

Шевцова Г.В.,*доктор архітектури, професор
Київський національний університет
будівництва і архітектури***РОМАНТИЧНІ ТВОРИ ДЕРЕВ'ЯНОГО САКРАЛЬНОГО
ЗОДЧЕСТВА АРХІТЕКТОРА ОЛЕГА СЛЕПЦОВА: СВІТОВІ ТА
НАЦІОНАЛЬНІ ІДЕЇ ФОРМОТВОРЕННЯ**

Стаття присвячена композиційному і просторово-конструктивному аналізу творів українського дерев'яного сакрального зодчества архітектора Олега Сlepцова в річищі акцентування в них рис національної ідентичності та тлі залученості до процесу глобального розвитку світових ідей храмобудівництва.

Ключові слова: Олег Сlepцов, українська дерев'яна церква, національна ідентичність, світові ідеї храмобудівництва.

Аналітика архітектурних об'єктів сучасних майстрів з точки хору її семантичної належності до світових і національних будівельних традицій є темою новаторською у сфері вітчизняної науки. Адже загалом, ми звикли аналізувати твори виключно майстрів минулого. Між тим, не мій погляд аналіз робіт архітекторів, що живуть і працюють нині, і особливо у царині такого нероздільного з давніми традиціями архітектурного жанру, як храмобудівництво, є не тільки цікавим, але й вкрай корисним в усіх сенсах науковим завданням, що, з одного боку, дозволяє сучасниками подивитися на твори того чи іншого майстра більш уважно й оцінити його творчість більш точно, з іншого – в певній мірі допомагає й самому митцю скерувати русло своєї творчості тим чи іншим чином.

Цариною мого особистого захоплення є область генези і семантичних архетипів формотворення культових споруд світу, в першу чергу – української дерев'яної церкви. Тому, власне, мене одразу захопила пропозиція проаналізувати з цієї точки зору творчий доробок Олега Сlepцова, а саме – тієї його частини, що стосується проектування дерев'яних церков. Можливість ця видається мені унікальною й зважаючи на дуже обмежене коло сучасних українських майстрів, що мають бодай якісь проекти у цьому жанрі, а тим більше – працюють у ньому настільки плідно, як пан Олег.

Проте, конкретний аналіз творчих проектів дерев'яних церков Олега Сlepцова потребує розлогої передмови, що введе читача в курс доволі маловідомої проблеми формування світових архетипів та національних традицій

формотворення храмів загалом, й українських церков зокрема. Ця історія починається практично одночасно з розвитком архітектурного мислення людства, сягаючи первинних анімістичних і політеїстичних ідей сакрального формотворення, що врештістворює підґрунтя для формування різнотипних монотеїстичних, в тому числі і християнських храмів.

1. Світові архетипічні моделі храмобудівництва

Аналіз формотворення анімістичних і політеїстичних культових будівель світу загалом виявляє розмежування їх архітектурних традицій на Сході і Заході. В першу чергу це стосується об'ємно-просторової композиції будівель.

Важливу роль для формування просторової композиції анімістичних і політеїстичних споруд багатьох східних і південно-східних країн зіграла архетипова ідея стовпа або ж гори-сходів для божества, що веде з неба на землю. Зокрема, більшість дослідників схиляється до думки, що прообразом індуїстських ступінчастих башт-шикхара став вівтар давніх арійців, який являв собою стовп на кубічній основі. Згодом ця форма відобразилася також і в індійській буддійській ступі, що мала на верхівці ярусну парасольку чаттра, встановлену на кубічній платформі харміка [1]. Щоправда, деякі дослідники зводять генезу шикхара до образу гори Меру – легендарного житла індуїстських божеств [2], але у загальному розумінні це не становить суттєвої різниці, оскільки сакральний сенс гори Меру індуїстів, був практично той же, що й у вівтарного стовпа давніх арійців: гора Меру втілювала ідею сходів для божеств з неба на землю, а на додаток, уособлювала ярусну структуру небес – поняття, загалом характерне для світогляду релігій індуїстського кореня [3]. Схожі, виражені в архітектурній формі первинних святилищ і храмових будівель традиції, мали також давні кхмери (Камбоджа, Таїланд) [4], та інші народи Індокитаю (Бірма, Індонезія) [5, 6]. Подібними за сенсом є і вертикальні стовбури дерев, що встановлювалися в святилищах синто в Японії і слугували мостом між небом і землею для божеств [7]. Ідея стовпа (або гори) – сходів, що поєднує небо і землю і дає змогу божествам в необхідний момент спускатися вниз, отримує розвиток також у вигляді пірамід та ступінчастих башт Вавилону, Єгипту, і Давньої Америки [8]. При цьому в багатьох традиціях (Індія, Таїланд, Індонезія, Камбоджа, Китай) важливу роль грає також ідея наскрізного відкриття вертикального простору в інтер'єрі споруд, що також пояснюється тенденцією до символічного поєднання простору неба і землі – цього разу – за допомогою внутрішньої структури храму [9]. Важливу роль у формуванні анімістичних культових споруд Південної і Південно-Східною Азії грають також архетипові моделі комбінаторного поєднання окремих центричних вертикальних елементів в багатoverxі, ланкові або хрестові планувально-просторові композитні

структури. Обов'язковою умовою при цьому є композиційна й масштабна підпорядкованість всіх периферійних вертикальних елементів центральному (Індія, Камбоджа, Бірма). Такі тенденції в першу чергу пояснюються ідеєю необхідності відокремлення кожної архітектурної одиниці (башти) храму, оскільки кожна з них була присвячена іншому божеству, і таким чином весь храм являв собою поєднане святилище багатьох божеств. Центральне місце в структурі храму займала башта-помешкання найбільш поважного божества. Зокрема, подібні традиції є широкоживаними в культових спорудах давніх кхмерів [4]. З появою і поширенням буддизму ці автентичні традиції збереглися і змішалися з буддійськими: надалі центральна башта храму могла присвячуватися Будді, а інші – місцевим божествам (модель кхмерів [4]), або ж всі башти храму могли присвячувалися різним стадіям з життя Будди (індонезійська модель [10]).

Для країн Передньої Азії (Ірано–Закавказький регіон) були характерні дещо інші традиції культової архітектури, в першу чергу, пов'язані із специфікою культу зороастризму, що ставив на чільне місце ідею поклоніння вогню [11]. Таким чином, у зороастрійських «храмах вогню» основна увага приділялася підняттю цільного внутрішнього простору над центральним вогнищем [12]. Ця ідея, як правило, втілювалася в життя за рахунок купольної або наметової просторової конструкції на чотирьох стовпах з центральним отвором для виходу диму (т.з. чортак). Генеза цього типу тісно пов'язується з архітектурою народних жител цього ж регіону [12]. Зазначимо, що до цієї моделі наближуються також християнські церкви Закавказзя і Візантії (див. рис. 1), що з огляду на історичні обставини формотворення та тісний зв'язок з житловою і культовою архітектурою Ірано-Закавказького регіону [12, 13], виглядає цілком закономірним.

Традиції сакральної архітектури Античності суттєво відрізняються. Центричні круглі храми тут виникають лише на пізніх етапах розвитку [8]. Здебільшого храми тяжіють до цільних прямокутних видовжених планів. Висота будівель зазвичай менша від їх лінійних характеристик, вертикальні акценти відсутні, або вторинні, ідеї ступінчастості і центричності слабо виявлені [8, 9]. Переважно відсутні храми, що присвячувалися декільком божествам (виключенням є архітектура етрусків), що, вочевидь, пояснює і відсутність комбінаторних структур. Закономірно, що далі ці характеристики закріплюються і за християнськими храмами Західної Європи.

Таким чином, підсумовуючи сказане вище, можна відзначити, що загалом загальносвітові тенденції формотворення культових будівель можливо умовно розподілити на декілька базових композиційних моделей: Південно-Азійську, Передньо-Азійську (Ірано-Закавказьку) та Західну (Античну) (рис. 1).

Світові архетипові композиційні моделі храмів



Рис. 1. Світові архетипові композиційні моделі храмів

Зрозуміло, що все розмаїття композицій культових споруд в рамках певного регіону не обмежується єдиною моделлю. Тим не менше, базові закономірності простежуються не лише в загальній композиції культових споруд, але і в специфіці їх формування, що в межах конкретних регіонів або ж конкретних підтипів споруд мала принципові відмінності. Загалом, можна виділити три основні схеми формування культових споруд світу. Першим, найбільш простим, назовемо його – одиночно-вертикальним, шляхом виникали культові споруди на основі поодиноких вертикальних, часто – ярусних, домінант, такі наприклад як індійські ступи або пагоди Китаю та Японії, бірманські п'ята, тощо. Сакральний сенс виникнення таких споруд, як ми зазначили вище, полягає в ідеях світової вісі (вертикалізм) та небесних сходів для божества (ярусність). При цьому, деякі з таких споруд (наприклад, бірманські п'ята та індійські ступи) можуть мати підвищений внутрішній простір, що також є асоціацією символічного поєднання неба і землі. За певних умов розвитку, ці поодинокі елементи з підвищеним внутрішнім простором можуть комбінуватися в багатобаштові центрично-вертикальні структури, такі, наприклад, як індуїстські та кхмерські храми на основі башт шикхара, бірманські монастирі на основі п'ята, індокитайські храми на основі поєднання ступ. Такі комбінаторні структури, як правило, є симетричними і мають одну центральну вертикальну домінанту (Південно-Азійська композиційна модель). Таким чином, ми виходимо на розуміння механізму другого шляху формування культових будівель світу, назовемо його комбінаторним. Неважко зробити висновок, що перший і другий можливі шляхи формування є пов'язаними між собою, точніше – другий шлях формування є можливим (проте не обов'язковим) продовженням першого. Третій шлях формування є самостійним, це розвиток культових споруд на основі цільних об'ємів значної площі, які можуть мати різну, часто доволі складну форму (Передньо-Азійська і Західна моделі). Цей шлях також передбачає можливості розвитку та зміни архітектурної форми, проте завжди в рамках єдиного об'єму. До культових споруд, сформованих третім шляхом, можна віднести зороастрійські, античні, християнські хрестовокупольні, базилікальні та ін. храми. Назвемо цей третій шлях формування – цільним. Цікаво, що якщо культові споруди одиночно-вертикального і цільного шляхів формування можуть мати в своїх витоках як політеїстичну (наприклад, анімістичні кумирні п'ята чи античні храми), так і наближену до монотеїстичної (наприклад, буддійські ступи чи християнські базиліки [9]) семантику, то комбінаторний шлях формування є однозначно політеїстичним, бо безпосередньо впливає з ідеї розподілу різних складових частин (башт, верхів, клітей) храму під помешкання різних богів.

2. Традиції архітектурно-просторової форми української дерев'яної церкви

Якщо ми проаналізуємо просторову композицію основних традиційних типів українських дерев'яних церков, тобто, одноверхих, двоверхих та триверхих храмів на основі традиційного українського тризрубного плану, чи одноверхих, триверхих і п'ятиверхих (дев'ятиверхих) церков на основі хрестового плану, побачимо, що всі ці випадки розпадаються на дві великі групи, які можливо умовно позначити як типи «центрично-підпорядкованої» та «незалежно-комбінованої» композиційної структури. До першого типу відносяться одноверхі тризрубні та хрестові церкви. До другого – триверхі та п'ятиверхі (так само – дев'ятиверхі) хрестові церкви (*рис 2*).

«Центрично-підпорядкована» композиція являє собою внутрішній простір підпорядкованого типу: бічні безверхі модулі є меншими і композиційно залежним від підвищеного, відкритого в середину центрального простору церкви. «Незалежно-комбінована» композиція являє собою внутрішній простір, що складається з декількох поєднаних між собою, проте відносно композиційно незалежних, майже рівних за значенням підвищених складових, серед яких все ж таки, центральна, як правило, домінує. Неважко зауважити, що деякі типи церков не вписуються у вищеназвані групи – двоверхі церкви на основі тризрубного плану й триверхі церкви на основі хрестового плану є чимось на зразок проміжних форм, що поєднують властивості обох груп (*див. рис2*).

Порівнюючи визначені вище територіальні архетипові композиційні моделі культових будівель світу з українською дерев'яною церквою, неважко помітити стійку аналогію церков «незалежно-комбінованої» композиційної структури з Південно-Азійською моделлю (*див рис. 1*). І ця аналогія, вочевидь, не є випадковою. Ймовірно, що формотворення багатоверхої української дерев'яної церкви «незалежно-комбінованої» структури, так само, як і в Південній Азії, відбувалося шляхом комбінаторного поєднання самостійних архітектурних одиниць (наприклад, кумирень, каплиць) наметової структури. Зважаючи на відому теорію виникнення українських дерев'яних церков з клунь каплиць, розроблену С. Таранушенком та В. Завадою [14-15], це цілком можливо. Підтвердженням є існування значної кількості двозрубних церков (як то, наприклад, Дмитріївська цвинтарна каплиця в Добротворі чи церква Параскеви з Бузьку на Львівщині) – історичні відомості свідчать, що від початку то були центричні каплиці, до яких згодом прибудували вівтарну або вхідну частини [16-17]. Схожий шлях формування можна також спостерігати на прикладі церкви Косми і Даміана з села Махнівці на Львівщині. Тут до старої каплиці спершу було прибудовано вхідну частину, пізніше стару й нову частини роз'єднали, вбудувавши між ними наву із зрубним верхом.

Гене́за, української дерев'яної церкви Композиційні типи і основні етапи формотворення

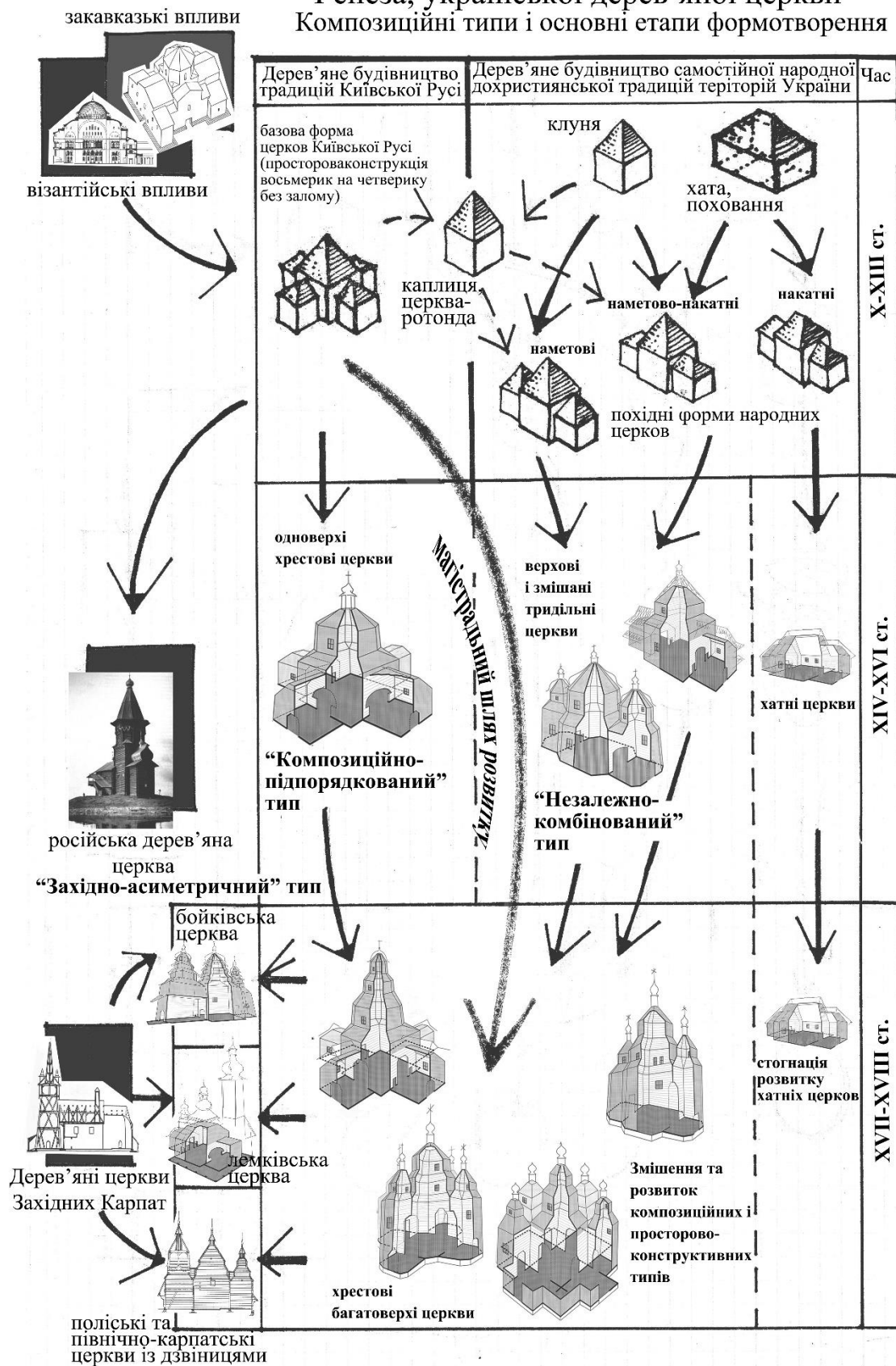


Рис 2. Гене́за української дерев'яної церкви. Композиційні типи і основні етапи формотворення.

Таким чином, церква з двозрубної одноверхої стала тризрубною двоверхою. Ще пізніше прибудували південну та північну частини, таким чином церква перетворилася на хрестову[16-17].

Вочевидь, дослідження історичних причин спорідненості композиції української дерев'яної церкви з Південно-Азійськими зразками ще чекає на свого дослідника, хоча наявність прямого семантичного зв'язку української автентичної дерев'яної архітектури з традиціями Південної Азії можна констатувати вже зараз. Зокрема, базові особливості просторової форми українських дерев'яних церков «незалежно-комбінованої» композиційної структури складаються з окремих, чітко організованих в плані зрубних модулів-клітей (три в ряд з ширшою навою, або п'ять у формі хреста), над кожним з яких розвивається своя вертикальна структура, поєднана з основою лише на нижчому рівні, по суті – автономна. На відміну від дерев'яних церков сусідніх країн (західних слов'ян та інших народів Карпатського регіону і Росії), внутрішній простір українських дерев'яних церков постійно тяжіє до вертикального ступінчатого розкриття вгору. Ідея підвищення внутрішнього простору, ймовірно, впливала з наметової конструкції дохристиянських кумирень, а сакральний сенс був близьким до розповсюдженої на Сході ідеї «стовпа-сходів» божества. В цьому композиція церков «незалежно-комбінованого» типу родинна до формотворчих архетипів храмів Південної Азії.

Інший випадок – українські дерев'яні церкви «центрично-підпорядкованої» композиційної структури, що є достатньо близькими до цільно-центричної сакральної архітектури Візантії і в більшій мірі – до християнських церков країн Закавказзя, тобто, як формально, так і семантично наближаються до Ірано-Закавказької формотворчої моделі (див. *рис. 1*), що з історичного огляду міцних візантійських впливів на архітектуру Київської Русі є цілком закономірним. Через свій історичний зв'язок з традиціями Ірано-Закавказького регіону, Візантійська складова, вочевидь, послугувала на території України міцним каталізатором розвитку місцевого самобутнього стилю сакрального будівництва з деревини.

Умовно в Україні можна виділити ще одну, додаткову «асиметричну» модель композиційної структури дерев'яних церков, що побутує на прикордонних територіях межування з польськими, румунськими, угорськими землями і певним чином відчуває вплив храмової архітектури цих країн, близької до Західно-Античної архетипічної композиційної моделі. Додаткова «асиметрична» модель характеризується загалом нетиповою для українського храмобудівництва наявністю вертикальних домінант (башт, дзвіниць) над західною частиною церкви. Головним чином, до цієї моделі відносяться церкви

лемківської, та частково деяких інших регіональних шкіл українського храмобудівництва (*див. рис 1*).

Архітектурні характеристики української дерев'яної церкви обумовлені стійким набором композиційно-планувальних і просторово-конструктивних форм, основними з яких можна визнати композиційну структуру із зрощених на пригрунтовому рівні зрубних клітей на основі тризрубного чи хрестового плану з умовою розвитку над центральною кліттю («центрично-підпорядкований» тип), або ж автономно над кожною з клітей («незалежно-комбінований» тип) відкритого в інтер'єрі зрубного верху. Просторова-конструктивна форма української дерев'яної церкви загалом складається з аспектів просторово-конструктивної форми бази кліті та верху. Проте, оскільки устрій бази кліті є аналогічним для всіх дерев'яних споруд слов'ян і питань щодо свого походження не викликає, на перший план у проблеми визначення генези української дерев'яної церкви виступає просторова-конструктивна форма зрубних верхів – найбільш оригінальних її елементів. Просторова-конструктивна форма верхів українських дерев'яних церков не є гомогенною, можливо виділити 5 її сталих (базових) різновидів та достатньо велику кількість нетипових рішень [18]. Базовими просторово-конструктивними типами верхів є: підвищений зрубний накат (як правило, накритий зверху даховим покриттям); зрубний намет; зрубний залом; поєднання квадратного і восьмикутного зрубів без залому; залом на поєднанні квадратного і восьмикутного зрубів (*рис. 3*).

Принципова різниця цих 5-ти просторово-конструктивних типів свідчить про їх різну генезу [18].

Очевидно, що просторово-конструктивні типи 1 і 2 є похідними ужитковими формами зрубних перекриттів слов'янського регіону, саме на їх основі еволюціонувала просторова структура українських дерев'яних церков [18]. При цьому тип 1 (підвищений зрубний накат, *див. рис. 3*) веде генеалогію від житлових споруд. Зона його розповсюдження перекриває всю українську та частково російську територію, але самостійне використання характерне лише для карпатського регіону, що складає єдину традицію з церковним будівництвом інших народів Карпат і, можливо, має вторинний зв'язок з формами мурованої культової архітектури європейських середньовічних стилів (імітація в дереві мурованих циркульних зводів базилік). Подальший розвиток цього типу у зрубні верхи вважається сумнівним через практичну важкість конструктивного переходу і фактичну відсутність перехідних форм між типом 1 та всіма іншими типами верхів [18]. Походження просторово-конструктивного типу 2 (зрубний намет, *див. рис. 3*) тісно пов'язано з просторовою конструкцією центричних клунь та кумирень поліського та північно-прикарпатського регіонів.

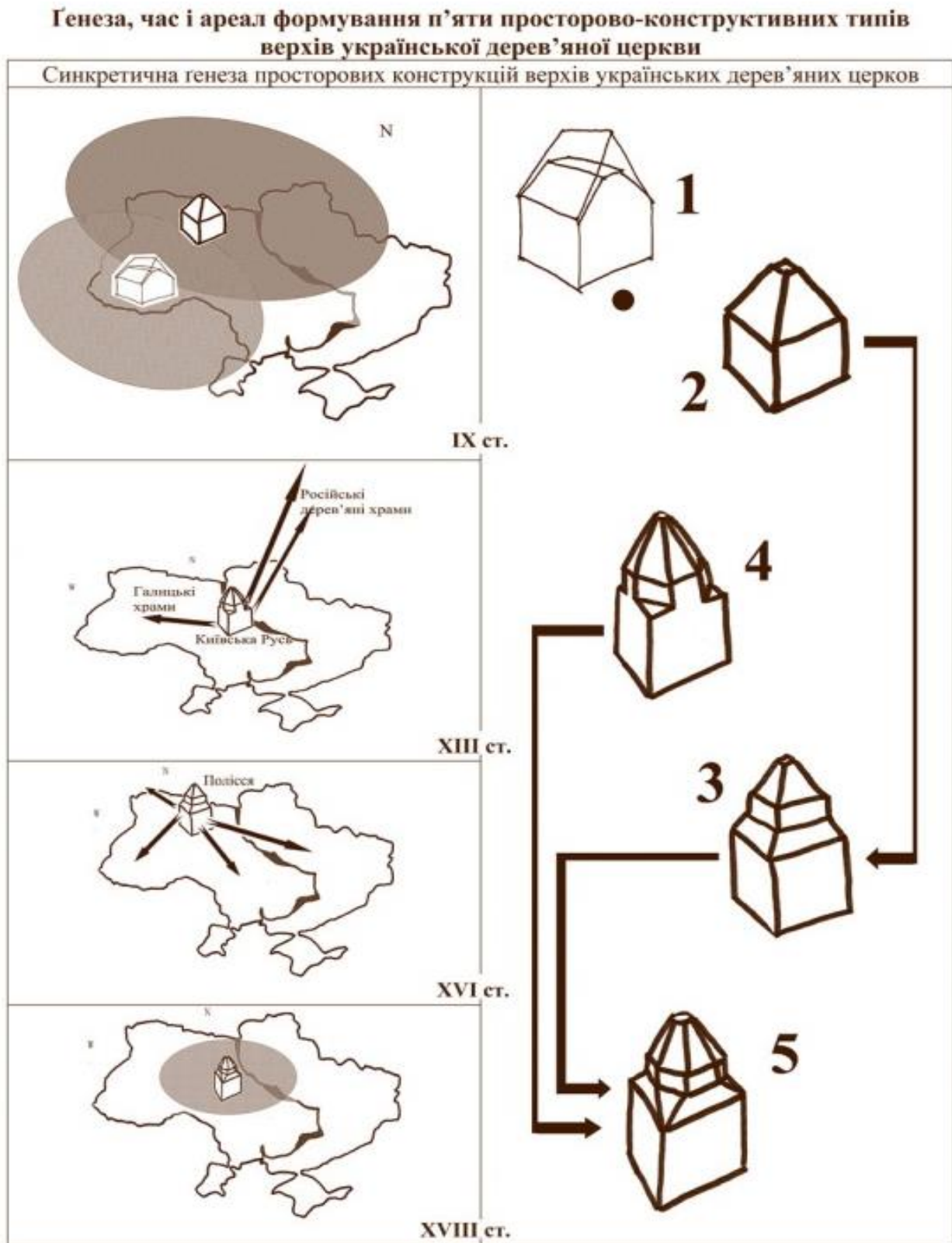


Рис 3. Гене́за, час і ареал формування п'яти базових просторово-конструктивних типів верхів української дерев'яної церкви.

Цей просторово-конструктивний елемент широко розповсюджений також в дерев'яній архітектурі Росії, проте нехарактерний для західних слов'ян[18]. Просторово-конструктивний тип 2 визнано похідною формою для унікального українського просторово-конструктивного типу 3 (зрубний залом, *див. рис. 3*).

Тут, однак, ми переходимо до розгляду просторово-конструктивних форм більш складного рівня. А саме, якщо зрубні перекриття типів 1 (підвищений накат) і 2 (намет), являють собою логічні приклади найпростіших просторових конструкцій, що можуть бути винайдені багатьма народами світу незалежно, то просторово-конструктивні типи 3–5 слід, на нашу думку, зараховувати до ланки локально-ексклюзивних архітектурних явищ. Таким чином, їх побутування у різних, тим більше, сусідніх народів, слід вважати свідомством спільної генези або ж культурного взаємовпливу[19]. Тож, генезу просторово-конструктивних типів 3–5 можливо визначити шляхом порівняльного аналізу з просторовими конструкціями зрубних завершень храмів світу і, в першу чергу, сусідніх з Україною регіонів Росії, західних слов'ян, Румунії, Закавказзя. Особливої цінності в даному випадку набуває порівняльний аналіз з російськими дерев'яними церквами, оскільки загальновідомою є наша давня історична спільність – походження від єдиного кореня Київської Русі. Враховуючи те, що після монголо-татарської навали (XIII ст.) наші народи розвивалися відокремлено, можна припустити, що аналогічні для українських і російських дерев'яних церков просторово-конструктивні форми мають більш давнє, спільне походження (тобто, сформовані до XIII ст.). А ті просторово-конструктивні типи, що побутують в архітектурі лише одного з етносів, певне, були сформовані вже в процесі відокремленого розвитку (тобто, після XIII ст.)[18]. Таким чином, стає зрозумілим, що залом, який не входить до ланки усталених прийомів дерев'яного культового будівництва Росії, вочевидь, не був також характерним і для дерев'яного будівництва домонгольської Русі. Він або виник на теренах України пізніше (між XIII та XV ст.), або ж існував до того лише на периферії, де вплив дохристиянського будівництва відчувався сильніше. Специфіку формування залому можна реконструювати з похідної форми намету (тип 2). Трансформація одного типу в інший, вочевидь, мала під собою практичні резони освітлення внутрішнього простору сакральних будівель і проходила через виникнення традицій встановлення на зрізаній верхівці намету світлового ліхтаря, чим саме і пояснюються найдавніші форми Поліських дерев'яних церков, де мініатюрний верхній ярус залому встановлювався на масивній наметовій базі. Таким чином, ареал походження залому можна прогнозувати в регіонах Полісся та північних Карпат[18].

Проблема генеалогії просторово-конструктивного типу 4 (четверик на восьмерику без залому, *див. рис. 3*) уявляється найбільш складною. Про його

давнє походження свідчить широкий ареал розповсюдження від Карпат до Сибіру, та типовість його застосування у формах російської дерев'яної архітектури не лише як елементу завершення храмів, але й на нижчих рівнях зрубів церков та дзвіниць[20]. Ця просторово-конструктивна форма також є широко вживаною в закавказькому дерев'яному будівництві. Тому, визначити її конкретний генетичний код на сучасному рівні володіння інформацією не вбачається за можливе. Прототипами цієї просторово-конструктивної форми в архітектурі українських і російських дерев'яних церков можуть бути як давньоруські оборонні башти, так і, з більшою долею вірогідності, пірамідальні центрично-вінчасті дерев'яні перекриття народних закавказьких жител, передані в архітектуру Русі через призму мурованих християнських храмів вірмено-грузинського типу[20]. У всякому випадку, це давній, проте не автентичний просторово-конструктивний тип: він з'явився на східнослов'янських територіях ще до розпаду Київської Русі (а саме, в часових межах приходу на Русь християнства, тобто між X та XII ст.) і є тісно пов'язаним з княжим державним будівництвом цього періоду[20].

Просторово-конструктивний тип 5 (залом на переході зрубного четверика у восьмирик, *див. табл. 2*) трактується як гібрид просторово-конструктивних типів 3 та 4. Таким чином, стає очевидною його комбінаторна природа та більш пізнє походження (не раніше XVI ст.) [18]. Слід, однак, зазначити, що вищеназвані чисті типи просторової конструкції церковних верхів зустрічаються не так часто в порівнянні із змішаними.

3. Твори дерев'яного сакрального зодчества Олега Слєпцова

Переходячи безпосередньо до аналізу проектів українських дерев'яних церков, створених Олегом Слєпцовим, слід зазначити широку палітру застосовуваних ним прийомів організації композиції та просторової конструкції храмів, серед яких маємо яксуто національні, так і такі, щовідносяться до похідних традицій храмобудівництва східнохристиянського і не тільки. Загалом, з перегляду проектів складається враження, що митець, свідомо чи підсвідомо, підживлює свою творчість архетиповими ідеями архітектури багатьох культур і часів, і відчуває себе скоріше «людиною світу», тим більше цікавими є результати його творчих пошуків, що з одного боку створюють церкви в річищі національних традицій храмобудівництва, а з іншого, постійно збагачують їх новими композиційними й конструктивними вирішеннями.

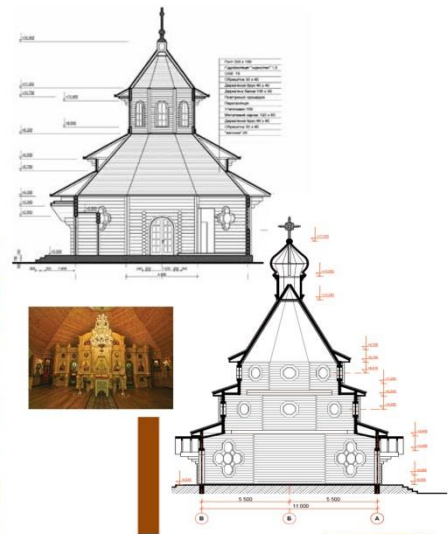
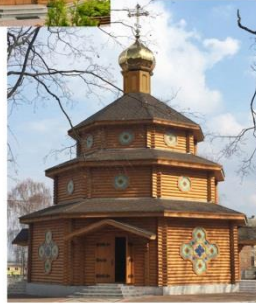
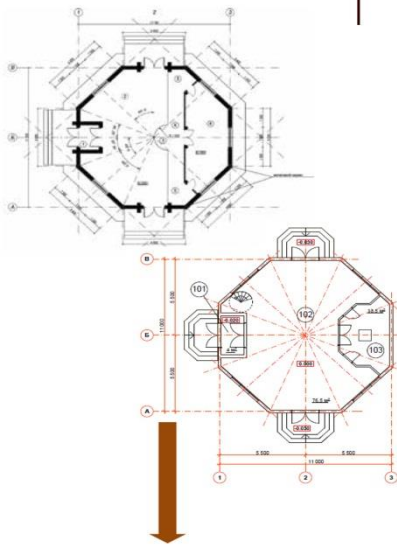
Зокрема, архітектор вельми захоплюється суто центрично-вертикальною восьмикутною в плані формою дерев'яних церков, що певною мірою асоціюється з ротондальними (тобто круглими в плані) історичними прикладами мурованих храмів. Цей тип сакральних будівель, як вважається, веде свою

генеалогію в тому числі і від малочислених моноптерів – круглих храмів пізньої Античності, що згодом передали свої основні композиційні характеристики у храмобудівництво ранньої Візантії. Втім, та сама форма є й глибоко національною, оскільки пов'язана, тепер вже в її автентичному восьмикутному безстолпному варіанті з архітектурою давніх поліських клунь, які, як небезпідставно вважають фахівці [14-15], і стали багатьох в чому композиційним і конструктивно-просторовим витоком архітектури української дерев'яної церкви. До згаданого типу належать такі роботи Олега Слєпцова, як церкви Всіх Святих землі Української у Миронівці та св. Димитрія Солунського в етнографічному комплексі «Українське село» у с. Бузова під Києвом (*рис. 4*).

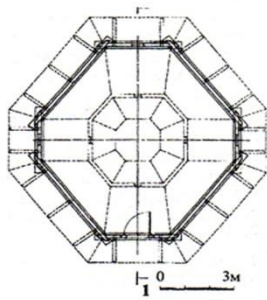
Зважаючи на кремезні пропорції обох цих храмів, відсутність всередині характерного для ротонд опорного кільця стовпів та просторову конструкцію верхів, що являє собою традиційні для української дерев'яної церкви приземкуваті кількаярусні заломи, асоціативна семантика образу тут звертається все ж не до Антично-Візантійської храмової моделі, а скоріше саме до зразків архаїчних українських центричних церков схожого типу, таких, якою, ймовірно, була церква Воскресіння в Галичі, археологічні залишки якої зараз досліджуються [21]. Втім, нечисленні приклади схожих за композицією церков і досі збережені на Львівщині (як то церква св. Параскеви з Буську або ж Дмитрієвська цвинтарна каплиця з с. Добротвір, *рис. 4*) і однозначно мають тісний зв'язок з давніми дохристиянськими традиціями українських територій [15-16]. Втім, архітектурні образи цих двох церков Олега Слєпцова дотичні також і до традицій самотньої української храмової архітектури козацької доби, що виявлено не лише у формі багатозаломних восьмикутних у плані від пригрунтового рівню центральних верхів, а й у специфіці обрисів віконних отворів – трапецієвидних, або ж композитних хрестового типу, на основі поєднання восьмикутників. Подібні форми отворів активно використовувалися в українських козацьких храмах XVII ст. Втім, навіть в таких, задалося б, віддавна уживаних просторових рішеннях, майстер наважується на певні формотворчі новації. Як то, наприклад, у церкві св. Димитрія Солунського присутнє загалом нехарактерне для української дерев'яної церкви розділення тєктоніки конструкції: в інтер'єрі простір розкривається одним, архаїчним за пропорціями наметовим заломом, ззовні ж церква має два заломи, верхній з яких є суто косметичним, а не конструктивним елементом будівлі (*див. рис. 4*). Цікаво, що церква св. Димитрія Солунського вирішена як частина храмово-етнографічного музейного комплексу св. Великомученика Димитрія Солунського (с. Бузова Київської області, *рис. 5*). Цей комплекс складається з двох поєднаних тематичних частин, одна з яких має суто сакральну функцію.

А. Планування

Б. Композиція

С. Просторова
конструкція та інтер'єр

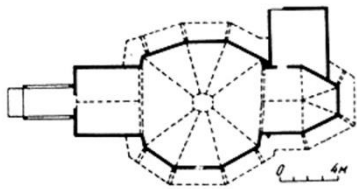
**Церкви св. Димитрія Солунського в с. Бузова
та Всіх Святих землі Української в с. Миронівка**



**Церква Воскресіння
в Галичі
(археологічна
реконструкція Ю. Дибі)**



**Цвинтарна каплиця
у Добротворі, Львівщина**



Церква св. Параскеви у Буську, Львівщина

Рис 4. Церкви у с. Бузова і с. Миронівка. Архітектурно-генетичний аналіз.

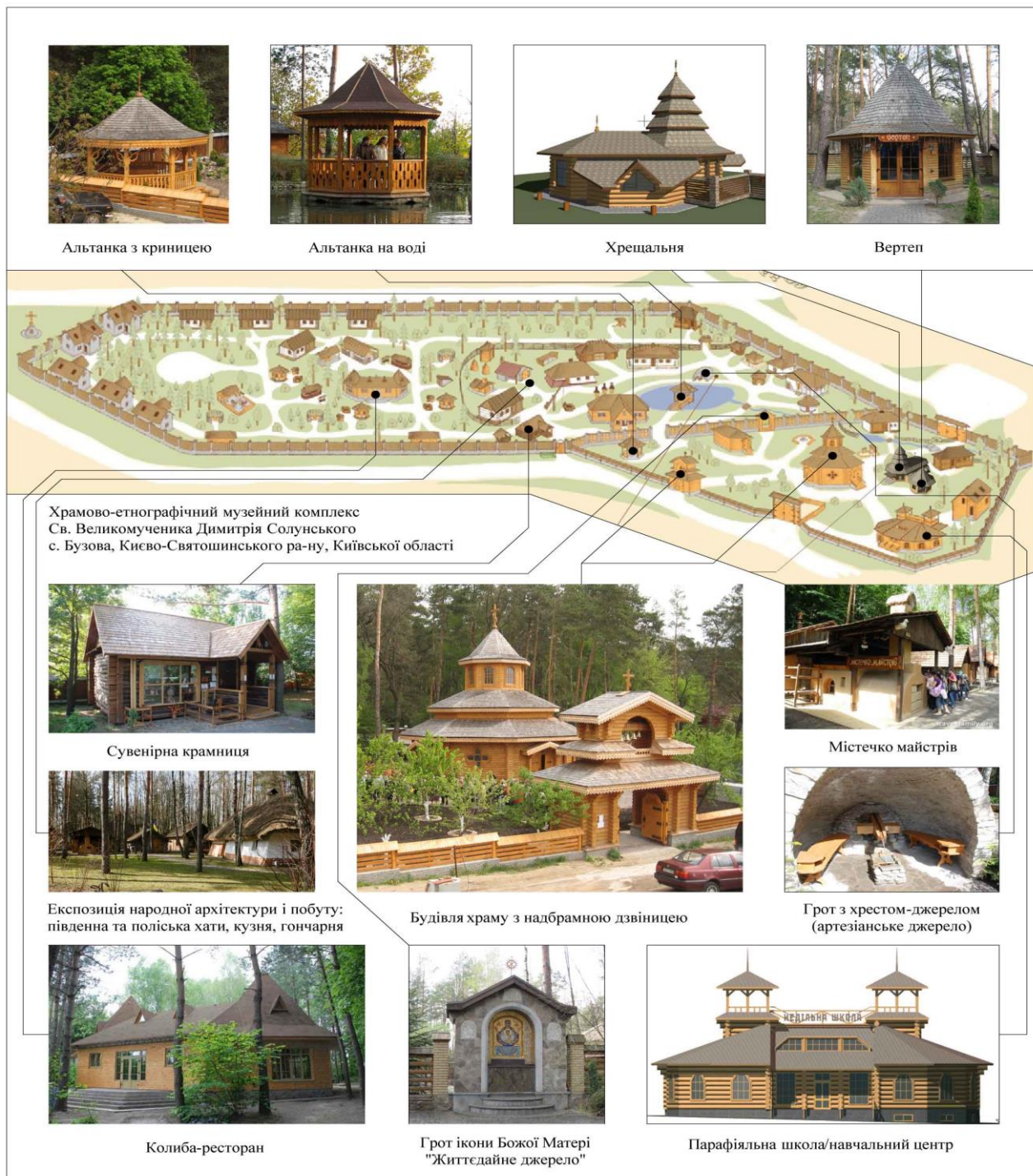


Рис 5. Храмово-етнографічний музейний комплекс Св. Великомученика Димитрія Солунського, с. Бузова, Києво-Святошинського району, Київської області.

Це невеличка територія з дерев'яною церквою св. Димитрія Солунського (див. рис 4), надбрамною відкритою за типом Давньоруської дзвонниці зрубною дзвіницею, вирішеною в традиційних формах дерев'яних надбрамних дзвіниць слов'янського фортечного та храмового будівництва. Праворуч від церкви розташовано зрубну будівлю Парафіянської школи, що своєю міцною похилою покрівлею та наявністю двох легких відкритих башт по кутам гребня даху відчутно нагадує традиції Закопанського громадського будівництва кінця ХІХ – початку ХХ ст. Особливо цікавою складовою комплексу св. Димитрія Солунського є окрема зрубна будівля Хрещальні, поєднана в плані переходом з наметовим восьмикутним павільйоном Вертепу. Для вирішення образу Хрещальні архітектор влучно застосував акцентний елемент ярусної, поєднаної з інтер'єром вежі бойківського типу, встановленої над основою суто авторського, оригінального планування. Сакральний комплекс доповнений простою наметовою восьмикутною в плані капличкою над джерелом та обнесений дерев'яним парканом з дашком по верху. Подібний склад будівель сакральної частини комплексу повністю відповідає як традиціям сільських церковних комплексів української давнини так і сучасним потребам церковної громади (див. рис 5). Друга частина етнографічного комплексу має навчально-розважальну функцію. Тут, серед світлого гаю, навколо мальовничого ставка з джерельним гротом та альтанкою на острові, розташовуються декілька прикладів традиційних українських хат, кузня, гончарня, містечко-майстрів, де проводять майстер класи з гончарства, ковальства та інших українських традиційних мистецтв, ресторан-колиба та сувенірна крамниця (див. рис 5).

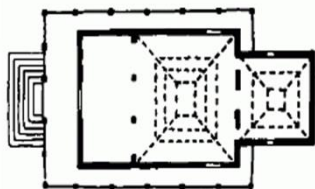
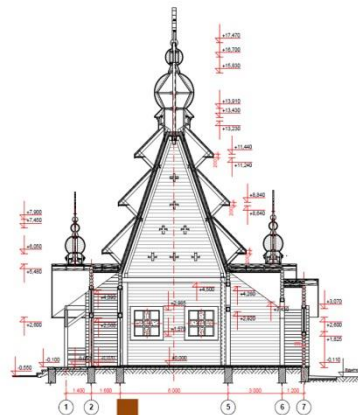
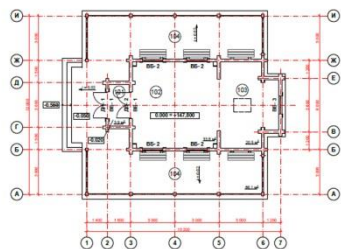
Загалом, збудований із світлої деревини комплекс складає надзвичайно приємне, тепле, легке і радісне враження, одночасно відповідаючи як потребам сільської церковної громади, так і дозволяючи місцевим мешканцям та туристам, дітям і дорослим, багато чого навчитися, доторкнутися до давніх національних традицій, побуту, ремесел та ритуалів, а також просто відволіктися від повсякденності, розважитися і приємно відпочити на природі.

В церквах Божої Матері в с. Олександрівці та Свято-Покровській в с. Зеленьки архітектор відходить від пріоритетів застосування суто центрично-вертикальних композицій і створює образи храмів на основі характерного для України тризрубного плану, втім, з певними авторськими варіаціями (рис. 6, 7). Цікаво, що при умові схожої парадигми плану, образність церков в Олександрівці і Зеленьках вийшла гранично різною. Церква в Олександрівці, що не має звичної для української дерев'яної церкви акцентованого розширення центральної кліті, а лише оточену глибокими галереями вужчу вхідну частину (олтарна ж кліть є рівною за шириною з нефом), нагадує за плануванням деякі церкви лемківського типу [22, 23] (див. рис 6).

А. Планування

Б. Композиція

С. Просторова
конструкція та інтер'єр



Михайлівська церква
з Шелестово
(перенесена в Мукачєво)

Церква Божої Матері
в с. Олександрівка



Церква у Боргунді,
Норвегія



Михайлівська церква,
с. Кути, Львівщина



Монастир Салін,
Мандалай, М'янма



Монастир Пура
Бесаких, Балі

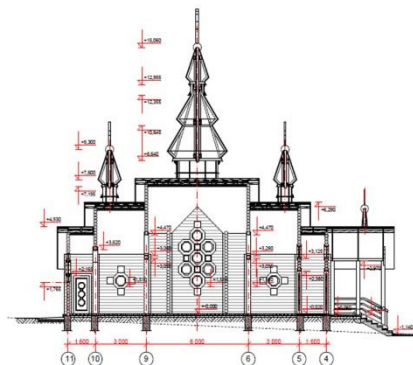
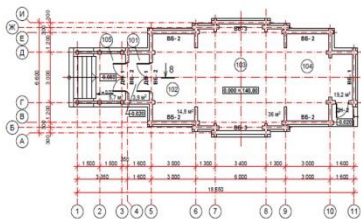


Літній олтар
монастир Сапанта,
Марамуреш, Румунія

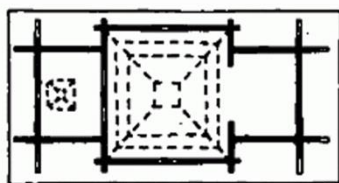
Рис 6. Церква у селі Олександрівка. Архітектурно-генетичний аналіз.

А. Планування

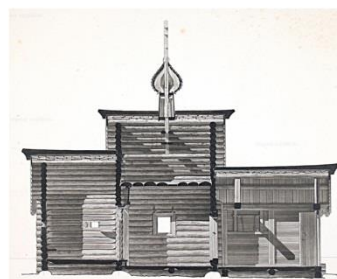
Б. Композиція

С. Просторова
конструкція та інтер'єр

*Свято-Покровська церква
в с. Зеленьки*



*Михайлівська церква
в с. Ужок, Закарпаття*



*Церква Воскресіння Лазаря,
заповідник Кіжі, Росія*



*Преображенська церква
м. Новгород, Росія*

Рис 7. Церква у с. Зеленьки. Архітектурно-генетичний аналіз.

Втім, розвинутий і тектонічно виражений в інтер'єрі домінуючий центральний верх шатрового типу (на відміну від більш характерного для архітектури Західної Європи домінування вхідної каркасної башти-дзвіниці у лемківських церквах) повертає будівлю в річище суто національних традицій. Завдяки своїй косметичній (тобто – не конструктивній) ярусності в екстер'єрі, могутній центральний верх церкви ще й дивним чином кореспондується із суголосно центрично-вертикальними, дахово-ярусними композиціями норвезьких ставових церков (див. *рисб*). Схожа різниця тектоніки інтер'єру (зрубний намет) та пластики екстер'єру (косметична ярусна слоїста структура) церковного верху іноді спостерігається також і в церквах бойківського типу, зокрема, можемо бачити її на прикладі вирішення просторової конструкції центрального верху Михайлівської церкви з с. Кути Львівської області та ін. (див. *рисб*). Крисаті яруснічленування центрального верху церкви з Олександрівки викликають також поверхові асоціації з каркасними ярусними конструкціями літніх олтарів румунського Марамурешу і близьких до них за просторовою конструкцією сакральних дерев'яних бірманських башт-п'ята, так само, як і ярусних башт-меру з храмової архітектури острова Балі (див. *рисб*).

Храм у Зеленьках спроектований на основі більш традиційної для української дерев'яної церкви моделі тризрубного плану з ширшою серединною кліттю (див. *рис. 7*). Втім, такі нетипові для України композиційно-просторові особливості, як надзвичайна протяжність об'єму у напрямку схід-захід за рахунок прибудови далеко висунутого вперед ганку і особливо – три косметичні, увінчані булькатими главками й не поєднані з інтер'єром тендітні верхи, викликають скоріш стійку асоціацією с архітектурою малих клітських церков російської півночі, класичним представником яких можна вважати церкву св. Лазаря з архітектурного заповідника Кіжського Погосту в Росії. (див *рис. 7*). Однак, не зважаючи на це, певної родзинки церкві додає майстерно запроектований інтер'єр центрального нефу, що не є по суті квадратним у плані, а за рахунок бічних ризалітів має певний натяк на хрестовість, завдяки чому проектувальнику вдалося створити цікавий інтер'єр, в тому йдобитися характерного для української дерев'яної церкви ефекту зорового підвищення центральної частини внутрішнього простору храму шляхом влаштування оригінальних просторових перехрещень зрубних конструкцій трикутних фронтонів з площинами двоскатного покриття даху. І хоча певні асоціації щодо цієї композиції викликає архітектура деяких поскатних церков давньоруського Новгорода (і, в першу чергу, Спасо-Преображенської церкви на Іл'їнській вулиці), аналогів подібного композиційно-планувального рішення, нам виявити не вдалося.

Нескладно помітити, що всі наведені вище приклади дерев'яних церков роботи архітектора Олега Сlepцова загалом належать до описаної на початку статті «центрично-підпорядкованої» традиційної композиційної структури українських дерев'яних церков, що очевидно є генетично пов'язаною з Ірано-Закавказькою семантичною моделлю храмобудівництва зароастрійського та візантійського кореня (див. рис 1, 2). Слід також зазначити глибоку прихильність майстра до традиційних композицій і просторових конструкцій української дерев'яної церкви в поєднанні з творчими новаторськими ідеями, що в багатьох випадках струменять з досвіду переосмислення семантичних форм східнохристиянського храмобудівництва початкових етапів розвитку, зокрема – закавказьких та ранньовізантійських композиційно-просторових архетипів VI-VII ст., а також активно повертаються до акцентування дохристиянського коріння української дерев'яної церкви. Зокрема, тут слід звернути увагу на цікаву авторську розробку Олега Сlepцова, так званий «світовид» – масивний різьблений дерев'яний світильник, що підвішується у центральному просторі храму на розтяжках, зазвичай під відкритим в інтер'єрі верхом (рис. 8) та має форму й декорування у вигляді сонячного кола, або ж його прадавнього слов'янського символу – сварги (див. рис 8). Таким чином, семантика цього оригінального світильника сягає давніших за християнство часів, продовжуючи і повертаючи під новим кутом давні національні традиції українців, і, що особливо цікаво – напряду відтворюючи в інтер'єрі традиційні для українських дерев'яних церков декоративні різьблені солярні мотиви одвірків і віконниць (див. рис 8). Втім, сам автор схильний скоріш виводити семантику образу «світовиду» від античних (пізніше – візантійських та давньоруських) підвісних світильників хоросів, символічних хрестів та мотивів українських вишиванок, що в свою чергу теж є цікавою ідеєю поєднання українських та загальносвітових сакральних коренів.

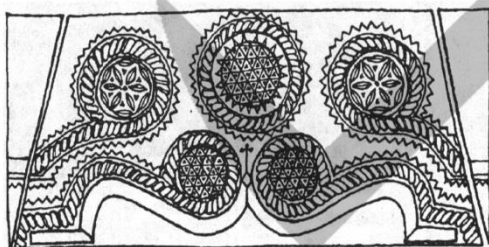
Висновки

Загалом, підсумовуючи результати аналізу архітектурно-просторових композицій та семантики образності дерев'яних церков і сакральних комплексів Олега Сlepцова, слід зазначити, що автор не працює цілеспрямовано у якомусь одному конкретно-завданому архітектурному стилі, річищі або напрямку. Він фантазер і митець, в його творчості яскраво проявляється «людина світу», що невимушено створює образ храму на основі загальносвітового художньо-інформаційного поля. Це свідчить по-перше про широкі професійні знання та серйозну історичну базу освіти Олега Сlepцова, а по-друге – про творчу гнучкість, сміливість та незаангажованості його творів.

Світовид - семантика форми



Світильники Світовиди - церкви в Зеленьках і в Миронівці



*Українські артефакти з
мотивами сварги:
різблення одвірків і посуду,
вишиванки, писанки*

Рис 8. Світовид. Семантика форми.

Проте, безсумнівно в творчості архітектора чітко простежується національний корінний погляд на православне храмобудівництво, що включає в себе як творчу роботу з канонічними формами і образами, так і гармонійно накладені на цю основу елементи новаторства. Майстер постійно розширює поле свого емоційно-художнього сприйняття в творчості: його рішення православних храмів легко збагачуються синтезом мистецтв – художньо-декоративними елементами, які посилюють емоційну складову сприйняття церкви та сакрального комплексу в цілому. Особливо імponує специфіка образності храмів Олега Слєпцова. Всі вони легкі й поетичні, оптимістичні, нарядні й стрімко піднесені, живо-кольорові, з яскравими мозаїками, вітражами, відкритим і таким само підвищеним, звернутим до неба, залитим божественним світлом внутрішнім простором, що певне втілює так близький їх автору підхід ритмічно-музичний, мелодійний, митецький. Олег Слєпцов – романтик, і це проявляються не лише у створених ним архітектурних образах, але й в інших аспектах його багатогранної натури й творчості: у його мелодіях, малюнках, gobеленах...

Такий шлях майстра можна лише привітати, адже саме збалансована пропорція сталості і новаторства народжує спадковість традицій та творчий розвиток форм, що до речі, є доволі важким завданням в річищі православного храмобудівництва, де традиційні композиції і конструкції в значній мірі є закоснілими і наближаються до ступеню канонів, і в тому мають тенденцію не лише зберігатися сторіччями, але й безкінечно тиражуватися, зупиняючись у розвитку. В подібних історичних умовах проектувальнику православної церкви треба мати по суті здібності канатохідця, аби втримати тонку рівновагу між «Сциллою і Харібдою» храмової архітектури: одночасно і продовжити традицію, і надати своєму творінню індивідуальних рис, які згодом, вже на новому етапі розвитку, також ймовірно ввійдуть в арсенал традицій. Саме це, до речі, і робить еволюцію храмової архітектури настільки захоплюючим процесом.

Джерела:

1. 長谷川周「インド仏塔紀行」—大阪：東方出版、2006。— 144 p. (*Хасегава Макото. Огляд буддійських ступ Індії – Осака: Тохошюппан, 2006. – 144 с.*)
2. Stierlin H. Hindu India – Paris: TASCHEN, 1998. – 237 p.
3. Кислюк К. В. Релігієзнавство / К. В. Кислюк, О. М. Кучер. – К.: Кондор, 2009. – 640 с.
4. Freeman M., Jacques C. Ancient Angkor. – Bangkok: River books, 2003. – 239 p.
5. Муриан И. Ф. Искусство Индонезии. С древнейших времен до конца XV века / Муриан И. Ф. – М.: Искусство, 1981. – 240 с.

6. Ожегов С. Архитектура Индокитая / Ожегов С., Проскурякова Т., Хоанг Дао Кинь – М.: Стройиздат, 1988. - 312 с.
7. Watanabe Yasutada. Shintoart: Ise and Izumoshrines – New-York: WEATHERHILL / Tokyo: HEIBONSHA. – 1964. – 193 p.
8. Бартенев И. А. Очерки истории архитектурных стилей / И. А. Бартенев, В. Н. Батажкова – М.: Изобразительное искусство, 1983. - 264 с.
9. Флиер А. Я. Идея центричности в древнейшей архитектуре / А. Я. Флиер // Архитектурное наследство. – М.: УРСС, 1999. - № 39. – С. 17-29.
10. Forman V. Borobudur – Prag: Artia, 1980. – 136 p.
11. Крюкова В. Ю. Зороастризм / Крюкова В. Ю. – Спб.: Азбука-классика – Петербургское востоковедение, 2005. – 288 с.
12. Сумбадзе Л. З. Архитектура грузинского народного жилища дарбази / Сумбадзе Л. З. – Тбилиси: Мецниерба, 1984. – 369 с.
13. Брунов Н. И. Архитектура Византии / Брунов Н. И. – М.: Изд-во литературы по Строительству, 1966. – С. 16-160.
14. Таранущенко С. А. Клуні українського Полісся // Народна творчість та етнографія. – 1968, - № 3. – С. 60-64.
15. Завада В. О происхождении шатра в деревянных храмах украинского Полесья // Архитектурное наследство. - 1996. - № 4. – С. 134-141.
16. Шевцова Г. В. Дерев'яні церкви України. – К.: Грані-Т, 2007. – 376 с.
17. Памятники архитектуры и градостроительства Украинской ССР: В 4 т. – К.: Будівельник, 1983-1986.
18. Шевцова Г. В. Українська дерев'яна церква: конструктивні прийоми розвитку вертикального внутрішнього простору та питання їх генези // Містобудування та територіальне планування. – К.: КНУБА, 2009. – Вип. 33. – С. 526-532.
19. Шевцова Г. Пространственная конструкция как один из ведущих показателей генезиса деревянных храмов // Вопросы всеобщей истории архитектуры. – М; Спб: РААСН-НИИТИАГ, 2016. – Вып. 6. – С. 149-168.
20. Шевцова Г. Пространственная конструкция срубного восьмерик на четверике: проблемы неконвергентной эволюции // Деревянное зодчество. Новые материалы и открытия. – М; Спб: РААСН-НИИТИАГ, 2015. – Вып. IV. – С. 25-42.
21. Дибя Ю. Українські храми-ротонди Х – першої половини XIV століть – Львів: Видавництво Національного університету «Львівська політехніка», 2005. – 108 с.
22. Лисенко Т. Л. Смешанные типы деревянных церквей Закарпатья // Архитектурное наследство. – М.: Стройиздат, 1988. – Вып. 35. – С. 97-105.

23. Buxton D. The wooden churches of Eastern Europe. An introductory survey. – London: Cambridge University press, 2008. – 406 p.

Romantic wooden sacral architecture by Oleg Sleptsov: global and national creative ideas.

The article is devoted to the compositional and shape-constructive analysis of Ukrainian sacral architecture buildings created by Oleg Sleptsov. There are accented the national identity traces of these works viewed from the position of the global sacral architecture ideas' developing.

Key words: Oleg Sleptsov, Ukrainian wooden church, national identity, global ideas of sacral architecture.

Статья посвящена композиционному и пространственно-конструктивному анализу произведений украинского деревянного сакрального зодчества архитектора Олега Слепцова. Анализ выполнен в русле акцентирования в работах архитектора черт национальной идентичности на фоне вовлеченности в глобальный процесс развития мировых идей формирования храмов.

Ключевые слова: Олег Слепцов, украинская деревянная церковь, национальная идентичность, общемировые идеи формирования храмов.