

2.2. Архітектура

УДК 726.036:271.22(470+571)-523.4“19/20”

Ирина Балуненко

Изобретенные традиции в храмовой архитектуре Русской православной церкви постсоветского периода

Розглядається феномен винаходу традицій у храмовому будівництві Російської православної церкви кінця XX – початку XXI ст.: причини і механізми виникнення явища, вплив на тенденції архітектурного формоутворення, регіональна специфіка в культовій архітектурі Росії, Білорусі, України та Польщі.

З'ясовано, що заміщення автентичних храмовбудівних практик винайденими і сприйняття останніх як справжнього повернення до давніх настанов відбувалося в чотири етапи: 1) сер. XIX ст.; 2) початок XX ст.; 3) середина XX ст.; 4) кінець XX – початок XXI ст.). Визначено концепції й архітектурні рішення, які набули статусу традиційних у пізньорадянський і пострадянський періоди: збірний образ білого хрестово-купольного храму з позолоченими чи золотими куполами; поділ історичних і сучасних архітектурних стилів на канонічні і неканонічні для православного зодчества; храмовбудівний канон, комплементарний іконописному канону; символічне трактування пропорцій церкви, а також всіх конструктивних і декоративних елементів.

Проблематизація винайдених традицій є необхідною умовою розвитку православної архітектури та збереження автентичних локальних особливостей зодчества України, Росії, Білорусі та Польщі не тільки в колективній пам'яті, а й у сучасній проектній і реставраційній практиці.

Ключові слова: православна храмова архітектура, Російська православна церква, сакральна архітектура, винахід традицій, автентичність

Iryna Balunenko

Invented traditions in Church architecture of Russian Orthodox Church of post-Soviet period

The research is focused on the invention of traditions in Russian Orthodox Church architecture of the late 20th – early 21st century: its roots, mechanisms and regional differences in Russia, Belarus, Ukraine and Poland, as well as the influence of this phenomena on tendencies in church design.

It is found that invented traditions replaced authentic methods of church construction and started to be perceived as genuine historical customs in four stages: middle of the 19th, early 20th, middle of the 20th, late 20th – early 21st centuries. Concepts and design strategies that came to be viewed as traditional during the late Soviet and post-Soviet periods are determined: collective image of a white cross-in-square church with a golden dome; the distinction between ‘canonical’ and ‘non-canonical’ historical and modern architecture styles; church building canon (complementary to the invented canon of icon painting); symbolic interpretation of constructive and decorative elements, and the proportions of a church.

Problematization of invented traditions is one of the key predispositions for the development of Orthodox Christian architecture and preservation of local features of Ukrainian, Russian, Belarusian and Polish churches not only in collective memory, but also in contemporary design and cultural heritage conservation.

Keywords: Orthodox Christian church architecture, Russian Orthodox Church, sacred architecture, invention of tradition, authenticity

Развитие сакрального зодчества Русской православной церкви рубежа XX–XXI веков было ознаменовано идеей “возрождения храмостроительных традиций”, утраченных в результате советской антиклерикальной политики, но во втором десятилетии XXI века архитекторы и представители духовенства обратились к проблеме поиска современного облика храма. Тенденции православного зодчества исследуются в научных и популярных публикациях [1; 2], обсуждаются на круглых столах и научно-практических конференциях, экспериментальные проекты церквей представляются в рамках архитектурных конкурсов и выставок. В полемике сторонников инновационного и традиционного подходов к храмостроительству оформился ряд принципиальных вопросов, ответы на которые определяют не только пути эволюции культового зодчества, но саму

возможность подобной эволюции. Один из вопросов заключается в понимании сущности храмостроительной традиции. Следует ли рассматривать традицию в качестве комплекса предвечных образов культового зодчества, сохраняющихся в неизменном виде на протяжении столетий [3, с. 14] и требующих скрупулезного воспроизведения? Какие композиционные и образные решения восходят к христианской древности, а какие приобрели статус традиционных в недавнее время?

В данной статье предлагается рассмотреть концепцию храмостроительной традиции, сформировавшуюся в православной архитектуре постсоветских стран, в рамках теории “изобретенных традиций”, сформулированной историками Э. Хобсбаумом и Т. Рэнджером в 1983 году. Под изобретенной традицией понимается “набор практик, как правило, регулируемых системой явных либо негласных правил ритуальной или символической природы, стремящихся установить определенные ценности и нормы поведения путем повторения, которое автоматически подразумевает преемственность по отношению к традиции прошлого” [4, с. 1].

Тем не менее, преемственность изобретенных традиций не является подлинной [4, с. 1]: “изобретенная традиция – это ответ на вызов современности, принимающий вид отсылки к ситуациям прошлого” [4, с. 2]. Если обычай, который регулировал отношения в традиционном обществе, “не отрицает инновацию и способен изменяться до определенной степени, хотя и должен отвечать формальному требованию совместимости с прошлым” [4, с. 8], то утверждение институализированных изобретенных традиций происходит через “жестко закрепленные, как правило, формализованные практики, такие как повторение” [4, с. 7]. Так как изобретенные традиции предполагают точную репродукцию, не терпят вариативности и творческой интерпретации, их выявление и преодоление в сакральной архитектуре являются обязательным условием ее эволюции.

Естественной предпосылкой формирования и распространения изобретенных традиций в православном зодчестве стала антиклерикальная политика СССР. Из-за ограничения строительства церквей на территории Советского Союза знания об устройстве и символике храмовой архитектуры оказались не востребованы тремя поколениями советских граждан. Так как православные традиции передаются преимущественно неявным способом, как устное предание, в полной мере их воспринять и воспроизвести может лишь тот, кто с детства был погружен в христианскую культуру либо длительное время провел в обществе подобных людей. Подавляющее большинство верующих в постсоветских странах приобщилось к православию в зрелом возрасте, зачастую не отличая проявления “народного благочестия” – в том числе стереотипы относительно облика храма – от церковных канонов. “Живая традиция” культового зодчества оказалась уничтоженной, чем и объясняется интерес к ее восстановлению в постсоветской Православной церкви. Проблема возрождения храмостроительных традиций раскрывается в публикациях таких авторов, как Т. Габрусь, М. Кеслер, Г. Лаврецкий, Ю. Захарина, В. Воробьев, Т. Панченко и т.д., является одной из основных тем журнала “Храмоздатель” (2012–2013), приложения к Журналу Московской патриархии. Но Э. Хобсбаум ставит под сомнение принципиальную возможность возобновления прерванных традиций: “само возникновение движений по защите либо возрождению традиций указывает на разрыв преемственности. Такие движения никогда не могут развить либо хотя бы сохранить живое прошлое, но обречены стать изобретенными традициями” [4, с. 7–8].

Тем не менее, первый этап создания монолитного выразительного языка архитектуры Русской православной церкви относится к более раннему историческому периоду. Во второй половине XIX века протекали общеевропейские процессы изобретения традиций, связанные со становлением светских национальных

государств и сопутствующим синтезом национальных культур из множества региональных [4, с. 13–14]. Происходит распад существовавших ранее общественных структур и формирование новых идентичностей, религиозная идентичность уступает главенствующее положение этнической и гражданскому самосознанию: “государство, нация и общество слились воедино” [5]. Необходимость трансформировать “множество людей в граждан определенной страны” [5] требовала не только стандартизации системы управления, синтеза общенациональной истории, создания новых государственных праздников и светских ритуалов, но и конструирования архитектурных стилей, способных объединить в своих формах наследие различных исторических периодов и региональных культур, сменявших друг друга на заданной территории.

Если в государствах Западной Европы возводили в основном монументальные общественные здания и памятники историческим деятелям, наиболее ярко выражавшим идею гражданского общества и светские идеалы [5], то в Российской империи, в соответствии со сформулированной в 1834 году С. Уваровым формулой “православие, самодержавие, народность”, велось активное строительство церквей. Храмы XIX века представляли собой скорее собирательный образ древнерусского зодчества, нежели научное воссоздание подлинных художественных приемов допетровской эпохи. Первым объектом, воплотившим государственный запрос на общеимперский архитектурный стиль, в котором переосмысливается древнерусское зодчество, стал запроектированный в 1929 году храм Христа Спасителя (Москва, Россия, арх. К. Тон). Соответственно, первым изобретенным архитектурным стилем Российской империи можно считать “русско-византийский”.

Во второй половине 1930-х годов по поручению правительства К. Тоном были разработаны типовые “нормальные проекты” храмов на 1000, 500 и 200 прихожан, которые рассылались по регионам Империи в качестве обязательного руководства для

местных архитекторов. Стандартизированный облик церкви применялся в качестве инструмента унификации подчиненных Российской империи территорий, где успел сформироваться собственный выразительный язык храмового зодчества, и консолидации культуры метрополии, т. н. “внутренней колонизации”. Начавшееся на территории Северо-Западного края после восстания 1863 года активное возведение церквей в “русском” стиле являлось одной из тактик культурной экспансии Российской империи, целью которой была стабилизация политической ситуации в западной части государства за счет ассимиляции коренного населения и, как следствие, ослабления сепаратистских настроений. В сельской местности велось активное строительство так называемых “муравьевок” – типовых церквей с характерным трехчастным членением объема и шатровым завершением колокольни, расположенной над притвором (получили неофициальное название в честь графа М. Н. Муравьева, Виленского генерал-губернатора в 1863–1865 годах). Зачастую “муравьевки” возводили рядом с деревянными православными храмами, которые демонтировали после появления каменного здания. Образцы народного зодчества, которые обоснованно рассматриваются в качестве подлинных носителей традиции храмовой архитектуры, уничтожались в процессе насаждения “русского” стиля. Многие греко-католические и православные церкви, возведенные в период готики, Ренессанса и барокко, были перестроены в манере, отсылающей к русскому зодчеству XIV–XVII веков: готический храм Св. Бориса и Глеба (1519, Новогрудок, Беларусь), ренессансный собор Св. ап. Петра и Павла (1614, Минск, Беларусь) и др.

Следует отметить, что на данном этапе как государственные идеологи, так и архитекторы осознавали изобретенный характер “русского” стиля, а историческую преемственность древнерусскому зодчеству понимали аллегорически. Храмы второй половины XIX века не просто воссоздавали исторические стили, но прояв-

ляли романтизований образ архітектури прошлого. Наиболее отчетливо романтизация проявилась на финальном этапе развития дореволюционной архитектуры. Работы Н. Рериха, А. Аплакшина, Н. Щусева напоминают скорее стилизованные живописные изображения и театральные декорации, нежели архитектурные проекты.

Неотрефлексированное изобретение традиций в искусстве Русской православной церкви начинается в первой трети XX века с работ “Умозрение в красках” (1915) Е. Трубецкого, “Иконостас” (1922) и “Обратная перспектива” (1919) П. Флоренского, посвященных проблемам иконописи. Предложенные П. Флоренским критерии “каноничной” иконы: наличие обратной перспективы, “византийский” стиль письма, под которым на деле понималось московское письмо XVI века, нарочитая антиэстетичность изображения и его акцентированный символизм – опровергает анализ аутентичных допетровских иконописных работ [6; 7]. Тем не менее, П. Флоренский основывал свою гипотезу на искусствоведческом анализе “восточной” иконописи и западноевропейской религиозной живописи, находясь в методологических рамках европейских гуманитарных исследований начала XX века. Последователь П. Флоренского и Л. Трубецкого Леонид Успенский в труде “Богословие иконы Православной Церкви” (1960) [8] не только вербализировал представление о существовании иконописного канона, но предложил комплементарную концепцию канона храмового зодчества: если иконопись подчинена религиозному канону, обусловленному сакральной символикой, то аналогичный канон должен существовать и для “трехмерной иконы” – православного храма [8, с. 87]. Отсылка к христианскому богословию легитимирует гипотезу в среде православных верующих, создавая иллюзию преемственности популярных в начале XX века культурных явлений – мистицизма и русского авангарда, в которых следует искать источник воззрений П. Фло-

ренского, подлинным православным традициям древности. Именно в изложении Л. спенского, более доступном для массового читателя, нежели сложные построения Н. Трубецкого и П. Флоренского, закрепилась распространенная интерпретация традиций православных иконописи и храмостроительства как антимодернистских, принципиально архаичных, чуждых любым изменениям и новшествам.

Воззрения Л. Успенского сформировали творческий метод архитекторов, “возрождавших” традицию храмового зодчества в 1990-е годы. В храмостроительстве постсоветских стран можно выделить четыре явления, соответствующих критериям изобретенной традиции.

1. Собирательный образ крестово-купольного храма с белыми стенами и преимущественно золотыми куполами – один из наиболее узнаваемых символов современной Русской православной церкви, фактически выполняющий роль логотипа, тиражируемого как в околоцерковной сувенирной продукции, так и в произведениях популярной культуры.

Отрицая историческое многообразие православной архитектуры, этот универсальный образ трактуется одновременно как неизменный предвечный образец и как вершина развития православного зодчества. Цвет стен и очертания храма отсылают к древнерусским белокаменным церквям, в первую очередь к облику храма Покрова на Нерли (1165, Россия) и Успенского собора Московского Кремля (1475–1479, Россия, арх. А. Фиораванти). Предпочтение отдается луковичным и шлемовидным главам как наиболее явно ассоциирующимся с православием. Распространение позолоты, лишь эпизодически применявшейся в дореволюционный период, объясняется влиянием позднесоветской массовой культуры. Образ белой церкви с золотыми куполами тиражируется уже в официальном искусстве СССР 1970-х – 1990-х годов (картины “Вклад народов нашей страны в мировую культуру и цивилизацию” (1980), “Вечная Россия”

(1988) художника И. Глазунова, мультфильм “Лебеди Непрядвы” (1980), студии “Союзмультфильм” и т. д.).

На популярных зрительных образах, связанных с Русской православной церковью, формируется религиозная идентичность тех прихожан, которые имеют лишь поверхностное понимание основ православного вероучения и не способны сформулировать догматические отличия православия от иных христианских конфессий. Так, согласно данным всероссийского репрезентативного опроса, проведенного фондом “Общественное мнение”, 69% православных россиян верит в схождение Святого Духа не только от Бога-Отца, но и от Сына, что соответствует католическому пониманию догмата [9]. Трудные для усвоения особенности православного богословия замещаются быстро распознаваемыми знаками: троеперстным крестным знамением, иконами, написанными в “византийской манере”, неприятием витражных и скульптурных изображений и, соответственно, белым крестово-купольным храмом с золотыми главами. Подобные церкви возводят на территории Беларуси, Польши и Украины, где исторически не существовало данного обычая. Аллюзии на очертания храма Покрова на Нерли прослеживаются в облике церкви *Св. Евфросинии Полоцкой, первой из возведенных в постсоветской Беларуси по проекту архитектора Н. Дятко (1996, Минск) (ил. 1)*. Собор в честь иконы Божией Матери “Всех скорбящих Радости” (1995–2015, Беларусь, арх. Н. Дятко) одновременно цитирует черты Успенского собора Московского Кремля и храма Христа Спасителя.

На интерпретации сочетания белых стен, золотых куполов и крестово-купольной композиции базируются многочисленные экспериментальные работы, претендующие на соединение традиционных и инновационных черт в облике церкви:

– конкурсные предложения Русского центра на набережной Бранли в Париже (2010) авторства Р. Ричотти, Ф. Бореля, А. Бешю Е. Ленок, М. Яновского и Ж.-М. Вильмотта;



*Ил. 1. Храм Св. Евфросинии Полоцкой
(1996, Минск, Беларусь, арх. Н. Дятко)*

– проекты творческого объединения “Квадратура круга” (храмы Воскресения Христова, Св. Ап. Петра и Павла, “балканский” и “монастырский” и др., 2012–2017);

– церкви Св. Евфросинии Полоцкой (1998, Ивенец, Минская обл., Беларусь) и Рождества Пресвятой Богородицы (2000, Солигорск, Минская обл., Беларусь) архитектора В. Даниленко;

– храм Св. Георгия в Белостоке (2010, Польша, арх. Е. Устинович) (*ил. 2*);

– церковь Вмч. Татьяны в Одессе (2006, Украина, арх. В. Глазырин) и др.

В перечисленных постройках обнажается конфликт между выраженным намерением отойти от стереотипных художественных решений и разительным однообразием результатов этого стремления.



*Ил. 2. Храм Св. Георгия Победоносца
(2010, Белосток, Польша, арх. Е. Устинович)*

В ряде проектов комбинация крестово-купольного объема, белых стен и купола упрощается до единственной золотой главы, установленной на основу произвольного современного стиля (неомодернизма, постмодернизма, хай-тека и т. д.). На остекленном полуцилиндрическом корпусе оздоровительного центра завода “Атлант” установлена золотая луковичная глава на бетонном барабане (храм Св. Иоанна Рыльского, 2000, Минск, Беларусь) (ил. 3). Часовня в форме гипертрофированного бежевого барабана с золотым куполом-полусферой является центром композиции жилого комплекса “Зенит” на проспекте Королева (2015, Санкт-Петербург, Россия). Строение с трех сторон окружают жилые корпуса, блоки многоуровневого паркинга, торговых рядов и фитнес-центра, отделанные синими пластиковыми и стеклянными панелями.



Ил. 3. Храм Св. Иоанна Рыльского (2000, Минск, Беларусь)

В Беларуси, Польше и Украине широко распространена практика несанкционированной замены куполов на золотые луковичные главы в церквях, возведенных в стиле барокко, готики и Ренессанса, а также на памятниках деревянного зодчества. Аутентичных глав лишились храмы: Успения Пресвятой Богородицы (1590, д. Новый Свержень, Минская обл., Беларусь), Рождества Иоанна Предтечи (1742, аг. Вишневец, Минская обл., Беларусь), Св. Бориса и Глеба (1517, Новогрудок, Гродненская обл., Беларусь), Благовещения Пресвятой Богородицы (1794, д. Малые Ляды, Смолевичский р-н, Минская обл., Беларусь), Жен Мироносиц (1856, с. Стебний, Раховский р-н, Закарпатская обл., Украина), Св. Варвары (1900, д. Милейчицы, Семятыченский помят, Подляское в-во, Польша) и др. Изобретенная традиция позолоты вытесняет локальные способы отделки куполов, что приводит к нарушению подлинного облика историко-культурных ценностей, граничащему с фальсификацией истории: создается ложное впечатление о золотых луковичных главах как исконном элементе культового зодчества перечисленных регионов. В свою очередь, это восприятие подтверждает гегемонию золотых куполов, иницируя замену глав на все большем количестве памятников.

2. Храмостроительный канон, жестко регламентирующий возможные варианты объемно-пространственного решения православных церквей. Идея “храмостроительного канона” позволяет обосновать стереотипизацию облика современных православных храмов следованием древней церковной традиции и наделение отдельных конструктивных или декоративных элементов сакральной символикой.

В корпусе канонической литературы Православной церкви отсутствуют документы, которые устанавливали бы правила проектирования культовых зданий [10; 11, с. 19–21]. Тем не менее, ряд архитекторов, исследователей храмостроения, отдельных представителей священноначалия поддерживает представление о су-

ществовании подобного регламента. Ортодоксия интерпретируется как консерватизм, сопротивление любым переменам, сохранение в неизменном виде всех аспектов культа. Характерно определение храмостроительного канона в диссертационном исследовании архитектора Т. Панченко, посвященном монастырским комплексам: “канон – свод положений, носящих нормативный характер, касающихся норм композиции и колорита, системы пропорций, иконографии изображений и архитектурного решения храма и комплекса и отражающих их богословское содержание” [12, с. 13]. Интересно, что предложенное Т. Панченко определение является ужесточенной версией более ранней формулировки: “канон – совокупность твердо установленных правил, предопределяющих нормы композиции и колорита, систему пропорций либо иконографию данного типа изображения. В храмовой архитектуре роль канона выполняет “каноническая традиция” – образцовые сооружения, принятые Церковью, как отражающие средствами архитектуры богословское содержание храма” [13, с. 19]. Номинальное отрицание канона с его заменой на не менее расплывчатую “каноническую традицию” предложено в нормативных документах, составленных в конце 1990-х годов в рамках пост-советской системы стандартизации (СП 31-103-99 [13] в России и аналогичного ТКП 45-3.02-83-2007 в Беларуси).

В приложении к СП 31-103-99 отмечается несостоятельность концепции канона православной храмовой архитектуры: “канона в прямом смысле как свода твердо установленных правил в храмостроительстве никогда не было и не существует” [14, с. 10]. Но сама структура нормативных документов в сфере храмостроительства, снабженных перечнем универсальных объемно-пространственных схем и образцовых проектов, поощряет архитектора следовать шаблонам с максимальной точностью. В Православной церкви не утверждено формального руководства по проектированию храмов, которое позволило бы привести работу в соответствие известным критериям, но духо-

венство и верующие ожидают от храма соответствия “канону”. Поэтому архитектор вынужден ориентироваться на узнаваемые прообразы, приведенные в СП 31-103-99 и ТКП 45-3.02-83-2007, которые были одобрены Церковью еще в дореволюционную эпоху. В результате светские нормативные документы становятся фактическим аналогом церковного “канона”.

Схематичное использование алгоритмов проектирования церквей, подкрепленное “канонической традицией”, советским архитектурным образованием и опытом типового строительства привело к массовому сооружению однообразных храмов, что соответствует механизму установления изобретенных традиций путем повторения. Как отмечает Э. Хобсбаум, “цель и отличительная характеристика “традиций”, в том числе и изобретенных, – это неизменность” [4, с. 3]. Отличительные признаки изобретенных традиций: универсализм, стремление к незыблемости и противостояние любым региональным адаптациям – трактуются как свойства “канонической традиции” М. Кеслером, главным составителем СП 31-103-99: “в православной храмовой архитектуре в своей основе не должно быть никакого “архитектурного стиля” или “национального направления”, кроме “вселенского православного” [3, с. 14]. Постоянство архитектурных приемов является прямым следствием неизменности богословских догматов: “основа православия – хранение учения христианства, которое было закреплено Вселенскими Соборами. Соответственно, и архитектура православного храма, символикой архитектурных форм отражающая это неизменное христианское учение, чрезвычайно стабильна и традиционна в своей основе” [3, с. 14].

Несмотря на то, что вера в существование канона не соответствует историческим реалиям и напрямую отрицается в храмостроительных документах, принятых в России и Беларуси, она является ценностью для верующих, которым предназначена церковь, а потому зачастую применяется архитектором в ка-

честве руководства. На практике изобретенный канон оказывается более реальным, чем “живая” традиция.

3. Представление о существовании “каноничных” и “неканоничных” архитектурных стилей, в различной степени применимых для воспроизведения в храмовой архитектуре. Из-за сращения номинально противоречащих друг другу концепций национальной и канонической традиции и воздействия собирательного образа белой церкви с золотыми куполами, поддержанных стереотипом о существовании храмостроительного канона, к выразителям “древних” традиций относят не все стилевое разнообразие православных церквей, возведенных на территории современных России, Украины и Беларуси за тысячелетие, прошедшее с принятия христианства на Руси. Традиционными оказываются преимущественно постройки “русского” стиля, которые являются продуктом изобретения традиции храмового зодчества в Российской империи, и представляют собой интерпретацию локальных стилей, некогда распространенных в отдалении от белорусских и украинских земель. Храмы базиликального типа (как бескупольные, так и увенчанные куполами), церкви, возведенные с применением выразительных средств готики, ренессанса, барокко, романского стиля, классицизма и, наконец, модернизма и новейшей архитектуры, интерпретируются не как свидетельства органичного диалога с западноевропейским искусством, но как повреждение “истинного” облика православного храма под воздействием еретического, чрезмерно экспрессивного и светского католического и протестантского сакрального зодчества [15]. Это приводит к искажению знаний об историческом многообразии православных церквей и усиливает гомогенизацию храмовой архитектуры в постсоветских странах. Данная тенденция объясняется антизападными настроениями в современной Русской православной церкви [16, с. 54; 17, с. 24].

Возрождение храмостроительных традиций является недостижимой целью уже по той причине, что обратиться предполагается либо к изобретенной традиции второй половины XIX – начала XX века, либо к выразительному языку древнерусского зодчества, органичное развитие которого на территории Русского царства было прервано в период Петровских реформ (каменная православная архитектура на территории ВКЛ и Речи Посполитой с XVI века развивалась в русле западноевропейского искусства).

В рамках теории Э. Хобсбаума даже не прерывавшаяся традиция, основанная на исторических прообразах, трансформируется в изобретенную в процессе становления в качестве общенациональной, так как в этот момент она выходит за рамки аутентичного локального контекста. Архитекторы, которые стремятся воспроизвести подлинные исторические образцы храмового зодчества, мыслят в национальных категориях, не освоив такие понятия как “локальное”, “местное”, “региональное”. Различные архитектурные школы, существовавшие в государствах и культурах, отдаленных друг от друга как территориально, так и во времени, в период, предшествовавший возникновению национальных государств, объединяется в абстракцию архитектуры Беларуси, России, Украины. Даже точные копии исторических прообразов возводят на территориях, где в действительности были распространены совершенно другие стилевые и архитектурно-пространственные решения. Облик мемориальной церкви Всех Святых, построенной в 2008 году в Минске по проекту архитектора Ю. Погорелова основан (ил. 4) на композиции церкви Вознесения в Коломенском (1532, Россия). Элементы готических храмов оборонного типа, исторически распространенных в ВКЛ на территории современной западной Беларуси, воспроизводятся в церкви Минской иконы Божьей Матери (2001, Минск, арх. А. Трухин) (ил. 5), расположенной в нехарактерном центральном регионе.

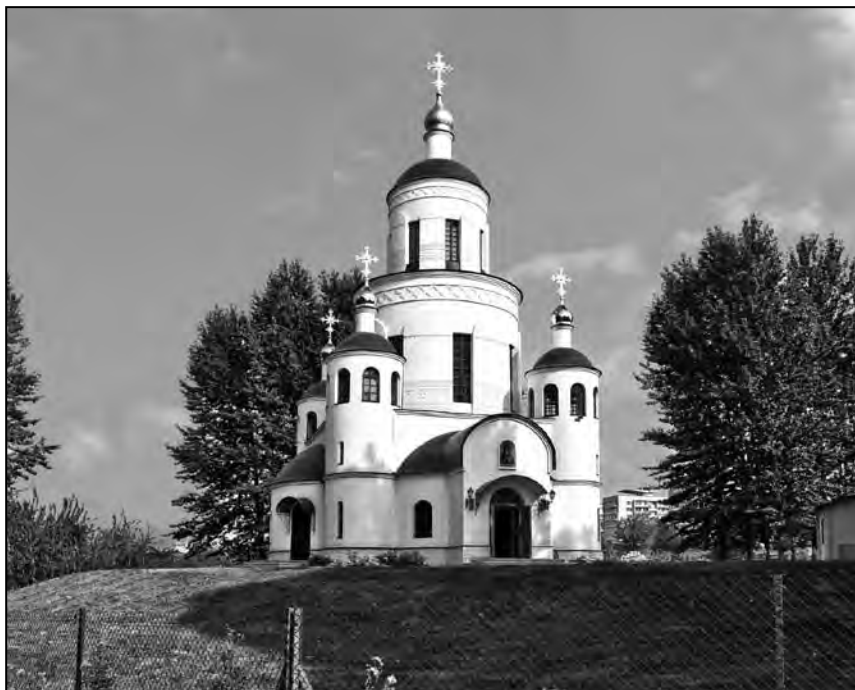


*Ил. 4. Мемориальная церковь Всех Святых
(2008, Минск, Беларусь, арх. Л. Погорелов)*

Храм отделан белой штукатуркой – влияние не то барокко, не то “русского стиля”.

Традиция предстает как фиксированный набор декоративных элементов и устойчивых композиционных приемов, механическая комбинация которых в облике церкви или воспроизведение отдельных, вырванных из контекста фрагментов автоматически обеспечивают зданию место в национальной культуре. В проекте Богоявленского храма (2001, арх. А. Трухин) “национальная архитектура” Беларуси собирается из деталей памятников сакрального зодчества, словно мозаика из разрозненных осколков: башни собора Рождества Пресвятой Богородицы (1726, Гродно) соседствуют с барочными луковичными главами могилевской церкви Св. Николая (1669).

4. Символическая трактовка всех конструктивных и декоративных элементов и пропорций храма, в том числе исторически не имевших



*Ил. 5. Храм Минской иконы Божьей Матери
(2001, Минск, арх. А. Трухин)*

подобной интерпретации. Дополнительный смысл, как правило, приобретают фрагменты, по объективным причинам утратившие свое первоначальное, утилитарное назначение. Как отмечает священнослужитель А. Берман, “изначальная потребность, породившая новые концепты, исчезает, но это не приводит к исчезновению порожденных этой потребностью концептов: сохраняясь в рамках религиозной деятельности, концепт приобретает религиозное содержание, которое механически совмещается со старым содержанием концепта” [18, с. 36].

Арочные перемычки воспринимаются не только в качестве узнаваемой черты православной архитектуры, но и как проекция купола, на которую стихийно переносится христианская симво-

лика, связывающая полусферу с образом Неба. Этим обусловлено применение полуциркульных завершений проемов не только в кирпичных, но также в деревянных храмах, что конструктивно не оправдано и противоречит исторически сложившейся традиции деревянного зодчества. Арочные окна установлены в деревянном храме Иоанна Предтечи (2008, д. Дудутки, Пуховичский р-н, Минская обл., арх. А. Лукьянчик).

Семантику церковной архитектуры подчеркивают авторы новаторских проектов, так как символическая интерпретация не известных ранее решений позволяет легитимировать отступление от установленных образцов. В конкурсном предложении Русского центра на набережной Бранли (2010) *М. Яновский объясняет оболочку, расположенную над храмом, как символ Покрова Богородицы*. В. Глазырин применил округлую форму стен и декоративную мозаику церкви Вмч. Татьяны (2006, Одесса, Украина) (ил. б). в качестве отсылки к украинским яйцам-писанкам. Церковь Воскресения Христова (1999, Белосток, Польша, арх. Е. Устинович) венчают пять глав кристаллической формы, по мнению архитектора [19, с. 287], иллюстрирующих образ Нового Иерусалима из Откровения Иоанна Богослова. В проекте городского храма И. Землякова (2010) искривленные стены призваны создать впечатление обратной перспективы, напоминающей о древнерусской иконописи.

Д. Макаров наделяет аллегорической трактовкой большинство конструктивных и декоративных деталей церковно-молодежного центра Прп. Петра и Февронии (2010): “миниатюрные окна в барабане и стенах – языки пламени, в виде которых Святой Дух сошел на апостолов, треугольные световые отверстия в четверике – бесчисленность ангелов, девять ярусом западного портала – девять ангельских чинов, семь ярусом – полнота церковного бытия” [20] и т. д. Необходимость создания новой семантики автор объясняет тем, что “устоявшуюся церковную символику с трудом могут понять современные искусствоведы



Ил. 6. Храм Вмч. Тат'яни (2006, Одесса, Україна, арх. В. Глазырин)

и историки, а обывателю она уже почти недоступна для понимания” [20]. Основываясь на этом наблюдении, архитектор полагает, что “необходимо искать решения, которые... более явно выделяют некоторые догматические моменты построения храма” [20]. Но акцентированная аллегоричность и буквализм трактовок приближает перечисленные работы не к средневековой традиции мистического осмысления пространства храма, заложенной Максимом Исповедником в VII веке, а к двойному кодированию постмодернистской архитектуры.

Таким образом, часть общепринятых идей об имманентных особенностях православного зодчества (каноне и канонической традиции, символизме архитектурных элементов, особой “традиционности” архитектурных школ, тяготеющих к образу храма с золотыми куполами и белыми стенами) является недавним изобретением, результатом переосмысленной либо изобретенной, а вовсе не утерянной и возрожденной традиции. Изобретенная традиция создает препятствия сохранению памятников историко-культурного наследия, так как замещает аутентичные особенности зодчества заданных времени и места собирательными образами архитектуры прошлого. Именно изобретенный характер традиции, подразумевающий жесткое повторение, сопряженное со страхом перед отступлением от образца, а не творческую интерпретацию зодчества предыдущих эпох, является одним из главных ограничений развития убедительной с художественной точки зрения храмовой архитектуры, соответствующей потребностям Православной церкви XXI века.

1. Вараб'ёў В. Пошукі архітэктурна-мастацкага вобраза сучаснага праваслаўнага храма Беларусі // Архитектура и строительство. 2009. № 1/2. С. 82–87.

2. Камышанов К. Об архитектурном конкурсе на проект нового образа храма // Современное православное церковное искусство: проблемы,

задачи, достижения: интернет-проект. URL: <http://www.art-sobor.ru/archives/7203#more-7203> (дата доступа: 07.02.2014).

3. Кеслер М. Храмовое зодчество: особенности, смыслы, задачи // Храмоведатель. 2013. № 2. С. 12–19.

4. Invention of tradition / ed.: E. Hobsbawm, T. Ranger. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1984. 320 p.

5. Хобсбаум Э. Массовое производство традиций: Европа, 1870–1914 // Неприкосновенный запас. Новое литературное обозрение. 2014. № 104. URL: <http://www.nlobooks.ru/node/6830> (дата доступа: 16.10.2016).

6. Горбунова-Ломакс И. Икона: правда и вымыслы. Санкт-Петербург: САТИСЪ, 2009. 277 с.

7. Шахбазян К. Символический реализм и язык иконы: крит. анализ кн. Л. А. Успенского “Богословие иконы Православной Церкви”. URL: <http://kiprian-sh.narod.ru/texts/Symbol.htm> (дата доступа: 01.09.2017).

8. Успенский Л. Символика храма // Журнал Московской Патриархии. 1958. № 1. С. 47–57.

9. Всероссийский репрезентативный опрос, проведенный по заказу службы “Среда” фондом “Общественное мнение”. URL: <http://lodka.sreda.org/issledovanie-sredy-raz-dva-tri/> (дата доступа: 10.12.2017).

10. Бусева-Давыдова И. Л. Литургические толкования и представления о символике храма в Древней Руси // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / Центр восточнохристиан. культуры / ред., сост. А. М. Лидов. Санкт-Петербург, 1994. С. 197–203.

11. Балуненко И. И. Архитектура современных православных храмов Беларуси: проблемы и перспективы развития. Минск: Беларуская навука, 2017. 200 с.

12. Панченко Т. А. Архитектурно-пространственная организация православных центров Беларуси: дис. ... канд. архитектуры: 05.23.23 / Бел. нац. технич. ун-т. Минск, 2013. 188 с.

13. Здания, сооружения и комплексы православных храмов: СП 31-103-99. Введ. 27.12.1999. Москва: Госстрой России, 2000. 34 с.

14. Православные храмы: в 3 т. Москва: ГУП ЦПП, 2003. Т. 2: Православные храмы и комплексы: пособ. по проектированию и стр-ву (к СП 31-103-99): МДС 31-9.2003 / авт.-сост. М. Ю. Кеслер; Архитектур.-художеств. центр Моск. Патриархии. 222 с.

15. Островский К. Заметки о модернизме в церковной архитектуре. URL: http://ruskline.ru/analitika/2013/03/08/zametki_o_modernizme_v_cerkovnoj_arhitekture/ (дата доступа: 25.01.2018).

16. Ачкасов В. А. Миф Запада в российской политической традиции: поиск идентичности // Россия и Грузия: диалог и родство культур: сб. материалов симпозиума, Тбилиси, 3–6 сент. 2003 г. Санкт-Петербург, 2003. Вып. 1. С. 48–55.

17. Lastouski A. Russo-Centrism as an ideological project of Belarusian identity // *Belarusian Polit. Science Rev.* 2011. № 1. P. 23–46.

18. Берман А. Проблемы теории и истории христианской культуры: сб. ст. / Моск. автомоб.-дорож. гос. техн. ун-т. Чебоксары: ВФ МАДИ, 2011. 108 с.

19. Uscinowicz J. Exchange of values in contemporary religious architecture in Poland symbol in the dialogue between East and West // *Vilniaus Gedimino Technikos Univ. Mokslo Žurnalai.* 2009. T. 33. P. 279–290.

20. Макаров Д. Стилиевые новации в современном храмовом зодчестве: проект церковно-молодежного центра преп. Петра и Февронии. МАРХИ, 2010 г. // Современное православное церковное искусство: проблемы, задачи, достижения: интернет-проект при поддержке Искусствовед. комис. Моск. Епархии. URL: <http://www.art-sobor.ru/archives/3626> (дата доступа: 19.11.2017).