



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2020 г. Л. А. Ключкина
г. Петрозаводск, Россия

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ТЕОРИИ ОФИЦИАЛЬНОЙ НАРОДНОСТИ В ХРАМОВОЙ АРХИТЕКТУРЕ РУССКО-ВИЗАНТИЙСКОГО СТИЛЯ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX В.

Аннотация: Статья посвящена исследованию визуализации теории «официальной народности» министра просвещения С. С. Уварова в храмовой архитектуре русско-византийского стиля первой половины XIX в. Теоретико-методологическую базу работы составила семиотическая интерпретация произведения архитектуры У. Эко как системы знаков, транслирующих визуальное коммуникативное сообщение. Исследование архитектурных объектов в качестве эстетических, возникающих и приобретающих ценность в самом процессе восприятия и осмысления, проводилось при обращении к эстетическому подходу Р. Ингардена. Описание визуальных образов храмов русско-византийского стиля осуществлялось посредством применения понятия «образа-парадигмы» в контексте теории иеротопии А. М. Лидова. В статье впервые произведен семиотический анализ визуальных образов трех пятиглавых храмов соборного типа архитектора К. А. Тона: храма Христа Спасителя в Москве, церкви Введения в Семеновском полку в Санкт-Петербурге, Святодуховского кафедрального собора в городе Петрозаводске. В результате сравнения визуальных образов трех храмов автором сделаны следующие выводы. Образы храмов конструировались посредством использования идеологических, научных и религиозных средств и транслировали идею «православной империи». В образах тоновских храмов манифестировалась идея сакрализации власти, смысл которой заключался в особой исторической миссии власти — в распространении и охране ценностей православия и просвещении народа. Иррациональная связь между «православием», «самодержавием» и «народностью» передавалась в культовой архитектуре Тона посредством идей «программности», «повествовательности», «цитирования». Тон при строительстве храмов использовал эклектический метод проектирования, для которого характерно сочетание элементов классицизма и древнерусского зодчества. Это создавало возможности для двойственной интерпретации образов храмов. Одни современники Тона в образах храмов видели выражение «святости», а другие — «государственности». Восприятие образов храмов определялось культурным кодом эпохи XVIII в., описанным Ю. М. Лотманом. Согласно этому коду, «свое», «национальное», «самобытное» определялось путем противопоставления и обособления от «чужого». Образы храмов созданы посредством конкретного изобразительного языка. Поэтому они транслировали не только теорию «официальной народности», но и мысль о том, что настала эпоха, когда идентичность народа

формируется не естественно-историческим путем, но сознательно конструируется средствами социальной инженерии, в том числе и средствами архитектуры.

Ключевые слова: визуальная семиотика, К. А. Тон, православная империя, русско-византийский стиль, Святодуховский кафедральный собор в Петрозаводске, теория «официальной народности», храм Христа Спасителя в Москве, храмовая архитектура, церковь Введения в Семеновском полку в Санкт-Петербурге.

Информация об авторе: Людмила Александровна Клюкина — доктор философских наук, доцент, профессор, Петрозаводский государственный университет, пр. Ленина, д. 33, 185910 г. Петрозаводск, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4843-9357>. E-mail: klyukina-la77@yandex.ru

Дата поступления статьи: 08.10.2019

Дата публикации: 28.12.2020

Для цитирования: Клюкина Л. А. Визуализация теории официальной народности в храмовой архитектуре русско-византийского стиля первой половины XIX в. // Вестник славянских культур. 2020. Т. 58. С. 21–33. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-58-21-33>

В период правления императора Николая I строительство храмов являлось основной частью государственной программы в сфере архитектуры и искусства. Храмы становятся средством выражения официальной государственной идеологии, сформулированной министром просвещения С. С. Уваровым в виде формулы «Православие, Самодержавие, Народность», получившей также название теории «официальной народности». В советской историографии политика Уварова характеризовалась как реакционная. Другую оценку его теории народности дал Г. Г. Шпет. Он придерживался либеральных взглядов и не испытывал симпатий к Уварову. Однако в своей работе «Очерк развития русской философии» Шпет писал об Уварове как о самом просвещенном человеке России того времени [16, с. 237], так как министр много сделал для развития университетов в стране. Целью своей политики Уваров видел укрепление отечества на таких культурных основаниях, которые способствуют развитию всех творческих сил российского общества и его самобытности [16, с. 238]. Таких национальных начал Уваров выделил три: православие, самодержавие, народность. Если два первых начала сложились исторически, то третье начало — народность, — по мнению Уварова, еще нужно было создать. Шпет обнаруживает сходство во взглядах Уварова и представителей немецкого романтизма того времени, Лудена и Фр. Л. Яна [16, с. 240]. Луден считал, что «совокупность индивидов, в которых культура получает некоторую своеобразную форму, называется народом, а сама эта особая культурная форма — народностью» [16, с. 240]. Сам термин «народность» («volksthum») Луден позаимствовал у Яна. Ян в своей книге «Немецкая народность» («Deutsches Volksthum»), опубликованной в 1810 г., писал, что правитель государства должен содействовать становлению единой человеческой культуры в государстве как своеобразной народной культуры. Народная культура должна быть выражением свободного духа народа, поэтому формируется исторически, а не по приказу сверху. Правительство должно поддерживать интерес к отечественной истории, жизни и деяниям предков [16, с. 240–241]. Уваров также считал, что наука и просвещение должны содействовать развитию народной культуры. По его мнению, «приноровление» идей просвещения к русскому народному быту и духу является необходимым и полезным делом [16, с. 241]. Так как со времен Петра I духовенство было

подчинено государству, то основной смысл теории официальной народности Уварова сводился к тому, что «правительство есть единственный интеллектуальный руководитель страны» [16, с. 243].

Интерес к истории отечественного зодчества появился в России после 1812 г., что было связано с подъемом патриотических настроений в обществе. Этот интерес также был вызван влиянием на русскую архитектуру идей западноевропейского романтизма, связанных с научным изучением истории средневековой архитектуры с целью возрождения национального самосознания. В России поиск форм выражения национального сознания велся рационально и целенаправленно. Чтобы осуществлять отбор эстетических и других ценностей прошлого, были сформулированы критерии, которые с позиции XIX в. понимались признаками «национального духа». К этим признакам относились «естественность» (подражание природе) и «народность» [7, с. 56–57]. Понятие «народность» смутно осознавалось представителями русской художественной интеллигенции того времени. Например, профессор Московского университета Н. И. Надеждин понимал под народностью в искусстве патриотические настроения, выраженные в художественных образах, передающие величие России [7, с. 57]. Многие инженеры поддержали также мнение, что путь к национальной самобытности в архитектуре лежит через рационализм, связанный с учетом потребностей заказчика и с местными климатическими условиями. В дальнейшем ориентация на рационализм станет одной из причин, побудивших архитекторов включать элементы эклектики в «национальный стиль». Синтез двух тенденций в архитектурной теории первой половины XIX в., романтизма и рационализма, стал основой для формирования «национального стиля» в архитектуре [7, с. 60]. В ходе экспедиций, организованных Академией художеств в 20–30-е гг. XIX в. в центральные районы России, были сделаны акварельные зарисовки памятников древнерусского зодчества XV–XVI вв., некоторые из них были обмерены, и составлены их ортогональные чертежи [7, с. 63]. Движение за формирование «национального стиля» в архитектуре было поставлено под контроль и возглавлено государственной властью и лично императором Николаем I с целью использовать новую архитектуру для пропаганды теории официальной народности. Власть поддерживала официальными заказами строительство зданий в «древнем возобновленном стиле», что способствовало формированию «русско-византийского стиля» в архитектуре. В данном названии было выражено представление о византийском происхождении русской культуры, древнерусского зодчества, так как русская православная церковь и российское государство считались наследниками византийской цивилизации [7, с. 62]. На формирование «русско-византийского стиля» значительное влияние оказали материалы Академии художеств и творческая практика архитектора К. А. Тона. Главное внимание правительством уделялось строительству храмов, так как официальная политика Николая I, основывалась на идее религиозно-национального возрождения. Поэтому храмы «русско-византийского стиля» выполняли не только свою прямую функцию, но в первую очередь стили- и смыслообразующую [4, с. 107]. В 1838 г. был издан альбом К. А. Тона с чертежами храмов и церквей «русско-византийского стиля», признанный единственным руководством для всех строительных организаций при проектировании православных храмов на территории Российской империи, что было законодательно закреплено в 1841 г. [7, с. 83]. Тона считали творцом возрожденного типа пятиглавого соборного храма, воплощающего образцы древнерусского зодчества XV–XVI вв. (храм Христа Спасителя и собор Введения во храм Пресвятой Богородицы в Семеновском полку, который пользовался наибольшим предпочтением) [4, с. 116].

Архитектурное пространство во все времена являлось местом утверждения и осуществления власти в форме символического насилия и существенно влияло на формирование коммуникативных практик социума [15, с. 76]. В храмах Тона отражены доминантные черты религиозно-государственного сознания, поэтому эти архитектурные произведения могут рассматриваться визуальными текстами, транслирующими коммуникативное сообщение власти. Храмы Тона были первой сознательной попыткой создать (а не реконструировать!) именно национальный стиль в русской архитектуре, адаптированный к социокультурной ситуации того времени и выражающий самобытность русской культуры [10, с. 136–137; 13, с. 336]. Храмы Тона можно рассматривать и как эстетические произведения, в которых не только содержалось коммуникативное послание власти, но и отразилось умонастроение эпохи. В данной статье предполагается исследовать визуализацию теории официальной народности в храмах русско-византийского стиля К. А. Тона в контексте семиотического подхода к архитектуре У. Эко. Следует согласиться с Эко в том, что если непредвзято относиться к архитектуре, то можно увидеть и понять, «что она все же что-то большее (курсив — У. Эко), чем форма массовой коммуникации» [17, с. 301]. «В архитектуре используемая в целях убеждения архитектурная техника в той мере, в которой она денотирует определенные функции, и в той мере, в которой формы сообщения составляют единое целое с материалом, в котором они воплощаются, начинает означать самое себя именно так, как это происходит с эстетическим сообщением» [17, с. 302]. Эстетическое же сообщение всегда избыточно, оно потенциально содержит в себе смыслы, которые могут быть интерпретированы в свете различных кодов. Само архитектурное произведение всегда основано не только на архитектурном коде, но и на других кодах, которыми руководствовался автор, вжившийся для этого в роли историка, политика, социолога, искусствоведа. Архитектор исходит из систем значений, уже существующих в культуре и обществе, и придает им архитектурную форму. В этом смысле архитектурное произведение в первую очередь определяет культурный код, а не архитектурный [17, с. 306–307]. Архитектура всегда означает какую-то прагматическую идеологию. В противном случае никто бы не понял этой архитектуры, она осталась бы невостребованной. Но архитектура может подвергать критике общество, которое ее создало. Всякое подлинное архитектурное произведение, означая какую-то идеологию, самим фактом своего существования ставит эту прагматическую идеологию под вопрос, манифестируя еще что-то новое [17, с. 301–302]. Этим новым, по мнению Р. Ингардена, является визуальный образ, потенциально содержащийся в произведении архитектуры, приобретающий смысл в момент его восприятия и интерпретации реципиентом. Поскольку образ частично домысливается реципиентом, то восприятие может вызвать его различные реакции. Переживание архитектурного произведения может закончиться сформированием ценного либо в положительном значении, либо в отрицательном значении эстетического предмета с соответствующим ему эмоциональным выражением [3, с. 203–204]. Чтобы эстетическое переживание стало эстетической ценностью, необходимо надстроить новое переживание над уже свершившимся, в какой-то степени рационально осмыслить первоначальное непосредственное переживание и выразить этот опыт в суждениях. С точки зрения Ингардена, архитектурное произведение как произведение искусства в первую очередь основано на умозаключении и наряду с этим воплощает в себе эмоциональные душевные переживания [3, с. 247]. Важно, чтобы в архитектурном произведении сочеталась система геометрических форм, согласованных с законами статики тяжелых масс, с утилитарным смыслом постройки [3, с. 246], архитектурное произведение также должно

вписываться в окружающий ландшафт [3, с. 249]. Архитектура признается эстетически ценной, если выражает не идеи, а основную психическую структуру переживаний человека, способ его телесной жизни, его интеллектуальные и эстетические духовные способности [3, с. 247]. После эстетического переживания у реципиента складывается код, на основе которого он интерпретирует данное архитектурное произведение.

Российское общество XIX в. приняло соборные храмы Тона неоднозначно. В качестве символа возрождения православия был построен пятиглавый храм Христа Спасителя в Москве (1839–1883). Подобная по композиции московскому храму была построена церковь Введения в Семеновском полку (1837–1842) в Петербурге, проект которой стал образцом при проектировании других православных храмов по всей Российской империи [2, с. 105].

Храм Христа Спасителя был построен на улице Волхонка в Москве на противоположном от Московского Кремля берегу Москвы-реки. В основу плана этого собора положен равноконечный «византийский» крест. Однако собор не был похож на традиционные древнерусские храмы, он отличался грандиозными размерами, строгими, правильными, геометрическими формами. Его композиция напоминала поздние соборы русского классицизма Стасова и Монферрана. Сам храм был грандиозным, тяжеловесным, статичным сооружением, что входило в противоречие с динамичным образом Кремля. Пятиглавие собора воспроизводило в общих чертах пятиглавие Преображенского и Исакиевского соборов в Петербурге. Огромный купол, похожий на шлем, располагался в центре, а по углам основного объема были поставлены четыре небольшие главки. Тон, как многие другие архитекторы того времени, ориентировался на тенденции современной архитектуры и использовал древнерусские культовые памятники в качестве образца, не интересуясь системой правил, лежащей в основе их производства. «Национальными» считались чисто внешние черты: «луковичная форма» куполов, а также аркатурный пояс огромных размеров, наложенный на основу здания и выполняющий роль декоративного дополнения, органически несвязанного со зданием [2, с. 108–109]. Художественный образ храма был построен на заимствованиях отдельных элементов древних национальных образов, не переживался символически [2, с. 106]. Образный язык храма был нагляден и доходчив, понятен простому необразованному русскому человеку. Образ храма призван был демонстрировать могущество российского государства и церкви, усиливать чувство патриотизма у русского народа после победы над Наполеоном.

Отсутствие символизма и мистицизма в тоновской архитектуре Е. Н. Трубецкой считал глубоким духовным падением. Согласно ему, в традиционном русском храме воплощена идея соприкосновения двух миров, горнего и дольного, идея собора всей твари. Все элементы древнерусской архитектуры подчинены принципу органической целостности. Необходимым завершением идеи православного храма, по мысли Трубецкого, должны быть позолоченные луковичные купола, которые напоминали своей формой свечи и символизировали идею «горения ко кресту», стремление к Богу, которое не может быть завершено в земной жизни. Под луковичной главой должен чувствоваться купол, связанный с идеей мирообъемлющего храма, радостью всей твари о Христе [12, с. 242]. В современной архитектуре, по его мнению, луковицы превращаются в бессмысленное внешнее украшение. Храм Христа Спасителя он сравнивал с огромным самоваром, вокруг которого благодушно собралась патриархальная Москва [12, с. 242], воплощением идеи духовного мещанства, идеи земного благополучия [12, с. 243].

Архитекторы-современники положительно отмечали, что Тон проявил новаторский подход при конструировании внутреннего пространства храма. Вписав один равноконечный крест в другой, он построил обходную галерею и убрал массивные столбы, освободив огромное внутреннее пространство, собранное под куполом. Освещенное пространство храма грандиозных размеров вместе с богатым убранством производило неизгладимое впечатление на публику [2, с. 108], что способствовало переживанию торжественного праздничного настроения.

Архитектор И. И. Свиязев писал, что Тону удалось выразить в своей архитектуре идею величественного христианского храма, хотя и не в идеале, а так, как это понял русский народ по мере исторического усвоения им истин Евангелия [9, с. 3]. Свиязев утверждал, что Тон создал свою систему проектирования храмов, основанную на историческом созерцании и учете всех потребностей русского народа, наиболее удачно воплощенной в церкви Введения в Санкт-Петербурге [9, с. 5]. По плану в основании церкви лежал квадрат, по сторонам которого было четыре выступа, образующие крест, в одном из них помещен алтарь, а в двух других — крытые входы. Верхняя и нижняя части церкви гармонично сочетались друг с другом. В этом произведении Тон воплотил идею целостности храма, не было «внешних» несообразных деталей, главы гармонично сочетались с кубическим объемом храма, являясь его естественным продолжением. Главным достоинством церкви было внутреннее открытое, свободное пространство, не загроможденное столбами, которые поддерживали купол и практически сливались со стенами. Плафон главного купола был убран лепною работою. В церкви было много окон, поэтому она освещалась вся полностью дневным светом. Ниже окон располагались образа святых в золотых рамах. Это было признано чисто русским изобретением, и в момент освещения производило большой эффект. Особой примечательностью церкви было то, что, где бы ни стоял посетитель, ему отовсюду были видны все три иконостаса [9, с. 5–7]. Во внутреннем устройстве церкви была выражена идея мирообъемлющего храма как места обитания самого Бога, за пределами которого ничего нет.

Святодуховский кафедральный собор в городе Петрозаводске (1860–1872) был построен по проекту Тона и похож на Введенскую церковь в Петербурге, но строился архитектором Олонецкой губернии В. В. Тухтаровым (ил. 1). По плану собор «имел вид четырехконечного креста, коего то и другое древо по 19 1/2 сажени, концы же сих деревьев шириною по 9 сажень каждый. В высоту здание от подошвы подземного его этажа, включая и крест, 26 1/2 сажени. Диаметр купола 6 сажень. Кроме главного купола еще имеются четыре купола по четырем углам, из коих в двух назначены колокольни» [11, с. 26]. Храм венчали пять глав с крестами. Собор был трехпрестольным: главный — во имя Воскресения Христова (до 1875 г. храм носил название Воскресенского собора), северный — в честь Благовещения Пресвятыя Богородицы, южный — в честь Вознесения Господня. Собор строился как на казенные деньги, так и на пожертвования петрозаводчан и жителей губернии [11, с. 26]. Собор также имел свободное внутреннее пространство, освещенное сорока девятью окнами. Вход в собор был с трех сторон: Западной, Северной и Южной. Двери у всех входов были двойные створчатые, одни досчатые, а другие стеклянные («Описание плана нового Кафедрального Святодуховского Собора в г. Петрозаводске» // НАРК. Ф. 593. Оп. 3. Д. 1/2. Т. 1. Л. 84). Гордостью собора был главный иконостас в пять ярусов, иконы для которого написаны в Александровском монастыре (ил. 2), о чем подробно говорилось в летописи: «Но особенно поражает наши чувства величественностию своею построения священных изображений главного иконостаса храма. Не во вкусе новой науки изящных художеств создан

он, но как величествен! Он есть произведение не изобразительного современного ума, но плод христианского благочестия, основанного на вечных началах веры и откровения божественного. Цель его не на себе самом останавливать любопытство взирающих на него, не на своем веществе какого бы рода и искусства оно ни было, а возводить ум и сердце к высшему, вещественного к духовному, от земного к небесному, от временного к вечному, от твари к Богу. Созданный по образцу иконостаса Московского Успенского собора он выражает собою ту же идею вселенской церкви» («Описание плана нового Кафедрального Святодуховского Собора в г. Петрозаводске» // НАРК. Ф. 593. Оп. 3. Д. 1/2. Т. 1. Л. 78 об. – 79). Внутреннее пространство собора, таким образом, воспринималось не только как собор святых и ангелов, но как собор всей твари, собранной воедино Духом любви. Святодуховский кафедральный собор вместе с Петропавловским и Воскресенским соборами составлял красивый архитектурный ансамбль, расположенный в центре города на Соборной площади, также хорошо видный со стороны Онежского озера. В годы советской власти Петропавловский и Воскресенский соборы сгорели, а Святодуховский собор был разрушен.



Иллюстрация 1 – Кафедральный собор. Место съемки: г. Петрозаводск.

Дата съемки: 1930 г. Автор съемки — Г. А. Анкудинов

Figure 1 – Cathedral. Location: Petrozavodsk. Date 1930. Author G. A. Ankudinov



Иллюстрация 2 – Алтарь Кафедрального собора. Место съемки: г. Петрозаводск.

Дата съемки: 1930 г. Автор съемки — Г. А. Анкудинов

Figure 2 – Altar of the Cathedral. Location: Petrozavodsk. Date: 1930.

Author G. A. Ankudinov

В результате семиотического анализа визуальных образов трех храмов соборного типа, спроектированных Тонем, можно сделать вывод, что все они были «образами-парадигмами» (А. М. Лидов) [6, с. 293], транслирующими идею «православной империи». Образы храмов сознательно конструировались властью и архитектором посредством идеологических, научных и религиозных средств с целью конструирования «сакральных пространств», приобщаясь к которым, народ чувствовал бы духовное родство с властью и обретал бы тем самым свою идентичность. В храмовой архитектуре Тона идея «православной империи» демонстрировалась посредством наглядных исторических ассоциаций. В доходчивой форме в визуальном послании власти народу разъяснялся смысл теории «официальной народности», заключающийся в том, что народ под руководством монарха-просветителя строит Царство Божие на земле.

В формуле Уварова вместо западного понятия «империя» используется понятие «самодержавие», более близкое к древнерусской традиции. Самодержавие в конкретной форме воплощает идею православной империи XV–XVI вв., получившей название концепции «Третьего Рима». Согласно данной концепции, после падения Византийской империи Москва осмысляется новым Константинополем и, соответственно, Третьим Римом. Поэтому Москва становится столицей православного мира, а к русскому царю переходят функции византийского василевса, покровителя православной церкви и православных народов. Именно с этого момента в русской культуре царская власть начинает мыслиться сакральной. Таким образом, процесс византизации власти монарха в Московском царстве приводит к сакрализации государственной власти [14, с. 151].

Онтологизация бинарной оппозиции «священство» – «царство», где члены оппозиции рассматривались как взаимно предполагающие друг друга, стала приниматься в качестве презумпции в русской церковной идеологии начала XVI в. [5, с. 86]. «“Третий Рим” русским сознанием понимался как нечто “священное”, как область формирования высшего смысла и новой духовности народа, что, в свою очередь, отождествлялось с понятием власти. Таким образом, формирование культа и становление власти в отечественной культуре начинают обозначаться одной языковой структурой» [5, с. 86]. Особое взаимоотношение церковнославянского и русского языков, иерархически объединенных в языковом сознании русской культуры XV–XVI вв., Ю. М. Лотман назвал «церковнославянской-русской диглоссией». При диглоссии сосуществование двух знаковых систем было функционально оправданно, так как существовала практика, позволяющая разграничивать сферу применения каждой [8, с. 78–79]. Особый харизматический статус начинает приписываться российским монархам с начала XVIII в., когда иначе стала пониматься церемония миропомазания на царство. Монарх в качестве помазанника стал уподобляться Христу и даже мог именоваться «христом» [14, с. 151]. Это означало, что император получал какие-то особые права в отношении управления церковью. В этом смысле название храма Христа Спасителя имело двойственное значение и могло пониматься как храм «императора-спасителя», что вполне соответствовало величественному образу храма. Такое двойственное значение названия храма можно объяснить следствием сложившейся в петровской культуре ситуации семиотического двуязычия, сменившего диглоссию. Традиционная русская культура Московского царства как «неправильная», «неистинная» противопоставлялась культуре Российской империи как «правильной», «истинной». После реформ Петра I русская культура как бы распадается на две взаимно отрицающие культуры: культуру просвещения и русскую православную культуру [8, с. 79–80]. «Неправильная» культурная традиция была необходима власти, так как в процессе одновременного противопоставления и связи с ней власть пыталась обосновать свой онтологический статус [5, с. 87]. Однако в правление Николая I в области идеологии наметился переход от европоцентризма к синтезу идей просвещения и народности, чтобы объединить расколотое петровскими реформами общество посредством возрождения народного представления о власти монарха как оплоте православия.

В царствование Николая I храмы по типовому проекту Тона строились по всей Российской империи и прежде всего в городах. В этом смысле деятельность власти, связанную со строительством храмов, можно назвать «иеротопией» [6, с. 9], т. е. деятельностью, направленной на создание сакральных пространств с целью обожествления и почитания государственной власти как оплота русской православной традиции. «Парадигмы» тоновских храмов не были рассчитаны на мистическое восприятие, они порождали определенный тип мышления, характерной чертой которого было отождествление судьбы русского народа с судьбой православной религии и с судьбой Российской империи. Эта иррациональная связь передавалась в культовой архитектуре Тона рациональными средствами, такими, как «программность», «повествовательность», «цитирование». Под «программой» понималась ориентация на храмовую архитектуру XV–XVII вв., признававшуюся в качестве эталона самобытной русской православной культуры. В связи с этим в основании храмов Тон использовал равноконечный «византийский» крест, завершал храмы пятиглавием. «Повествовательность» выражалась в применении декоративных деталей, выступающих в роли «знака», «слова», однозначно отсылающих к какому-то смыслу. «Цитирование» проявлялось в произведе-

ниях Тона в копировании каких-то элементов традиционного русского зодчества, например, в применении «луковичных» глав и остроконечных закомар, без учета связи заимствованного элемента с композицией образца. Несмотря на то что название стиля не соответствовало его подлинной сущности и было связано только с внешними декоративными элементами, отличавшими его, именно «подражательный» древнерусскому зодчеству характер этого стиля сторонники Тона рассматривали главным достижением и новаторством в храмовой архитектуре того времени [1, с. 185–186]. Вместе с тем изобразительный характер «русско-византийского» стиля, а также его распространение в отечественной архитектуре под давлением и контролем государства стало причиной того, что многие современники Тона в образах его храмов видели избыточную пропагандистскую риторику [1, с. 186–187]. Дискуссия по поводу сущности храмов русско-византийского стиля прежде всего была обусловлена общественно-историческими взглядами людей той эпохи. В этой дискуссии в модифицированном виде отразилась дуальная модель русской культуры, сформировавшаяся в XVIII в. «Свое», «национальное», «самобытное» определялось путем противопоставления и обособления от «чужого» [8, с. 77]. После Отечественной войны 1812 г. в качестве «чужого» в архитектуре стали рассматривать стиль классицизма, так как он ассоциировался с «Западом», что не соответствовало патриотическим настроениям в обществе. В качестве «своего» была выбрана архитектура XV–XVII вв., признанная самобытной по причине того, что в ней в творчески преобразованном виде отразились образы византийской архитектуры. Храмы, построенные по типовым проектам Тона, отражали черты как классицизма, так и древнерусского зодчества. В образах храмов посредством наглядных ассоциаций изображалась и демонстрировалась идея «Третьего Рима» как «святой государственности». Так как эта идея изначально по своему содержанию была двойственной, то одни в образах храмов видели выражение «святости», а другие — «государственности».

Тону не удалось средствами архитектуры в полной мере преодолеть семиотическое двуязычие русской культуры. Это связано с тем, что в строительстве храмов им использовался эклектический метод проектирования, для которого характерно сочетание элементов различных стилей. Это означало, что визуальные образы храмов могли восприниматься по-разному и, соответственно, по-разному могло быть прочитано транслируемое ими сообщение. Образы тоновских храмов транслировали не только теорию официальной народности, но и мысль о том, что настала эпоха, когда идентичность народа формируется не естественно-историческим путем, но сознательно конструируется средствами социальной инженерии, в том числе и средствами архитектуры. Представители «национально-демократического лагеря» конца XIX в., а позже советские исследователи считали данную храмовую архитектуру идеологизированной [1, с. 186–191]. В конце XX в. в работах Е. А. Борисовой [2], Е. И. Кириченко [4], Т. А. Славиной [10], В. Г. Лисовского [7] соборные храмы Тона стали трактоваться как вариант «русского стиля», где были применены новые композиционные и конструктивные решения. В современных исследованиях храмовая архитектура Тона оценивается как наиболее значительное явление в русской художественной культуре XIX в. [13, с. 336].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Берташ А. В.* Русское храмостроительство середины XIX – начала XX вв. в оценке дореволюционных и советских историков архитектуры: к историографии вопроса // Христианское чтение. 2017. № 5. С. 183–197.
- 2 *Борисова Е. А.* Русская архитектура второй половины XIX века. М.: Наука, 1979. 319 с.

- 3 *Ингарден Р.* Исследования по эстетике / пер. с польск. А. Ермилова, Б. Федорова. М.: Изд-во иностранной литературы, 1962. 572 с.
- 4 *Кириченко Е. И.* Русская архитектура 1830–1910-х годов. М.: Искусство, 1982. 399 с.
- 5 *Клюкина Л. А.* Идея империи как способ формирования культурной идентичности России // Ученые записки ПетрГУ. Серия: Общественные и гуманитарные науки. 2013. № 7 (136). Т. 2. С. 85–89.
- 6 *Лидов А. М.* Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М.: Дизайн. Информация. Картография, 2009. 362 с.
- 7 *Лисовский В. Г.* «Национальный стиль» в архитектуре России. М.: Совпадение, 2000. 416 с.
- 8 *Лотман Ю. М.* История и типология русской культуры. СПб.: Искусство-СПБ, 2002. 768 с.
- 9 Практические чертежи по устройству церкви Введения во храм пресвятыя Богородицы в Семеновском полку в С.-Петербурге, составленные и исполненные архитектором профессором Академии художеств... Константином Тоном. М.: Тип. А. Семена, 1845. [2], 7 с., 9 л. черт.
- 10 *Славина Т. А.* Константин Тон. Л.: Стройиздат, 1989. 224 с.
- 11 *Сорокина Т. В., Генделев Д. З.* Соборы Петрозаводска. Петрозаводск: Национальный Архив РК, 1999. 32 с.
- 12 *Трубецкой Е. Н.* Два мира в древнерусской иконописи // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. М.: Прогресс, 1993. С. 220–246.
- 13 *Туманик А. Г.* Школа К. А. Тона как теоретика и практика русской архитектуры // Региональные архитектурно-художественные школы. 2015. № 1. С. 331–336.
- 14 *Успенский Б. А.* Этюды о русской истории. СПб.: Азбука, 2002. 480 с.
- 15 *Чапля Т. В.* Влияние архитектурного и социального пространств на коммуникативные практики социума // Вестник славянских культур. 2019. Т. 53. С. 71–85.
- 16 *Шпет Г. Г.* Очерк развития русской философии. Петроград: Колос, 1922. Ч. I. 347 с.
- 17 *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: Симпозиум, 2004. 544 с.

© 2020. Lyudmila A. Klyukina
Petrozavodsk, Russia

VISUALIZATION OF THE THEORY OF OFFICIAL NATIONALITY IN RUSSIAN-BYZANTINE TEMPLE ARCHITECTURE IN THE FIRST HALF OF THE 19TH CENTURY

Abstract: This article studies visualization of Official Nationality (ideology program designed by Sergey Uvarov, Russian Empire' Minister of Education) in Russian-Byzantine temple architecture in the first half of the 19th century. The research is based on the semiotic concept by Umberto Eco, which views architecture as a visual means of communicating ideas. Moreover, works of architecture were studied through the lens of R. Ingarden's aesthetic approach, as entities with emergent aesthetic value. Description

of the visual images of Russian-Byzantine temples employs the notion of the “paradigm image” taken from A. M. Lidov’s theory of hierotopy. This paper is the first to provide semiotic analysis of the visualization of Official Nationality with three five-headed cathedral temples designed by K. A. Thon: the Cathedral of Christ the Savior in Moscow, Church of the Presentation of Mary in Saint-Petersburg, and Cathedral of Pentecost in Petrozavodsk. Analysis results obtained allowed for following author’s conclusions. The images of these temples were constructed by means of ideological, scientific and religious instruments. They may be regarded as “paradigm images” that translate the concept of “Orthodox empire”. These temples are illustrative of the idea of sacralization of authority with its historical mission of spreading and guarding such popular values as Orthodoxy and enlightenment. Irrational connection between “Orthodoxy”, “autocracy” and “nationality” was conveyed in temples designed by Thon by such rational means as “programmability”, “narration” and “quotation”. Thon used an eclectic design method, which combines elements of classic and Old Russian architecture. As a result, his contemporaries interpreted his temples differently: some emphasized “holy” symbols, while others saw “stately” ones. Perception of the temples’ images was defined by the cultural code of the epoch that began in the 18th century; Y.M. Lotman thoroughly studied and described this code. According to the latter, the “national” and “original” is to be defined through opposing to and distinguishing from all that is “alien”. The images of the temples were created by means of distinctive graphic language, which is why they didn’t only convey “Official Nationality” paradigm, but also an idea that a new epoch has come, an epoch in which the nation’s identity is not let loose to be shaped in a natural, historical way, but is consciously constructed by means of social engineering as well as architecture.

Keywords: visual semiotics, K. A. Thon, Orthodox empire, Russian-Byzantine church architecture, Cathedral of Pentecost in Petrozavodsk, Official Nationality theory, Cathedral of Christ the Savior in Moscow, temple architecture, Church of the Presentation of Mary in Saint-Petersburg.

Information about author: Lyudmila A. Klyukina — DSc in Philosophy, Professor, Petrozavodsk State University, Lenina Ave., 33, 185910 Petrozavodsk, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4843-9357>. E-mail: klyukina-la77@yandex.ru

Received: October 08, 2019

Date of publication: December 28, 2020

For citation: Klyukina L. A. Visualization of the theory of official nationality in Russian-Byzantine temple architecture in the first half of the 19th century. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 58, pp. 21–33. (In Russian) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-58-21-33>

REFERENCES

- 1 Bertash A. V. Russkoe khramostroitel'stvo serediny XIX – nachala XX vv. v otsenke dorevoliutsionnykh i sovetskikh istorikov arkhitektury: k istoriografii voprosa [Russian Church building in the middle of the 19th – early 20th centuries in the assessment of pre-revolutionary and Soviet architectural historians: on the historiography of the issue]. *Khristianskoe chtenie*, 2017, no 5, pp. 183–197. (In Russian)
- 2 Borisova E. A. *Russkaia arkhitektura vtoroi poloviny XIX veka* [Russian architecture of the second half of the 19th century]. Moscow, Nauka Publ., 1979. 319 p. (In Russian)

- 3 Ingarden R. *Issledovaniia po estetike* [Research on aesthetics], translated from Polish by A. Ermilova, B. Fedorova. Moscow, Izdatel'stvo inostrannoi literatury Publ., 1962. 572 p. (In Russian)
- 4 Kirichenko E. I. *Russkaia arkhitektura 1830–1910-kh godov* [Russian architecture of the 1830–1910s]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982. 399 p. (In Russian)
- 5 Kliukina L. A. *Ideia imperii kak sposob formirovaniia kul'turnoi identichnosti Rossii* [The idea of Empire as a way of forming Russia's cultural identity]. *Uchenye zapiski PetrGU*. Series: Obshchestvennye i gumanitarnye nauki [Social Sciences and Humanities], 2013, no 7 (136), vol. 2, pp. 85–89. (In Russian)
- 6 Lidov A. M. *Ierotopiia. Prostranstvennyye ikony i obrazy-paradigmy v vizantiiskoi kul'ture* [Hierotopy. Spatial icons and images-paradigms in Byzantine culture]. Moscow, Dizain. Informatsiia. Kartografiia Publ., 2009. 362 p. (In Russian)
- 7 Lisovskii V. G. *“Natsional'nyi stil” v arkhitekture Rossii* [“National style” in the architecture of Russia]. Moscow, Sovpadenie Publ., 2000. 416 p. (In Russian)
- 8 Lotman Iu. M. *Istoriia i tipologiia russkoi kul'tury* [History and typology of Russian culture]. St. Petersburg, Iskusstvo-SPB Publ., 2002. 768 p. (In Russian)
- 9 *Prakticheskie chertezhi po ustroistvu tserkvi Vvedeniia vo khram presviatyiia Bogoroditsy v Semenovskom polku v S.-Peterburge, sostavlennye i ispolnennye arkhitektorom professorom Akademii khudozhestv... Konstantinom Tonom* [Practical drawings on the structure of the Church of Introduction to the Temple of the most Holy Theotokos in the Semyonovsky regiment in St. Petersburg, compiled and executed by the architect, Professor of the Academy of arts... Konstantin Thon]. Moscow, Tipografiia A. Semena Publ., 1845. [2], 7 p., 9 l. sheets of the drawing. (In Russian)
- 10 Slavina T. A. *Konstantin Ton*. Leningrad, Stroiizdat Publ., 1989. 224 p. (In Russian)
- 11 Sorokina T. V., Gendelev D. Z. *Sobory Petrozavodsk* [The Cathedrals of Petrozavodsk]. Petrozavodsk, Natsional'nyi Arkhiv RK Publ., 1999. 32 p. (In Russian)
- 12 Trubetskoi E. N. *Dva mira v drevnerusskoi ikonopisi* [Two worlds in Old Russian icon-painting]. In: *Filosofia russkogo religioznogo iskusstva XVI–XX vv.* [Philosophy of the Russian religious art of the 16th–20th cs.]. Moscow, Progress Publ., 1993, pp. 220–246. (In Russian)
- 13 Tumanik A. G. Shkola K. A. *Tona kak teoretika i praktika russkoi arkhitektury* [Tones as a theory and practice of Russian architecture]. *Regional'nye arkhitekturno-khudozhestvennyye shkoly*, 2015, no 1, pp. 331–336. (In Russian)
- 14 Uspenskii B. A. *Etiudy o russkoi istorii* [Essays on Russian history]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2002. 480 p. (In Russian)
- 15 Chaplya T. V. *Vliianie arkhitekturnogo i sotsial'nogo prostranstva na kommunikativnye praktiki sotsiuma* [Influence of architectural and social spaces on communicative practices of society]. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 53, pp. 71–85. (In Russian)
- 16 Shpet G. G. *Ocherk razvitiia russkoi filosofii* [Essay on the development of Russian philosophy]. Petrograd, Kolos Publ., 1922. Part I. 347 p. (In Russian)
- 17 Eko U. *Otsutstvuiushchaia struktura. Vvedenie v semiologiiu* [The Absent structure. Introduction to semiotics]. St. Petersburg, Simpozium Publ., 2004. 544 p. (In Russian)