

## Историческая традиция и современная архитектура православного храма: художественный образ и структура смыслов\*

Д. О. Швидковский, Ю. Е. Ревзина

Московский архитектурный институт (Государственная академия),  
Российская Федерация, 107031, Москва, ул. Рождественка, 11

**Для цитирования:** Швидковский Д. О., Ревзина Ю. Е. Историческая традиция и современная архитектура православного храма: художественный образ и структура смыслов // Вопросы теологии. 2021. Т. 3, № 4. С. 478–494.  
<https://doi.org/10.21638/spbu28.2021.402>

Статья посвящена одной из насущных проблем храмового строительства в современной России — осмыслению художественного образа вновь возводимых церквей и определению содержательных смыслов их архитектуры. В наши дни зодчие, заказчики и прихожане опираются преимущественно на традиционные подходы к созданию новых церквей. В то же время многие архитекторы пытаются найти смысловые и художественные построения, утверждая, что так они смогут передать именно сегодняшние чувства и размышления верующих. Не менее важным вопросом остается определение культурного кода современного российского церковного строительства. Священноначалие, верующие и ряд ученых исходят из представления о неповторимой идентичности русского православного зодчества. Всеми отмечается приверженность русских зодчих к крестово-купольной системе построения пространства, существующей более тысячи лет. Узнаваемый художественный образ церковью опирается на круг образцов «русского узорочья» времени царя Алексея Михайловича и их интерпретацию в неорусском стиле XIX — начала XX в. В статье подчеркивается, что национальная идентичность в русском церковном зодчестве — не совокупность имманентных качеств, а исторический процесс многовекового накопления художественных свойств и формирования смыслов, насыщающих архитектуру. Желательно обращаться ко всему творческому и содержательному богатству развития русских православных храмов, а новаторство в данный момент лучше искать изнутри традиционных образов и смыслов, освященных опытом церкви. Это позволит создавать сопоставимые с наследием православия храмы новой эпохи, глубже проникать в семантику архитектурных традиций.

**Ключевые слова:** архитектура, церковь, традиция, идентичность, образ, смысл, новый стиль.

---

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

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2021  
© Общецерковная аспирантура и докторантура  
им. святых равноапостольных Кирилла и Мефодия, 2021

Стремление сохранять художественные традиции православия и одновременно создавать искусство, обладающее новыми чертами, — едва ли не главное противоречие, которое указывает на проблемы развития современной храмовой архитектуры в России. Справедливо представление о неповторимости русского православного зодчества, разделяемое священноначалием, верующими, отечественными и многими зарубежными учеными, однако своеобразие отечественной церковной архитектурной культуры нуждается в уточнении. А. В. Иконников<sup>1</sup>, С. Манго<sup>2</sup>, Р. Оустерхаут<sup>3</sup>, У. Брумфилд<sup>4</sup> отмечают в своих работах «поразительную» приверженность русских к средневизантийской крестово-купольной системе построения пространства, существующей более тысячи лет. При этом наиболее узнаваемый художественный образ современных церквей указывает на стилистически узкий круг образцов — постройки круга храма Покрова на Рву, «русское узорочье» времени царя Алексея Михайловича и особенно интерпретацию этого направления в неорусском стиле XIX — начала XX в. с различными оттенками: от эклектики до модерна.

Абсолютное большинство построенных в России в последние десятилетия храмов в организации пространства и художественном образе опираются на эту стилистику, практически превратившуюся в императив. Но как быть с богатством стилистических и пространственных канонов в русской церковной архитектуре? Ограниченность узким кругом источников обедняет современное творчество, затрудняет поиски адекватных отображений чувств сегодняшних верующих в художественном образе русского храма наших дней и создает трудности в формировании будущих православных зодчих, в том числе в Московском архитектурном институте (Государственной академии) на специализированной кафедре «Храмовое зодчество».

Очевидна неповторимость русского зодчества и непреходящая ценность его тысячелетней строительной традиции. Однако довольно трудно определить, какие именно свойства обеспечивают «русскость» отечественных построек. А если сопоставить этапы исторического пути отечественной архитектуры, то найти их стилистическую общность просто невозможно. Как соединить в один образец церкви Покрова на Нерли и петербургский Исаакиевский собор? Ответ может быть только один: национальное своеобразие — это прежде всего историческое своеобразие, многовековой путь развития русской архитектуры, неотделимый от судьбы страны.

Для того чтобы определить место России в мировом зодчестве, недостаточно выявить отличия ее культуры от западной или восточной. Так, до сих пор не найден ответ на вопрос, в чем заключается западный

<sup>1</sup> Иконников А. В. Тысяча лет русской архитектуры. Развитие традиций. М.: Стройиздат, 1990.

<sup>2</sup> Mango C. Byzantine architecture. Milan: Electa, 1985.

<sup>3</sup> Ousterhout R. Eastern medieval architecture. The building traditions of Byzantium and neighbouring lands. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

<sup>4</sup> Brumfield W. A history of Russian architecture. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

характер европейской архитектуры, поскольку в ней также отсутствуют неизменные художественные свойства. Например, стремление к симметрии, перешедшее от искусства Древнего Рима к Возрождению, барокко и классицизму, трудно считать характерным для европейской архитектуры — в зодчестве Китая эта черта и возникла раньше, и была выражена отчетливее. Композиция, присущая классическим греческим ансамблям и ярко проявившаяся в архитектуре европейского Средневековья, была отвергнута Ренессансом и вновь открыта англичанами при создании пейзажного парка в XVIII в. В данном случае приоритет принадлежит не Европе — в архитектуре Востока кривых линий и нерегулярных построений не меньше, чем на Западе. А на рубеже XVII–XVIII столетий голландские и английские теоретики искусства определяли живописность японским термином, транскрибируя его как «шараводжи»<sup>5</sup>.

Не удастся выявить непреходящие черты и в истории архитектуры отдельных европейских государств. Особенно активные в середине XX в. попытки историков найти извечные свойства национальной художественной формы не были успешными. Отец современного искусствознания Г. Вельфлин использовал термин «германское чувство формы», который отражал скорее настроения в Германии накануне возникновения Третьего рейха, чем немецкую художественную культуру многих столетий<sup>6</sup>. Сэр Николас Певзнер определял живописность как основную черту «англицизма» в английском искусстве<sup>7</sup>. Прославленный британский философ архитектуры Д. Ваткин использовал термин «живописное видение», которое свойственно англичанам<sup>8</sup>. Тем не менее в Средние века они строили регулярные укрепленные города, а в XVII столетии создавали строгие геометрические композиции садов так же часто, как и жители континента. Французы, в частности Ж.-М. Перуз де Монкло, считали национальной чертой любовь к прямым линиям и к регулярному построению планов зданий и их ансамблей, что связывалось с особым пристрастием к порядку и логике<sup>9</sup>. Однако в эпоху Средневековья французские соборы и замки были совсем иными.

Оставим на совести зарубежных исследователей объяснение того, насколько перечисленные выше особенности определяют художественные предпочтения европейцев. Все равно придется признать, что ни порознь, ни вместе они не указывают на своеобразие «европеизма» в целом, который является историческим процессом, а не чем-то стабильным. Не «вечные» черты, а исторические трансформации определяют особенности

<sup>5</sup> См., напр.: Murray C. Sharawadgi. The Romantic return to nature. San Francisco: International Scholar's Publ., 2012.

<sup>6</sup> Вельфлин Г. Итальянский Ренессанс и германское чувство формы. Л.: Изогиз, 1934.

<sup>7</sup> Pevsner N., sir. The Englishness of English art. New York: Praeger, 1956.

<sup>8</sup> Watkin D. The English vision. Picturesque in architecture, landscape design and gardens. London: John Murray, 1982.

<sup>9</sup> Perouse de Montclos J.-M. L'Architecture à la française, du milieu du XV<sup>e</sup> à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Paris: Picard, 1982.

европейского зодчества. То же относится и к России. Своеобразие нашей архитектуры — результат сложного процесса накопления художественных и духовных ценностей в течение многих веков, как и во всех национальных архитектурных школах<sup>10</sup>.

Выбор православной веры святым равноапостольным князем Владимиром в конце X в. означал выбор типа художественной культуры и системы ее смыслов. Новое государство всегда стремится к наиболее развитой из открытых ему систем ценностей и традиций. До XI в. Запад не мог предложить Восточной Европе законченной системы зодчества — она находилась в процессе становления. От мусульманской и китайской строительных культур Русь отделяли культуры кочевых народов, принципиально неархитектурные по причине образа жизни их носителей. Тогда русское зодчество могло быть основано только на православных традициях Византии, другого пути не существовало. В те времена культура Византии не являлась восточной, напротив, концентрация античного наследия была наивысшей именно в Константинополе, а не в Риме. В X в. граница Востока и Запада пролегла там, где армии Византийской империи сдерживали напор арабов и тюрков.

Приняв крещение от Византии, Русь вступила в историческое пространство, где еще сохранились колоннады и триумфальные арки, форумы и термы, акведуки и ипподромы, церкви времен императора Константина. Русские избрали архитектуру, лежащую в основе всего европейского зодчества, вместе с чертами византийской культуры. Кстати, из Корсуни (Херсонеса), где князь Владимир принял крещение, он привез не только церковную утварь, но и бронзовую античную квадригу, которую, как сообщают летописи, повелел установить у Десятинной церкви в Киеве<sup>11</sup>.

Русские не только получили технологию кирпичной кладки или мозаики, но и прежде всего обрели особое понимание пространства православного храма благодаря символике, выражающей устройство духовного мира. В Киеве, Новгороде и Владимире строительные технологии вскоре изменились, но смысл пространства сохранился и на многие века, а может, навсегда стал отличительной чертой русской церковной архитектуры.

Именно в Константинополе X в. наибольшее распространение получила крестово-купольная система с четкой комбинацией опор, арок и сводов, поддерживающих небольшой купол. С ее помощью на Руси создавались невиданные до тех пор, иные по замыслу и идеологии сооружения, такие как храм Софии Киевской. Софийские храмы XI в. в Киеве, Новгороде, Полоцке стали выражением особой идеи «Премудрости Божией» в нашей архитектуре, однако она не стала основной. Очень быстро русские остановились на самой ясной и простой форме крестово-купольной системы — с четырьмя или шестью колоннами, фасадами, разделенными на три

<sup>10</sup> См. об этом: *Швидковский Д. О.* Исторический путь русской архитектуры. М.: Архитектура-С, 2016; *Shvidkovsky D.* Russian Architecture and the West. New Haven; London: Yale University Press, 2004.

<sup>11</sup> *Оболенский Д.* Византийское содружество наций. М.: Янус, 1998. С. 165.

части, скупым наружным декором. На протяжении веков представления о византийском наследии в русской архитектуре менялись. Сначала они основывались на творческих приемах греческих мастеров, строивших на Руси в 990–1070 гг. Затем, в XII в., эти представления по-разному интерпретировались в удельных княжествах. Несмотря на серьезные различия в декоре, тип организации пространства зданий был одинаковым.

На северо-востоке нашей страны наиболее тесно соединились пришедшие из Византии архитектурные формы и романская монументальная скульптура. Церковь Покрова на Нерли, Дмитровский собор во Владимире или Георгиевский в Юрьеве-Польском покрыты рельефами, характерными для Северной Италии. Именно оттуда, из Модены и Павии, император Фридрих Барбаросса прислал князю Андрею Боголюбскому мастеров-резчиков. Впоследствии они основали на Руси свою школу, традиции которой продолжили русские ученики. В великих соборах северо-востока — Дмитриевском во Владимире и Георгиевском в Юрьеве-Польском — сохраняется зримое представление о христианских ценностях и видении Божьего мира, как они сложились накануне нашествия Батыя. Владимирская школа при всей своей славе до сих пор остается не вполне востребованной. В монументальной фасадной пластике, в смысловом отношении основанной на различных изводах «Физиолога» Александрийской редакции, заложены существенные творческие возможности для современных храмоздателей.

Одно из важных отличий отечественной архитектуры от западной — отсутствие в ней готики со стрельчатыми арками и конструкциями, вынесенными наружу зданий. Золотая Орда, отделив Русь в середине XIII в. от «мира готических городов», содействовала закреплению сложившихся ранее художественных образов. В результате традиции церковной архитектуры домонгольского времени стали «священным образцом», и именно так они воспринимались в ранней Москве, утвердившись в храмах Звенигорода, Дмитрова, Троице-Сергиевой лавры, московских монастырей.

В России почему-то не принято говорить о Ренессансе в отечественной архитектуре конца XV — начала XVI в. Однако в русском зодчестве был недолгий и своеобразный период Возрождения, который революционизировал и навсегда изменил и церковную, и крепостную отечественную архитектуру. При Московском дворе с 1474 г. по конец 1530-х годов работало больше мастеров итальянского Возрождения, чем во всей остальной Европе к северу от Альп: А. Фиораванти, А. Ламберти да Монтаньяна, П. Солари, создатели кремлевских соборов и стен.

Для возрождения в искусстве любой страны необходим исторический идеал, на который оно направлено. На Руси середины XV в. таким идеалом стало зодчество, основанное, по словам воспитателя Ивана III митрополита Ионы, на «прежнем греческом богоустановленном благочестии», т. е. на древних церковных постройках Византии<sup>12</sup>. В государственной идеологии

---

<sup>12</sup> Цит. по: *Карташев А. В.* Очерки по истории Русской церкви: в 2 т. М.: Наука, 1991. Т. 1. С. 390.

тех времен старинным храмам, прежде всего Успенскому собору во Владимире, была отведена роль образцов, приравненных к византийским, они и составили «античное наследие» русского Ренессанса. Во второй половине XV — начале XVI в. возник новый образ византийского наследия, сочетающий древнерусские и ренессансные архитектурные формы. Образ Византии как Нового Рима перешел в православном мире к Третьему Риму — Москве, что проявилось в архитектуре времени Ивана III и Василия III.

Возрождение изменило русскую архитектуру. Заново осмысливалось классическое наследие, копировались и видоизменялись приемы итальянских мастеров, спроектировавших кремлевские фортификации, соборы и дворцы Ивана III и Василия III. Соединились в новую универсальную систему все известные в Москве художественные мотивы Древней Руси и Византии, Балкан и Италии, Прибалтики и Англии. В то же время декор самого Кремля стал символом царской и церковной власти, превратился в язык, на котором говорило русское зодчество и в XVII в. Художественные формы утратили первоначальную стилевую принадлежность, превратившись в знаковые элементы.

Важнейшей особенностью русского зодчества эпохи Московского царства является его поствизантийский характер. Падение Византийской империи не только прервало архитектурные контакты с Константинополем, но и привело к переоценке ее наследия. Ужас, вызванный гибелью великой тысячелетней православной державы, породил у русских представление о «греховности греков», за которую они были наказаны Богом. Эти представления XV столетия долго сохранялись в русской культуре. Тем не менее церковное зодчество в течение XVI и XVII вв. оставалось важнейшей частью архитектуры России и сохраняло черты, рожденные византийским православием. В нем в значительной мере сохранялось влияние византийских форм организации литургического пространства.

Однако в то время, с середины XVI и вплоть до второй половины XVII в., в представлении русских иерархов и властителей Иерусалим заменил Константинополь в качестве центра православного мира. Москва представляла в идеологии этого времени не только как Третий Рим, но и как Новый Иерусалим. Храм Гроба Господня был уникальной вселенской святыней, архитектурные символы которой могли использоваться лишь в исключительных случаях. Так и происходило в Москве при Борисе Годунове, когда в Кремле хотели создать «Святая Святых», и позже при царе Алексее Михайловиче и патриархе Никоне во время строительства подмосковного монастыря, названного Новым Иерусалимом. Возможно, распространившаяся в ту эпоху луковичная форма церковных глав также была первоначально символом, связанным с Иерусалимом. Существуют многочисленные интерпретации происхождения этой формы. Наиболее вероятно, что русские на рубеже XVI–XVII вв. связывали ее именно с Храмом Гроба Господня — либо с большим его куполом, либо с кувуклией. Впоследствии смысл формы луковичной главы был утрачен и она превратилась в характерную особенность русских церквей.

Еще одним существенным свойством русской архитектуры рассматриваемого времени, на наш взгляд, было то, что в эпоху Московского царства в ее развитии соединились противоречивые направления: в ней одновременно присутствовали позднесредневековые и постренессансные тенденции. С одной стороны, эволюция московской средневековой традиции завершалась, с другой — развитие русской архитектуры того времени происходило с опорой на достижения строительного искусства в эпоху Московского ренессанса. Работы итальянских ренессансных мастеров не только не были забыты, но и приобрели особый, знаковый характер. Архитектура эпохи Романовых началась с подобных культурных проявлений. Как свидетельствовал летописец, на Спасской башне Кремля вместе с дошедшими до нас готическими элементами соседствовали впоследствии утраченные аллегорические скульптуры, вероятно, в античном духе — прием, характерный для североевропейского маньеризма. Тот факт, что царь Михаил Федорович, первый властитель из новой династии, использовал его для украшения главного въезда в свою резиденцию, дает ключ к пониманию новой архитектурной моды. Смещение множества художественных течений в то время свидетельствовало о попытках найти «большой стиль», необходимый для идеологии централизованного государства.

В данном случае мы выступаем против идеи о запоздавшем и пролонгированном Ренессансе в русской архитектуре, охватывающем все время от правления Ивана III вплоть до царствования Екатерины Великой. Ренессансные элементы появились в зодчестве Москвы в эпоху итальянского Ренессанса. Во второй половине XVI и в XVII в. происходили их освоение и трансформация. Причем в художественной логике и основных чертах архитектуры Московского царства можно увидеть влияние маньеризма и барокко. Еще раз повторим: тогда возникал сложный по своей структуре художественный синтез, в котором позднесредневековые московские черты соединялись с переосмыслением классических мотивов, пришедших с Запада.

В целом в течение всей рассматриваемой эпохи в русской архитектуре происходили осмысление и соединение в одну художественную, предельно декоративную по своему характеру систему самых различных составляющих. Нередко основой такого соединения была содержательная программа, во всяком случае в наиболее значительных сооружениях, таких как храм Покрова на Рву. Подчеркнем: «литературное» содержание архитектурных произведений уже во время Ивана Грозного стало чрезвычайно сложным, оно содержало различные темы и аллегории, там возникали целые «повествования», что мы и попытаемся показать на примере храма Василия Блаженного. Духовная насыщенность, несомненно, присутствовала и в постройках Бориса Годунова, и в зданиях, возводившихся по заказам трех первых Романовых или патриарха Никона, хотя в них архитектурными средствами выражались весьма различные политические и религиозные представления о царстве земном и Царстве Небесном. В современной российской архитектуре декоративность присутствует, но этих смыслов

не хватает. Замысел очень часто воспринимается как идея внутреннего устройства или как композиция фасадов, а не как утверждение истинной картины мира, выраженной посредством архитектуры.

Объединяющим свойством для многих сооружений эпохи Московского царства стали их подчеркнутая художественность, несомненный артистизм, приводящий к усложненности форм. Это ярко проявилось в храме Покрова на Рву при Иване Грозном. Позже в постройках XVII столетия данное свойство оказалось определяющим. В русском языке того времени применительно к архитектуре начали использовать понятие «узорочье», означающее насыщенную декоративность. Причем в этом слове присутствует смысл художественной изысканности как отражения оптимистического восприятия мира.

Кроме того, на протяжении второй половины XVI и всего XVII в. шел настойчивый поиск новых архитектурных форм. Это касалось структуры сооружений — планировочной, объемной, конструктивной. Она постоянно усложнялась, достаточно вспомнить Воскресенский собор в том же Новом Иерусалиме или церкви Ярославля той эпохи. Для зодчества Московского царства можно предложить общее определение: «поствизантийский маньеризм». Оно указывает на страсть к декоративному артистизму и усложненности по сравнению с более ранними постройками, на духовную насыщенность, доходящую до изобразительной повествовательности, на склонность к поискам нового — и в необычных сочетаниях уже известных форм, и через заимствование зарубежных образцов. В эпоху «маньеризма» постренесансные явления уживались с позднесредневековыми. Это обеспечивало и сохранение национальной традиции, и движение вперед — к вхождению в пространство европейского зодчества. Особенно важно, что эти «манеры» в конечном счете были следствием культурного шока, вызванного падением Константинополя и исчезновением православной империи.

Постепенно в XVII в. «поствизантийский маньеризм» вытеснялся барокко, начался процесс замены одних архитектурных элементов другими. Однако в эпоху Петра I единый стиль не возник. Воля первого российского императора смешала в полифоническое единство французский классицизм А. Леблона, прусское барокко А. Шлютера, северо-итальянский почерк Д. Трезини, «охлажденный» опытом работы в Скандинавии, а также «фамильные манеры» — от нарышкинских до голицынских. Шагом на пути установления официального стиля империи и соответствующего характера храмового зодчества — одновременно с Западом — стало барокко Б. Растрелли. Этот великий итальянец, родившийся в Париже и проведший большую часть жизни в Санкт-Петербурге, сумел подвести итог развитию храмов «русского узорочья» XVII в. и нарышкинского барокко, создав разновидность барочного стиля, сопоставимую с центральноевропейской, но отвечающую представлениям наследников Петра Великого о красоте.

Произошел ли в нашей стране разрыв национальной художественной традиции в период утверждения европеизированной архитектуры

и градостроительства? Внешние признаки, казалось бы, свидетельствуют именно об этом. Но чем пристальней исследователи изучают Россию XVIII столетия, тем больше они находят своеобразных национальных черт в постройках того времени. Церкви и храмы XVIII в. указывают на это столь же убедительно, сколь и знаменитые дворцы и парки.

В царствование Екатерины II по ее инициативе был создан своего рода механизм, который обеспечивал российскому зодчеству участие в художественной жизни Европы. Екатерина собрала при дворе прославленных русских и иностранных мастеров, настойчиво добиваясь, чтобы отечественная архитектура отвечала требованиям европейской моды и превосходила западную роскошью и размахом. Именно в эпоху Просвещения сложился тип великих соборов русского классицизма, подготовленный петербургскими храмами Ж.-Б.-М. Вален де ла Мота, Г. Фельтена и А. Ринальди и в полной мере выраженный в соборе Александро-Невской лавры И. Е. Старова<sup>13</sup>. Особую роль сыграл собор Св. Софии в Царском Селе, созданный усилиями Ч. Камерона, Н. А. Львова, И. Е. Старова и А. Менеласа; современники считали его образцом храм Св. Софии в Константинополе, что отчетливо видно в первоначальном проекте, но построенное здание значительно отличается от него<sup>14</sup>. Тем не менее тема Св. Софии делает понятной популярность этого собора как образца для многих позднейших губернских храмов. Мечты императрицы о блеске царствования любимого внука, Александра I, реализовались с невиданной яркостью в постройках К. Росси, который писал государю: «Размеры предлагаемого мною проекта превосходят принятые римлянами для своих сооружений. Неужели побоймся мы сравниться с ними в великолепии... превзойти все, что создали европейцы нашей эры»<sup>15</sup>. Классицизм в Петербурге превратился в осуществленную утопию «нового Рима», и важную роль в его облике и сегодня играют классические храмы.

Конец XIX и начало XX столетия — это период, который называют Серебряным веком русской культуры, когда все искусства — живопись, скульптура, литература, музыка — достигли особой тонкости, невероятной, даже болезненной красоты и явили многочисленные шедевры, снискавшие всемирную славу и повлиявшие на развитие мирового художественного процесса. Этот период особенно важен для современного развития храмовой архитектуры. Поражают многообразие построек неорусского стиля тех лет и мастерство церковных зодчих, которое служит основным источником вдохновения и для нынешних храмостроителей.

Роль церковной архитектуры в создании образа России подчеркивали многие деятели европейского искусства того времени. «Я побывал в четырех из пяти частей света... видел прекрасные города... но Москва — это

<sup>13</sup> См. об этом: *Швидковский Д. О.* Архитектура русского классицизма в эпоху Екатерины Великой. М.: Архитектура-С, 2016.

<sup>14</sup> См., напр.: *Глушков Н. Ф.* Ручной дорожник. СПб.: Императорская типография, 1801. С. 10.

<sup>15</sup> Цит. по: *Тарановская М. З.* Карл Росси. Л.: Стройиздат, 1980. С. 237.

нечто сказочное... Я никогда не представлял себе, что на земле может существовать подобный город: все кругом пестреет зелеными, красными и золочеными куполами и шпилями. Перед этой массой золота в соединении с ярким голубым цветом неба бледнеет все, о чем я когда-либо мечтал...», — так писал К. Гамсун в книге «В сказочной стране», опубликованной им на своей родине, в Норвегии, в начале 1900-х годов<sup>16</sup>. Э. Верхарн, посетивший Москву в 1914 г., так писал о воздействии на его душу церковной архитектуры в очерке «Московские воспоминания»: «Кремль, заключенный в огромную зубчатую стену, откуда сотни куполов выступают, точно шеи и клювы золотых птиц, тянущихся к свету, остается в моих глазах самой красивой из всех встреченных мною феерий... люди, привыкшие видеть так много причудливой и как бы сверхъестественной красоты, должны стремиться... продолжить ее»<sup>17</sup>.

Вся архитектурная элита рубежа XX–XXI вв. присутствует среди авторов выполненных для церкви построек, проектов и эскизов предметов декоративно-прикладного искусства, опубликованных в Ежегодниках Московского и Санкт-Петербургского архитектурных обществ. Ярko проявили себя как церковные мастера Ф. О. Шехтель, А. В. Щусев, Р. И. Клейн, М. М. Перетяткович, В. Д. Адамович и В. М. Маят, Ф. Ф. Федоровский, В. А. Покровский, Л. Н. Кекушев — весь цвет зодчества начала XX в., академики архитектуры и дипломированные Императорской академией художеств архитекторы-художники. Реже встречаются гражданские и путейские инженеры, чаще просто художники, например А. М. и В. М. Васнецовы, Н. А. Прахов, С. В. Малютин, С. В. Ноаковский, С. В. Чехонин. Среди публиковавших студенческие проекты на церковные темы (впрочем, вполне традиционные) выделялись братья Веснины, Г. Б. Бархин и другие будущие деятели русского авангарда. Иными словами, самые одаренные зодчие России накануне революции гордились своими церковными постройками и публиковали именно сведения о них<sup>18</sup>.

Что касается собственно архитектуры, то здесь следует обратить внимание прежде всего на ее стилистическое разнообразие. Главной чертой остается историзм, а никак не эклектика и даже не предпочтение одной эпохи или региона — Пскова или Ярославля — другим образцам. В данном случае историзм предполагает весь ход истории православного зодчества и интерес к наследию всех частей Российской империи — от восточной Польши и Бессарабии до Средней Азии и Кавказа. Интересуются всем и подражают практически всему, что соответствует типологии, материалам и в первую очередь образу здания и его сакральному смыслу. Встречаются и скромные деревянные храмы, напоминающие обыкновенные сельские церкви средней России XVIII или XIX вв., и мощные соборы с вели-

<sup>16</sup> Цит. по: Москва в истории и литературе / сост. М. Коваленский. М.: Универсальная библиотека, 1916. С. 547.

<sup>17</sup> Там же. С. 552.

<sup>18</sup> См. подробнее: Швидковский Д. О. Русская церковная архитектура накануне революции. М.: Архитектура-С, 2018. С. 12–43.

чественными лестничными башнями, наподобие домонгольских храмов, а также немало построек, говорящих об увлечении Ярославом XVII столетия, живописностью псковских церквей, строгостью новгородских, московским узорочьем времени первых Романовых и реже — петровским барокко и классицизмом эпохи Екатерины Великой.

Все названные образцы, будучи весьма различными, соединяются в мышлении зодчих с воспоминаниями о стиле модерн. Нередко мастера той эпохи ощущают будущее — все большее раскрепощение форм благодаря железобетону и сложным металлическим конструкциям. Однако такое предчувствие возможностей будущего, которое осуществится совсем в других местах и в абсолютно ином художественном контексте (например, в капелле Роншан или монастыре Ла Туретт, построенных Ле Корбюзье в конце его жизни), в этих русских памятниках соединяется с росписями, рассказывающими о житиях русских святых, с изображениями событий и памятников нашей истории, написанных живописцами с чисто русским размахом. Выразительные возможности традиционных форм церковного искусства, при их осознанном использовании, неисчерпаемы.

В последние предреволюционные десятилетия преобладал «русский стиль»<sup>19</sup>. Он появился давно: древнерусские цитаты можно найти уже в творчестве Ф.-Б. Растрелли, правда, введены в его проекты они были по личному указанию императрицы Елизаветы Петровны. Использование мотивов отечественного Средневековья заметно в школе В. И. Баженова и М. Ф. Казакова: сначала, в конце XVIII в., они пытались найти особый «говорящий» стиль архитектуры, основанный на средневековом зодчестве, а их ученики в эпоху Романтизма первой четверти XIX столетия с ее исторической эмоциональностью стали создавать удивительные образы, далекие от официального классицизма, такие как церковь в Быково. Во второй половине XIX в., в эпоху многостилья, мы видим русско-византийский стиль К. Тона, ярче всего выраженный в храме Христа Спасителя, и увлечение XVII столетием — оно доминировало в силу пристрастия к насыщенной декоративности, которое превосходило по своей интенсивности средневековое узорочье. Накануне революции «русский стиль» стал более отчетливым, и здесь сказалось влияние искусствоведческих исследований М. В. Красковского<sup>20</sup>, Н. В. Султанова<sup>21</sup>, А. М. Павлинова<sup>22</sup>, многолетней «Истории русского искусства» И. Э. Грабаря<sup>23</sup>. Подходов к исполь-

<sup>19</sup> См. об этом: *Кириченко Е. И.* Русский стиль. М.: БукМаркт, 2020; *Лиссовский Г. В.* Архитектура России XVIII — начала XX века. Поиски национального стиля. М.: Белый город, 2009.

<sup>20</sup> *Красковский М. В.* Курс истории русской архитектуры: в 2 ч. Ч. 1. Деревянное зодчество. Пг.: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1916.

<sup>21</sup> *Султанов Н. В.* История архитектуры. Западная Европа, Восток и Россия. СПб.: Р. Голике, 1896.

<sup>22</sup> *Павлинов А. М.* История русской архитектуры. М.: И. П. Кушнеров, 1894.

<sup>23</sup> *Грабарь И. Э.* История русского искусства: в 6 т. М.: Издательство И. Кнебеля, 1910–1913.

зованию национальных форм оставалось немало, но они как бы очистились от смешения разнородных элементов, характерного для эклектики.

Мастера второго десятилетия XX в. разрабатывали новый подход к русскому зодчеству, который мы назвали бы «очищенным историзмом». Основной метод эклектики, или многостилья («умный выбор»), позволял соединять различные по стилю элементы. Новый историзм начал формировать более строгий подход, основанный на единстве стилистического решения, создающего отчетливый образ определенной эпохи. Это вполне выразилось в произведениях А. В. Щусева, едва ли не самого плодовитого церковного архитектора той эпохи, несмотря на силу и яркость созданных им образов в таких крупных зданиях, как храм на Куликовом поле или Троицкий собор Почаевской лавры.

Размышляя о том, каким должен быть православный храм XXI в., мы полагаем, что важно думать не только о давнем прошлом — XI, XV или XVII вв., столь значимых для русского православного искусства, — поскольку в наследии той эпохи трудно найти образцы, которые были бы созвучны нашей эпохе и соответствовали бы современным техническим возможностям и приходским нуждам.

Вся история отечественной архитектуры заслуживает изучения, сохранения, по возможности восстановления, реставрации и, вероятно, подражания. Именно тысячелетнее развитие отечественного церковного искусства, во всей его многосложности и разнообразии, формирует то, что принято называть идентичностью, т. е. национальным своеобразием художественной деятельности Русской православной церкви, которая веками была основой духовного образа Руси и России. Это хорошо понимали и архитекторы начала XX в., и авторы первых трудов по истории русского искусства, которые появились, увы, лишь за несколько десятилетий до революции 1917 г.

На протяжении последних пяти веков исторические образы изобразительного искусства и архитектуры служили конкретными образцами для подражания, к которым с той или иной степенью точности удавалось приближаться мастерам классической школы. Такой подход к прошлому был популяризирован мастерами Ренессанса, а эволюционировал вплоть до стилизаторства XIX столетия и даже различных видов неоклассицизма XX и XXI вв.

Авангард первой половины XX столетия попытался пойти принципиально новым путем, но очень быстро превратился в художественное направление определенной эпохи, в исторический стиль 1920–1930-х годов, связанный с конкретным моментом истории XX в. Никто не будет спорить, что тогда было открыто много нового во всех областях изобразительного искусства и архитектуры, создан новый тип жизненной среды, который оказал влияние на творчество грядущих времен. Однако и сам авангард превратился в своего рода классику. Словосочетание «классический авангард» уже давно никого не шокирует и обозначает определенное историческое явление.

Величайшим достижением зодчества русского авангарда, особенно его рационалистической школы от Н. А. Ладовского до М. А. Туркуса (моего учителя. — *Д. Ш.*), стало выявление объемно-пространственной композиции как универсальной основы архитектурного произведения. В эпоху ВХУТЕМАСа это было основой преподавания пространственных искусств. После разгрома конструктивистов и возвращения в 1934 г. к стилистической концепции архитектурного творчества эти идеи все еще присутствовали в художественном образовании. С того времени и до сего дня на протяжении уже почти столетия молодых зодчих обучают внестилистическому искусству, основанному на поисках чистой формы и вневременного, абстрактного пространства. Это важный и продуктивный пропедевтический прием, но он во всем мировом архитектурном образовании, за очень редкими исключениями, абсолютизирован и принимается как догма, за которой стоит противопоставление современного художественного образа и исторических образцов с присущими им смыслами. Работа с историческими стилями и тем более их изучение и практическое использование считается дурным вкусом, проявлением творческого бессилия. Д. С. Лихачев давно показал, что абсолютно нового в искусстве не бывает, но архитектурное мышление все еще не может преодолеть последствия борьбы старого и нового в художественной культуре XX столетия. Сейчас совершенно необходим широкий подход к творчеству, которое призвано выразить нынешние духовные смыслы и наконец создать синтез различных эпох, хотя бы в храмовом зодчестве нашего времени.

Специфика современной ситуации состоит в том, что изменения в изобразительном искусстве рубежа тысячелетий столь же значительны, сколь и перемены в архитектуре. Противопоставление норм традиционного искусства ничем не контролируемой свободе творческого самовыражения приобрело особую остроту. Встает вопрос: сохраняются ли вообще связи между классическим искусством и самыми современными формами художественного творчества? Очень многие сегодня отвечают на этот вопрос отрицательно. Тем самым ставятся под сомнение и традиционная система художественного образования, и наследие классического искусства, в том числе в области церковной архитектуры, которую, с другой стороны, атакуют упрощенные до неэстетичности технические решения.

На самом деле, искусство сегодняшнего дня интересно именно взаимодействием древних традиций и новых технологий. Исключение исторического элемента из этого нового единства будет обеднением возможностей самого творчества.

Как это ни удивительно, но все чаще приходится слышать, что мастеру изобразительного искусства, архитектуры, дизайна образование вовсе не нужно и что художник, дизайнер, архитектор должен «родиться сам», а не быть воспитан. В подобном представлении о формировании архитектора заключены и анекдотическое непонимание значения классической художественной школы, и преувеличение роли коммерческой художественной моды. Создание новой традиционной церковной архитектуры, своеобраз-

ного нового историзма или новой классики в храмовом зодчестве будет непременно сотворением ее новой души, погруженной в наше понимание текущего в разных направлениях времени, ретроспекции и футурологии, иного, чем прежде, понимания пространства, в котором сегодня легко соединяются его реальные и виртуальные ипостаси, объединяющие черты многоликой художественной истории.

Формирование смысловых структур современных образов храма предполагает включение в архитектурную ментальность достижений целого ряда гуманитарных и точных наук, прежде всего психологии, науки о мышлении и восприятии, социологии. Речь может идти о принципиально иной картине мира, его видении, новом образе вселенной, которые передают в своих произведениях мастера изобразительных искусств и на которые ориентируются дизайнеры и архитекторы. Хочется верить, что это обогатит процесс выработки идей и принятия творческих решений, а может быть, ляжет в основу будущей классики, по крайней мере в замыслах и мечтах творцов зодчества и всех близких ему искусств. Жизненная среда теперь может программироваться на основании многочисленных открытий социологов, психологов, антропологов. Архитектурный проект храма будущего — это прежде всего продукт расчета применяемых совместно достижений теологии и многих гуманитарных наук.

Уважение к традициям может быть привито лишь последовательным их изучением, постепенным овладением видением формы, чувством пластики, ощущениями ритмов, заключенных в человеческом теле и природном пейзаже, параллельным с подробным знакомством с художественным развитием, всеми экспериментами, которые уже предпринимали люди, когда стремились создать отвечающее их чувствам и времени церковное искусство. Это еще одна, наряду со слиянием новаторства и традиции, совместная задача искусства и науки в современном мире.

Сегодняшняя церковная художественная культура должна идти вперед, непрестанно сверяясь с ходом истории, причем пытаюсь всмотреться все дальше и дальше в глубину памяти человечества и природы: из настоящего дня, неопределенного для нас, еще не застывшего в неизменных формах, через уравниленность и каноны классицизма, к гармонии Ренессанса, к эмоциональности Византии, достигшей предела возможностей души, к истинному универсализму классической Античности, соединявшей человека, здания, пейзаж и космос одним пропорциональным строем, и, наконец, к истокам воплощения энергии и массы в очеловеченном пространстве созданных первобытными людьми священных сооружений протоискусства-протонауки. За нами — века и тысячелетия, сохранившиеся до наших дней художественные и духовные силы, которых никакое самое несчастливое будущее не сможет исчерпать.

В условиях практически неконтролируемого развития техногенной цивилизации духовные свойства искусства, выраженные как в художественном наследии прошлого, так и в современном творчестве, становятся едва ли не единственным противовесом, способным поддержать духов-

ность в развитии жизненной среды. Инженерная инновация без взаимодействия с искусством не может обеспечить развитие и даже сохранение характеристик антропогенного пространства, существенных для жизни церкви, единства общества и укрепления государства. Многочисленные языки традиционного зодчества с различной грамматикой и многообразием алфавитов декора не создают непременно саму древнюю гармонию, но по крайней мере показывают пути трансформации архитектурных форм в целях расширения передаваемой ими ментальности.

Последние четверть века возрождается русское православное церковное зодчество, делается очень многое, и еще большее видится в будущем. Тысячи храмов по всей России восстали из руин или были возведены заново по благословию Святейшего Патриарха. Есть чему порадоваться сердцу человека, стремящегося создать земное выражение веры в бессмертие, выразить приверженность к особой красоте православного искусства, помогающего ощутить присутствие в пространстве храма мудрости и милости Создателя. Но, при всем желании воссоздать разрушенное, нам нелегко преодолеть ту почти вековую пропасть в сложном и по формам, и по смыслу церковном искусстве, которая возникла в советскую эпоху. Поистине страшно подумать, что была почти уничтожена, варварски и нечеловечески, архитектурная традиция, сформированная народами нашей страны за тысячу лет. Такого не бывало никогда в истории России. И уже одно это неотменно требует использования исторических традиций при создании образа и смысла новых храмов и требует включения храмового зодчества и его наследия в образование архитекторов.

Н. С. Гумилев писал: «Я — угрюмый и упрямый зодчий // Храма восстающего во мгле, // Я возревновал о Славе Отчей, // Как на небесах, и на земле. // Сердце будет пламенем палимо // Вплоть до пор, когда взойдут, ясны, // Стены Нового Иерусалима на полях моей родной страны. <...> // И польется с неба странный свет, // Это Млечный Путь расцвел нежданно // Садам ослепительных планет...»<sup>24</sup> Как удивительно перекликаются эти слова расстрелянного после революции поэта с тем, что написал святитель Иона в третьей четверти XV в.: «...и воссияет земля наша святыми церквями, как небо звездами, и устоит русское благочестие...»<sup>25</sup>

Статья поступила в редакцию 16 июля 2021 г.  
Статья рекомендована к печати 1 сентября 2021 г.

#### Контактная информация:

*Швидковский Дмитрий Олегович* — д-р искусствоведения, проф.; shvidkovsky@gmail.com  
*Ревзина Юлия Евгеньевна* — канд. искусствоведения, проф.; revzina\_home@mail.ru

<sup>24</sup> Гумилев Н. С. Слово. М.: Эксмо, 2017. С. 12.

<sup>25</sup> Цит. по: *Карташев А. В.* Очерки по истории Русской церкви. М.: Наука, Т. 1. С. 390.

## Tradition and contemporary architecture of Orthodox churches: Image and meaning\*

D. O. Shvidkovsky, Yu. E. Revzina

Moscow Architectural Institute,  
11, ul. Rozhdestvenka, Moscow, 107031, Russian Federation

**For citation:** Shvidkovsky D. O., Revzina Yu. E. Tradition and contemporary architecture of Orthodox churches: Image and meaning. *Issues of Theology*, 2021, vol. 3, no. 4, pp. 478–494. <https://doi.org/10.21638/spbu28.2021.402> (In Russian)

The article is devoted to one of the most striking problems of contemporary church construction in Russia — the formation of artistic images of newly erected churches and determination of meaning in their architecture. Today, the mentality of architects, patrons and the parish is primarily determined by the traditional approaches to the creation of new churches. Simultaneously, many architects are longing to find innovative meaning and artistic structures, noting that only these attempts are able to express the present-day emotions of believers. It is also essential to define the features of the cultural code of modern architecture for the Russian Orthodox church. The church hierarchy, believers and scholars, including foreigners, proceed from the idea of Russian Orthodox architecture's unique identity. The recognizable image of the churches is determined by the constant interest in late medieval decoration from the time of Tsar Alexei Mikhailovich as the main artistic source and its interpretation by masters of the Neo-Russian style of the 19<sup>th</sup> — beginning of 20<sup>th</sup> centuries. The article emphasizes that national identity in Russian Orthodox church architecture is not a combination of immanent features, but a historical process of treasuring artistic character and the formation of meaning over several centuries. At the current time, it is vital to turn to all the creative and meaningful wealth in the development of Russian Orthodox churches, and it is better to seek innovation from within traditional images and meanings, based on the sacred experience of our church. This will support the creation of new churches, which are comparable to the standards of the Russian Orthodox architectural heritage in its artistic variety and semantic profundness.

**Keywords:** architecture, Orthodox church, tradition, identity, image, meaning, new style.

### References

- Brumfield W. (1993) *A History of Russian architecture*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Glushkov N. F. (1801) *Travel handbook*. St. Peterbourg, Imperatorskaia tipografiia Publ. (In Russian)
- Grabar' I. E. (1910–1913) *History of Russian art*. In 6 vols. Moscow, Izdatel'stvo I. Knebelia Publ. (In Russian)
- Gumilev N. S. (2017) *Word*. Moscow, Eksmo Publ. (In Russian)
- Ikkonnikov A. V. (1990) *A thousand years of the Russian architecture*. Moscow, Stroizdat Publ. (In Russian)
- Kartashev A. V. (1991) *Outline of the history of Russian church*. In 2 vols. Moscow, Nauka Publ. (In Russian)

---

\* The research was fulfilled with financial support of the Russian Foundation for Basic Research in the context of the project no. 21-011-44094 “Church building in XXI century: theological approaches in architectural education”.

- Kiritchenko E. I. (2020) *Russian style*. Moscow, BukMarkt Publ. (In Russian)
- Kovalenskiy M., comp. (1916) *Moscow in history and literature*. Moscow, Universal'naya biblioteka Publ. (In Russian)
- Krassovsky M. V. (1916) *Textbook on the history of Russian architecture*. In 2 parts, part 1: Timber Architecture. Petrograd, Tovarishchestvo R. Golike i A. Vil'borg Publ. (In Russian)
- Lisovsky V. G. (2009) *Architecture of Russia 18<sup>th</sup> — beginning of 20<sup>th</sup> centuries. The search of National Style*. Moscow, Belyi gorod Publ. (In Russian)
- Mango C. (1985) *Byzantine architecture*. Milan, Electa Publ. (In Russian)
- Murray C. (2012) *Sharawadgi. The Romantic return to nature*. San Francisco, International Scholars Publ. (In Russian)
- Obolensky D. (1998) *Byzantine Commonwealth*. Moscow, Ianus Publ. (In Russian)
- Ousterhout R. (2019) *Eastern medieval architecture. The building traditions of Byzantium and neighbouring lands*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Pavlinov M. A. (1894) *History of Russian architecture*. Moscow, I. P. Kushnerov C<sup>o</sup> Publ.
- Perouse de Montclos J.-M. (1982) *L'Architecture à la française, du milieu du XV<sup>e</sup> à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris, Picard Publ.
- Pevsner N., sir (1956) *The Englishness of English art*. New York, Praeger Publ.
- Settis S. (2006) *The Future of the classics*. Cambridge, Malden, MA, Polity Press.
- Shvidkovsky D. (2004) *Russian Architecture and the West*. New Haven, London, Yale University Press.
- Shvidkovsky D. O. (2016) *Architecture of the Russian classicism in the time of Catherine the Great*. Arkhitektura-C Publ. (In Russian)
- Shvidkovsky D. O. (2016) *Historic development of the Russian Architecture*. Moscow, Arkhitektura-C Publ. (In Russian)
- Shvidkovsky D. O. (2018) *Russian church architecture on the eve of the revolution*. Moscow, Arkhitektura-C Publ. (In Russian)
- Sultanov N. V. (1896) *History of Architecture. Western Europe, Orient and Russia*. St. Petersburg, R. Golike Publ. (In Russian)
- Taranovskaya M. Z. (1980) *Karl Rossy*. Leningrad, Stroiizdat Publ. (In Russian)
- Watkin D. (1982) *The English vision. Picturesque in architecture, landscape design and gardens*. London, John Murray Publ.
- Wölfflin H. (1934) *Italian Renaissance and German sense of form*. Rus. ed. Leningrad, Izogiz Publ. (In Russian)

Received: July 16, 2021

Accepted: September 1, 2021

## Authors' information:

Dmitry O. Shvidkovsky — Dr. Sci. in Arts, Professor; shvidkovsky@gmail.com

Yulia E. Revzina — PhD in Arts, Professor; revzina\_home@mail.ru