

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2018.1\(29\).146534](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2018.1(29).146534)

УДК 7.01:783

Нина Ковалева, Виктор Левченко

САКРАЛЬНОЕ И МУСИЧЕСКОЕ: ОТ МИСТЕРИИ К ОПЕРЕ

Рассматриваются нелинейные, диффузные отношения сакрального и музыкального компонент в истории европейской художественной культуры. Акцентируется внимание на взаимосвязь теоретического философского дискурса и художественных практик в разные социокультурные эпохи: античность, средневековье и Возрождение. Взаимопроникновение сакрального и музыкального интерпретируется как глубинное мировоззренческое основание возникновения оперы.

Ключевые слова: сакральное, мусическое, мистерия, пайдейя, хорал, гармония.

Рождение искусства как самостоятельного феномена происходит при разложении единого синкретического поля культуры, тотально пронизанного переживанием сакрального. Успешная «атака» рациональной философской рефлексии на универсальное целостное мифологическое отношение к миру привела к утрате первичной целостности, расколу единого зеркала мира, вычленению и оформлению отдельных форм культуры, в том числе и художественных практик.

Несмотря на результативность этих «сверхаполлонических» процессов по разложению мифологического сознания, элиминировать «родительский ген» сакрального философской рефлексии оказалось не под силу. Хотя «ген священного» продолжал и продолжает существовать в разных – зачастую превращенных – формах во всех регионах культуры, в искусстве его присутствие, проявление и влияние является критически значимым.

Бытование сакрального в искусстве, их многообразные, иногда напряженные отношения можно очертить, как находящиеся в диапазоне от понимания искусства как морального алиби безбожия до представления о нем как панегирике Священного. Анализ того, как эти процессы проявляются в рождении и развитии европейского музыкального театра, и является целью настоящей статьи. В условиях современного постсекулярного мира возникают новые смысловые узлы во взаимоотношениях Сакрального и Искусства, что и делает актуальным предложенную исследовательскую разведку.

Рождение музыкального театра в античности было напрямую связано с реализациями культовых практик, что со времени появления «Рождения трагедии из духа музыки» Ф. Ницше многократно отмечалось исследователями. Элевсинские и дионисийские мистерии и были

собственно театрализованными представлениями, в которых полисемантически и синтетически выражались мифологические нарративы, архетипические образы теогонии, теофагии, теофании. «Мусическое тесно связано с культом, а именно с праздниками, в которых и заключена его функция» [6, с. 111]. Это справедливое утверждение Анны Мисюн, на наш взгляд, фиксирует амбивалентность античных рефлексий на природу взаимосвязи сакрального и театрального в культуре. С одной стороны, предельным основаниям, с которого и начинается, и поддерживается дискурс о смысле и роли мусических искусств, выступает обращенность к сакральному. Так, у Платона в «Законах» отмечается, что «...боги из сострадания к человеческому роду, рожденному для трудов, установили, взамен передышки от этих трудов, божественные празднества, даровали Муз, Аполлона, их предводителя и Диониса как участников этих празднеств, чтобы можно было исправлять недостатки воспитания на празднествах с помощью богов» [8, с. 101]. Для античных философов такая убежденность в неразрывной сопричастности божественного и мусического является согласованной ментальной позицией. С другой стороны, отсылки к сакральному, при разворачивании дискурса, превращаются в некоторый фон для размышлений о политическом (в античном его понимании): пайдейе или гражданском воспитании, достижении добродетельного состояния, справедливости. Объединяющей идеей для достижения этого является идея логоса, утрачивающего свой божественный статус. Детально и аргументированно изменение статуса Логоса проанализировано в знаковом для понимания данной проблемы сочинении «Пайдейя» Вернера Йегера. (См.: [4]). Согласно концепции пайдейи классической эпохи, мусическое оказывается зависимым и неравноправным по отношению к рационально понятому этическому, формирующему гражданские добродетели. В знаменитом фрагменте «Законов» Платона с художественной страстностью описываются вполне рациональные принципы пайдейи, искусство выступает в этом процессе как средство воспитания молодежи и отделения достойных от недостойных. По Платону, «любое юное существо не может, так сказать, сохранять спокойствие ни в теле, ни в голосе, но всегда стремится двигаться и издавать звуки, так что молодые люди то прыгают и скачут, находя удовольствие, например, в плясках и играх, то кричат на все голоса» [8, с. 101]. Такое поведение, согласно Платону, не соответствует целям пайдейи. Только

подчинение рациональным этическим принципам делает занятия искусством достойными и наполняет их смыслом. «Все таки лучше тот, кто не слишком исправен в голосе и телодвижениях, но правильно следует удовольствиям и скорби и таким путем приветствует прекрасное и отвергает дурное», замечает Платон [8, с. 102]. Искусство, по Платону, не обладает самоценностью, оно должно быть, во-первых, применимым к чему-нибудь, то есть обязательно должно иметь практический смысл. Во-вторых, правильно применимым, то есть причастным к политическим добродетелям. «...применение мусического искусства и игр, сопряженных с плясками, правильно в том случае, если мы радуемся, когда поступаем хорошо, и, наоборот, когда радуемся, это значит, что мы хорошо поступаем» [8, с. 105]. Такая настойчивость в утверждении этических принципов как первичных по отношению к эстетическим многократно воспроизводится в текстах Платона. Однако, такой строгий рационалистический посыл не может вытеснить отсылки к сакральному как необходимому основанию существования мусических искусств. Не случайно, в рассуждениях Платона о подчиненности мусического политическому, эстетического этическому, чувственного рациональному, спонтанно временами всплывают метафоры, отсылающие к устойчивым мифологическим сюжетам, архитипическим образам и формам как, например, в его размышлениях о смысле хоровода. «Ведь стремление к удовольствию или страданию, выражающееся в мусическом искусстве в поисках нового, не настолько, пожалуй, сильно, чтобы сгубить древние священные хороводы под предлогом, будто они устарели» [8, с. 105]. Такие рассуждения Платона являются квинтэссенцией того, что позднее Ф. Ницше обозначит как губительную для европейской культуры «сверхаполлоническую» традицию. Ницше прочерчивает эту тенденцию начиная от Сократа как «теоретического человека», повернувшего ось всемирной истории, Платона утвердившего этический рационализм своего учителя, через христианство как «платонизм для народа» вплоть до науки Нового времени и культурной ситуации довагнеровской эпохи. Отметим, что именно в музыке, в частности в операх Вагнера, Ницше видит дионисийский потенциал, который может возродить в европейской культуре гармонию двух начал и восстановить миф как целостную сакральную основу, разрушенную свехрационализмом (см.: [7]).

В средневековой христианской культуре с ее парадигмой теоцентризма сакральная основа музыкального искусства представляется очевидной,

однако, включенность сакрального в музыкальное (и наоборот) не настолько проста и однозначна, как это может показаться. На самом деле эта взаимосвязь наполнена внутренними коллизиями и сложным противоречивым характером отношений. Музыка, изначально включенная в христианский ритуал, на первых этапах отличалась многообразием региональных традиций пения, затейливостью и богатством мелодических рисунков, изысканными ритмами, что вступало в противоречие с требованиями строгости христианской жизни и зачастую «отодвигало» на второй план собственно религиозную составляющую. Беспокойство, связанное с превышением в богослужебной практике подразумеваемых пределов воздействия музыки, проявляется в работах многих представителей патристики. Так, например, Августин Аврелий высказывает серьезную обеспокоенность по поводу «услад слуха», которым он оказывает «больше почета, чем следует: я чувствую, что сами святые слова зажигают наши души благочестием более жарким, если они хорошо спеты; плохое пение такого действия не оказывает» [1, с. 164]. То есть музыка у Августина, становится участником внутреннего конфликта между мирским и сакральным, выступая и как «услада», воспевание Бога и как соблазн, способствующий отпадению от основного предназначения христианина. Августин продолжает: «И плотское мое удовольствие, которому нельзя позволить расслаблять душу, меня часто обманывает: чувство, сопровождая разум, не ждет смиренно сзади, хотя только благодаря разуму заслужило и это место, но пытается забежать вперед и стать руководителем» [1, с. 164]. Как пример разрешения такого конфликта между чувственным и рациональным, Августин приводит отношение к музыке епископа Афанасия Александрийского, и вовсе заменившего церковное пение декламацией. Осторожное одобрение Августином такой свехстрогой тактики является выражением ощущения некоей угрозы, исходящей от прекрасной музыки. При этом Августин тонко чувствует и акцентирует двойственность воздействия музыкального искусства на душу христианина: «...и наслаждение опасно, и спасительное влияние пения доказано опытом» [1, с. 165].

Закономерным следствием этой испуганности многообразием церковной музыки и неконтролируемой силой ее влияния на чувства и религиозные переживания стало появление в конце VI века антифонария папы Григория I Великого. В нем была предложена форма григорианского хора, которая, в свою очередь, сводила в единый универсальный канон

музыкальную составляющую религиозного ритуала. Григорианский хорал называют ровный напев (plain chant). Само такое именование фиксирует жесткую структурность и эмоциональную сдержанность. Импровизация допускалась (просто ее нельзя было исключить чисто технически ввиду отсутствия еще неизобретенного нотописца), но была ограничена жесткими дисциплинарными требованиями. Еще одним эффектом утверждения григорианского хорала стала утрата мелодического и регионального многообразия, существовавшего ранее.

В начале XI в. изобретение Гвидо д'Ареццо нотописца (прообраза современной линейной нотации) было напрямую связано, с одной стороны, с антропностью, с другой – с космоцентризмом античной культуры. Метафора, к которой обращается Гвидо при описании мнемотехнической системы музыкальной последовательности, получившей известность как «Гвидонова рука», напрямую отсылает к части человеческого тела. Определенной костяшке пальцев соответствует собственный музыкальный звук. Человеческая рука выступает как модель телесной гармонии, являющейся выражением гармонии небесных сфер. Это подобно пифагорейскому пониманию соответствия между космической гармонией и гармонией человеческого тела и души. Два этих гармонических ряда в пифагорейской традиции были основаны на презумпции об изначальном совершенстве сакральных миро- и человекотворящих музыкальных форм.

Такое представление о сакральном как подоснове мусического рождается на самом раннем, дофалесовском, этапе развития античной культуры. Причем, уже в анонимных текстах VII века до Р. Х. сакральное понимается как музыкальная гармоническая упорядоченность. На знаменитом килике из собрания Дельфийского археологического музея, Аполлон, перебирая струны кифары, гармонизирует космос. Взаимосвязь гармонизации космоса и человеческой телесности проявляется в устройстве человеческого пространства: устройстве дома, храма, полиса и даже географии. Например, в в сочинениях «О числе семь» и «О ветрах» из так называемого «Гиппократового сборника» (VII века до Р. Х.) Пелопонес, Истм и другие различные районы Греции находятся в гармоническом соотношении друг с другом, благодаря выявлению их соответствия гармонии частей человеческого тела (см., подробнее: [5, с. 62; 11]).

Такая близость выводов Гвидо к мыслительным конструкциям



Фрагмент килика с изображением Аполлона и ворона из Национального археологического музея в Дельфах.



«Гвидонова рука». Миниатюра из мантуанской рукописи конца XV века.

античности демонстрирует извлечение уже в средневековом дискурсе проблематики соотношения сакрального и музыкального из культурного бессознательного, смысловой периферии, в которую эта тема оказалась загнана на ранних этапах средневековья.

Третий тематический поворот бытования темы сакрального и музыкального связан в средневековом мире с новой своеобразной интерпретацией мистического. Ярко она была выражена в жизнедеятельности святой Хильдегарды фон Бинген. Будучи выдающимся визионером, причастным к высоким экстатическим состояниям, она настаивала на том, что личностный опыт мистических переживаний, приближающих душу к сакральному, может быть прожит и выражен именно в музыкальных формах, что отчетливо выявлено, например, даже в названии сборника ею написанных гимнов (заметим, что Хильдегарда была автором и музыки и стихов) «Созвучие мелодии небесных откровений». Музыка интерпретируется ею не столько как гармония сфер, сколько как трепетное выражение личного мистического опыта встречи с трансцендентным, как созвучие потрясенной души и небесных откровений. Хильдегарда (первый из известных нам композиторов) в своих сочинениях – гимнах, отходя от жесткой нормативности григорианского хора, да и во всем своем творчестве, свободно сочетает ясновидческую интуицию, мистическое влечение к тайному смыслу, свободу ритмического рисунка и синтаксических связей. «Все гимны говорят об одном, давая как бы бесконечные вариации темы: эта тема – внутреннее преображение человека, таинство бракосочетания души с богом» [2, с. 322].

Как главный акцент третьего смыслового поворота выделим отношение к музыке как пути, ведущего к личностной, собственной встрече с сакральным.

Современником святой Хильдегарды был выдающийся представитель парижской школы Нотр-Дам Перотин Великий. Деятелями школы Нотр-Дам отношение музыки к измерению сакрального выступало в целом в той же парадигмальной рамке, что и у Хильдегарды Бингенской: уверенность в том, что трансцендентное, божественное приоткрывает ищущей душе свою тайну именно через музыкальную гармонию. И в том, и в другом случае музыка понимается как путь к Богу. Но если для Хильдегарды это был путь мистических интуиций и озарений, то у Перотина Великого и других представителей школы Нотр-Дам, акцент был сделан на отказ от одного из ведущих принципов Григорианского хора – его монодии. Вместо

одноголосия ими был широко внедрен и обоснован в трактате Филиппа де Витри («Ars nova») принцип полифонии. В отличии от жесткой нормативности и однозначности монодии, олицетворявшей единый и единственный пропуск сакрального в музыкальный текст, многоголосие с его переплетением различного, изощренным взаимодействием многообразных несовпадающих единичностей, возможно было, на наш взгляд, выражением неотрефлексированных импульсов приобщения к многообразию путей постижения смыслов сакрального, олицетворением множественности наших путей к Богу.

Новые смысловые узлы во взаимоотношениях музыкального и сакрального вносит новая культурная эпоха, сама себя определившая как Возрождение. Декларируемое и страстно желаемое уподобление античности не могло затмить специфику и оригинальность нового мироощущения, суть которого исчерпывающе выражена в знаменитом «Витрувианском человеке» Леонардо да Винчи. Антропоцентризм Возрождения сменяет акценты в отношении музыки и сакрального. Если в античном и средневеком дискурсе между музыкальным и божественным была прочерчена непосредственная связь, то в новой гуманистической культуре отношения между ними определяются наличием еще одного компонента: человека не только разумного, но прежде всего чувствующего и способного оценить гармонию и красоту и наслаждаться ими. Лоренцо Валла пишет: «Некоторые авторы утверждают, что музыка является древнейшим из всех любимых занятий, тем самым оказывается древнейшим и стремление к наслаждению. Действительно, музыка не доставляет ничего другого кроме удовольствия. Множество музыкальных инструментов, известных даже неучам, указывает на то, сколь распространено это приятное занятие, каковое (если поверим тому, что говорят) воздействует даже на богов. Вот почему и поэты, которые называются прорицателями богов, всегда поют, доставляя удовольствие или богам, или людям, или и тем и другим» [3, с. 492]. Очевидным в этом рассуждении о музыке, как и во многих подобных, является гедонистический акцент. Музыка понимается в первую очередь как «приятное занятие». Как ее главная функция представляется получение удовольствия. Причем это удовольствие музыка может доставлять и людям и богам. Отсылка к богам тут выглядит периферийной и профанированной: упоминаются лишь некие разговоры о воздействии музыки на богов, а вовсе никак не характеризуется непосредственная сопричастность музыкального и божественного. Сущность музыки в ренессансном дискурсе представлена, в первую очередь, служебной функцией чувствующего и наслаждающегося красотой человека. Таким образом, теряется ключевое для античности понимание

непосредственной онтологической связи музыкального и сакрального. Такое обмирщение сакральной основы музыки апеллирует к гиперболизации значения чувственной сферы человеческой жизни в ренессансной культуре. «Вместо античного культа меры бросается в глаза жадность ко всем впечатлениям бытия, вдохновляющая на гиперболы в духе Рабле “О, если бы у нас было не 5 чувств, а 50 или 500!”» [9, с. 469]. Разбожествление музыкального (несмотря на риторические отсылки к богам, античным героям и авторам) переводят музыку в разряд «впечатлений бытия». Ренессансные авторы упоенно и с восторгом подчеркивают силу и насыщенность этих впечатлений. Главным при этом для них остается их эстетическое воздействие на человека, а именно, на сферу его чувственности, телесности и соматики. Марсилио Фичино описывает воздействие музыки как радость. И почти в терминах санитарии и врачевания называет его – «чистое, здоровое и вечное наслаждение, которое мы испытываем от музыки» [10, с. 499].

Ренессансное сознание можно считать прежде всего эстетически ориентированным. И музыка в нем выполняет роль одной из несущих конструкций эстетизации мира. Лоренцо, герой «Венецианского купца», так описывает свое переживание красоты мира:

«... Пусть музыки звучанье
 Нам слух ласкает; тишине и ночи
 Подходит звук гармонии сладчайший.
 ...Взгляни, как небосвод
 Весь выложен кружками золотыми;
 И самый малый, если посмотреть,
 Поет в своем движенье, точно ангел,
 И вторит юнооком херувимам.
 Гармония подобная живет
 В бессмертных душах; но пока она
 Земною, грязной оболочкой праха
 Прикрыта грубо, мы ее не слышим» [12, с. 299–300].

Музыка как эстетическое переживание обращена к человеку. «...музыка смягчает», «сладко пленяет и првлекает», «слух ласкает», т. е. выступает эффективной терапией. Если у Платона эстетическое подчинено этическому, главным являются не исполнительское мастерство, гедонистическое переживание красоты и гармонии самих по себе, то у Шекспира эстетическая бесчувственность является однозначным признаком моральной и гражданской ущербности.

«Тот, у кого нет музыки в душе,
 Кого не тронут сладкие созвучья,



Интарсия. Фрагмент декоративного убранства Студиоло Федерико да Монтефельтро в Палаццо Дукале в Урбино.

Способен на грабеж, измену, хитрость» [12, с. 300].

Такая эстетизированная ментальность была основой не только художественного и интеллектуального дискурса, но и важнейшей компонентой повседневных практик гуманистов. Для ренессансного гуманиста очень важным были не только эстетические саморефлексии, но и эстетические практики, в частности, музыкальные. Примером этого может служить оформление знаменитого студиоло герцога Федерико де Монтефельтро в урбинском Палаццо Дукале. Наряду с изображениями античных философов, героев и отцов церкви в интерьере студиоло были расположены многочисленные музыкальные инструменты. Причем ряд их изображений, как и ряд портретов поданы в интерьере студиоло как равнозначные, раскрывающие богатство и красоту человеческой индивидуальности.

Параллельно мировоззренческим изменениям происходили и серьезные технологические сдвиги в музыкальной теории и исполнительстве. Со времен Пифагора средством согласования музыкального звучания и настройки отдельных инструментов выступал монохорд – доска с прикрепленной к ней струной и колком, позволяющим строить и измерять определенные музыкальные интервалы. Его использование имело смысл в период господства монодии. С переходом к полифоническому звучанию, в связи со значительным расширением групп музыкальных инструментов и распространением ансамблевого исполнительства появилась необходимость в изобретении новых средств гармонизации музыкального звучания. Если в античности лидирующей являлась драматическая, а в средневековье – вокальная компонента, то для Возрождения характерно бурное развитие инструментальной музыки. Монохорд как средство выстраивания интервалов был заменен в конце XVI века принципом равномерной темперации. Это дало возможность не только настраивания инструментов и согласования их ансамбля, но и сделало возможным синтезировать в едином действе многообразное инструментальное и вокальное. Это и явилось технической основой, благодаря которой появился новый великий музыкально-драматический жанр – Опера.

Список использованной литературы

1. Августин Аврелий. Исповедь / пер. М. Е. Сергиенко.– СПб.: Наука, 2013.– 373 с.
2. Аверинцев С. С. Хильдегарда Бингенская // Памятники средневековой латинской литературы X–XII веков.– М.: Наука, 1972.– С. 320–322.
3. Валла Л. О наслаждении // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли.– Т. 1. Античность. Средние века. Возрождение.– М.: Издательство

- Академии художеств СССР, 1962.– С. 485–497.
4. Йегер В. Пайдейя. Воспитание античного грека (эпоха великих воспитателей и воспитательных систем): В 2-х тт.–Т. 2. / Перевод с немецкого М. Н. Ботвинника.– М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1997.– 336 с.
 5. Левченко В. Л. Становление рациональности в греческой философии // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 4. Грецький спадок сучасність.– Одеса: ОНУ ім. І. І Мечникова, 2003.– С. 61–75.
 6. Мисюн А. От Олимпии к театру: поиски новых социальных регуляторов классической эпохи // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 8. Грецька традиція в сучасній культурі.– Одеса: ОНУ ім. І. І Мечникова, 2005.– С. 110–118.
 7. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм // Ницше Ф. Сочинения в 2-х тт.– Т. 1.– М.: Мысль, 1990.– С. 47–157.
 8. Платон. Законы // Платон. Собрание сочинений в 4-х тт.– Т. 4.– М.: Мысль, 1994.– С. 71–437.
 9. Померанц Г. С. Возрождение. Вступительная статья // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли.– Т. 1. Античность. Средние века. Возрождение.– М.: Издательство Академии художеств СССР, 1962.– С. 465–474.
 10. Фичино М. Комментарий на «Пир» Платона // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли.– Т. 1. Античность. Средние века. Возрождение.– М.: Издательство Академии художеств СССР, 1962.– С. 497–505.
 11. Чайковский Ю.В. Фалесова наука в историческом контексте // Вопросы философии.– М., 1997.– № 8.– 151–165.
 12. Шекспир В. Венецианский купец // Шекспир В. Полное собрание сочинений в 8-ми тт.– М.: Искусство, 1958.– С. 211–309.

Ніна Ковальова, Віктор Левченко

САКРАЛЬНЕ І МУСИЧНЕ: ВІД МІСТЕРІЇ ДО ОПЕРИ

Розглядані нелінійні, дифузні відносини сакральної та музичної компоненти в історії європейської художньої культури. Акцентовано увагу на взаємозв'язок теоретичного філософського дискурсу і художніх практик в різні соціокультурні епохи: античність, середньовіччя та Відродження. Взаємопроникнення сакрального і музичного інтерпретується як глибинна світоглядна передумова виникнення опери.

Ключові слова: сакральне, мусичне, містерія, пайдейя, хорал, гармонія.

Nina Kovaleva, Viktor Levchenko

SACRALAND MUSICAL: FROM MYSTERY TO OPERA

Nonlinear diffuse relations of sacred and musical components in the history of European artistic culture are discovered. Attention is focused on the interrelation between theoretical philosophical discourse and artistic

practices in different socio-cultural epochs: antiquity, the Middle Ages and the Renaissance.

The birth of musical theater in antiquity was directly connected with the realization of cult practices. The consequence of these was the ambivalence of ancient reflections on the nature of the relationship between the sacred and the theatrical in culture. On the one hand, the ultimate basis from which the discourse of the meaning and role of the Musical Arts are begun and maintained as the return to the sacral. On the other hand, references to the sacred in the situation of the unfolding of discourse are turned into some background for reflection on the political (in its ancient sense) such as paideia or civic education, the achievement of a virtuous state, justice.

In the medieval Christian culture, with its paradigm of theocentrism, the sacred foundation of musical art appears to be obvious, however, the interrelation between the sacred and the musical is filled with internal collisions and the complex contradictory nature of the relationship. The authors distinguish three semantic changes in the relationship between the sacred and the musical in the Middle Ages – music as a participant in the internal conflict between the secular and the sacred (St. Augustine, St. Pope Gregory the Great), the restoration of the ancient understanding of the correspondence between cosmic harmony and the harmony of human body and soul (Guido d'Arezzo) and the reaction to music as a path that leading to personal meeting with the sacred (Hildegard von Bingen, Perotin the Great).

Anthropocentrism of the Renaissance replaced the emphasis on music and the sacred. If in the ancient and medieval discourse there was drawn an immediate connection between the musical and the divine, then in new humanistic culture the relations between them are determined by the presence of new principle component – a human being is not only intelligent but above all sensible and able to appreciate harmony and beauty and enjoy them.

The interpenetration of the sacred and musical is interpreted as the basic foundation of the origin of the opera.

Keywords: sacral, musical, mystery, paideia, chorale, harmony.

References

1. Avgustin Avreliy (2013) Ispoved [Confession], per M. E. Sergienko, *Sankt-Peterburg*, Nauka, 373 p.
2. Averintsev S. S. (1972) Hildegarda Bingenskaya [Hildegarda von Bingen], *Pamyatniki srednevekovoy latinskoj literatury X–XII vekov*, Moskva, Nauka, pp. 320–322.
3. Valla L. (1962) O naslazhdenii [On enjoyment], *Istoriya estetiki. Pamyatniki mirovoj esticheskoj myisli*, T. 1. *Antichnost. Srednie veka. Vozrozhdenie*,

- Moskva*, Izdatelstvo Akademii hudozhestv SSSR, pp. 485–497.
4. Yeger V. (1997) Paydeyya. Vospitanie antichnogo greka (epoha velikih vospitateley i vospitatelnykh sistem) [Paideia. The education of the ancient Greek (the era of great educators and educational systems)], v 2-h tt., T. 2, Perevod s nemetskogo M. H. Botvinnika. *Moskva*, Greko-latinskii kabinet Yu. A. Shichalina, 336 p.
 5. Levchenko V. L. (2003) Stanovlenie ratsionalnosti v grecheskoy filosofii [Formation of rationality in Greek philosophy], *Doksa. Zbirnik naukovih prats z filozofiyi ta filologiyi*. Vyp. 4. *Gretskiy spadok suchasnist, Odesa*, ONU im. I. I Mechnikova, pp. 61–75.
 6. Misyun A. (2005) Ot Olimpii k teatru: poiski novykh sotsialnykh regulyatorov klassicheskoy epohi [From Olympia to theater: searchings for new social regulators of the classical epoch], *Doksa. Zbirnik naukovih prats z filozofiyi ta filologiyi*. Vyp. 8. *Gretska traditsiya v suchasniy kulturi, Odesa*, ONU im. I. I Mechnikova, pp. 110–118.
 7. Nitshe F. (1990) Rozhdenie tragedii, ili Ellinstvo i pessimizm [The Birth of Tragedy, Or: Hellenism and Pessimism] *Nitshe F. Sochineniya v 2-h tt.*, T. 1, *Moskva*, Myisl, pp. 47–157.
 8. Platon (1994) Zakonyi [Laws] *Platon. Sobranie sochineniy v 4-h tt.*, T. 4, *Moskva*, Myisl, pp. 71–437.
 9. Pomerants G. S. (1962) Vozrozhdenie. Vstupitel'naya statya [The Renaissance. Introductory] *Istoriya estetiki. Pamyatniki mirovoy esteticheskoy myisli*, T. 1. *Antichnost. Srednie veka. Vozrozhdenie. Moskva*, Izdatelstvo Akademii hudozhestv SSSR, pp. 465–474.
 10. Fichino M. (1962) Kommentariy na «Pir» Platona [Commentary on the «Symposium» of Plato] *Istoriya estetiki. Pamyatniki mirovoy esteticheskoy myisli*, T. 1. *Antichnost. Srednie veka. Vozrozhdenie. Moskva*, Izdatelstvo Akademii hudozhestv SSSR, pp. 497–505.
 11. Chaykovskiy Yu. V. (1997) Falesova nauka v istoricheskom kontekste [Thales' science in the historical context] *Voprosy filosofii. Moskva*, 1 8, pp. 151–165.
 12. Shekspir V. (1958) Venetsianskiy kupets [The Merchant of Venice] *Shekspir V. Polnoe sobranie sochineniy v 8-mi tt. Moskva*, Iskusstvo, pp. 211–309.

Стаття надійшла до редакції 11.03.2018.

Стаття прийнята 20.04.2018.

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2018.1\(29\).146535](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2018.1(29).146535)

УДК 141.78/27-1

Константин Райхерт

**ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ТЕОЛОГИЯ
СУПЕРГЕРОЙСКОГО КИНОКОМИКСА «БЭТМЕН
ПРОТИВ СУПЕРМЕНА: НА ЗАРЕ ЛИГИ
СПРАВЕДЛИВОСТИ» ЗАКА СНАЙДЕРА**

Постмодернистская теология кинофильма Зака Снайдера «Бэтмен против Супермена: На заре Лиги справедливости», как некоторое систематическое изложение религиозно-мифологического содержания кинофильма, эксплуатирует библейские образы и сюжеты, связанные с Иисусом Христом, уподобляя Супермена Спасителю, злодея Лекса Лютора иудейским первосвященникам, осудившим Иисуса на смерть, и антигероя Бэтмена – пророку и апостолу. Постмодернистская теология кинофильма Зака Снайдера «Бэтмен против Супермена: На заре Лиги справедливости», как культурный анализ, показывает, как «религиозное» может быть использовано в массовой культуре, в том числе в кинематографе: образ Иисуса Христа концептуализируется через образы комиксовой массовой культуры, а именно через образ супергероя из комикса Супермена.

Ключевые слова: *Иисус Христос, кинематограф, комиксы, культурный анализ, постмодернистская теология, супергерой.*

В современной науке и философии можно встретить такое словосочетание как «постмодернистская теология». Это словосочетание приобретает определённую популярность в академических кругах, о чём свидетельствуют две книги, вышедшие в двух престижных книжных сериях: *Blackwell Companions to Religion* и *Cambridge Companions to Religion*, – речь идёт соответственно о книгах: *The Blackwell Companion to Postmodern Theology* («Блэкуэллский спутник по постмодернистской теологии») [22] и *The Cambridge Companion to Postmodern Theology* («Кембриджский спутник по постмодернистской теологии») [23]. Примерами исследований так называемой «постмодернистской теологии» могут также служить: [4; 6; 7; 8; 9; 14; 17; 24]. Между тем дать чёткое определение понятия или раскрыть концепт, стоящий за этим словосочетанием, не так просто, ведь существуют различные определения понятий «постмодерн» («постмодернизм») и «теология». Так, американский философ религии и теолог Дэвид Рэй Гриффин показывает, что такое постмодернистская теология с помощью выделения типов постмодернистских теологий: 1) деконструктивная или элиминативная (Марк Тейлор, Карл Рашке, Чарльз Уинкист); 2) конструктивная или ревизионирующая (Дэвид Рэй Гриффин);