

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Пожаров А.И. Гностические образы в визуальной культуре современности // Культура и искусство. 2025. № 7.
DOI: 10.7256/2454-0625.2025.7.75333 EDN: CAOGR URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=75333

Гностические образы в визуальной культуре современности

Пожаров Алексей Игоревич

ORCID: 0000-0003-0341-9248

кандидат культурологии

доцент; кафедра звукорежиссуры и музыкального искусства; Автономная некоммерческая
организация высшего образования "Институт кино и телевидения (ГИТР)"
звукорежиссер; АНО "ТВ-НОВОСТИ"

125284, Россия, г. Москва, шоссе Хорошевское, 32А

✉ soundman.alex@gmail.com



[Статья из рубрики "Изобразительные искусства"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.7.75333

EDN:

CAOGR

Дата направления статьи в редакцию:

23-07-2025

Дата публикации:

30-07-2025

Аннотация: Визуальная культура рубежа XX–XXI веков демонстрирует устойчивый интерес к гностическим мотивам, проявляющимся как в кино и медиаискусстве, так и в перформативных, архитектурных и биоарт-практиках. В центре исследования – анализ визуальных форм, в которых гностическое знание реализуется не как иконография, но как способ переживания инаковости, утраты и сакрального разрыва. Объектом исследования выступает визуальная культура современности как поле репрезентации сакрального знания в постсекулярном контексте. Предметом исследования являются гностические образы и их интерпретация в современной визуальной практике – от кино и биоарта до инсталляционных, перформативных и архитектурных форм. В фокусе – способы, с помощью которых гностическая оптика трансформируется в визуальные коды,

не сводимые к иллюстрации, а действующие как инициация, прореха в знаковом, вызов чувственному. Особое внимание уделяется тому, как современное искусство использует свет, пустоту, молчание и фрагмент не как формальные приёмы, а как структуры сакрального опыта. Гностическая визуальность рассматривается как форма пневматического познания – не передающего смыслы, а вызывающего анамнесис. Исследование опирается на философию визуального как способ анализа медийной репрезентации сакрального, феноменологию образа – для выявления онтологического статуса визуального мотива, герменевтику символа – для интерпретации архетипических структур, и гностическую онтологию – как метафизическую рамку прочтения визуального опыта. Основными выводами проведённого исследования являются утверждение гностической визуальности как особого типа образности, проявляющейся в современных художественных, перформативных и кинематографических практиках, и выявление механизмов ремифологизации сакрального опыта через образы света, фрагмента, молчания и распада. Исследование показывает, что гностический образ действует не как иконографический знак, а как инициация – через перцептивное и телесное переживание. Научная новизна состоит в интерпретации гностических мотивов – Софии, демиурга, трёхчленной антропологии, плеромы – в контексте современной визуальной культуры, а также в введении в научный оборот понятия иконического неомифа как эстетической стратегии восстановления сакральной формы вне традиции, через свет, тишину и пустоту. Особым вкладом автора является разработка междисциплинарного подхода, соединяющего гностическую онтологию образа с феноменологией восприятия и философией визуального опыта.

Ключевые слова:

гностицизм, визуальная культура, современное искусство, феноменология образа, иконический неомиф, плерома, перформанс, биоарт, архетип, ремифологизация

Введение

Визуальная культура современности характеризуется одновременным размыванием границ между сакральным и профанным и возвращением образов, насыщенных метафизическим содержанием. В условиях постсекулярного мира наблюдается стремление к ремифологизации визуального — к наделению художественного образа функцией откровения, интуиции, трансценденции. Одним из наиболее насыщенных и амбивалентных источников визуального сакрального кода становится гностицизм — древнее религиозно-философское течение, ориентированное на дуализм мира и трансцендентное знание как путь спасения.

Гностическая традиция оказала глубокое влияние на европейскую культуру, начиная с поздней античности и особенно — в эпоху Средневековья. Сегодня, в условиях кризиса образа и обострения внимания к границам видимого, мы наблюдаем новое возвращение гностических образов — не как теологической доктрины, но как *визуальной интуиции инаковости*. Гностические коды — София, свет и бездна, демиург, двойник, распавшееся тело — становятся элементами новой иконографии, в которой сакральное проявляется не в целостности, а в трещине, фрагменте, молчании. К ним примыкает и один из ключевых гностических топосов — разделение людей на гиликосов (телесных), психикосов (душевных) и пневматикосов (духовных), что формирует не только модель спасения, но и визуальную антропологию: кто и как способен воспринять образ как путь гнозиса. Как говорится в одном из текстов Наг-Хаммади: «*Есть три рода людей:*

глиняные, душевные и духовные. Как глиняные лишены духа, так и душевные — лишены знания, но могут его обрести. А духовные — по природе свои отцы» [1, с. 302]. Эти коды активно работают в современном искусстве, кино, биоарте, инсталляции, в поле, где форма, свет и тело вступают в отношения с трансцендентным.

В рамках настоящего исследования впервые вводится понятие иконического неомифа как формы ремифологизации, не возвращающей к догматике традиции, но собирающей сакральное через телесную форму, сияние, пустоту и вертикаль. Эта концепция позволяет по-новому прочесть визуальные жесты художников, работающих на границе между образом и откровением.

Важнейшие философские подходы к анализу визуального опыта — от критики зрительного доминирования (М. Джей [2]) до антропологии образа (В. А. Подорога [3]) и политической эстетики видимого (Ж. Рансьер [4]) — позволяют рассматривать визуальное не как простую репрезентацию, но как *режим чувственности и онтологического напряжения*. В этом контексте особенно значима гностическая модель образа, описанная Гансом Йонасом как «*экзистенциальный протест против мира*» [5, с. 35]. Гностическое мышление отрицает данность мира как божественного творения и интерпретирует его как искажённую проекцию, где подлинное находится вне видимого. Современное развитие этой позиции предлагает Джонатан Кахана-Блум, рассматривающий гностицизм как *критическую теорию культуры*, в которой разоблачение власти, фальши и демиургического порядка соединяется с экзистенциальной тоской по трансцендентному [6].

Цель настоящего исследования — выявить гностические образы в визуальной культуре современности и предложить интерпретацию их художественной функции. Работа опирается на междисциплинарную методологию, объединяющую философию образа, искусствознание, герменевтику и гностическую онтологию. Ключевая задача — проследить, как гностические коды функционируют в эстетике кино, биоарта, концептуальной инсталляции и как они формируют новую визуальную метафизику, в которой сакральное прорывается через технику, тело и свет.

1.1. Методологическая рамка: философия визуального опыта

Современное понимание визуального опыта невозможно без учёта его философской трансформации в XX веке — от позитивистской оптики к сложной культурной, политической и антропологической конструкции. Кризис образа, ставший частью более общего кризиса репрезентации, привёл к переосмыслению роли зрения в формировании субъекта, культуры и сакрального.

Методологическая основа настоящего исследования сочетает философские и религиоведческие подходы. Она опирается на представление о визуальности как о событии — не нейтральном, а включённом в поля смыслов, телесности, власти и трансцендентного напряжения.

В этой рамке особое значение приобретает концепция Ганса Бельтинга, предложенная в труде «Образ и культ» [7]. Он рассматривает визуальность не как универсальную данность, а как исторически изменчивую медиальную конфигурацию, в которой сакральное обнаруживает себя через материальность — тела, ритуалы, реликвии. Его идея «антропологии образа» поднимает вопрос о зрителе как телесном участнике визуального акта — и именно это созвучно гностической модели восприятия, где образ

пробуждает не эстетическое наслаждение, а интуицию инаковости.

В. А. Подорога, развивая линию телесного образа, видит в нём пространство страдания и трансформации [3]. Для него визуальность — это интенсивность бытия, пережитая через деформацию, иную телесность, множественность идентичностей. В гностическом ключе эти представления отражают парадигму тела как темницы и образа как знака распада и потери, но также — как проблеска иного порядка.

Критическая оптика Мартина Джея фокусируется на истории «унижения зрения» во французской мысли XX века [2]. Его анализ вскрывает философский сдвиг: зрение больше не мыслится как гарант истины. Оно подозревается как инструмент власти, контроля, надзора. Такая перспектива совпадает с гностическим подозрением к миру как иллюзорной конструкции демиурга: зрительное оказывается не каналом знания, а формой забвения.

Не менее важен вклад Мейера Шапиро, который предлагает рассматривать визуальный образ как структурное событие [8]. Он подчёркивает, что смысл возникает не только в знаке, но и в пространственных отношениях: напряжениях, симметриях, пустотах. Это принципиально для гностического анализа: образ здесь не сообщает, а размыкает. Он не даёт ответа, но организует путь к нему.

Концепция Жака Рансьера о «разделении чувственного» вводит в поле зрения политику видимости [4]. Кто и что может быть увидено? Какие формы признаны, а какие исключены? Гностическая визуальность в этом контексте — это то, что разрушает установленные режимы восприятия, делая видимым то, что было маргинализировано или вытеснено: тень, бездну, изгнанную Софию.

Лев Манович переосмысливает визуальность в условиях цифровой эпохи. Его представление о визуальном как процессуальной структуре — множественной, фрагментированной, алгоритмически организованной [9, 10] — позволяет трактовать современное искусство как место обитания образов плеромы. Не завершённая иконография, а вариативная, саморазворачивающаяся сеть, в которой энергия трансцендентного циркулирует как потенция.

Переходя к феноменологии сакрального, необходимо обратиться к концепции Рудольфа Отто. Его определение нуминозного как *mysterium tremendum et fascinans* [11] — иррационального опыта встречи с «совершенно иным» — остаётся ключевым для традиционной религиозной теологии. Но в гностическом опыте сакральное не внезапно нисходит на верующего: оно связано с памятью, тоской, распознаванием. Здесь не восторг, а отдалённое узнавание плеромы.

Важную роль играет и подход Карла Густава Юнга, особенно его размышления о символе, архетипе и гностическом воображении [12]. Для Юнга образ — это обиталище архетипа, точка входа в коллективное бессознательное. В гностическом ключе это особенно ощутимо: визуальный образ становится знаком памяти о распавшемся целом, о тени Софии, о демиурге, сотворившем иллюзию. Архетип в гностическом символе — не модель, а разлом.

Таким образом, методология исследования выстраивается как многослойное поле, где философия визуального, психология глубинных структур, критическая теория и гностическая онтология переплетаются в единой задаче: уловить, как образ может быть не формой, а вратами.

I.2. Гностическая онтология образа

Гностическая традиция предлагает радикально отличное от христианского или неоплатонического понимание мира и образа. Если в классическом христианстве мир — творение благого Бога, и потому несёт в себе следы его замысла, то в гностицизме видимый космос — продукт ошибочного, а порой злонамеренного демиурга, и потому мир не просвещён благодатью, а затемнён падением. Соответственно, образ в гностической онтологии не является знаком красоты или истины — он становится либо маской, скрывающей подлинное, либо следом, указывающим на утрату.

Ганс Йонас, раскрывая структуру гностического миропонимания, подчёркивает: «Мир — это ошибка, от которой нужно отрешиться; неведение, которое требует прозрения» [\[5, с. 49\]](#). Видимая форма — не откровение, а иллюзия. Потому гностическое отношение к образу — это всегда подозрение: не влечёт ли он в ещё большую глубину сна? И вместе с тем — надежда: не оставлен ли в нём след света?

Образ, в этом контексте, становится амбивалентным: он может быть как темничной стеной, так и порталом. Эта двойственность проявляется уже в гностических апокрифах. В одном из текстов Наг-Хаммади читаем: «Этот мир стал обманом, ибо видимость в нём затмевает реальность, и образы стоят между человеком и его истоком» [\[1, с. 273\]](#). Образ не просто опосредует — он может искажать, и потому задача пневматика — научиться видеть сквозь образ, различая в нём отражение плеромы.

Другой текст из Наг-Хаммади — «Гром, Совершенная мысль» — ещё ярче передаёт парадоксальность гностической визуальности: «Я — знание моего вопроса, и я — открытие тех, кто ищет меня... Я — видимое, и я — сокрытие» [\[1, с. 416\]](#). Гностический образ не просто символичен, он двойствен по сути. Он всегда содержит и свет, и заслон, и только внутреннее прозрение может различить, что есть что.

Важным аспектом гностической онтологии становится идея о различии типов человеческой природы, от которой зависит сама возможность узнавания истины в образе. Йонас подчёркивает: «В отличие от традиционного дуализма тела и души, гностики иногда вводили третью категорию — дух (πνεῦμα), выделяя три типа: плотских (σάρκοι, гиликос), душевных (ψυχαί, психикос) и духовных (πνευματικοί, пневматикос). Только последние спасаются по своей природе» [\[5, с. 270\]](#). Это значит, что не каждый способен видеть в образе нечто большее, чем материальную поверхность. Образ в гностической перспективе — это не универсальное сообщение, а вызов, понятный лишь тому, чья природа способна на отклик.

Архетипическая оптика Карла Густава Юнга, соприкасающаяся с гностицизмом в его поздних работах, усиливает это напряжение. Для Юнга символ — это не окончательное значение, а «порог между сознанием и бессознательным» [\[12, с. 112\]](#). В гностическом контексте это особенно важно: образ не несёт ответа, но инициирует путь. Он — тень света, отблеск Софии, мигающая точка в тумане материального. Гностический символ не просвещает — он будоражит память о распавшемся целом.

Таким образом, гностическая онтология образа формирует особую эстетическую позицию: видеть — значит различать истинное и ложное, чувствовать под изображением структуру падения или остатка света. Образ здесь — не зеркало, а место внутреннего вызова, переживания бытия как утраты и жажды возвращения.

II. Гностические коды в визуальной культуре

II.1. Ремифологизация в визуальной культуре: иконические неомифы, разрыв и молчание

Современная визуальная культура не только активно перерабатывает наследие сакрального, но и формирует собственные формы мифологического мышления, в которых образ становится не носителем повествования, а точкой онтологической концентрации. Эта тенденция — возвращение мифа в условиях постсекулярного — всё чаще осмысливается как ремифологизация. Однако в отличие от нарративной, последовательной формы мифа, визуальный неомиф строится вокруг зияния, разрыва, остановки — тех форм, через которые, по мнению О. В. Строевой, «молчание становится знаком» [\[13, с. 118\]](#).

Гностическая оптика помогает понять, почему именно фрагмент и пустота становятся главными выразителями сакрального. В гностической онтологии целое утрачено, и любое собирание возможно только как узнавание распавшихся частей. Поэтому образ — не иллюстрация мифа, а место его возможности, точка, в которой мифическая структура может быть узнана, но не рассказана.

Визуальный неомиф, в этом контексте, — это не замена религии, но попытка создать иконическую форму откровения, при этом не претендуя на полноту. Образ функционирует здесь как обломок, отблеск плеромы — он вспыхивает, но не закрепляется. Поэтому центральными становятся формы остановки, молчания, замедления, как те образы, в которых прерывается поток видимого и возникает иная плотность восприятия.

Гностические топосы прекрасно считываются в таких формах: молчание как имя Бога, разрыв как свидетельство истины, икона как след, а не лик. Возникает и фигура зрителя-пневматика, чьё восприятие не механическое, а интерпретативное, напряжённое. Как пишет Ганс Йонас, «гнозис есть пробуждение — от мира, сна, формы, ложного целого» [\[5, с. 121\]](#).

В этом смысле ремифологизация не есть наивное возвращение к архаике. Это ритуально-созидающее усилие, в котором образ не заменяет собой утрату, но говорит из самой утраты. Иконический неомиф не столько объясняет, сколько собирает распавшееся. Эта позиция, как можно заметить, пересекается с подходом, сформулированным О. В. Строевой, в котором неомиф функционирует как визуальная структура, формирующая эффект сакрального через молчание, разрыв и остановку. В гностической перспективе, продолженной в работах Дж. Кахана-Блума [\[6\]](#), этот эффект дополняется онтологической напряжённостью: образ становится не только формой, но знаком утраты и стремлением к плероме — не символическим восстановлением, а экзистенциальным указанием на выход.

Поэтому эстетика молчания, недосказанности, пустоты становится визуальной эквивалентностью гностического жеста: не говорить, но показывать отсутствие, через которое, возможно, пробьётся свет.

Такой образ не существует вне интерпретатора. Гностический зритель — пневматик — воспринимает образ не буквально, а как вызов к распознаванию и узнаванию. Это роднит гностическую модель восприятия с рядом постструктуралистских и герменевтических подходов. В духе «Смерти автора» Ролана Барта, значение образа больше не фиксируется авторским намерением: оно рождается в акте прочтения, «в момент, когда письмо начинает говорить само» [\[14, с. 387\]](#). Умберто Эко описывает такое

произведение как открытое, предоставляющее зрителю право интерпретации в рамках структурной возможности смысла: «Открытое произведение не требует истины — оно требует читателя» [\[15, с. 48\]](#). А Ханс-Георг Гадамер подчёркивает, что понимание рождается в опыте встречи, в диалоге, где «смысл возникает не как конечный результат, а как событие» [\[16, с. 326\]](#).

Гностический образ в этом контексте — не икона, а инициация: он требует не пассивного созерцания, а акта внутреннего отклика. Образ здесь — не сообщение, а призыв. Не свет, а след света, который можно распознать лишь изнутри.

II.2. Визуальность в кино: эзотерическая структура кадра

Кинематограф обладает уникальной способностью превращать образ в событие — не только эстетическое, но и онтологическое. Через движение, ритм, монтаж, он способен не столько представлять, сколько производить опыт — в том числе опыт сакрального, утраты, инициации. В гностической оптике кадр становится местом прохождения между мирами, пространством откровения, маскирующегося под сюжет.

По мысли Жюль Делёза, кино работает с двумя фундаментальными типами образа — образом-движением и образом-временем [\[17, с. 112–117\]](#). Именно образ-время, в котором нарушается причинная логика и зрение сталкивается с неподдающимся интерпретации событием, приближается к гностическому ощущению разрыва с видимым порядком. Структура кадра, замедление, повтор, остановка становятся инструментами высвечивания иного.

Один из наиболее знаковых примеров, часто упоминаемых в контексте визуальной гностической традиции, — фильм «Матрица» (США, 1999, реж. Лана и Лилли Вачовски). Герой, проходя путь от «плотского» восприятия к «пневматическому», обнаруживает, что привычная действительность — иллюзия, поддерживаемая демиургом-системой. Визуальная палитра фильма — смена зелёного цифрового кода на белизну пустоты — отсылает к символике гностического «мира как обмана». По мнению исследователей, таких как И. В. Цуканова и К. С. Иванова, «фильм апеллирует к метафизическим конструкциям, в которых иллюзия преодолевается через выход к трансцендентному» [\[18, с. 217\]](#). Хотя этот фильм уже стал канонически заштампованным примером, его структура до сих пор демонстрирует визуальные и философские схемы, схожие с основами гностической антропологии.

Наиболее любопытным в культурном отношении оказывается то, что сама жизнь братьев/сестер Вачовски может быть прочитана как перформативный акт, затрагивающий не только тело, но и глубокие уровни субъективности. Их открытая трансгендерная идентичность и путь телесной реконструкции представляют собой не просто биографический факт, а акт внутреннего гнозиса: тело здесь перестраивается не по внешней модели, а в соответствии с сокровенным знанием о себе, с памятью своей формы.

Как подчёркивает Лилли Вачовски в интервью 2020 года: «Фильмы "Матрица" были о желании трансформации, но... это желание рождалось из внутреннего замкнутого пространства» ("The Matrix films were about the desire for transformation, but... coming from a closeted point of view") [\[20\]](#). В этом смысле, биография братьев/сестёр становится жестом плеромического узнавания: распад старой идентичности и восстановление формы через личное откровение. Это не просто трансформация, а онтологическое

переживание свободы, к которому и будет обращаться современный биоарт, рассматриваемый в последующем разделе. Обратим лишь внимание, что культурная легитимация телесных превращений и самомодификаций, которая получила широкое распространение в XXI веке — от трансгендерности до биоарта — во многом обязана возвращению гностического взгляда на тело. В этом дискурсе форма не сакрализуется, она преодолевается, и даже раскрывается как оболочка, временная конфигурация, которую пневматик может преобразовать. Именно благодаря современному гностическому повороту, в котором сакральное не задано, а вспоминается, общественное сознание стало допускать возможность переустройства телесности как духовного акта. Как пишет Джонатан Кахана-Блум, «Гностическая перспектива даёт нам язык, с помощью которого мы можем понимать отказ от биологической заданности не как отклонение, а как акт возвращения к утраченной полноте» [\[6, с. 104\]](#).

Но вернемся к кинематографической репрезентации гностических образов. Фильм «Епему» (Канада, Испания, 2013, реж. Дени Вильнёв) строится на архетипе двойника и паутины. Город в нём — лабиринт повторений, мрак, жёлтые фильтры, отсутствие центра. Главный герой сталкивается не с отражением, а с инверсией своего Я, как с архонтом. Ткань повествования фрагментирована, смысл ускользает — и именно в этом, по Делёзу, рождается образ-время: нечто, что требует не понимания, а внутреннего движения интерпретации.

В «Прометее» (США, Великобритания, 2012, реж. Ридли Скотт) кадр насыщен визуальными топосами гностической традиции: титаническое происхождение мира, демиург как холодное и враждебное начало, падение, распад. Интерьеры корабля и инопланетных сооружений напоминают внутреннюю карту психе, а сцена автохирургии — не просто ужас, но воплощение гностического разрыва между телом и духом.

Фильм «Melancholia» (Дания, Швеция, Франция, Германия, 2011, реж. Ларс фон Триер) становится, пожалуй, наиболее иконическим примером визуального апокалипсиса. Медленные, напряжённые кадры, остановка времени, сверхчувственная детализация света и тени создают эсхатологический пейзаж, в котором конец мира становится началом узнавания.

Как было показано нами ранее [\[20\]](#), «Melancholia» может быть проанализирована как персонализированное и интимное прохождение к свету сквозь разрушение — в логике инвертированной, неомифологически деконструированной аттракционности, где сакральное является не как полнота, а как отсутствие формы. Эта же структура может быть прочитана и в гностическом ключе: остановка, разрушение формы, тишина, исчезновение, разрыв с иллюзией — становятся не символами конца, а вратами к воспоминанию плеромы.

Подобные фильмы требуют особой аналитической оптики. В рамках системного киноанализа, предложенного Гельмутом Корте, мы можем интерпретировать их как целостные визуальные тексты, в которых повтор, монтажная фрагментация, цветовая палитра и пространственная композиция формируют онтологическую напряжённость [\[21, с. 183-191\]](#). Однако для гностической перспективы этого недостаточно: требуется акцент на феноменологию восприятия образа как вызова, как непереводаемого.

Кадр в таких фильмах — не просто нарративная единица, а инициатическое пространство, где образ не сообщает, а произносит без слов — не содержание, а жест откровения. Он не объясняет, а втягивает в себя, не завершает, а приостанавливает движение мира, позволяя зрителю остановиться перед тем, что выходит за пределы

видимого. Как и гностический образ, о котором мы говорили выше, такой кадр действует не как свет, а как след света, не как послание, а как вызов. Он требует не толкования, а внутреннего отклика, не знания, а узнавания — через тело, паузу, тишину. Именно в этом контексте становится понятным предупреждение Барта: «в тот момент, когда кино говорит слишком много, оно теряет символ» [\[14, с. 92\]](#). Ибо символ здесь — не данность, а предел языка, который мы пересекаем лишь молча. Гностическая визуальность рождается на этомграничащем напряжении между кадром и зрением, между образом и тем, кто осмелился на него смотреть — и в этом изломе вспыхивает, пусть на миг, память плеромы, не как знание, но как переживание утраты и присутствия одновременно.

Как точно подметил М. Шапиро, «композиция как пространственная организация изображения несёт в себе напряжение между знаками, в котором скрыта онтология формы» [\[8, с. 228\]](#). Это напряжение — и есть момент гностического озарения: оно не объясняется, а переживается как структура образа, в которой форма вспоминает о своей несказанности.

II.3. Визуальные произведения современного искусства: биоарт, иконический неомиф и пневматический перформанс

Если кадр в кино становится пространством инициации, то в современном искусстве это пространство расширяется — до ткани, тела, света, архитектурной формы. Гностическое напряжение, зафиксированное в кадре, перетекает в материальность искусства, становясь телесным, тактильным, пространственным опытом.

Визуальные практики XXI века не только сохраняют фигуры демиурга, Софии, света и тени — они воплощают их в новых носителях: от модифицированного тела до пустого лика на ткани. Если в кино образ говорит через остановку, то здесь он говорит через плоть, через боль, через вертикаль, через молчание материала.

Современное искусство не иллюстрирует гнозис — оно воспроизводит его как жест, как пустое место, как акт узнавания вне слова, и в этом действии оно оказывается ближе всего к той онтологии формы, о которой писал М. Шапиро. Именно здесь, в теле и в форме, гностическое возвращается — не как сюжет, но как жест присутствия, переживания, узнавания.

Биоарт: тело как плерома и тюрьма

Биоарт радикализирует телесность, превращая тело из объекта изображения в среду откровения. Работы, созданные из живых тканей, микробов, ДНК, клеток, формируют онтологическую зону напряжения: тело становится уязвимой оболочкой, местом, где сакральное проявляется через боль, фрагмент, деформацию. В гностическом ключе тело здесь предстает как:

- **темница духа**, как в «Апокрифе Иоанна»: «И он [Архон] сделал себе глиняный сосуд и поместил в него душу, которую украл... душа была заточена в теле, словно в темнице» [\[1, с. 127\]](#);
- **иллюзия целостности**, разрушаемая хирургией, протезом, биологическим вторжением;
- **блуждающая София**, оставляющая след света в ткани мира.

Орлан: отказ от демиурга

В проекте *The Reincarnation of Saint-Orlan* (1990-е) Орлан начала работу над проектом, выбирая элементы известных картин и делая их постоянными чертами своего тела. Например, лоб был изменён в стиле «Моны Лизы», подбородок — в стиле Венеры Боттичелли, а рот — в стиле Европы Буше. Также художница украсила себя парой маленьких рогов, которые находятся на лбу.

Это не эстетический каприз, а отказ от облика, навязанного ложным творцом. Её тело становится полем борьбы с архонтической матрицей, а хирургия — актом откровения. Это жест пневматической свободы, в котором форма больше не подчинена мифу, а создаётся изнутри. В серии «Я разрешаю тебе быть мной, я разрешаю себе быть тобой» Орлан продолжает тему самогибридизации, совмещая свое тело с образами известных личностей.



Рис. 1. Орлан. Образ Симоны де Бовуар из серии «Я разрешаю тебе быть мной, я разрешаю себе быть тобой», 2024. Фото с сайта художника.

Stelarc: тело как конструкция

Австралийский художник Stelarc в проекте *Third Hand* (1980-е–1990-е) создал механическую руку, управляемую мышцами его тела. В других проектах он подвешивал себя на крюках, вживлял себе электронные компоненты и даже пересаживал ухо на руку. Его тело — экзотическое, то есть выходящее за пределы естественного. Он отказывается от биологической заданности: как пневматик, он перестраивает своё «я» в соответствии с внутренним знанием, а не архонтическим порядком. Это деформации как путь свободы, где плоть — лишь инструмент.



Рис. 2. Stelarc. *Third Hand*. 1980-е.

Eduardo Kac: от света в плоти к слову в материи

Культовая работа GFP Bunny (2000) сделала имя Каца символом биохудожественной трансгрессии. В этом проекте он с помощью гена медузы создал флуоресцентного кролика, светящегося в ультрафиолете. Но важен не только эффект: свет в теле становится символом плеромы, внедрённой в материю. Этот кролик — не монстр и не чудо, а зримое напоминание о божественном следе, который может быть встроен обратно в творение. Это гностический акт: показать свет в плотской оболочке, осквернённой, но не уничтоженной.



Рис. 3. Эдуардо Кац. GFP Bunny (Альба). 2000.

Проект Edunia (2003–2007) развивает этот жест, но делает его более интимным и эсхатологическим. В нём Кац внедряет фрагмент своей ДНК в геном растения петунии, создавая гибрид, в котором поэтический текст становится живым телом. Он не просто соединяет флору и человека — он вписывает слово в ткань мира.



Рис. 4. Эдуардо Кац. Edunia. 2003–2007. Гибридное растение, содержащее фрагмент ДНК художника.

Это не метафора, а буквальный акт логосоподобного творения: человек, как пневматик, возвращает смысл в плоть, восстанавливая связь между словом и жизнью.

Кристоф Шлайнгензиф: эстетика распада

Немецкий режиссёр и художник Кристоф Шлайнгензиф в проектах Church of Fear и Please Love Austria (2000-е) работал с темой распада, боли и страха как религиозного события.



Рис. 5. Кристоф Шлайнгензиф. A Church of Fear vs. The Alien Within. 2008. Фотография сценической постановки.

На фоне политических перформансов он создавал псевдохрамы, где выносил собственное тело как больное, страдающее, подверженное смерти. Это тело как свидетельство мира, в котором не осталось Бога, но осталась тоска по полноте.

Lisa Park: пневма в вибрации

Работы Лизы Парк (Eunoia, Uncovered) строятся на данных биометрии — она соединяет свои эмоциональные состояния с поверхностями воды, вызывая вибрации, круги, колебания, которые фиксируют душевные процессы. Это пневма, проявленная в материальном мире — видимый след невидимого, эманация чувства через элемент, через звук. Образ, возникающий в воде, — не форма, а след движения духа, визуальный аналог Софии, исходящей из бездны и оставляющей отпечаток.



Рис. 6. Лиза Парк. Eunoia II. 2014. Визуализация эмоциональных состояний с помощью ЭЭГ и вибрации воды.

Если биоарт вскрывает сакральное через ткань живого тела, то ряд визуальных практик, таких как анатомическая экспозиция человеческих останков, предлагает иную форму откровения: показ внутреннего как эстетического. Наиболее известный проект такого рода — Body Worlds Гюнтера фон Хагенса где человеческие тела, сохранённые методом пластинации, препарированы и представлены как скульптуры — стоящие, танцующие, распятые, взрезанные, с открытыми слоями мышц, нервов, сосудов.



Рис. 7. Гюнтер фон Хагенс. Body Worlds. 1996. Пластинированная человеческая фигура в динамической позе.

Эти работы находятся на грани между наукой, искусством и религией. Они вызывают не просто интерес к телу, а экзистенциальное беспокойство. Как подчёркивают Ч. Мур и К. М. Браун, «тело в западной культуре воспринимается как сакральный текст, способный интерпретироваться как творение Бога, обитель души и средство воскресения» [\[22, с. 14\]](#). В этом утверждении угадывается и гностическая логика: плоть — не просто анатомия, а символ падения, темница духа и одновременно носитель памяти о Плероме.

В гностической перспективе здесь происходит буквально то, о чём говорят апокрифы: тело как темница, как обманчивое творение демиурга, как распавшееся единство, оставшееся после изгнания из Плеромы. Каждый препарированный слой, каждый фрагмент формы — это не объяснение человека, а свидетельство утраты. Не анатомия, а иконика распада.

После такого предела тело как сосуд становится исчерпанным, и гностическая оптика перемещается в пространство света, пустоты и вертикали. В инсталляциях, архитектурных структурах, иконических проектах художник уже не препарирует — он взывает к памяти формы, к возможности её собирания. Здесь знание не вписывается в тело, а высвечивается из пространства; дух не скрыт в геноме, а взывается вертикалью, светом, пустотой.

Гностическое откровение в этих практиках совершается не как образ, а как переживание среды, в которой тело зрителя становится соучастником инициации. Свет, звук, их отсутствие, пустота, вертикаль — всё это превращается в формы плеромы, не в знании, а в интонации присутствия.

Современное искусство, прошедшее через фазы иронии, симуляции и концептуального распада, всё чаще обращается к реконструкции сакрального опыта — не в духе реставрации, но как воспоминание того, что было утеряно. Этот жест становится возможным благодаря появлению иконического неомифа — художественной стратегии, в которой форма, орнамент, вертикаль, тишина и свет работают как фрагменты плеромы.

Если в постмодернизме образ деконструировался, иронизировался и умножался до потери смысла, то в этих практиках происходит сборка символической плотности. Мы наблюдаем смещение от симулякра к знаку, от игры к ритуальному жесту, от цитаты — к присутствию.

Этот вектор не противоречит постмодернистской логике, но, как подчёркивает О. В. Строева, формирует новую ремифологизацию: «где семиотическое растворяется в иконическом, а форма вновь становится местом сакрального» [\[13, с. 9\]](#).

Пространства света и восхождения

Джеймс Таррелл в проектах Skyspaces, Aten Reign и особенно Roden Crater превращает пространство в инструмент чистого видения. В Roden Crater зритель входит в архитектурный кратер, выдолбленный в вулкане, где нет предмета, но есть формируемое светом восприятие. Это не зрелище, а инициация взгляда — иконическое неомолчание, где свет не отражает, а возвращает к началу.



Рис. 8: Джеймс Таррелл. Roden Crater, 1977 – настоящее время. Вид изнутри кратера — зенитное окно, свет становится материалом пространства.

Олафур Элиассон, в проектах Room for One Colour и Your Rainbow Panorama, работает с однотонным желтым светом, расщеплением цветового спектра, прозрачными архитектурами, которые искажают зрение. Пространство становится оптической средой переобучения восприятия. Здесь сакральное не изображается, а вплетается в саму способность видеть, вызывая сбой — а за ним прозрение.



Рис. 9. **Олафур** Элиассон. Room for One Colour, 1997. Вид установки с потолочными лампами в монохромном зале.



Рис. 10. Олафур Элиассон. Your Rainbow Panorama, 2006–2011. Инсталляция представлена как кольцевая панорама с 360° обзором, где цвет становится средой.

Христо: исчезающее присутствие как акт анамнесиса

Проекты Христо и Жанн-Клод, такие как *Wrapped Reichstag* (1995), *The Gates* (2005), *L'Arc de Triomphe, Wrapped* (2021, завершённый уже после смерти художника) — это временные визуальные события, в которых форма исчезает под тканью, чтобы стать более зримой в отсутствии.



Рис. 11. Христо и Жан-Клод. L'Arc de Triomphe, Wrapped. Paris: Centre des Monuments Nationaux; 2021.

Эти обернутые здания и ландшафты не исчезают, а отступают, как лик, завуалированный тканью, в литургическом жесте. Как пишет Алфонс Пуйгарнау, обёртывание в работе Христо становится «символической силой стирания и приглашения» [\[23, p. 8\]](#) — жеста, который стирает форму, чтобы запросто пригласить к сопричастности таинству формы, исчезнувшей и, тем не менее, присутствующей.

В гностическом ключе Христо работает не с содержанием, а с оболочкой — не как с иллюзией, а как с пространством откровения. Плотная ткань, закрывающая известный символ, делает его немой, и в этой немоте мы начинаем слышать — внутреннюю архитектуру, забытый облик.

Это не перформанс и не инсталляция — это жест времени, в котором форма не упраздняется, а отступает, чтобы дать место воспоминанию о свете, об истинной полноте. Это и есть анамнесис: не показ, а временное исчезновение, в котором плерома вспыхивает как пустота, насыщенная смыслом.

Николай Полисский, создавая объекты «Бобур» (2002), «Снежная башня», «УграМегаСтруктура», работает с лозой, деревом, тканью, **возводя** вертикальные структуры, напоминающие башни, храмы, лестницы. В «Бобуре» форма не служит утилитарной цели, но действует как жест, устремлённый к иным уровням мира. Эти башни

становятся лесными манифестациями плеромы— они не сообщают, а молятся собой.



Рис. 12. **Николай Полисский.** Bobur, 2013 (NikolaILenivets) — массивная ротонда-платформа, сотканная из дикой лозы и веток, напоминающая древний тотем или лестницу к небесному свету.

В гностическом ключе «Бобур» — формазнамение, где вертикаль становится символом плеромы, устремлённой сквозь материю. Зритель, входя в ротонду, интуитивно ощущает сакральное пространство — не через нарратив, а через присутствие формы и пустоты.

Постконструктивистская пустота как образ

В архитектуре и искусстве постконструктивизм проявляется не только в теле форм, но и в отношении к пустоте и пространству как активному элементу визуального высказывания. Эта стилистическая позиция, возникшая в СССР 1930-х годов, уже с первых шагов стремилась определить пустоту как неотъемлемую часть формы, не менее важную, чем «вещественная» масса—чтобы пространство само становилось содержанием.

Наум Габо, один из ключевых фигур постконструктивизма, видел пустоту как «конкретное» присутствие. В своих «линейных конструкциях» он не просто осветил пространство — он вернул в него принцип времени и движения. Как подчёркивается в исследовательском материале об искусстве Наума Габо, «пустое пространство может использоваться как элемент скульптуры... с целью выразить не только известное, но и неизвестное» [\[24\]](#). Его подход видел форму не как отрицание пустоты, а как её условие. Габо строил не плотные объёмы, а энергетику пространства, превращая пустоту в акт — почти ритуального присутствия.

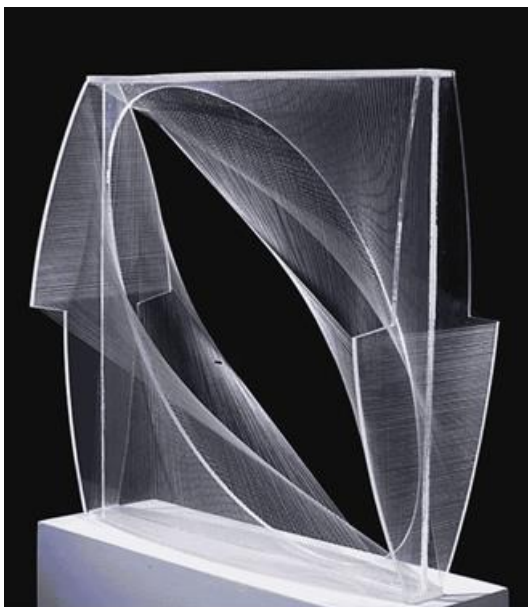


Рис. 12. Naum Gabo. Linear Construction in Space No.1, 1942–43. Нейлоновые нити в

перспективе — пространство становится «конкретным» объёмом.

Этот код развивают современные практики — например, **Miya Ando**, которая в своей *Emptiness The Sky* (2015, Венеция) создаёт полый куб, выполненный по древней японской технологии традиционного обугливания (*shou sugi ban*), содержащий внутри не материю, а едва светящийся горизонт, который предлагает зрителю замедление и погружение в пустоту, как присутствие, а не отсутствие.



Рис. 13. Miya Ando. *Emptiness: The Sky*, Venice Biennale 2015. Обугленный деревянный куб с источником света внутри — приглашение к созерцанию пустоты.

Такой подход отражает гностический иконический неомиф: пустое пространство становится «ритуальной архитектурой» — формой, воспоминанием о Плероме, жестом, звенящим молчанием формы. Эти работы не столько изображают сакральное, сколько структурируют пустоту, позволяя свету работать как форма смысла.

В этом контексте особенно уместны слова Ж. Бодрийяра: «Иконический образ начинает функционировать как зеркальный капкан реальности» [\[25, с. 15\]](#). Подобно такому капкану, эти работы не иллюстрируют, а захватывают восприятие — втягивая в себя тишину, отзвуки плеромы, жест отсутствия, который воспринимается как откровение.

Эти работы формируют новое поле иконического неомифа, в котором форма не иллюстрирует сакральное, а становится его медленным световым жестом. Это сакральное без догмы, молчание без образа, структура, в которой тело и дух совпадают в акте узнавания.

Перформанс как гностический акт: Софийная проповедь

Современный перформанс, особенно тот, что включает страдание, молчание, устойчивость и телесную аскезу, может быть прочитан как проповедь пневматической души, обращённой к зрителю как к потенциальному психику. Здесь нет спектакля в привычном смысле: перед нами — акт гностического откровения, где художник становится телом, через которое говорит форма, а зритель — не свидетель, но соучастник возможного анамнесиса. Как отмечает Н. Мирзозэф, «современная визуальная культура вырабатывает новые формы зрительного участия, в которых границы между наблюдателем и участником стираются» [\[26, с. 165\]](#).

В гностической рамке перформанс — это не представление, а прорыв плеромы в чувственное, экзистенциальный разрыв, где отсутствует знаковая ясность, но возникает внутренняя память света.

Марина Абрамович, в *The Artist is Present* (2010), сидит в молчании, глядя в глаза каждому, кто садится напротив. В этом — ни слова, ни действия, но возникает напряжённое поле — перенос присутствия, трансцендентного взгляда. Это не образ, а

икона видения, тело как столп тишины. Именно эта размытая граница — и есть гностическая зона инициации, в которой зритель становится не потребителем образа, а его возможным продолжением.



Рис. 14. Marina Abramović. *The Artist Is Present*, MoMA, Нью-Йорк, 2010. Фотограф: Jonathan Muzikar / MoMA. Акт перформанса — молчание как пространство общения, спектакль отсутствия и присутствия одновременно.

В *Balkan Baroque* (1997) она очищает кости в луже крови, напевая сербские песни. Здесь страдание не объясняется, но совершается: не как травма, а как жест — пневматический акт, открывающий разрыв между телом и знанием.

Билл Виола, в цикле *The Passions*, показывает замедленные образы страдания, воды, света и лиц, проходящих сквозь границы. Эти кадры не рассказывают, а вводят в состояние узнавания, в опыт онтологической боли, не привязанной к событию, но ведущей к гнозису. Здесь страдание — не эмоция, а медленная фигура света, которая трогает зрителя не информацией, а сопричастием.



Рис. 15. **Билл Виола.** *The Crossing*, 1996. Видеоинсталляция, в которой фигура человека движется навстречу водному и огненному потоку, исчезая в их встрече.

Кристиан Болтански, в проектах *Monument*, *Réserve*, *Chance*, работает с тенями, дыханием, фотографиями умерших, лампочками и тишиной. Он создаёт пустое пространство, наполненное отсутствием, которое говорит больше, чем знак. Это перформативный траур, в котором не вспоминается, а переживается исчезновение — и в нём, как в апофатическом образе, вспыхивает истина без формы.



Рис.16. Christian Boltanski. *Réserve*, 1990. Установка из старых тканей, металлических стеллажей и тускло светящихся лампочек — пространство наполнено отсутствием, дыханием памяти и тишиной. Это перформативный траур, не как воспоминание, а как погружение в пустоту и её истину.

Во всех этих практиках мы видим не действие, а жест, не образ, а напряжение формы, через которое проходит свет. Это перформанс как откровение, как софийная передача, где тело — это иконическая плоскость, а страдание и молчание — формы без слов. Как писал Жан-Люк Нанси, «тело — это не то, что говорит, а то, через что приходит свидетельство. Оно не производит смысла, оно открывает его своим присутствием» [\[27, с. 92\]](#). В этом смысле перформанс — это тело как проводник плеромы, место, где знание не выражается, а высвечивается через присутствие.

III. Интерпретация и смысловые контексты

Такое прочтение искусства — как иконического жеста, а не сообщения — подводит нас к глубинным пластам визуального: туда, где образ становится не знаком, а метафизическим переживанием, а форма — архетипом, всплывающим из доязыковой памяти. Именно здесь, за пределами эстетики, начинается герменевтика сакрального: пространство, где работают метафора, символ и инициация.

III.1. Архетип и метафора в гностическом образе

Гностическое мышление не мыслит в категориях линейной символики: его язык — это насыщенный смысловой образ, не объясняющий, а иницирующий. Такой образ не раскрывается, а вызывает к воспоминанию, к тому, что в душе уже есть — но забыто. Он существует на границе между архетипом и метафорой, между вневременностью и визуальным воплощением.

Ключевые фигуры гностицизма — София, демиург, распавшееся тело, двойник, отделение света от тьмы — работают как архетипы духовной драмы, в которой участвует и субъект. Эти образы не иллюстрируют доктрину, а становятся порогами, за которыми начинает действовать смысл.

- Так, София — это не просто женское божество, а память о утерянной полноте, архаическая интуиция пневмы, сброшенной в материю.
- Демиург — не антагонист, а предел формы, узор, ставший клеткой.
- Двойник — образ внутреннего второго, кто знает, но молчит.

· Распавшееся тело — это и архетип травмы, и возможность собирания.

В этой логике особенно важным становится философский взгляд В. А. Подороги, который рассматривал образ как телесную топологию страдания, как поле, где инаковость пробивается сквозь трещину формы. Он писал: «Образ есть фигура, возникшая из боли» [\[3, с. 143\]](#), — и тем самым предвосхищал гностическое понимание визуального не как эстетики, а как свидетельства внутренней катастрофы. У Подороги тело в образе не цельное, а повреждённое, и именно через это повреждение проступает архетипический слой памяти.

Современные исследования визуального опыта подтверждают это направление. Как подчёркивают Барончини и соавторы, «иконология — это область истории искусства, исследующая значение произведений искусства в их социальном и культурном контексте» [\[28, с. 1\]](#). Эта перспектива укрепляет интерпретацию гностического образа как визуальной метафоры утраты, в которой архетип раскрывается не в форме, а в трещине, не в тексте, а в вызове к воспоминанию. Так возникает гностическая метафора образа как раны, говорящей о Плероме. Не форма сообщает сакральное, а разрыв в форме — его дыхание.

Карл Густав Юнг, исследуя гностическую традицию, подчёркивал, что гностики не столько верили, сколько созерцали, пронизывая архетип светом символа. Для него гностицизм был не религией в традиционном смысле, а внутренней картографией бессознательного, системой, в которой архетипы действуют напрямую — минуя догмат. «Гностики не искали Бога — они знали о его утрате. Их символы — это следы, оставленные на пути возвращения» [\[12, с. 328\]](#). Метапозиция архетипа в гностическом искусстве проявляется через фрагмент, молчание, разрыв — те же признаки, которые мы прослеживали в визуальных практиках. Символ здесь не объясняет, а размыкает границу между мирами. Образ — это метафора не идеи, а движения духа.

III.2. От образа к опыту: сакральное и откровение

Если в архетипе гностического образа мы распознаём структуру символической памяти, то в его восприятии начинает работать опыт откровения — не как знание, а как внутреннее событие. Образ, таким образом, не замыкается в иконографии, а становится порогом инициации, которую проходит не герой, а зритель.

Гностическое восприятие образа принципиально интерпретативно: оно не завершает смысл, а открывает его без ответа. Образ не сообщает, а требует отклика; он не несёт значения — он его вызывает. Как писал Умберто Эко, «открытое произведение — это такое, в котором произведение создаётся в момент интерпретации» [\[15, с. 50\]](#). В этом смысле каждый акт видения становится движением духа к плероме. Образ здесь — это не свет, а след света. Не знание, а призыв к знанию. Он работает не как сообщение, а как иницирующий жест, который затрагивает глубины субъекта.

Ганс Йонас подчёркивает, что в гностицизме спасение происходит через знание, которое не преподносится извне, а вспоминается изнутри [\[5, с. 75\]](#). Это знание не передаётся, а узнаётся как своё, — и именно это делает акт визуального узнавания гностическим по своей сути. Так возникает фигура порогового образа: он не завершён, он не ясен — но он вводит в сакральное. Он действует как переход между мирами, как внутренняя инициация, происходящая в самом факте созерцания. Этот образ не требует понимания — он требует остановки. Можно сказать, что гностическая визуальность работает как апофатическое искусство: не показывающее, а приостанавливающее. В этом

приостановленном акте и рождается откровение: не как свет истины, а как тень смысла, которую мы ощущаем кожей, взглядом, дыханием.

Таким образом, мы подошли к точке, где образ перестаёт быть тем, что мы видим, истановится тем, что нас касается. Пройдя путь от гностических символов к современным художественным практикам, от плотской боли к пространствам света, мы увидели, что визуальность — не зеркало мира, а инструмент памяти, место откровения, которое не объясняется, а совершается. Именно в этой тишине, между образом и восприятием, рождается то, что можно назвать инициатическим знанием: не системой, а касанием, не сообщением, а следом плеромы. Гностический образ в культуре XXI века не умирает, не растворяется — он всплывает, заново структурируя способы смотреть, чувствовать, узнавать.

IV. Заключение

Исследование гностических образов в визуальной культуре позволило проследить, как древние мифологемы, архетипы и антропологические деления — такие как фигура Софии, демиурга, распавшегося тела, различие между гиликами, психиками и пневматиками — продолжают существовать не в виде догматической системы, а в форме визуальных напряжений, которые проявляются в современном искусстве, кино, биоарте, архитектуре и перформансе.

Гностическое мышление не противопоставляется художественному — напротив, оно проникает в саму ткань образа, превращая визуальность в поле откровения. Мы видим, что современный образ всё чаще отказывается быть иллюстрацией или знаковой структурой — он становится местом памяти, жестом анамнесиса, пространством инициации. Этот поворот к иконическому неомифу свидетельствует о том, что образ снова способен быть местом сакрального, не отрицая постмодернистского опыта, но вбирая его в более глубокий жест возвращения.

Гностическая модель восприятия, отличающаяся от классической нуминозной интенции, формирует новую оптику визуального опыта. В отличие от трепета перед чудом, о котором писал Рудольф Отто [\[11\]](#), гностическая визуальность строится на напряжении между видимостью и подлинным, на разоблачении порядка, созданного демиургом, а не на поклонении ему. Это не эстетика чуда, а этика разоблачения.

Мы рассмотрели, как в биоарте и концептуальных телесных практиках гностическая идея тела как темницы и сосуда света воплощается в модификации, боли, фрагментации, вибрации. Перформанс превращается в пневматическую проповедь, где тело художника — это форма откровения. Инсталляции и архитектура работают как световые иконы, в которых вертикаль, пустота и молчание становятся формами Софийного присутствия. Эти практики собирают новый визуальный язык, в котором образ не объясняет, а открывает, не говорит, а свидетельствует.

Мы пришли к пониманию, что гностическое в современном искусстве — это не жанр и не стиль, а тип восприятия. Это взгляд, способный различить свет в фрагменте, присутствие в молчании, истину в боли. Это искусство, которое не столько создаёт новое, сколько вспоминает забытое — и в этом воспоминании открывает путь к невыразимому.

Гностический образ в XXI веке — это не возвращение к прошлому, а движение вглубь знака. Он не требует веры, но требует остановки. Он не предлагает ответа, но даёт почувствовать разрыв между миром и плеромой. И, возможно, именно в этом разрыве — и происходит встреча.

Список изображений

- 1. Orlan.** Образ Симоны де Бовуар из серии «Я разрешаю тебе быть мной, я разрешаю себе быть тобой», [Изображение]. 2024. [дата обращения 12 июня 2025]. Доступно по: <https://www.orlan.eu/works/photo-2/>
- 2. Stelarc.** Third Hand performance, EMG-controlled robotic prosthesis [Изображение]. 1980-е [дата обращения 12 июня 2025]. Доступно по: <https://stelarc.org/?catID=20245>
- 3. Кас Е.** GFP Bunny: Alba, the fluorescent rabbit [Изображение]. 2000 [дата обращения 12 июня 2025]. Доступно по: <https://www.ekac.org/gfpbunny.html>
- 4. Кас Е.** Edunia: transgenic flower expressing artist's DNA [Изображение]. 2003–2007 [дата обращения 12 июня 2025]. Доступно по: <https://www.ekac.org/nat.hist.enig.html>
- 5. Schlingensief C.** A Church of Fear vs. The Alien Within oratory scene [Изображение]. 2008 [дата обращения 12 июня 2025]. Доступно по: <https://www.filmgalerie451.de/en/films/churchlfearlvs|the|alien|within>
- 6. Park L.** Eunoia II, EEG-generated water vibration performance [Изображение]. 2014 [дата обращения 12 июня 2025]. Доступно по: <https://www.lisapark.com/eunoia-ii>
- 7. von Hagens G.** Body Worlds anatomical exhibition: plastinated human figure in pose [Изображение]. Heidelberg: Institut für Plastination; 1996 [дата обращения 12 июня 2025]. Доступно по: <https://bodyworlds.com/>
- 8. Turrell J.** *Roden Crater: about* [Интернет]. RodenCrater.com; [дата обращения 11 июля 2025]. Доступно по: <https://rodencrater.com/about/>
- 9. Studio Olafur Eliasson.** Room for One Colour (1997) [Интернет]. [дата обращения 11 июля 2025]. Доступно по: <https://olafureliasson.net/artwork/room-for-one-colour-1997/>
- 10. Studio Olafur Eliasson.** Your Rainbow Panorama (2006–2011) [Интернет]. [дата обращения 11 июля 2025]. Доступно по: <https://olafureliasson.net/artwork/your-rainbow-panorama-2006-2011/>
- 11. Christo and Jeanne-Claude.** L'Arc de Triomphe, Wrapped. Paris: Centre des Monuments Nationaux; 2021. [дата обращения 11 июля 2025]. Доступно по: <https://christojeanneclaude.net>
- 12. Gabo N.** Linear Construction in Space No.1 [Изображение]. 1943 [дата обращения 11 июля 2025]. Доступно по: <https://www.artsy.net/artwork/naum-gabo-linear-construction-in-space-no-dot-1-1>
- 13. Kavi Gupta Gallery.** Emptiness the Sky (ShoulSugiBan) by Miya Ando [Интернет]. 2015 May 9–Nov 22; Venice Biennale. [дата обращения 11 июля 2025]. Доступно по: <https://kavigupta.com/exhibitions/520-miya-ando-56th-venice-biennale/press/>
- 14. Marina Abramović:** *The Artist Is Present—installation view* [Интернет]. MoMA; 2010 [дата обращения 11 июля 2025]. Доступно по: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/964/installation_images/4972
- 15. Viola B.** The Crossing [Изображение]. 1996 [дата обращения 11 июля 2025]. Доступно по: <https://www.billviola.com/selectedworks.htm>
- 16. Boltanski C.** Réserve [Изображение]. 1990 [дата обращения 11 июля 2025]. Доступно

по: <https://www.mcba.ch/en/collection/reserve-des-suissees-morts-reserve-of-dead-swiss/>

Библиография

1. Апокрифы раннего христианства / Пер. с копт., вступ. ст. и коммент. А. В. Михалева. М.: РГГУ, 2008. 560 с.
2. Джей М. Призренный взор: Унижение зрения в французской мысли XX века. М.: Ad Marginem, 2020. 448 с.
3. Подорога В. А. Антропология образа. Очерки о телесности. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 463 с.
4. Рансьер Ж. Разделение чувственного: Политика эстетики. М.: Ad Marginem, 2010. 192 с.
5. Йонас Г. Гностицизм (Гностическая религия) / под ред. Е.А. Торчинова. СПб.: Лань, 1998. 384 с.
6. Cahana-Blum J. Wrestling with Archons: Gnosticism as a Critical Theory of Culture. Lanham: Lexington Books, 2019. 199 p.
7. Бельтинг Г. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М.: Ad Marginem Press, 2014. 360 с.
8. Шапиро М. Некоторые проблемы семиотики визуального искусства: Пространство изображения и средства создания знака-образа // Семиотика и искусствоведение. М.: Мир, 1972. С. 209-242.
9. Манович Л. Визуализация медиа: техники изучения больших медиаколлекций // Логос. 2015;2(104):25-50.
10. Манович Л. Язык новых медиа. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 399 с.
11. Отто Р. Святое. Об иррациональном в представлении о божественном и его отношении к рациональному. М.: Республика, 2000. 252 с.
12. Юнг К. Г. Архетип и символ. М.: Рефл-Бук, 1997. 448 с.
13. Строева О. В. Неомифологизм в визуальной культуре XX-XXI веков: дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01. М., 2021. 314 с.
14. Барт Р. Смерть автора // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989.
15. Эко У. Открытое произведение. М.: Симпозиум, 2005. 384 с.
16. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М.: Прогресс, 1988. 702 с. EDN: OLSMGR
17. Делёз Ж. Кино I. Образ-движение; Кино II. Образ-время. М.: Ад Маргинем Пресс, 2019. 736 с.
18. Цуканова И. В., Иванова К. С. К вопросу о философско-религиозном контенте фильма "Матрица" // Наука. Искусство. Культура. 2020;1(25):214-219. EDN: NGRVKP
19. Vanity Fair. Lilly Wachowski Confirms The Matrix Is a Trans Allegory. 2020 Aug 5. [дата обращения 12 июня 2025]. Доступно по: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2020/08/lilly-wachowski-matrix-trans-allegory>
20. Пожаров А. И. Трансформация христианского эсхатологического мифа в современном медиакультурном пространстве: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. М., 2015. 186 с.
21. Кортэ Г. Введение в системный киноанализ / Пер. с нем. А. Бабенко. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2020. 336 с.
22. Moore C. M., Brown C. M. Gunther von Hagens and Body Worlds part 2: the anatomist as priest and prophet [Интернет]. Anatomical Record. 2004;277(1):14-20 [дата обращения 12 июня 2025]. Доступно по: <https://doi.org/10.1002/ar.b.20005>
23. Puigarnau A. Suspense and Christian Culture: Visual Analogies in Alfred Hitchcock's Movies. Religions. 2024;15(4):468. Доступно по: <https://doi.org/10.3390/rel15040468> EDN: TUIINC
24. The Art Story. Naum Gabo Overview [Интернет]. The Art Story Contributors;

[неизвестная дата публикации; дата обращения 12 июня 2025]. Доступно по:

<https://www.theartstory.org/artist/gabo-naum/>

25. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. М.: Рипол Классик, 2015. 224 с.

26. Мирзоэфф Н. Что такое визуальная культура? СПб.: Университетская книга, 2010. 256 с.

27. Нанси Ж.-Л. Corpus. М.: Ad Marginem, 1999. 176 с.

28. Baroncini S., Daquino M., Tomasi F. Modelling Art Interpretation and Meaning: A Data Model for Describing Iconology and Iconography [Internet]. arXiv; 2021 Jun 23. p. 1.

Доступно по: <https://doi.org/10.48550/arXiv.2106.12967>

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Рецензируемый текст «Гностические образы в визуальной культуре современности» представляет собой довольно объемное и безусловно квалифицированное культурологическо-философское исследование, рассматривающее разнообразные феномены современной визуальной культуры в поисках гностических образов. Автор стремится отследить адаптацию/трансформацию древних мифологем и архетипов в современном искусстве, а именно - в кино (причем в массовой, коммерческой его разновидности), биоарте, архитектуре, перформансе и др. Обширная теоретическая основа работы проговаривается автором как необходимое условие для выявления способов и смыслов формирования «новой визуальной метафизики, в которой сакральное прорывается через технику, тело и свет». Среди ключевых понятий в рамках производимого исследования – сакральность, миф/неомиф, образ. Непосредственный анализ произведений проводится автором в двух частях текста - Визуальность в кино: эзотерическая структура кадра (рассмотрены четыре англоязычных фильма 1998-2013 гг.) Визуальные произведения современного искусства: биоарт, иконический неомиф и пневматический перформанс (рассмотрены биоарт, архитектура, перформанс). Части очевидно не равнозначны, не только по объему текста (вторая часть естественно больше, так как по сути рассматривает три разных типа культурного высказывания), но по количеству приводимых примеров; четыре фильма в первой части и более двух десятков примеров во второй части. Как представляется, количество все же имеет значение т.к. ставится вопрос о распространенности подобного рода культурных заявлений, а также о массовом/элитарном характере потребляющей аудитории. Примеры кинематографические в большей (Матрица, Прометей) или в меньшей (Меланхолия, Враг) степени относятся к коммерческому массовому кинематографу, в то время как примеры второй части - практически без исключения не адресованы массовой аудитории. К сожалению, этот аспект рассматриваемых культурных феноменов автор упускает из виду и никак не комментирует, равно как не комментирует подбор рассматриваемых произведений визуальной культуры, критерии отбора не заявлены. Представляется также необходимым конкретизация понятия «современность» т.к. автор увязывает рассматриваемые тенденции именно с современным состоянием общества/культуры : «Сегодня, в условиях кризиса образа и обострения внимания к границам видимого, мы наблюдаем новое возвращение гностических образов». Между тем кинематографическая секция охватывает период 1999-2013 гг., а вторая секция – с 1970-ых гг до 2020-ых гг., отсюда вопросы о границах т.н. кризиса образа и формирования неомифологии в различных визуальных медиа. Впрочем, эти вопросы второстепенны по отношению к главным тезисам работы автора, которые - на

имеющейся предметной основе - вполне убедительны. Исследование в целом состоятельно и заслуживает внимания, выводы – при некоторой литературности – вполне обоснованы содержательной частью, работа безусловно рекомендуется к публикации.