

*Л. В. Оленич*

## **СОВРЕМЕННОЕ ХРАМОЗДАТЕЛЬСТВО В КУЗБАССЕ: ИТОГИ, ПРОБЛЕМЫ, ПЕРСПЕКТИВЫ**

Статья посвящается современному состоянию храмовой архитектуры и иконописания на территории Кемеровской области. Автор рассматривает проблему исторической преемственности между разными периодами дореволюционного храмоводательства и ситуацией в церковном зодчестве последних двух десятилетий. Выявляются те факторы, которые задерживают движение к стилистической целостности церковного облика, снижают развитие и закрепление утраченного в советский период художественно-канонического мышления мастеров, необходимого для реставрации старых и строительства новых церквей.

**Ключевые слова:** храмоводательство, храмовая архитектура, иконописание.

*L. V. Olenich*

## **CURRENT TEMPLE ERECTION IN KUZBASS: RESULTS, PROBLEMS AND PROSPECTS**

The article is devoted to the current state of temple architecture and iconography in Kemerovo region. The author reveals the problem of historical continuity between different periods of pre-revolutionary temple erection and the situation in the church architecture of the last two decades. Identifying those factors that inhibit the movement of the stylistic integrity of the church appearance, reduce development and consolidation, that was lost in the Soviet period, art and canonical thinking of the masters necessary for the restoration of old churches and construction of new temples.

**Keywords:** temple erection, temple architecture, iconography.

Завершился первый этап постперестроечной истории храмоводательства в Кузбассе – пространстве, географически почти совпадающем с территорией Кемеровской области. Начало этого периода связано с празднованием тысячелетия Крещения Руси в 1988 г. Именно тогда официально декларируемая свобода совести стала реальностью. За двадцать лет

возродились и упрочились важнейшие стороны церковной жизни, возникла новая Кемеровская и Новокузнецкая епархия, утвердилась география ее благочиний, построены сотни храмов и часовен, реставрированы наиболее значимые памятники дореволюционного храмоводательства. Эти два десятилетия были наполнены большой социальной активностью верующих,

интенсивным развитием церковного просвещения и богословия. Но здесь же сказывалось отсутствие культурного опыта, неизбежное на фоне колоссальных утрат XX в., разрушивших связь поколений в российском обществе.

Прерванная преемственность в церковном строительстве 90-х гг. замещалась экспериментированием с конструкцией, материалами, стилистикой образов. Единственное, чем это сдерживалось, – интуитивное ощущение канона, когда-то управлявшего всеми аспектами общественного бытия. «Верность апостольскому Преданию, исповедание веры, жизнь и творчество – все ограждается канонем. Вне канона нет и церковного образа и не может быть» [1, с. 352], – справедливо утверждает Л. Успенский.

Канон в своем генезисе – религиозная категория; еще в дохристианских культурах его значение всегда было мировоззренческим, универсальным, он никогда не сводился только к отдельной норме или образцу, как это свойственно секуляризованным представлениям. Ядром православного канона стала святоотеческая литургия, вокруг нее постепенно складывалась та гармоничная, хорошо упорядоченная, образно визуализированная модель мироотношения, которая должна наследоваться всеми продолжателями константинопольских, исконно-конфессиональных традиций. Но в трагическом духовном пути России было много внешней и внутренней агрессии по отношению к самым главным этнокультурным ценностям. Особенно тяжелыми оказались церковно-государственные противоречия XVII–XVIII вв., память о которых до сих пор не ушла из культурной реальности. У них был и очень важный эстетический аспект, внесенный петровскими реформами, направленными на тотальное обмирщение всей национальной жизни. Церковное искусство подверглось

всестороннему и насильственному уподоблению конфессионально-католической художественной модели: и в стилистике, и даже в иконографии, утратившей границы между сакральным и секулярным. Православные иконостасы и настенные росписи наполнились живоподобными формами, изображение которых опиралось на академические приемы, зародившиеся в искусстве итальянского Ренессанса. Это нельзя рассматривать как совершенствование, обновление древнерусских художественных традиций; здесь столкнулись принципиально разные богословско-эстетические установления, восходящие к антиномии двух христианских систем – восточной и западной. Первая из них стала выражением неизменяемой, иррационально-символической, одухотворенной модели бытия. Вторая, утратив каноничность, все время мимикрирует, спиритуальное подменяет чувственным, создавая неустойчивую картину мироустройства. Но в течение двух последних столетий для русского культурного сознания такое различие почти стерлось. Даже просвещенные люди называли допетровскую икону «примитивом», хотя и не отрицали в ней вероучительных смыслов. В исследованиях известного русского ученого Ф. И. Буслаева была показана глубинная связь слова и образа, живущая в древней иконе, но и тут эстетические достоинства «умозрения в красках» еще не осознавались. Только в начале XX в. русская икона получает мировое признание. Тогда роскошные частные коллекции церковного искусства впервые стали достоянием публики. И к этому времени, благодаря возрождению интереса к иконе у самых известных русских художников и ученых, начинает восстанавливаться теория «иконного письма». Ее опорой стала византийская эстетика. Церковные мыслители и изографы Средневековья понимали, что в иконе можно сосредоточить всю пол-

ноту символического, сверхразумного познания, и потому форма, его выражающая, не должна воздействовать подобно картине – через простое чувственное узнавание. Икона передает сущность первообраза, а не его телесную иллюзию. «Слова могут быть одни и те же, но именно образ есть наиболее яркое обличие всех искажений и отступлений от святоотеческого Предания. И именно в образе выступает со всей наглядной убедительностью расхождение между учением и духовной жизнью православия и западных исповеданий» [1, с. 355]. Такое искажение, прежде всего, проявляется в иконографии. И тут недопустимы смешения, эклектика, особенно в главнейших литургических образах. «Высшим выражением православной триадологии в искусстве является образ Святой Троицы – образ откровения триединого Бога, равночестности Лиц и промыслительного действия Божия в мире. Этот образ основан на факте священной истории – явлении Бога в образе трех мужей Аврааму. Это образ Великого Совета, единство Трех вокруг превечно предуготованной жертвенной чаши.., отбрасываются в этом образе все бытовые элементы и все сосредоточивается на догмате. ...Как откровение неизобразимого Божества, явление Аврааму может быть передано только символически, в виде трех безличных Ангелов. Поэтому всякое наименование Божественных Ипостасей в этом образе может быть только произвольным противоречием Шестому и Седьмому Вселенским Соборам. ...В римо-католичестве познание Святой Троицы зиждется на иных, нежели в православии, предпосылках. ...Латинское богословие отходит от духовного опыта и исходит из понятия Божественной природы. ...Здесь восприятие Троичного откровения основано не на личном богообщении – боговедении, а на логических построениях ...В результате этого отвлеченного подхо-

да сама Святая Троица представляется по аналогии с тварным миром, по образам и категориям земного бытия и человеческих взаимоотношений. ...Исходное положение римской триадологии – перенесение плана домостроительства во времени в план вневременного Божественного бытия, наглядно представляется... в двух образах: “Отечества” и “новозаветной Троицы”. ...Указанные образа являются попыткой показать не только троичность Божества, но и внутритроичные отношения, выражая основные положения филиоквистского богословия: Дух Святой есть “связь любви” между Отцом и Сыном (в новозаветной Троице). ...Здесь в Святую Троицу вводится не только антропоморфизм и зооморфизм (голубь как личный образ Духа Святого), но и возрастное, т. е. временное начало (Отец старше Сына). Но эти разрозненные фигуры, вырванные из разных контекстов и искусственно соединенные.., не представляют... ни равенства Лиц Святой Троицы, ни единства Их природы, а следовательно не могут быть Троичным образом» [1, с. 356–360]. Если бы такой анализ иконографии применялся в работе каждого изографа, из современной иконописи ушла бы та недоброкачественная эклектика, которая остается среди характерных примет нового церковного искусства.

Смешение исконных и инородных стилистических установок так и не изжито в убранстве многих кузбасских храмов. Часто можно наблюдать редукцию канонической образной системы из-за долговременного воздействия на нее тех или иных привнесенных традиций. Критическое осознание этой ситуации, бережное переосмысление уязвимых моментов, преодоление стихийных, случайных, непрофессиональных черт образных решений обозначало бы начало следующего этапа в развитии епархиального храмоздательства. И здесь необходимы ясные критерии для предъявления

к каждому из существующих или создаваемых церковных объектов. Обобщая уже сказанное, можно определить главное требование к облику современной церкви – и в ее архитектуре, и во внутреннем убранстве должна проявляться живая связь канонического архетипа с существующим сейчас опытом храмового искусства. Кроме того, надо обязательно учитывать обстоятельства возведения того или иного храма и другие особенности, обусловленные влиянием разных социокультурных факторов.

Все храмы епархии можно распределить по нескольким группам. Первая из них – реставрированные дореволюционные церкви, вполне соответствующие статусу памятника местного значения, требующие особенно внимательного отношения к себе, потому что история каждого из них напоминает о том, каким был уровень православной культуры у сельского и городского населения XVIII – начала XX в. Этих храмов осталось немного; известно, что все они строились на приходские средства, и при этом заказчики не жалели денег «на красоту». Вторая группа – храмы советского периода, возведенные прихожанами наперекор всем официальным запретам, тотальному давлению идеологии. Их историческое значение, несмотря на скромность облика, тоже неоспоримо, поскольку каждая из таких церквей – свидетельство своего трагического времени. Третья группа – храмы последних двух десятилетий, число которых намного превышает состав первых двух групп, вместе взятых. В этом случае тоже надо принять во внимание определенное историческое значение и таких новых церквей, особенно тех, что построены и оформлены в первой половине 90-х гг. при отсутствии опыта, в основном, благодаря энтузиазму своих создателей.

Первостепенным объектом внимания должны быть храмы, относящиеся к пер-

вой группе, т. к. в их облике сохраняются те традиции, которые являются достоянием культурной истории региона и могут быть ориентиром в развитии храмоздательства на территории Кемеровской и Новокузнецкой епархии. В основе архитектурной композиции каждого из них – одна и та же трехчастная структура объемов с колокольной, трапезной и бесстолпной основной церковью. Но при явном конструктивном сходстве эти постройки стилистически различаются. В зависимости от времени строительства в них проявляются барокко, классицизм, модерн (конечно, в обрусевшем варианте всего этого). И тут хорошо видно, что стиль как общность формы образуется под влиянием как общих, так и местных историко-культурных факторов. В каждой из дореволюционных церквей достигнут определенный синтез исконного и привнесенного, в чем и просматривается мера их сообразности указанным критериям.

Трехпрестольный Спасо-Преображенский собор в Новокузнецке – самое большое из сохранившихся церковных сооружений. Оно и строилось дольше всех – около сорока лет с использованием типового проекта, распространенного по всем епархиям империи. В его истории есть самобытность, есть и трагические страницы, к сожалению, общие для всей церковной жизни в XX в. Здание этого храма с трехчастной композицией объемов было заложено еще в конце XVIII в., скорее всего, томскими мастерами, хотя есть предположение и о том, что на начальном этапе его строительства участвовали иркутские зодчие, представители уникальной архитектурной школы. Действительно, особенная барочная стилистика, характерная для Сибири, в своей уникальной выразительности появилась и утвердилась в Иркутске благодаря оригинальным приемам кирпичной кладки, декорирующей фаса-

ды. Это и сделало авторитет иркутских мастеров совершенно бесспорным в то время, а их влияние повсеместным. Сильнее всего оно сказалось в облике Одигитриевской церкви, первого каменного здания Кузнецка, снесенного советской властью в 30-х гг. прошлого века. Тогда этот храм нельзя было спасти, партадминистрация не признавала культурного значения религиозных построек, и даже то обстоятельство, что в этой церкви венчался со своей первой женой Ф. М. Достоевский, не играло никакой роли. Одигитреевская церковь, Спасо-Преображенский собор, городская площадь и светские постройки вокруг нее, объединенные роскошным ландшафтом с Вознесенской горой и крепостью, составляли уникальный архитектурно-исторический ансамбль, с которым и были связаны недолгие дни пребывания великого писателя в Кузнецке. Сейчас можно видеть лишь элементы прежнего единства, а целостный образ старого центра города восстанавливают только пейзажисты на живописных панорамах в экспозициях местных краеведческих музеев. При строительстве новых храмов пока никто не попытался воссоздать образ изысканно-барочной Одигитреевской церкви, стоявшей когда-то на месте нынешнего здания тюрьмы, замыкающего улицу Достоевского. Снесенный храм и реставрированный собор при их композиционном родстве и стилистической преемственности по времени завершения строительства принадлежали уже разным эпохам: первая из них – к концу екатерининского периода, а второй – к расцвету николаевских лет. Но глубинная каноническая общность между ними сохранялась благодаря литургической основе, в том ее виде, который сложился в синодальный период церковной истории. Спасо-Преображенский храм при всей масштабности его размеров обладает изяществом пропорций, гар-

моничностью стилового решения, сочетающего приметы «сибирского барокко» и классицизма. В данном случае достигнут слаженный синтез разных по своему происхождению форм, являющих вполне цельный образ «корабля в житейском море». Современный облик храмовых фасадов вполне соответствует тому, что было до их поэтапного разрушения в течение советского периода. Об этом позволяют судить сохранившиеся дореволюционные фотографии собора. Что касается внутреннего убранства, то его можно реконструировать только в общих чертах, без особенных деталей (старых изображений соборных интерьеров нет). В XIX в. существовали довольно стереотипные подходы к оформлению внутренних помещений церквей: официальная европеизированная эстетика требовала академической стилистики, идеализированного живоподобия образов; их более условная трактовка не допускалась, считалась примитивной. За два столетия секуляризации были изжиты пространственно-символические принципы визуальной передачи вероучительных смыслов иконы: обратная перспектива, симультанность композиции и ее развитие по вертикали – к «горнему». Но художественная связь с сакральным тогда все-таки сохранялась: в академичных иконах проявлялось утраченное теперь особенно трепетное отношение к природной форме как к художественному первоисточнику, стремление передать ее внутреннюю светоносность, «шестодневную» причастность к Божественному творчеству, заповеданную еще св. Василием Великим. С учетом этих образно-эстетических примет и можно с определенной долей вероятности представить себе типичный вид церковного интерьера дореволюционного времени. Современное убранство Спасо-Преображенского собора соответствует уже другому пониманию



художественно-пластических аспектов храмового пространства. Монументальные росписи этой церкви стилистически возвращаются к древнерусским принципам живописного решения интерьера. Видно, что их автор, Л. Ключников, глубоко изучил смыслообразующие возможности иконографии. Выбрав сложную программу росписи, он нашел адекватные для нее способы выразительности, главный из которых – цвет. Богатство колористических нюансов составляет один из важнейших аспектов православно-символической семантики, визуальное обращение к которой раскрывает литургическую связь между изображенными библейскими событиями. Смыслообразующие возможности цвета сочетаются с его живописными качествами и входят в мощную динамику композиции: изображения, очень плотно покрывающие своды, стены, откосы окон, пронизаны движением (и внутри, и в отношении друг друга). Все формы или соприкасаются, или закручиваются, или воспаряют, будто трансформируясь на глазах. Так, очень убедительно, выражается идея преображения: весь мир вслед за Спасителем меняется, совершенствуется, излучает энергию. Эта роспись обязывает и прихожан к пониманию очень тонких связей между словом и образом. Но в 90-х гг., когда создавалось такое убранство, трудно было ожидать от многих неопитов, начинающих посещать церковь, необходимой богословско-эстетической просвещенности. Судя по всему, художник надеялся на то, что культура прихожан будет обязательно возрастать, и роспись станет необходимым компонентом их соборного восприятия. Такие ожидания, сильная обращенность к будущему были одним из ярких проявлений переходности постсоветского периода церковной жизни. И тут оказалась оправданной допущенная эклектичность в общем оформлении интерьера собора: рядом с древнерусской стилисти-

кой росписи – академичный иконостас, созданный Н. Шубенкиным. Высокая, но не широкая алтарная преграда включает главные чины – пророческий, деисус, праздничный, местный, а рядов больше: праздничные иконы расположены друг над другом, что необычно. Живоподобие этих образов делает их более доступными для широкого восприятия, но в художественном отношении они уступают росписям. Иконы вставлены в резные киоты, расположенные на белом фоне (цвет Преображения); все эти детали вполне деликатно сочетаются, не перегружая общего строя алтарной преграды.

Еще одна постройка из этой группы храмов – церковь с престолом во имя пророка Илии в старинном с. Ильинка близ Новокузнецка. Ее закладка и строительство велись одновременно с возведением собора, хотя освящена она была раньше, уже в начале XIX в. Ее размеры совсем небольшие, но конструктивно и стилистически эти два храма родственны друг другу. При этом надо отметить, что целостностью своего облика Ильинская церковь выгодно отличается от других дореволюционных храмов епархии. Росписи выполнены артелью художников во главе с А. Работновым в середине 90-х гг. Их стилистика восходит к византийским и древнерусским традициям разных периодов: избраны наиболее удачные образцы решений тех или иных библейских сюжетов. Мастер синтезировал лучшие приемы иконописания, подчиняя их очень продуманной, ясной и содержательно емкой программе росписи. В компактном помещении церкви образы настолько соразмерны человеку, что достигается эффект того соборного соприутствия, о котором сто лет назад и писал князь Е. Трубецкой в своих очерках о русской иконописи. На редкость гармонично здесь соединяются архитектура и живопись, несмотря на то, что их происхождение

ние разделяют столетия. Иконостас этой церкви, автор которого – Н. Шубенкин, по художественному решению более жесткий, схематизированный, чем роспись, но стилистически они наследуют общие средневековые источники.

И Спасо-Преображенский собор, и Ильинскую церковь можно считать удачей реставраторов (учитывая то, что это – первый опыт восстановления храмов в Кузбассе). Но кроме них на территории епархии располагаются еще четыре храма, возрожденные к середине 90-х гг. усилиями священников и прихожан: Петропавловская церковь в г. Салаире, Пантелиимоновская церковь в с. Бекове, Троицкая церковь в с. Красном, церковь Андрея Критского в г. Тайге. Все эти храмы были в развалинах, и для каждого из них нужен был свой тщательно проработанный проект реставрации. К сожалению, восстановленные экстерьеры этих церквей уступают первоначальному облику их фасадов. Сейчас не очень много известно об обстоятельствах, сопутствовавших их возведению, но некоторые исторические сведения об этих храмах все же существуют. В основу всех построек были положены типовые проекты из Атласа чертежей Священного Синода, которые затем уже адаптировались в конкретных условиях данного ландшафта, населенного пункта, в зависимости от доходов прихожан. Особенно подробно описаны события, связанные со строительством Троицкого храма, в книге о Салаире М. Е. Сорокина, но все-таки остается неисследованным вопрос об авторстве этой постройки. Однако благодаря установленной дате возведения салаирской церкви (1909 г.), сохранившимся фрагментам архитектуры, найденным архивным снимкам можно было с точностью воссоздать ее стилистику. Единством своих формальных примет она очень ясно иллюстрирует принадлежность к зрелому этапу т. н. «кирпич-

ного» стиля и напоминает московские храмы известных архитекторов Владимирова, Карнеева и др. Реставраторы этой церкви довольно бережно воссоздали ее прежние фасады, но дерево как материал, использованный для верхних завершений здания, тут не подходит: над каменными стенами дощатые, глухие (без окон) с филенкой барабаны выглядят как элемент театральной декорации, «удешевляют» то впечатление архитектурной роскоши, которое создается декоративной кладкой, сложной игрой светотени, соотношением всех деталей. В росписях и иконостасе Петропавловского храма местный художник И. Ширококов сделал попытку возродить облик бывшего интерьера. По фотографии восстановлена иконография алтарной преграды из трех чинов без праздников и деисуса; сюжетные композиции вынесены на настенные росписи в виде картин. Образы претендуют на академическую стилистику, но все-таки очевидна их принадлежность принципиально другой художественно-эстетической парадигме – далекой от церковной традиции субъективной трактовке библейского сюжета, эмоционально слишком открытой, а формально – еще очень не зрелой. Видно, что художник не совсем понимает, в чем различие между станковой и монументальной живописью, поэтому не учтены соотношения масштабов, колорит слишком плотный, тяжелый, настенные композиции перегружены деталями.

В XX в. каноническое мироощущение ушло из искусства, его восстановление требует времени и очень последовательных художественных усилий. Это – проблема церковного самосознания, которая пока что не имеет системного разрешения. Многие мастера, делая свои художественные проекты, двигаются опытным путем, не осмысливая своей принадлежности к русской школе иконописания, не имея профессиональной ответственности перед

нею. Такое положение дел в искусстве можно именовать целым набором понятий с общим для них значением – низкая иконописная культура. Сюда относятся псевдоакадемизм, дилетанство, богословское невежество, технологическая незрелость и т. д.

Троицкая церковь в с. Красном по времени строительства почти совпадает с вышеназванным храмом и тоже была освящена в первом десятилетии XX в. Судя по облику фасадов, этот храм создавался высокопрофессиональным архитектором в неорусской стилистике, принципиально отличной от формальных примет салаирской церкви. Восстановлено это церковное здание эклектично, с искажением первоначальной целостности фасадных решений: декоративно усложнены верхние элементы постройки – введены стрельчатые очертания кокошников, наличников, порталов, спорящие с изысканно простыми линиями полуциркульных окон, таких же наличников, строгих, без капителей лопаток и полукруглых фасадных завершений. Здесь не хватает той органичной слаженности всех деталей, которая свойственна известным памятникам такого же стиля в Москве и других городах России, например, Марфо-Мариинской обители архитектора Щусева, церкви Покрова Богородицы по проекту Бондаренко и др. Во внутреннем убранстве этой церкви тоже довольно механически соединяются разнотилевые образы, среди которых есть и очень качественные иконы Л. Ключникова, и образы, которые можно отнести к наивному искусству случайных исполнителей церковного заказа.

Еще одна сельская церковь, возведенная во имя вмч Пантелеимона, особенно значима тем, что построена для новокрещеных телеутов и свидетельствует о дея-

тельности Алтайской духовной миссии. Средства на возведение этого храма были пожертвованы московским фабрикантом А. С. Мироновым, который и настоял на создании каменной церкви с колокольней. Храмовое здание совсем небольшое, с типичной трехчастной композицией объемов, освящалось в 1891 г. В начале советского периода церковь была разграблена и закрыта, а восстановлена по инициативе прихода в середине 90-х гг. прошлого века. Эта постройка не претендует на большие художественные достоинства, решение ее фасадов незамысловато, но в такой простоте, соединенной с правильностью пропорций, есть свои достоинства. Своеобразный «функционализм» в облике телеутского храма может быть оправдан не только скромностью средств, но и традиционным влечением к простоте и ясности архитектурного решения.

Северней других дореволюционных построек, в г. Тайге, расположена последняя из возрожденных уже церковей, которая была освящена во имя св. Андрея Критского в 1898 г. Ее строительство связано с колоссальными переменами в социокультурной жизни на территории Сибири: появлением Транссиба, развитием городов, образования, торговли. Проектирование храма было поручено известному петербургскому зодчему, выпускнику Императорской Академии художеств К. Лыгину, приглашенному на должность архитектора при управлении Средне-Сибирской железной дороги. Этот мастер проектировал и церковные, и светские здания во многих сибирских городах. Его формальные предпочтения связаны с разновидностями стиля модерн. Тайгинская церковь родственна Петропавловскому собору в Томске и собору св. кн. Александра Невского в Новосибирске, построенным в византийском стиле. Но в облике компактного храма св. Андрея Критского все же больше рус-



ских черт: композиция объемов кораблем, луковичной формы главки, кокошники. Во всех своих постройках К. Лыгин проявлял особенное внимание к символическим смыслам всех элементов здания, поэтому он, в отличие от других архитекторов, с должной ответственностью относился и к семантике размеров. Самый важный объем – основная церковь с апсидой – и по размеру доминирует, к нему по оси восток – запад примыкает низкая трапезная, а с ней соединяется маленькая колокольня, расположенная над единственным притвором. Красота пропорций сочетается с изяществом двухцветного декора: темно-терракотовая кладка стен украшена белыми горизонтальными вставками, узорными наличниками, профилями портала. Это дополняется поребриками карнизов, разнообразием фигурных форм кирпичей на колонках и барабанах главок. Остается только пожалеть, что, реставрируя храм, мастера, при всем старании, не достигли в этом нужного качества. Почему-то не учтены те детали, которые можно хорошо рассмотреть на сохранившейся

дореволюционной фотографии церкви: не найден фигурный кирпич для воссоздания оснований глав, странно выглядит барабан над притвором, уподобленный виду песочных часов, да и размеры этой формы вместе с главкой явно преувеличены. В интерьере церкви св. Андрея Критского сравнительно недавно появились монументальные росписи. Их программа, стилистика, уровень исполнения вполне соответствуют прекрасной архитектуре.

Каждый из восстановленных храмов имеет безусловное значение не только для внутрицерковной жизни, но и для всей региональной культуры. Опыт, претворенный в этих сооружениях, ценен во всем: и в достижениях, и в недостатках. Это учитывается при строительстве новых храмов, но обращение к таким образцам часто носит произвольный, случайный характер. Если заказчики и художники будут руководствоваться строгим анализом предшествующих достижений, существующими критериями, глубоким пониманием канона, то чаще станут появляться и высокие результаты такой преемственности.

### **Примечания**

1. Успенский Л. На путях к единству? // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Антология. М., 1993. Вып. 1. С. 318–350.