

# Спадщина мистецтва Візантії у мозаїчному оздобленні православних храмів одеської єпархії

ГАННА АКРІДІНА

**Анотація.** Розглянуто мозаїчні твори сучасних художників А. С. Чаркіна, А. О. Шелюто у храмах Одеси. Проведено стилістичний аналіз монументального мозаїчного іконопису на прикладі проєктів, втілених майстрами у контексті всесвітнього християнського мистецтва. Встановлено взаємозв'язок творів одеських мозаїстів із сакральним мистецтвом Візантії окремих періодів. З'ясовано особливості сучасного технологічного процесу набору мозаїчних панно храмів Одеси (прямий і зворотній методи) та їх матеріали. Виявлені характерні особливості підходу А. С. Чаркіна та А. О. Шелюто до створення монументальних ікон. Процес оздоблення церков Одеси мозаїчними творами розглянуто як нову хвилю розвитку християнського мозаїчного мистецтва, заснованого на візантійській стилістиці.

*Ключові слова:* монументальний іконопис, мозаїчні твори, християнське мистецтво, візантійська стилістика, храми Одеси.

**Постановка проблеми.** З початку 1990-х в Одесі активізується інтерес до церковного мистецтва, а саме до створення монументальних мозаїчних творів, що є результатом будівництва і відродження зруйнованих у радянські часи храмів. Значна кількість мозаїчного оздоблення церков Одеської єпархії пов'язана з іменами одеських художників А. С. Чаркіна та А. О. Шелюто. Звернення до мистецтва Візантії як до першоджерела канонічного іконопису у поєднанні з архітектурою і сучасним технологічним процесом створення мозаїк дає нову інтерпретацію давнього сакрального мистецтва у просторі Півдня України. Розповсюдженість візантійської стилістики у мозаїках храмів Одеської єпархії характеризує сьогоденний підхід до оформлення християнських сакральних споруд і робить тему дослідження актуальною для сучасного мистецтвознавства.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Важливим етапом у дослідженні особливостей мозаїчного оздоблення храмів Одеси є ознайомлен-

ня з науковими працями видатних мистецтвознавців, котрі описували та аналізували іконописні твори Візантії і Русі. Серед них В. М. Лазарев, Г. Н. Логвін, О. Демус, О. С. Попова, Г. С. Колпакова, А. М. Лідов. О. А. Тарасенко у книзі «Мистериї модернізму: насліддя Древней Руси в живописи модерна и авангарда» [7] приділяє увагу питанню синтезу мистецтва різних часів, розглядає вплив візантійської стилістики на художні твори другої половини ХІХ–ХХ століття. Слід зазначити, що раніше не було створено цілеспрямоване наукове дослідження, присвячене особливостям монументального мозаїчного іконопису храмів Одеської єпархії.

**Формулювання мети.** Головною метою даної статті є аналіз своєрідності монументального мозаїчного іконопису А. С. Чаркіна та А. О. Шелюто у храмах Одеської єпархії. Основними завданнями є:

- виявити місце мозаїчного мистецтва у монументально-декоративному оздобленні храмів Одеси;

– проаналізувати особливості сучасних мозаїчних ікон в одеських храмах;

– визначити вплив візантійської традиції і роль канону у формуванні сучасного мозаїчного мистецтва;

– виявити особливості полістилізму у сучасних творах християнського мистецтва на прикладі церков Одеси;

– дослідити традиційне і новаторське у мозаїчних творах храмів Одеської єпархії.

**Виклад основного матеріалу.** У храмовому мистецтві кінця ХХ — початку ХХІ століття відроджується образність і стилістика візантійської і давньоруської ікони. Звернення до іконописного першоджерела обумовлено характерним домінуванням духовної досконалості над тілесним. Візантійці вміли передавати християнську любов, наочно виражаючи слова Євангелія: «Бог є світло, і немає в Нім жодної темряви» (1 Ів. 1: 5) через врівноважену композицію, співзвуччя кольору, гармонію ліній. Образотворча система, створена візантійськими майстрами, відшліфовувалася століттями; вона вивчається, освоюється і знаходить продовження у сучасному православному мистецтві. Прихильність візантійській стилістиці простежується у творах одеських художників-мозаїстів А. С. Чаркіна та А. О. Шелюто.

Андрій Серафімович Чаркін — один з провідних мозаїстів Одеси, народився 1973 року у місті Лубни Полтавської області. Художник працює у мозаїчній техніці з 2000-го, створивши монументальні ікони у візантійській стилістиці для багатьох екстер'єрів та інтер'єрів храмів Одеси, серед яких: Свято-Успенський кафедральний собор, Свято-Успенський Патріарший чоловічий монастир, арка Свято-Пантелеймонівського чоловічого монастиря, Свято-Архангело-Михайлівський жіночий монастир, каплиця Святителя Миколая у Чорноморську. За словами художника, створення ікони — спільний труд сучасного автора із сонмом древніх майстрів, які століттями удосконалювали мову іконопису. Про те, що канонічна форма, знайдена у минулому, допомагає розкриттю творчого потенціалу і дає змогу піднятися на висоту, до-

сягнути багатьма поколіннями, писав Павло Флоренський (1882–1937). Вчений вважав канонічну форму «даром від людства художнику, звільненням, а не перешкодою» [8, с. 62].

А. С. Чаркін — обдарований живописець, який має академічну освіту. З 1988 року він навчався в Одеському художньому училищі імені М. Б. Грекова. Його першим і головним педагогом був Дмитро Дмитрович Єгоров, який викладав основи класичного тонального, просторового живопису. Після закінчення училища 1992 року А. С. Чаркін вступив до Російського державного педагогічного університету імені О. І. Герцена у Санкт-Петербурзі. З 1994 року художник навчався в одеській Міжнародній академії мистецтв ім. Леонардо да Вінчі. У ній викладали Ю. М. Єгоров, А. І. Лоза, О. В. Шешинський, В. В. Филипченко, О. В. Волошинов, О. А. Тарасенко та інші. Художники-педагоги одеської академії, особливо Ю. М. Єгоров, звертали увагу учнів на значення цілісності і неподільності всіх елементів природи, що є невід'ємною складовою монументального твору.

Прилучення А. С. Чаркіна до церковного мистецтва відбулося під час навчання в Афінійській школі образотворчих мистецтв (1996–1997). Відкриттям фрескового живопису для художника стали невеликі храми міста Кесаріані, гармонійно вписані у навколишній ландшафт. З часів навчальної практики збереглися дві копії: фреска «Святий Дмитрій Солунський» і мозаїка монастиря ХІ століття Дафні. Копіювання відбувалося по вивіренним століттями технологіям, починаючи з підготовки поверхні. Перший досвід монументального живопису А. С. Чаркін отримав під час розпису храму під Афінами (спільно з О. О. Котовою). Поїздка на святую гору Афон у 1997 році стала подальшим етапом, який зміцнив художника на шляху до християнської віри і мистецтва.

У 1998 році, повернувшись з Греції, А. С. Чаркін взяв участь у виставці іконопису, яка була проведена в одеській мерії. Його твори, копії, виконані у поїзді, і мозаїку «Святий Іоанн Богослов» зауважив митрополит Одеський та Ізмаїльський. Це відкрило молодому художнику подальший шлях

у православному мистецтві і допомогло знайти своє призначення. У 2000 році надійшло перше замовлення від Владики Агафангела на надбрамну мозаїку Свято-Успенського кафедрального собору. Ікона «Успіння Пресвятої Богородиці» (смальта, 12 м<sup>2</sup>) створювалася на основі канонічної композиції (близько 1316–1321) мозаїки монастиря Хора (Кахріє-Джамі) у Стамбулі. За словами В. М. Лазарева, монументальні твори Візантії Палеологівського ренесансу мають відчутну прихильність античним зразкам і більший ліризм, ніж у попередньому мистецтві XIII століття. Стилістиці монастиря Хора притаманні поривчастість сміливо пересічених фігур, численні драпірування з акцентним висвітленням і тонкими тональними переходами [4, с. 159].

З 2003 року зі створення мозаїки на той же сюжет Успіння почалися масштабні роботи майстерні А. С. Чаркіна з прикрашання Свято-Успенського Патріаршого чоловічого монастиря в Одесі. Люнетна ікона розташована над входом в однойменний храм. Художник відхиляється від візантійського оригіналу у бік стилізованого, більш узагальненого трактування форми та окремих деталей (прикладом є мандорла Христа), як і композиції у цілому. Обидві ранні мозаїки «Успіння Пресвятої Богородиці», виконані у 2000 і 2003 роках, відрізняються насиченою поліхромністю. Саме колір стає головним виразним засобом. У 2010 році художник знов звертається до цього сюжету для прикрашання арки центрального входу до чоловічого монастиря. Пізній варіант твору відрізняється від попередніх прагненням максимального наближення до оригіналу першої третини XIV століття.

У листопаді 2010-го у Свято-Успенському монастирі був освячений двох'ярусний п'ятикупольний собор на честь ікони Богородиці «Живоносне джерело». Іменування церкви зв'язано з історією обителі, перший кам'яний храм якої був освячений на честь Успіння Богородиці у 1825 році (підірваний більшовиками після 1936). Другий храм, зведений у 1834 році, носив ім'я ікони «Живоносне джерело», але під час відродження обителі (з 1944) був перейменований на Свято-Успенський [9, с.



1. Західний фасад собору на честь ікони Богородиці «Живоносне джерело», Свято-Успенський Патріарший чоловічий монастир, м. Одеса.

*Мозаїки Деїсису*, майстерня А. С. Чаркіна, 2008, 2013.

18–24]. Таким чином, присвята нового собору Богородичній іконі є зверненням до історії часів заснування монастиря.

Західний фасад собору прикрашає горизонтальна композиція з мозаїчних творів, центром якої є «Спас Нерукотворний» (2008) (іл. 1). Головний монументальний образ (12 м<sup>2</sup>) оточують ростові ікони святих висотою близько 2,5 м, розташовані у вузьких півциркульних нішах на фасаді і бокових стінах храму (2013). Звернені до образу Христа святі утворюють подобу Деїсусного чину, який частіше зустрічається на іконостасах. Ідея розміщення ікони Спаса Нерукотворного над порталом бере початок з історії її появи. Згідно з викладом Костянтина VII Багрянородного (905–959), після



2. «Собор Святих Землі Одеській», мозаїка арки-входу до Свято-Успенського Патріаршого чоловічого монастиря, м. Одеса. Майстерня А. С. Чаркіна, 2010.

чудесного зцілення цар Авгар розмістив зображення лику Спасителя у кам'яну нішу над воротами Едеси, для того щоб кожен міг поклонитися Йому. У мозаїчній композиції головного порталу Свято-Троїцького собору Почаївської Лаври «Спас Нерукотворний і князі святі», створеної по ескізу М. К. Реріха у 1912 році, також застосований принцип розташування образів Деїсусу з іконою «Спас Нерукотворний» у центрі.

Прототипом монументального образу Спаса Нерукотворного храму на честь ікони Божої Матері «Живоносне джерело» Свято-Успенського чоловічого монастиря є новгородський твір другої половини XII століття (77х71 см), що представляє собою іконописний тип Христа на чрепії. Лик Спасителя у стародавньому творі написаний у м'якій «сплавленій» манері з тонкими, нюансованими тональними переходами. Його колорит стриманий і лаконічний: скупа гама заснована на поєднанні оливкових і жовтих відтінків [5, с. 38]. Серед головних завдань було не тільки перенесення невеликої за розміром композиції на стіну храму, значно масштабуючи зображення, але також переклад темперного живопису на образотворчу мову мозаїки. Створена на основі канонічної композиції, мозаїка А. С. Чаркіна виготовлена у змішаній техніці із застосуванням різних матеріалів: мармуру, граніту, золотої смальти. Художники майстерні самостійно виробляли смальту, застосовуючи сучасну технологію, згідно з якою пластини золо-

та розчинялися під дією кислот і надалі під впливом температури близько 7000 С закріплювалися на скляній основі. На відміну від монохромного та узагальненого трактування лику Спасителя стародавньої ікони нова інтерпретація відрізняється поліхромністю. Мозаїчний лик Христа налічує близько 10 відтінків смальти. Один з одним сусідять насичено-охристий і бузковий, сіро-блакитний і теракотовий кольори. Таким чином, сучасні майстри деталізують зображену форму і приділяють увагу її моделюванню, впорядковано розташовуючи смальту, що виявляє анатомічну будову лику Спасителя. Набір величезної мозаїки відбувався у майстерні за окремими фрагментами, які згодом монтувалися у півциркульну нішу фасаду.

Наймасштабнішою композицією собору «Живоносне джерело» є мозаїка конхи апсиди «Богородиця на Престолі» («Всецариця») (140 м<sup>2</sup>), яка була створена групою А. С. Чаркіна у 2008–2010 роках. Образ Діви Марії сприймається ідейним стрижнем усього внутрішнього простору храму. Монументальна ікона вписана у вигнуту архітектурну форму, що підсилює мерехтіння смальти. Для створення мозаїки був розроблений макет собору у масштабі 1:100, а також ретельні ескізи. В основі стилістики образу Богородиці на Престолі — мозаїка Софії Константинопольської IX століття, мозаїка апсиди церкви Святого Луки монастиря Осіос Лукас у Фокіді XI століття. Як відомо, з початку періоду Македонського ренесансу образ Богородиці надавали особливого значення, бо через нього затверджувалася людська природа Христа [3, с. 97]. Твори македонського періоду характеризуються лаконізмом, у них було знайдено ідеальну рівновагу між архітектурою храму і його монументальною декорацією. Іншим аналогом є фреска XVI століття монастиря Ставронік (Греція, Афон), виконана Феофаном Критським.

Після закінчення будівництва надбрамної дзвіниці (2010), яка підноситься над входом до Свято-Успенського монастиря, почалися зовнішні роботи з її декорування. На стелі арки зображені три багатофігурні композиції зі смальти: «Собор Святих Землі Одеській» (іл. 2), «Успіння Богородиці»,

«Собор Архистратига Михаїла та інших небесних сил». Стіни арочного входу оформлені мозаїчними образами святих, які постають у повний зріст. За основу оздоблення арки надбрамної дзвіниці взята іконографія кінця XI століття монастиря Дафні (Греція). Мозаїки Дафні — класичний зразок мистецтва комнінівського періоду, яке відійшло від аскетизму, величі, потужної монументальності форм, що було властиво першій половині XI століття. Образами притаманна елліністична природність поз, гармонія і натхненність, чистота і благородство колориту; у них відбувається деталізація окремих фрагментів [2, с. 53]. Як і у мозаїках Дафні, у монументальних зображеннях святих на стінах арки Свято-Успенського чоловічого монастиря в Одесі великого значення набуває переконливий графічний малюнок, часто із присутністю чорної або темно-коричневої окантовки. Даний прийом у поєднанні з використанням яскравих відтінків смальти надає іконам підвищену декоративну виразність.

Ростові ікони святих по периметру фасаду храму Успіння Пресвятої Богородиці, виконані під керівництвом А. С. Чаркіна у 2014 році (іл. 3), стали продовженням тематики зображень арки-порталу обителі. Ідея зустрічі святими віруючих, які входять у священний простір, раніше була застосована в оформленні фасаду Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври, собору Михайлівського Золотоверхого монастиря, порталу Свято-Троїцького собору Почаївської Лаври. Оригінальне рішення було знайдено у Свято-Георгіївському храмі села Пляшева Рівненської області (архітектор В. М. Максимов, 1910–1914). Інтер'єр церкви з'єднаний із зовнішнім простором великою аркою-нішею, у глибині якої розміщений своєрідний іконостас. Над ним підноситься монументальна композиція «Голгофа», виконана І. С. Їжакевичем (1864–1962), яку було заплановано згодом замінити мозаїкою [1, с. 13].

Цілісність мозаїчного ансамблю Свято-Успенської церкви в одеському чоловічому монастирі досягалася гармонійним поєднанням з архітектурою, єдиним стилістичним і колірним рі-



3. Мозаїки фасаду Свято-Успенського храму Свято-Успенського Патріаршого чоловічого монастиря, м. Одеса. Майстерня А. С. Чаркіна, 2014.

шенням, рівними пропорціями і кількістю тонів. Панно були створені методом зворотного набору у майстерні, як і більшість мозаїчних образів Свято-Успенської обителі. У кожній фасадній іконі Свято-Успенського храму присутні по три варіанти розміщення смальти, що підкреслює різноманітність форм: 1) розташування смальти на одязі святих повторює рух струмуючих драпіровок, посилюючи їх динаміку; 2) золотий фон набраний рівними горизонтальними рядками; 3) позем прикрашений візерунками, які нагадують хвилі або пагорби за рахунок віялоподібного набору смальти. Такий метод застосовувався у трактуванні золотого тла візантійських мозаїк, наприклад у композиції «Деїсус» південної галереї Софії Константинопольської (приблизно XIII століття). Для уникнення повторень образів святого одного імені, що могло залежати від бажання донаторів, А. Чаркін використовував різні іконописні ізводи. Над кожною іконою розташована панель із зображенням хреста у мандорлі, що є відсиланням до ранньохристиянських мозаїк VI століття базилики Сант-Аполлінарія ін Классе у Равенні. Подібний орнаментальний елемент, як і однакове трактування фону, є прийомом, що служить цілісності сприйняття і стилістичній єдності усіх композицій.

Колектив мозаїстів під керівництвом А. С. Чаркіна працює над створенням панно у майстерні,

використовуючи переважно метод зворотного набору. Процес починається із розробки ескізів, які виконує художник разом із дружиною Ольгою Жуківич-Чаркіною, беручи за основу грецькі зразки. В ескізах йде пошук варіацій сполучень півтонів з урахуванням традиційних, символічно обгрунтованих локальних поєднань кольору. Основним завданням цього початкового етапу є створення потужної колористичної плями, яка буде виразно сприйматись як поблизу, так і на значній відстані.

Діяльність майстерні А. С. Чаркіна зосереджена на канонічному мистецтві Візантії, зокрема Палеологівського ренесансу та інших періодів, у яких відчувається витонченість форм античності. Художник прагне наблизитись до кращих класичних зразків християнської мозаїки та освоїти особливість її колірної системи зі складними співвідношеннями тепло-холодних відтінків із повсюдною присутністю нюансованого контрасту. Іконописець підкреслює, що у стародавньому мозаїчному лику присутній весь колірний спектр на зближених тонах; моделювання форми досягається не монохромною розтяжкою і не вибілюванням одного відтінку. Таким чином, маючи природне і виховане з дитинства бачення живописця, А. С. Чаркін бере за основу творів нюансовану поліхромність стародавньої мозаїки Візантії.

Діяльність Андрія Олександровича Шелюто об'єднує у собі інтерес до різних видів церковного мистецтва: від станкового іконопису, мозаїки і вітражу до розробки ескізів вишивок облачення священнослужителів, окладів ікон та інших богослужбових предметів. З 2002 року спільно з дружиною Єленою Михайлівною А. Шелюто очолює відділення церковного художнього шиття, організоване при Одеській духовній семінарії на території Свято-Архангело-Михайлівської жіночої обителі. Мозаїчні твори майстра знаходяться у Свято-Іверському чоловічому монастирі, Свято-Архангело-Михайлівському жіночому монастирі, у християнській Свято-Успенського собору та інших місцях.

А. О. Шелюто народився в Одесі 1968 року. Вибором життєвого шляху він продовжив дина-

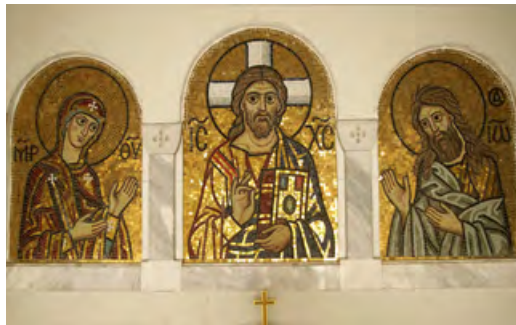
тію художників, родоначальником якої був відомий український живописець Микола Андрійович Шелюто (1906–1984). У 1945–1950 роках в Одеському художньому училищі імені М. Б. Грекова він був першим наставником Миколи Андрійовича Стороженка (1928–2015) — майбутнього засновника Майстерні живопису і храмової культури при Національній академії образотворчого мистецтва та архітектури (1994). У 1982–1986 роках А. О. Шелюто навчався на живописному відділенні ОХУ імені М. Б. Грекова. З 1986 року, вступивши до НАОМА, він продовжив відточувати майстерність у класі професора М. А. Стороженка. Навчаючи малюнку і живопису, майстер акцентував увагу студентів на вирішенні конкретного художнього завдання, розподілі колірних, тональних акцентів, пошуку динаміки у композиції. При цьому учні не копіювали стилістику вчителя, що дало їм можливість творчого розвитку. Проходячи спеціалізацію за напрямком монументального мистецтва, А. О. Шелюто опановував техніку сграфіто, вітража, мозаїки і фрескового живопису.

Після двох років служби в армії, з 1989-го художник продовжив освіту у НАОМА, захистивши у 1994 році один з перших дипломів на церковну тематику з оформлення інтер'єру християнської Свято-Успенського кафедрального собору в Одесі. Провідним мотивом мозаїчних панно купелі (1993) є поєднання двох основоположних християнських символів: хризми Ісуса Христа і крученого візерунка у вигляді виноградної лози в оточенні саява золотої смальти. Подібне символічне трактування образів — одна з головних рис перших творів християнського мистецтва, що виникла під впливом пізньоантичних філософських вчень, згідно з якими реальність трактується як невиразне відображення вищої дійсності. З кінця II — початку III століття серед символів, поширених у розписах римських катакомб, з'являється мотив виноградної лози [6, с. 30–31]. Подібні зображення є відсиланням до тексту Євангелія від Іоанна: «Аз есмь лоза истинная, и отец мой делатель есть», «Аз есмь лоза, вы (же) рождие: (и) иже будет во Мне, и Аз в нем, той сотворитъ плод много» (Ів. 15: 1, 5).

Виноградна лоза, як і хризма, замінює антропоморфне зображення Христа, скорочуючи складну іконографію до знаку. Заміщення іконописного образу коротким, але ємним за змістом символом найбільш органічно сприймається на об'єкті утилітарного призначення, яким є купіль.

У 1997–1998 роках були створені мозаїки для Свято-Іверського чоловічого монастиря в Одесі. Над входом у храм Іверської ікони Божої Матері на другому поверсі головної будівлі колишньої військової частини розміщені три центральних образи Деїсусного чину (іл. 4). За своєю стилістикою ікони близькі до мозаїк собору Софії Київської, зокрема до композиції Деїсису, розташованої на вівтарній арці. Монументальні твори головного храму Київської Русі уособлювали ідею потужності православної держави, відповідаючи візантійським зразкам першої половини XI століття, з властивою їм статичністю, непорушністю і віддаленістю від усього мирського. Древнім ликам з крупними виразними рисами і фігурам святих притаманні симетрія і ваговитість пропорцій, узагальнення форм, що нагадує іконографію головного храму монастиря Осіос Лукас у Фокиде, собору Святої Софії в Охриді, монастиря Неа Мони на острові Хіосі [2, с. 51]. Три поясні ікони Свято-Іверського храму в Одесі зображують Богородицю та Іоанна Предтечу, звернених у молитві до центрального образу Христа Пантократора. Кожна мозаїка розташована у неглибокій півциркульній ніші, головним акцентом є великі темні очі святих. У творах А. О. Шелюто особливої виразності набувають контрастні лінії контуру, архітектоніка складок одягу, ликів, кистей рук, що посилює монументальне сприйняття образів.

Для візуального пом'якшення переходу від білої стіни до насичених у тоні ікон художник застосував імітацію мармурової аркади з боків від центрального образу Спасителя. Мозаїки виконані методом прямого набору на бетонні або азбестоцементні плити, які надалі були монтовані у призначений архітектурний простір. Золотий фон набраний з матеріалу, який імітує смальту (виготовлений з фаянсової плитки із булатним напиленням).



4. «Деїсис». Мозаїка храму Іверської ікони Божої Матері, Свято-Іверський чоловічий монастир, м. Одеса.  
А. О. Шелюто, 1997–1998.

Мозаїчна Іверська ікона Богородиці над порталом храму Свято-Іверського монастиря вписана у горизонтальну люнетну форму. Пречиста Діва з Немовлям Христом традиційно зображені на золотому тлі, що символічно передає Божественне сяйво. У композиції лінія, її виразність і здатність надавати структуру, набуває переважаче значення над кольором. Майстер прагне моделювати форму за допомогою різниці тону без використання великої кількості тепло-холодних відтінків мозаїчних модулів.

Зовні барабана купола дерев'яного храму, присвяченого іконі Божої Матері «Всецариця», що є подвір'ям одеського Свято-Іллінського чоловічого монастиря, розміщені поясні ікони Ісуса Христа та обраних святих (2005). Оскільки образи повинні сприйматися з великої висоти, художник відмовився від докладного моделювання форми, надаючи першорядне значення лінії, трохи спрощеному малюнку з великими графічними рисами і колірній плямі. Схожа стилістика застосована у східній арці Софії Київської в образах сорока Севастійських мучеників. Подібний підхід також використовувався А. О. Шелюто у ранніх роботах, зокрема у створенні образу Архангела Михаїла на фасаді храму Свято-Архангело-Михайлівського жіночого монастиря (1994). Ікона вождя Небесного воїнства, яка вписана у форму тондо, розташована на значній відстані від глядача, що зумовило необхідність художнього узагаль-



5. «Святий Гліб».

*Мозаїка каплиці святих  
Бориса і Гліба,*

Свято-Архангело-Михайлівський  
жіночий монастир,

м. Одеса.

А. О. Шелюто, 2007.

нення для цілісного та ясного сприйняття образу.

Три мозаїчні ростові ікони у півциркульних нішах фасаду каплиці святих Бориса і Гліба у Свято-Архангело-Михайлівському жіночому монастирі були створені А. О. Шелюто у 2007 році. Стилiстичними аналогами є візантійські твори періоду Комнінів, однак простежується делікатність, що відповідає палеологівській епосі. Художник деталізує форму більшою кількістю візерунків на княжих різях святих. Особливо щільно золоті орнаменти покривають пурпуровий гіматій святого Гліба (іл. 5). Прихильність візантійським традиціям простежується також у поєднанні матеріалів: кольорової смальти і різних відтінків мармуру. Останній застосований в орнаментованих смугах, які обрамляють нижню частину кожної композиції. Іконописець розміщує візерунок для візуального пом'якшення переходу від насиченого облицювання каплиці з червоної цегли до ікон. Подібний орнамент можна побачити у розпису склепінь хор храму Софії Київської. За словами А. О. Шелюто, використання мармуру в екстер'єрній мозаїці вимагає особливої вибірковості: матеріал легко забруднюється і вбирає вологу, помітно змінюючи тон. Через розташування ікон на рівні очей глядача будь-які похибки були б занадто очевидні.

Фон монументальних творів викладений золотими кубиками смальти, виготовленими за класичними технологіями з використанням трьох шарів скла і прошарками сусального золота. Художник застосував комбінований метод набору для уникнення деформації плити. Згідно технології, прямим набором модулі смальти закріплюються на пластиліні із попереднім нанесенням граф'ї на його поверхню. Далі готове зображення наклеюється на спеціальний папір або тканину, відривається від пластиліну і згодом монтується на відведену ділянку стіни.

У 2009-му А. О. Шелюто створив невеликий (42x40 см) поясний образ Пантократора із закритою книгою у вигляді кодексу над входом у приватну каплицю святого Костянтина. Набір мозаїки здійснювався різними за формою і розміром модулями, їх напрямком підкреслює конструкцію, переконливо моделюючи рельєф зображення. Лінійна окантовка надає іконі графічність, проте переливи смальти, неоднорідно втопленої в основу, створюють живописний ефект. У процесі набору мозаїчних панно останніх років брала участь старша дочка художника Ольга Генделева.

А. О. Шелюто приходить до церковного мистецтва, відповідаючи самому собі на запитання про сенс життєвого шляху і найдоцільнішу професійну реалізацію. Іконописець звертається до кращих зразків монументальних творів Візантії і Київської Русі, що приводить до виборчого та усвідомленого поєднання різностильових елементів у сучасних мозаїках.

**Висновки.** З 1990-х років збільшується інтерес до стилістики сакрального мистецтва Візантії з властивою їй домінантою духовного змісту. Цю тенденцію можна побачити на прикладі монументального мозаїчного іконопису сучасних одеських художників А. С. Чаркіна та А. О. Шелюто.

Особливістю мозаїк, створених під керівництвом А. С. Чаркіна, є гармонійний колористичний лад і розвинуте живописне бачення, що загалом характерно для художньої школи Півдня України. Більшості мозаїк А. О. Шелюто властиві тяжіння до монументалізації образу шляхом узагальнен-



ня колористичних співвідношень, розвинення лінійного, графічного начала. Характерні риси творів майстра відображають прихильність стилістиці мистецтва комнінівського періоду Візантії.

У монументальних панно двох сучасних іконописців Одеси вирішується необхідна задача синтезу мистецтв. У мозаїках А. С. Чаркіна спостерігається зосередження на колористичній системі, що насамперед притаманно живопису. Особлива увага А. О. Шелюто до декоративно-при-

кладного церковного мистецтва посилює його інтерес до опрацювання деталей і ролі орнаменту у мозаїках; він поєднує майже ювелірну естетику церковного шиття та узагальнене монументальне трактування форми зображення.

Вдумливе звернення до класичних зразків візантійського іконопису є основою соборності релігійного мистецтва і допомагає майстрам у досягненні гармонійного єднання мозаїк з їх архітектурним оточенням.

## Література

1. Дзюра Р. А. Свято-Георгіївська церква в с. Пляшева на Рівненщині як символ народної пам'яті про козачтво / Методичний навчальний посібник-альбом. Рівне, 2018. 28 с., 22 іл.
2. Евсеєва Л. История иконописи. VI–XX вв. Истоки. Традиции. Современность / Лилия Евсеєва, Наталья Комашко, Михаил Красилин и др. Москва: ИП Верхов С. И., 2014. 288 с.
3. Лазарев В. Н. Византийская живопись. Москва: Наука, 1971. 408 с.
4. Лазарев В. Н. История византийской живописи. Москва: Искусство, 1986. 550 с.
5. Лазарев В. Н. Искусство Новгорода. Москва: Искусство, 1947. 179 с., ил.
6. Нессельштраус Ц. Искусство раннего Средневековья. Санкт-Петербург: Азбука, 2000. 384 с.: ил.
7. Тарасенко О. А. Мистерии модернизма. Наследие Древней Руси в живописи модерна и авангарда. Одесса: Абрикос, 2004. 300 с.
8. Флоренский П. Иконостас. Избранные труды по искусству. Санкт-Петербург: Мифрил, 1993. 365 с.
9. Храмы и монастыри Одессы и Одесской области: Вып. 3 / А. Яций и др. Одесса: ТЭС, 2012. 432 с.

## References

1. Dzyura R. A. Svyato-Georgiyivska tserkva v s. Plyasheva na Rivnenschini yak simvol narodnoyi pam'yati pro kozatstvo / Metodichniy navchalnyy posibnik-albom. Rivne, 2018. 28 s., 22 il.
2. Evseeva L. Istoriya ikonopisi. VI–XX vv. Istoki. Traditsii. Sovremennost / Liliya Evseeva, Natalya Komashko, Mihail Krasilin i dr. Moskva: IP Verhov S.I., 2014. 288 s.
3. Lazarev V. N. Vizantiyskaya zhivopis, Moskva: Nauka, 1971. 408 s.
4. Lazarev V. N. Istoriya vizantiyskoy zhivopisi. Moskva: Iskusstvo, 1986. 550 s.
5. Lazarev V. N. Iskusstvo Novgoroda. Moskva: Iskusstvo, 1947. 179 s., il.
6. Nesselshtraus Ts. Iskusstvo rannego Srednevekoviya. Sankt-Peterburg: Azbuka, 2000. 384 s.: il.
7. Tarasenko O. A. Misterii modernizma. Nasledie Drevney Rusi v zhivopisi moderna i avangarda. Odessa: Abrikos, 2004. 300 s.
8. Florenskiy P. Ikonostas. Izbrannyye trudyi po iskusstvu. Sankt-Peterburg: Mifril, 1993, 365 s.
9. Hramy i monastyiri Odessyi i Odesskoy oblasti: Vyip. 3. / A. Yatsiy i dr. Odessa: TES, 2012. 432 s.

**Акридина А. В. Наследие искусства Византии в мозаичном убранстве  
православных храмов одесской епархии**

**Аннотация.** Рассмотрены мозаичные произведения современных художников А. С. Чаркина, А. А. Шелюто в храмах Одессы. Проведен стилистический анализ монументальной мозаики на примере проектов, воплощенных мастерами, в контексте всемирного христианского искусства. Выявлена взаимосвязь произведений одесских мозаичистов с искусством Византии разных периодов. Сформулированы особенности современного подхода к технологии набора мозаики с указанием материалов панно в православных церквях Одессы. Широкое применение мозаичной техники в оформлении храмов Одесской епархии рассматривается как новая волна развития христианского мозаичного искусства, основанного на византийской стилистике.

*Ключевые слова:* монументальная иконопись, мозаичные произведения, христианское искусство, византийская стилистика, храмы Одессы.

**Akridina A. V. The heritage of the Byzantine art in the mosaic decoration  
of odessa eparchy orthodox temples**

**Abstract.** The mosaics in Odessa temples by contemporary artists A. S. Charkin, A. O. Shelyuto are considered. The stylistic analysis of artists' monumental mosaic iconography is carried out in the context of universal Christian art. The interconnection of Odessa mosaicists' icons with sacred art of particular Byzantine periods is established. The modern technological mosaic set process peculiarities (direct and inverse methods) are elucidated; modern materials used in the mosaics of Odessa temples are distinguished. Characteristic features of A. S. Charkin and A. A. Shelyuto approach to the creation of monumental mosaic icons is revealed. The widespread use of mosaic technology in the design of Odessa eparchy temples is seen as a new wave of the development of Christian mosaic art based on Byzantine style.

*Keywords:* monumental icon painting, mosaic works, Christian art, Byzantine style, Odessa temples.