви, а в другому – визначальним впливом на програму й стилістику розпису собору представників влади та їх смаків. Але виникає питання про причини існування образів «немистецьки писаних» (у широкому сенсі) у монастирях, які, будучи «авангардом» Церкви, повинні б бути зразками слідування догмату й канону, у тому числі й у церковнім мистецтві. Це питання актуальне в контексті сучасного процесу відродження православної монастирської культури, необхідності її осмислення як маловивченого феномена й пошуків шляхів її органічної взаємодії з культурою світської.

Таким чином, метою даної статті є з'ясування наявності специфіки монастирського мистецтва й прийнятих у ньому критеріїв створення й санкціонування художніх, зокрема, іконописних (живописних) творів.

Досягнення цієї мети сполучене з розв'язанням наступних завдань:

- знаходження точок дотику й відмінностей у світських і православних естетичних критеріях;
- уточнення змістовної сторони понять «монастирське мистецтво», «чернече мистецтво».

Функція мистецтва в Церкві сприймається як чисто службова, тут воно існує як провідник християнських релігійних ідей і цінностей. Його форма повністю детермінована цим змістом. Відомий сучасний богослов митрополит Іларіон (Алфеев) другий том своєї праці «Православ'я» присвятив, за його словами, літургічному життю Православної церкви. Судячи зі змісту книги, літургічне життя включає архітектуру храму, іконопис, богослужіння, таїнства й обряди, співи, дзвони. Відомо, що літургічне життя приходу й монастиря, при спільності основного «стрижня» все ж таки різне. Отже, повинна існувати й специфіка монастирського мистецтва як складової цього літургічного життя.

У працях низки авторів можна зустріти вказівки, прямі або непрямі, на наявність цієї специфіки: «Несхожість розписів собору Стрітення Владимирської ікони Божої Матері (Стрітенський монастир, Москва – *О.С.*) на інші фрескові цикли XVII століття полягає в тому, що ці розписи монастирські, причому підкреслено монастирські. Ізографи відмовилися тут від багатосюжетності, від надлишку деталей і персонажів, характерних для монументального живопису

тієї пори. Наприклад, у деяких храмах, розписаних в 1600-ті роки, число ярусів доходить до восьми-дев'яти. У Стрітенському монастирі їх усього чотири, хоча площа храму досить велика й цілком здатна була б прийняти більшу кількість сюжетів» [6, 16].

Митрополит Іларіон (Алфеев) підкреслює: «У розписах монастирів значне місце займають преподобні отці – святі ченці, чиї образи повинні були служити джерелом натхнення для ченців» [1, 138]. Підкоряючись цій монастирській традиції, святі іншого рангу – святителі, які звичайно зображуються в єпископському одязі, «у розписах монастирських храмів деякі святителі можуть бути представлені в чернечому одязі» [1, 143].

Ці традиції монастирської культури суперечили з тенденціями розвитку мистецтва XVIII–XIX ст.: «Смаки того часу диктували академічну манеру виконання, яка доходила до натуралізму, що сильно ускладнювало завдання, тому що монастирська практика вимагала зовсім іншої, аскетичної мови живопису. Одне заходило в суперечність із іншим, і «живоподібний стиль» обертався не простою проблемою для іконописця» [5, 24].

Таким чином, на думку даних авторів, особливістю монастирського мистецтва є строгість, стриманість, аскетизм, «небагатослівність», перевага в розписі чернечих сюжетів і святих.

Разом з тим, спектр настроїв, виражений у розписах монастирських храмів, набагато ширше строгого й підкреслено аскетичного. Наприклад, В.Н. Лазарев відзначає, що «У Хосіос Лукас (монастир у Греції на околицях міста Дистомо – *О.С.*) переважають по-чернечому похмурі чорні, коричневі й сірі кольори, у Неа Моні (монастир на острові Хіос, Греція. – *О.С.*) – драматично напружені червоні й густі сині, у Дафні (монастир біля Афін. – *О.С.*) – ніжні рожеві й зелені» [3]. У цьому ж ряді можна згадати світлі, наповнені повітрям, радо-одухотворені розписи собору Ферапонтова Белозерського монастиря, виконані в 1482 році Діонісієм. Існують також численні приклади «прийняття» монастирською культурою художніх творів в аж ніяк не аскетичних стилях ренесансу, бароко, рококо та інших: «На початку минулого століття про стінний розпис церкви святої Ніни (монастир Самтавро, Грузія. – *О.С.*) писали, що своїми пишними жіночими фігурами вона нагадує ренесансний живопис італійських майстрів (у дусі Тиціана) і зовсім не гармоніює зі строгим і дещо похмурим стилем мцхетських храмів» [9, 16]. У стилі бароко був перебудований і прикрашений в XVII столітті комплекс Києво-Печерської лаври. Митрополит Платон в XVIII столітті на території Троїце-Сергієвої лаври «будує архієрейські палати й прикрашає їх з тієї «рококовою» усмішлівістю, «стилю *rocaille*», яка нагадує апартаменти Єлизавети «дщери Петрової» [13].

Наведені приклади складної комбінації аскетизму й світськості відбивають основну проблему монастирської культури – її прикордонне положення між двома світами – Горнім і дольнім. Спроби її вирішення сходять до давньої суперечки «іосифлян» і «нестяжателів». У позиціях Йосипа Волоцького й Ніла Сорського представлені, у тому числі, і різні точки зору на перспективи розвитку мистецтва в монастирях. Йосип Волоцький, як пише протоієрей Георгій Флоровський, «тільки те приймає, що підходить під ідеал благочиння й благоліпності <...> осифляни зовсім не рідко споруджували величні й художні хра-

ми, і прикрашали їх натхненним іконним писанням <...>. Осифлян скоріше потрібно визнати новаторами, – в іконописі це у всякому разі очевидно. Перемога осифлян означала насамперед перерву або замикання Візантійської традиції» [14, 19–20]. Ніл Сорський представляє протилежну позицію «художнього мінімалізму». Опираючись на досвід Пахомія Великого, він писав: «Нам посудини золоті й срібні, навіть і священні, не личить мати; також інші прикраси зайві, але тільки необхідне для церкви можна приносити. Пахомій же Великий не хотів, щоб і сама церковна будівля була прикрашена. В обителі Мохоській він створив церкву й красиво зробив у ній стовпи із плінф: після того подумав, що недобре захоплюватися ділом рук людських і красою будівель своїх пишатися. Узявши мотузку, він обв'язав стовпи й повелів братіям тягти із усієї сили, поки [стовпи] не схилилися й не стали безглуздими. І говорив він: «Так не стане розум, від митецьких похвал поползнувшись, видобутком демона, тому що багато в того підступництва» [4].

Суть розбіжностей між даними контрастними точками зору Г. Флоровський бачить у наступному: «завоювання світу на шляхах зовнішньої роботи в ньому або подолання світу через перетворення й виховання нової людини, через становлення нової особистості» [14, 22].

Уявляється можливим теорію й практику мистецтва в монастирі, що допускає нововведення й запозичення, орієнтовану на соціальний ідеал, «агітаційну» роль художніх творів, їх велику кількість, привабливість, пишність і багатство позначати поняттям «монастирське мистецтво». Позицію протилежну, де сильні аскетичні тенденції й канонічний зміст творів оцінюється вище їхньої зовнішньої художньої форми визначити як «чернече мистецтво».

Поняття «чернече мистецтво» активно використовує В.Н. Лазарєв у своїй роботі «Історія візантійського живопису»: «Як правило, це грубе чернече мистецтво відставало від розвитку столичного живопису на багато десятиліть. <...> Це типово чернече провінційне мистецтво, повне суворого аскетизму. <...> Це рядові пам'ятники чернечого мистецтва, часом свіжі й безпосередні за вираженням в них релігійним почутті, але майже завжди безпорадні за формою. <...> Рання група фресок Давид-Гареджи наочно показує, як багато спільного є між пам'ятниками чернечого мистецтва Палестини, Сирії, Каппадокії та Грузії». <...> Таким було те бідне за своїми художніми прийомами мистецтво, яке культивувалося в монастирях християнського Сходу, – і не тільки в XII, але й в XIII столітті» [3]. Разом з тим, він заперечує проти використання терміна «монастирське мистецтво», якщо розуміти його тотожним «народному мистецтву»: «Уже Е. Берто <...> вказав на своєрідність поняття «візантійське мистецтво», протипоставленого ним, не зовсім правильно, монастирському мистецтву. <...> на християнському Сході не існувало специфічно монастирського мистецтва, оскільки монастирі включили як представників вищих класів, так і простий народ. Набагато точніше формулює проблему Л. Брейє <...>, розмежовуючи народне й аристократичне мистецтво» [3]. У даному класовому підході до монастирського мистецтва відбита риторика радянського періоду.

Разом з тим, епітети «грубе», «провінційне», «безпомічне», «бідне», що незмінно супроводжують поняття «чернече мистецтво», говорять не тільки про низьку оцінку мистецтвознавцем творів даного типу в цілому, але й своєрідно

позначають цю групу пам'ятників. Під «чернечим мистецтвом» В.Н.Лазарєв має на увазі розписи й мозаїки далеких від Константинополя, окраїнних монастирів, де були сильні народні впливи, що відрізняються консерватизмом і своєрідною естетикою. Можна припустити, що ці добутки виконані частиною самими ченцями, частиною місцевими, не столичними майстрами. Однак, їхня нехитра форма не вступає в протиріччя, а саме відповідає аскетичному змісту.

Чернече мистецтво не може розглядатися тільки з боку якості, художнього рівня. Критерієм його виділення в особливий тип є канонічність, богословський реалізм, відповідність Писанню й Переказу. Воно консервативно, хоча не заперечує творчості в рамках канону. Воно показує «ділом» те, що Святе Письмо виражає словом. Прикладом такого мистецтва може служити творчість Андрія Рубльова, його «Трійця», написана ченцем, для монастиря, «у похвалу» іншому ченцеві – Сергію Радонізькому. Інший приклад – фрески Спасо-Преображенського Мирозького монастиря (м. Псков, Росія): «Програма фресок була складена єпископом Новгородським Нифонтом, одним із найосвіченіших ієрархів свого часу. <...> основний лейтмотив системи розписів Преображенського собору – ствердження реальності втілення Бога й іпостасного з'єднання в Христі божественної природи й людської. Ці догмати надзвичайно хвилювали константинопольських богословів в XI–XII століттях – і, мабуть, ця схвильованість була близька єпископові Нифонту» [12, 14].

А ось один із сучасних прикладів. Дві особливо шановані, визнані мироточивими ікони Варлаамо-Хутинського монастиря (Новгородська область, Росія) – Почаївська й Тихвинська – не тільки не прадавні, але навіть не мальовані. Це літографії, які опинилися тут у складний час ремонту й реставрації храму. Третя мироточива ікона того ж монастиря – образ Архангела Михайла – теж не є високомистецьким твором. Разом з тим, у Церкві вважається, що «на чуда, які являє Господь, художні вартості або їх відсутність ніяк не впливають» [7, 23].

Складовою чернечого мистецтва є також аскетика, визнана богословами «мистецтвом з мистецтв». Зовнішнє вираження аскетичних практик (приміром, не митися, не стригти волосся, носити вериги, вести відлюдницький спосіб життя та ін.) являє собою видовище теж естетично малопривабливе, але, за наявністю правильного духовного життя воно приводить до досягнення мети, і за своєю сутністю є вірним.

Монастирське мистецтво, навпаки, існує не заради явлення вічності у світі, а для розв'язання конкретного насущного завдання – залучення, оспівування, відповідності. Воно може бути цілеспрямовано політично й/або національно пофарбоване. Його форма повинна бути зрозуміла сучасникам, тим, кому воно адресоване, у зв'язку із чим, воно піддане впливу художніх стилів.

Тут буде доречним наступний приклад. Приблизно в 1561 році був розписаний фресками Успенський собор Свято-Успенського Связького монастиря (республіка Татарстан). На хвилі інтересу царя Івана Грізного до Західної Європи псковські й новгородські майстри активно використовували тут сюжети «Батьківщина», «Москва – Третій Рим», зображення Христа у вигляді Херувиму, архангела Михайла в одязі ченця-схимника, мученика Христофора з кінською головою та інші, які засуджені на церковних Соборах. «В XIX столітті фрески Успенського собору ледве не загинули через «неканонічність сюжетів і

відсутність богословської думки». Настоятель Успенського Связького монастиря в 1856-1862 роках архієпископ Євлампій звернувся із проханням у Святіший Синод, запропонувавши переписати їх. Однак у Синоді визнали видатне значення связьких фресок, що відображали важливу епоху в російській історії, і заборонили йому цих фресок торкатись» [10, 16]. Монастирський храм – це організм і храмові фрески та іконопис – невід'ємна активна частина життя цього організму. Але в даному прикладі вони не можуть виконувати свою функцію, тому що не відповідають змісту цього життя. Рішення Синоду фактично перетворило діючий монастир у музей. Аргумент Синоду – важливе історичне значення фресок – зрозумілий з мистецтвознавчої точки зору. Аргумент представника монастирської культури (архімандрита) – їх неканонічність – вагомий з погляду традицій і сенсу життя монастиря. Можна сказати, що у цьому випадку рішення Синоду на дозволило замінити монастирське мистецтво чернечим.

Дані два типи мистецтва йдуть поряд протягом усього періоду існування чернецтва, але представлені в нерівнім співвідношенні. Скажімо, у синодальний період у Російській імперії, через керівну ролі світської держави в церковних справах, переважало монастирське мистецтво.

Сучасна ситуація виглядає неоднозначною. З одного боку, спостерігається прагнення до відродження чернечого мистецтва. У переважній більшості нині діючих монастирів (як чоловічих, так і жіночих) створені іконописні майстерні, що орієнтуються на канон. Наприклад, майстерня Ново-Тихвинського монастиря (м. Єкатеринбург, Росія): «головним напрямком діяльності сучасної іконописної майстерної сестри вибрали створення канонічних ікон. <...> У своїй роботі сестри орієнтуються на візантійські ікони XIII – XIV століть. Дотримуються стародавніх технологій виготовлення ікон» [11, 31]. А от думка про ту ж майстерню сучасного мистецтвознавця: «Більшість із них (сестер монастиря, що працюють в іконописній майстерні – О.С.) вчилася в Троїце-Сергієвій лаврі, а тепер продовжують консультиватися у ВХНРЦ імені академіка І.Є. Грабаря у великого реставратора, знавця іконопису А.М. Овчинникова. Однак їх робота в значній мірі зводиться до копіювання, а в коло використовуваних зразків включені переважно ікони грецької, візантійської роботи. Сюжети ікон обмежені зображенням святих угодників і православних свят» [2, 57–58]. Разом з тим, ікони для монастирів сьогодні створюють не тільки ченці, але й світські художники, що не забувають традиції релігійного живопису XVIII – XIX століть. Крім того, у ряді й монастирських майстерень, наприклад, Покрово-Перервеницького монастиря, майстри віддають перевагу стилістиці академічного мистецтва [2, 32].

Як справедливо відзначає мистецтвознавець Н.С.Кутейнікова «не можна не звернути уваги на той факт, що на відміну від Прадавньої Русі, коли у формуванні іконографії образів вирішальна роль належала служителю церкви, сьогодні звичайно ініціатива йде від художників» [2, 134].

Таким чином, у явищі, позначуваному сьогодні як «монастирська культура», можна виділити дві концепції мистецтва – концепція «художнього мінімалізму» і «ідея соціально орієнтованого мистецтва». Втілення першої з них можна позначити як «чернече мистецтво», другої – «монастирське мистецтво». У якості критеріїв для виділення чернечого мистецтва можна назвати наступні:

– відповідність християнському одкровенню;

- втілення зразків, що можуть служити джерелом натхнення для ченців;
- відбиття богословських проблем і догматичних суперечок.

Монастирське мистецтво може бути виділене за такими критеріями:

- актуальність для певного історичного періоду;
- вирішення соціально і/або державно значущих проблем;
- відповідність смакам і художнім стилям епохи.

Якщо в першому випадку мистецтво виступає частиною культури, то в другому виконує функції ілюстрації, виховання, прикраси. Монастирське мистецтво в силу своєї соціальної (політичної, історичної, національної й т.ін.) орієнтованості більше піддане впливу світу, ніж чернече.

Слід також зазначити, що специфіка цих типів мистецтва – явище не суто релігійне, а культурне. Вона породжена сприйняттям у культурі монастиря як інституту більш святого, високого, ніж парафія або кафедральний собор, а також культурними очікуваннями від монастиря чи то його повного віддалення від світу, чи то його більших можливостей, у силу авторитету, впливати на світ.

### *Література*

1. *Иларион (Алфеев)*. Православие: в 2-х т. / Иларион Алфеев, епископ. – М: Изд-во Сретенского монастыря. – Т.2. – 2009. – 976 с.
2. *Кутейникова Н.С.* Иконописание России второй половины XX века / Н.С. Кутейникова. – СПб.: «Знаки», 2005. – 192 с.
3. *Лазарев В.Н.* История византийской живописи [Электронный ресурс] / В.Н. Лазарев – М.: Искусство, 1986. – Режим доступа: [http://www.icon-art.info/book\\_contents.php?book\\_id=29](http://www.icon-art.info/book_contents.php?book_id=29)
4. *Матфей (Самохин)*. Древние иноческие уставы и современный опыт монастырской жизни [Электронный ресурс] / Матфей Самохин, иеродиакон – Режим доступа: <http://www.pravoslavie.ru/sm/31506.htm>
5. Православные монастыри. Путешествие по святым местам / [авт. текста А. Сорокин]. – 2009. – № 2. – 32 с.
6. Православные монастыри. Путешествие по святым местам / [авт. текста К. Толоконникова]. – 2009. – № 6. – 32 с.
7. Православные монастыри. Путешествие по святым местам / [авт. текста К. Толоконникова]. – 2009. – № 14. – 32 с.
8. Православные монастыри. Путешествие по святым местам / [авт. текста К. Толоконникова]. – 2009. – № 21. – 32 с.
9. Православные монастыри. Путешествие по святым местам / [авт. текста А. Сорокин]. – 2009. – № 49. – 32 с.
10. Православные монастыри. Путешествие по святым местам / [авт. текста И. Кабанов]. – 2009. – № 51. – 32 с.
11. Православные монастыри. Путешествие по святым местам / [авт. текста И. Кабанов]. – 2009. – № 60. – 32 с.
12. Православные монастыри. Путешествие по святым местам / [авт. текста К. Толоконникова]. – 2009. – № 70. – 32 с.
13. *Тарабукин Н.М.* Философия иконы [Электронный ресурс] / Н.М. Тарабукин – Режим доступа: <http://nesusvet.narod.ru/ico/books/tarabukin>
14. *Флоровский Г.* Пути русского богословия / Георгий Флоровский, протоиерей. – Paris: YMCA-PRESS, 1983. – 600 с.
15. <http://progylka.com.ua/node/101>