

УДК 5527

DOI: 10.17748/2075-9908-2016-8-1/1-87-92

ЛЕВЧЕНКО Ярослав Юрьевич,
Академия художеств, мастерская реставрации
профессора Ю.Г. Боброва
levchenko.yaroslav@gmail.com

LEVCHENKO Yaroslav Y.,
Academy of Fine Arts, Restoration Workshop of
Professor Y.G. Bobrov
levchenko.yaroslav@gmail.com

ПРОБЛЕМА КАНОНА В СОВРЕМЕННОМ ПРАВОСЛАВНОМ ИСКУССТВЕ США НА ПРИМЕРЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МАСТЕРСКОЙ Г. КОРДИСА

THE PROBLEM OF CANON IN US MODERN ORTHODOX ART ON THE EXAMPLE OF KORDIS'S WORKSHOP

Статья посвящена специфике преломления канона в монументальных росписях православных храмов на территории США и других зарубежных стран. Бытование канона в православном искусстве XXI века изучается с точки зрения проблемы взаимодействия новаторства и традиции в теоретическом и практическом аспекте. На примере мнений, высказанных различными исследователями, и конкретных образцов деятельности иконописной мастерской Георгиоса Кордиса рассматриваются подходы к канону, практикуемые у современных художников-иконописцев. Помимо этого, выделяются основопричины обращения мастеров современного церковного искусства к каноническим формам. Определяются задачи и цели, которые могут возникнуть перед мастером при работе по созданию предметов церковного искусства. Отмечаются причины обращения в начале XXI века к основополагающим приемам организации фрескового ансамбля, принятым в памятниках средневекового византийского церковного искусства. Изучаются источники, к которым обращается Кордис и руководимая им бригада художников. Подчеркивается, что выбор этого источника обусловлен достигнутой в византийском монументальном искусстве отточенностью и завершенностью пластического языка. С другой стороны, раскрывается ярко выраженное проявление индивидуальности руководителя бригады иконописцев, определяющего выбор стилистического источника, а также характер интерпретации канона в той или иной фреске. Анализируется церковное искусство стран, доминирующая роль в которых принадлежит таким ответвлениям христианства как католицизм и протестантизм, а также проводятся аналогии с православным церковным искусством России. Более того, уделяется внимание проблеме авторства в православном церковном искусстве. Приводятся точки зрения церковно служителей по этой проблематике.

The article is devoted to the specific features of interpretation of canon in the frescoes painting of Orthodox churches on the territory of the United States and the other foreign countries. The problem of canon in the Orthodox art of the 21st century is investigated on example of meanings offered by different specialists and the work of icon-painting art studio led by Georgios Kordis there are regarded the approaches to canon that are practiced by the contemporary icon-painters. Also there are characterized the reasons why the basic means of organization of fresco ensemble that were worked out in the Byzantium church art are frequently used at the beginning of the 21st century. There is emphasized that choice of origin that is used as landmark by G. Kordis and his work team is based on elegance and completeness of plastic language of the Byzantium monumental art. From the other side there is revealed the clearly defined individuality of master who is the leader of team of icon-painters and determines the choice of stylistic source and in one or another fresco. As well as that, it is paid attention to the problem of authorship in the Orthodox Church art. There are priest's point of view about this issue.

Ключевые слова: православные храмы, канон, монументальная живопись, фрески, церковное искусство, иконография, иконописная мастерская

Keywords: Orthodox churches, canon, monumental painting, frescoes, church art, iconography, icon-painting studio

Проблема канона является одной из наиболее значимых для современного храмового православного искусства. В настоящее время существуют различные точки зрения на эту проблему. Однако в данном случае за основу следует принять мнение, высказанное Архимандритом Александром (А.Н. Федоровым). В статье «К вопросу о границах канона в зодчестве и изобразительном искусстве Церкви» он отмечает, в частности, следующее: «При использовании термина “канонический” речь идет о том, что нормативно для Церкви. Упорядочение касается всех сторон архитектурного творчества с его “пользой, прочностью и красотой” и деятельности на изобразительном поприще с его иконографией, техникой и стилистикой. Однако более логичным видится все-таки четырехчастный анализ произведений архитектуры и изобразительного искусства: назначение (место в пространстве и в системе церковных искусств), внутренняя структура (место в типологии форм или в иконографической классификации), стилистика, материалы и конструкции и материалы и техника исполнения» [1, с. 4]. Это определение канона в церковном искусстве в целом поддерживает и Ю.Г. Бобров: «Иконографический канон (правило) выражает **весь строй средневекового искусства** (выделено мною – Я.Л.) <...>. Вне его трудно понять внутренний духовный смысл памятников той эпохи. Канон, освященный вековой церковной традицией, обуславливал общую композицию, колорит, детали изображения и потому оказывал существенное влияние на стиль произведения. Соблюдение канона означает следование истинному прообразу» [2, с. 8]. Развивая эту мысль, автор отмечает, что «упорядочен-

ность изображения, выработанная в художественной практике поколений, закреплялась в иконографическом каноне. Понятие канона включает в себя канон пропорций, цветовой и композиционный каноны. С их помощью достаточно жестко закреплялись в сознании символические значения, что освобождало художника от необходимости их разработки и сосредоточивало его творческую энергию на выразительности изобразительной формы» [2, с. 10]. Последнее утверждение представляется особенно важным применительно к ситуации в храмовом искусстве начала XXI в., где художники, создающие росписи в православных храмах в России и в зарубежных странах, опираются прежде всего на каноны, выработанные в средневековом византийском и древнерусском искусстве.

Рассматривая проблему канона, следует подчеркнуть, что главной профессиональной задачей современного иконописца при создании новых произведений церковного искусства становится выбор прототипа будущего произведения. Здесь для нас представляются ценными отдельные положения, содержащиеся в книге И. Языковой «Со-творение образа. Богословие иконы» [8] и в статье «Икона. XX век», написанной в соавторстве Ириной Языковой и игуменом Лукой (Головковым) и опубликованной в сборнике «История иконописи. Истоки. Традиции. Современность. VI-XX века» [4]. Несмотря на то, что у этих авторов вопрос о развитии современного церковного искусства рассматривается в основном на примере российской иконописи XX в., мы встречаем здесь несколько важных наблюдений, проясняющих ситуацию в отношении выбора стилистического первоисточника (в нашем случае связанного со средневековой, в первую очередь византийской традицией) и бытования канона в современной монументальной живописи в православных храмах зарубежья. Так, в книге «История иконописи» мы встречаем следующее утверждение: «Конечно, иконописец должен не слепо копировать, а, изучая художественный язык иконы, почувствовать и понять связь этого языка, научиться мыслить в традиции. В древности мастера не писали копий – с чтимых икон делали списки, нередко повторявшие только иконографические особенности образца. Но сегодня, когда мир изменился и традиции утрачены, для понимания современными художниками выполнение копий-списков просто необходимо» [4, с. 241].

Средневековые византийские мастера и их русские последователи видели главную свою задачу в следующем: образ должен быть абсолютно ясен и понятен, а событие Священной истории в сложных композициях существеннее, чем каждый отдельный персонаж. В данной ситуации наиболее предпочтительной становится симметричность построения сюжета с основной фигурой в композиционном центре. В таком случае персонажи разделены на равные группы. Также отсутствует перегруженность лишними деталями, которые могут отвлекать от смысла представленной сцены. При этом в изображении сцен Святого Писания применяется фронтальный принцип организации фигур. Это во многом осложняло работу византийских художников, поскольку в таком случае утрачивалась связь между образами, а профильное изображение не дает взаимосвязи между сюжетом и паствой, что недопустимо с точки зрения богословского учения. Трехчетвертной поворот, появившийся в византийском, а после и в русском церковном творчестве и используемый также современными иконописцами, объединив оба варианта, стал основным ракурсом изображения и также может рассматриваться как канонический. «...В декорации, ориентированной на буквальное воспроизведение событий Спасения, необходимо изображать сами эти события, то есть евангельские сцены, где нельзя ограничиться фронтальным расположением. И византийские художники нашли гениальный выход из положения. Они стали располагать живопись <...> на изогнутых поверхностях, где фигуры могли взаимодействовать друг с другом, не теряя своей достойной фронтальности» [5, с. 277], – отмечает Г.С. Колпакова.

Смысл росписей в данном случае предстает в двойственной интерпретации – движение в рамках сюжета передает профиль, а связь с паствой – фас. Такое изображение фигур и предполагает для образа возможность принимать поклонение со стороны верующего. В то же время для изображения злых сил, их ликов и фигур используется профильный ракурс. Важно отметить, что выработанная система ракурсов позволяет в этом случае осуществлять связь фигур персонажей божественного сюжета с паствой за счет применения фронтального ракурса. Отклонением от общей схемы выступает полуфронтальный ракурс, который в целом не способствует взаимосвязи действий персонажей внутренней композиции. Их диалог происходит не в пространстве изображения, а в воображаемой точке схода за его пределами. Именно этим обусловлено застытие движения фигур и его некоторая жесткость. Древнерусские памятники фресковой живописи сохраняют традиции средневизантийского периода, особенности которых в аспекте формирования канона были кратко рассмотрены выше.

В чем же заключается причина возрождения интереса современных художников, создающих фрески в православных храмах в России и за рубежом, к средневековому наследию? Человек в церкви созерцает вневременные догмы в пространстве ее интерьера, в первую очередь, благодаря принципам, заложенным в построении композиции фресок, что позволяет со-

временному мастеру вслед за его средневековыми предшественниками выстроить пространство, обладающее мощной силой эмоционального воздействия на верующего. Здесь обнаруживает себя еще один важный отличительный признак канона, который проявляется и в работах современных художников, создающих иконы и фрески в храмовых интерьерах. В настоящее время необходимость достижения ансамблевого единства фресок с архитектурой храма и с сохраняющимися на протяжении многих столетий формами отправления православных обрядов не отрицает самостоятельного от культовых предписаний художественного значения росписей. В данном случае речь идет о подлинно творческом подходе к созданию образа, имеющего сакральное содержание и пробужденного к жизни прочной религиозной основой, на которой зиждется деятельность самих художников – авторов фресок. В данном случае мы сталкиваемся со сложным вопросом о правомерности отнесения произведения, выполненного для храма (будь то икона или фреска), к искусству в строгом смысле этого понятия. С другой стороны, учитывая тот факт, что к настоящему времени уже утвердились искусствоведческие подходы к оценке и интерпретации памятников средневекового религиозного искусства (в данном случае – Византии и Древней Руси), мы признаем правомерность именно такого подхода, основанного на анализе художественного (цветового, композиционного, ритмического) строя фресок или мозаик и их соотношения с пространством храма. Безусловно, здесь проблема соблюдения канона становится особенно важной. В связи с этим следует также обратиться к точке зрения Флоренского: «Каноническая форма – это форма наибольшей естественности, то, проще чего не придумаешь, тогда как отступления от форм канонических стеснительны и искусственны <...> Напротив, в канонических формах дышится легко: они отучают от случайного, мешающего в деле, движения. Чем устойчивее и тверже канон, тем глубже и чище выражает он общечеловеческую духовную потребность: каноническое есть церковное, церковное – соборное, соборное же – всечеловеческое» [7, с. 83].

В случае с рассматриваемой нами темой важна также проблема авторства в православном церковном искусстве. Необходимо привести еще одно немаловажное наблюдение отца Павла Флоренского: «Икона – традиционное искусство, в то же время, как и всякое искусство, икона предполагает творчество. Канон достаточно четко регламентирует художника, тем не менее, икона имеет свою логику развития, свою эволюцию, и мы знаем, что каждая эпоха добавляла что-то к соборному опыту иконописной традиции. Самое трудное для иконописца – найти гармонию между соблюдением единого канона и творчеством, которое всегда индивидуально между следованием традиции и новаторством в искусстве, которое неизбежно в искусстве, если оно живое, – отмечает Флоренский. – Истинный художник хочет не с в о е г о (здесь и далее – разрядка П. Флоренского) во что бы то ни стало, а прекрасного, то есть художественно воплощенной и с т и н ы в е щ е й, и вовсе не занят самолюбивым вопросом, первым или сотым он говорит об истине» [7, с. 77]. Приведенной точке зрения, связанной с пониманием первостепенной роли Божественной истины как главного критерия оценки иконы, соответствует и позиция архимандрита Зинова, автора ряда значительных икон и храмовых росписей: «Православная церковь всегда боролась против обмирщения церковного искусства. Голосом своих соборов, святителей и верующих мирян она защищала его от проникновения чуждых ему элементов, свойственных искусству мирскому. Нельзя забывать, что как мысль в религиозной области не всегда была на высоте богословия, так и художественное творчество не всегда было на высоте подлинного иконописания. Поэтому ошибочно считать непогрешимым всякий образ, даже если он красив и простоял в храме сто или двести лет <...> учение церкви может быть искажено кистью, как и словом» [3, с. 58].

В начале XX в. церковное искусство стран, где доминирующая роль принадлежит католицизму и различным ответвлениям протестантизма, развивалось под влиянием стилистических новаций модерна, а также на основе изменений строительных норм. В это же время происходит возвращение в актуальный художественный контекст уникального наследия Допетровской Руси. Однако в России новые церкви с 1917 до конца 1980-х гг. фактически не возводились, и новое свое развитие традиция православного храмового зодчества получает только на исходе XX века. Основные тенденции развития православной храмовой архитектуры можно проследить в большей степени на примере зарубежных стран (Западная Европа, США). Следует особо отметить, что начиная с середины XX в. храмовое строительство постепенно выходит за пределы традиционно христианских стран, с чем, в свою очередь, также была связана необходимость пересмотра проблемы канона. В это же время в католических и протестантских храмах практически исчезают фресковые росписи, мозаики и другие виды убранства, традиционно использовавшиеся в христианских храмах предшествующего периода. Теперь архитектор, как правило, выступает единоличным создателем храмового пространства за счет использования световых, цветовых, фактурных эффектов, создаваемых формами и особенностями конструкции здания церкви.

Еще одна важная тенденция, затронувшая в том числе и фресковое убранство православных храмов, заключалась в стремлении к сближению религии с социальными и духовными запросами современного общества. Пространство церковного сооружения в последние десятилетия все чаще используется не только как место богослужения, но и как своего рода общественно-социальный центр. Кроме того, при многих храмах сооружаются помещения для нужд приходов. В отличие от храмов, находящихся на территории Восточной Европы и Ближнего Востока, в оформлении интерьеров церквей в западноевропейских странах преобладающей формой внутреннего убранства является витраж (с другой стороны, в это же время в католических и протестантских церквях практически исчезают росписи, мозаики и другие виды убранства, традиционно использовавшиеся в христианских храмах предшествующего периода). Примечательно, что в большинстве случаев церкви в зарубежных странах создавались в рамках «неорусского стиля». Наиболее значительными примерами православных церквей, построенных в XX в. за рубежом, являются: церковь Свято-Троицкого монастыря (Джорданвилль, Штат Нью-Йорк, 1940-е), Свято-Владимирский храм-памятник (Джексон, Штат Нью-Джерси, 1951–1965), храм-памятник Церковь Святого Иова Многострадального (Брюссель, Бельгия, 1934), церковь Успения Богородицы Сен-Женевьев де Буа, Париж, 1938–1939), Собор иконы Божией Матери «Всех скорбящих Радость» (Сан-Франциско, США), Ильинский храм (Хельсинки, Финляндия, 1951–1953), Преображенский собор (Новый Валаам, Финляндия, 1975–1977). В основном постройки русской зарубежной церкви данного периода имели сравнительно небольшие размеры, что объясняется отсутствием серьезного финансирования. Кроме того, по этой же причине архитекторы, как правило, вынуждены были отказываться от использования богатого декора. Исключением является только Собор иконы Божией Матери «Всех скорбящих Радость», выгодно выделяющийся обилием мозаичного убранства. Также следует учитывать, что большое количество нововведений в храмовом убранстве европейских стран и США связано с требованиями, предъявлявшимися той или иной конфессией к архитекторам и художникам. В странах православного мира на протяжении всего XX в. продолжалось строительство храмов в традиционных формах с каноническими росписями, бытовавшими в регионе, где возводился храм. В качестве примера может выступать храм апостола Андрея Первозванного в г. Патры, Греция (арх. Э. Робер, 1902–1974), где в создании убранства интерьера ведущее место принадлежит мозаике. При строительстве православных церквей в балканском регионе зодчие во второй половине XX – начале XXI века ориентируются на канонические предписания, утвердившиеся еще в эпоху раннего Средневековья как в архитектуре, так и в монументальном декоре. В качестве примера можно назвать храм св. Василия Острожского в Лепосавиче и храм Димитрия Солунского в Митровице, сооруженные в конце XX в.

Также следует упомянуть ряд соборов, росписи которых выполнены в «неовизантийском» стиле. В данном случае авторами фресок являются преимущественно греческие мастера, которые в последние годы работают также в странах, где православие не является основной религией. Здесь следует выделить иконописную мастерскую Георгиоса (Йоргоса) Кордиса, которая выполнила росписи в следующих храмах: Монастырь Дохиар (Docheiariou Monastery, Святая гора Афон), Собор святого Георгия (St. George Orthodox Cathedral, Бейрут, Ливан), Храм Успения Богородицы (The Church of Dormition of Theotokos, Герак, Атика, Греция), The Church of Transfiguration (Халандри, Греция), Monastero della Piccola Famiglia della Ressurrezione (Валериппа Чесена, Италия), Церковь Святого Николая (St. Nikolas Church, Бейрут, Ливан) Fanerwmeni Church (Вулармени, Греция), Церковь Святой Троицы (Holy Trinity Church, Колумбия, США), Храм Святой Софии (St. Sophia, Valley Forge, Филадельфия, США).

Здесь мы сталкиваемся также с проблемой свободы в рамках канона, которая находит особое преломление в практике деятельности мастерской Георгиоса Кордиса. Заслуживает внимания отношение этого художника к внесению изменений в порядок расположения росписей, который имеет место в большинстве храмов США, расписанных руководимой им мастерской. В целом внесение таких изменений приветствуется художником и обусловлено личностным отношением мастера к изображаемому сюжету или образу. «Творчество в Церкви, – отмечает Г. Кордис, – это когда ты говоришь то же самое, что было сказано для тебя, но говоришь это самостоятельно, от себя самого, изнутри себя. И перед иконописцами стоит именно эта проблема. Вопрос не в том, чтобы создать новый образ Христа, но чтобы произнести эту икону из себя, из своей глубины, вывести этот образ из своего внутреннего мира» [6].

При рассмотрении проблемы канона применительно к росписям, выполненным мастерской Кордиса, речь идет не просто о проявлении творческой индивидуальности художника (как это на протяжении не одного десятилетия происходит в католической и протестантской храмовой живописи), но также о необходимости учитывать предпочтения заказчиков, что также предполагает внесение изменений в канон, сформировавшийся в средневековую эпоху. В условиях ситуации, сложившейся в современном монументальном искусстве стран Православного мира,

от этих предпочтений зависит многое в плане трансформации и дальнейшего бытования канона, восходящего к средневековой живописи, как в зарубежных странах, так и в России. Возьмем в качестве примера росписи, созданные художниками мастерской Кордиса, в Церкви Святой Екатерины в Брайнтри (Saint Katherine, Braintree). Здесь заметна большая сдержанность и торжественность, соответствующая принятой программе храмовой росписи. Сцена Евхаристии в данной росписи размещена между двумя сдвоенными полукруглыми окнами. Принцип единства композиционного решения положен в основу изображения Чудес, где авторы росписей близки к соблюдению принципа изокефалии: над головами Христа и Его учеников как бы проведена незримая линия, соответствующая изображению тверди земной. Лишь в отдельных сегментах росписи введены заметные акценты, в качестве которых выступают архитектурные сооружения. Так, в изображении сцены исцеления слепого можно отметить значительную композиционную роль, возложенную на башнеобразное здание, под которым помещена фигура человека, наблюдающего сцену исцеления. В то же время горки-лестадки размещены здесь в таком порядке, чтобы также поддерживать ощущение мерного чередования, соблюдаемого и при изображении фигур и тех групп, в которые они объединены. Цветовое решение росписей в данном фресковом ансамбле основано на отчетливо выраженном контрасте охристо-желтого и оранжево-красного в подкупольном пространстве и светло-синего на парусах и в апсиде. Благодаря такому подходу к решению живописного убранства церкви достигается ощущение особой монументальности, неизбежного величия евангельских истин. В известной степени здесь обыгрывается контраст между чистотой белых стен, занимающих основной объем храма, и пространства, располагающегося под куполом, как «главой Господней». Важно обратить внимание и на то, что, если изображения на парусах храма Святого Георгия отмечены повышенной внешней динамикой, то в участках росписи в конхе апсиды и в подкупольном пространстве, напротив, главенствует ощущение торжественной статики, строго фронтальной ориентации фигур, силуэты которых утверждают тектоническую основу стены. Над нимбами помещена дуга с источниками электрического света, размещенными непосредственно над нимбами Святителей. Тем самым в данном случае за счет использования технических новшеств повышается степень воздействия изображений на молящегося. Здесь вновь используется прием контраста масштаба Образа Богоматери Великой Панагии (Оранты), представленной на золотом фоне и венчающей трехъярусную композицию, по отношению к сцене Евхаристии и святительскому чину. В целом в художественном решении этой и других росписей мастерской Кордиса находит убедительное подтверждение мысль, высказанная И. Языковой: «Икона не криптограмма, поэтому процесс ее прочтения не может заключаться в нахождении одноразового ключа; здесь необходимо длительное созерцание, в котором принимают участие и ум, и сердце» [8, с. 52].

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. *Архимандрит Александр (А.Н. Федоров)* К вопросу о границах канона в зодчестве и изобразительном искусстве Церкви // Проблемы развития отечественного искусства. Научные труды. – Вып. 32. – Январь/март 2015 г. – СПб.: Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, 2015.
2. *Бобров Ю.Г.* Основы иконографии памятников христианского искусства. – М.: Художественно-педагогическое издательство, 2010.
3. *Зинов, архимандрит.* Икона в литургическом возрождении // Памятники Отечества. – М., 1992.
4. История иконописи. Истоки. Традиции. Современность. VI–XX века. – М.: АРТ-БМБ, 2002.
5. *Колпакова Г.С.* Искусство Византии. Ранний и средний период. – СПб.: Азбука-классика, 2004.
6. Георгиос Кордис: Невозможно стать хорошим иконописцем без личного опыта церковной жизни [Электронный ресурс] – URL: <http://www.pravoslavie.ru/smi/36409.htm> (дата обращения: 04.08.2015).
7. *Флоренский П.А.* Иконостас. – М.: Искусство, 1994.
8. *Языкова И.* Со-творение образа. Богословие иконы. – М.: Издательство ББИ, 2012.

REFERENCES

1. Arkhimandrit Aleksandr (A.N.Fedorov). On the question of limits of the canon in the architecture and fine arts of the Church. Problems of national art development. [K voprosu o granitsakh kanona v zodchestve i izobrazitel'nom iskusstve Tserkvi. Problemy razvitiya otechestvennogo iskusstva]. *Nauchnye trudy*. no. 32. Pp. 3-16. (in Russ.)
2. Bobrov Yu.G. 2010. *The foundation of iconography of Christian art monuments*. 2010. (in Russ.)
3. Zinov, arhimandrit. *The icon in the liturgical revival. Monuments of the Fatherland*. 1992. (in Russ.)
4. *The history of iconography. The origins. Traditions. The present. VI-XX century*. 2002. (in Russ.)
5. Kolpakova G.S. *Byzantine Art. Early and middle period*. 2004. (in Russ.)

6. Georgios Kordis. (It is impossible to become a good painter without personal experience of church life) Available at: <http://www.pravoslavie.ru/smi/36409.htm> (accessed: 04.08.2015).
7. Florenskiy P.A. *Ikonostas*. 1994. (in Russ.)
8. Yazykova I. *Sotvorenie obraza. Bogoslovie ikony*. 2012. (in Russ.)

Information about the author

Левченко Ярослав Юрьевич, аспирант, кафедры русского искусства, Академия художеств, мастерская реставрации профессора Ю.Г. Боброва
levchenko.yaroslav@gmail.com

Получена: 22.11.2015

Для цитирования статьи: Левченко Я.Ю. Проблема канона в современном православном искусстве США на примере деятельности мастерской Кордиса. Краснодар: Историческая и социально-образовательная мысль. 2016. Том 8. № 1. Часть 1. с. 87-92.

doi: 10.17748/2075-9908-2016-8-1/1-87-92

Информация об авторе

Levchenko Yaroslav Y., Postgraduate Student, Department of Russian art, Academy of Fine Arts, Restoration Workshop of Professor Y.G. Bobrov
levchenko.yaroslav@gmail.com

Received: 22.11.2015

For article citation: Levchenko Y.Y. The problem of canon in US modern orthodox art on the example of Kordis's workshop. [Problema kanona v sovremennom pravoslavnom iskusstve SShA na primere deyatel'nosti masterskoy Kordisa]. Krasnodar. Istoricheskaya i sotsial'no-obrazovatel'naya mysl' = Historical and Social Educational Ideas. 2016. Tom 8. № 1. Vol. 1. Pp. 87-92.

doi: 10.17748/2075-9908-2016-8-1/1-87-92