УДК 2-5:7

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0001-7303-0719>DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-20-2021-2.127-142>

САКРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ВИЩИЙ ПРОЯВ ДУХОВНОГО СВІТОСПРИЙНЯТТЯ ЛЮДИНИ

Шелковая**Наталія Валеріївна**

кандидат філософських наук,
доцент, Східноукраїнський
національний університет
ім. Володимира Даля,
м. Северодонецьк
shelkovaya@snu.edu.ua

Шелковая**Наталья Валерьевна**

кандидат философских наук,
доцент, Восточноукраинский
национальный университет
им. Владимира Даля,
г. Северодонецк
shelkovaya@snu.edu.ua

Natalya Shelkovaya

PhD (Philosophy),
Associate Professor, Volodymyr Dahl
East Ukrainian National University,
Severodonetsk
shelkovaya@snu.edu.ua

Анотація. Стаття присвячена дуже актуальній у сучасному техногенному світі проблемі формування духовного світобачення, одухотворення людини, зустрічі з сакральним світом, Богом через спілкування з сакральним мистецтвом, яке має свою символічну мову, свої характерні для кожної релігії знаки, що є важливими для людини як духовної за своєю головною сутністю істоти. Автор виявляє сутність сакрального мистецтва, порівнює ставлення до нього в період середньовіччя та в наш час, розкриває глибинні символи сакральної архітектури та живопису в християнстві, а також сакральної архітектури в ісламі та живопису в чань-буддизмі.

Компаративний аналіз символів сакрального мистецтва цих релігій показав глибинну єдність їхніх головних ідей: ідеї створення світу з Порожнечі (Creatio ex Nihilo), ідеї породження світу Світлом, ідеї явленості Слова Бога в християнстві та ісламі; розкрив єдину мету сакрального мистецтва цих релігій — єднання з Богом, духовним світом, природою шляхом позбавлення від своєї егоїстичної суб'єктивності; виявив схожість у творчому процесі іконописця в християнстві та художника в чань-буддизмі й привів до висновків про синонімічність понять «Бог» у християнстві, «Аллах» у ісламі й «Порожнеча» в буддизмі.

Ключові слова: сакральне мистецтво, символ, християнське сакральне мистецтво, мусульманське сакральне мистецтво, живопис чань-буддизму, Порожнеча, Бог, єдність.

Постановка проблеми. Проблема виникнення, розвитку та впливу на духовний світ людини сакрального мистецтва існує з глибокої давнини, по суті, з наскальних зображень сцен полювання, які мали сакральний сенс. Сьогодні, на початку XXI століття, ця проблема не тільки не втратила своєї актуальності, а й набула животрепетного сенсу. У сучасній техногенній цивілізації людина поступово перетворюється на придаток високих технологій, тим самим відбувається деградація людяності. Виникає трагічний парадокс: збільшення інформованості населення, прискорення швидкості розумових процесів, реакцій і темпу мови (вплив великих швидкостей техніки) призводять до деградації духовності та душевності. Особливо поширений цей процес серед молоді — «цифрових з народження», дух і душа яких «засипають» під впливом High-tech.

Іл. 1.

Але ж саме молоді належить майбутнє нашого суспільства й людства. У цих умовах роль мистецтва, особливо сакрального, що пробуджує душевність і духовність, трансформує свідомість і психіку людини, одухотворює її, незмірно зростає.

Варто особливо відзначити, що за всієї відмінності релігій і видів сакрального мистецтва цих релігій у глибинній своїй суті вони єдині й мають одну мету — одухотворення людини, або, за висловом ісихазма (містичного напрямку в православ'ї), обоження людини, повернення її до Бога, набуття нею знову втраченої богоподібності, відкриття її духовних очей і бачення Творця в Його творіннях. Саме це я намагаюся показати в своєму дослідженні, аналізуючи символізм сакрального мистецтва в християнстві, ісламі й чань-буддизмі. Звернення до різних релігій, які, на перший погляд, дуже відрізняються одна від одної, обумовлено бажанням показати, по-перше, їхню духовну глибинну єдність, по-друге, не тільки схожу мету сакральних мистецтв цих релігій, а й подібні засоби одухотворення як автора твору мистецтва, так і його реципієнта; по-третє, ознайомити з головними духовними сакральними символами й сенсами тих проявів цих

релігій, які все більше входять у сучасне життя, як на реальному рівні в силу збільшення інтересу до інших культур і традицій, так і на віртуальному — у зв'язку з дедалі ширшим ареалом спілкування завдяки Інтернету.

Останні дослідження та публікації. Проблема сутності сакрального мистецтва та його ролі в духовному самовдосконаленні людини є предметом безлічі досліджень з давніх часів. Зупинюся лише на відомих мені дослідженнях цієї проблеми. Найбільш фундаментальними серед них, на мій погляд, є дослідження Т. Буркхардта «Сакральне мистецтво Сходу і Заходу». До глибоких вітчизняних досліджень християнського сакрального мистецтва та його ролі у формуванні духовного світу людини належать роботи С. Степовика «Іконологія й іконографія», А. Лещенко «Коеволюційні процеси у християнському сакральному мистецтві». Проблеми сутності сакрального, священного мистецтва присвячені також роботи М. Еліаде «Священне і мирське», «Символізм, сакральне і мистецтво», Р. Отто «Священне. Про ірраціональне у ідеї божественного і його співвідношенні з раціональним», Х. Зедльмайєра «Втрата центру»,

Іл. 2.

В. Токмана «Священне і профанне в мистецтві», а також роботи Р. Генона, Р. Кайуа, Ф. Шуона, А. Курмарасвами. Крім того, цінними для осмислення сутності сакрального мистецтва є роботи, які розглядають сакральне мистецтво окремих традицій і напрямів: глибоке дослідження іконопису П. Флоренського «Іконостас», С. Аверінцева «Концепція Софії і сенс ікони». Особливості окремих видів сакрального мистецтва розглядаються багатьма сучасними українськими науковцями, зокрема особлива увага приділяється проблемам іконопису в розробках С. Абрамовича, С. Кримського, В. Лепакіна, Л. Мартиненко, Д. Степовика, І. Федя, Є. Яковлева. Однак ці глибокі дослідження переважно розглядають сакральне мистецтво лише з якогось одного боку — релігійнознавчої, теологічної, мистецтвознавчої або філософської, або виділяють лише одну релігію. У поданій роботі здійснюється спроба розвитку комплексного підходу до осягнення специфіки сакрального мистецтва в найбільш значущих, на мій погляд, релігіях, які все більше входять у поле життєбачення сучасних українців: християнстві, ісламі й чань-буддизмі.

Мета статті. Виявити внутрішню єдність сакрального мистецтва християнства, ісламу й чань-буддизму та головні ідеї, які об'єднують сакральне мистецтво цих релігій

Виклад матеріалу дослідження.

Сутність сакрального мистецтва

Мистецтво є однією з форм суспільної свідомості, причому найдавнішою, але розуміється й інтерпретується воно дуже по-різному. Існує багато підходів і визначень мистецтва, серед яких мені видається найбільш адекватним таке:

«Мистецтво — це форма творчості, спосіб духовної самореалізації людини за допомогою чуттєво-виразних засобів (звуку, пластики тіла, малюнка, слова, кольору, світла, природного матеріалу і т. д.)» (Ивин, 2004),

це екстеріоризація душевних і духовних станів художника.

Що стосується поняття «сакральне», то, хоча в цілому його сутність розуміється подібним чином більшістю дослідників, які зв'язують його, перш за все, зі священним, трансцендентним, однак існують розбіжності в розумінні співвідношення сакрального і священного. Одні автори вважають, що це різні поняття, наприклад М. Ю. Савельєва (Савельєва, 2006), інші — що це одне й те саме. На мій погляд, уява про це дуже складне поняття можлива за умови поєднання багатьох бачень дослідників.

Сакральне (від лат. sacer — священне, свя-

Лл. 3.

те) — священне, Божественне, релігійне, потойбічне, «Цілком Інше» (Otto, 2004), протилежно профанному — повсякденному, мирському (Durkheim, 2013; Caillois, 1988), викликає трепіт, благоговіння, жах (Durkheim, 2013; Otto, 2004), освячує профанне, ієрофанія, за М. Еліаде (Eliade, 1988).

Важливо підкреслити, що створення справжнього витвору мистецтва завжди, незалежно від того, світський або сакральний характер воно носить, оточене «аурою сакрального». Як зазначає Т. Буркхардт (1999),

«традиційний художник, що охороняється «магічним колом» сакральної форми, уподібнюється у своїй творчості і немовляті, і мудрецеві: зразки, що відтворюються ним, символічно позачасові» (с. 181).

У мистецтві художник стоїть перед вибором засобу відображення реальності: або зображати невидиме духовне, Божественне, Нескінченне в зовні простому вигляді, уникаючи його нюансування, свого егоїстичного світосприйняття й розчиняючись у цьому нескінченному — це шлях

сакрального мистецтва, або відображати своє егоїстичне бачення у всіх його нюансах, втрачаючи, по суті, Нескінченне, що характерно для світського мистецтва. Але, як говорив Г. Померанц (2013) у своїй лекції «Іконографія нескінченності»: «Краса будь-якого високого мистецтва, навіть якщо воно не усвідомлено релігійне, є вміщена Нескінченність» (с. 11).

Глибина духовного осягнення реальності в мистецтві та його духовного, ініціаційного впливу на людину визначається не досконалістю зображуваних фізичних форм («як живі»), а одухотворенням реальності, баченням Божественного Творця в Його творіннях, баченням Єдиного в різноманітті, баченням нескінченного й вічного в кінцевому й минулому. Так, наприклад, головна мета ікон полягає не в копіюванні фізичного світу, навіть дуже майстерно, а в здійсненні зв'язку людини з духовним, Божественним світом. Не можна не погодитися з думкою Т. Буркгардта (1999), що

«тільки інтелектуальний занепад і, перш за все, ослаблення споглядального бачення можуть пояснити, чому середньовічне мистецтво

Лл. 4.

стало розглядатися у подальшому як «варварське», грубе й позбавлене різноманітності» (с.185).

Культ *ratio*, характерний для Нового часу, що прийшов на зміну ірраціональному й інтуїтивному світосприйняттю, характерному для Середньовіччя, привів до раціоналізації мистецтва. Науково-технічна революція і вступ людства в еру техногенної цивілізації позбавили людину й Неба, і землі, перетворивши її на придаток високотехнологічних пристроїв, на «Hi-Tech homo» (Н. Шелковая). Раціоналізм уторгнувся в мистецтво, у живопис була введена математична перспектива, що позбавила його таємниці й глибини, картина стала уявним світом, а світ перетворився на закриту систему, у яку Божественне не мало вже змоги проникнути.

Середньовічний живопис спрямований на зустріч людини з духовним світом, який не можна адекватно зобразити за допомогою копіювання фізичного світу, тому він завжди символічний. Тут кожна деталь, кожний колір — це символ. Особливе значення має символіка Світла, як Божественного Світла, як випромінювання іскри Божественного світла з душі людини. І введення в живопис у епоху Ренесансу законів відображення фізичного

світу і світла, зокрема світлотіні, призвело до втрати глибини, таємниці, сакральності живопису.

Специфічною рисою сакрального мистецтва є відображення ним духовного бачення, характерного для певної релігії. Зображення релігійних сюжетів, навіть геніальні, як у епоху Відродження, не роблять це мистецтво сакральним, бо в ньому на першому місці не невидимий духовний світ, не Божественне, яке просвічується через картину, а краса фізичного світу, зображення людських почуттів та емоцій.

Сакральне мистецтво виводить людину з фізичного світу й занурює в духовний, звільнює людину від рабства фізичним світом і його цінностями, доводить вищу цінність саме вічного, духовного світу, а не тимчасового, ілюзорного матеріального.

У сакральному мистецтві проявляється благословення Бога людині бути подібною до Нього. А так як Бог — це, перш за все, Творець, про що йдеться і в Біблії, і в Корані, то й людина повинна бути, насамперед, творцем, творцем духовного.

Витоки сакрального мистецтва йдуть з глибокої давнини, воно утілювалося у святилищах, що були, на думку древніх, *Axis mundi* — вісью світу, що з'єднує Небо і Землю, Бога і людину, місцем, де завжди був присутній Бог, який захищає і оберігає людей. Пізніше аналогічну функцію став виконувати храм.

Символізм сакрального мистецтва у християнстві

Центром поєднання багатьох видів християнського мистецтва постає храм. Його трактували як символ Усесвіту. Першими християнськими храмами були базиліки, потім з'являються хрестовокупольні храми, які з IX століття стають канонічною формою православного храму. Прикладом такого є тринадцятикупольний (символ Христа й 12 Апостолів) Софійський собор (1037 р.) у Києві (іл. 1).

До X ст. у Візантії будувалися храми, які не мали зовнішніх прикрас, але були наповнені розкішним внутрішнім вбранням та складноścями архітектурної композиції. Такий контраст між зовнішнім та внутрішнім утілював основну ідею православного християнства — пріоритет внутрішнього, Божественного над зовнішнім, земним, буденним; прагнення до духовного багатства за зневажливого, аскетичного ставлення до зовнішніх сторін буття.

Іл. 5.

У плані хрестовокупольний храм представляв собою хрест — символ Христа, вписаний у квадрат або коло, де коло символізувало сакральний час — вічність, а квадрат — сакральний простір — храмовий простір, до якого стікаються народи з 4-х сторін світу.

Уся композиція хрестовокупольного храму складалася з сукупності геометричних фігур, які мали символічний зміст. Хрест — символ розп'ятого Христа, єднання життя та смерті, духу та матерії, спрямованість до Бога, до вічності. Склеписті перекриття, що склали хрест, підвищувались у напрямку купола. Пересічні осі хрестоподібно розташованих приміщень стягували весь простір храму до підкупольної зони, яка завдяки своїй висоті та найбільшій освітленості була домінуючим компонентом. Це створювало ілюзію руху вгору, до купола, та від нього донизу. Така просторова орієнтація символізувала ідею «лествиці» — біблійних сходів, за допомогою яких здійснюється зв'язок землі та Неба. Залитий світлом купол у-

соблював Царство Небесне, а купол над церковним простором — можливість спілкування двох світів — земного й горнього.

Другим за значенням місцем у храмі після підкупольного простору є вівтар (лат. *alta aru* — «високий жертвник»), який є символом Сіонської світлиці, де вперше було здійснено таїнство Євхаристії. Апсида з вівтарем орієнтована на схід, де сходить сонце (Христа називали «сонцем, яке не заходить»). Внутрішній простір храму поділено колонами (у базиліки) та склепистими перехрестями (у хрестовокупольному храмі) на нави (нефи). Неф (лат. *navis* — корабель) — символ спасіння людських душ.

Нефи (нави) ведуть до вівтаря. Рухаючись до вівтаря, віряни як би проходили шлях покаяння й очищення, шлях до порятунку, що дає людині надію ввійти в Царство Небесне. Трикутні фронтони, які були розміщені над дверима, вікнами означали Божественну Трійцю, народження-життя-смерть, життя-смерть-нове життя.

Іл. 6.

Символіка християнського храму заснована на аналогії між храмом і тілом Христа. На думку Августина Блаженного, свята святих, тобто хор, або апсида, представляє дух, неф уподібнюється тілу, а вівтар — душі. Деякі середньовічні літургісти порівнювали план собору з фігурою розп'ятого Христа: Його голові відповідає апсида з віссю на Схід, Його розпростерті руки представляють трансепти, Його тулуб і ноги почивають у наві, Його серце поміщається в головному вівтарі. Така інтерпретація нагадує індуїстський символізм Пуруши (першолюдини), укладеного в плані храму: в обох випадках Людино-Бог, втілений у сакральній будівлі, є жертвою, яка примиряє Небо із землею (іл. 2).

Сакральна будівля є образом космосу, а геометричний план будівлі символізує план Божий. Подібно до космосу, храм створюється з хаосу. Будівельні матеріали, дерево, цегла або камінь, відповідають *hyle*, або *materia prima* (першоматерії). Інструменти, що використовуються для обробки грубих матеріалів, символізують божественні ін-

струменти, які формують космос з недиференційованої і безформної *materia prima*.

Готичні собори втілюють інший аспект містичного тіла церкви або тіла людини, звільненого від гріхів, — його *перетворення світлом Благодаті*. Світло, переломлене кольоровими скельцями, більше не відображає грубий зовнішній світ, це світло надії і блаженства. У той же час колір скла сам стає світлом, точніше, денне світло розкриває своє внутрішнє багатство завдяки прозорому виблискуючому кольору скла; так Божественне Світло, яке само по собі засліплює, пом'якшується і стає Благодаттю, проникаючи в душу. Домінуючий колір вікна — синій, колір бездонної глибини й небесного спокою (іл. 3).

Простір храму являє собою як би систему концентричних кіл з центром у Богові: двір, притвор, храм, вівтар. Храм являє собою подібність лествиці Якова, яка веде людину від земного, видимого світу до Небесного, невидимого. Вівтар — місце Небесного, невидимого світу. Вівтарна перепона, що ро-

Лл. 7.

зділяє два світи — світ видимий, фізичний і світ невидимий, духовний, є іконостас.

Іконостас є самі святі. І якби всі, хто моляться в храмі, були досить одухотворені й мали духовні очі, здатні побачити святих, іконостасу б не було.

«Але ця милиця духовності, — пише Павло Флоренський у своїй роботі «Іконостас», — речовинний іконостас, не приховує щось від віруючих ... а, навпаки, вказує їм, напівсліпим, на таємниці вітваря, відкриває їм, кульгавим і калікам, вхід у інший світ, замкнений від них власною їх зашкарублістю, кричить їм у глухі вуха про Царство Небесне, після того як виявилися вони недоступними мовленню у звичайний голос» (Флоренський, 1993, с. 40–41).

Слово «ікона» походить від грецького εἰκών — «образ, зображення». Ікона — це явленість (образ) духовного світу у світі фізичному. Об'ємне зображення реальних предметів замінюється в іконі площинним, що символізує пріоритет духовного над матеріальним. У композиції ікони не існує ніякого певного освітлення; замість його «світлом»

називається золотий фон, що відповідає небесному Світлу перетвореного світу. Ікона світиться, випромінює Божественне Світло й висвітлює ним душу людини. Світло є особливою формою прояву Божественного, воно пронизує увесь Усесвіт. Тому форми мистецького зображення світла пов'язані з формами прояву Божественної краси.

Багато що з духовної мови ікони передається технікою іконопису, організованої таким чином, що натхнення супроводжує її майже мимоволі, за умови що правила виконуються і сам художник духовно підготовлений для свого завдання. Це означає, що художник повинен достатньо мірою злитися з життям Церкви, зокрема, підготувати себе до роботи молитвою і постом; він повинний міркувати над темою, яку йому належить зобразити, за допомогою канонічних текстів.

Споглядання ікони «відриває» людину від землі й переносить її в духовний світ. Ікона являє собою матеріалізацію духовного світу за допомогою символів. Написання ікони — це відтворення духовного бачення іконописця, бачення ним своїми духовними очима образів з духовного світу — святих або навіть Господа. Це завжди *особистий*

Іл. 8.

духовний досвід зустрічі іконописця з духовним світом. Ікона — це вікно, за яким ми бачимо лик святого або Господа. Якщо ж ми цього не бачимо, то або ми духовно сліпі, або ікона намальована не художником, а ремісником.

Ікона *пробуджує* дрімаюче глибоко в підсвідомості сприйняття духовного, дозволяє пережити духовний досвід зустрічі, зіткнення зі святими, духовним світом, Святим Духом і Христом. Споглядаючи ікону, занурюючись думкою в її глибину, людина переживає зустріч з духовним світом через зіткнення з душею іконописця, його баченням духовного світу, що призводить до трансформації свідомості та психіки реципієнта, його одухотворення. Саме це відбувається під час споглядання ікони А. Рубльова «Трійця» (XV ст.) (іл. 4).

Сучасні іконописці лише зрідка володіють цим даром духовного бачення — бачення духовного світу і його образів, тому вони шукають моделі для створення того чи іншого релігійного сюжету. Водночас сакральність ікони зникає.

У Новий час людина втрачає свій органічний зв'язок з Богом і божественним, затьмарюючи його своїм его. Сакральне мистецтво християнства деградує. У своїй роботі «Втрата центру» Ханс Зедльмайр показав, що занепад християнського мистецтва в останніх своїх стадіях є, перш за все, занепадом образу людини: людина, яка трактувалася середньовічним мистецтвом за образом і подобою Бога, успадковує образ незалежної людини — людини, що прославляє саму себе — в мистецтві Ренесансу (Sedlmaуr, 2013). Ця ілюзія автономії вказує з самого початку на «*втрату центру*», бо людина воістину вже не є цілісною, якщо вона не зосереджена на Богові. Напевно багато людей приєднуються до питання Титуса Буркхардта: «Який сенс для нас у всій цій людській грандіозності, якщо наша вроджена ностальгія за Нескінченним не отримує відповіді?» (Burckhardt, 1999, p. 196).

Символізм сакрального мистецтва в ісламі

Мистецтво для мусульманина — це свідчення Божественного існування, у тому сенсі, що воно

Іл. 9.

прекрасне без демонстрації ознак суб'єктивного індивідуалістичного натхнення; його краса повинна бути безособовою, подібно до краси зоряного неба. Одним з центральних положень ісламу є заборона на зображення Аллаха, людини, усіх живих істот. У природі закладена справжня краса, бо вона походить від Бога.

Через те, що в ісламі існувала заборона на зображення Бога, Його роль і місце у Всесвіті в ісламському орнаменті зображувалося у вигляді розташованої прямо в центрі орнаменту точки або порожнечі (іл. 5). Символіка цього полягала в тому, що Бога не видно, але від Нього йде початок усього світу, Він його Творець, тому й знаходиться в центрі всього зображення. Тут чітко проявляється відмінність від християнського релігійного орнаменту, де від центру зображення, сакрального символу Бога, ідуть інші геометричні візерунки (промені, завитки і т. д.), цим показується, що Бог керує всім світом.

Іслам зосереджений на Єдності, єдиному богові — Аллахові, а Єдність не можна виразити термінами будь-якого образу. Відсутність образів у мечетях (мусульманських храмах) спрямована на ре-

алізацію двох цілей. Одна — негативна, тобто мета усунення «присутності», яка могла б протиставити себе Присутності — хоча і невидимого — Бога й стати джерелом помилки, через недосконалість усіх символів. Інша, позитивна мета, стверджує трансцендентність Бога, оскільки Божественну Сутність узагалі неможливо порівняти ні з чим.

Заборона на зображення Бога, людей і тварин призвела до народження в ісламі абсолютно нового виду мистецтва, що отримало розповсюдження в прикрасі мечетей і мінаретів, — арабески — складного орнаменту, що представляє собою химерне переплетення геометричних форм, ліній, квітів, створених більш фантазією художника, ніж узятих з дійсного життя. Для мусульманина арабеска — не просто можливість мистецтва без створення образів; це безпосередній спосіб поступового зникнення, в арабесці будь-який натяк на індивідуальну форму розчиняється в безмежності безперервного плетіння (іл. 6).

Стіни деяких мечетей, що вкриті глазурованою керамічною мозаїкою або плетінням витончених арабесок, нагадують нам про символіку покриву (іл. 7).

Лл. 10.

«Згідно з висловом Пророка, Бог приховує себе за 70 000 покривами світла й темряви. Покрови створені зі світла, у якому вони приховують Божественний «морок», і з темряви, у тому сенсі, що вони вуалюють Божественне Світло» (Burckhardt, 1999, p. 137).

Сакральне мистецтво в ісламі відіграє настільки велику роль, що окремі елементи архітектури храмових комплексів стали символами вищих естетичних цінностей: купол мечеті — «джамал» — символізує Божественну, досконалу красу, мінарет — «джалал» — символізує Божественну велич.

В ісламі каліграфія, як письмове вираження Корану, стає сакральним образотворчим мистецтвом і повсюдно використовується в прикрашанні сакральної архітектури — мечетей і мінаретів — аятами (віршами) Корану. Водночас аяти органічно вплітаються у вигадливі рослинні візерунки — арабески, утворюючи древо життя, листям якого є вислови Корану (іл. 8).

Символізм сакрального мистецтва в чань-буддизмі

У давньокитайському живопису Всесвіт, космос зображувалися колом з порожнечою в центрі. Ця Порожнеча символізувала трансцендентну Сутність, яка породжує все (тут виникає аналогія з зображенням Бога в ісламі). Тобто світ виникає з Порожнечі (шунья). Ця ідея знайшла відображення в живописі чань-буддизму, де все ніби ширяє, виникаючи з Порожнечі, і занурюється знову в неї (іл. 9) (згадаємо, що поняття Порожнечі властиве й християнству, де центральним догматом творіння є *Creatio ex Nihilo* (лат. — «Створення з Нічого»)).

Завдяки особливій техніці живопису створюються «ширяючі пейзажі», які пронизує світло Порожнечі (тут простежується певна аналогія з внутрішнім висвічуванням Світла в християнській іконі).

Композиції пейзажів китайських художників завжди неоднозначні, невизначені, як неоднозначна й не підлягає чіткому визначенню природа.

Художник зливається з природою, з Порожнечею, яка все породжує, і творить свої душевні стани, залучаючи глядача в процес споглядання світу, що постійно змінюється і тому не може бути чітко й конкретно визначеним.

«Далекосхідний художник, — зазначає Т. Буркхардт (1999), — споглядальний, і для нього світ, немов створений з сніжинок, швидко кристалізується і швидко розчиняється» (с. 172).

Зливаючись з природою і Божественною Порожнечею, розчиняючись в них, художник спонтанно, довільно, без вторгнення розуму, своєї індивідуальності, свого еґо у творчий процес, творить пейзаж. Незрозуміле можна зобразити лише в стані відсутності бажання його зрозуміти. Втрачаючи себе, він знаходить світ. Занурюючись у Порожнечу, він знаходить Повноту. І, незважаючи на зовні дуже різні релігії — християнство, іслам і буддизм, тут не можна не побачити їхню єдність стосовно уникнення художником свого еґо й злиття його з природою, світом, Богом.

У пейзажному живописі чань-буддизму учень чань, перш, ніж зосередитися на своїй роботі, або, точніше, на своїй власній сутності, позбавленої образів, повинен з усією ретельністю підготувати свої інструменти й розташувати їх, як для обряду (згадаємо вищеописаний художній процес у християнстві). Гранична обумовленість його рухів заздалегідь запобігає вторгненню будь-якого індивідуалістичного «імпульсу». Таким чином, творча спонтанність реалізується в межах освяченої основи.

Метод дх'яни (від санскр. dhyāna — споглядання, «бачення розумом», «інтуїтивне бачення») безпосередньо відбивається в чаньському мистецтві, містить один важливий момент — це роль, що виконується безсвідомими, точніше «не-свідомими», властивостями душі. Справжня сутність буття — це «відсутність свідомості», бо воно не є ні «свідомим», у сенсі володіння розумом, ні «несвідомим» і темним, подібно до нижчих сфер душі, що становлять підсвідоме. Ілюстрацією до цього служить китайська казка про павука, який запитує сороконіжку, як вона примудряється пересуватися, не заплутуючи своїх ніжок; сороконіжка починає розмірковувати — і ось вона вже не в змозі рухатися...

У природі в цілому всі рухи, напевне, несвідомі, хоча в дійсності підпорядковані Світовому Розуму. В очах чань-буддиста позбавлений думок характер чистої природи, мінералів, рослин і тварин — це як би їхня покірність унікальної Сутності, яка перевершує будь-яку думку. Нерухома повнота літнього дня і прозора ясність зими подібні до двох крайніх станів душі в спогляданні; осіння буря — це криза, а сліпуча свіжість весни подібна до відродженої душі. *Головне в спогляданні світу — це дивитися на нього так, ніби побачив його вперше.*

Пейзаж в очах китайця — це, перш за все, зображення гір і води. Гора, або скеля, виражає активний, або чоловічий, принцип — ян, вода відображає жіночий, пасивний принцип — інь. Їхня взаємодоповнююча природа найбільш ясно й багато представлена у водоспаді, улюбленій темі художників дх'яна. У ритмі води, який нескінченно повторюється і охоплює нерухоми скелю, пізнається активність незмінного й пасивність динамічного. З цього моменту розсіюється пильний погляд, і в раптовому осяянні вловлюється проблеск Сутності, яка одночасно представляє і чисту активність, і абсолютний спокій, яка не інертна, подібно до скелі, і не мінлива, як вода, але невимовна у Своїй реальності, вільній від будь-яких форм (іл. 10).

Глибинна єдність християнства, ісламу та чань-буддизму

Хоча зовні сакральне мистецтво християнства, ісламу й чань-буддизму кардинально відрізняється, у своїй глибині воно має багато спільного і єдину мету — відчуття з'єднання Богом. Це проявляється у відображенні головних ідей цих релігій:

— Ідея створення світу з Порожнечі (Шунья). Водночас варто зауважити, що поняття «Порожнеча» в християнстві, ісламі й чань-буддизмі розуміються по-різному, але у своїй глибині вони єдині. Наприклад, небачений Творець світу Аллах у центрі ісламського орнаменту зображується як точка або Порожнеча, у живописі чань-буддизму має місце зображення виникнення природи з Порожнечі, які, по суті, виражають християнський догмат створення світу — *Creatio ex Nihilo* («Створення світу з Нічого»). У нірвані буддизму відбувається спустошення свідомості й з'єднання з Порожнечею, в обоженні ісихазму (християнство) через кенозис (спустошення свідомості) відбувається з'єднання з Богом. Чи не означає це, що

Порожнеча (у буддизмі) = Богу (у християнстві)?

– Ідея породження світу Світлом. Наприклад, золотий фон як відображення Світла в іконах (ікона «Трійця» Андрія Рубльова та ін.), зображення Світла в пейзажах чань-буддизму, скло як світло благодаті у вітражах часовні-релікварію Сент-Шапеля.

– Ідея явленості Слова Бога, яка знаходить відображення в ісламі в прикрашенні мечетей аятами (віршами) Корану за допомогою мистецтва каліграфії. Але, по суті, це є виразом однієї з головних ідей Євангелія від Іоанна й християнства: «Спочатку було Слово і Слово було у Бога і Слово було Бог» (Ін. 1: 1).

Сакральне мистецтво християнства, ісламу й чань-буддизму має єдину мету — єднання з Богом, духовним світом, природою шляхом позбавлення від своєї егоїстичної суб'єктивності. Наприклад, зникнення від своєї егоїстичної суб'єктивності виявляється в ісламській арабесці, у християнській іконі, у пейзажному живописі чань-буддизму.

Схожість має місце й у творчому процесі іконописця в християнстві та художника в чань-буддизмі, який є для них священним ритуалом, бо митець-людина вважає себе співробітником Митця-Бога.

Висновки. Таким чином, специфічною рисою сакрального мистецтва є відображення ним духовного бачення, характерного для певної релігії. Са-

кральне мистецтво засноване на символіці, причому символи тут не є умовними знаками, а тим, що вони виражають. Так, у християнстві храм у плані представляв хрест — символ розіп'ятого Христа. Кольорові вітражі готичних соборів символізують перетворення людини світлом Благодаті. Золотий фон ікон символізує Божественне Світло, що висвітлюється через ікону й освітлює тих, хто поряд з нею. Каліграфія на мечетях і мінаретах символізує видиму плоть Божественного Слова, а переплетіння арабських букв з арабесками — древо життя, листя якого відповідає словам Священної Книги.

Сакральне мистецтво — провідник, який з'єднує людину з духовним світом. «Двері» сакрального мистецтва в духовний світ завжди відкриті для людини, але часто її духовні очі й духовний слух закриті й не бачать, і не чують того, що за цими дверима. І від людини залежить, як прийме вона твір сакрального мистецтва: як красиву форму, об'єкт естетичного милування або як «коридор» чи «двері», що ведуть до Бога, до дотику з духовним світом.

Але хоча зовні сакральне мистецтво різних релігій відрізняється, у своїй глибині воно має багато спільного і єдину мету — відчуття з'єднання Богом. У цьому дослідженні це доведено на прикладі християнства, ісламу та чань-буддизму, ствердження цієї ідеї на прикладі інших релігій є предметом подальших наукових розвідок.

Література:

- Абрамович, С. Д. (2005). *Церковне мистецтво*. Київ: Кондор.
- Аверинцев, С. С. (2000). Премудрость Божия построила дом (Прит. 9:1), чтобы Бог пребывал с нами: концепция Софии и смысл иконы. *София-Логос. Словарь*. Киев: Дух и Литера. С. 6–13.
- Буркхардт, Т. (1999). *Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы*. Н. П. Локман (пер. с англ). Москва: Алетея.
- Ивин, А. А. (Ред.) (2004). *Искусство. Философия: Энциклопедический словарь*. Москва: Гардарики. Відновлено з https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/470/%D0%98%D0%A1%D0%9A%D0%A3%D0%A1%D0%A1%D0%A2%D0%92%D0%9E
- Ковальова, О. (2014). Давньоруська храмова архітектура і символіка православного храму. *Актуальні проблеми вітчизняної та всесвітньої історії. Наукові записки РДГУ*. Вип. 25. Рівне: Видавець О. Зень. С. 3–5.
- Лещенко, А. М. (2016). *Коеволюційні процеси у християнському сакральному мистецтві*. Херсон: Айлант.
- Померанец, Г. С. (2013). Иконография бесконечности. *Собирание себя*. Москва; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив. С. 118–133.
- Савельева, М. Ю. (2006). Проблема соотношения феноменов «сакральное» и «священное». *Человек и христианское*

- мировоззрение. Священное и секулярное: столкновение мировоззрений. Альманах. Вып. 11. Симферополь. С. 10–14.
- Степовик, Д. (2004). *Іконологія й іконографія*. Івано-Франківськ: Нова зоря.
- Токман, В. В. (2000). Священне і профанне в мистецтві. *Вісник Київського національного університету ім. Тараса Шевченка. Серія: Філософія. Політологія*. Вип. 32. С. 40–43.
- Флоренский, П. А. (1993). Иконостас. *Иконостас. Избранные труды по искусству*. Санкт-Петербург: Мифрил, Русская книга. С. 1–174.
- Caillois, R. (1988). *L'homme et le sacré*. Paris: Gallimard.
- Durkheim, E. (2013). *Les Formes Elementaires de la Vie Religieuse: le systeme totemique en Australia*. Paris: PUF. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-476-05728-0_9749-1
- Eliade, M. (1988). *Sacre et le Profane*. Paris: Gallimard.
- Otto, R. (2004). *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*. München: C. H. Beck. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-658-15250-5_18
- Sedlmayr, H. (2013). *Verlust der Mitte*. Salzburg: Otto Müller.

References:

- Abramovych, S. D. (2005). *Tserkovne mystetstvo [Church Art]*. Kyiv: Kondor. (in Ukrainian)
- Averintsev, S. S. (2000). Premudrost Bozhiya postroila dom (Prit. 9:1), chtoby Bog prebyval s nami: kontseptsiya Sofii i smysl ikony [The wisdom of God built a house (Prov. 9:1), for God to be with us: the concept of Sophia and the meaning of the icon]. In *Sofiya-Logos. Slovar*. Kiev: Dukh i Litera. P. 6–13. (in Russian)
- Burckhardt, T. (1999). *Sakralnoe iskusstvo Vostoka i Zapada. Printsipy i metody [Sacred Art in East and West: Its Principles and Methods]*. N. P. Lokman (transl. from English). Moscow: Aletya. (in Russian)
- Caillois, R. (1988). *L'homme et le sacré*. Paris: Gallimard.
- Durkheim, E. (2013). *Les formes élémentaires de la vie religieuse: Le système totémique en Australia*. Paris: PUF. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-476-05728-0_9749-1
- Eliade, M. (1988). *Sacré et le profane*. Paris: Gallimard.
- Florensky, P. A. (1993). Ikonostas [Iconostasis]. In *Ikonostas. Izbrannye trudy po iskusstvu* (pp. 1–174). St. Petersburg: Mifril, Russkaja kniga. (in Russian)
- Ivin, A. A. (Ed.) (2004). Iskusstvo [Art]. In *Filosofiya: Entsiklopedicheskiy slovar [Philosophy: Encyclopedic Dictionary]*. Moscow: Gardariki. Retrieved from https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/470/%D0%98%D0%A1%D0%9A%D0%A3%D0%A1%D0%A1%D0%A2%D0%92%D0%9E (in Russian)
- Kovalova, O. (2014). Davnoruska khramova arkhitektura i symbolika pravoslavnoho khramu [Ancient Rus temple architecture and symbols of the Orthodox Church]. In *Aktualni problemy vitchyznianoï ta vsesvitnoï istorii. Naukovy zapysky RDH*, (25), 3–5. Rivne: Vydavets O. Zen. (in Ukrainian)
- Leshchenko, A. M. (2016). Koevoliutsiini protsesy u khrystyianskomu sakralnomu mystetstvi [Co-evolutionary Processes in the Christian Sacral Art]. Kherson: Ailant. (in Ukrainian)
- Otto, R. (2004). *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*. München: C. H. Beck. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-658-15250-5_18
- Pomerants, G. S. (2013). Ikonografija beskonechnosti [Infinity iconography]. In *Sobiranie sebja* (pp. 118–133). Moscow; St. Petersburg: Centr humanitarnykh iniciativ. (in Russian)
- Saveleva, M. Ju. (2006). Problema sootnosheniya fenomenov «sakral'noe» i «svyashhennoe» [The problem of the relationship between the phenomena "sacral" and "sacred"]. In *Chelovek i hristianskoe mirovozzrenie. Svyashhennoe i sekuljarnoe: stolknovenie mirovozzrenij*. Miscellany, (11). Simferopol. P. 10–14. (in Russian)
- Sedlmayr, H. (2013). *Verlust der Mitte*. Salzburg: Otto Müller.
- Stepovyk, D. (2004). *Ikonolohiia y ikonohrafiia [Iconology and iconography]*. Ivano-Frankivsk: Nova zoria. (in Ukrainian)
- Tokman, V. V. (2000). Sviashchenne i profanne v mystetstvi [Sacred and Profane in Art]. In *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu im. Tarasa Shevchenka. Serii: Filosofiia. Politolohiia*, (32), 40–43. (in Ukrainian)

Список ілюстрацій:

- Лл. 1. Софійський собор у Києві. Відновлено з [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BE%D1%84%D1%96%D0%B9%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%81%D0%BE%D0%B1%D0%BE%D1%80_\(%D0%9A%D0%B8%D1%97%D0%B2\)#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:80-391-0151_Kyiv_St.Sophia's_Cathedral_RB_18_2.jpg](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BE%D1%84%D1%96%D0%B9%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%81%D0%BE%D0%B1%D0%BE%D1%80_(%D0%9A%D0%B8%D1%97%D0%B2)#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:80-391-0151_Kyiv_St.Sophia's_Cathedral_RB_18_2.jpg)
- Лл. 2. План базилики. Відновлено з https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_pictures/248/%D0%91%D0%B0%D0%B7%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D0%BA%D0%B0
- Лл. 3. Каплиця-релікварій Сент-Шапель. Відновлено з [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A6%D0%B5%D1%80%D0%BA%D0%B2%D0%B0_%D0%A1%D0%B5%D0%BD%D1%82-%D0%A8%D0%B0%D0%BF%D0%B5%D0%BB%D1%8C_\(%D0%9F%D0%B0%D1%80%D0%B8%D0%B6\)#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Paris-SainteChapelle-Interieur.jpg](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A6%D0%B5%D1%80%D0%BA%D0%B2%D0%B0_%D0%A1%D0%B5%D0%BD%D1%82-%D0%A8%D0%B0%D0%BF%D0%B5%D0%BB%D1%8C_(%D0%9F%D0%B0%D1%80%D0%B8%D0%B6)#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Paris-SainteChapelle-Interieur.jpg)
- Лл. 4. А. Рубльов. Трійця. Відновлено з https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B5%D0%B9_%D0%A0%D1%83%D0%B1%D0%BB%D1%91%D0%B2#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%B:Angelsatmamre-trinity-rublev-1410.jpg
- Лл. 5. Мавзолей Гафіза в Ширази. Відновлено з https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B6%D0%B8%D1%80%D1%96%D1%85#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Roof_hafez_tomb.jpg
- Лл. 6. Купол мечеті Лотфулла. Ісфахан. Іран. Відновлено з https://ast.m.wikipedia.org/wiki/Ficheru:Lotfollah-Mosque-Isfahan_%D9%85%D8%B3%D8%AC%D8%AF_%D8%B4%DB%8C%D8%AE_%D9%84%D8%B7%D9%81_%D8%A7%D9%84%D9%84%D9%87_%D8%A7%D8%B5%D9%81%D9%87%D8%A7%D9%86_08.jpg
- Лл. 7. Мечеть Імама. Ісфахан. Відновлено з <https://moydom.media/architecture/10-gipnotiziruushih-potolkov-mechetej-chudesa-musulmanskoj-arhitektury-507>
- Лл. 8. Мечеть Джамі в Ісфахані. Відновлено з <https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Moschee-isfahan.jpg>
- Лл. 9. Ся Гуй. Далекий вид. Відновлено з https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%8F_%D0%93%D1%83%D0%B9#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Xia_Gui_Remote_View.jpg
- Лл. 10. Ся Гуй. Вид на водоспад. Відновлено з <https://turisheva.ru/2012/07/13/kitayskaya-zhivopis-chan-buddizma/>

List of illustrations:

- Лл. 1. Sofiyskiy sobor u Kyievi [St. Sophia Cathedral in Kyiv]. Retrieved from [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BE%D1%84%D1%96%D0%B9%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%81%D0%BE%D0%B1%D0%BE%D1%80_\(%D0%9A%D0%B8%D1%97%D0%B2\)#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:80-391-0151_Kyiv_St.Sophia's_Cathedral_RB_18_2.jpg](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BE%D1%84%D1%96%D0%B9%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%81%D0%BE%D0%B1%D0%BE%D1%80_(%D0%9A%D0%B8%D1%97%D0%B2)#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:80-391-0151_Kyiv_St.Sophia's_Cathedral_RB_18_2.jpg)
- Лл. 2. Plan bazyliki [Plan of the basilica]. Retrieved from https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_pictures/248/%D0%91%D0%B0%D0%B7%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D0%BA%D0%B0
- Лл. 3. Kaplytsia-relikvarii Sent-Shapel [Chapel-reliquary of Sainte-Chapelle]. Retrieved from [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A6%D0%B5%D1%80%D0%BA%D0%B2%D0%B0_%D0%A1%D0%B5%D0%BD%D1%82-%D0%A8%D0%B0%D0%BF%D0%B5%D0%BB%D1%8C_\(%D0%9F%D0%B0%D1%80%D0%B8%D0%B6\)#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Paris-SainteChapelle-Interieur.jpg](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A6%D0%B5%D1%80%D0%BA%D0%B2%D0%B0_%D0%A1%D0%B5%D0%BD%D1%82-%D0%A8%D0%B0%D0%BF%D0%B5%D0%BB%D1%8C_(%D0%9F%D0%B0%D1%80%D0%B8%D0%B6)#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Paris-SainteChapelle-Interieur.jpg)
- Лл. 4. A. Rublov. Triitsia [A. Rublev. Trinity]. Retrieved from https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B5%D0%B9_%D0%A0%D1%83%D0%B1%D0%BB%D1%91%D0%B2#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Angelsatmamre-trinity-rublev-1410.jpg
- Лл. 5. Mavzolei Hafiza u Shyrazi [Mausoleum of Hafez in Shiraz]. Retrieved from https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B6%D0%B8%D1%80%D1%96%D1%85#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Roof_hafez_tomb.jpg
- Лл. 6. Kupol mecheti Lotfulla. Isfakhan [The dome of the Sheikh Lotfollah Mosque. Isfahan. Iran]. Retrieved from https://ast.m.wikipedia.org/wiki/Ficheru:Lotfollah-Mosque-Isfahan_%D9%85%D8%B3%D8%AC%D8%AF_%D8%B4%DB%8C%D8%AE_%D9%84%D8%B7%D9%81_%D8%A7%D9%84%D9%84%D9%87_%D8%A7%D8%B5%D9%81%D9%87%D8%A7%D9%86_08.jpg

- II. 7. Mechet Imama. Isfakhan [Imam Mosque. Isfahan]. Retrieved from <https://moydom.media/architecture/10-gipnotiziruushih-potolkov-mechetej-chudes-a-musulmanskoj-arhitektury-507>
- II. 8. Mechet Dzhami v Isfakhani [Jameh Mosque of Isfahan]. Retrieved from <https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Moschee-isfahan.jpg>
- II. 9. Sia Hui. Dalekyi vyd [Sia Hui. Remote View]. Retrieved from https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%8F_%D0%93%D1%83%D0%B9#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Xia_Gui_Remote_View.jpg
- II. 10. Sia Hui. Vid na vodopad [Sia Hui. Waterfall view]. Retrieved from <https://turisheva.ru/2012/07/13/kitayskaya-zhivopis-chan-buddizma/>

Шелковая Наталья Валерьевна

Сакральное искусство как высшее проявление духовного мировосприятия человека

Аннотация. Статья посвящена очень актуальной в современном техногенном мире проблеме формирования духовного мировоззрения, одухотворения человека, встречи с сакральным миром, Богом через общение с сакральным искусством, которое имеет свой символический язык, свои характерные для каждой религии знаки, которые являются важными для человека как духовного по своей главной сути существа. Автор выявляет сущность сакрального искусства, сопоставляет отношение к нему в период средневековья и в наше время, раскрывает глубинные символы сакральной архитектуры и живописи в христианстве, а также сакральной архитектуры в исламе и живописи в чань-буддизме.

Компаративный анализ символов сакрального искусства этих религий показал глубинное единство их главных идей: идеи создания мира из Пустоты (Creatio ex Nihilo), идеи порождения мира Светом, идеи явленности Слова Бога в христианстве и исламе; выявил единую цель сакрального искусства этих религий — единение с Богом, духовным миром, природой путем избавления от своей эгоистической субъективности; обнаружил сходство в творческом процессе иконописца в христианстве и художника в чань-буддизме и привел к выводам о синонимичности понятий «Бог» в христианстве, «Аллах» в исламе и «Пустота» в буддизме.

Ключевые слова: сакральное искусство, символ, христианское сакральное искусство, мусульманское сакральное искусство, живопись чань-буддизма, Пустота, Бог, единство.

Natalya Shelkovaya

Sacred art as the highest manifestation of a person's spiritual worldview

Abstract. The article is devoted to the problem of the formation of a spiritual worldview, the spiritualization of a person, a meeting with the sacred world, God, which is very relevant in the modern technogenic world, through communication with the sacred art, which has its own symbolic language, its own characteristic for each religion, signs that are important for a person as a spiritual, in its main essence, being. The author reveals the nature of sacred art, compares attitudes towards it in the Middle Ages and in our time, reveals the deep symbols of sacred architecture and painting in Christianity, sacred architecture in Islam, and painting in Chan Buddhism.

A comparative analysis of the symbols of the sacred art of these religions showed the profound unity of their main ideas: the idea of creating the world in the Void (Creatio ex Nihilo), the idea of the creation of the world by Light, the idea of the manifestation of the Word of God in Christianity and Islam; revealed the common goal of the sacred art of these religions — unity with God, the spiritual world, nature by getting rid of their egoistic subjectivity; discovered a similarity in the creative process of an icon painter in Christianity and an artist in Chan Buddhism and led to conclusions about the synonymy of the concepts of God in Christianity, Allah in Islam and Emptiness in Buddhism.

Keywords: sacred art, symbol, Christian sacred art, Muslim sacred art, painting of Chan Buddhism, Emptiness, God, unity.