

*И. А. Тульпе\**

## РЕЛИГИОЗНОЕ ИСКУССТВО: ПРОБЛЕМА ВЗАИМООТНОШЕНИЯ РЕЛИГИИ И ИСКУССТВА

Объектом исследования является соотношение религии и искусства. Предметом — религиозное искусство. Проанализированы наиболее значимые подходы, обосновывающие религиозный источник искусства. Выявлены базовые противоречия формы и содержания религиозного искусства. Рассмотрена роль субъективного фактора (автор, зритель, исследователь-интерпретатор) в понимании искусства как религиозного. Делается вывод о том, что в истории культуры религия и искусство — два дополняющих друг друга, но самостоятельных пути человечества и человека к самому себе.

**Ключевые слова:** религия, искусство, религиозное искусство, сакральное, трансцендентное, культура.

*I. A. Tulpe*

### *RELIGIOUS ART: THE PROBLEM OF RELATIONSHIP BETWEEN RELIGION AND ART*

The object of the research is the relationship of religion and art. The subject is religious art. The most significant approaches that substantiate the religious source of art are analyzed. The basic contradictions of the form and content of religious art are revealed. The role of the subjective factor (author, viewer, researcher-interpreter) is considered in understanding of art as religious. It is concluded that in the history of culture, religion and art are two complementary but independent ways of humanity and man to himself.

**Keywords:** religion, art, religious art, sacred, transcendent, culture.

Термин «религиозное искусство» в широком смысле употребляется для определенного круга художественных произведений, обладающих спектром религиозных значений. В более узком, конкретном смысле этот термин используется для обозначения культовых памятников. В этом значении — буддийское, индуистское, джайнское, христианское и др., указывающие на конфессио-

---

\* Тульпе Ирина Александровна, кандидат философских наук, доцент, Институт философии Санкт-Петербургского государственного университета; i.tulpe@spbu.ru

нальную специфику визуального выражения веры на разных материальных носителях. Культовая изобразительность, дополняемая доступными письменными источниками, служит материалом научной реконструкции древних политеистических верований. На протяжении всей истории и во всем мире религиозные убеждения и обычаи проявлялись и продолжают проявляться в самых разнообразных формах, к которым относятся осязаемые и устойчивые памятники архитектуры, скульптуры, живописи, традиционно изучаемые искусствоведами [7, р. XV]. Вопрос реконструкции существенно осложняется в случае с продуктами изобразительной деятельности эпохи палеолита, которые науки об искусстве и науки о религии склонны рассматривать в качестве свидетельства о начале искусства и религии, соответственно (впрочем, специалисты-палеолитчики последних десятилетий избегают обоих терминов). Основания возникновения того и другого видятся в наличии у *homo sapiens*'а художественной или/и религиозной потребности, отделяющей человека от его предшественников на эволюционной лестнице или выделяющей его как вершину творения. Базовой обычно видится религиозная — благодаря культуре «примитивный» человек начал постигать основы рисования, ваения, пения, танца, драмы и пр.

Очевидно, что в этом смысле искусство по своим происхождению и содержанию религиозно «по умолчанию». «Религия исторически была великим источником искусства, а искусство поклонения — матерью всех искусств» [12, р. 18]. Искусство и религия связаны сходством происхождения, предмета и внутреннего опыта, главная тема мировых художественных сокровищ — религиозная, опыт веры и опыт красоты в какой-то мере идентичны. На протяжении всей истории человечества основным предметом искусства была религия, искусство не может развиваться, если оно не будет основано на религии. Искусство, абсолютно профанное/секулярное по происхождению, рожденное для удовлетворения эстетического вкуса зрителя, такое, которое стремится к выразительности, к материальной и/или духовной полезности своих произведений, — такое искусство, может, и называет себя искусством, но таковым не является. Этот комплекс идей, развернутый автором в одном из немногочисленных сочинений с широким названием «Искусство и религия» (*Art and Religion*) (см.: [12]), и сегодня является почти что общим местом в понимании вопроса о соотношении религии и искусства.

С термином «религиозное искусство» чаще всего работают, объясняя его более или менее полным набором примеров и исторических кейсов, тем самым как бы признавая за этим словосочетанием наличие обозначенного им феномена. И, начав с первобытных изобразительных памятников, привлекая этнографические данные, обосновывается мысль о неразрывной, во всяком случае — до какого-то исторического момента, связи религии и искусства.

Представление о культовом происхождении изобразительной деятельности переносится на содержательную обусловленность искусства религией. Основанием существования религиозного искусства, да и искусства вообще, также было принято считать практически полное совпадение искусства и религии. «Идентичность» может интерпретироваться и объясняться различно: через происхождение, через функционирование, через сущность природы,

обусловленной общим источником — будет ли это человек как таковой, как коллективный субъект культуры, или индивид как носитель общих для вида психофизических свойств, или общество, порождающее потребность в том и другом, где искусство и религия дополняют друг друга или замещают друг друга, или сверхъестественное (трансцендентное) начало.

Теоретическая проблема религиозного искусства возникла тогда, когда искусство стало самоопределяться. Ее разрешение находится в области философии религии, в контексте аналитики сущности и характера соотношения религии и искусства. Статус религиозного искусства связан с определением природы и характера соотношения искусства и религии.

Как только в культуре становится значимым не только то, что разнообразными художественными средствами создается для богослужбных практик, возникает проблема с установлением того, может ли искусство вне культа сохранять религиозное содержание и — в случае отрицательного ответа — быть полноценным. Один из поворотов проблемы касается судьбы произведения на религиозный сюжет и предназначенного для церкви, когда оно оказывается изъятым из культового пространства. Меняется ли восприятие содержания произведения? Вспомним рассуждения Хайдеггера в небольшой работе о «Сикстинской Мадонне», «образе», ставшем станковой картиной и музейным экспонатом, которому «отказано в том, чтобы он изначально разворачивал свою бытийственность, т. е. сам определял такое свое место» [2 с. 419].

Фундаментальное значение искусства может определяться тем, что, согласно Писанию, человек создан по образу и подобию Божию, — человек одновременно и произведение искусства (как образ), и художник, поскольку он образ Художника. Искусство само по себе не продукт человеческого творчества; оно есть сакральное действие, и его основным содержанием является откровение [8, р. 34].

Впрочем, известно, что авторитетом Писания могут быть обоснованы разные понимания одних и тех же вопросов. Например, идея представления человеком себя Богу как произведения искусства, что утверждает искусство как суть человеческого существа:

Искусство вытекает из нас именно потому, что мы сами являемся произведениями искусства. Наши души и тела — это произведения искусства, которые являются гораздо более фундаментальным искусством, чем что-либо нарисованное на странице или на холсте. Мы скульптуры Бога, и мы призваны присоединиться к нему в этой задаче [3, р. 106].

Доведенная до логического конца, эта идея указывает на излишность искусства как области человеческой жизни.

Говоря об общем основании религии и искусства, следует учитывать, что будь они происхождением и содержанием связаны неразрывно, то не существовало бы и проблемы их соотношения. История культуры, между тем, указывает не только на связь и общее, но и на наличие разрывов, конфликтов и на возможность их отдельного существования. С другой стороны, общность, если не единство, их природы не означает ли, что искусство может прийти на смену религии? В исследовании роли религии и искусства как ис-

точников смысла во все более материальном мире, в котором преобладает наука, американский философ Гордон Грэхам (Gordon Graham) рассматривает, возможно ли «разочарование миром», характерное для современной западной культуры, преодолеть «ре-очарованием» с помощью потенциала искусства, которое освободилось от служения религии. С религиозной точки зрения, мы — существа, находящиеся под управлением Провидения. В отсутствии сакрального в человеческой жизни нет точки отсчета, без которой она — просто время от колыбели до могилы. Есть искусство, которое может давать не только развлечение, но наполнять мир красотой, делать его интересным, умным, увлекательным. Однако ничто в нем не содержит средств выхода за пределы этой жизни — само по себе искусство не позволяет нам увидеть священное. «Короче говоря, отказ от религии, похоже, должен означать постоянное разочарование мира, и любое стремление со стороны искусства исправить это обречено на провал» [5, р. 186].

Определение особенностей феномена религиозного искусства предпринимается классификационными процедурами, через сопоставление с другими формами проявления искусства. Например, через противопоставление «светскому искусству» — тому искусству, которое существует вне культовой практики, не связано с ней ни в процессе создания, ни в бытовании. Очевидно, что из вне/неритуализма светского искусства не следует с необходимостью исключение из него религиозной составляющей. Религиозное может присутствовать в нем как формально (главным образом, сюжетно-тематически), так и содержательно. Известна идея П. Тиллиха, видевшего отношение искусства и религии частью теологии культуры, о том, что религиозное содержание произведения искусства не зависит от его конкретной темы и должно читаться в стиле произведения:

не существует стиля, исключаящего возможность художественного выражения предельного интереса человека, поскольку предельное не привязано к какой-то особенной форме вещей и переживаний. <...> Оно просвечивает сквозь ландшафт, портрет или жанровую сцену, наделяя их глубиной смысла [1, с. 288].

Еще вариант выявления специфики религиозного искусства — взгляд на искусство как обусловленное образами конкретной религии, духовное, которое захватывает и погружает человека в себя, сакральное как духовное же, но ставшее прозрачным для нуминозного (когда предмет искусства может не иметь никакого отношения к религиозной символике), хотя это может быть обусловлено наличием понятий и образов, пробуждающих это чувство Другого.

Интерпретация существа религиозного искусства в значительной мере зависит от исходной посылки относительно природы сакрального. Швейцарский философ, поэт и художник Фритъюф Шуон (Frithjof Schuon) говорит о сакральном как трансцендентном, скрытом в хрупкой форме, принадлежащей этому миру, о сакральном искусстве как форме Супраформы, образе Нетварного, языке Молчания [8, р. 4–5]. Он устанавливает различие между сакральным и профанным искусством. Сакральное искусство прямо или косвенно выражает трансцендентное и духовное. Профанное искусство тоже выражает ценность — космическое качество содержания, а также добродетель и интеллект художника, в нем преобладает субъективная ценность человека. Традиционное

искусство — сакрально, нетрадиционное — в лучшем случае можно назвать профанным религиозным искусством, в котором индивидуальная религиозность, недисциплинированная чувственность ставится на службу вере. Поскольку художник интегрирован в традиционную цивилизацию, чей гений он выражает, то эта ценность — сакральна. Шуон дополнительно различает литургическое и внелитургическое искусство, в конечном счете, совпадающее с сакральным. Если сакральное (и культовое) искусство устанавливает вертикальную связь с трансцендентным, то профанное — горизонтальную, между людьми; в земном измерении оно может быть никак не связано с сакральным, их объединяет только общий источник. При этом наличие профанного в сакральном и сакрального в профанном не исключается.

В этой логике сакральное искусство не может быть оцениваемо по внешним характеристикам, которые определены качествами художника как личности и как ремесленника, владеющего мастерством, потому что внешние, поверхностные, земные формы несовершенны относительно трансцендентного по определению, и сравнение произведений по земным критериям неуместно. Главное свойство такого искусства — сакральность, а техничность и выразительность — это внешнее, что зависит от художника. Если начинают доминировать горизонтальные свойства, то произведение становится профанным.

В то же время горизонтальные критерии могут затуманивать вертикальное измерение, заслонять или скрывать его от людей, но не лишают произведение искусства сакральности. Таким образом, художник как культурно-исторический субъект, искренне полагая, что выражает себя, — глубоко является транслятором традиционных культурных ценностей, сакральных в своей основе. Термин сакральное часто используется в связи с первобытными наскальными изображениями и мобильными памятниками. В доказательстве религиозных (культовых) основ искусства преобладает указание на его сакральный характер — или в силу культового использования, или в силу всесакральности бытия и мировоззрения первобытного охотника-собирателя. Предположение, что оппозиция сакральное — профанное есть результат длительного развития и человек архаики не мог знать различия сакрального и профанного в силу его отсутствия в жизни доисторического сообщества, приводит к сомнению в религиозных основах его творчества. Нет феномена — нет и его обозначения. Впрочем, как известно, и наличие термина не означает, что им обозначается нечто объективно существующее, а не субъективно сконструированное.

Как нет «религии вообще», а есть конкретные религии, так и культовое искусство в значительной степени имеет конфессиональную определенность. Разные культуры используют разные звуки, жесты, визуальные и вербальные образы для представления Священного. Насколько это справедливо относительно «профанного» религиозного искусства?

То, что называется светским искусством, вышло из церковных стен и часто оценивается на соответствие представлениям о существовании христианского искусства. Искусство трактуется как христианское, если оно следует художественным критериям мира Господнего, проникнуто духом святости, возглашает, что тварное человеческое бытие повреждено грехом и должно обрести мир с Богом в Иисусе Христе. Его назначение — прославление Творца, наделившего

человека даром художественного творчества. Бог дал в пользование материалы, звуки, формы, зрелища, слова, действия для того, чтобы творчество несло заряд послушания и нравственно укрепляло человека. Если искусство не исполняет этого Богом данного предназначения, тогда оно — символ безбожной суеты [9, с. 521]. Это обозначение того, как должно быть.

Вопрос в том, какими средствами это реализуется, как «считывается» аудиторией. Сложность ответа видна в рассуждениях бывшего епископа Оксфордского университета Ричарда Харриса (Richard Harries) о смысле, в которых христианская вера может быть отнесена к искусству. Он выделяет четыре возможных варианта. Первый вариант — всякое подлинное (хорошее) искусство имеет духовное измерение, хотя может иметь значение и то, каковы личные убеждения художника. Второй вариант — через личную веру христианского автора, независимо от сюжета и жанра произведения. Это тот случай, когда, подобно ежедневно посещавшему мессу Полю Сезанну, художник может сказать о себе: «Если бы я не верил, я не мог бы рисовать». Третий вариант — когда произведение вызывает переживания, обусловленные христианской верой (искупление, прощение и любящая доброта). Четвертый вариант — искусство в традиционной христианской иконографии, независимо от национальной и вероисповедной принадлежности художника [6, р. 1–3].

Очевидно, что религиозность и христианскость имеют во всех вариантах субъективный характер и в отношении замысла произведений, и в отношении восприятия их как христианских и религиозных. Сам по себе библейский сюжет может быть привлечен автором только как форма. Подобно тому, как каждая эпоха имеет свою Библию, так и в художественных произведениях отражаются интересы и вкусы создавших их времен. Например, литературная интерпретация, опираясь на конкретный библейский сюжет, может его расширять или сужать, выбирать акценты, пересказывать в духе существующих или складывающихся стилей, вбирать в себя судьбу и мировоззрение автора. Доступность Библии широким кругам читателей делает «библейскую грамотность» той основой, которая позволяет писателям и художникам, ищущим вдохновения в священной истории и библейских героях, широко использовать этот материал с уверенностью, что он знаком зрителю и читателю, и что произведение не будет простой адаптацией библейского текста. Художественные интерпретации являются именно художественными, а не теологическими. Библейские сюжеты получают иное измерение, что не препятствует наличию в них религиозных идей или выражению религиозного мировоззрения автора. Раскрывая религиозную линию отношений человека с Богом, художник вносит собственное понимание этих взаимоотношений. Но и здесь время вычитывает — подобно восприятию других произведений искусства — свое и себя.

Если художник-иконописец всем своим существом, душой и телом, выступает транслятором, кистью Бога, и поэтому его создание, независимо от эстетических качеств, содержит религиозное отношение с трансцендентным, то определение религиозного характера произведения искусства через личную религиозность автора не столь очевидно. Допустим, в произведении верующее сознание автора задействовано, но не артикулируется им намеренно. В любом случае, какие проявления религиозных чувств присутствуют в произведении,

и опознаются, и воспринимаются зрителем, и переплавляют его эстетические восприятие и переживания в религиозные? Это происходит благодаря художнику или зрителю?

Религиозное искусство не может само по себе вызвать ответные адекватно религиозные чувства. И зритель по разным причинам может игнорировать религиозность художественного послания или быть к нему невосприимчивым. И наоборот — настроенность верующего сознания на обнаружение религиозной основы может для него сделать некое произведение выражением чувства трансцендентного и усилить собственное.

Невозможно и некорректно определение религиозного искусства через намерение художника передать свои религиозные чувства. В т. ч. из-за невозможности верификации. А также и потому, что автор мог не быть очевидно благочестивым. Автономность художника-творца — в его праве на личный взгляд, собственное восприятие внешней и внутренней реальности и овнешнение их. Это справедливо не только тогда, когда он осознанно и нарочито «деформирует» реальность, но и в самом реалистическом и даже натуралистическом ее воспроизведении. Объективная реальность — средство и повод для ее субъективного воплощения, в котором она уже не является собой.

Церковное искусство, независимо от того, икона это или алтарная картина, — даже в случае доверия человеческой природе художника — имеет целью представить, приблизить, раскрыть средствами одного (земного, тварного) мира реальность иного мира, которая отлична от земной, но которая объективна для верующего сознания. Здесь есть сближение секулярного и религиозного: в художественном произведении наличествует иная реальность. Отличие — в реализованном намерении. В одном случае художник и зритель стремятся выйти за пределы наличной действительности, оторваться от нее; в другом случае — самыми возвышенными способами и приемами, которыми церковь допускает изображать священное, художник материализует реальность трансцендентную, т. е. некоторым образом «спускает с небес на землю». Обратное движение, вероятно, осуществляется с обнаружением в художественном объекте возвышенного, нравственно благородного и духовного, поскольку в этом приземленном мире все возвышающее над ним свидетельствует о надмирном.

Трудно не согласиться с религиозным философом Луи Дюпре (Louis Dupre), что самодостаточная эстетичность не исключает, но и не требует трансцендентного толкования, что делает еще более актуальным вопрос: «... чем отличается подлинное религиозное искусство, скажем, картины Анжелико или оратории Баха, от других работ, посвященных подобным сюжетам, но не являющихся однозначно религиозными?» [4, р. 30] Дюпре предлагает рассмотреть — в какой степени все искусство имплицитно религиозно; что делает религиозными конкретные художественные артефакты; как секулярная культура влияет на оба или на один из феноменов. Формы выражения трансцендентного в произведении — подчеркивание его неземного характера, использование каких-то известных символов, построение композиции, особые пропорции, деформация пространства и фигур (обратная перспектива), обезличенность, без-характерность священных персонажей, движение и покой, противопоставляющие этот и иной миры, незаконченность (эсхатологическая

трансцендентность?), неполнота, пустота, излучающая бесконечность, свет или противопоставление света и тьмы. Особый художественный язык религиозного искусства — язык символов, посредством которого на трансцендентное указывается так, что сообщество должно легко воспринимать послание.

Символы, использующиеся в религиозном искусстве, маркирующие его как религиозное, сами по своей природе не религиозны, они имеют конвенциональный характер и предполагают, что пользующиеся ими причастны этой конвенции. Очевидно, что неподготовленный человек в синтоистском, например, храме едва ли получит адекватное религиозно-эстетическое переживание, хотя знание того, что он находится в значимом культовом месте, настраивает на возвышенное в привычном для него смысле.

Зритель видит то, что его научили видеть и воспринимать как форму, адекватно вмещающую соответствующее содержание. То есть символический язык действует, воздействует не сам по себе, а потому что зритель подготовлен, он знает «слова» и основную идею. Со временем значения многих символов забываются, и, например, специалисты по церковному искусству, принадлежащие христианской традиции, прилагают немалые усилия, чтобы расшифровать, «что хотел сказать художник», исследуя «Библию для неграмотных» на стенах средневековых церквей.

Настроенность на религиозное восприятие зачастую определяется контекстом. Подобно тому, как вещь, экспонируемая в художественном музее, настраивает на ее восприятие как произведения искусства, так и слово религиозное прилагается к находящемуся в сакральном пространстве. Искусство может восприниматься религиозным только в определенном культурном контексте с конкретными религиозными доктринами.

Современное искусство не дает объясняющих подсказок. Так, в инсталляции американского художника-инсталлятора и исследователя света Джеймса Террелла (James Turrell) «Ночной дождь» пустота, свет, тишина (символы, указывающие на трансцендентное) — большая комната, сделанная из плотно натянутой ткани, со скамейками по периметру, воронкообразным верхом и очень тонкими изменениями света и цвета, от розового до фиолетового. И тишина. Ни звука, ни образов, ни истории, ни явных исторических ссылок, ни цитат: просто пространство, которое окружало посетителей и контролировало их восприятие света, поощряя мысли о природе пространства. На вопрос в смысле религиозного искусства Террел ответил, что некоторые качества света имеют долгую историю религиозных ассоциаций, не так ли? [11, p. 205]

Символическая составляющая, хотя и недостаточна, но необходима для указания направления думать и чувствовать. Это как в любом художественном творении: точное вербальное обозначение (название) по крайней мере указывает направление восприятия, диктует или формирует, дает установку. При этом установка может купировать личное восприятие и настраивать на обнаружение заданной темы или образа. (Отличные примеры можно вспомнить по научно-популярному документальному фильму «Я и другие», снятому в 1971 г. на киностудии «Киевнаучфильм» режиссером Феликсом Соболевым.)

Если содержанием (сакрального) искусства является откровение, то появляется противоречие — сложно найти критерий соответствия формы содер-



жанию, поскольку адекватного воплощения трансцендентного быть не может. Невозможно передать невидимое видимыми средствами, нематериальное в материальной форме, которая всегда ложна относительно трансцендентного. В этом смысле отказ от фигуративных изображений в культе вызван не столько боязнью идолопоклонства, сколько последовательным воплощением этой религиозной идеи и религиозного переживания.

Религия раскрывается в деятельности, находящейся вне повседневной прагматики жизнеобеспечения, поскольку культовые практики хоть и применяются человеком зачастую для усиления прямых жизнеобеспечивающих действий, все же отделены от них. Искусство в контексте религии таким образом оказывается в иной сфере человеческой деятельности и соотносится с теми внечеловеческими «силами», которые определяют человеческую жизнь. Оно связывается с религией через культ. При этом связанное с «высшим», не повседневным, оно само не может не быть «высоким» — и здесь понятно, что подлинное искусство не может делиться на высокое и низкое. Если это искусство, то оно по определению высокое и настоящее. И поскольку религия выступает в т. ч. как социальный регулятор, то и искусство в контексте религии имеет то же назначение — учит правильной жизни, указывая на священные образцы или облагораживает человеческую природу, указывая на цель и смысл человеческого бытия, находящихся за его пределами. Так традиционно выглядит его предназначение. И это препятствует восприятию современного искусства, не стремящегося никого воспитывать и научать, как к искусству, в котором — при определенной внутренней установке — можно узреть сакральное. В искусстве человек входит в подлинную реальность, куда может попасть, только выйдя за пределы оппозиционных модусов сознания, объективного знания и субъективного желания. Подобно религиозному опыту, эстетический опыт приводит к новой онтологической восприимчивости [4, р. 28].

Насколько сама религия нуждается в сакральном искусстве любых видов? Скажем, опыт пустынников, легко обходившихся без культовых изображений и т. п., свидетельствует о том, что подлинная религиозность не испытывает потребности в художественном инструментарии. Получается, что сакральное искусство излишне не только для самого трансцендентного, но и для глубоко погруженного в веру человека.

Характерно, что картины на религиозные сюжеты служат эмпирической базой для фиксации тенденции утрачивания религией влияния в обществе (наряду с другими унаследованными культурными моделями). Если рассматривать картины как культурные артефакты, которые отражают то, что происходит в обществе того времени, когда работал художник, то можно допустить, что те века, когда религия значима и важна в обществе и для общества, являются более благоприятными для создания произведений на религиозные темы, чем те времена, в которых религия утрачивает свое значение. Но возникает проблема отбора сюжетов, которые можно считать религиозными. Относятся ли к ним, например, портреты религиозных деятелей или пейзажи с церквями? Ограничив религиозную тематику библейскими сюжетами, житиями святых, историей церкви, и т. п., исследователь намеренно исключает из рассмотрения возможные внерелигиозные намерения художника, скрытые за священным сю-

жетом, равно как и наличие или отсутствие в картинах выражения предельного интереса человека. В результате, спустя почти полвека тенденция, открытая П. Сорокиным (имевшим более масштабную задачу — исследование глобальных характеристик менталитетов), была подтверждена (см.: [9]).

Рассмотрение религиозного искусства как точки схождения религии и искусства позволяет резюмировать следующее.

Трансцендентное для искусства не имеет онтологического статуса, поскольку инакость создаваемой им реальности субъективна и сотворяется как художником, так и зрителем. Поэтому произведение искусства, в т. ч. адресуемое к религии, — самодостаточный эстетический объект.

И искусство, и религия являются способами выработки и приобщения к общезначимым гуманитарным ценностям. Искусство и религия радикально расширяют границы наличного бытия посредством удвоения мира. Конструирование другого — идеально реального, над(сверхъ)естественного мира равно присуще искусству и религии.

Они становятся возможными (адекватными себе) с появлением сознающего себя Я и соотносятся не как форма и содержание, а как два самостоятельных пути человека к самому себе, дополняющих друг друга в истории культуры.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Тиллих П. Избранное: Теология культуры / пер. с англ. — М.: Юрист, 1995.
2. Хайдеггер М. О «Сикстинской Мадонне» // Хайдеггер М. Исток художественного творения / пер. с нем. Михайлова А. В. — М.: Академический Проект, 2008. — С. 419–421.
3. Benson V. E., Smith J. Liturgy as a Way of Life: Embodying the Arts in Christian Worship. — Baker Academic a division of Baker Publishing Group, 2013.
4. Dupre L. The Enigma of Religious Art // The Review of Metaphysics. — 1975. — Vol. 29, N1. — P. 27–44 Published by: Philosophy Education Society Inc. — URL: <http://www.jstor.org/stable/20126735> (дата обращения: 27.02.2012).
5. Graham G. The Re-enchantment of the World: Art versus Religion. — New York: Oxford University Press, 2007.
6. Harries R. The Image of Christ in modern art. — Ashgate, 2013.
7. Ross L. Art and architecture of the world's religions. — Greenwood Press, 2009.
8. Schuon F. Art from the Sacred to the Profane East and West / ed. by Catherine Schuon. — World Wisdom, Inc. 2007.
9. Seerveld C. G. Искусство, христианское (Art Christian) // Теологический энциклопедический словарь / под ред. У. Элвелла. — М.: Ассоциация «Духовное возрождение» ЕХБ, 2003. — С. 521–524.
10. Silverman W. Images of the Sacred: An Empirical Study // Sociological Analysis. 1989. — Vol. 49, N4. — P. 440–444. — URL: <http://www.jstor.org/stable/3711229>. (дата обращения: 13.02.2012).
11. Sir Christopher Frayling. Art and Religion in the Modern West: Some Perspectives. The Tanner Lectures of Human Values. Delivered at Clare Hall, Cambridge. November 11–12.2009. — URL: [http://tannerlectures.utah.edu/lectures/documents/Frayling\\_09.pdf](http://tannerlectures.utah.edu/lectures/documents/Frayling_09.pdf) (дата обращения: 20/05/2013).
12. Vogt Von Ogden. Art and Religion. — New Haven, CT: Yale University Press, 1921.