



Religion / Религия
and Culture / и культура



DOI: 10.22250/2072-8662.2018.2.122-130

Барашков В.В.



Основные тенденции эстетико-выразительной модернизации христианских религиозных образов в Европе начала XXI века

Аннотация. В статье раскрывается проблема диалога между церковью и современным искусством в Европе на примере инсталляции в храмовом пространстве. Рассматриваются работы трёх современных художников: Кристиана Болтански в Старой церкви Амстердама («NA» 2017–2018), Билла Виола в соборе св. Павла в Лондоне («Мученики» 2014–, «Мария» 2016–), Стефана Кнора в Бамбергском соборе («Himmelwerd's», 2012). Кристиан Болтански использует ключевую для своего творчества тему человеческого забвения, усиленную

пространством собора-крипты. Билл Виола даёт новое прочтение традиционных христианских образов (изображения мучеников, Девы Марии). Применяемая им техника видеоарта делает изображения динамичными, что предполагает их «проживание» зрителем. Стефан Кнор стремится средствами современного искусства актуализировать ключевые теологические идеи, в частности, идею «лестницы в небо». Для лучшего восприятия своих работ он привлекает к их реализации прихожан церкви. По мнению автора статьи, такие качества проанализированных работ, как глубина и честность раскрытия антропологической проблематики, отсутствие иронии (столь присущей современному искусству), возвышают их до уровня религиозных. В статье показано, что интерьеры храмов могут, при условии соблюдения религиозных традиций и уважительного отношения к сакральному пространству, гармонично принять и работы современных художников.

Ключевые слова: храмовое пространство, религиозное искусство, современное искусство, экзистенциальные темы в живописи, модернизация христианского искусства, художественная инсталляция, видеоарт, Кристиан Болтански, Билл Виола, Стефан Кнор

Viktor V. Barashkov

The Main Trends of Aesthetical Modernization of Christian Religious Images in Europe at the Beginning of the 21st Century

Abstract. The article deals with the problem of dialogue between the church and contemporary art in Europe on the example of art installations in church space. The author analyses works of three contemporary artists: Christian Boltanski (“Na” – Old church in Amsterdam, 2017–2018), Bill Viola (“Martyrs”, 2014–, and “Mary”, 2016–, St. Paul Cathedral in London) and Stefan Knor (“Himmelwerd's”, Cathedral in Bamberg, Germany, 2012). Christian Boltanski uses the fundamental theme of human obliteration for his art, strengthened by the space of the cathedral, functioned a long time as a crypt. Bill Viola gives a new interpretation of traditional Christian images of martyrs and Holy Virgin. The technique of video-art makes images dynamic, so spectator can “live” in that space. Stefan Knor aims by the means of contemporary art to actualize the fundamental theological ideas, for example, the idea of stairway to heaven. For the best acceptance of his works he collaborates with church members. The author claims that these artists become the religious owing to such characteristics as depth and sincerity in the interpretation of fundamental anthropological problems and the absence of irony (which is frequent for contemporary art). The article's author shows that the interiors of the churches can harmoniously accept the works of contemporary artists, provided that the artists have to respect the religious traditions and sacred space of these churches.

Key words: church space, religious art, contemporary art, existential themes in the art, modernization of Christian art, art installation, videoart, Christian Boltanski, Bill Viola, Stefan Knor

Барашков Виктор Владимирович – кандидат философских наук, доцент кафедры философии и религиоведения Владимирского государственного университета имени А. Г. и Н. Г. Столетовых; 600000, г. Владимир, ул. Горького, 87; v.barashkov@gmail.com

Viktor V. Barashkov – PhD (Philosophy), Assistant Professor at the Department of Philosophy and Religious Studies of Vladimir State University n.a. Alexander and Nikolay Stoletovs; 87 Gorky str., Vladimir, Russia, 600000; v.barashkov@gmail.com

Отношения между церковью и современным искусством в Европе далеко не однозначны. С одной стороны, исследователи отмечают небольшое число значимых работ современных художников в пространстве храмов [Schwebel, 1997, 47]. И это несмотря на то, что на протяжении XX века деятели церкви и теологи пытались найти с художниками общий язык. В значительной мере неудачи можно объяснить боязнью радикальных экспериментов, поиска принципиально новых интерпретаций традиционных религиозных образов. В этом проявлялась и диалектика взаимодействия субъективного опыта художников и претендующих на абсолютное значение ценностей церкви. С другой стороны, сами художники нередко отказывались раскрывать темы, воплощение которых долгое время было прерогативой религиозного искусства. Так, современный аналитик этой проблемы Сильвия Хенке отмечает, что с точки зрения значительного большинства художников религиозное искусство является столь же строго табуированным, как и религиозный стиль мышления в сфере науки. Этой дистанционности способствует радикальный субъективизм в искусстве и его автономия [Henke, 2012, 9]. Подобную ситуацию дистанцирования от религиозных тем в искусстве (и от религиозности искусства вообще) констатирует и Джеймс Элкинс [Elkins, 2004, xi-xii].

В начале XXI века всё чаще наблюдаются ситуации диалога между современным искусством и религией. Христианские общины (как католиков, так и протестантов) в отдельных случаях инициируют размещение произведений религиозного искусства (в частности, инсталляций) в храмовом пространстве. Инсталляции в храмах обычно создаются либо с помощью искусственного света (освещаются своды, алтарная часть, используются видеопроекции), либо путём встраивания в храм определённых конструкций (геометрических или фигуративных). Некоторые церкви предоставляют постоянные площадки для выставок современного искусства (например, церковь Сен-Луи-де-ла-Сальпетриер в Париже, собор св. Павла в Лондоне, Старая церковь в Амстердаме). Подобные акции имели место в рамках Венецианских биеннале, «Ночи церквей» в Австрии и в ряде других проектов. Цель настоящей статьи – раскрыть особую роль инсталляции в храмовом пространстве в начале XXI в.

Специфика инсталляций активно обсуждается в искусствоведческой среде. При этом исследователи затрудняются дать однозначные определения этому феномену. Отмечается, что «сложная, искусственная среда, создаваемая инсталляцией, состоит из времени, пространства и зрителей, каждый из которых испытывает свой собственный опыт. Инсталляция зависима от окружающего пространства, контекстов, им создаваемых» [Суворова, 2017, 7]. Обосновывается вывод, что статус пространства имеет первостепенное значение, а его изменение влечёт трансформацию смысла. Другое важное понятие в характеристике инсталляций – универсальность: «инсталляция создаёт пространство целого мира, преобразуя реальность, усложняя отношения искусства и жизни» [Суворова, 2017, 7].

Верно и то, что современное искусство иначе переживает время события, что задаёт дополнительные векторы по отношению к каноническим визуальным интерпретациям религиозных образов [Силантьева, 2012a; 2012b].

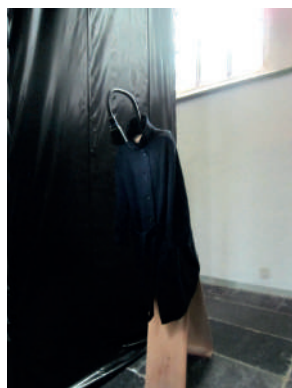
Одна из реалий современного западного общества – закрытие церковью за отсутствием прихожан. Осуществляется и использование храмов для внекультурных целей (десакрализация). Одним из вариантов последнего стало создание в церковных пространствах художественных инсталляций. В связи с этим, Аарон Розен отмечает возможность, которые предлагает современное искусство для религиозных институций. «Для неиспользуемых или десакрализованных пространств искусство может найти способ заново открыть, а возможно и восстановить забытые истории» [Rosen, 2017, 231]. Так, бельгийские архитекторы Арнаут Ван Варенберг и Питерьян Гейс (творческий тандем известен как «Gijs van Vaerenbergh») в 2010 г. в церкви св. Михаила в Лёвене (Бельгия) создали «свисающий купол» в том месте, где должен был находиться церковный купол, который не был возведён из-за просчётов с конструкцией здания. В закрытой (в начале 1990-х гг.) церкви св. Иоанна в Четхеме графства Кент (Великобритания) в 2004 г. по идее художника Джона Ньюлинга развели виноградную лозу, а из созревших плодов её стали изготавливать вино для пасхальной

евхаристии. Инсталляции, установленные в храмах, привлекают не только прихожан (жителей конкретного населённого пункта), но и более широкий круг людей, интересующихся современным искусством. С каждым годом их становится всё больше. Восприятие прихожанами работ художников, размещённых в храмах, имеет свои существенные особенности. Замечена любопытная закономерность: если новым работам дано достаточное время, чтобы инкорпорироваться в ритуальную жизнь общины, то некоторые (даже из самых противоречивых произведений) могут стать для прихожан самыми любимыми [Rosen, 2017, 232]. Это случилось, в частности, с работами Билла Виолы. Параллельно имеет место и негативное отношение прихожан к модернизации религиозных образов, являющихся неприемлемыми для христианского сознания. Так, видеопроекция Пипилотти Рист «Homo sapiens sapiens» (2005) в рамках Венецианской биеннале в церкви Сан-Стае, где показывались прогулки обнажённых женщин в Эдеме, получила множество отрицательных отзывов католиков и протестантов.

Проанализируем на конкретных примерах авторский замысел инсталляции, причины успешности её встраивания в храмовое пространство, нагруженное контекстами, а также степень включённости зрителей (прихожан) в окончательное решение. В качестве одного из примеров используем инсталляцию французского художника Кристиана Болтански (Christian Boltanski, родился в 1944 г.), установленную в период с 24 ноября 2017 по 29 апреля 2018 гг. в протестантской Старой церкви (Oude kerk) в Амстердаме. Инсталляция получила название «NA». Пространство



Илл. 1. Болтански К. Инсталляция «NA». Оформление основного объёма Старой церкви в Амстердаме.



Илл. 2. Болтански К. Инсталляция «NA». Фигура в пространстве церкви.



Илл. 3. Болтански К. Инсталляция «NA». Оформление капеллы.



Илл. 4. Болтански К. Инсталляция «NA». Горящие и потухшие лампочки в капелле.

церкви заполнили огромные объекты, полностью покрытые тёмной пластиковой фольгой (символы надгробий). Люстры собора были спущены вниз, на уровень зрителя, что позволило соединить естественный свет с искусственным. На пол собора по направлению к алтарю были постелены ровными рядами чёрные пальто. В пространстве хора на спинках 15 стульев также находились пальто; в центре этого пространства помещено пальто, освещённое по контурам лампочками. Кроме того, по всему пространству храма стояли своеобразные человеческие «фигуры» с накинутой на них одеждой, освещаемые лампами, помещёнными в их одежды. При приближении к фигурам включалась аудиозапись с вопросами, которые они «задавали» зрителю. Например: «Скажи мне, ты страдал?».

В дополнение к этим компонентам, в одной из капелл в западной части собора на полу лежали лампочки, часть из которых была погашена. Количество лампочек соответствовало количеству дней выставки; каждый день одна лампочка гасла. Наконец, в пространстве капелл с восточной стороны благодаря проекции на стену возникли тени длинных палок, на концах которых висели 800 негромко звеневших колокольчиков. Инсталляция придала пространству собора мрачный характер; возник эффект давления на сознание человека лабиринтов между огромными тёмными объектами: многомерность создала ощущение мистичности среды.

В рассматриваемой инсталляции нашёл выражение целый ряд смыслов. Так, она подчеркнула одну из важнейших функций христианского собора – служить криптой и напоминать о тех людях, которые уже ушли из жизни и о которых посетители зачастую почти ничего не знают и не помнят. Отсутствие в композиции одного из главных «маркеров» художественного языка Болтански – фотографий – дополнительно подчеркнуло силу неизбежности человеческого забвения. В свою очередь, использование одежды при отсутствии людей указало на необратимость их отсутствия. Эрнст ван Альфен отмечает: «В отличие от портретных изображений индексы не претендуют на изображение человеческого присутствия, они лишь предъявляют кому-то принадлежавшие предметы. И, как это ни странно, возникает ощущение, что эта процедура несравненно более эффективна в воссоздании человеческой личности. Однако внутренняя логика этих работ Болтанского близка его фотоинсталляциям: произведение презентует *отсутствие* индивидуальности, а не её *присутствие*» [Альфен, 1996, 55].

Сам Болтански в своих интервью признаётся, что он не является религиозным человеком, но интересуется религией. В храмовом пространстве Болтански работает не в первый раз: в 1994 году им была создана инсталляция «Святая неделя» в католической церкви Сент-Эташ в Париже. В 1995 году устроена выставка «Адвент» в церкви Санто Доминго де Бонаваль в Сантьяго-де-Компостела. Его произведения, установленные в храмах, в целом не выходят из стилистики ключевых интуиций художника. Главными темами его размышлений являются память, личность человека, быстротечность жизни. Болтански отмечает, что работает вокруг идеи «vanitas» (тщетность): его интересует трансформация субъекта в объект. Согласно собственному мироощущению автора, его интуиции более всего сходны с христианскими идеями: «Я использую религию как средство выражения, с помощью которого говорят... Если моё искусство – христианское, то это потому, что я верю, что каждый человек отличен от другого, но это, возможно, равным образом иудейское представление» [Boltanski, 2008, 23–24].

По мнению художника, инсталляция будет работать, если люди воспринимают её не просто как выставку искусства, но скорее как некоторого рода религиозный праздник. Когда они задумаются над какими-то важными вопросами [Boltanski, 2017, 2]. Здесь важна направленность к конкретному зрителю: «Если он столкнётся с чем-то, что непосредственно обращено к нему, что трогает его своей доступностью и своей адресностью, то тогда произойдёт контакт (современного искусства и зрителя – В.Б.)» [Болтанский, 1996, 58]. Явные и неявные отсылки к христианству, готовность работать с религиозными символами, с мировосприятием верующего человека – одна из главных причин, почему церковные общины приглашают его для работы с храмовым пространством. Инсталляция в Старой церкви является временной. Но художник не исключает её установки в других храмах, где придётся учитывать специфику конкретного пространства.

По иному, в отличие от Болтански, работает в храмовом пространстве Билл Виола (Bill Viola, родился в 1951 г.). Его работы обращены к духовности современного человека, понимаемой шире конфессиональных границ. Он считается одним из пионеров техники видеоарта. Истории о жизни и смерти, помещённые в пространство храма, получают здесь религиозные смыслы.

Если большинство инсталляций современных художников лишь на время выставляется в храмах, то целый ряд работ Б. Виолы находятся в них на постоянной основе. Например, видеоинсталляция 2014 года «Мученики (земля, воздух, огонь, вода)» в англиканском соборе Святого Павла в Лондоне. Она была выполнена в рамках сотрудничества собора с галереей Тейт Модерн и представляет собой 4 видеоизображения мученичества водой, огнём, воздухом и землёй в виде полиптиха. Сам автор описывает суть работы следующим образом: мученики «служат примером человеческой способности переносить боль, лишение и даже смерть, чтобы остаться верными своим ценностям, верованиям и принципам» [Viola, 2015, 61]. Полиптих Виолы отсылает к складным алтарям Средневековья и эпохи Возрождения. В 2016 году в том же соборе была установлена инсталляция-триптих Виолы «Мария», отсылающая к классическим сюжетам «Мадонны с младенцем» и «Пьеты». Работы художника образовали ансамбль, имеющий особую гармонию и построенный по единым принципам. Его изображения динамичны и предполагают «проживание» зрителем той или иной истории. Сам художник отмечает, что наиболее значимое место, где существуют его работы, – это не музеи, не видеозеркало, а сознание зрителя, который их увидел [Viola, 1995, 173].

По мнению искусствоведа Дэвида Моргана, цель инсталляций Виолы состоит в том, чтобы «отдалить посетителей музея от обычного мира ради нескольких мгновений медитации» [Morgan, 2004, 106] и такая цель более успешно реализуется в храмовом пространстве. Виола принимает позицию М. Элиаде, согласно которому священное является элементом в структуре сознания, а не стадией в истории сознания. Следовательно, – заключает художник, – священное находится внутри нас всех, а «интуитивное осознание и неколебимая вера в этот другой мир, переплетённый с нашим собственным миром, <...> является источником воодушевления почти каждого художника, который оставил свой след на земле» [Viola, 1995, 174].

На Виолу в его понимании духовности повлиял восточный мистицизм и, в частности, суфизм [Elmarsafy, 2008, 127–149]. Через восточную мистику художник открыл западную мистическую традицию и создал такую работу как «Комната св. Хуана де ла Крус» (1983). Можно согласиться с мнением Е.Ю. Андреевой, отмечавшей, что «Виола, как и другие знаменитые художники XX в., стремится к объединению мирового духовного опыта, к соединению современных религий с древними и умершими верованиями» [Андреева, 2005, 113]. Этому, несомненно, способствовало и знакомство Виолы с трудами М. Элиаде.

Раскрывая место работ Виолы среди работ других современных художников на религиозные темы, теоретик современного искусства Ирина Кулик отмечает, что они «располагают не столько к молитве, сколько к медитации». Она считает, что эти композиции «не задевают чувства ни верующих, ни антиклерикалов» [Кулик, 2010, 85]. Наверное, именно поэтому его работы являются столь успешными в церковной среде. Анализируя ряд работ Виолы 1990-х годов (в особенности «Нантский триптих»), Е.Ю. Андреева считает, что «достижение Виолы – в сущностном приближении к религиозному искусству и к европейской классической религиозной живописи: его видеокартинки не рассказывают, а показывают, являют смысл как откровение» [Андреева, 2005, 112]. Произведения Виолы 2010-х годов демонстрируют огромную работу, проделанную им в области религиозного искусства, и, вероятно, отражают начало нового этапа диалога современного искусства с религией.

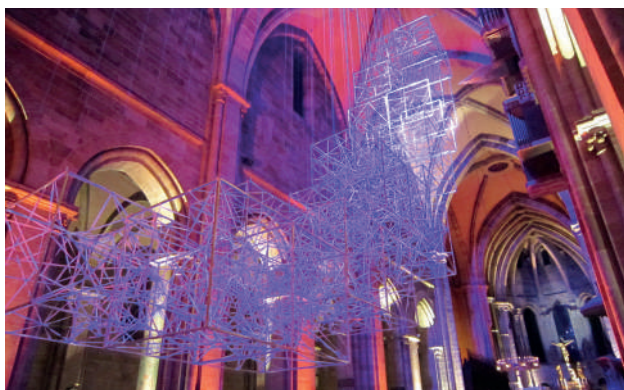
Католическая церковь, в целом, относится более консервативно к инсталляциям современных художников. Она предпочитает проекты с конфессионально-ориентированным содержанием и обычно идёт на сотрудничество с ограниченным кругом художников. Последние, в свою очередь, обычно варьируют решения, однажды ими разработанные и принятые церковными авторитетами. Аналитики искусства относят к этому кругу известного в немецкоязычных странах художника

по свету Стефана Кнора (Stefan W. Knor, родился в 1975 г.). Теолог по образованию, он создал и ввёл в практику понятие «TraumRaum», обобщив персональный опыт деятельности по социальному обслуживанию больных и умирающих людей в домах престарелых. Согласно идее С. Кнора, музыка, свет и запахи производят воздействие на органы чувств, и, взаимодействуя, образуют гармонию («расслабление через гармонию»). Он использует пространство церкви «не просто как строительное тело», а скорее «создаёт симбиоз между пространством, современным искусством и музыкой» [Angaben, <http://www.lumentenebris.de/kontakt.html>].

Одним из примеров «TraumRaum» в оформлении храмов является инсталляция «Himmel werd's», установленная в Бамбергском соборе к его 1000-летию в 2012 году. Художник отмечает важность как можно более филигранного встраивания произведения в пространство церкви.



Илл. 5. Вид на Бамбергский собор.



Илл. 6. Кнор С. Инсталляция «Himmelwerd's».

Данная инсталляция разрабатывалась художником совместно с католической молодёжью прихода Бамберга. Привлекалась и молодёжь других конфессий города. Это говорит как о позиции руководства данной церкви, так и о взглядах самого художника: искусство используется для включения людей в активную жизнь церкви и для формирования её современной символики.

Теологические основания этого произведения тщательно продуманы. В качестве ключевого был выбран символ «лестницы в небо», описываемый в книге Бытия. Основная часть инсталляции включила в себя висящие на тросах в пространстве собора, встречные друг в друга геометрические конструкции, поднимающиеся снизу (от надгробия святых императора Генриха II и его супруги Кунигунды) вверх, к сводам храма над алтарём. Длина «лестницы в небо» составляла 25 метров, высота – тоже почти 25 метров. Дополнением инсталляции стал фильм «игра теней» (тени людей, прыгающих на батуте), проецируемый на стену в восточном хоре храма. «Игра теней» здесь символизировала постоянные попытки людей приблизиться к Богу. Третьей составляющей стала световая инсталляция, дополненная музыкальными композициями на христианские темы современных групп [Knor, <http://www.lumentenebris.de/projekte-details/items/himmelwerds.html>].

Оценивая этот комплекс, представители церкви отмечали, что если они хотят быть современной церковью, то они должны быть открытыми искусству и устраивать



Илл. 7. Надгробие святых Генриха II и Кунигунды в Бамбергском соборе.

такие современные инсталляции, как «Лестница к небу», даже в 1000-летней церкви [Poerschke, <http://heinrichsfest.de/details/eine-leiter-aus-luft-farben-und-klang/45f801b5-6486-48ee-a7b1-271ec2892915?display=main>].

Идея, разработанная в 2012 году, была хорошо принята католическими общинами. В разных вариациях её повторили в других соборах. В 2015 году в Соборе святого Стефана в Вене Кнором был осуществлён проект с характерным названием «Dem Himmel entgegen» («Навстречу небу»). Кубы (их 40, по количеству дней поста) с заключёнными в них молитвенными просьбами верующих были подвешены на тросах и поднимались от главного входа к алтарю, устремляясь к небу. Согласно идее художника, благодаря этому создаётся оптическая иллюзия, что инсталляция пробивает своды и будет продолжена в бесконечности [Stephansdom, <https://www.katholisch.at/aktuelles/2015/02/18/stephansdom-dem-himmel-entgegen...>].

Во всех рассмотренных примерах имеет место взаимодействие религиозного и церковного искусства. Вместе с тем, церковное искусство ориентируется на вероучение, образное выражение которого имеет определённые правила (канон). Религиозное же искусство «может отражать ряд особенностей индивидуальных религиозных состояний и переживаний, не совпадающих со стандартами и положениями официальной церковной доктрины, а то и находящихся в противоречии с ней. Отсюда такое качество, как субъективность религиозного искусства» [Глаголев, 2007, 172]. Пожалуй, инсталляции Болтански, Виолы и Кнора дают серьёзные основания считать их феноменами религиозного, а не церковного искусства. Они не предназначены для повседневного почитания, участия в культе. Церковные авторитеты, принимая эти произведения в церковное пространство, не спрашивают художников, являются ли они практикующими верующими.

Рассмотренные примеры свидетельствуют, что названные выше художники работают с наиболее общими, универсальными смыслами христианства, переключаясь с тем, что светские люди обычно называют «общечеловеческими ценностями». Данные ценности соотносятся и с другими религиями, в том числе восточными (Билл Виола). Центральная проблема, которая стоит в творчестве названных художников – это не Бог, не трансцендентные ценности, а человек, его судьба в этом мире. Именно антропологическая проблематика, глубина и честность её раскрытия, отсутствие иронии, насмешки возвышает экзистенциальные образы современного искусства до уровня религиозных. Эти образы оказываются созвучны мировоззрению людей постсекулярного общества и, вместе с тем, позволяют глубже понять символику церкви [Глаголев, 2012, 80].

Таким образом, многозначность современного искусства предполагает сознательную работу зрителя по поиску интерпретаций. Инсталляции, установленные в храмовом пространстве, постепенно накапливают подобные интерпретации. Вполне вероятно, что интерьеры старинных храмов, вбирающие в себя творчество художников разных эпох, могут в ряде случаев гармонично принять и работы современных художников. В ещё большей мере сказанное выше можно отнести к храмам, построенным в XX–XXI вв. Но только при условии соблюдения религиозных традиций и уважительного отношения к сакральному пространству.

Библиографический список

1. Альфен, Э. ван. Кристиан Болтанский: историография смерти / Э. ван Альфен: Пер. с англ. // Художественный журнал. – 1996. – № 13. – С. 53–57.
2. Андреева, Е.Ю. Актуальное искусство XX века и религиозное сознание / Е.Ю. Андреева // Религиоведение. – 2005. – № 1. – С. 99–117.
3. Болтанский, К. Откровения художника – проповедника / К. Болтанский: Пер. с англ. // Художественный журнал. – 1996. – № 13. – С. 58–59.
4. Глаголев, В.С. Религиозное искусство в контексте современного эстетического смыслополагания / В.С. Глаголев // Синхрония и модели смыслополагания в современной эстетике. Материалы IV Овсянниковской международной эстетической конференции (27–28 ноября 2012 года). – М.: Изд-во МГУ им. М.В. Ломоносова, 2012. – С. 77–81.

5. Глаголев, В.С. Эстетико-художественные аспекты религиозного искусства / В.С. Глаголев // Эстетика: прошлое, настоящее и будущее. Материалы международной научной конференции в память 90-летия со дня рождения Михаила Федотовича Овсянникова. – М.: Изд-во МГУ, 2007. – С. 167–174.
6. Кулик, И. Под куполом церкви / И. Кулик // Артхроника. – 2010. – № 4. – С. 80–85.
7. Силантьева, М.В. Неоархаика в зеркале современной культуры: религиозный синкретизм как проявление единства чувственного и рационального / М.В. Силантьева // Точки-PUNCTA. – 2012. – № 1–4. – С. 371–380.
8. Силантьева, М.В. Пространственно-временной континуум в синхронных контекстах современных (художественных) практик: возвращение архаики? / М.В. Силантьева // Синхрония и модели смыслополагания в современной эстетике. Материалы IV Овсянниковской международной эстетической конференции (27–28 ноября 2012 года). – М.: Изд-во МГУ им. М.В. Ломоносова, 2012. – С. 39–47.
9. Суворова, А. Инсталляция как фабрика фантазмов / А. Суворова // Инсталляция. – Пермь: Музей современного искусства PERMM, 2017. – С. 4–12.
10. Angaben zu Stefan W. Knor [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.lumentenebris.de/kontakt.html> (дата обращения: 10.04.2018).
11. Boltanski, C. Interview // Christian Boltanski. Ed. by D. Semin / C. Boltanski. – London: Phaidon, 2008. – P. 8–40.
12. Boltanski, C. «Na». 24 Nov 2017 – 29 Apr 2018 / C. Boltanski. – Amsterdam: Oude kerk, 2017. – 8 p.
13. Elkins, J. On the Strange Place of Religion in Contemporary Art / J. Elkins. – New York & London: Routledge, 2004. – 148 p.
14. Elmarsafy, Z. Adapting Sufism to Video Art: Bill Viola and the Sacred / Z. Elmarsafy // Alif: Journal of Comparative Poetics. – 2008. – No. 28 (Artistic Adaptations: Approaches and Positions). – P. 127–149.
15. Henke, S. Religiöse Kunst? Um Gottes Willen! / S. Henke // Kunst und Religion im Zeitalter des Postsäkularen: ein kritischer Reader. – Bielefeld: Transcript Verlag, 2012. – P. 9–17.
16. Knor, S. “Himmelwerd’s”: 2012 – Dom, Bamberg: Eine himmlische Nacht / S. Knor [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.lumentenebris.de/projekte-details/items/himmelwerds.html> (дата обращения: 10.04.2018).
17. Morgan, D. Spirit and Medium / D. Morgan // The Art of Bill Viola. – Thames & Hudson, 2004. – P. 88–109.
18. Poerschke, V. Eine Leiter aus Luft, Farben und Klang: Jugendnacht lockte weit über 1000 Menschen in den Bamberger Dom / V. Poerschke [Электронный ресурс]. – URL: <http://heinrichsfest.de/details/eine-leiter-aus-luft-farben-und-klang/45f801b5-6486-48ee-a7b1-271ec2892915?display=main> (дата обращения: 10.04.2018).
19. Rosen, A. Art & Religion in the 21st century / A. Rosen. – Thames & Hudson, 2017. – 256 p.
20. Schwebel, H. Kunst und Religion zwischen Moderne und Postmoderne / H. Schwebel // Kunst und Religion. Jahrbuch der Religionspädagogik. – Band 13. – 1997. – P. 47–70.
21. Stephansdom: «dem Himmel entgegen...» [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.katholisch.at/aktuelles/2015/02/18/stephansdom-dem-himmel-entgegen...> (дата обращения: 10.04.2018).
22. Viola, B. March 5 – May 3, 2015 (Catalogue of exhibition) / B. Viola. – Seoul: Kukje Gallery, 2015. – 84 p.
23. Viola, B. Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973–1994 / B. Viola. – London: MIT Press; Anthony d’Offay Gallery London, 1995. – 304 p.

Текст поступил в редакцию 05.03.2018.

References

1. Alphen E. van. *Hudozhestvennyy zhurnal* [Moscow Art Magazine]. 1996, no. 13, pp. 53–57 (in Russian).
2. Andreeva E. Yu. *Religiovedenie* [Study of Religion]. 2005, no. 1, pp. 99–117 (in Russian).
3. Boltanski C. *Hudozhestvennyy zhurnal* [Moscow Art Magazine]. 1996, no. 13, pp. 58–59 (in Russian).
4. Glagolev V.S. *Sinhroniya i modeli smyslopolaganiya v sovremennoj ehstetike. Materialy IV Ovsyannikovskoy mezhdunarodnoj ehsteticheskoy konferencii (27–28 noyabrya 2012 goda)* [Synchrony and Models of Conceptualization in the Modern Aesthetic. Proc. of the 4th Ovsyannikov International Conference, November 27–28, 2012]. Moscow, 2012, pp. 77–81 (in Russian).
5. Glagolev V.S. *Estetika: proshloe, nastoyashchee i budushchee. Materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii v pamyat' 90-letiya so dnya rozhdeniya Mihaila Fedotovicha Ovsyannikova* [Aesthetics: the Past, Present, and Future. Proceedings of International Conference in the Honor of M.F. Ovsyannikov]. Moscow, 2007, pp. 167–174 (in Russian).

6. Kulik I. *Arthronika* [Art Chronicle]. 2010, no. 4, pp. 80–85 (in Russian).
7. Silant'eva M.V. *Tochki-PUNCTA* [Points-PUNCTA]. 2012, no. 1–4, pp. 371–380 (in Russian).
8. Silant'eva M.V. *Sinhroniya i modeli smyslopolaganiya v sovremennoj ehstetike. Materialy IV Ovsyannikovskoj mezhdunarodnoj ehsteticheskoy konferencii (27–28 noyabrya 2012 goda)* [Synchrony and Models of Conceptualization in the Modern Aesthetic. Proc. of the 4th Ovsyannikov International Conference 27–28 November 2012]. Moscow: Moscow St. Univ. Publ., 2012, pp. 39–47 (In Russian).
9. Suvorova A. *Installyaciya* [Installation]. Perm, Museum of modern art PERMM, 2017, pp. 4–12 (in Russian).
10. *Information about Stefan W. Knor* [Angaben zu Stefan W. Knor]. Available at: <http://www.lumentenebris.de/kontakt.html> (accessed April 10, 2018) (in German).
11. Boltanski C. *Christian Boltanski*. Ed. by D. Semin. London: Phaidon, 2008, pp. 8-40 (in English).
12. Boltanski C. «NA». 24 Nov 2017 – 29 Apr 2018. Amsterdam: Oude kerk, 2017, 8 p. (in English).
13. Elkins J. *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*. New York & London: Routledge, 2004, 148 p. (in English).
14. Elmarsafy Z. *Alif: Journal of Comparative Poetics*. 2008, no. 28, pp. 127–149 (in English).
15. Henke S. Art and Religion in a Postsecular Age: a Critical Reader [Kunst und Religion im Zeitalter des Postsäkularen: ein kritischer Reader]. Bielefeld: Transcript Verlag, 2012, pp. 9–17 (in German).
16. Knor S. “Heavenward”: 2012 – Cathedral, Bamberg: a Heavenly Night [“Himmelwerd’s”: 2012 – Dom, Bamberg: Eine himmlische Nacht]. Available at: <http://www.lumentenebris.de/projekte-details/items/himmelwerds.html> (accessed April 10, 2018) (in German).
17. Morgan D. *The Art of Bill Viola*. Thames & Hudson, 2004, pp. 88–109 (in English).
18. Poerschke V. *Staircase from Air, Colors and Sound: Youth’s Night Attracts far beyond 1000 Human Beings in the Cathedral of Bamberg* [Eine Leiter aus Luft, Farben und Klang: Jugendnacht lockte weit über 1000 Menschen in den Bamberger Dom]. Available at: <http://heinrichsfest.de/details/eine-leiter-aus-luft-farben-und-klang/45f801b5-6486-48ee-a7b1-271ec2892915?display=main> (accessed April 10, 2018) (in German).
19. Rosen A. *Art & Religion in the 21st Century*. Thames & Hudson, 2017, 256 p. (in English).
20. Schwebel H. *Art and Religion. Almanac of Religious Pedagogy* [Kunst und Religion. Jahrbuch der Religionspädagogik]. 1997, no. 13, pp. 47–70 (in German).
21. *St. Stephan’s Cathedral: “Heavenward”* [Stephansdom: «dem Himmel entgegen...»]. Available at: <https://www.katholisch.at/aktuelles/2015/02/18/stephansdom-dem-himmel-entgegen...> (accessed April 10, 2018) (in German).
22. Viola B. *March 5 – May 3, 2015 (Catalogue of Exhibition)*. Seoul: Kukje Gallery, 2015, 84 p. (in English).
23. Viola B. *Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973–1994*. London: MIT Press; Anthony d’Offay Gallery London, 1995, 304 p. (in English).