

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Філософський факультет

Кафедра релігієзнавства

РЕЛІГІЙНА СИМВОЛІКА В ФІЛЬМІ «АЛІТА: БОЙОВИЙ АНГЕЛ»

Кваліфікаційна робота зі спеціальності

031 «Релігієзнавство»

на здобуття академічного звання бакалавра релігієзнавства

Студент-виконавець:

Кандиба Діана Анатоліївна

---

4 курс

Науковий керівник:

Пасічник Олександр Сергійович

Кандидат філософських наук, доцент

---

(підпис)

Допущено до захисту:

Зав. кафедри \_\_\_\_\_

Київ-2020

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1.ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	5
1.1 Релігійне мистецтво: проблема взаємовідносин релігії і мистецтва.....	5
1.2 Релігійні образи в кіно: пошук Бога і людини 1.3 Гностицизм у сучасному кінематографі .....	18
1.3 Гностицизм в сучасному кінематографі та літературі.....	26
РОЗДІЛ 2. РЕЛІГІЙНІ ОБРАЗИ В ФІЛЬМІ «АЛІТА: БОЙОВИЙ АНГЕЛ.....	42
ВИСНОВКИ .....	50
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	52

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Мистецтво часто визначають як творче відтворення світу в художніх образах. Воно органічно пов'язане з духовними цінностями, створеними людством, і становить одну з основоположних сфер його культурних надбань. Як мистецтво, так і релігія сприяють духовному розкриттю людини і розвитку його творчого потенціалу. І релігія, і мистецтво мають унікальну здатність вбирати все найкраще, що коли б то не було створено людською творчістю.

Протягом більшої частини історії людства релігія і мистецтво йшли поруч, існували в одних і тих же формах і доповнювали один одного. Сюжети і образи мистецтва в значній мірі запозичувалися з релігійної міфології, його твори (скульптури, фрески, ікони) включалися в систему релігійного культу. Багато захисників релігії стверджують, що релігія сприяла розвитку мистецтва, запліднювала його своїми ідеями та образами.

Релігія і мистецтво не просто взаємодіяли, вони проникали один в одного, перепліталися між собою, до якого б пам'ятника культури ми не звернулися, в основі кожного лежить віра у вищу доцільність і осмисленість світу.

Мистецтво виражає погляд на людину і навколишній світ в ракурсі вічності і загальності. У будь-якому справжньому творі мистецтва - незалежно від часу його створення і від того, в системі якої національної культури воно виникло, - виражається світогляд людини, ядром якого є духовність.

Релігійні образи присутні в таких текстах культури, як кінематограф, нарівні з пострелігійними образами, що зберігають моральний потенціал релігійних по праву спадкоємності їх загальної естетичної оболонки. При цьому утримується загальний для них початок - імпульс до пізнання дії переважно через чуттєвий канал, розгорнутий у бік освоєння дихотомії добра і зла і пошуку досконалості. З наукової точки зору важливо простежити демаркацію між, з одного боку, релігією як однією зі специфічних форм пізнання дійсності, і релігійною ідеологією, метою якої є вирішення інших завдань. Аналіз тем і сюжетів кінематографа, що претендує на проблемність,

показує, що релігійні та пострелігійні образи тут групуються навколо таких тем, як релігійна освіта; есхатологія (апокаліптика і постапокаліптика), персоналізм, диво. Ірраціональний характер дива в кіно відповідає загостренню протиріч сучасного етапу глобалізації і розвитку сюжетів світової політики, та особистісного самовизначення що тягнуть перегляд співвідношення модернізації і консерватизму з урахуванням потенціалу релігійних ідеологій.

**Об'єкт дослідження:** кінострічка «Аліта: Бойовий ангел».

**Предмет дослідження:** взаємодія мистецтва та релігії.

**Мета дослідження:** описати релігійний символізм, закладений у стрічці «Аліта: Бойовий ангел».

З мети дослідження витікають наступні **завдання**, що потрібно вирішити в ході роботи:

1. Розглянути проблеми взаємовідносин релігії і мистецтва.
2. Проаналізувати використання релігійних образів в кіно.
3. Розглянути приклади використання гностичного символізму сучасному кінематографі
4. Виявити релігійні символи в фільмі «Аліта: бойовий ангел»

**Новизна роботи.** Виявлено релігійну символіку в фільмі «Аліта бойовий ангел».

**Методи дослідження.** Методи обрані для виконання дослідження, включають в себе компаративний аналіз, загальнофілософські методи аналізу та синтезу, а також історичний підхід.

**Ступінь наукової розробки теми.** У вітчизняній науковій літературі обрана тема практично не розроблена. Існують окремі публікації закордонних дослідників, які торкаються теми взаємодії релігії та мистецтва, Грем Г., Дюпре Л., Росс Л., Сирвельд К.Г., Фогт Ф. О., Харріс Р., Шуон Ф. та інші.

**Структура роботи** включає: вступ, два розділи, висновки, список джерел та літератури (наіменувань), загальна кількість сторінок у роботі 54.

## РОЗДІЛ 1.ВЗАЄМОДІЯ РЕЛІГІЇ ТА МИСТЕЦТВА

### 1.1 Релігійне мистецтво: проблема взаємовідносин релігії і мистецтва

Термін «релігійне мистецтво» в широкому сенсі вживається для певного кола художніх творів, що володіють спектром релігійних значень. У більш вузькому, конкретному сенсі цей термін використовується для позначення культових пам'яток. У цьому значенні — буддійське, індуїстське, джайнське, християнське та ін., що вказують на конфесійну специфіку візуального вираження віри на різних матеріальних носіях. Культова образотворчість, доповнювана доступними письмовими джерелами, служить матеріалом наукової реконструкції стародавніх політеїстичних вірувань. Протягом всієї історії і в усьому світі релігійні переконання і звичаї проявлялися і продовжують проявлятися в найрізноманітніших формах, до яких відносяться відчутні і стійкі пам'ятки архітектури, скульптури, живопису, традиційно вивчаються мистецтвознавцями [1, с. 15]. Питання реконструкції суттєво ускладнюється у випадку з продуктами образотворчої діяльності епохи палеоліту, які науки про мистецтво і науки про релігію схильні розглядати як свідчення про початок мистецтва і релігії, відповідно (втім, спеціалісти-палеолітники останніх десятиліть уникають обох термінів). Підстави виникнення того й іншого бачаться в наявності у «*homo sapiens*» художньої або/і релігійної потреби, що відокремлює людину від його попередників на еволюційних сходах або виділяє його як вершину творіння. Базовою зазвичай бачиться релігійна — завдяки культу «примітивна» людина почала осягати основи малювання, ліплення, співу, танцю, драми та ін.

Очевидно, що в цьому сенсі мистецтво за своїм походженням і змістом є релігійним апріорі. «Релігія історично була великим джерелом мистецтва, а мистецтво поклоніння — матір'ю всіх мистецтв» [2, с. 18]. Мистецтво і

релігія пов'язані схожістю походження, предмета і внутрішнього досвіду, головна тема світових художніх скарбів — релігійна, досвід віри і досвід краси в якійсь мірі ідентичні. Протягом всієї історії людства основним предметом мистецтва була релігія, мистецтво не може розвиватися, якщо воно не буде засноване на релігії. Мистецтво, абсолютно профанне/секулярне за походженням, народжене для задоволення естетичного смаку глядача, таке, яке прагне до виразності, до матеріальної та/або духовної корисності своїх творів, — таке мистецтво, може, і називає себе мистецтвом, але таким не є. Цей комплекс ідей, розгорнув автор Фогт Ф. О. в одному з нечисленних творів з широкою назвою «Мистецтво і релігія» (Art and Religion) [10], і сьогодні є майже що загальним місцем в розумінні питання про співвідношення релігії і мистецтва.

З терміном «релігійне мистецтво» найчастіше працюють, пояснюючи його більш-менш повним набором прикладів і історичних кейсів, тим самим як би визнавши за цим словосполученням наявність позначеного ним феномена. І, починаючи з первісних образотворчих пам'яток, залучаючи етнографічні дані, обґрунтовується думка про нерозривний, у всякому разі, - до якогось історичного моменту, зв'язку релігії і мистецтва.

Уявлення про культове походження образотворчої діяльності переноситься на змістовну обумовленість мистецтва релігією. Підставою існування релігійного мистецтва, та й мистецтва взагалі, також було прийнято вважати практично повний збіг мистецтва і релігії. «Ідентичність» може інтерпретуватися і пояснюватися по-різному: через походження, через функціонування, через сутнісність природи, обумовленої загальним джерелом - чи буде це людина як така, як колективний суб'єкт культури, або індивід як носій загальних для виду психофізичних властивостей, або суспільство, що породжує потребу в тому і іншому, де мистецтво і релігія доповнюють один одного або заміщають один одного, або надприродний (трансцендентний) початок.

Теоретична проблема релігійного мистецтва виникла тоді, коли мистецтво стало самовизначатися. Її дозвіл знаходиться в області філософії релігії, в контексті аналітики сутності і характеру співвідношення релігії і мистецтва. Статус релігійного мистецтва пов'язаний з визначенням природи і характеру співвідношення мистецтва і релігії.

Як тільки в культурі стає значущим не тільки те, що різноманітними художніми засобами створюється для богослужбових практик, виникає проблема з встановленням того, чи може мистецтво поза культом зберігати релігійний зміст і – в разі негативної відповіді – бути повноцінним. Один з поворотів проблеми, що стосується долі творів на релігійні сюжети і призначених для церкви, коли воно виявляється вилученим з культового простору. Фундаментальне значення мистецтва може визначатися тим, що, згідно з Писанням, людина створена за образом і подобою Божою, - людина одночасно і твор мистецтва (як образ), і художник, оскільки він образ Художника. Мистецтво саме по собі не продукт людської творчості; воно є сакральна Дія, і його основним змістом є одкровення [4, с. 34].

Втім, відомо, що авторитетом Писання можуть бути обґрунтовані різні розуміння одних і тих же питань. Наприклад, ідея представлення людиною себе Богу як витвору мистецтва, що стверджує мистецтво як суть людської істоти:

«Мистецтво впливає з нас саме тому, що ми самі є творами мистецтва. Наші душі і тіла — це твори мистецтва, які є набагато більш фундаментальним мистецтвом, ніж що-небудь намальоване на сторінці або на полотні. Ми скульптури Бога, і ми покликані приєднатися до нього в цьому завданні.» [5, с. 106].

Доведена до логічного кінця, ця ідея вказує на надмірність мистецтва як області людського життя.

Говорючи про загальну основу релігії і мистецтва, слід враховувати, що будь вони походженням і змістом пов'язані нерозривно, то не існувало б і проблеми їх співвідношення. Історія культури, між тим, вказує не тільки на зв'язок і загальні риси, а й на наявність розривів, конфліктів і на можливість їх роздільного існування. З іншого боку, спільність, якщо не єдність, їх природи чи не означає, що мистецтво може прийти на зміну релігії? В дослідженні ролі релігії і мистецтва як джерел сенсу у все більш матеріальному світі, в якому переважає наука, американський філософ Гордон Грехам (Gordon Graham) розглядає, чи розчарування світом, «характерне для сучасної західної культури, подолати «ре-зачарованістю» за допомогою потенціалу мистецтва, яке звільнилося від служіння релігії. З релігійної точки зору, ми - істоти, що знаходяться під управлінням Провидіння. У відсутності сакрального в людському житті немає точки відліку, без якої вона — просто час від колиски до могили. Є мистецтво, яке може давати не тільки розваги, але наповнювати світ красою, робити його цікавим, розумним, захоплюючим. Однак ніщо в ньому не містить засобів виходу за межі цього життя - саме по собі мистецтво не дозволить нам побачити священне. «Коротше кажучи, відмова від релігії, схоже, має означати постійне розчарування світу, і будь-яке прагнення з боку мистецтва виправити це приречене на провал» [6, с. 186].

Визначення особливостей феномену релігійного мистецтва здійснюється класифікаційними процедурами, через зіставлення з іншими формами прояву мистецтва. Наприклад, через протиставлення «світському мистецтву» - тому мистецтву, яке існує поза культової практики, не пов'язане з нею ні в процесі створення, ні в побутовому існуванні. Очевидно, що з поза неритуалізму світського мистецтва не впливає з необхідність виключення з нього релігійної складової. Релігійне може бути присутнім в ньому як формально (головним чином, сюжетно-тематично), так і змістовно. Відома ідея П. Тілліха, який бачив відношення мистецтва і релігії частиною теології культури, про те, що релігійний зміст твору мистецтва не залежить від його конкретної теми і має читатися в стилі твору:

«не існує стилю, що виключає можливість художнього вираження граничного інтересу людини, оскільки граничне не прив'язане до якоїсь особливої форми речей і переживань.» ... «Воно просвічує крізь ландшафт, портрет або жанрову сцену, наділяючи їх глибиною сенсу [7, с. 288].

Ще один варіант виявлення специфіки релігійного мистецтва — погляд на мистецтво як обумовлене образами конкретної релігії, духовне, яке захоплює і занурює людину в себе, сакральне як духовне ж, але таке, що стало прозорим для нуминозного (коли предмет мистецтва може не мати ніякого відношення до релігійної символіки), хоча це може бути обумовлено наявністю понять і образів, що пробуджують почуття потойбічного.

Інтерпретація сутності релігійного мистецтва значною мірою залежить від вихідного посилу щодо природи сакрального. Швейцарський філософ, поет і художник Фрітьоф Шуон (Frithjof Schuon) говорить про сакральне як трансцендентне, приховане в тендітній формі, таке, що належить цьому світу, про сакральне мистецтво як форму супраформи, образ нетварного, мову мовчання [4, с. 4-5]. Він встановлює відмінність між сакральним і профанним мистецтвом. Сакральне мистецтво прямо або побічно виражає трансцендентне і духовне. Профанне мистецтво теж виражає цінність - космічну якість змісту, а також чесноту і інтелект художника, в ньому переважає суб'єктивна цінність людини. Традиційне мистецтво - сакральне, нетрадиційне — в кращому випадку можна назвати профанним релігійним мистецтвом, в якому індивідуальна релігійність, недисциплінована чуттєвість ставиться на службу вірі. Оскільки художник інтегрований в традиційну цивілізацію, чий геній він висловлює, то ця цінність — сакральна. Шуон додатково розрізняє літургійне і позалітургійне мистецтво, які в кінцевому рахунку, збігаються з сакральним. Якщо сакральне (і культове) мистецтво встановлює вертикальний зв'язок з трансцендентним, то профанне —горизонтальне, між людьми; в земному вимірі воно може бути ніяк не пов'язане з сакральним, їх об'єднує тільки спільне джерело. При цьому наявність профанного в сакральному і сакрального в профанному не виключається.

У цій логіці сакральне мистецтво не може бути оцінюване за зовнішніми характеристиками, які визначені якостями художника як особистості і як ремісника, що володіє майстерністю, тому що зовнішні, поверхневі, земні форми недосконалі щодо трансцендентного за визначенням, і порівняння творів за земними критеріями недоречно. Головна властивість такого мистецтва - сакральність, а технічність і виразність — це зовнішнє, що залежить від художника. Якщо починають домінувати горизонтальні властивості, то твір стає профанним.

У той же час горизонтальні критерії можуть затуманювати вертикальний вимір, затуляти або приховувати його від людей, але не позбавляти твір мистецтва сакральності. Таким чином, художник як культурно-історичний суб'єкт, щиро вважаючи, що виражає себе, — глибинно є транслятором традиційних культурних цінностей, сакральних у своїй основі. Термін Сакральне часто використовується у зв'язку з первісними наскельними зображеннями і мобільними пам'ятниками. У доказах релігійних (культових) основ мистецтва переважає вказівка на його сакральний характер - або в силу культового використання, або в силу всесакральності буття і світогляду первісного мисливця-збирача. Припущення, що опозиція сакрального — профанне є результат тривалого розвитку і людина архаїки не могла зазнати розрізнення сакрального і профанного в силу його відсутності в житті доісторичного співтовариства, призводить до сумніву в релігійних основах його творчості. Немає феномена - немає і його позначення. Втім, як відомо, і наявність терміна не означає, що ним позначається щось об'єктивно існуюче, а не суб'єктивно сконструйоване.

Як немає «релігії взагалі», а є конкретні релігії, так і культове мистецтво в значній мірі має конфесійну визначеність. Різні культури використовують різні звуки, жести, візуальні та вербальні образи для представлення Священного. Наскільки це справедливо щодо «профанного» релігійного мистецтва?

Те, що називається світським мистецтвом, вийшло з церковних стін і часто оцінюється у відповідності з уявленням про істоту християнського мистецтва. Мистецтво трактується як християнське, якщо воно слідує художнім критеріям світу Господнього, пройняте духом святості, виголошує, що тварне людське буття пошкоджено гріхом і має знайти мир з Богом в Ісусі Христі. Його призначення - прославлення Творця, який наділив людину даром художньої творчості. Бог дав у користування матеріали, звуки, форми, видовища, слова, дії для того, щоб творчість несла заряд слухняності і морально зміцнювала людину. Якщо мистецтво не виконує цього Богом даного призначення, тоді воно - символ безбожної суєти [8, с. 521].

Питання в тому, якими засобами це реалізується, як «зчитується» аудиторією. Складність відповіді видно в міркуваннях колишнього єпископа Оксфордського університету Річарда Харріса (Richard Harries) про сенси, в яких християнська віра може бути віднесена до мистецтва. Він виділяє чотири можливі варіанти. Перший варіант - всяке справжнє (хороше) мистецтво має духовний вимір, хоча може мати значення і те, які особисті переконання художника. Другий варіант - через особисту віру християнського автора, незалежно від сюжету і жанру твору. Це той випадок, коли, подібно Полю Сезанну, який щодня відвідував месу, художник може сказати про себе: «Якби я не вірив, я не міг би малювати». Третій варіант - коли твір викликає переживання, обумовлені християнською вірою (спокута, прощення і любляча доброта). Четвертий варіант - мистецтво в традиційній християнській іконографії, незалежно від національної та віросповідної приналежності художника [9, с. 1-3].

Очевидно, що релігійність і християнськість мають у всіх варіантах суб'єктивний характер і щодо задуму творів, і щодо сприйняття їх як християнських і релігійних. Сам по собі біблійний сюжет може бути залучений автором тільки як форма. Подібно до того, як кожна епоха має свою Біблію, так і в художніх творах відображаються інтереси і смаки часів, які їх створили. Наприклад, літературна інтерпретація, спираючись на конкретний біблійний

сюжет, може його розширювати або звужувати, вибирати акценти, переказувати в дусі існуючих або утворюючихся стилів, вбирати в себе долю і світогляд автора. Доступність Біблії широким колам читачів робить «біблійну грамотність» тією основою, яка дозволяє письменникам і художникам, які шукають натхнення в священній історії і біблійних героях, широко використовувати цей матеріал з упевненістю, що він знайомий глядачеві і читачеві, і що твір не буде простою адаптацією біблійного тексту. Художні інтерпретації є саме художніми, а не теологічними. Біблійні сюжети отримують інший вимір, що не перешкоджає наявності в них релігійних ідей або вираженню релігійного світогляду автора. Розкриваючи релігійну лінію відносин людини з Богом, художник вносить власне розуміння цих взаємин. Але і тут час вносить контекст, подібно сприйняттю інших творів мистецтва.

Якщо художник-іконописець всією своєю істотою, душею і тілом, виступає транслятором, пензлем Бога, і тому його витвори, незалежно від естетичних якостей, містять релігійне зіставлення з трансцендентним, то визначення релігійного характеру твору мистецтва через особисту релігійність автора не настільки очевидно. Припустимо, в творі віруюча свідомість автора задіяна, але не артикулюється їм навмисно. У будь-якому випадку, які з проявів релігійних почуттів присутні в творі, і впізнаються, і сприймаються глядачем, і переплавляють його естетичні сприйняття і переживання в релігійні? Це відбувається завдяки художнику або глядачеві?

Релігійне мистецтво не може саме по собі викликати відповідні адекватно релігійні почуття. І глядач з різних причин може ігнорувати релігійність художнього послання або бути до нього несприйнятливим. І навпаки - налаштованість свідомості віруючого на виявлення релігійної основи може для нього зробити якийсь твір виразом почуття трансцендентного і посилити власне.

Неможливе і некоректне визначення релігійного мистецтва через намір художника передати свої релігійні почуття. В т.ч. через неможливість верифікації. А також і тому, що автор міг не бути очевидно благочестивим. Авто-

номність художника-творця - в його праві на особистий погляд, власне сприйняття зовнішньої і внутрішньої реальності і узовнішнення їх. Це справедливо не тільки тоді, коли він усвідомлено і нарочито «деформує» реальність, але і в самому реалістичному і навіть натуральному її відтворенні. Об'єктивна реальність - засіб і привід для її суб'єктивного втілення, в якому вона вже не є собою.

Церковне мистецтво, незалежно від того, ікона це чи вівтарна картина, — навіть у разі довіри людській природі художника — має на меті представити, наблизити, розкрити засобами одного (земного, тварного) світу реальність іншого світу, яка відмінна від земної, але яка об'єктивна для свідомості віруючого. Тут є зближення секулярного і релігійного: в художньому творі наявна інша реальність. Відмінність - в реалізованому намірі. В одному випадку художник і глядач прагнуть вийти за межі наявної дійсності, відірватися від неї; в іншому випадку - самими піднесеними способами і прийомами, якими церква допускає зображати священне, художник матеріалізує реальність трансцендентну, тобто деяким чином «спускає з небес на землю». Зворотний рух, ймовірно, здійснюється з виявленням в художньому об'єкті піднесеного, морального, благородного і духовного, оскільки в цьому приземленому світі все, що підноситься над ним свідчить про надмірне.

Важко не погодитися з релігійним філософом Луї Дюпре (Louis Dupre), що самодостатня естетичність не виключає, але і не вимагає трансцендентного тлумачення, що робить ще більш актуальним питання: «... чим відрізняється справжнє релігійне мистецтво, скажімо, картини Анже-Ліко або ораторії Баха, від інших робіт, присвячених подібним сюжетам, але не є однозначно релігійними?» [10, с. 30] Дюпре пропонує розглянути - якою мірою все мистецтво імпліцитно релігійно; що робить релігійними конкретні художні артефакти; як секулярна культура впливає на обидва або на один з феноменів. Форми вираження трансцендентного в творі - підкреслення його неземного характеру, використання якихось відомих символів, побудова композиції, особливі пропорції, деформація простору і фігур (зворотна перспектива),

знеособленість, безхарактерність священних персонажів, рух і спокій, що протиставляють цей та інший світи, незакінченість (есхатологічна трансцендентність?), неповнота, порожнеча, що випромінює нескінченність, світло або протиставлення світла і темряви. Особлива художня мова релігійного мистецтва - мова символів, за допомогою якої на трансцендентне вказується так, що спільнота повинна легко сприймати послання.

Символи, що використовуються в релігійному мистецтві, що маркують його як релігійне, самі за своєю природою не релігійні, вони мають конвенційний характер і припускають, що користуються ними причетні до цієї Конвенції. Очевидно, що непідготовлена людина в синтоїстському, наприклад, храмі навряд чи отримає адекватне релігійно-естетичне переживання, хоча знання того, що він знаходиться в значимому культовому місці, налаштовує на піднесене в звичному для нього сенсі.

Глядач бачить те, що його навчили бачити і сприймати як форму, адекватно вміщає в це відповідний зміст. Тобто символічна мова діє, впливає не сама по собі, а тому що глядач підготовлений, він знає «слова» і основну ідею. З часом значення багатьох символів забуваються, і, наприклад, фахівці з церковного мистецтва, що належать християнській традиції, докладають чималих зусиль, щоб розшифрувати, «що хотів сказати художник», досліджуючи «Біблію для неписьменних» на стінах середньовічних церков.

Налаштованість на релігійне сприйняття часто визначається контекстом. Подібно до того, як річ, експонована в художньому музеї, налаштовує на її сприйняття як на твори мистецтва, так і слово релігійне додається до того, що знаходиться в сакральному просторі. Мистецтво може сприйматися релігійним тільки в певному культурному контексті з конкретними релігійними доктринами.

Сучасне мистецтво не дає пояснюючих підказок. Так, в інсталяції американського художника-інсталятора і дослідника світла Джеймса Террелла (James Turrell) «нічний дощ» порожнеча, світло, тиша (символи, що вказують на трансцендентне) — велика кімната, зроблена з щільно натягнутої тканини,

з лавками по периметру, воронкоподібним верхом і дуже тонкими змінами світла і кольору, від рожевого до фіолетового. І тиша. Ні звуку, ні образів, ні історії, ні явних історичних посилань, ні цитат: просто простір, який оточував відвідувачів і контролював їх сприйняття світла, заохочуючи до думок про природу простору. На питання про сенс релігійного мистецтва Террел відповів, що деякі якості світла мають довгу історію релігійних асоціацій, чи не так? [11, с. 205]

Символічна складова, хоча і недостатня, але необхідна для вказівки напрямку думати і відчувати. Це як в будь-якому художньому творінні: точне вербальне позначення (назва) принаймні вказує напрямок сприйняття, диктує або формує, дає установку. При цьому установка може блокувати особисте сприйняття і налаштовувати на виявлення заданої теми або образу. (Відмінні приклади можна згадати по науково-популярному документальному фільму «Я та інші», знятому в 1971 р. на кіностудії «Київнаукфільм» режисером Феліксом Соколовим.)

Якщо змістом (сакрального) мистецтва є одкровення, то виникає протиріччя - складно знайти критерій відповідності форми змісту, оскільки адекватного втілення трансцендентного бути не може. Неможливо передати невидиме видимими засобами, нематеріальне в матеріальній формі, яка завжди помилкова щодо трансцендентного. У цьому сенсі відмова від фігуративних зображень в культурі викликана не стільки боязню ідолопоклонства, скільки послідовним втіленням цієї релігійної ідеї і релігійного переживання.

Релігія розкривається в діяльності, що знаходиться поза повсякденної прагматики життєзабезпечення, оскільки культові практики хоч і використовуються людством часто для посилення до прямих життєзабезпечуючих дій, все ж відокремлені від них. Мистецтво в контексті релігії таким чином виявляється в іншій сфері людської діяльності і співвідноситься з тими позалюдськими «силами», які визначають людське життя. Воно зв'язується з релігією через культ. При цьому пов'язане з «вищим», не повсякденним, воно саме не може не бути «високим» — і тут зрозуміло, що справжнє мистецтво

не може ділитися на високе і низьке. Якщо це мистецтво, то воно за визначенням високе і актуальне. І оскільки релігія виступає в т.ч. як соціальний регулятор, то і мистецтво в контексті релігії має те ж призначення — вчить правильного життя, вказуючи на священні зразки або облагороджує людську природу, вказуючи на мету і сенс людського буття, що знаходяться за його межами. Так традиційно виглядає його призначення. І це перешкоджає сприйняттю сучасного мистецтва, що не прагне нікого виховувати і навчати, як до мистецтва, в якому — при певній внутрішній установці — можна побачити Сакральне. У мистецтві людина входить в справжню реальність, куди може потрапити, тільки вийшовши за межі опозиційних модусів свідомості, об'єктивного знання і суб'єктивного бажання. Подібно до релігійного досвіду, естетичний досвід призводить до нової онтологічної сприйнятливості [12, с. 28].

Наскільки сама релігія потребує сакрального мистецтва будь-яких видів? Скажімо, досвід пустельників, які легко обходилися без культових зображень і т.п., свідчить про те, що справжня релігійність не відчуває потреби в художньому інструментарії. Виходить, що Сакральне мистецтво зайве не тільки для самого трансцендентного, але і для глибоко зануреного у віру людини.

Характерно, що картини на релігійні сюжети служать емпіричною базою для фіксації тенденції втрати релігією впливу в суспільстві (поряд з іншими успадкованими культурними моделями). Якщо розглядати картини як культурні артефакти, які відображають те, що відбувається в суспільстві того часу, коли працював художник, то можна припустити, що ті століття, коли релігія значима і важлива в суспільстві і для суспільства, є більш сприятливими для створення творів на релігійні теми, ніж ті часи, в яких релігія втрачає своє значення. Але виникає проблема відбору сюжетів, які можна вважати релігійними. Чи відносяться до них, наприклад, портрети релігійних діячів або пейзажі з церквами? Обмеживши релігійну тематику біблійними сюжетами, життями святих, історією церкви, і т.п., дослідник навмисно виключає з

розгляду можливі позарелігійні наміри художника, приховані за священним сюжетом, так само як і наявність або відсутність в картинах вираження граничного інтересу людини. В результаті, через майже півстоліття тенденція, відкрита П. Сорокіним (що мали більш масштабне завдання — дослідження глобальних характеристик менталітетів), була підтверджена [19].

Розгляд релігійного мистецтва як точки сходження релігії та мистецтва дозволяє резюмувати наступне.

Трансцендентне для мистецтва не має онтологічного статусу, оскільки інакшість створюваної ним реальності суб'єктивна і створюється як художником, так і глядачем. Тому витвір мистецтва, в т.ч. до релігії, - самодостатній естетичний об'єкт.

І мистецтво, і релігія є способами вироблення і залучення до загальнозначущих гуманітарних цінностей. Мистецтво і релігія радикально розширюють межі наявного буття за допомогою подвоєння світу. Конструювання іншого-ідеально реального, над (над-) природного світу однаково притаманне мистецтву і релігії.

Вони стають можливими (адекватними собі) з появою усвідомлюючого себе Я і співвідносяться не як форма і зміст, а як два самостійних шляхи людини до самого себе, що доповнюють один одного в історії культури.

## 1.2. Релігійні образи в кіно: пошук Бога і людини

Релігійний сюжет в кіно з'являється в самих різних школах кіно і жанрах з самого початку розвитку кінематографа. Тема християнства в сучасному кіно зачіпається досить часто, і ставлення церкви до кіномистецтва на сучасному етапі істотно змінилося. Яскраво простежуються трансформації християнського сюжету в кіно від «Пристрасті Жанни Д'арк» Карла Теодора Дрейера до «Найманого вбивці» Джона Ву. Звернення до цих жанрових структур обумовлено тим, що ігрове кіно містить великий пласт фільмів з християнською тематикою, їх ставлення до цієї теми має суперечливий характер, певною мірою змінює стереотипи розуміння релігійних ідей і цінностей. Представлений матеріал дозволяє зробити висновок про те, що крім своєї популярності в сучасному кіно релігійні сюжети демонструють моральні християнські цінності за допомогою кінематографічних жанрів, які постійно розвиваються, як і сам кінематограф, відповідаючи змінам суспільного життя.

Питання про жанри і християнські сюжети в кіно має величезне значення, так як жанр - явище рухливе, різноманітне, що має безліч можливостей для репрезентації. Жанри ігрового кіно мають розпливчасті межі, а також можуть неперервно переходити один в інший, з'єднуючись і розділяючись. Жанри ігрового кіно - групи кінотворів ігрового кіно, що виділяються на основі подібних рис їх внутрішньої будови [7].

1. Форми існування християнського сюжету в історичному жанрі, хоррорі та утопії.

Перший принциповий момент репрезентації християнства пов'язаний з історичним жанром, який заснований на принципі історичної реконструкції і був першим досвідом відображення християнства в кіно. Кіно - це ще й корисне джерело інформації про уявлення людей, їх менталітет та ідеологію, історію, культуру в цілому [4]. Основне завдання реалізму - відтворення реальних історичних подій, що відбувалися, це метод точної реконструкції ре-

альності, головною відмінністю якого є використання достовірних подій і деталей історії.

Достовірність зображення подій, виразність характерів історичних персонажів, здатність створити атмосферу, добре відображає епоху - одні з найбільш вирішальних критеріїв в оцінці успішності і якості історичного фільму [14]. Історичний жанр в цілому містить певні релігійні мотиви, виключно в рамках іудеохристиянської традиції. Для історичного кіно, в першу чергу, важливо, що Бог був конкретним персонажем в історії в певний історичний момент. Для історичного жанру не тільки Святе Письмо, а й церковна література зобов'язана служити історичним документом. У фільмі «Пристрасті Жанни д'арк» Карл Теодор Дрейер змушує акторів, що грають суддів, вивчити автентичний текст, зафіксований в протоколах реального суду, і вимовляти - в німому кіно! - саме його [8]. Інакше фільм був би історично недостовірний.

Житіє - або, в термінології кінематографа, байопік - найбільш правильне рішення: глядач стежить за зростаючою релігійною свідомістю конкретного історичного персонажу. У сюжеті присутні обставини, які приведуть його до прозріння, святості. Режисер з одним з найбільш виразних релігійних поглядів в історії кіно - Роберто Росселліні - користувався саме цим прийомом, коли протягом п'ятнадцяти років на італійському телебаченні знімав фільми про різних історичних діячів: Сократа, Кіра, Декарта. Завершує цей цикл фільм «Месія» 1975 року - байопік про Христа. Росселліні, як ніхто інший, зміг втілити на екрані традиційну історію християнства.

Для християнського сюжету в історичному кіно характерно: розвиток сюжету в іудейській або християнській традиції, детальне відтворення життя Ісуса Христа, Святих або цілої епохи, достовірність деталей і тексту.

Релігійний сюжет одна з частих тем, що використовуються і жанром фільмів жахів. Цей жанр характеризується наявністю християнської тематики, але на відміну від історичного жанру частіше пов'язаний з різними демонічними сутностями, різноманітною лякаючою фантастикою. Наприклад, Божественні ознаки, жертво-приношення, окультизм, сектантство, релігійні

культи, пророцтва, боротьба добра і зла, пекло, ангели і біси, зомбі, вампіри, переселення душ, ритуали, сатаністи і багато іншого. Відповідно, при розгляді даного жанру не виникає труднощів при пошуку релігійних мотивів.

Історія фільмів жахів починається з екранізацій на початку ХХ століття історій про Франкенштейна і Дракулу. Дух кіно створює новий світ глядацьких образів. Виникнувши як вид загальної розваги, кінематограф дав людині зрозуміти те, що він не в силах був уявити і те, що йому складно було зрозуміти, але можна побачити внутрішнім зором [5]. Фільм жахів - жанр, в якому головна мета - налякати глядача, пробудити в ньому якісь таємні і явні ірраціональні страхи. Можливість випробувати гострі відчуття «понарошку» приваблює глядачів [6]. Навіть, якщо в хоррорі немає надприродного і зло не є в результаті причиною всіх бід, то сюжет все одно буде наповнений основними рисами жахів (злом, мерцями, зомбі і т.д.). Страх, що є основою і драматургії, і стилістики жанру. Він настільки самодостатній, що в цьому жанрі не важлива сюжетна конкретика, на відміну від історичних фільмів. Це атмосфера зростаючої сили Зла, подій, які покликані посилити страх, героїв, що являють собою одну з іпостасей Зла.

Так, в Італії з середини шістдесятих років активно розвивається фільм жахів «Джалло» (тобто «Жовтий», за кольором обкладинок, під якими у великих кількостях чередувалися страшні історії). Спочатку італійський фільм жахів був заснований на синтезі детектива, психоделіки і максимально жорстокого фільму жахів, часто з дуже простим сюжетом. Наприклад, «Чотири мухи на сірому оксамиті», «Криваво-червоне» Даріо Ардженто. Італійський режисер Мікеле Соаві, з 80-х років знімає «Джалло», в 1991 році зняв фільм жахів «Секта». Героїня, звичайна шкільна вчителька Маріон, знайомиться з літньою людиною - главою секти шанувальників Сатани, який, як з'ясовується в міру розвитку сюжету, має намір запліднити Маріон Антихристом. Фільм характеризує поступовість розвитку сюжету і накопичення Зла в найдрібніших деталях. У центральному образі «секти» навколо головної героїні згу-

щуються сили Зла, невеликий акваріум з рибками проростає синіми кристалами.

І в страшному фіналі, коли мова йде вже про те, бути цьому світу чи ні, рибки впечатані в кристал, в якому води більше не залишилося. «Джалло», звичайно, в перекладі означає «Жовтий», але, мабуть, кращого образу, ніж цей пронизливий, наростаючий, синій, нічний колір, в історії жанру створено не було» [8].

Відповідно, в жанрі хоррор можна виділити три напрямки:

- 1) про маніяків, людей зі збоченою психікою (близькі до трилера);
- 2) про фантастичних істот (схожі з фантастичним фільмом);
- 3) про вторгнення в людське життя потойбічних сил Зла.

У третьому напрямку найбільш часто зустрічаються християнські мотиви, пов'язані з демонічними сутностями. Жанр жахів заснований на показі ірраціонального страху, відсутності реалістичності, наповненості сюжету всілякими діями, спрямованими на прояв Зла, і кривавої розв'язки. Фільми жахів покликані налякати глядача, вселити почуття тривоги і страху, створити напружену атмосферу жаху або болісного очікування будь-якого прояву злого начала, що можна назвати ефектом «саспенс» (від англ. Suspense - невизначеність).

Третім жанром, який ми розглянемо, буде утопія. Утопія - жанр, близький до наукової фантастики, що описує модель ідеального, з точки зору автора, суспільства, характеризується вірою автора в бездоганність моделі. Складність розгляду утопії полягає в тому, що, з одного боку, жанр утопії передбачає наявність релігійного начала і ідеальний устрій світу і людини, з іншого, те, що пропонується в якості ідеалу після смерті або після кінця світу, автори утопій показують як можливе на землі. З християнської точки зору, подібне твердження, як мінімум, неправильне, жодне місце на Землі не може розумітися як місце загробного життя.

У ХХ столітті жанр утопії рідко використовується, скоріше популярний жанр антиутопії (Описання тоталітарної держави, в широкому сенсі будь-яко-

го суспільства, в якому відтворені негативні тенденції розвитку). Як приклад розглянемо картину Френка Капри 1937 року «Втрачений горизонт» - це розповідь про якусь дуже правильно влаштовану державу, в якості якої Капра обрав Шангри-Ла. Американцям у той час майже нічого не було відомо про Тибет. Жанр утопії недраматургічен, тобто вплив на глядачів відбувається швидше словами, картинкою, ніж емоціями. Мета утопії - чиста проповідь, пред'явлення ідеалу.

Капра відновлює релігійну складову жанру утопії, так як в якості драматургічної основи він пропонує сумнів - те, чого в жанрі утопії ніколи не було. «Зазвичай, потрапляючи в далеку країну, мандрівник знає, що це – ідеал. Сумнів можна внести в релігійну проповідь, щоб тут же його розгромити» [8]. Для віруючої людини основою є Бог-єдиний надійний орієнтир серед сумнівів, а не сама людина, але людина зростає у вірі, в тому числі, і через сумніви. Таким чином, через утопію глядача можна переконувати на словах, а зображення в кіно передбачає довіру до ідей фільму. Утопія - це кінематографічне втілення ідеалу, можливість автора переконати глядача в своїх ідеалах, в тому числі і християнських. У жанрі утопії відсутні «матеріальні» мотиви християнства, але цей жанр наповнений християнськими духовними цінностями.

Особливості християнського сюжету: інтерпретація в поліцейському фільмі і бойовику.

Жанр поліцейського фільму завжди був найбільш популярним, це картина, сюжет якого заснований на зіткненні захисників закону з порушниками. При розгляді релігійних мотивів можливо наблизити поліцейський фільм, наприклад, до бойовика і представити його як історію битви Добра зі Злом. Але якщо в бойовику головний герой діє один, то в поліцейському фільмі, навіть якщо він один, то він один з багатьох. Якщо оцінювати поліцейський жанр з релігійної точки зору, то вийде щось на зразок хрестового походу. Це битва за справедливість, яка завжди закінчується благополучним фіналом.

Фільм Моріса Піала «Поліція» 1985 року переповнений різкими деталями: насильством, брехнею і грубістю, і разом з тим в картині чітко простежується релігійна основа. Моріс Піала ставився до напрямку, який називається ліворадикальний католицизм. Зародився він в епоху Першої світової війни після того, як в кінці XIX століття відбулося відродження популярності Римсько-католицької церкви серед нижчих верств населення і культурної інтелігенції. Якщо говорити про мистецтво, основою ліворадикального католицизму першої половини XX століття став письменник Жорж Бернанос, який різко критикував державну і церковну політику: «ми віримо у Францію і християнство, а не в державу і Папу». У своєму фільмі Моріс Піала не став показувати поліцейських як чесних лицарів своєї справи, через те, що поліцейські брешуть, а брехня є гріхом для будь-якого християнина. Поліцейські, які намагаються домогтися від злочинців правди, борються проти брехні, самі змушені брехати. Вся та грубість і бруд, яку Піала показав на екрані, може бути пояснена тим, що не можна відчищати бруд і не забруднитися. Тому, незважаючи на всі крики і емоційні звернення, якими переповнений фільм «поліція», в його основі лежать страждання розуму, що призводять до лікування душі.

Однією з позитивних характеристик поліцейського фільму є те, що релігійне протистояння Доброго і Злого, виражене в боротьбі поліцейських зі злочинниками, є хорошим засобом показу через екран моральних цінностей на прикладі конкретних людей.

Бойовик - це розповідь про битву Добра зі Злом. Жанр бойовика схожий з поліцейським за наявністю певних релігійних мотивів, зокрема, боротьби людини з долею і підстерігають його спокусами. Слово «бойовик» існувало в кінематографі практично з самого початку, але на перших порах воно не носило жанрового забарвлення, а свідчило лише про великий бюджет, наявність зірок і амбіції творців. Бойовик в нинішньому розумінні цього слова - це жанр кінематографа, в якому основна увага приділяється насильству: перестрілкам, бійкам, гонитвам і т.п. Більшість бойовиків ілюструє ві-

дому тезу «добро має бути з кулаками». Такі фільми часто мають високий бюджет, велику кількість каскадерських трюків і спецефектів. Вважається, що популяризація так званої «естетики насильства» багато в чому зобов'язана таким стрічкам. Фільми цього жанру, як правило, не володіють сильним сюжетом, головний герой зазвичай стикається зі злом в його матеріальному прояві: тероризм, викрадення, вбивство, корупція, несправедливість (з точки зору головного героя). Самому герою в боротьбі необхідно вдаватися до насильства, в результаті негативні персонажі зазвичай вбиті, рідше заарештовані. Число убитих негативних персонажів і їх посібників може досягати десятків, але бойовики частіше закінчуються «хеппі-ендом».

Вважається, що режисер Джон Ву приніс релігійні мотиви в жанр бойовика. Джон Ву не тільки людина східної культури, він ще й християнин. Християнський вплив дуже сильний в Гонконзі, який до 1997 року був володінням Великобританії. Д. Ву і за походженням, і за переконаннями належить Східного різновиду християнської культури. У його фільмі «найманий вбивця» по екрану літають білосніжні голуби, іноді оберігаючи позитивних героїв, і попереджаючи їх про небезпеку. Джон Ву використовує голубів у своїх фільмах не тільки усвідомлено як християнські символи, а й несвідомо, екранізуючи фантастичне оповідання. «Наприклад, на тлі нескінченної стрільби і величезної кількості трупів на екрані - статуя Богоматері в церкві, що розлітається на шматки від пострілу головного лиходія, була найтрагічнішим моментом. Коли ж головний герой отримав смертельну кулю, над вітраєм пролетів білий голуб і крилом погасив свічку» [8].

Отже, були розглянуті жанри, що представляють найбільш яскравий матеріал і потенціал для репрезентації християнства. Жанр - категорія рухлива, еволюціонуюча, але тим не менш вона володіє постійними, стійкими ознаками. Цей факт частково пояснює складності, які виникають при дослідженні багатьох жанрових структур у співвідношенні з релігійними мотивами.

Різниця в характері способів репрезентації християнства в кінематографі наступної третини ХХ століття полягає в тому, що в історичному кіно

головним є достовірність і правдивість показу християнської історії, в хоррорі основою драматургії є страх, а значить, достовірність не має значення, утопія відрізняється верховенством слова як засобу вираження. Бойовик і поліцейський фільм показують перемогу Добра над Злом, конкретизуючи це в реальних героях.

Кінематограф в цілому розуміється як культурна практика, досить жорстко організована через системи виробництва. І за допомогою «ідеальних типів» і зразків таких, як жанрове голлівудське кіно, інтелектуальне авторське кіно, національні кінематографії мають можливість впливати на глядача. У міру розвитку кінематографа в системі жанрів, що складають його структуру, відбуваються постійні історичними зміни - новими завданнями, які ставляться на певних етапах суспільного життя перед кіно. Репрезентація релігії в кіно, крім своєї популярності на сучасному етапі, має можливість показу моральних духовних цінностей через жанрові структури кінематографа.

### 1.3 Гностицизм в сучасному кінематографі та літературі

Гностицизм, як історичне явище зародився в кінці першого століття, на стику еллінських, ранньохристиянських і іудейських уявлень. Одним з головних центрів гностицизму була Олександрія, «Місто, де зустрічається Схід із Заходом». Зважаючи на виняткову елітарність, гностицизм програв конкуренцію загальнодоступному християнству.

У сучасному світі дуже популярні твори в жанрі фантастики, в яких реалізуються дві характерні гностичні ідеї: ієрархія світів і поділ людей на дві категорії, перехід між якими неможливий. Яскравим прикладом такого твору є літературна сага про Гаррі Поттера, літературний першоджерело і екранізація якої спільно зібрали величезну аудиторію. Маги і магги в цьому творі не просто живуть в різних світах, а й відрізняються вродженими властивостями, які ставлять магів на вищій щабель і дозволяють їм поводитися з магглами як істотами нижчого сорту: прати їм пам'ять, наосліп використовувати в своїх війнах.

Принцип поділу людей на категорії з різним онтологічним статусом вперше був філософськи обґрунтований і системно застосований до всіх явищ Космосу і соціуму гностиками, назва яких походить від грецького «гнозис» – знання. Гностики - езотеричне вчення, що виникло в Римській імперії в II столітті нашої ери. Головне для гностика - істинне знання про світ, а справжнє знання про світ включає в себе вчення про те, що не всі люди є людьми.

Гностики були реакцією вмираючого античного світу на появу християнства. Гностична філософія стала хорошою спробою перехопити ініціативу, використовувати в своїх цілях нові і набираючі популярність християнські образи та ідеї. Гностики хотіли використовувати християнську оболонку для вираження власних смислів. Спроба не вдалася, і після кількох століть наполегливої боротьби гностики зійшли зі сцени. Відродження античної культури в епоху Відродження означало відродження гностичних ідей, які з тих пір складають усвідомлюваний чи ні горизонт західної культури.

Щоб краще зрозуміти базові гностичні ідеї, розглянемо ближче античний гностицизм, найбільш творчий і сильний аж до XX-XXI століття, коли з'явилися версії гностицизму, що мають більше прихильників, і відповідно ресурсів для самореалізації.

Вчення гностиків в середземноморській ойкумені було езотеричним. У гностичних сектах було кілька ступенів посвячення. На відміну від християн, які проповідували свої священні тексти на вулицях і площах всім, хто хотів і не хотів їх слухати, гностики відкривали свої Тексти тільки обраним після багаторічних випробувань. Тому не дивно, що після поразки гностиків саме гностичних текстів майже не залишилося, так що в дослідженні гнозису доводиться спиратися на християнських полемістів. Треба сказати, що християнські теологи добре знали свою справу. Вже в XX столітті були відкриті справжні гностичні тексти, і вони не додали нічого істотного до вже відомої картини.

У своїй філософії гностики задаються принциповим питанням: Як можливе зло в світі? Як добрий досконалий Бог міг створити злий і недосконалий світ? Гностичних течій було безліч і детально переказати всі варіанти їх відповідей немає можливості, тому раціонально буде описати суть справи, сам принцип гностичного вирішення питання, який однозначно виділяє гностичний світогляд в спектрі наявних варіантів.

Рішення це наступне. Існує найвищий Бог, який абсолютно благ, хороший і досконалий. Від Бога відпадає якийсь світ. Цей світ теж благ, хороший і досконалий, але вже дещо гірше, ніж сам Бог, тому що таким же абсолютно хорошим не може бути нічого крім Бога. Від цього світу відпадає ще один світ, який в свою чергу трошки і незначно гірше першого. Від другого світу відпадає третій, і так далі. Різні течії налічують від тридцяти до трьохсот шістдесяти п'яти світів, кожен з яких трохи гірше попереднього. У самому низу сходів знаходиться наша земля, і це вже суще пекло. Наш світ створений з матерії, яка так погіршилася, і по суті є злом. Деякі гностичні секти вважали, що Бог Старого Завіту — це сам Сатана, що Творець нашого світу — це

Люцифер. У цьому світі все зло, все погано, це приречене тлінню і жаху місце, яке не можна поліпшити, а можна тільки знищити.

Але в цьому жахливому пеклі є світлі моменти - це душі людей. Душі людей як іскри істинного світла, вони занесені в цей світ з того самого вищого і найсвітлішого рівня, вони складаються по суті з добра, протилежного злу. І тут найголовніша гностична ідея, заради якої все і затівалося - такі душі-іскри мають не всі люди, а тільки деякі.

У гностичних вченнях більшість людей мають душу з тієї ж матерії, що і все інше в цьому світі. Такі люди зветься людьми природними, вони загинуть разом з душею, коли помруть. Є люди душевні, які мають шанс потрапити в нижнє коло раю, якщо будуть вести суворий спосіб життя і дотримуватися всіх приписів моралі. І нарешті, є справжні люди, люди духовні, пневматики. Тільки їхні душі закинуті до нас сюди з верхнього світу, і тільки ці душі повернуться туди після смерті. Однак для того, щоб повернутися у вищу сферу, пневматик повинен володіти деякими особливими техніками і володіти певним особливим знанням. Знання по-грецьки звучить як «гнозис», звідси і походить назва «гностики».

Згідно з гностичними вчителями, Ісус прийшов у наш світ тільки заради них, заради пневматиків. Все, що написано в Євангеліях, це дрібниці для простаків, насправді Ісус приніс таємне знання, той самий гнозис, який з тих пір гностики передають один одному, щоб повернутися на свою сяючу батьківщину. Потрібно особливо відзначити, що пневматики потрапляють в найвищу сферу не за свою поведінку і не за свої заслуги, а тільки за своєю природою. Вони не зобов'язані дотримуватися моральних норм, вони можуть вести себе як завгодно, вони будуть врятовані просто тому, що їх душі походять звідти, з царства світла, туди вони і повернуться.

Тут бачиться поділ людей на два сорти, на дві породи, якщо можна так сказати. Пневматики вищі за своєю природою і стоять над мораллю, їм дозволено все, і вони врятовуються. Решта ж нижчі за своєю природою, загинуть разом зі світом і, по суті, ці люди навіть за життя не мають особливої ціни.

В описі нашого світу гностицизм змикається з маніхейством, релігійним вченням пророка Мані, який жив у III ст. і розвивав деякі зороастрійські релігійні ідеї. Маніхеї не визнають ієрархії світів, за їх вченням наш єдиний світ створили добрий і злий бог, які рівні за силою між собою. Злий бог створив матерію і людські тіла, а добрий – душі. Смерть - це звільнення з земного пекла, з полону матерії, і після смерті душі повертаються до світлого Бога. Здавалося б, для маніхея природна життєва стратегія – самогубство. Однак і гностики, і маніхеї визнавали переселення душ. Тобто йти треба всім разом, тому що поки на землі народжуються діти, душі доведеться повертатися назад, і добре якщо на день або на рік, а якщо потрібно буде провести в цьому полоні років п'ятдесят? Тому маніхеї, як і гностики, вибирають наступну стратегію – потрібно звернути в свою віру все людство, і колективно накласти на себе руки. Не в сенсі всім випити отрути, а перестати народжувати дітей. Тоді в наступному поколінні людство вимре і всі звільняться.

Християнство звичайно ж не могло поставитися до цього вчення байдуже. У християнства було що протиставити гностицизму догматично, і церква, тоді ще гнана і переслідувана, кинулася в бій.

Цей світ не відпав від Бога, як у гностиків, а свідомо створений благим Богом. Створивши світ, Бог сказав, що це добре, тобто наш світ за своєю природою добрий і хороший, а не злий і поганий.

Далі, людське тіло в його нинішньому стані звичайно слабо і убого, але Господь втілювався саме в людину, а не в ангела або якусь вищу силу. Господь тим самим вшанував і освятив людське тіло, і зневажати тіло як таке означає йти проти Господа. Християни визнають воскресіння в тілах, тобто тіло гідне вічного життя не менше, ніж душа.

Якийсь час Римська імперія жила, займаючись внутрішньоцерковними суперечками, тринітарними і христологічними, поки в VIII столітті не з'явилися в Болгарії знамениті павликіани. Це були відкриті маніхеї, з якими ромейська імперія довго вела боротьбу, в тому числі і збройну. Найзначнішим

виступом гностиків в Європі було протистояння в Провансі, в XIII-му столітті, яке завершилося знаменитим альбігойським хрестовим походом.

Гностики, які тоді виступили проти католицької церкви, називалися катарами, чистими. Це означало, що їм дозволено все, їх не забруднить ніяка нечистота. У секти було кілька ступенів посвячення. Для простеців обмежувалися антикатолицькою пропагандою, благо папський Рим давав для цього приводи. Присвячені ж практикували безшлюбність в сенсі відмови від шлюбу одного чоловіка з однією жінкою, а також повну сексуальну свободу для членів секти, і ендуру. Ендурою називається умертвіння голодом. Ендурі піддавали хворих, людей похилого віку і дітей, ці мотиви легко зрозуміти з викладеного.

Наприкінці XII століття катарське вчення захопило Північну Італію і Південну Францію. Місцеві сеньйори підтримували катарів і вступали в секту з політичних міркувань. З'явилися цілі області, де католицькі священники не сміли показуватися під страхом розправи, а коли в одному Південно-французькому місті Сенешаль-катар заарештував католицького єпископа, папський престол нарешті усвідомив, що час напівзаходів минув. Проти катарів був скликаний хрестовий похід, і через кілька років катарів повністю знищили, зрівнявши Прованс із землею.

Якщо в XIII столітті католики відбилися, то триста років по тому вони зазнали поразки. Досі залишається відкритим питання про те, чи були перші протестанти пов'язані з тими найпершими стародавніми гностиками. У будь-якому випадку головну гностичну ідею про два типи людей протестанти перевідкрили і стали втілювати в життя. Більшість протестантських сект визнають подвійне приречення, а саме: деякі люди ще до їх народження зумовлені Богом до раю, а всі інші теж ще до їх народження зумовлені до пекла. Вчинками цього змінити не можна, перехід між категоріями абсолютно неможливий.

Після перемоги протестантизму гностицизм вже ніколи не йшов зі сцени і завжди був у полі зору будь-якої європейськи освіченої людини. Вплинули гностичні ідеї і на Західну фантастику.

У наш час поняття «гностицизм» набуло деяку розпливчастість. Спробуємо прояснити це питання. Очевидно, що немає сенсу обмежувати гностицизм, історичними кордонами.

Як відомо, поняття гностицизм, походить від терміна «гнозис», тобто, пізнання. Як відомо, в межах традиційних релігій також є місце для богопізнання, що можна визначити як езотеричну сторону релігії. У тому ж католицтві, на відміну від інших християнських церков, вельми сильна містична база. Але, для всякого логічно мислячої людини, очевидно, що подібне богопізнання не є гностичним.

Щоб зрозуміти неповторну індивідуальність гностицизму, необхідно осмислити основні гностичні символи з точки зору глибинної психології. Бог Старого Завіту, що дав закон Мойсею, оголошується сліпим у своїй гордині деміургом. Закон його визнається помилковим, перешкодою, цьому закону не підзвітні гностики - люди вищого третього типу, спрямовані повз воріт сліпого бога, до Бога істинного, невідомого. Біблійні лиходії - від Каїна до Іуди, виявляються присвяченими, які знали особливу таємницю гнозису. Едемський змії - спокусник виявляється Викупителем, аналогом Христа, що дав життя і знання першим людям. Він - є Епіфанія вічного Логосу, що спадає в царство мороку сліпого деміурга.

Образ змія-викупителя є центральним для більшості гностичних шкіл, тому доцільно буде розглянути міф про гріхопадіння з точки зору глибинної психології. Тут ми можемо знайти ту точку опори, через яку зрозуміємо екзистенцію гностичного духу.

Що є міф про гріхопадіння? Як і будь-який міф, він може бути витлумачений на двох рівнях - психології особистості і психології людства, мікрокосму і макрокосму. З психологічної точки зору, цей міф може символізувати як народження, (примусове «вигнання») з раю матки - стану повної захищено-

сті), так і настання статевої зрілості. У першому випадку акцент робиться на вигнанні з раю, у другому - на спокусі Змієм.

Ще більш цікава картина виходить, якщо розглянути цей міф в контексті еволюції людства. Згідно з дослідженнями етнологів, ментальність первісної людини радикально відрізняється від людини сучасної. Первісна людина, володіє не свідомістю, а зачатком свідомості, не особистістю, а перспективою особистості. Вона знаходиться в особливому стані розчинення в навколишньому світі, де немає кордону між собою та іншими. Можна приблизно порівняти містичну співучасть з рівнем розвитку свідомості дитини чотирьох років. Початковий рай - стан тваринної несвідомості, повної детермінованості інстинктом, де немає знання зла і смерті, а, значить, добра і життя. І змії еволюції повільно, але вірно виганяв людину з цього раю.

Є ще третє значення цього міфу. Змії на дереві - суть Кундаліні - спляча енергія, яка знаходиться в основі хребетного стовпа. Пробуджене Кундаліні призводить до радикальної зміни свідомості і переводить свідомість на інший рівень. Можливо, що змії є символ тієї сили, яка пробуджувалася в історії людства двічі - один раз, коли наділило індивідуальною свідомістю і особистістю (перший еволюційний стрибок), а другий - коли у усвідомлюючої себе людини при пробудженні Кундаліні з'являється злиття зі світом, але вже на іншому еволюційному рівні.

Отже, Едемський міф стає критерієм, що розділяє традиційний тип релігій і гностичне світосприйняття. Тунель реальності традиційної релігійності - простий. Він напрочуд схожий на ментальність дитини - світом керує всесильний батько, який особисто стурбований його моральним виглядом, але, крім того, завжди допоможе і захистить. Все ділиться на два кольори - темний і світлий, добре і зло, і, звичайно ж, всесильний батько, врешті-решт, покарає поганих. Цей тип сприйняття може варіюватися від доброго до жорстокого батька, але у всіх випадках людині залишається роль опікуваної і слухняної дитини.

Всесвіт гностика являє собою повну протилежність першому типу сприйняття. Гностик не може вірити - він знає. Віра залишається дитинству, знання зрілості. У світі, - навколишньому і психічному, - господарем є Іалдабаоф - сліпий Творець, що не відає, що робить. Світ зовнішній - система соціальної обумовленості, світ внутрішній - тотальна детермінованість - з одного боку - інстинктом, з іншого - внутрішніми батьками. А вже тільки мала частина психіки, несотворена душа, дух душі, справжня екзистенція ревно чинить опір цій тотальній обумовленості. Дух душі спійманий, і на відміну від сліпців низу, добре розуміє, що спійманий, його спроба до втечі є лише спроба, яка майже не має шансів, бо справжні союзники - вищі Боги – вони - далеко, і відокремлені від нього багатьма небесами. Якщо в першому випадку ми говоримо про ментальність дитини, то в другому - мова йде про закоханого, який кидає виклик, сім'ї, світу і самому Богу, щоб отримати шанс залишитися зі своєю коханою. У світі дитини все завжди добре - закоханий же розуміє, що він може як перемогти, так і програти, загинути. Ця боротьба-особисто його боротьба, і тільки якщо він буде сильний і безкомпромісний у своїй боротьбі, його дух «витончиться» в тій мірі, щоб відчувати в собі присутність вищих богів, подолати деміурга.

Отже, гнозис, є пізнання всупереч, пізнання як акт заклоту. Мимоволі згадується одна з найдосконаліших гностичних поем нашого століття - «Шляхами Каїна» Максиміліана Волошина: «спочатку був заклот, заклот був проти Бога, і Бог був заклотом, і все, що є, народилося через заклот».

Як далеко може зайти особисте пізнання? Навіть говорячи про задоволення, слід пам'ятати, про задоволення якого рівня йдеться.

У юнгівській традиції є поняття архетипу персони. Персона - це те, чим ми не є. Але всі роблять вигляд, що є нею. Щоб зрозуміти, що таке персона, - уявімо політика, коваля, робітника, вчителя. Але у житті люди часом не відповідають своїм «персонам». Педагог в школі може мати в минулому розряд з боксу, а робітник - читати вечорами містичну філософію, але це винятки. У більшості випадків персона поглинає людину. Стародавні гностики говорили

- ти можеш робити, що хочеш, але тільки усвідомлюй, що ти робиш. Персона - головний ворог, вона прагне підпорядкувати своїй універсальності неповторну індивідуальність. Вона - перший страж Іалдабаофа, якщо говорити мовою гностичних метафор.

Людина, що ідентифікувався зі своєю персоною, повністю детермінована. Але і той, хто повністю ідентифікується з бунтом, протиставленням, теж виявляється передбачуваним. Будь-яке відкрите протистояння загрожує енантіодромією. Гностичний заколот - не заколот в загальноприйнятому сенсі, хоча практично кожен проходить стадію примітивного заколоту. Зброя гностичного заколоту - пізнання.

Пізнання всупереч - ось ключове слово гнозису. Це - особлива перша характеристика індивідуального духу гностицизму. Але це далеко не все.

У гностицизмі величезну роль відіграє жіноче начало. Є досконале гностичне Євангеліє - «Грім: досконалий розум», написане від імені вищої жіночності. Коли ми говоримо про жіночий архетип, чомусь всі думають, що розуміють один одного.

Гностицизм своєю сутністю завжди спрямований до Ліліт, вона носить різні імена, але суть залишається незмінною. Це і є друга відмінність від традиційних релігій. Юнг писав, що одного разу відкриту істину, потрібно заново відкривати щоранку - в іншому випадку, з часом жива істина перетвориться в мертву догму. Але без Ліліт це неможливо. Тільки вона дає силу для звільнення, в іншому випадку живі істини через кілька років перетворяться в мертві формули, повторення яких нічим не глибше завчених папугою слів. Ліліт - вища квінтесенція життя, життя над світом, та, над якою не владний Іалдабаоф.

Так, герою часто здається, що він перемагає дракона, в ім'я миру, справедливості, домагається влади, положення, починає ще одну радикальну реформу, але і не підозрює, що він вже лише іграшка Іалдабаофа, дракон, в якого перетворювався, у міру того як думав, що вбиває його.

Вся боротьба, весь заколот Ліліт - гностичний заколот пізнання. Усвідомивши отримує владу над пізнаваним, але і пізнаване стає частиною пізнаного, цю формулу не слід забувати ніколи.

Гностики вірили в буквальне розуміння своїх символів. Іалдабаоф - якийсь закон, психічна реальність, яка може визначатися по-різному, в залежності від точки, з якої дивитися. Матриця, суперего, система ( в розумінні контркультури), - всі ці визначення, по суті, є синонімами, хоча погляд з різних кутів дозволяє впасти в ілюзію, що мова йде про різне. Унікальність гностиків, і те, що можна визначити подібним типом сприйняття як гностичний, і визначення «Іалдабаоф» тому, що гностики були першими, хто почав ще не думати, але вже «відчувати» в цьому напрямку.

Гностики вибирали два типи протистояння Іалдабаофу - аскеза і порушення всіх мислимих заборон. Може здатися, що ці стратегії протилежні, але це лише ілюзія - гностична аскеза так само бунтівна, як гностичний гедонізм. Аскезою гностик як би кидав виклик – «Я не потребую твоїх дарів, Іалдабаоф» говорить він своєю відмовою. Це аскеза Прометея, але не Альоші Карамазова, і цей факт не можна ні на мить забувати. Найчастіше можна вважати синонімами поняття «аскези» і «смирнення», але для гностика це було далеко не так. З іншого боку, оскільки Іалдабаоф - перш за все бог порядку і контролю, за Законом Моїсеєвим, способом боротьби з ним могло бути свідоме порушення всіх можливих заборон. Це, гедонізм, але не сліпий притупляючий гедонізм, а гедонізм, свідомий, в деякому сенсі, трагічний гедонізм - гностик, віддаючись всім пристрастям, сам виявляється як би з ними не пов'язаний - це порушення заради порушення. Мета - розрив зв'язку з Іалдабаофом - в чомусь близька до тантри лівої руки.

Згодом гностичні ідеї були по-новому заломлені в алхімії, де було запропоновано третє рішення - створення цілісності по той бік добра і зла - філософського каменю. На зрілому рівні це було осмислено в традиції аналітичної психології та дилеми.

У поезії це, перш за все, традиція символістів Срібного століття. Рання поезія і проза Гіппіус, безсумнівно, є по духу гностичною. Те ж можна сказати і про раннього Мережковського («Юліана – Відступника»), поезія Максиміліана Волошина.

Гностиками по духу можна назвати великих німецьких письменників - Германа Гессе і Томаса Манна. Гессе може зрозуміти і невідготовлений читач, але щоб осмислити складну гру Томаса Манна, потрібна неабияка підготовка. Роман Ніколо Казанзакіса «Остання спокуса Христа» є стовідсотковим гностичним шедевром, що дозволяє осмислити трагедію Христа так, як її відчували гностики.

Таким чином, місце релігійності в сучасній культурі не може бути визначено однозначно. Проте, сама її присутність очевидна. Адже, незважаючи на процес раціоналізації світу, що відбулася через секуляризацію і все зростаючу роль науки, езотеричні та релігійні мотиви не втрачають своєї актуальності. Хоч інтерес до паранормального, так чи інакше, існував протягом всієї історії, ХХ століття показало безпрецедентне зростання цього інтересу, його якісна зміна і трансформація шляхів його репрезентації. Ключовим етапом цієї трансформації можна вважати «перекочування» в сферу масової культури сучасної міфології, за аналізом якої стоїть, безсумнівно, щось більше, ніж виявлення шаблонних релігійних, філософських, фольклорних і т. п. наративів. Це - погляд в дзеркало, в якому відбивається вся картина світу сучасності, його культурні та соціальні особливості, його місце в процесі історичної спадкоємності і самопозиціонування себе в ній. Саме тому при аналізі та інтерпретації езотеричних підтекстів в об'єктах поп-культури легітимним виявляється, наприклад, подібне судження — «не дивно, що ці (паранормальні) сюжети настільки популярні. Це ми». [30,31]

Розквіт сучасної масової культури збігається з початком і розвитком епохи домінуючої візуальності, якій підпорядкована як значна частина ХХ століття, так і нинішня епоха. У зв'язку з цим основним джерелом, що акумулює і транслює ідеї в художній формі, представляється кінематограф. За ХХ

століття дана сфера мистецтва продемонструвала феноменальну здатність до впливу на людську свідомість. Одночасно з цим можна говорити про кінематограф як про маркер стану та ідеології певного суспільства та історичного періоду. Таким чином, вельми продуктивним стає виявлення сучасної міфології за допомогою аналізу кінематографа.

Гностичне вчення являє собою складний феномен, що має безліч трактувань. Це, в першу чергу, пов'язано з невизначеністю і широтою інтерпретацій самого терміна «гностицизм», що походить від грецького «гнозис» — знання. В цілому, ми можемо виділити чотири його базових тлумачення: вчення обраних, особливе почуття «інобуття», сукупність релігійних опонентів християнства і окрема релігія — форма еллінізованого християнства. Ганс Йонас, німецький філософ і найбільший фахівець з гностичної релігії, розробляв поняття «гностичного духу», тобто більш абстрактного явища, ніж гностична релігія. Такий підхід буде релевантний і нашій роботі, так як він дозволить більшою мірою актуалізувати дослідження, звільнивши його від прив'язки до історичних реалій і представити в якості живої традиції в культурі.

Для виділення характерних рис «гностичного духу» можна спиратися як на дослідження Ганса Йонаса, так і на роботи його послідовника Гарольда Блума, американського філолога і релігієзнавця. В ході їх зіставлення можна виявити три ключові ознаки гностицизму.

Дуалізм у світогляді. Дана характеристика в гностицизмі може розглядатися з декількох сторін. По-перше, дуалізм проявляється в протиставленні надмірного Бога існуючому світу, що є творінням нижчих сил. Людина перебуває в чужому їй середовищі і, тому її головним завданням є повернення до дому — «визнання свого місця вигнання є першим кроком назад; пробудження туги по дому — початком повернення». Те, що цей чужий світ ніяк матеріально не пов'язаний з рідним світом — Плеромою, простором повноти, породжує і інший вид амбівалентності, а саме «подвійність космічного жаху, просторового і темпорального».

Примат пізнання над вірою. Подібна установка розкриється вже через саму етимологію терміна «гностицизм» («гнозис» — грец. «пізнавати»). Для гностиків пізнання є головним і єдиним шляхом порятунку з цього тваринного світу, що протистоїть самому життю. Однак сутнісно - це пізнання абсолютно нерационально, воно відбувається не логічно, а за допомогою досвіду, початком якого є пробудження людини, усвідомлення того, що вона перебуває у в'язниці.

Образ в'язниці. Згідно з базовим міфом гностицизму Плерома, повнота буття, складається з духовних істот-еонів, один з яких — Софія була вигнана після гріхопадіння в «земний» світ, створеним Сакласом (Ялдаваофом), старозавітним Богом. Занепалий Еон вклав частинку Плероми в матерію, створену Сакласом, внаслідок чого з'явилася людина. Сенс легенди можна уявити так – «душа одного разу звернулася до матерії, вона пристрасно захопилася нею... тому був народжений світ. Душа забула про себе. Вона забула своє початкове Походження своє вічне буття»[32]. Можна помітити, як зазначена вище дуальність проявляється і в мотиві в'язниці, адже виявляється, що крім того, що людина є в'язнем цього світу, вона, а вірніше, її дух, поневолений в темницю власного тіла. Щоб допомогти звільненню необхідно божественне одкровення, яке, зокрема, походило від Ісуса, який в гностичній традиції сприймається в якості посланника, який відкрив людям правду. У схожій ролі, згідно з деякими версіями гностицизму, виступав змії-спокусник, який намагався відкрити очі Адаму і Єві, коли пропонував скуштувати плід з дерева пізнання, проте так і не звільнив їх від влади Сакласа.

Разом з вираженням вже перерахованих рис гностицизму - образу в'язниці, подвійності і першочергової ролі пізнання, ми бачимо постійне звернення до минулого, до трагедії, що повалила дух у темряву, тому дана система світогляду відрізняється також і тим, що «в гностичному досвіді справжня ситуація життя проектується в минуле» [32]. Це породжує основні мотиви гностицизму: занедбаність, страх, тугу за домом, чужість світу.

Кореляція подібних мотивів зі світовідчуттям людини, зі страхом, що живе в його свідомості і породжує потребу в релігії, уможливила збереження гностичного духу навіть незважаючи на знищення інститутів цього вчення. «Класичний християнський гностицизм зник із західного світу в IV-V століттях. Але гностичний світогляд - з його утвердженням індивідуального одкровення завдяки досягненню знання; розумінням справжньої людської несотвореної природи і єдиної ідентичності з Богом; прийняттям дуальності ... - було не так просто знищити» [32]. Подібне світосприйняття продовжило відтворюватися в різних формах західної культури, часто в езотеричних. Подібну оцінку гнозиса підтримував Гарольд Блум у своїй роботі «The American Religion: The Emergence of the Post-Christian Nation», який заявив, що американці є гностиками, навіть не усвідомлюючи цього. На думку вченого, гностичне світосприйняття корениться у свідомості людей сучасної західної культури.

Всім відомо, що в багатьох голлівудських фільмах присутні так звані «біблійні» відсилання. Особливо багато їх в супергеройському кіно і блокбастерах, тобто в тих фільмах, які розраховані на максимально велику і в основному молоду аудиторію. Але значення цих відсилань полягає зовсім не в тому, щоб зайвий раз нагадати глядачам про персонажів християнства або іудаїзму, а у відтворенні певних нетрадиційних релігійних концепцій.

Ось кілька найбільш яскравих прикладів з популярного кіно.

Шоу Трумана (1998)

Тут присутні всі гностичні мотиви, крім війни.

Світ, в якому живе Труман – це рай, створений злим деміургом. Труман живе в досконалому невіданні відносного істинного стану справ, а творцеві шоу абсолютно не потрібно, щоб він пробуджувався.

Одного разу поруч з Труманом падає софіт з написом Сіріус. Сіріус - це зірка, яка ототожнювалася гностиками з Люцифером, що несе світло. А софіт - це джерело світла. Таким чином падіння софіта відсилає до падіння Люцифера.

Через якийсь час Сільвія повідомляє Труману, що світ, в якому він живе, несправжній. Згідно з різними гностичними вченнями, Сільвія може символізувати Софію, духовну Єву або змія-Люцифера, що проникла в Рай.

Після того як Труман дізнається про обман, його метою стає опір деміургу і вихід зі створеного ним світу.

Матриця (1999)

Наступний характерний приклад – «матриця». Тут йдеться про війну машин проти людей, в результаті якої люди опиняються в якійсь подобі раю, створеному машинами і знаходяться в несвідомому стані, не підозрюючи про те, що вони в рабстві.

Мета, для якої матриця тримає людей під замком - отримання від них енергії - перегукується з вченнями древніх гностиків, деякі з яких стверджували, що «душа служить їжею архонтам і верховним силам, без якої вони не можуть жити, оскільки вона споріднена горній росі і надає їм силу» [33].

Морфеус грає роль змія-люцифера, який дає рятівне знання нео.

Мета діяльності пробуджених людей теж цілком відповідає гностичному міфу: зруйнувати систему, звільнивши людей від її влади. Правда, з якоїсь дивною іронією, справжня реальність, в яку повинен вийти гностик, виявляється не сповнена світла, а ще більш гнітюча, ніж світ, змодельований матрицею.

Облівіон (2013)

В Облівіоні теж розповідається про війну землян з інопланетними загарбниками. Землю захоплює Тет, що уособлює злого бога-творця. Він створює для Джека і його дружину (символічних Адама і Єву), рай і тримає героя в невіданні, стерши у нього пам'ять. Потім з неба падає Софія - Люцифер, приходить в рай і допомагає Джеку згадати своє справжнє минуле. Після чого Джек знищує Деміурга.

Можна також навести багато фільмів-антиутопій, і ви побачите там ті ж самі мотиви — війна, тиран, бунтівник Люцифер, повстання.

Напрошується питання: чому Голлівуд займається «просуванням» гностичного міфу? Справа в тому, що гностичні ідеї максимально вдало накла-

даються на ліберальний світогляд. Можна сказати, що гностицизм - це лібералізм в релігійній формі.

Зрозуміло, мається на увазі в основному «голлівудський» гностицизм, в якому не йдеться ні про якого вищого благого Бога ні про презирство до матерії, але лише про повалення авторитетів. Блага звістка, яку приносить голлівудський Люцифер - це те, що людина раб і повинен звільнитися, а головний засіб набуття свободи – це наука і техніка. Будь-яке насильство благословляється.

Гностичний міф і парадигма постмодерну йдуть рука об руку. Парадигма формує мислення людини, міф висловлює її в образах. Гностичний міф виконує змістоутворюючу роль, наочно показує людині постмодерну, в чому сенс його життя. «Деконструкція і знецінення» звучить не дуже привабливо, але у вигляді боротьби за соціальну справедливість виглядає цілком переконливо.

Говорячи про сенс життя в різних парадигмах мається на увазі те, що метою життя людини постмодерну стало отримання різноманітних благ. Гностичний міф надає цьому набагато більш піднесений образ: знайти і знищити того, хто заважає ці блага отримувати.

Крайньому індивідуалізму гностичний міф надає форму служіння суспільству. Руйнування і війна набувають вигляду благої справи.

За допомогою творів, побудованих на гностичному міфі, людина з ранніх років засвоює ідею: той, хто нагорі, хто встановлює закони і правила, той ворог. Ця ідея працює і на соціальному, і на політичному, і на метафізичному рівні. Причому, ті з людей, хто потрапляють «наверх» і починають встановлювати закони і правила — теж підпадають під дію цієї світоглядної парадигми і починають діяти так, щоб стати ворогами для тих, хто «внизу». А поіншому і бути не може, якщо людина вихована в дусі індивідуалізму і не усвідомлює тих сил, які їм рухають.

## РОЗДІЛ 2. РЕЛІГІЙНІ ОБРАЗИ В ФІЛЬМІ «АЛІТА: БОЙОВИЙ АНГЕЛ»

Фільм «Аліта: Бойовий ангел» - це хороший привід, щоб розібратися в основних гностичних ідеях і побачити, як вони вбудовуються в сюжет фільмів.

Всім відомо, що в багатьох голлівудських фільмах присутні так звані «біблійні» відсилання. Особливо багато їх в супергеройському кіно і блокбастерах, тобто в тих фільмах, які розраховані на максимально велику і в основному молоду аудиторію. Але значення цих відсилань полягає зовсім не в тому, щоб зайвий раз нагадати глядачам про персонажів християнства або іудаїзму, а у відтворенні певних нетрадиційних релігійних концепцій. До таких концепцій відносяться вчення гностицизму, і недавно вийшов фільм «Аліта: Бойовий ангел» - це хороший привід, щоб розібратися в основних гностичних ідеях і побачити, як вони вбудовуються в сюжетах фільмів. Звернемося до сюжету.

Отже, минуло 300 років після Великої війни. Доктор Ідо знаходить ледь живу дівчину-Кіборга на звалищі.

Цікаво як їй всі ці довгі роки вдавалося підтримувати життя? Коли вона приходить до тями, то виявляє, що нічого не пам'ятає (навіть своє ім'я).

Незабаром дівчина розуміє, що володіє спеціальною технікою бойових прийомів кіборгів.

Тепер героїні потрібно розібратися в своєму призначенні, а для цього, потрібно спробувати згадати хоч що-небудь зі свого минулого життя. І вона згадує, за фрагментами, по крихтах. Глядач дізнається, що Аліта, як її назвав доктор Ідо, була елітним воїном марсіанських колоній і її відправили на Землю разом з іншими бійцями, щоб знищити небесні міста. Метою Аліти був Залем. З місією своєю, вона не впоралася і опинилася на звалищі, де її і знайшов Доктор Ідо.

Коли дочку Доктора Дайсона Ідо і Доктора Кірен, майже вбив кіборг-наркоман, то єдиний спосіб врятувати її, був спуститися із Залема (де вони жили) в Айрон-Сіті і створити для дочки нове тіло. Але вони не встигли, дочка померла раніше. А тіло, створене з частин кіборга-повії для дочки, Ідо подарував дівчині-кіборгу і назвав її на честь дочки.

До речі в оригінальній манзі, Аліту звали Галі і своє ім'я вона отримала, не від імені загиблої дочки Доктора Ідо, а на честь його померлої кішки. Доктор видалив з чола відмітину небесного міста і, ставши воїном-мисливцем, зайнявся в Айрон-Сіті винищенням кіборгів-злочинців.

Крім того, він безкоштовно лагодив своїх товаришів - інших мисливців. Кірен, після втрати дочки, пішла від чоловіка і її єдина мета тепер - повернутися будь-яким шляхом в Залем.

Але вона не знає, що туди можна потрапити лише двома шляхами. Перший - ставши абсолютним чемпіоном у моторболі. Другий - буквально по частинах, у вигляді органів.

Окремої уваги заслуговує броня берсеркера, яку Аліта знайшла на затонулому марсіанському космічному кораблі.

Доктор Ідо змушений був дати дівчині нове тіло, так як старе знищив величезний Гревіш гострими щупальцями, які дав йому Нова.

У броні берсеркера Аліта стає майже непереможною. Вона стає набагато швидшою, витривалішою і сильнішою. А її тіло тепер набагато міцніше. Новими вбивчими руками вона легко відрубє щупальця Гревіша. Броня берсеркера своїми можливостями дуже нагадує нанокостюм Тоні Старка. Вона приймає форму, яку уявляє собі її власник, а пошкодження на ній швидко регенерують. Крім того, броня створює плазмові заряди, якими Аліта, в тому числі, зарядила меч Запана, посиливши його в рази. Про інші можливості нової броні і повну силу її плазмових зарядів, можна дізнатися з продовження.

Особистість головного лиходія всієї картини Нови розкрилася в самому фіналі.

Нова протягом фільму, був незримим маніпулятором і діяв через Вектора і Гревіша, вселяючись без попиту в їх свідомість.

Аліта, у міру розвитку сюжету, згадала своє бойове завдання, поставлене перед нею під час служби у військах марсіанських колоніях. Вона повинна знищити Залем і її тіньового правителя Нову. Тепер після того, що Нова зробив з її коханим Хьюго, у Аліти з'явилися особисті рахунки з лиходієм.

Знаючи, що потрапити в Залем вона зможе тільки двома шляхами, по частинах як показував Вектор, і ставши абсолютним чемпіоном з моторболу, Аліта відразу відкидає перший варіант. І стає, в кінцівці фільму, висхідною зіркою моторбола.

Знаючи, про її неймовірні здібності і принцип: «все або нічого» - можна бути впевненим, що в другій частині, Аліта точно отримає чемпіонський титул і обов'язково потрапить в Залем.

До речі, можна звернути увагу, що в жорстокій грі моторбол, Аліта завдала собі на плече номер 99. Чому саме це число? По-перше, це відсилання до її бойового порядкового номера у військах марсіанських колоній, вона була 99-ю. По-друге, число 99 - це число ангела, символ безсмертного існування. Тому Аліта-Бойовий Ангел.

Їх протистояння триває, а Нова, використовуючи біотехнології, створює кілька копій себе.

Головним підручним Нови, який звик все робити чужими руками, напевно стане підступний Запан.

Їх метою буде, перешкодити дівчині стати чемпіоном з моторболу і потрапити в зал. Запан тепер одержимий почуттям помсти до Аліти, якого дівчина не тільки прилюдно принизила, забрала його крутий меч з дамаської сталі, але і зіпсувала те, чим Запан дорожив найбільше, його гарненьке личко.

До речі, треба звернути увагу на загадкові малюнки на спині кіборга. Роберт Родрігес відтворив на спині Запана ацтекський календар. Цікаво, для чого?

Ще один противник Аліти, який грав велику роль в манзі, але так і не з'явився в картині це Макаку - демонічний кіборг-людоджер з величезним рогом на маківці.

Глядачу так і не показали смерть Хьюго, і невідомо, загинув новоспечений кіборг чи ні.

В оригінальній манзі і в аніме 1993 року Хьюго, після падіння з небесного моста, пішов з життя. До речі у фільмі Хьюго, як і Гревіш, гинуть точнісінько як в аніме.

Фільм сильно відрізняється від манги і аніме, і оживлять творці коханого Аліти чи ні, буде залежати тільки від їх волі. Адже він, рівним рахунком, повторив долю Аліти, звалившись з космічного ліфта на міське звалище. Вірогідно, в продовженні Хьюго буде врятований, за допомогою чудодійних рук Доктора Ідо. А ось самого доктора, вважаю, вб'ють прислужники Нови.

Фільм, спочатку замислювався як трилогія. Перша частина заснована на чотирьох перших томах манги, з невеликими варіаціями, звичайно. Юкіто Кісіро вже випустив 9 томів манги і ще 2 створює в даний час, останній з яких, називається «Бойовий ангел Аліта: Марсіанські хроніки» і розкриває темне минуле дівчини-кіборга і причини тієї страшної війни. Що ж, чекаємо з нетерпінням нових пригод бойового ангела.

Головний герой фільму - це бойовий кіборг під номером 99 з обличчям дівчини (пізніше вона отримає ім'я Аліта). Кіборг бере участь у війні проти землі на боці сил Марса.

Їх головна мета - знищити Залем, небесне місто, і його правителя на ім'я Нова. Марсіани програють війну і що після цього сталося з Алітою невідомо. Люди, що вижили у війні, утворили на землі під Залемом поселення з назвою залізне місто. Всі, що живуть внизу, працюють на Залем, і ні у кого немає права потрапити наверх, крім як у вигляді органів, призначених для невідомих експериментів.

Також вважається, що потрапити в Залем можна, ставши чемпіоном мотобола - змагання кіборгів. Небесне місто «Залем» - це відсилення до Не-

бесного Єрусалиму, який згадується в Біблії і є одним з образів Царства Божого. Його також називають Новий Єрусалим, і таким чином ми бачимо словий зв'язок назви «Залем» з ім'ям його правителя — Нова. Звідси нескладно зробити висновок, що Нова, який править Залемом, уособлює біблійного Бога. Через триста років після війни, доктор Хьюго знаходить голову Аліти на звалищі під Залемом і прилаштовує її до механічного тіла, виготовленого для його загиблої дочки. Аліта при цьому нічого не пам'ятає про своє минуле життя — це мотив забуття, який часто повторюється в голлівудських фільмах.

Через деякий час Аліта з друзями відправляється до покинутого марсіанського корабля і знаходить там бойове тіло, для якого вона спочатку була призначена. Поступово до неї повертаються спогади про її колишнє життя. Вона згадує, що вона воїн-берсерк, а Нова - це її головний ворог.

«Нова - дракон, якого треба знищити», «знищ Залем» отже, виникає питання: якщо Нова - це біблійний Бог, то хто вона така і чому Бог – її ворог?

Спробуємо розібратися в деяких ідеях, які лежать в основі вчення гностиків. Гностичний міф будується багато в чому як протилежність традиційного християнського вчення. Біблійним персонажам гностицизм дає зовсім іншу оцінку, ніж християнство. Для наочності можна порівняти ці дві картини світу. У традиційній християнській космології є Бог, який є творцем світу, і є створений ним космос. Бог являє собою абсолютне благо, відповідно, і космос, створений ним теж спочатку благий і досконалий.

Космос складається з духовних, розумних сутностей, ангелів, і матеріальної природи, якою вони керують. Людина є синтезом цих двох сфер, об'єднуючи в собі духовну і матеріальну природу. У момент створення світу частина ангелів відпадає від Бога, утворивши сили, спрямовані в бік розпаду і смерті. Серед ангелів, що відпали був Люцифер, який через свою гординю і противлення Богу став називатися Сатаною. Людина, яка була створена досконалою і безгрішною, підпадає під вплив Сатани, в результаті чого в світі виникає зло. Щоб виправити цю ситуацію і звільнити людину від влади сатани, Бог втілюється в світі як Боголюдина Христос і відкриває людині шлях до

спасіння. Гностичний міф розділяє біблійного Бога на двох богів - вищого непізнаваного благого Бога-отця і злого Бога-творця, деміурга (деміург в перекладі з грецької означає Творець).

За вченням гностиків, світ, в якому ми живемо, створений злим богом. Він є в'язницею для людини і оцінюється як зло. При цьому, в людині є нетварна Божественна Іскра, дух, який повинен звільнитися з матеріального світу і повернутися до Бога-отця. Частина ангелів - це злі архонти (світоправителі), які служать деміургу і морочать людям голову, тримаючи їх в невіданні. Інша частина ангелів виступає проти деміурга, бажаючи звільнити світ від його впливу. Люцифер в системі гностиків - це посланник благого Бога. Він проник в Рай під виглядом змія і спонукав перших людей скуштувати від Древа Пізнання добра і зла. Завдяки цьому вони побачили, що є маріонетками злого деміурга, і що рай – це насправді темниця, в якій їх тримають. Пізніше Люцифер (згідно з гностиками) втілювався у вигляді Христа, щоб принести людству звістку звільнення від матеріального світу і від влади Бога-Творця. Як бачимо, гностицизм повністю перевертає традиційну картину світу і змінює полярність добра і зла. Бог традиційних релігій тут оголошується Сатаною, а Люцифер - спасителем.

Повернемося до фільму.

Війна, про яку тут йде мова, недвозначно називається «TheFall», падіння. Це не що інше як війна на небесах, про яку йдеться в Апокаліпсисі. «І сталася на небі війна: Михайло і ангели його воювали проти дракона... І скинутий був великий дракон, древній змія, званий дияволом і сатаною... на землю, і ангели його скинуті з ним». Згідно з християнським тлумаченням, тут йдеться про відпадання ангелів після створення світу.

Але за трактуванням гностиків «падіння» ангелів насправді було їх навмисним сходженням у всесвіт Бога-Творця для війни з ним. Думаю, тепер досить очевидно, кого у фільмі уособлює Аліта. Вже в трейлері творці фільму назвали її «занепалим ангелом», так що не залишається ніяких сумнівів, що вона є уособленням Люцифера. Крім того, ім'я Люцифер означає «світлонос-

ний» і цю світлоносність автори зайвий раз підкреслили тим, що вона вмiє створювати плазмове світіння. Тепер, коли окресленi основнi iдeї гностицизму, нескладно буде побачити у фiльмах тi сюжетнi мотиви, якi цим iдеям вiдповiдають.

1. Вiйна. У свiтi сталася вiйна, в результатi якої владу захопив тиран.

2. Життя у «в'язницi». Головний герой живе у в'язницi i iнодi навить не пiдозрює про це.

3. Зустрiч з Люцифером. До героя приходить посланник, який вiдповiдає за змiстом змiю-люциферу, який вiдкриває герою очi, пoviдомляючи про його тяжке становище.

4. Повстання. Герой повстає проти гнiтючого тирана щоб завоювати свободу.

Блага звiстка, яку приносить голлiвудський Люцифер - це те, що людина раб i повинен звiльнитися, а головний засiб набуття свободи – це наука i технiка. Будь-яке насильство благословляється. Гностичний мiф i парадигма постмодерну йдуть рука об руку. Парадигма формує мислення людини, мiф висловлює її в образах.

Гностичний мiф виконує змiстоутворюючу роль, наочно показує людинi постмодерну, в чому сенс його життя. «Деконструкцiя i знецiнення» звучить не дуже привабливо, але у виглядi боротьби за соцiальну справедливiсть виглядає цiлком переконливо.

Кiнцiвка «Алiта: Бойовий ангел» недвозначно натякає нам на продовження. Багато таємниць нового всесвiту так i не були до кiнця розкритi. Вiдомо, що Алiта - чудовий боєць, але крiм цього, майже нiчого не вiдомо про її минуле.

Вона разом з вiйськами марсiанських колонiй, повинна була знищити небеснi мiста Землi, в тому числi Залем.

Але навищо? Що призвело до цiєї жахливої вiйни? I чому не можна було атакувати Залем прямо з космiчного корабля, знищивши його дощенту?

Хто такий Нова і якими здібностями, крім вміння вселятися в тіла інших людей і бачити світ їх очима, він володіє?

Чи вижив Хьюго, після того, як повторив долю Аліти і впав з космічного ліфта?

Всі ці питання так і залишилися без відповіді, і можна зробити спробу відкрити завісу таємниці, пояснивши кінцівку картини і розповівши, чого чекати від її продовження, яке неодмінно вийде, якщо фільм добре покаже себе в прокаті.

## ВИСНОВКИ

І мистецтво, і релігія є способами вироблення і залучення до загальнозначущих гуманітарних цінностей. Мистецтво і релігія радикально розширюють межі наявного буття за допомогою подвоєння світу. Конструювання іншого-ідеально реального, над (над-) природного світу однаково притаманне мистецтву і релігії.

Вони стають можливими (адекватними собі) з появою усвідомлюючого себе Я і співвідносяться не як форма і зміст, а як два самостійних шляхи людини до самого себе, що доповнюють один одного в історії культури.

В роботі були розглянуті жанри, що представляють найбільш яскравий матеріал і потенціал для репрезентації християнства. Жанр - категорія рухлива, еволюціонуюча, але тим не менш вона володіє постійними, стійкими ознаками. Цей факт частково пояснює складності, які виникають при дослідженні багатьох жанрових структур у співвідношенні з релігійними мотивами.

Всім відомо, що в багатьох голлівудських фільмах присутні так звані «біблійні» відсилання. Особливо багато їх в супергеройському кіно і блокбастерах, тобто в тих фільмах, які розраховані на максимально велику і в основному молоду аудиторію. Але значення цих відсилань полягає зовсім не в тому, щоб зайвий раз нагадати глядачам про персонажів християнства або іудаїзму, а у відтворенні певних нетрадиційних релігійних концепцій.

До таких концепцій відносяться вчення гностицизму, і недавно вийшовший фільм «Аліта: Бойовий ангел» - це хороший приклад, щоб розібратися в основних гностичних ідеях і побачити, як вони вбудовуються в сюжет фільмів.

В ході дослідження фільму «Аліта: Бойовий ангел» були виявлені основні сюжетні мотиви:

1. Війна. У світі сталася війна, в результаті якої владу захопив тиран.
2. . Життя у «в'язниці». Головний герой живе у в'язниці і іноді навіть не підозрює про це.

3. Повстання. Герой повстає проти гнітючого тирана щоб завоювати свободу.

Гностичний міф виконує змістоутворюючу роль, наочно показує людині постмодерну, в чому сенс її життя. «Деконструкція і знецінення» звучить не дуже привабливо, але у вигляді боротьби за соціальну справедливість виглядає цілком переконливо.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бенсон Б. Е. Сміт Дж. Літургія як спосіб життя: втілення мистецтва в християнському поклонінні. / Бенсон Б. Е. , Сміт Дж. Сміт Дж. // Baker Academic - відділ видавничої групи Бейкер. – 2013. — 160 с.
2. Блюм Х. Американська релігія./ Блюм Х. // Видавництво Чу Хартлі. – 2006. — 305 с.
3. Бодрийяр Ж. «Матрица» — почему этот фильм восхищает философов? / Бодрийяр Ж. // [Интервью для журнала] — 4 с.
4. Волков Е.В. Игровое кино как исторический источник для изучения культурной памяти. Вестник Южно-Уральского государственного университета. Многосерийный телефильм Социально-гуманитарные науки. Серии социально-гуманитарных / Волков Е.В., Пономарева Е.В. 2012 . — 27 с.
5. Воронцова Е.А. Кино как способ расширения визуального восприятия в культуре Рубежа XIX - XX вв. Кинематограф как способ расширения зрительного восприятия в культуре рубежа XIX - XX веков. Аналитика культурологии. / Воронцова Е.А. – 2013. — 70 с.
6. Вакурова Н.В. Типология жанров современной экранной продукции. / Вакурова Н.В. Московкин Л.И. – 1997.— 162 с.
7. Громов Е. Жанр и творческое многообразие советского киноискусства. / Громов Е. // М : Изд-во Искусств.. – 1979. — 462 с.
8. Гусев А. Цикл лекций: Спасение по правилам. [Электронный ресурс] / Гусев А. – 2011. – Режим доступа до ресурсу: <http://seance.ru/blog/magnificat/>. —15 с.
9. Грем Г. Перевтілення світу: Мистецтво проти релігії. / Грем Г. // Нью-Йорк: Видавництво Оксфордського університету. – 2007. —496 с.

10. Дюпре Л. Енігма релігійного мистецтва [Електронний ресурс] / Дюпре Л. // Філософія Освітнє Товариство. – 1975. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.jstor.org>. — 452 с.
11. Жижек С. «Матрица»: истина преувеличений [Електронний ресурс] / Жижек С. – Режим доступу до ресурсу: <http://fanread.ru/book/3784430/?page=1>. — 78 с.
12. Куренной В. А. Философия фильма: упражнения в анализе. [Електронний ресурс] / Куренной В. А. // М.: Новое литературное обозрение. – 2009. — С. 1129 —Режим доступу до ресурсу: <http://www.matrixfans.net/the-wachowskis-dis-usus-the-matrix-trilogy/>.— 232 с.
13. Крипаль Ж.Ж. Мітанти та містики. / Крипаль Ж.Ж. // Чикаго: Університет Чикаго Прес., – 2011.— 98 с.
14. Мариевская Н.Е. Время в кино. / Мариевская Н.Е. // Москва: Прогресс-Традиция Публ.. – 2015. — 336 с.
15. Моничев Д. Христианский взгляд на «Матрицу» Философские проблемы информационных технологий и киберпространства / Моничев Д.. – 2014.— 204 с.
16. Паселс Е. Х. Остаточний переклад гностичних писань / Паселс Е. Х. // Харпер Коллінз. – 2009. — 108 с.
17. Патрідж С. Невдоволення і перевороження Заходу: релігійно-культурний контекст сучасного західного християнства / Патрідж С. // Євангельський квартал.. – 2002. — 256 с.
18. Росс Л. Мистецтво та архітектура світових релігій. / Росс Л // Грінвуд Прес. – 2009.— 301с.
19. Сирвельд К.Г. Искусство, христианское Теологический энциклопедический словарь / Сирвельд К.Г. // под ред. У Элвелла. — М.: Ассоциация «Духовное возрождение» ЕХБ. – 2003. — 524 с.
20. Сер Крістофер Фрейлінг. Мистецтво та релігія на сучасному Заході: деякі перспективи. Лекцій Таннера про людські цінності. [Електронний ресурс] / Сер Крістофер Фрейлінг. // Клер-Холл, Кембридж. – Режим доступу до

ресурсу: [http://tannerlectures.utah.edu/lectures/documents/Frayling\\_09.pdf](http://tannerlectures.utah.edu/lectures/documents/Frayling_09.pdf). — 400 с.

21. Смоули.Р. Гностики, катары, масоны, или Запретная вера [Электронный ресурс] / Смоули.Р // «Изд-во АСТ». – 2008. – Режим доступа до ресурсу: <http://history-library.com/books/vsemirnaya-istoriya/smouli-r/2008/files/gnostikikartimasoni2008.djvu>.— 318 с. —ISBN 978-5-17-054672-5

22. Тиллих П. Избранное: Теология культуры / Пауль Тиллих // пер. с англ. — М : Юрист. – 1995. — 497 с.

23. Фогт Ф. О. Мистецтво та релігія. / Фон Огден Фогт // Нью-Хейвен, штат Кентуккі:Видавництво Єльського університету. – 1921.—328 с.

24. Фонтана П. Поиски Бога в Матрице [Электронный ресурс] / Пол Фонтана // Йеффет Г. (Ред.) Прими красную таблетку. Наука, философия и религия в «Матрице». М: Ультра. Культура. – 2003.— 5 с.

25. Хайдеггер М. О «Сикстинской Мадонне»/ Исток художественного творения/ Хайдеггер Мартин // / пер. с нем. Михайлова А. В. — М.: Академический Проект, 2008. — 421 с.

26. Харріс Р. Образ Христа в сучасному мистецтв / Харріс Р // Ашгейт. – 2013.— 192 с.

27. Шуон Ф. Мистецтво від сакрального на негідний Схід і Захід/ Шуон Ф // ред. Катерина Шуон. -Світова мудрість. 2007.— 225 с.

28. Йонас Г. Гностицизм. / Йонас Г. // СПб: Лань,— 1998. — 162 с.