

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ АРХИТЕКТУРЫ

Научная статья

УДК/UDC 726.035.9(470)“18”

DOI: 10.24412/1998-4839-2021-4-109-133

Семантические аспекты «русского стиля» в церковном зодчестве синодального периода**Николай Александрович Петров-Спиридонов¹**

Московский архитектурный институт (государственная академия), Москва, Россия

nicnord@mail.ru

Аннотация. В статье проведено сопоставление архитектурно-художественных характеристик русских православных храмов различных ветвей «русского стиля» XIX – начала XX вв. и храмов до-Синодального периода с точки зрения выявления семантических особенностей. Показано, что в целом явления, объединяемые термином «русский стиль» в православном зодчестве Синодального периода, имеют более декоративный характер и в меньшей степени сосредоточены на семантической выразительности, чем приемы старорусского зодчества.

Ключевые слова: русский стиль в церковном зодчестве, синодальный период, православное храмостроение, семантика «русского стиля» синодального периода

Для цитирования: Петров-Спиридонов Н.А. Семантические аспекты «русского стиля» в церковном зодчестве синодального периода // Architecture and Modern Information Technologies. 2021. №4(57). С. 109–133. URL:

https://marhi.ru/AMIT/2021/4kvart21/PDF/07_petrov.pdf DOI: 10.24412/1998-4839-2021-4-109-133

Финансирование: исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 21-011-44094 «Храмовое зодчество XXI века: теолого-педагогические подходы в архитектурном образовании».

ARCHITECTURAL HISTORY AND CRITICISM

Original article

Semantic aspects of the «Russian style» in the church architecture of the synodal period**Nickolai A. Petrov-Spiridonov**

Moscow Architectural Institute (State Academy), Moscow, Russia

nicnord@mail.ru

Abstract. Russian Orthodox churches of various branches of the «Russian style» of the XIX-early XX centuries and churches of the pre – Synodal period are compared in the article from the point of view of identifying semantic features. It is shown that, in general, the phenomena united by the term «Russian style» in Orthodox architecture of the Synodal period have a more decorative character and are less focused on semantic expressiveness than the techniques of Old Russian architecture.

Keywords: Russian style in church architecture, synodal period, orthodox church building, semantics of the «Russian style» of the synodal period

For citation: Petrov-Spiridonov N.A. Semantic aspects of the «Russian style» in the church architecture of the synodal period. Architecture and Modern Information Technologies, 2021,

¹ © Петров-Спиридонов Н.А., 2021

no. 4(57), pp. 109–133. Available at: https://marhi.ru/AMIT/2021/4kvart21/PDF/07_petrov.pdf
DOI: 10.24412/1998-4839-2021-4-109-133

Funding: The paper was written with the financial support by RFFR, within the scientific topic № 21-011-44094 «Temple architecture of the XXI century: theological and pedagogical approaches in architectural education».

Общественно-религиозные составляющие уклада Российской Империи в аспекте исследования

Огромное количество литературы, посвященной отечественной архитектуре Синодального периода, содержит многоплановую информацию, охватывающую интересующую нас тему. Поэтому, с одной стороны, сложно представить в рамках заявленной темы принципиально новое исследование, с другой, если попытаться сформулировать несколько конкретных и достаточно узких вопросов – то ответы на них могут стать весьма актуальными для современности. Актуальность эта хорошо известна – это проблема смыслового, а не формально-подражательного переноса опыта церковных зодчих минувших времен в современность. В узком аспекте статьи – как анализ семантических достоинств или недостатков явления, собирательно названного «русским стилем» дореволюционного периода, начиная с XIX в. – исследование может быть востребовано как компонент современного профессионального осознания исторического опыта зодчих Российской Империи.

Итак, в чем же заключаются, по мнению автора, вопросы, детальное обсуждение которых может представлять собой некоторую научную новизну в существующем обширном поле исследований об архитектуре России Синодального периода?

Здесь следует, очевидно, начать несколько издали, причем первый вопрос будет звучать совсем не «по-научному», но он поможет понять основное направление. Укажем, что некоторые обороты надо уточнить, что и будет сделано далее, а сам «наводящий вопрос» может звучать примерно так: *можно ли бороться с Вольтером при помощи «рюшечек» (разумеется, архитектурных)?* И, собственно, «Вольтер» – здесь скорее имя нарицательное, чем портрет достаточно известного человека. О характере этой и аналогичной «известности» также следует упомянуть – *не сделавший ни в одной науке объективно ничего – он умудрялся, видимо по методу «кашпировского» своего времени, «просвещать» всех желающих, включая некоторых Императоров.*

Чем такой вопрос может быть «оригинален», и как из него может произойти искомая научная новизна? Вероятно, может, при определенной степени тонкости «настройки метода». Так, в целом возврат к старорусским прообразам церковного зодчества, начиная с 30-х годов XIX века, в литературе объясняется суммой причин, с одной стороны понятных, с другой – не имеющих отчетливой корреляции с деталями семантических компонентов храмового зодчества [1]. Для исследуемой темы как раз важно уточнить некоторые вопросы, касающиеся кардинальных изменений в архитектурно-художественных процессах Синодального периода. Действительно ли общество в начале XIX века отождествляло господство классицизма в архитектуре с абсолютизмом монархии? Действительно ли в возврате к «древнерусским» (чего не произошло в действительности) образцам виделось некое нравственно-идейное переустройство общества в сторону либерализации и возврата к народности? Действительно ли высшие слои общества видели необходимость возврата к «народности» (и что под ней понималось?)? Эти вопросы дискутируются, как известно, в литературе, но, как правило, мы можем видеть, что собственно семантическая сторона церковного зодчества в них если и присутствует, то скорее инертно.

Более того, названные культурно-исторические и общественные события и тенденции XIX века для правильной их трактовки в аспекте статьи требуют некоторых уточнений. Так, в православном вероисповедании семантика как таковая, т.е. «семантика первого порядка» – это Крест и иконы с их содержанием, что общеизвестно. Архитектуре принадлежит лишь семантика ассоциативная, это семантика архитектурного образа в целом, которая создает чувство (или «пред-чувствие») присутствия святыни, в котором, опять же ассоциативно, человек распознает Евангельские ценности, идеалы чистой, безгрешной жизни, идеалы Небесного Царствия. Тут, конечно, возможно возражение, что это лишь некая утопия (т.е. что архитектура храмов никакого смысла не несет и предназначена лишь для сладостно-романтических песнопений экскурсоводов), но опыт многих и многих поколений, которые равно узнают святыню в облике храмов в самые разные эпохи – объективно существует.

И, наконец, если сопоставить эти самые общие положения о семантике православной храмовой архитектуры с изложенными выше «вопросами», то что мы видим? Во-первых, семантика православного храма явно не согласуется со многими идеями «демократизации общества» в понимании XIX века – «демократизация» сразу проявилась в недвусмысленном негативе – нигилизме, цареубийстве, возникновении, по сути, террористических структур, подобных описанным Достоевским в «Бесах» и т.д. – и это все никак не может согласовываться с Евангельскими идеалами. Во-вторых, вопрос о возврате к «древнерусскому» более чем спорный для XIX века, хотя, как хорошо известно, в XIX веке некоторые крупные религиозно-общественные деятели провозглашали работы Тона «древнерусскими». На этот счет автор считает нужным привести одно замечание Е.А. Ополовниковой (из личного общения). Так, по ее словам, сам А.В. Ополовников, чьи знания в области старорусского зодчества прекрасно известны, считал Тона глубоко отрицательным примером – и здесь надо, очевидно, уточнить, что речь шла не о его заслугах, а именно о тонких настройках архитектуры, и, прежде всего, образно-семантических. Безусловно, что в XIX веке могли с легкостью именовать «древнерусским» все допетровское зодчество в целом, но это не меняет сути – подлинно древнерусские или старорусские интонации и настроения в дореволюционном зодчестве не были достигнуты в сопоставимом с прототипами качестве, за исключением, может быть, единичных образцов.

Даже эти простые сопоставления показывают, что идеи XIX века, которые принадлежали прогрессивной (в позитивном смысле, не в смысле революционно-разрушительном) части общества – относительно того, что возврат к традиционной русской образной системе в церковном зодчестве будет содействовать позитивным сдвигам в стране – применительно к теме статьи невозможно применить «в общем виде» без конкретизации и детального анализа.

И, к сожалению, мы вновь должны упомянуть о Вольтере. Упоминать в контексте антагонизма подлинного просвещения и «фантома просвещения», благодаря которому этот досточтимый господин сколотил себе немалое состояние. Простой пример – поклонники Вольтера, французские революционеры, без тени сомнения казнили одного из крупнейших ученых своего времени – Лавуазье, нисколько не считаясь с его реальными заслугами в познании и с его научным потенциалом² (как известно, над познанием надо трудиться, и результаты его чаще всего проверяются и доказываются годами и даже поколениями, а «просвещать» можно сразу, пользуясь невежеством «просвещаемого», поэтому «просветители» на слуху независимо от уровня их реальных знаний, а истинные

² Лавуазье был казнен по так называемому «делу откупщиков» - которые, возможно, и совершали махинации, но личное участие Лавуазье в криминале более чем сомнительно, т.к. ученые такого уровня живут в своем мире и, как правило, принципиально не могут поменять ментальность на уголовную. Что касается Вольтера и его утвердившейся репутации человека «прогрессивного» – следует сказать, что мало кто из серьезных научных работников когда-либо вел себя подобным Вольтеру образом, по вполне понятным причинам – наука как поиск объективных фактов, «крупниц истины» принципиально не совместима с идеями и осуществлением денежных спекуляций и прочим обманом людей.

ученые никому, как правило, не ведомы долгое время)³. На нашу тему, как бы это ни казалось странным читателю, такое сравнение вполне проецируется. Поясним. Семантика православного храма не может не быть частью познания (но только не «фантома познания»). Более того, мы даже можем предположить, что *чувство и ощущение святости рождается в произведении заново каждый раз при продвижении на определенную ступеньку в духовном познании – самим зодчим*. Не случайно, в частности, Байдиным указана связь возникновения религиозно-художественных образов христианства в единой и непрерывной системе познания – «эпистеме» (термин), если брать кальку с греческого [2].

Таким образом, казавшееся, возможно, излишне «журналистским» противопоставление Вольтера (как явления) и семантики православных храмов совсем не бессмысленно в научном отношении. Развитие архитектурно-художественных приемов, создающих семантическое поле архитектуры православных храмов, если следовать изложенному выше, не может идти по пути развития «фантома просвещения» или «фантома познания». И обратное так же верно, если верно первое – что семантическое наполнение (исследуемых объектов), пусть семантика зодчества лишь ассоциативна – представляет собой выражение значений *вечных*, значений ценностей, представляющих совершенно объективное и неизблемое содержание духовной жизни человека, в понимании православия – смысл Заповедей и догматов, и значение этих духовных установлений уже просвещает человека в подлинном, достоверном смысле, а не рождает в уме «фантом просвещения».

Поэтому, заметим, семантику ценностей православного вероисповедания совсем не стоит толковать как некую «мистику», как набор художественно-эстетических «значков» или пространственно-цветовых «ходов», лишь на эмоциональном уровне создающих ощущение, что *эмоционально* пространство (некоего объекта), как говорится, «не от мира сего». Как раз наоборот – пространство храмов, считающихся хрестоматийными образцами, например – Троицкого собора Троице-Сергиевой Лавры, – не только «теплое», оно близко человеку и проникновенно, в нем нет никакой нарочитой «мистичности» и отстраненности от реальной жизни. Оно как раз и соединяет вполне ощутимо начало Божественное и человека и объемлет пространство вовне – природу, небо.

Суммируя все вышеизложенное, мы можем сформулировать предположение о следующем противоречии: если общество видело в архитектуре классицизма образно-символическое отражение идей и устройства абсолютистской, «подавляющей все» монархии, а в художественно-образной системе допетровского и древнерусского церковного зодчества нашло «надежду на освобождение от оков», то как бы могли безрелигиозные, мрачные и разрушительные по своей сути про-вольтеровские идеи ужиться с просветленным состоянием старорусского зодчества, недвусмысленно вобравшем в себя символику Евангельских ценностей? И не могло ли на деле быть так, что существовал серьезный разрыв между проектированием храмов в «русском вкусе» или «стиле» в конце XIX – начале XX вв. и пониманием сущности христианской семантики?

Казалось бы, такие шедевры, как Спасский собор В.А. Косякова в Кукобое, дают однозначный ответ на последний вопрос – не имея веры и понимания основ вероучения, невозможно создать такую архитектуру. Но многие явления были неоднозначны. Хорошо известны слова О.В. Волкова о «бездушных куполах» многих новых храмов (в начале XX века) [3]. Слово «бездушные», по нашему мнению, вполне можно соотнести с архитектурными составляющими, и прежде всего – с семантикой. Для появления «одушевленности» недостаточно одного эффекта дематериализации – чтобы перейти от холодной мистики к теплу – должно появиться, в том числе, присутствие и значений, о

³ Одним из апофеозов «фантома просвещения» во времена французской революции стала церемония поклонения «богине разума», которая по сути была чудовищной – в собор Нотр Дам «торжественно» внесли обнаженную женщину – «символ перемен» и по совместительству «богиню разума». Описано это, в частности, у И.А. Бунина.

которых мы говорили – значений духовных и, более того, осязаемое чувство благодати. Не вдаваясь в богословские обсуждения таких серьезных вещей, мы все равно можем сказать, что никакого ощущения благодати, никакой «души» не появится, если человек не чувствует присутствия божественных начал своего бытия. Знаковая система, т.е. семантические решения к этому также сопричастны, даже если они не «прямые», как в иконописи, а образно-ассоциативные, как в архитектуре. Поскольку, естественно, внушительные габариты и усиленная декоративность (собора, храма) еще не являются автоматической гарантией одушевленности, то в проектировании возникает своего рода «лакуна». И если в иконописи все относительно просто, хотя бы условно просто – главным связующим началом письма однозначно является настрой, дух иконописца, и чем проще технический арсенал, тем сильнее, порой, выражена внутренняя, духовная работа, как, например у Феофана Грека – то в архитектуре связующий настрой, дух обрести и удержать в процессе проектирования много сложнее, т.к. сами элементы весьма материальны и «мало послушны». Получить декоративную «послушность» материала и пространства относительно легко, а семантическую выразительность – много труднее. Поэтому возникает своего рода антитеза «декоративность – семантика» в том смысле, что приятная глазу декоративность еще не обязательно сумеет создать ассоциативные связи духовного рода и будет способствовать состоянию «благорастворения воздухов». Т.е. семантическая выразительность – это не «комплекс» декоративных мероприятий, она явно есть тогда, когда в душе созерцающего рождаются известные благодатные состояния.

Изучение антитезы «декоративность – семантика» (в контексте объектов) – это, по сути, цель и задача настоящей работы, но, разумеется, не в плоско-примитивном прочтении этих слов, что будто бы есть заведомо неспособная к передаче духовных ценностей «светская» декоративность и некий «клерикальный дизайн-код», который необходим для церквей. Мы обращаем на это внимание потому, что заведомое упрощение ситуации, скажем, до уровня, постижимого для телеведущих или рекламных агентов, обращает данное исследование в бессмыслицу. Употребление антитезы «семантика – декоративность» – это только методический прием, позволяющий конкретизировать область исследования.

В подтверждение того, что результаты самых лучших разработок проектов православных храмов дореволюционного периода – например, В.А. Косякова – нисколько не противоречат концепции того, что семантика архитектуры рождается как часть общего процесса познания («эпистемы»), мы можем привести тот факт, что его решения имеют достаточно большой отрыв от ряда разработок современников в сходных направлениях и от древних прототипов. И декоративность его лучших работ (достаточно активная, в духе времени) явно не нацелена «сама на себя», в ней нет «самолюбования», свойственного многим образцам XVIII века. Декоративность Спасского собора в Кукобее не тяготит, она не «душновата», какой нередко бывает избыточно-материальная резьба иконостасов второй половины XVIII века, некогда поставленных в допетровские храмы с их еще *легким* пространством. Т.е. антитеза «семантика – декоративность» прослеживается, и формулировку этой антитезы все же можно принять как основу метода анализа⁴.

Некоторые примеры с семантическим анализом представлений о церковном зодчестве допетровского времени на примерах икон и отдельных клейм

Иконы и отдельные клейма с изображениями храмов (допетровского времени) позволяют провести один важный для нас эксперимент – проследить семантические составляющие

⁴ Заметим, пример с резьбой иконостасов XVIII века, вставленных в пространство старых допетровских храмов, тоже показателен — семантика резьбы и декора предполагалась сходной старинной — виноградная лоза как религиозный символ и т.д., но избыток механической декоративности, визуальная тяжесть элементов XVIII в. нередко работают «в обратную сторону» — резные элементы приобретают слащаво — материальные интонации и только ослабляют впечатление от икон.

зодчества в представлениях до-Синодального периода. Как прекрасно известно, изображения храмов и архитектуры на иконах крайне редко выполнялись в реалистической манере, даже для известных монастырей, а храмы, известные иконописцу абстрактно или вовсе условные, должны присутствовать по сюжету – естественно, писали по представлениям о том, что должен значить храм в изображаемом сюжете. Поэтому черты, которыми наделяли условную храмовую архитектуру иконописцы, так или иначе семантически и заведомо не безадресны в смысле образно-художественной системы вероисповедания.

В методическом отношении важно то, что рассуждения возможны лишь «в общем виде» – мы можем достоверно говорить о характере изображенной на иконах и в клеймах архитектуры, но, естественно, невозможно установить прямые связи в виде «такая-то форма однозначно символизирует такую-то религиозную категорию». Но при этом, по мнению автора, семантически важен характер изображаемого храма, пластика, степень декоративности, общий настрой и т.д., т.е. визуальная сумма признаков здания, которая обозначает присутствие святости в понимании иконописца.

Итак, если кратко пройти по хронологическому ряду икон от Дионисия до начала правления Петра Первого, то можно проследить некоторые характерные черты изображений храмовой архитектуры в плане семантики (рис. 1–8).



Рис. 1. Дионисий. Св. Митрополит Петр с житием. 1480-е гг.

Прежде всего, архитектура скромна и наделена «иконописной прозрачностью», что, очевидно, не случайно, хотя она идет вторым планом и вроде бы не должна быть активной, но у Дионисия нет ни малейших попыток придать архитектуре характер оркестрового аккомпанемента, некоей торжественной акции, которая придавала бы показной «вес» изображаемым святым и участвующим в сюжетах лицам. Семантически это совершенно оправдано – храм должен «возноситься» к Небу, чтобы архитектура его воспринималась как свидетельство святости. На иконе Святителя Петра Московского, при том, что храмы имеют явно византийские черты, т.е. идейные привязки к Византии выражены более, чем реальные для Руси, храмы в любом случае упрощены до состояния *знака* и воздушно-легки. Как мы говорили, отсутствие чувства материальности, «дематериализация» прекрасно выражены приемами письма. Показано, каким должен быть храм в смысле принадлежности к среде Небесной, а не земной (рис. 1). То, что «обратный ход» затруднителен в смысле реализации таких визуальных качеств в строительстве, это

естественно, на практике придать массам кирпича или камня такой полет в реальности сложно, но сама мысль абсолютно понятна.

Характерен семантический строй (архитектуры) в достаточно устоявшемся образе «Видение Иоанна Лествичника» (рис. 2). Начнем с того, что врата Рая архитектурно просты – здесь задача изображения именно семантическая – показать сам знак Райских врат и не отягощать его «люрексом». Собор подчеркнута нереально-символически строен, с помощью дополнительных объемов поднят вверх, а для системы сводов характерна «облачная» структура, далекая от возможных в то время инженерно-конструктивных решений. Пластика – удивительно, но в чем-то созвучна приемам неорусского стиля, если забежать вперед; но здесь она именно семантична в первую очередь, а не «декоративна». Собственно, как таковой «декоративности» в облике собора почти нет.

Почему собор на иконе «Видение Иоанна Лествичника» (рис. 2) более насыщен в изобразительном смысле, чем врата Рая, в сущности изображенные совсем просто? Видимо, это следствие духовного опыта иконописца – он не стал ослаблять семантическую роль и закрывать *знак* обилием «красивостей», как сделали бы многие теперь, да и в дореволюционном периоде тоже.

Соборы становятся «семантически» в понимании иконописцев, когда они высоки (тектоничны), когда ярус сводов превращается в ярус словно осязаемых «облаков», на которых парит уже свод Небесный, символизируемый куполами. В частности, икона Покрова из Петрозаводского музея, одна из многих в подобном ряду, показывает это (рис. 3). Небесный свод как таковой, а точнее Небесный «уровень» не просто «несомый» как строительная конструкция, а полное значение (семантическая нагрузка) сводов – это скорее облака, *плывущие*, а не *статичные* – вот визуальная конструкция с точки зрения семантического построения.

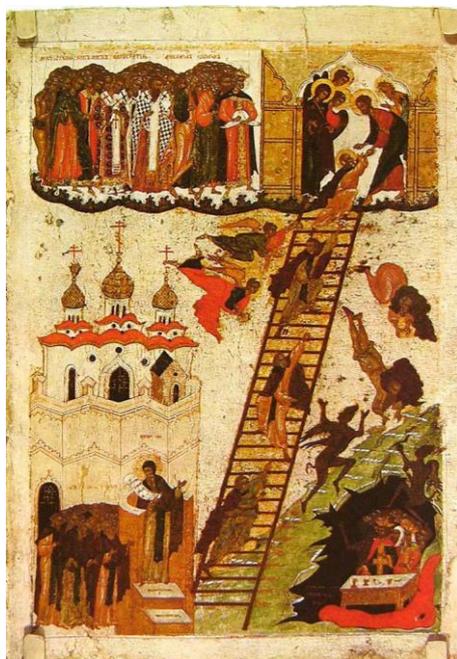


Рис. 2. Видение прп. Иоанна Лествичника. XVI век, Русский Музей

Про средневековую иконопись можно часто слышать, что там присутствует некая «неумелость» – например, в изображении как раз архитектуры. Это маловероятно, т.к. большинство иконописцев не были «кабинетными деятелями», они так же, как прочие монахи или гражданское население, имели навыки ручного труда и, вероятно, нередко владели оружием, что обычно для Средневековья. Без сомнения, они понимали и реалистическую «прямую» перспективу, и разницу в статическом и подвижном

изображении, и неслучайно в иконной перспективе, которую о.Павел Флоренский именовал «обратной», применялась чаще всего *комбинаторная* перспектива – в основном обратная со многими точками схода, что создавало «мультипликацию», обуславливало движение глаза во времени для лучшего смыслового проникновения в изображаемое. Ведь механическая «обратность» перспективы сама по себе не несет никакого смысла. «Обратной перспективой» частей изображения создается важнейшее состояние – что мир Горний объемлет человека, идет к нему [5]. Отсюда – важнейший семантический вывод – что архитектура храма в идеале должна «окружать» человека не только внутри, но и при виде извне. На иконах показан этот *идеал* храмовой архитектуры. Как он может быть реализуем, если видимая глазом перспектива прямая, а не обратная?

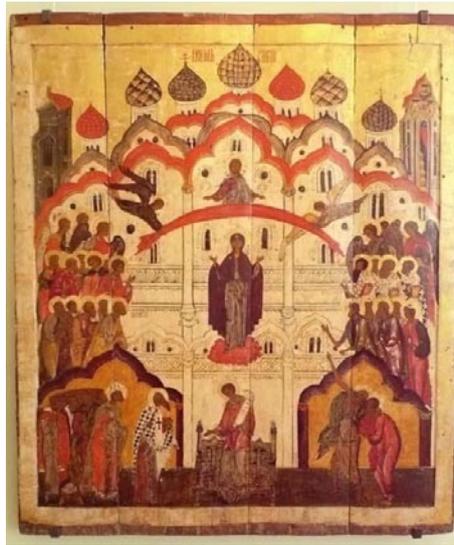


Рис. 3. Икона Покрова Пресвятой Богородицы, Петрозаводский музей

Отсюда можно выдвинуть важную «семантическую» теорему – что в старорусском и древнерусском зодчестве, возможно, искали приемы визуального преодоления не только тяжести здания, но и преодоления чувства «прямой перспективы», рождающей чувство жесткой материальности. Пример, уже неоднократно приведенный автором в других работах, – два храма в Великом Новгороде – Св. Александра Невского 1913 года, который материален, «стоит на земле» и явно «прямо-перспективен» и храм Спаса Преображения на Ильине улице 1384 года, который невесом, хотя и крупнее. Храм на Ильине улице осязаемо «объемлет» человека.

Образ «Видение преподобному Евлогию», два списка которого XVI века представлены на рисунках 4 и 5, позволяет также раскрыть определенные семантические свойства храмовой архитектуры, по нашему мнению. Собор (храм) аналогично предыдущим примерам должен быть строен, «тектоничен», оторван визуальнo от земли, ярус сводов также скорее «облачный» и подвижный, нежели статичный, что особенно характерно для списка на рисунке 4. И снова можно констатировать наличие нескольких «точек обзора» для комбинированной «обратной» перспективы. Так, на купола мы словно бы смотрим совсем сверху, «с Небесного уровня», что, очевидно, предназначено для того, чтобы обратить мысли молящегося к Небесному началу образа, и при этом на собор мы все же смотрим скорее снизу. Подобное можно видеть на многих иконах и клеймах, которые нет возможности привести физически – купола и барабаны изображаемых храмов находятся в одной «системе координат» так, что мы видим их будто сверху, стены храмов (соборов) – в другой «системе координат», если попытаться выполнить по ним построение по правилам начертательной геометрии. Применительно к реальной архитектуре это следует, на наш взгляд, трактовать «наоборот», в том смысле, что, согласно Е.Н. Трубецкому, не идея готического «шпица» – а пламя есть главная идея архитектуры куполов и барабанов. Не эмоционально-психологическое «втягивание вверх», а, напротив, осязаемое

присутствие Небесной выси перед глазами человека, что достигается такими приемами, как *огневидность* куполов и их «снихождение» при всем том, будто бы в обратной перспективе. Это – один из семантических «секретов» правильно сделанных куполов: возносясь вверх, они одновременно проливают вниз, на человека, осязаемый Небесный свет. Приемы иконописи хорошо помогают распознать такой «секрет».

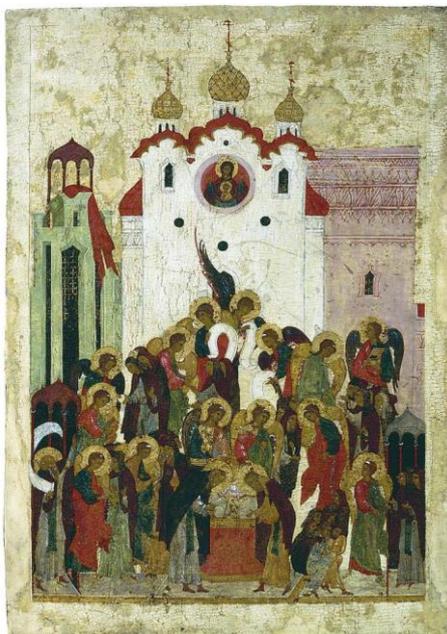


Рис. 4. Видение преподобного Евлогия. XVI век



Рис. 5. Икона Видение преподобному Евлогию. Конец XVI в. Из Введенского монастыря в Сольвычегодске

Кратко обсудим примеры икон на рисунках 6, 7, 8. Икона преподобного Сергия Радонежского (рис. 6) еще сохраняет значительную степень семантической насыщенности, изображаемой в клеймах храмовой архитектуры. Пластика при этом в чем-то сродни приемам неорусского направления, появившегося еще только через два столетия. В целом для изображенных храмов характерны те же приемы, обеспечивающие их «семантичность» – прозрачность написания, нематериальная легкость форм, «облачное» движение системы сводов, минимум декора как такового, стремление форм

«объять» человека. По мере приближения к кардинальному перелому стилей в конце XVII – начале XVIII века степень «декоративности» в изображаемой храмовой архитектуре нарастает (рис. 7, 8).

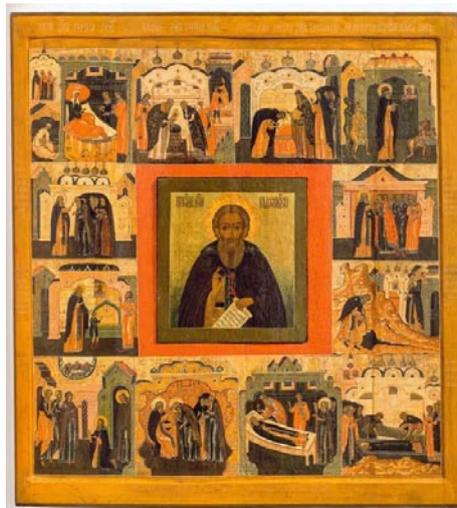


Рис. 6. Преподобный Сергий Радонежский с житием. Конец XVII века

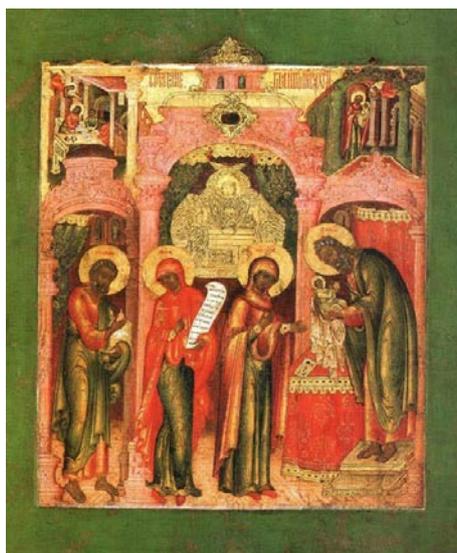


Рис. 7. Икона Сретения Господня, 1680-е годы, круг Гурия Никитина, Кострома

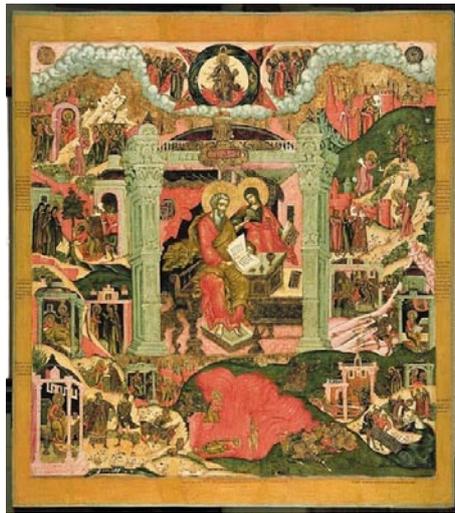


Рис. 8. Икона «Евангелист Матфей с житием», Ярославская школа. Предположительно конец XVIII века

Нет необходимости пересказывать общеизвестные вещи об изменениях в иконописи, но все же стоит отметить, что переход от прежней иконописной «прозрачности» и знаковой системы «древнего благочестия» к уплотненному почти до состояния книжной иллюстрации письму с упором на «живописную» изобразительность, безусловно, поменял и характер изображаемой храмовой архитектуры. Есть основания думать, что изображение декоративности, как в письме, так и в реальной архитектуре (в разной степени, естественно – в зависимости от ситуации), постепенно превращалось в некую «обрядовую повинность», уходя в сторону от очень сложной, тонко-ассоциативной христианской семантики храмовой архитектуры.

Что регламентировал «Духовный регламент»?

Документ, который по сей день вызывает немалое удивление – «Духовный регламент 1721 года» архиепископа Феофана Прокоповича, возможно, имеет самое прямое отношение к рассматриваемой теме. Во-первых, как некий «образец» смешения смыслов, начиная с самого своего названия – слово «регламент» применимо к вещам чисто внешним, организационно-формальным. Духовная жизнь человека – явление сугубо внутреннее, которое по-серьезному обсуждается лишь на исповеди (или, исключительно по монашеским установлениям, может быть более глубокое обсуждение – «откровение помыслов»). Внешне обрядовая сторона несколько духовной жизни не заменяет (почему и принято считать, что физическое «стояние» на богослужении без внутреннего проникновения в сущность службы бессмысленно). Поэтому «Регламент», так или иначе, – документ канцелярский, «бездушный», посвященный в основном тому, кто кем должен управлять. В этом его колоссальное противоречие со многими документами Соборов и духовными сочинениями, где забота о духовной жизни человека явно присутствует. Нас он интересует в другом контексте – насколько он мог способствовать возникновению «фантома просвещения», или «фантома познания», и тем повлиять на размытие семантического строя церковного зодчества? Формально Феофан Прокопович содействовал развитию образовательных учреждений, считается, что поддержал Ломоносова, но что мы видим в этом документе? По существу, такой же авантюрно-политический ход, как и у Вольтера – сгенерировать очередной «фантом просвещения», объявить народ «невежественным», издать ДВЕ-ТРИ книжечки для обязательного *одинакового* чтения в церквях вместо проповедей и т.д. То есть, попытаться уничтожить все богатство культурно-религиозной жизни и семантику архитектуры в том числе, ибо признать существующее – что высочайшая поэтика богослужебных текстов на церковнославянском, откровения древней иконописи, гласы и знаменное пение, умение зодчих – образует некий предшествующий Небесному чертог, сказочный, но реальный

дворец, умственный и «сердечный», предназначенный для земного прообразования Царствия Небесного – немыслимо, потому что никакие авантюрно-нигилистические «преобразования» с этим не совместимы.

Цитата: «А хотя и есть таковых (прежних) книг довольно число, сиесть, Омология или исповедание православное, тако ж и неких великих учителей Святых толковательныя беседы и слова нравоучительныя; обаче се есть неудобное всему, наипаче простому народу учение. Ибо книга исповедания православнаго немалая есть, и для того в памяти простых человек неудобь вмещается и писано непроторечно, и для того простым не вельми внятна. Тако ж и книги великих учителей, Златоустаго, Феофилакта и прочих писаны суть Еллинским языком, и в том токмо языке внятны суть, а перевод их Славенский стал темен и с трудностию разумеется от человек и обученных, а простым невежам отнюдь непостижаемый есть. И сверх того толковательныя беседы учительския много имеют высоких богословских таин; тако ж и немало сказуют, что тогда сказывать подобало по приклонности разных народов, и по обстоятельству оных времен, чего ныне невежливый человек к пользе своей употребить не умеет. А простому народу внушать часто подобает то, что самое есть всем обще, и всякому собственно, по своему званию должное. Еще же и невозможно книг оных иметь во всех и сельских церквах, разве в городских, и то богатых. Того ради подобает иным способом врачевать немощь человеческую. И таковое приходит разсуждение, аще бы ведали все самыя главнейшия веры нашея догматы, и кое есть устроенное от Бога спасения нашего смотрение; и аще бы ведали заповеди Божия, еже уклонитися от зла, и творити благое: то довольно бы им было наставление»⁵. Т.е. замысел – упростить до отсутствия осязаемого «чертога, дворца», созданного соединением семантики и искусств, – практически все. Догматы без наполнения, преподнесенные как механические «формулы» – это совсем не православный путь! И все это под соусом «просвещения», разумеется, с привлечением примеров всегда существующих и существовавших нелепых суеверий, но! – поставленных при этом исподтишка «на одну доску» с основным содержанием вероучения. Слово бы число суеверий убавилось автоматически от того, что появился «Духовное Коллегиум», причем с гражданскими лицами, а Патриарха не стало.

Поэтому, если сказать очень обобщенно, есть основания считать, что религиозно-культурная мысль XIX века в России интуитивно пыталась выйти из пелены «фантомов просвещения», обращаясь к историческим прообразам. И речь вовсе не идет о каком-то «конфликте стилей». Поскольку все вещи, связанные с формированием архитектурно-семантической образной системы достаточно многослойны и сложны, мы, видимо, можем достоверно говорить о следующем. Любой устоявшийся стиль – это лишь набор определенным образом гармонизированных приемов (если откинуть различную архитектурную «мистику» и «метафизику»). Но применительно к определенной школе, или традиции церковного зодчества, ни один стиль не может быть применен «в лоб», как, допустим, к мебели – сделали компиляцию из схожих элементов – вот и новый «объект». Сумма действий интеллектуально-духовного характера – собственная практика воцерковления, послушание, познание духовных начал – «эпистема» – это неотъемлемая часть зодчества, поэтому любое новшество (стилевое) требует длительного времени, длительной переработки в непосредственном опыте духовной жизни для того, чтобы органически влиться в процесс эволюции зодчества. Поэтому «конфликтов» между стилями быть не может в принципе, «конфликт» может быть только другого рода – когда приемы стиля понимаются только внешне и через силу навязываются определенной художественно-образной системе, выработанной в процессе познания духовных начал, т.е. в процессе развития «эпистемы». Сколько существует разностильных и сложных комбинаторно сочетаний в русских монастырях, но дисгармонии практически нигде нет, потому что происходила внутренняя, духовная переработка потенциальных новых

⁵ Феофан (Прокопович), архиепископ. Духовный регламент 1721 года. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Feofan_Prokopovich/duhovnyj-reglament-1721-goda/ (дата обращения: 07.10.2021).

приемов. Но нередко получалось так, что «стили» приходили в XVIII веке по указу сверху, и достаточного времени на «вживание» их в ткань народно-религиозной жизни не было. Пока «стиль» был в руках мастера – Трезини, Растрелли – сразу рождались единичные замечательные произведения. А такие явления, как «тотемское барокко» или «сибирское барокко» возникали медленно, т.к. приемы перерабатывались именно внутренне и в итоге рождали существенно новую архитектуру. Поэтому упрощенная позиция, что «общество видело в классицизме «агента абсолютной монархии», а в «русском» стиле нашло предвестников свободы», с точки зрения автора несостоятельна. Возврат к «русскому стилю», а точнее – направлению, в XIX веке, – это, скорее всего, внешняя сторона осмысленной попытки вернуться к проверенному опыту духовной жизни. Ассоциативно это связывалось со старой образной системой зодчества. А пелена «фантомов просвещения», естественно, не могла быть соткана ни из чего иного, кроме как из антиклерикальных настроений, т.к. никаким реальным знанием сторонники «фантомов просвещения», в отличие от ученых, не обладали, но приобрести скользкую популярность могли лишь на спекуляциях вокруг церковных «запретов» и «ограничений личности», опуская главное в данном случае слово – *патологической личности*, что с успехом проделали и Вольтер, и, видимо, имевший высокий сан Феофан Прокопович, несмотря на его внешнюю «образованность». В России популярность *патологической личности* по сей день ничтожна, но, даже не имея возможности спекулировать на обостренно-отрицательном восприятии церковных запретов неверующими людьми, как Вольтер, архиепископ Феофан Прокопович, весьма вероятно, усмотрел надежную тему для спекуляций в самом величии религиозно-культурного «чертога» русской церковной службы, языка, филологии в целом, иконописи, зодчества, пения, собранного вкуче семантикой как таковой и церковными искусствами с совершенно определенной целью – показать величие Царствия Небесного. Снизить, упростить это величие до двух-трех книжечек, за исключением догматов, надо полагать, в целом абсолютно плоских и пустых – заманчиво... и надежно, – как кричать о «просвещении», не зная ни одной науки. Семантическую составляющую церковного зодчества, естественно, также ждало бы оскудение до ментального статуса мебельных завитушек.

Краткие постулаты

Итак, мы можем в виде нескольких кратких пунктов суммировать вышеизложенное, чтобы в дальнейшем определить хотя бы отдаленно, каковы могли быть «стартовые позиции» русского направления в зодчестве XIX века?

1. Семантика архитектуры православных храмов ассоциативна, и при этом самое полное понимание ее, во всяком случае, в периоде до возникновения Синода, – как части «предваряющего Небесный» чертога всей церковной семантики и отдельных искусств, т.е. суммы смыслов богослужебных и святоотеческих текстов, иконописи, музыки и собственно зодчества.
2. Архитектура храмов становится семантически выразительной, когда она «прозрачна», соединена визуально с небом, не отягощена нарочитым декором, и конкретные объемы храма выполнены так, что они «объемлют» человека не только внутри, но (эмоционально) и при взгляде извне.
3. Некоторые черты, обеспечивающие семантическое наполнение архитектуры храмов, можно описать словами: это стройность (отрыв от земли), или тектоничность; специфическая организация пластики сводов – они визуально образуют клубящиеся, подвижные облака, а не статичные формы; несомая подвижными «облаками» сводов система барабанов и куполов проектируется так, что в них есть одновременно и восхождение «пламени» к небу и снисхождение на человека Божественной благодати.

С чего начал восстановление русского зодчества Государь Император Николай Первый и в чем заключаются семантические особенности церковного зодчества конца XIX – начала XX веков?

Пример заботы Государя Николая Первого о подданных – его отношение к Пушкину, которое позволяет почувствовать многие параллели. Подобно тому, что он совершенно явно спасал талантливого поэта от опасности погружения его в антигосударственную деятельность, что перечеркнуло бы его жизнь, он, очевидно, реагировал глубокомысленно и серьезно на все происходящее в области церковной жизни. Следует помнить и об инерции пропаганды, которая в XX веке вытаскивала на первый план людей маловерующих или вовсе агрессивно настроенных к Церкви, но на самом деле многое тогда еще решали люди, подобные, например, Ф.И. Тютчеву, который создавал поэзию по существу религиозную и великую по значению, и это не было «увлечением», а в известной степени было «делом семьи». Общественно-церковная деятельность при высоком уровне личного образования была обычным состоянием для многих семей. Так, тетья Ф.И. Тютчева стала основательницей знаменитого Аносино-Борисоглебского монастыря, а его дочь Анна была фрейлиной цесаревны Марии Александровны, воспитательницей ее детей в духе глубокой веры и неподдельной любви к Отечеству. Это и все подобное было основой решительных мер Государя Николая Первого по развитию «тоновского» зодчества, но это были вовсе не какие-то формально-административные моменты, как это часто преподносилось пропагандой. На воспитание Императора Николая Первого существенно влияли патриоты, такие, как академик В.К. Шебуев [5, с.50–83].

Далее, о развитии «историзма», как показано, в частности, в монографии С.Ю. Савельева, следует упомянуть, что это была системная деятельность с проведением архитектурно-исторических и архивных исследований, с серьезным финансированием и т.д. [6]. Можно достаточно достоверно констатировать, что развитие русского направления в XIX веке было обеспечено и профессиональными кадрами, и финансированием, и поддержкой государства и Синода. Ситуация была диаметрально противоположна бироновщине с явным господством «фантомов просвещения» в то время. «Фантомы просвещения» были достаточно надежно заблокированы высоким уровнем реальных знаний, профессиональным мастерством, духовным окормлением такими серьезными пастырями, как преподобный Серафим Саровский, Оптиные старцы, Святитель Филарет (Дроздов) и многими другими.

И, тем не менее, остается существенный вопрос. Безусловно – при такой значительной поддержке и населением, и государством, и Синодом «русское направление» зодчества получило существенное развитие вплоть до 1917 года, но каковы были результаты развития в смысле семантических нюансов?

Естественно, речь не идет об «узнаваемости» храмов – все они были достаточно традиционны, даже те, по поводу которых у некоторых представителей духовенства были сомнения, – как храм в Талашкино. Но при этом, что также хорошо известно, само «семантическое поле» произведений церковной архитектуры второй половины XIX – начала XX веков было разнохарактерным.

Пример, от которого можно оттолкнуться, – сопоставление двух хрестоматийных соборов Юрьева-Польского – Георгиевского и Троицкого (рис. 9). Стены Георгиевского собора, «поющие» даже в нынешнем, перестроенном состоянии, резко контрастируют с оставшейся частью Троицкого собора (что, возможно, создает условие невольного эксперимента по непосредственному сравнению семантического поля стен и приемов еще домонгольских и приемов позднего, уже пред-революционного историзма). Не умаляя достоинств Троицкого собора, все же невозможно не отметить, что после впечатления от Георгиевского собора, взгляд словно упирается в материальную, весомую стену, декорированную разными приемами и все равно статичную. Что здесь считать «семантикой» и что «декором» – в действительности, дело сугубо индивидуальное, но у автора сложились некоторые устойчивые впечатления на этот счет. Троицкий собор по архитектуре достаточно типичен для своего направления. Но не ясно, почему набор

приемов, в целом свойственный «направлению», как-то неотчетливо ориентирован на соседний Георгиевский собор (или вовсе не ориентирован?).

Возникает также вопрос: отчего «историзм» не искал в такой степени, как раньше, возможность удержать грань семантики (без ослабления) и декоративности как, например, в решениях собора Василия Блаженного?

Например, собор Петра и Павла в Петергофе арх. Султанова и Косякова намного более «декоративен», чем «семантичен» (т.к. памятник хорошо известен, мы не приводим фото).

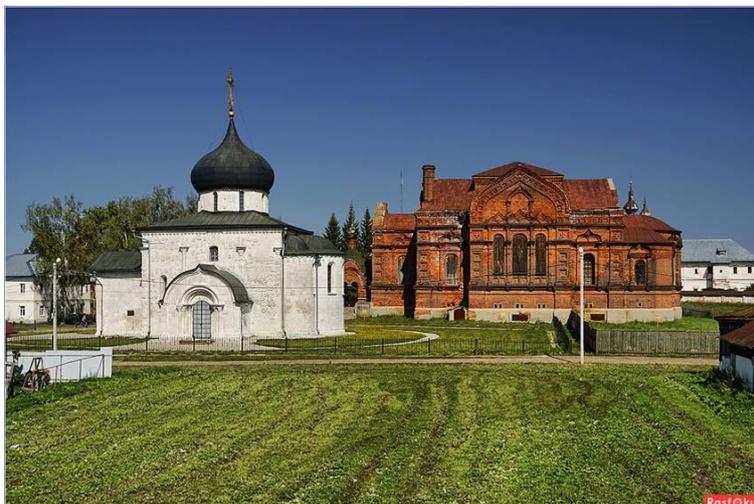


Рис. 9. Георгиевский (1471 г., перестройка) и Троицкий (1915 г.) соборы Юрьева-Польского. Современное фото

Грань «декоративности» и «семантичности» удержана еще в проекте собора Спаса на Крови арх. Парланда, но, например, Воскресенский храм у Варшавского вокзала в Санкт-Петербурге арх. Гримма уже «ушел» в поле декоративности.

На примере храма Святителя Алексия в Лейпциге арх. Покровского Д.О. Швидковским рассмотрены основные семантические приемы неорусского направления, которые в целом аналогичны исходным старорусским [7]. Существенно, что в архитектуре этого храма нет перевеса «декоративности», при насыщенности форм.

В целом, по мнению автора, характер архитектурных поисков неорусского направления как раз представлял собой искания звучаний, существовавших как некое идеализированное представление о русском средневековом зодчестве, но не «на базе» твердых церковных представлений, а на основе категорий художественной культуры. В этом, очевидно, и заключается основная специфика периода в аспекте темы.

Само явление «русского стиля» пространно описано, например, в монографии Е.И. Кириченко [8]. Важно, что рассмотрены периоды, значительно различающиеся по стилям, и на примерах архитектуры начала и середины Синодального периода и начала XX века прослеживается, что «русский стиль» – это явление, которое много глубже, чем набор внешних приемов какого-либо устоявшегося стиля. Суммировать это можно именно так – семантические решения проходят «насквозь» в разные времена и эпохи, поскольку они вариативны, и появление ассоциативных значений религиозного содержания достигается звучанием архитектурно-художественного образа *в целом*, а не отдельными фрагментами пространства или отдельными компонентами форм. Как это можно трактовать? – по мнению автора, совершенно непосредственно – если храм наделен образно-семантической узнаваемостью, то главная задача решена. И в самых разных стилях от классицизма до неорусского есть множество примеров, которые с уверенностью

можно назвать «знаковыми», т.е. облик храма сразу рождает устойчивые ассоциативные связи с содержанием православного вероучения, местом и природой.

Естественно, все отечественные православные храмы «узнаваемы», но мы говорим здесь о степени проникновенности. В этом отношении, как известно, мера успеха была несколько разной. Наилучшие образцы – когда в первое же мгновение созерцания во всю силу наступает ощущение, что это – православный храм, даже самими формами здания благовествующий о Христе, и, более того, впитавший до яркой узнаваемости воздух окрестных полей, лесов, города – так, что его нельзя представить нигде более, даже при схожести, допустим, среднерусской природы. И церкви, построенные с верой, обретают все необходимые семантические решения практически при любых сочетаниях собственно «стилей», как, например, церковь в Кибергино (рис. 10, 11). Приходской храм существует на месте упраздненного по штатам 1764 года монастыря, возведен в 1765 г., перестроен, поставлена в XIX в. колокольня – «традиционная» схема развития. И все решения – гармоничны и точны в отношении семантики. Что важно для нас – что явно упор был не на «художественную культуру», а на основные задачи собственно церковного строительства, т.е. центральная задача – благовествовать.

Возможно, это звучит неким «лозунгом», но, действительно, задача декорирования здания и задача благовествования находятся совершенно в разных измерениях. Поэтому, приводя достаточно известные примеры из разных ветвей «русского стиля» конца XIX – начала XX веков – «историзма» и «неорусской» ветви, – мы подразумеваем именно такое сопоставление: что ближе к «декорированию», а что – к «благовествованию»? И, естественно, никаких делений храмов на «категории» это не подразумевает.



Рис. 10. Храм Усекновения главы св. Иоанна Предтечи в Кибергино, Тейковский р-н Ивановской обл.



Рис. 11. Кибергино. Храм в панораме

Расхожее и достаточно поверхностное суждение о «русском стиле» хорошо известно – что для него обязательна насыщенность декором, как в доме Игумнова. Но в действительности, «русский стиль» в искусстве – это Второй концерт Рахманинова, Юродивый И.С. Козловского в легендарной постановке «Бориса Годунова» 1950-х годов и т.д. Это богатый духовный мир, вера, можно образно сказать – «почти лишенные материальной оболочки» в том смысле, что в серьезных произведениях настолько сильно «покорен» материал – будь то масло, темпера, сама «ткань» музыки, – что о физических «носителях» или «исполнителях» созерцающий забывает напрочь, чувствуя только трепет живой души, причем души, явно восходящей к божественному Первообразу. Это не значит, что насыщенные формы, фрагменты пространств, насыщенный декор несовместимы с таким явлением, как «русский стиль», но проблема в другом, что насыщенность множеством пестрых, дробных элементов, механическое умножение форм создает устойчивое впечатление материальности объекта. «Народные» мотивы будто бы стали очень популярны во всех областях искусства к концу XIX века, но почему произошел тогда такой резкий переход к абстрактности авангарда в 1920-е годы? – при всей значимости общественно-политических изменений?

К началу XX века был наиболее широкий за всю историю спектр возможных стилей и приемов в церковном зодчестве (начало XVIII века с вариативностью от Кижей до Петропавловского собора Трезини – это другая ситуация). Насколько могла быть яркой семантика в этом весьма насыщенном и по количеству, и по вариантам храмов ряду? Впечатление такое, что уровень семантических решений весьма вариативен. Потому что формы могут быть «заемными» – и более того, церкви всегда были привязаны к прототипам достаточно тесно, но семантика как результат целостной разработки нового образа не может быть «заемной».

Итак, главная проблема в конце Синодального периода – это вмешательство некоей «оперности» в формирование суммы семантических приемов, по мнению автора. Высокий уровень архитектурного мастерства таких архитекторов, как Покровский, Щусев, Косяков, Кричинский и др. общеизвестен. В сущности, остается открытым вопрос: почему образовался некий «провал» между восприятием новых (тогда) произведений церковного зодчества у части населения и высоким мастерством их авторов? Что это – веяния революции, или остаточное влияние «фантомов просвещения» еще со времен XVIII века? (Заметим, о. Павел Флоренский очень точно назвал XVIII век веком «интеллигентщины», а не интеллигентности как таковой). Ответ дать сложно, пока возможно только привести некоторые примеры с их кратким описанием. Первый пример – храм Тихвинской иконы Божией Матери в Высоком Смоленской обл., автор Н.Л. Бенуа, 1867–1871 гг. Рисунок 12 – это замысел, и семантика в нем присутствует сильнее, чем в реальности (рис. 13).

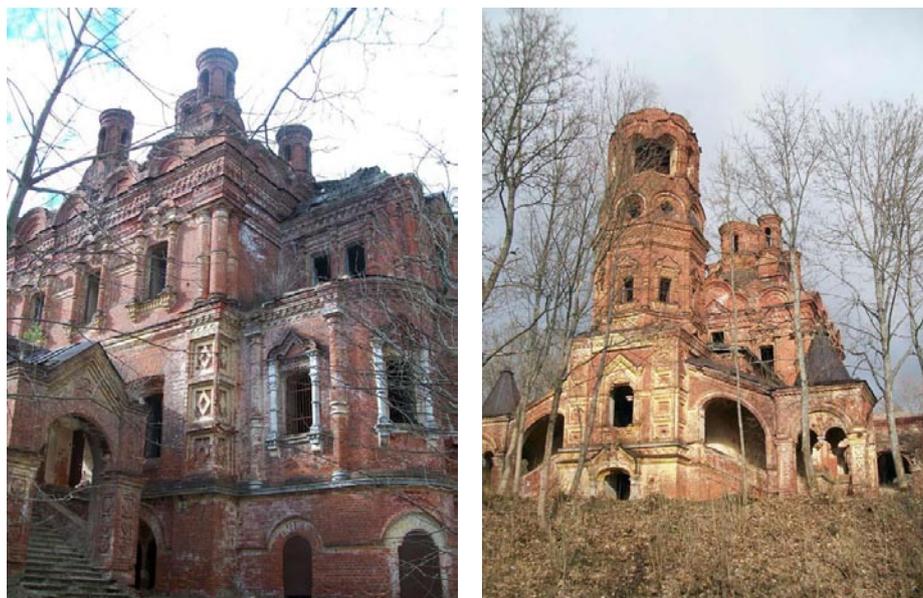
В целом, с учетом весьма знакового расположения на высокой горе, храм имеет сильное звучание, но все же с некоторым присутствием «декоративности» или «оперности».



Рис. 12. Храм Тихвинской Иконы Божией Матери, с. Высокое Смоленской обл., рисунок из журнала «Зодчий»



a)



б)

в)

Рис. 13. Храм Тихвинской Иконы Божией Матери, с. Высокое Смоленской обл., фото 2014 года: а) северный фасад; б) фрагмент фасадов; в) вид с запада при подъеме на гору

И завершающий из доступных в объеме статьи примеров – Спасский собор в селе Кукобой Ярославской обл., построенный в 1912 году по проекту В.А. Косякова (рис. 14, 15, 16, 17). Он является одним из лучших образцов предреволюционного периода во всех отношениях, и в части правильности семантических решений образа тоже. При этом активность и насыщенность его элементов ничуть не меньше, чем во многих храмах того периода, что показывают рисунки 15 и 16, но нет никакой утяжеленности среды, нет чувства «материальной стены». Ответ здесь прост – если посмотреть на собор издали, очень «обобщенно», можно сказать, что он почти что сошел с клейм старинных икон, еще до-Синодального периода (см. выше). Т.е. важнейшее для семантики состояние нематериальности, но не пусто-мистической, а насыщенной теплом и создающей вокруг себя «благорастворение воздушных» словно перенято от идей старых иконописцев. И еще один компонент семантики, уже в интерьере – витраж, изображающий Крест (рис. 17). Важно, что изображение Креста не «декоративно», хотя и сделано достаточно свободно и с применением выразительных приемов прикладного искусства.



Рис. 14. Спасский собор в селе Кукобой Ярославской обл., арх. В.А. Косяков, 1912 г.



Рис. 15. Спасский собор в Кукобое, фрагмент

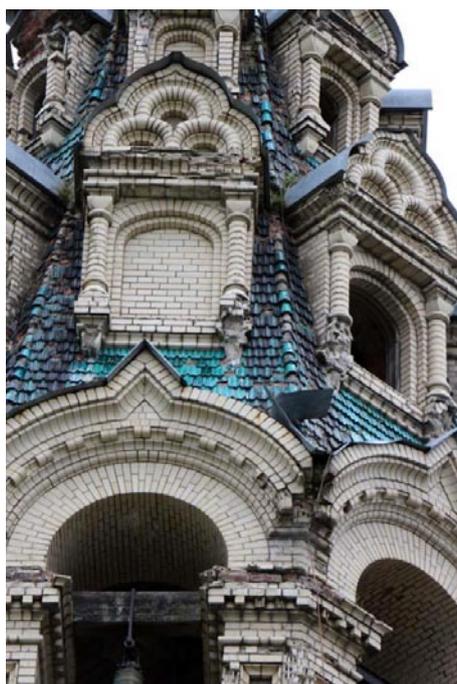


Рис. 16. Спасский собор в Кукобое, фрагмент

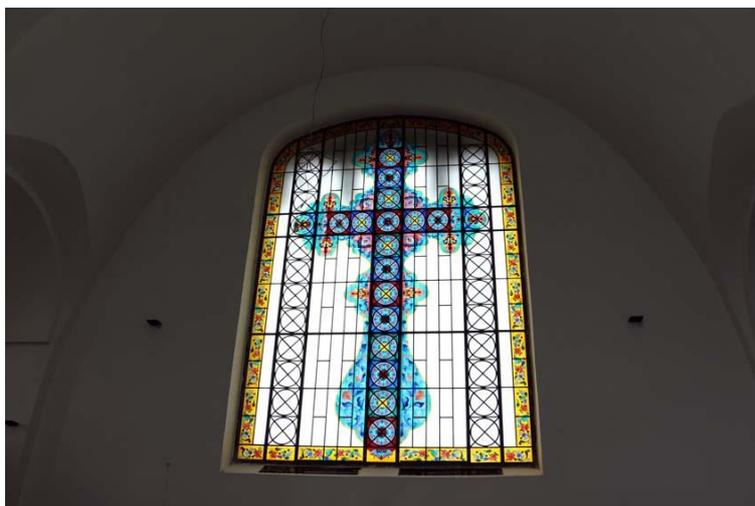


Рис. 17. Спасский собор в Кукобное, витраж

Заключение

Выводы по пунктам, на наш взгляд, нецелесообразны. Главное заключается в следующем: проблема создания внятных семантических решений в православном зодчестве более всего связана со степенью понимания целостности всей суммы значений, как прямых, так и образно-художественных, во всем круге церковной жизни – в богослужбных и святоотеческих текстах, в иконописи, в зодчестве, в музыке, во внешне-обрядовой стороне – интерьерах, облачениях и т.д. Это то, что в статье образно названо «чертогом», предваряющим Мир Горний. И именно это чувство безграничной святости являлось в минувшие эпохи главным связующим звеном между разными составляющими семантики – от прямой семантики текстов и икон до чувственной семантики музыки – осмогласия, знаменного пения и др., и, естественно, в это включалась ассоциативная семантика храмовой архитектуры.

Синодальный период, как всякие бурные преобразования «извне», принес много непредсказуемых моментов в развитие зодчества. С одной стороны, существенно усилился взаимообмен с культурными традициями Европы, с другой, унификация под единообразную стилевую линию, – что выразилось сильнее всего в эпоху классицизма, – привела к тому, что ослабел семантически важнейший компонент «иерархической соборности» в церковном зодчестве. Конечно, нельзя напрямую связывать восприятие храмов конца XVIII века и эпохи классицизма со словом «шкатулки», но момент индивидуализма каждого произведения появился (не в смысле творческом, а в смысле причастности или частичной непричастности к общему строю всей церковной семантики). Почему? – потому что принадлежность к «стилю» в какие-то периоды понималась как нечто более важное, чем принадлежность к «чертогу», к *соборности* – через встраивание в нее как составного элемента, объединяемого с другими высшими смыслами, т.е. самим содержанием верования.

В возврате к «русскому стилю», а точнее – направлению, в XIX веке просматривается постепенное переосознание ситуации, начался постепенный возврат к «чертогу» церковной семантики и искусств от индивидуально-художественного подхода, и при этом параллельно шло отторжение «фантомов просвещения». Многие процессы, а не только инженерно-технический прогресс, все более основывались на строгом и глубоком образовании. В целом «разброс» в отношении уровня образно-семантических решений во всех объектах «русского направления» XIX – начала XX веков достаточно большой, от «глухих» и переизбыточно декорированных стен до уникальных работ, как Марфо-Мариинская обитель.

И в заключение приведем из иконописи пример достаточно известный, но в данном случае помогающий понять нюансы изменения понимания семантики, подчеркнем – речь о «прямой» семантике. Сравним искания XIX века, примером которых служат работы Васнецова, и подлинник Тихвинской иконы Божией Матери – рисунки 16 и 17. Буквальные параллели с зодчеством провести нельзя, но, тем не менее, некоторые тенденции подходов к достижению семантической выразительности заметны. Главное предназначение иконы – это то, что перед ней молятся, т.е. совершают длительный и упорный духовный труд, и, естественно, это требует по возможности наиболее «прямой» семантики. В древней Тихвинской иконе это достигнуто много сильнее, потому что иконописец не отвлекался на «оперность», т.е. на привлекающие *праздный* взгляд эффекты. Семантика должна быть нацелена на взгляд уже *молитвенно сосредоточенный*, а никак не на праздный, и то же самое можно сказать о зодчестве, и о нюансах православной храмовой семантики в Синодальном периоде – причиной разного уровня произведений в семантическом отношении нередко могла быть ориентация на праздный, и при этом, возможно, очень «просвещенный» (условно) взгляд.

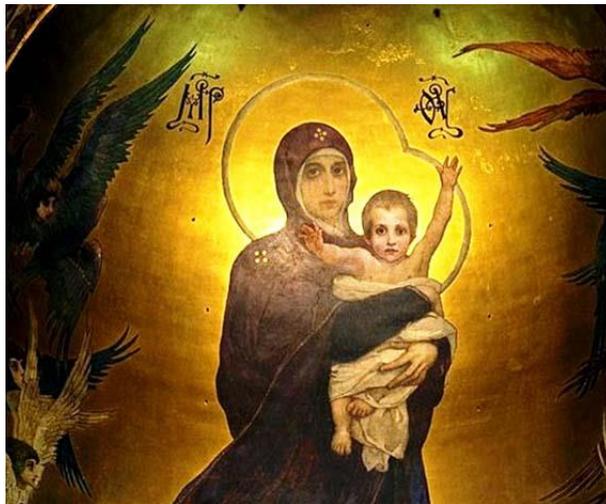


Рис. 18. Богородица с Младенцем. Фрагмент росписей Виктора Васнецова во Владимирском соборе Киева



Рис. 19. Тихвинская икона Божией Матери, подлинник, Тихвин

О Васнецове

Относительно Васнецова и его единомышленников автор хотел бы дополнить следующее. Люди этого круга, по мнению автора, неизбежно бы вышли на понимание необходимости полного погружения в понятийную систему и технику древней иконописи в своем стремлении постичь церковное начало, как это произошло позже, у монахини Иулиании (Соколовой). Но, видимо, будущее казалось им безграничным, о катастрофе никто не помышлял, и к тому же, в силу воспитания в предельной честности, они не могли работать «не сами», а искренне шли от своих позиций и своего понимания художественной культуры. Встать на путь прямого копирования, вероятно, было в их понимании *нечестно*, хотя прямое копирование никак не возможно, т.к. иконопись сопряжена с сильнейшей «рефлексией», т.е. невольным выражением внутренних настроений художника.

Крайне важные слова мы находим у священномученика Сергия Мечёва – о самом Васнецове, но сказанное им, по существу, – прямое отображение проблем зодчества и его семантических аспектов. *«Один из наших больших художников – Виктор Васнецов замечательно остроумно провел грань между новой и старой иконой. У него было довольно большое собрание старинных икон, которое он очень ценил. Однажды он показывал гостям свои работы, а затем перешел к старинным иконам. Одна дама слушала его, слушала, но наконец ей наскучили эти иконы, в которых она ничего не понимала, и она выразила Васнецову свое недоумение, как может он после того, что он написал сам, интересоваться какими-то потемневшими иконами. «А Вы читаете газеты?» – спросил Васнецов. – «Да». – Так вот знайте, показал он на старинные иконы – это передовая статья, а мои – только фельетон. Перед этими иконами я свечку поставлю, а перед своими – еще подумаю». Это свидетельство Васнецова для нас важно, ибо он верующий человек и большой художник. Наше непонимание старинной иконы свидетельствует о падении в нас Мира Горнего.*

Если иконописец берет природу новую, преображенную, берет ее такой, какой она вышла из рук Творца, то художник берет естественное и неестественное вместе, как оно есть в нашей душе. Можно идти и дальше, можно брать только зло и только искажение – это будет карикатура, изображающая то, чего нет даже в природе. Но это – грех. «Ты изобрази вора, падшую женщину, но человека, человека не забудь», - говорит Обломов.

Аминь»⁶.

Следовательно, во-первых, приведенные примеры Васнецова и его сподвижников – как раз не критика в их адрес, а достоверная фиксация существовавших к концу Синодального периода подходов в церковном искусстве; во-вторых, используя слова свщмч. Сергия Мечёва, можно также попытаться обозначить разницу между семантикой православного зодчества, *построенной на понимании новой, преображенной природы человека и к ней обращенной*, и семантикой подражательной – в той архитектуре, которая лишь пространственно повторяла исторические формы как аналоги. Древние зодчие, образно говоря, умели вложить в произведение природу – и человека, и мироздания – такой, *какой она вышла из рук Творца*, незамутненной, незапятнанной. В образной системе храма не должно быть привкуса «падения внутри нас Горнего Мира». Зодчество Синодального периода в произведениях русского направления неоднозначно в названном аспекте, и в любом случае не может быть подведено под какие-то ярлыки результатов «высоких» и «посредственных», но проблема осознания семантических задач, на наш взгляд, явно прослеживается.

⁶ «Друг друга тяготы носите...»: жизнь и пастырский подвиг священномученика Сергия Мечёва: в 2 кн. Кн. 2. Беседы. Проповеди. Письма. / сост. А.Ф.Грушина. – М.: Православ. Свято-Тихоновский гуманитар. Ун-т, 2012. – 488 с., 28 ил. ISBN 9785-7429-0424-3, С. 306. (Об иконах. Беседа вторая.)

Источники иллюстраций

Рис. 1. URL:

https://ru.wikipedia.org/wiki/Митрополит_Пётр_в_житии#/media/Файл:Митрополит_Пётр_с_житием.jpgРис. 2. URL: <https://www.icon-art.info/hires.php?lng=ru&type=1&id=2003>Рис. 3. URL: https://dmsk-shuya.krl.muzkult.ru/media/2018/08/26/1229504326/image_image_1646105.jpgРис. 4. URL: <https://vstdn.ru/images/data/mus/images/257/IkonaVidenieEvlogiya.jpg>Рис. 5. URL: http://svyatayarus.ru/for-test-only.ru/data/icons/128_vision_of_st_eulogius/729_exhfoto1_04.jpg

Рис. 6. URL:

https://yandex.ru/images/search?text=Преподобный%20Сергий%20Радонежский%20с%20житием.%20Конец%20XVII%20века&stypе=image&lr=118989&source=wiz&pos=3&img_url=https%3A%2F%2Ficons.pstqu.ru%2Fimg%2Fbase%2Forigin%2Fimg_icons_3684.jpg&rpt=simageРис. 7. URL: <https://media.pravoslavie.ru/54019.b.jpg?1424045910>Рис. 8. URL: <https://www.pravmir.ru/wp-content/uploads/2019/10/116-matfej-s-zhitiem.jpg>

Рис. 9. URL:

<http://rasfokus.ru/images/photos/medium/408d34bf2b80d78918db86c7731965b2.jpg>Рис. 10. URL: https://sobory.ru/pic/03150/03164_20180924_195247.jpgРис. 11. URL: <https://cropmag.ru/upload/iblock/767/767a65707fcc9de38b5e650de69336d8.jpg>Рис. 12. URL: <https://sobory.ru/photo/239007>

Рис. 13 а,б,в, 14–17, 19. Фото автора.

Рис. 18. URL: <https://1.bp.blogspot.com/-CeQFW6zDE24/X2Yio58e71I/AAAAAAAAAO84/laDW2BXTcj0tjKtM9t2Rtb6mkCEZpphtwCLcBGAsYHQ/s924/01%2B1020002%2B11.jpg>**Список источников**

1. Архитектура русского православного храма / под общей редакцией А.С. Щенкова. Москва: Памятники исторической мысли, 2013. 528 с. ISBN 978-5-88451-320-4.
2. Байдин В.В. Под бесконечным небом. Образы мироздания в русском искусстве. Москва: Искусство-XXI век, 2018. 367 с. ISBN 978-5-98051-177-7.
3. Волков О.В. Два стольных града. Очерки / О.В. Волков; Сост.: М.С. Волкова, Л.В. Гладкова; Предисл. Г.П. Калюжного; Ил. А.К. Голицына. Москва: Энциклопедия российских деревень, 1994. 640 с. ISBN: 5-207-00091-8.
4. Флоренский П.А. Обратная перспектива. Москва: Директ-Медиа, 2010. 111 с. ISBN 9785998910418.
5. Эпоха становления русской живописи: душа и облик России в произведениях мастеров живописи / сост. В.П. Бутромеев, В.В. Бутромеев. Москва: ОЛМА, 2014. 445 с. ISBN 978-5-373-05667-0.
6. Савельев Ю.Р. Искусство историзма и государственный заказ. Вторая половина XIX – начало XX века. Москва: Совпадение, 2008. 400 с. ISBN 978-5-903060-60-3.
7. Швидковский Д.О. Русская церковная архитектура накануне революции. Москва: Архитектура-С, 2018. 408 с. ISBN 978-5-9647-0312-9.
8. Кириченко Е.И. Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII – начала XX века. 2-е изд., испр. и доп. Москва: БуксМАрт, 2020. 580 с. ISBN 978-5-907043-52-7.

References

1. *Arhitektura ruskogo pravoslavnogo hrama* [Architecture of the Russian Orthodox Church. edited by A.S. Shchenkova]. Moscow, 2013, 528 p. ISBN 978-5-88451-320-4.
2. Bajdin V.V. *Pod beskonechnym nebom. Obrazy mirozdaniya v rusском iskusstve* [Under the endless sky. Images of the universe in Russian art]. Moscow, 2018, 367 p. ISBN 978-5-98051-177-7.
3. Volkov O.V. *Dva stol'nyh grada. Oчерki* [Two capital cities]. Moscow, 1994, 640 p. ISBN 5-207-00091-8.
4. Florenskij P.A. *Obratnaya perspektiva* [Reverse perspective]. Moscow, 2010, 111 p. ISBN 9785998910418.
5. *Epoha stanovleniya rusской zhivopisi : dusha i oblik Rossii v proizvedeniyah masterov zhivopisi* [The epoch of the formation of Russian painting: the soul and appearance of Russia in the works of masters of painting. Compiled by V.P. Butromeev, V.V. Butromeev]. Moscow, 2014, 445 p. ISBN 978-5-373-05667-0.
6. Savelev Yu.R. *Iskusstvo istorizma i gosudarstvennyj zakaz. Vtoraya polovina XIX – nachalo XX veka* [The art of historicism and the state order. The second half of the XIX – the beginning of the XX century]. Moscow, 2008, 400 p. ISBN 978-5-903060-60-3.
7. Shvidkovskij D.O. *Russkaya cerkovnaya arhitektura nakanune revolyucii* [Russian church architecture on the eve of the revolution]. Moscow, 2018, 408 p. SBN 978-5-9647-0312-9.
8. Kirichenko E.I. *Russkij stil'. Poiski vyrazheniya nacional'noj samobytnosti. Narodnost' i nacional'nost'. Tradicii drevnerusskogo i narodnogo iskusstva v rusском iskusstve XVIII – nachala XX veka* [The search for the expression of national identity. Nationality and nationality. Traditions of ancient Russian and folk art in Russian art of the XVIII - early XX century]. Moscow, 2020, 580 p. ISBN 978-5-907043-52-7.

ОБ АВТОРЕ

Петров-Спиридонов Николай Александрович

Доцент кафедры «Храмовое зодчество», Московский архитектурный институт (государственная академия), Москва, Россия

nicnord@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR

Petrov-Spiridonov Nikolai A.

Assistant Professor, Chair «Church Architecture», Moscow Architectural Institute (State Academy), Moscow, Russia

nicnord@mail.ru