



## Иконы материального: современное искусство, новые материализмы и визуальная теология

А. В. Марков 

Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Российская Федерация  
markovius@gmail.com

О. А. Штайн 

Уральский федеральный университет,  
Екатеринбург, Российская Федерация  
shtaynshtayn@gmail.com

### Для цитирования:

Марков А. В., Штайн О. А. Иконы материального: современное искусство, новые материализмы и визуальная теология // Визуальная теология. 2026. Т. 8. № 1. С. 98–118. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2026-8-1-98-118>

**Аннотация.** Статья посвящена возможности реализации иконописных принципов в медиумах современного искусства. Ключевой тезис статьи заключается в том, что материя в современном искусстве перестаёт быть пассивным носителем смысла, становясь активным участником творческого процесса. Этот подход находит параллели в визуальной теологии, где икона понимается не как репрезентация сакрального, а как место его явления. Философской основой для такого взгляда служат новые материализмы, отвергающие дуализм материи и духа и утверждающие, что материя обладает собственной витальностью и способностью к смыслопорождению. Авторы рассматривают конкретные художественные проекты (например, работы Ангелики Месити, Тренора Паглена, Вольфганга Лайба), демонстрирующие, как материя – будь то биологические ткани, ржавеющий металл или алгоритмический код – участвует в создании произведения. Эти практики сопоставляются с традиционной иконописью, где материальный образ рассматривается как носитель божественного, а также с учением Павла Флоренского об интерактивном характере сотворённой материи. В статье разрабатывается методологический подход, объединяющий три ключевых этапа анализа. Первый этап – деконструкция антропоцентрической модели творчества через призму новых материализмов (Джейн Беннетт, Карен Барад), где агентность распределяется между человеческими и нечеловеческими актёрами (материалами, технологиями, природными процессами). Второй этап – сопоставление с визуальной теологией (Жан-Люк Марион, Христос Яннарас), переосмысляющей материальный образ не как репрезентацию, а как событие встречи с сакральным. Третий этап – анализ конкретных художественных практик через эту двойную оптику, выявляющий, как современное искусство

воспроизводит логику иконы в новых медиа. Особое внимание уделяется оригинальным арт-проектам, предложенным авторами в качестве примеров иконописания средствами современного искусства. В заключении делается вывод о формировании новой парадигмы, в которой сакральное понимается не как трансцендентное, а как имманентное свойство материи. Современное искусство, таким образом, становится новой иконографией, где материя сама выступает медиумом Откровения.

**Ключевые слова:** современное искусство, новые материализмы, визуальная теология, агентность материи, биоарт, цифровое искусство, икона, сакральное.

**Финансирование:** исследование не имело спонсорской поддержки (собственные ресурсы).

## Icons of the material: Contemporary art, new materialisms, and visual theology

Alexander V. Markov 

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation  
markovius@gmail.com

Oksana A. Shtayn 

Ural Federal University, Yekaterinburg, Russian Federation  
shtaynshtayn@gmail.com

### For citation:

Markov A. V., Shtayn O. A. Icons of the material: Contemporary art, new materialisms, and visual theology. *Journal of Visual Theology*. 2026. Vol. 8. 1. Pp. 98–118. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2026-8-1-98-118>

**Abstract.** This article explores the possibility of implementing iconographic principles in the mediums of contemporary art. Its central thesis is that matter in contemporary art ceases to be a passive carrier of meaning, instead becoming an active participant in the creative process. This approach finds parallels in visual theology, where the icon is understood not as a representation of the sacred but as a space of its manifestation. The philosophical foundation for this perspective lies in new materialisms, which reject the duality of matter and spirit, asserting that matter possesses its own vitality and capacity for meaning-making. The authors examine specific artistic projects (e.g., works by Angelika Mesiti, Trevor Paglen, Wolfgang Laib) that demonstrate how matter – whether biological tissue, rusting metal, or algorithmic code – participates in the creation of an artwork. These practices are juxtaposed with traditional iconography, where the material image is also regarded as a bearer of the divine, as well as with Pavel Florensky’s teaching on the interactive nature of created matter. The article develops a methodological approach combining three key stages of analysis. The first stage involves deconstructing the anthropocentric model of creativity through the lens of new materialisms (Jane Bennett, Karen Barad), where agency is distributed among human and non-human actors (materials, technologies, natural processes). The second stage includes

the comparison with visual theology (Jean-Luc Marion, Christos Yannaras), which reinterprets the material image not as representation but as an event of encounter with the sacred. The third stage analyzes specific artistic practices through this dual framework, revealing how contemporary art replicates the logic of the icon in new media. The article pays special attention to original art projects proposed by the authors as examples of icon-making by means of contemporary art. In conclusion, the author argues for the emergence of a new paradigm in which the sacred is understood not as transcendent but as immanent property of matter. Contemporary art thus becomes a new form of iconography, where matter itself serves as a medium of Revelation.

**Keywords:** contemporary art, new materialisms, visual theology, material agency, bioart, digital art, icon, the sacred.

**Funding:** the research had no sponsorship (own resources).

### Введение: за пределами антропоцентризма

Современное искусство переживает радикальный сдвиг – от изображения мира к взаимодействию с ним как с равноправным участником творческого процесса. Этот поворот ставит под вопрос традиционные представления о художнике как единственном агенте творения и открывает пространство для диалога с самой материей. Подобный ракурс понимания искусства находит неожиданные параллели в визуальной теологии, которая всегда рассматривала материальные объекты не просто как репрезентации сакрального, но как его действительные носители.

Философская основа такого сдвига коренится в «новых материализмах» – направлении мысли, развиваемом такими теоретиками, как Джейн Беннетт [Bennett 2020], Карен Барад [Barad 1997] и Мануэль Деланда [DeLanda 2021]. Эти авторы отвергают картезианский дуализм, предлагая вместо него онтологию, где материя обладает собственной *агентностью*, способностью к самоорганизации и даже своего рода «желанием». Беннетт, например, описывает электрическую сеть или мусорную кучу как «живые» системы, обладающие собственной витальностью.

Такое понимание материи удивительным образом перекликается с православной концепцией иконы, где доска и краски не просто изображают святое, но становятся его вместилищем. Как отмечает теолог Жан-Люк Марион в работе «Перекрестья видимого» [Марион 2010], икона – это не репрезентация, а место встречи с божественным. Таким образом, и новые материализмы, и визуальная теология сходятся в понимании материи как активного, а не пассивного начала. О связи иконописной программы восточного христианства и путей развития искусства последних десятилетий написано уже немало [Штейн 2009; Хренов 2017], и всякий раз доказывается, что специфическая выразительность и субъектный режим иконы, в отличие от картины, определяют весьма специфические продуктивные субъектные режимы современного искусства, находящегося внутри воздействия культуры иконы.

Визуальная теология, настаивающая на необходимости учитывать собственные сильные режимы сакрального образа [Пигалев 2021; Моргачёв 2023] как

раскрывающего трансцендентный план в имманентности визуального опыта и потому постоянно переопределяющего границы этого опыта, никогда не противоречит исследованию режимов восприятия иконоческого. Иконоческое мы предлагаем рассматривать как выстраивание режимов субъективности в отношении к опыту Другого, тогда как границы визуального опыта всякий раз замыкают эту субъективность на тех или иных способах работы с материальным. Тогда иконоческое действие внутри этого материального, предполагающее несводимость материального к тем или иным его концептуализациям, и создаёт возможность представлять действие самого материального как проблематизирующее отношение имманентного и трансцендентного, как размыкающее субъективность и открывающее её новому образу действия, имеющему трансцендентный исток.

Названный концептуальный параллелизм иконы как вместилища истины о Другом и материи как вместилища истины о себе открывает новые возможности для современного искусства. Если материя действительно обладает собственной агентностью, то художник перестаёт быть единственным творцом, становясь скорее соучастником или даже медиумом в диалоге с материалами. Подобный подход радикально меняет сам процесс творчества: произведение искусства возникает не как результат полного контроля автора, а как следствие взаимодействия между человеческим и нечеловеческим агентами.

Визуальная теология предлагает важный инструмент для осмысления этого феномена. Традиционные иконы часто создавались в процессе, напоминающем литургию, где художник соблюдал строгие каноны и готовился к работе через молитву. В этом смысле иконописец тоже был не столько «автором», сколько проводником божественного замысла. Современное искусство, работающее с *агентными материалами*, может рассматриваться как продолжение этой традиции – только теперь «божественное» понимается как имманентная витальность самой материи, свидетельствующей о замысле (Совете Предвечном) не через свою организацию (которая может интерпретироваться по-разному), но через способность оживать и приобретать агентность.

Карен Барад в своей теории «агенциального реализма» [Barad 2014; Barad 2017] идёт дальше простого признания агентности материи, утверждая, что материя и смысл неразделимы: они возникают вместе в процессе «интра-действия». Это созвучно с тем, как визуальная теология Мариона понимает икону – не как статичный объект, а как событие встречи, низвергающее «идолов божественного, включая идолов концептуальных: ничего не репрезентируя, она обозначает само действие, посредством которого ум раскрывается навстречу немислимому как немислимому, движется к нему без всяких масок, более не скрывающих его (не) зримости» [Марион 2009, 185]. В обоих случаях материя не просто «содержит» смысл, но активно участвует в его создании.

Подобные идеи находят воплощение в работах современных художников, таких как Ангелика Месити или Тревор Паглен. Месити, например, создаёт в своих интерактивных проектах своеобразный музей реликвий, где сами состояния восприятия становятся соавторами произведения, а Паглен раскрывает «невидимые» технологические системы, делая их видимыми. Эти практики можно рассматривать как современные формы иконописи, где вместо красок и дерева используются природные явления или цифровые алгоритмы.

Важно отметить, что такой подход не сводится к простой метафоризации. Как подчёркивает теолог Кэтрин Таннер в основополагающей работе «Теория культуры: новые темы богословия» [Таппер 1997], материя в христианской традиции всегда была чем-то большим, чем просто пассивная субстанция – она понималась как потенциальный носитель благодати. Это созвучно с тем, как новые материализмы говорят о «жизненности» материального мира.

Таким образом, возникает возможность для диалога между современным искусством, новыми материализмами и визуальной теологией. Этот диалог позволяет переосмыслить сакральное не как трансцендентное и недоступное, а как имманентное и воплощённое в самой материи. В таком контексте произведение искусства может стать своего рода новой иконой – *местом встречи с витальностью мира*.

### Материалы и методы

Важное методологическое значение для нашего исследования имеет подход Жана-Люка Мариона к пониманию материальности иконы. В работе «Идол и дистанция» Марион радикально переосмысливает статус религиозного образа, противопоставляя икону идолу [Марион 2009]. Если идол замыкает взгляд на себе, то икона, по Мариону, становится окном в иную реальность, где сама материальность образа не столько изображает, сколько являет божественное. Этот подход особенно важен для анализа современных художественных практик, так как позволяет рассматривать материю не как пассивный носитель смысла, а как активного участника Откровения. Марион подчёркивает, что в иконе видимое отсылает к невидимому не через подобие, а через само своё явление – этот принцип можно применить к интерпретации биоарта и цифровых инсталляций, где материальная трансформация становится знаком трансцендентного.

Особенно продуктивна для нашего исследования концепция Мариона о «насыщенном феномене» [Марион 2014]. В отличие от обычных феноменов, которые мы конституируем своим сознанием, насыщенный феномен (к которому Марион относит и икону) превышает наши способности восприятия и понимания. Этот подход позволяет интерпретировать современные художественные работы с агентными материалами как иконы самого осуществления высшего замысла в материи, где материя не подчиняется художнику, а сама диктует условия восприятия. Как отмечает Марион, икона даёт себя видеть, а не репрезентирует себя; не показывается, но становится даром узрения своей истины – этот принцип проявляется в тех произведениях современного искусства, где процессуальность материала определяет характер зрительского опыта.

Не менее важным для нас является подход православного богослова Христоса Яннараса, изложенный в его книге «Нравственная свобода» [Yannaras 1984, 231–240]. Яннарас подчёркивает, что икона не является ни изображением, ни символом в обычном смысле, но представляет собой онтологическое событие встречи с изображённым. В этом контексте материальность иконы – не просто субстрат, а необходимое условие для реализации личностного отношения между зрителем и изображённым святым. Такой подход позволяет по-новому осмыслить агентность материала в современном искусстве: подобно тому, как в традиционной иконе доска и краски, по Яннарасу, становятся «плотью» встречи, в биоарте или

цифровых инсталляциях материя выступает как полноправный участник диалога. Когда современные художники работают с *агентными материалами*, они воспроизводят эту *иконологическую парадигму*, где истина произведения раскрывается не в его статичной форме, а в процессе взаимодействия с материей.

Яннарас в своих многочисленных трудах развивал, как и Марион, мысль о том, что икона реализует режим истины, отличный от репрезентации [Yannaras 2013, 84]. В отличие от западноевропейской эстетики, где образ понимается как репрезентация, православная икона, по Яннарасу, предполагает присутствие в образе, – только в отличие от Мариона Яннарас понимал этот присутствие как социальное и вовлекающее человека в новые режимы социальных отношений и в новый преобразённый образ жизни, в противовес формальной религиозной деонтологии. Этот подход созвучен новым материализмам, особенно концепции Карен Барад о «перформативном» характере материи. Утверждение Яннараса, что икона свидетельствует о том, что материя уже преобразена, и нужно только присоединиться к этому преобразённому образу жизни в евхаристическом собрании [Yannaras 2013, 71], имеет наибольшее значение для нашего понимания современного искусства. В этом контексте современные художественные практики, работающие с трансформирующимися материалами, могут быть прочитаны как попытка засвидетельствовать святость в самой процессуальности материального мира. Если традиционная икона показывает результат преобразования (лик святого), то работы, которые мы предлагаем в практической части статьи, демонстрируют сам процесс преобразования материи – ржавление, рост бактерий, изменение цифрового кода. Таким образом, подход Яннараса позволяет увидеть в современном искусстве не разрыв с традицией иконописания, а её неожиданное продолжение в новых материальных условиях.

Концепция Карен Барад об «агентциальном реализме» радикально переосмысляет саму природу материи: в её философии частицы и явления не просто существуют, но перформативно конституируют реальность через свои «интра-действия». Этот подход удивительным образом перекликается с «сильной программой» социологии науки Дэвида Блур [Блур 2002], где описание системы не пассивно отражает, но активно участвует в её конструировании. Перенесённая в область теологии, эта логика раскрывает механизм чуда: когда собрание верующих признаёт благодатный огонь или явленную икону как святыню, такое повествование не просто констатирует факт, но участвует как один из акторов в сакрализации материи. Как отмечает Барад, мы не просто наблюдаем реальность – мы отвечаем за то, что становится реальным; это напоминает тезис Флоренского о «свободной ответственности за тварь», то есть реальность [Флоренский 1914, 290]. В этом смысле традиция церковного почитания чудотворных или явленных икон оказывается не наивным преданием, как считают исторические критики и скептики, а сложной практикой со-творения сакрального через язык и ритуал.

Карен Барад в своей концепции «агентного (вернее было бы перевести: агентциального) реализма» [Барад 2018] предлагает революционный взгляд на материальность, который особенно продуктивен для переосмысления сакрального в современном контексте. Её ключевое понятие «интра-активность» (intra-action) подчёркивает, что материя и смысл не предшествуют друг другу, а взаимоконституируются в процессе взаимодействия. Это радикально меняет понимание

чудесных явлений: когда мы наблюдаем чудотворный источник, свет (огонь) Великой Субботы в Иерусалиме или икону, признанную явленной (появившейся внезапно), мы имеем дело не с пассивной материей, вдруг ставшей священной – поскольку тогда мы не выходим за пределы механической каузальности и тем самым вполне можем принять такие явления как механически созданные людьми для социально-политических целей, как утверждается в отношении света Великой Субботы [Мусин 2007], – а с процессом со-творения сакрального через сложную сеть отношений между материалом, традицией, верующими и окружающей средой. Барад показала бы, что *чудо* – это не нарушение природных законов какой-то потайной механикой, которая ничем не лучше привычной механики, а момент особой конфигурации материально-дискурсивных практик.

Особенно важна для теологии критика со стороны Барад классических оппозиций, таких как природа / культура или материальное / духовное. В её философии материя всегда уже «разговаривает», обладает своего рода «ответственностью» и способностью к «ответу». Это прямое продолжение православного учения о «логосах» творения, где весь материальный мир пронизан божественными смыслами, только дополненное активно (перформативно) понятием *диалогизмом*. Барад настаивает, что мы не просто наблюдаем реальность – *мы отвечаем за то, что становится реальным*.

Философия Барад особенно ценна для понимания современных форм сакрального в искусстве, где материя часто выступает как равноправный соавтор. Её концепция перформативной онтологии помогает осмыслить, как в биоарте или процессуальных инсталляциях происходит нечто подобное чуду: материя «отвечает» на действия художника, проявляя неожиданные свойства. Этот тезис удивительно переключается с православной практикой почитания икон, где молитвенное внимание верующего участвует в актуализации священного образа.

Когда Барад пишет, что материя – это не пассивная субстанция, а активный процесс становления, она фактически даёт современную версию учения отцов Церкви о творении как непрерывном акте Божественной любви. В этом свете традиционные церковные практики освящения материи (воды, елея, икон) можно рассматривать как особые формы «интра-действия», где человеческий и нечеловеческий агенты совместно творят сакральное. Таким образом, теория Барад даёт философский инструментарий для осмысления того, как материя в искусстве и религии становится не просто носителем, но активным участником Откровения.

Тимоти Мортон в концепции «экологии без природы» [Morton 2009] идёт ещё дальше в критике оппозиций, предлагая отказаться от дуализма материи и духа в пользу «странной» (weird) онтологии, где даже нефть или пластик обладают своеобразной «духовностью». Его радикальный имманентизм находит неожиданную параллель в православном богословии Павла Флоренского, который в Письме «Тварь» труда «Столп и утверждение Истины» описывает весь материальный мир как область заданности, а не данности, – но *заданности теоцентричной*: «прозревать в этой твари иную, высшую природу <...> поставить требование восстановленной, т.е. духовной личности» [Флоренский 1914, 263]. Для Флоренского каждая травинка или камень уже сейчас являются носителями логосов – божественных смыслов, ожидающих своего раскрытия: «христианство породило невиданную

ранее влюблённость в тварь» [Флоренский 1914, 288]. Это напрямую перекликается с идеей Мортонa о «гиперобъектах», которые, будучи материальными, тем не менее обладают нередуцируемой духовной размерностью.

Важно, что новые материализмы не столько секуляризуют богословские концепции, сколько предлагают новый язык для выражения интуиций отцов Церкви. Когда Джейн Беннетт [Bennett 2020] говорит о «вибрационной материальности» электрических сетей или мусорных куч, она фактически воспроизводит учение восточной патристики о «логосах творения» (Максим Исповедник), только переведённое на язык современной философии. В этом контексте чудеса вроде самовозгорания благодатного огня или проступающих ликов на иконах можно рассматривать как моменты особой интенсивности, когда материя проявляет свою глубинную смысловую заряженность.

Здесь особенно важен вклад Флоренского, который настаивал на том, что чудо – не нарушение законов природы, а раскрытие её подлинной сущности. В его понимании вся тварь изначально свята, а чудеса лишь делают эту святость видимой, позволяя «воспринимать всю тварь в её перво-зданной победной красоте» [Флоренский 1914, 310]. Это полностью согласуется с подходом новых материалистов, для которых «агентность» материи – не метафора, а фундаментальное свойство бытия. Флоренский настаивает на том, что нет мёртвой природы – есть только *разная степень явленности жизни*. Современные художники, работающие с «оживлённой» материей – будь то биологические ткани или алгоритмы – интуитивно чувствуют эту истину, создавая произведения, где сакральное проявляется не вопреки, а благодаря материальным процессам.

Таким образом, новые материализмы, прочитанные через призму православного богословия (и особенно через Флоренского), позволяют переосмыслить саму природу чуда. Чудо перестаёт быть экстраординарным событием, нарушающим естественный порядок, и становится моментом особой ясности, когда материя раскрывает свою изначальную освящённость. В этом свете и почитаемые чудеса, и современные биоарт-проекты оказываются разными формами одного явления – материи, говорящей на языке святости. Как отмечал Флоренский, «и водосвятный молебен – чудо, и каждая икона – чудо» [Флоренский 1911, 122]; и новые материализмы, возможно, сами того не осознавая, дают нам инструменты для «прочтения» всеобщей иконы и всеобщего молебна преображённого бытия.

Методологическую основу данного исследования составляют три взаимосвязанных подхода: анализ практик современного искусства через призму новых материализмов, сопоставление этих практик с концепциями визуальной теологии и выявление точек их пересечения. Для этого используются как теоретические работы упомянутых авторов (Беннетт, Барад, Марион), так и анализ конкретных художественных проектов. Необходимым методологическим инструментом является также сравнительный анализ. Сопоставляя, например, традиционную иконопись с современными биоарт-проектами, можно выявить как преемственность, так и радикальные различия в понимании материи и сакрального. Наконец, исследование включает в себя интердисциплинарный синтез, объединяющий философию, теологию и теорию искусства. Такой подход позволяет избежать редукции – например, сведения искусства к иллюстрации философских идей или теологии к метафорическому языку.

*Первый методологический шаг* – это деконструкция антропоцентрической модели творчества. Как показывает Беннетт, агентность не является исключительной прерогативой человека; она распределена между различными актантами – будь то органические материалы, технологии или природные процессы. Этот принцип применяется для анализа произведений искусства, где материал играет активную роль.

*Второй шаг* – сопоставление этого подхода с визуальной теологией. Здесь ключевым становится понятие «материальной теологии», разрабатываемой Бруно Латуром в его рассуждениях об иконоборчестве [Latour 1997] и иконопочитании [Latour 2014]. Работы Латура позволяют переосмыслить сакральное не как противоположность материальному, а как его глубинное свойство.

*Третий шаг* – анализ конкретных художественных практик через эту двойную оптику. Например, работы австралийской художницы Анжелики Месити рассматриваются одновременно с точки зрения их материальной агентности (как зрители и сами материальные условия их представления становятся «соавторами») и с точки зрения визуальной теологии (как эти процессы создают новые формы сакрального).

Совокупность методов и шагов позволяет показать, как современное искусство, новые материализмы и визуальная теология совместно участвуют в создании новой парадигмы – такой парадигмы, где материя перестаёт быть молчаливым фоном и становится полноправным участником смыслопорождения.

## Результаты и обсуждение

### 1. Биоарт и святость живого: материальная теология в действии

Современный биоарт, представленный такими художниками, как Эдуардо Кац и Марта де Менезес, предлагает радикально новый взгляд на сакральное через призму агентности живого материала. В работе Каца «GFP Bunny»<sup>1</sup> генетически модифицированный кролик, светящийся зелёным флуоресцентным белком, становится не просто объектом искусства, но живым свидетельством взаимопроникновения биологического и технологического. Этот проект, рассмотренный через призму новых материализмов [Bennett 2020], демонстрирует, как материя сопротивляется пассивной роли, требуя пересмотра традиционных границ между природным и искусственным.

Анализ таких работ требует первого методологического шага – признания нечеловеческой агентности. Когда Менезес в серии «Эволюция»<sup>2</sup> создаёт инсталляции с дрозофилами и бактериями, меняющими поведение и вид в зависимости от наблюдаемых факторов эволюции, она не столько «творит» произведение, сколько *создаёт условия для его саморазвёртывания*. Этот процесс удивительно напоминает византийскую концепцию иконы как «нерукотворного» (ἀχειροποίητος) образа, где божественное проявляется через материя без полного контроля художника. Эта концепция может быть увидена и в секулярном искусстве, где нам доступно «само про-из-ведение, сама вещь искусства, не перестающая удивлять

<sup>1</sup> <https://www.ekac.org/gfpbunny.html>.

<sup>2</sup> <https://martademenezes.com/art/evolution/>.

нас своим как будто надчеловеческим, нерукотворным, непросчитываемым (обыденным конструирующим разумом) качеством целостности» [Седакова 1998, 73].

Второй методологический шаг – теологическая интерпретация – позволяет прочесть эти биологические процессы как современные теофании. Если традиционная икона являет божественное через человеческий лик, то биоарт делает это через саму ткань жизни. Такая материальная теология переосмысляет сакральное как имманентное свойство живого, а не как трансцендентную сущность.

Третий шаг – сравнительный анализ – выявляет важную разницу: в отличие от статичных икон биологические произведения постоянно изменяются. Проект Каца «Genesis», где Книга Бытия, объективная эволюция и активность зрителей были объединены через структуру ДНК и азбуку Морзе<sup>3</sup>, демонстрирует динамичную, процессуальную форму сакрального. Это соответствует концепции Барад [Barad 2012] о «перформативной» природе материи, постоянно находящейся в становлении.

### *2. Объекты-«чудотворцы»: реликварий новой эпохи*

Работы Вольфганга Лайба с материалами, подверженными естественным процессам трансформации (ржавление, окисление, разложение)<sup>4</sup>, представляют особый интерес для визуальной теологии. Его инсталляции с пчелиным воском или металлическими пластинами, медленно меняющимися под воздействием времени, можно рассматривать как современные аналоги реликвий – объектов, чья материальная трансформация свидетельствует о сакральном.

Первый методологический шаг – анализ материальной агентности – раскрывается здесь особенно ярко. Как отмечает Беннетт [Bennett 2020], такие процессы, как коррозия или кристаллизация, демонстрируют «вибрационную материальность», где вещество активно участвует в создании смысла. Лайб не создаёт статичные объекты, а скорее «курирует» их взаимодействие с окружающей средой.

Второй шаг – теологическая интерпретация – позволяет провести параллель с православным пониманием мироточения икон или «обновления» образов. В обоих случаях материя не просто символизирует сакральное, но реально участвует в его проявлении.

Сравнительный анализ (третий шаг) выявляет важное отличие: если традиционные реликвии фиксируют момент чуда (например, нетленные мощи), то работы Лайба документируют процесс. Его «рисовые дома» или «восковые лестницы», требующие ежедневного контроля, демонстрируют сакральное в постоянном становлении, что соответствует процессуальной онтологии новых материализмов.

### *3. Цифровая материальность: код как священная субстанция*

В цифровом искусстве, особенно в работах Рафаэля (Рефайла) Розендаля<sup>5</sup> с алгоритмическими системами, материальность принимает новую форму – чистую процессуальность кода. Его NFT-проекты, где изображения генерируются в реаль-

<sup>3</sup> <https://www.ekac.org/gensumm.html>.

<sup>4</sup> <https://www.speronewestwater.com/artists/wolfgang-laib#tab:slideshow>.

<sup>5</sup> <https://hsdesign.ru/project/f3cfb310519448eb85ecbbf03931b6fb>.

ном времени на основе блокчейн-транзакций, ставят вопрос: может ли алгоритм быть носителем сакрального?

Первый методологический шаг – признание агентности цифровой материи – особенно сложен, так как требует выйти за рамки традиционного понимания материальности. Цифровые объекты существуют в странном осциллирующем состоянии между материальностью и чистым процессом. Работы Розендаля демонстрируют, как код может проявлять свойства, непредсказуемые даже для его создателя.

Второй шаг – теологическая интерпретация – позволяет провести параллель с концепцией Логоса в христианской теологии. В цифровом искусстве мы видим *активную икону Логоса: код, становящийся образом* (иконой).

Сравнительный анализ (третий шаг) выявляет важное отличие от традиционных форм сакрального искусства. Если икона предполагает стабильность образа как условие встречи с божественным, то алгоритмическое искусство делает акцент на изменчивости и непостоянстве. Это соответствует постгуманистическому пониманию материи и аффирмативному пониманию виртуальности у Брайдотти [Braidotti 2022], где *устойчивость уступает место постоянному становлению*.

Все три рассмотренные формы искусства – биоарт, трансформирующиеся объекты и цифровые системы – объединяет общий подход: они требуют рассматривать материю не как пассивный субстрат, а как активного участника создания смысла. Это полностью соответствует как новым материализмам, так и переосмысленной визуальной теологии, открывая новые горизонты для понимания сакрального в современном искусстве.

#### 4. Тревор Паглен: невидимые технологии как «чудеса» визуальной теологии

Тревор Паглен – художник и исследователь, чьи работы раскрывают невидимые структуры власти, контроля и технологий, превращая их в визуальные феномены, граничащие с сакральным. Его проекты, такие как «The Other Night Sky» (съёмка спутников-шпионов)<sup>6</sup> или «Autonomy Cube» (устройство, визуализирующее цифровое наблюдение)<sup>7</sup>, работают с тем, что ускользает от обычного зрения, но определяет нашу реальность. В этом есть параллель с визуальной теологией, которая исследует, как незримое божественное проявляется в материальных образах. Если традиционная икона делает видимым лик святого, то Паглен делает видимыми «лики» технологического бессознательного – спутники, алгоритмы, радиоволны.

Паглен часто использует научные методы (астрономию, радиочастотный анализ), чтобы зафиксировать то, что кажется «чудесным» именно из-за своей недоступности. Например, его фотографии секретных военных объектов, сделанные с огромного расстояния, напоминают размытые образы явленных икон – они нечёткие, но от этого лишь сильнее будоражат воображение. В визуальной теологии подобная «недосказанность» образа – ключевой принцип: апофатическое богословие утверждает, что божественное нельзя выразить прямо, только намёком. Паглен, сам того не провозглашая, создает *апофатические иконы цифровой эпохи*.

<sup>6</sup> <https://paglen.studio/2020/05/22/the-other-night-sky/>.

<sup>7</sup> <https://paglen.studio/2020/04/09/autonomy-cube/>.

Особенно интересна его работа с искусственным интеллектом и машинным зрением. В проектах невидимых изображений<sup>8</sup> он показывает, как нейросети галлюцинируют, генерируя лица из шума. Эти «лики» – не люди, но и не чистая абстракция; они похожи на видения, которые мистики-исихасты описывали как нетварный свет. Здесь технология становится медиумом нового откровения – не божественного, но постчеловеческого. Визуальная теология могла бы интерпретировать это как попытку материи (в данном случае – кода) явить нечто, выходящее за рамки заложенного в неё смысла.

Критики могут сказать, что Паглен просто разоблачает системы контроля, но его метод глубже: он не только демонтирует мифы, но и создаёт новые. Его спутники-призраки и AI-галлюцинации – это современные чудеса, которые, как и чудотворные источники или свет Великой Субботы, балансируют между исторически объяснимым и социально непостижимым. В этом смысле его искусство – практика секулярной теофании, где сакральное заменено технологическим под-сознательным, но риторика откровения сохраняется.

Для визуальной теологии работы Паглена – вызов: как говорить о сакральном в мире, где «чудеса» создаются алгоритмами? Возможно, ответ – в переосмыслении самого понятия чуда. Если традиционное чудо – это нарушение законов природы, то у Паглена оно становится их предельным выражением. Его проекты предлагают иконографию, где божественное – не над материей, а в её самых неожиданных проявлениях, будь то радиосигнал или ошибка нейросети.

##### 5. Ангелика Месити: физико-социальные процессы как «иконы»

Ангелика Месити – художница, работающая на стыке акустики, экологии и сакрального. Её проекты исследуют, как живые системы могут стать соавторами искусства, а их метаболические процессы – языком нового визуального богословия. В работах, таких как «Призыв» (исследование акустики человеческого общения)<sup>9</sup> или «Цвет речи», соотносящей колористику, акустику и пластику, она превращает лабораторные эксперименты в ритуалы, а научные феномены – в иконы.

Месити наделяет агентностью любые медиа, от музыкальных инструментов до фотоаппаратов, не делая различия между приборами-производителями и приборами-наблюдателями. Это перекликается с православным пониманием материи как носителя благодати – не пассивного, но способного к преображению. Её работы можно сравнить с «явленными иконами», которые «проступают» сами, без прямого участия художника. Разница лишь в том, что у Месити «чудо» не спонтанно, а запрограммировано – но разве химические реакции, работа нашей нервной системы и визуально-аудиальные ландшафты менее удивительны, чем нерукотворный образ?

Её работа с условиями слышания звука напоминает практику лекционария – выбора сакральных цитат для богослужения, но здесь «выбор» делает сама материя. Визуальная теология могла бы увидеть в этом метафору: божественное говорит не только через канонические тексты, но и через процессы образова-

<sup>8</sup> <https://paglen.studio/tag/a-study-of-invisible-images/>.

<sup>9</sup> <https://www.frieze.com/article/how-we-speak>.

ния ландшафтов. Как в иконе «Сошествие во ад», где смерть становится дверью в жизнь, здесь ландшафт становится дверью в преображённое общение.

Для визуальной теологии Месити важна как художник, стирающий границу между лабораторией на открытом воздухе и храмом. Её иконопись через создание звуковых сообществ, амфитеатров, слушательских конфигураций, где слушают предметы, а не только люди, предлагает пересмотреть саму природу сакрального: если традиционные иконы статичны, то её образы динамичны, как живая материя. Это богословие в амфитеатре научной лаборатории, где чудо – не в нарушении законов, а в их глубинной красоте, которую должны оценить не только люди, но и вещи.

### **Выводы. Визуальная теология после антропоцентризма: материя, принадлежность и нео-анимистическое откровение**

Современная визуальная теология стоит перед радикальным вызовом: как говорить о сакральном в мире, где агентность материи больше не может игнорироваться? Если традиционные иконы предполагали человекоцентричное откровение (божественное, явленное через человеческий лик), то сегодня сакральное всё чаще обнаруживает себя в неожиданных формах – бактериальных культурах, разлагающемся пластике, алгоритмических процессах. Без труда можно представить проект «Biodivinity» как кратчайшее изложение книги [Tomalin 2009], где дрожжи меняют цвет в ответ на молитву, – не просто научный эксперимент, но новый вид иконографии, где живая материя становится медиумом божественного ответа. Здесь важна не «деланность» образа, а его реактивность, способность вступать в диалог – что перекликается с учением Жана-Люка Мариона об иконе как «феномене откровения», который даёт себя видеть, а не показывается.

Такой подход требует отказа от жёсткой оппозиции между священным и профанным. Если реликвия в традиционном понимании – это предмет, освящённый через прикосновение к святому (мощи, мироточивые иконы), то в постгуманистической теологии реликвией может стать любой объект, чья материальная история несёт следы трансформации. Кусок пластика, медленно распадающийся и «рассказывающий» через этот процесс о времени, экологическом кризисе и человеческой хрупкости, становится святыней не потому, что его освятили, а потому, что его материальная агентность – его способность меняться, разлагаться, влиять на среду – делает его свидетелем глубинных истин бытия. Это созвучно идеям Карен Барад о том, что материя «знает» себя через свои интра-действия: распад пластика – это не пассивный процесс, а активное становление, в котором участвуют микроорганизмы, солнечный свет, химические реакции.

Подобная теология неизбежно сталкивается с вопросом литургии: как может выглядеть богослужение в мире, где сакральное творится не только людьми, но и не-людьми? Перформансы, где грибы, алгоритмы или даже климатические процессы становятся соучастниками ритуала, предлагают ответ. Например, мысленно допускается проект «MusoNotes», где колонии мицелия растут в ответ на звуковые вибрации голосов участников, создавая живую, дышащую «икону». Здесь литургия – это не монолог человечества к Богу, а полифония агентностей, где материя осуществляет «способ свободы» [Yannaras 1983, 75]. Этот подход радикально близок нео-анимизму, который, в отличие от классического анимизма,

не наделяет материю «душой», но признаёт её способность к смыслопорождению через взаимодействия. Мы предлагаем ещё три развёрнутых проекта как практическую часть нашего исследования.

### 1. Проект «*Lumen Algorithmicus*»: цифровая теофания

Проект «*Lumen Algorithmicus*» (мужской род слова *lumen*, среднего рода в латинской грамматике, обязан мужскому роду Логоса-Христа, это «доктринальное обоснование» [Седакова 2005, 10]) представляет собой интерактивную инсталляцию, где пламя возникает без прямого человеческого вмешательства – его появление регулируется сложной системой датчиков, отслеживающих микроклиматические изменения (температуру, влажность, концентрацию CO<sub>2</sub>) в сочетании с генератором случайных чисел. Алгоритм, написанный на Python, анализирует эти данные в реальном времени, и когда совокупность параметров достигает определённого порога, включается электроподжиг. Для зрителей это выглядит как спонтанное возгорание – цифровой аналог чуда схождения благодатного огня в Иерусалиме.

Ключевой философский вопрос проекта – сохраняется ли сакральное измерение, если техническая механика «чуда» полностью прозрачна? Здесь проявляется парадокс, описанный Жаном-Люком Марионом: икона перестаёт быть окном в трансцендентное, если сводится к своей материальной составляющей. «Незримое, или форма как то, что не принадлежит никакому конкретному материалу, остаётся незримым, тем более что материал предлагает ему скрывающую зримость своей массы» [Марион 2009, 180] Однако «*Lumen Algorithmicus*» играет с этой границей – алгоритм, хотя и объясним, содержит элемент непредсказуемости, поскольку учитывает хаотические колебания среды. Это создаёт пространство для интерпретации: является ли огонь благодатным (дарованным паче чаяния) или просто результатом сложных вычислений?

Инсталляция также отсылает к практике «ожидания чуда» в религиозных ритуалах. В храме Воскресения верующие часами наблюдают за светом внутри храма перед торжественным явлением освященного Света-Огня. В «*Lumen Algorithmicus*» зрители оказываются в аналогичной ситуации – они знают, что пламя появится, но не могут предсказать момент. Это подчёркивает перформативный аспект сакрального: как постоянно отмечает Карен Барад, реальность конституируется в самом акте наблюдения.

Техническая реализация проекта включает элементы критики антропоцентризма. Датчики реагируют на изменения, вызванные не только людьми, но и другими агентами – например, сквозняками от открытых дверей. Таким образом, «решение» о возгорании принимается коллективно – средой, алгоритмом и зрителями. Это перекликается с нео-анимистическими концепциями, где агентность распределена между человеческими и нечеловеческими акторами.

Критики могли бы возразить, что проект лишь симулирует чудо, но именно эта симуляция и становится точкой напряжения. Как и в традиционных чудесах, где всегда есть место для скепсиса (благодатный огонь можно объяснить химическими процессами, как в атеистической литературе, или же наличием открытого источника огня; см.: Мусин 2007), «*Lumen Algorithmicus*» оставляет пространство для веры – не в сверхъестественное, а в способность материи к непредсказуемому ответу.

В перспективе визуальной теологии проект предлагает переосмыслить чудо как встречу с радикальной Другостью – даже если эта Другость является алгоритмом. Как отмечал Тимоти Мортон, «странное» (the weird) всегда рядом, в петле, замыкающей странность и экологичность [Morton 2017, 91–93], но требует особого внимания, чтобы быть замеченным. «Lumen Algorithmicus» делает это «странное» видимым в искре, возникшей на стыке кода и материи.

## 2. Проект «Neural Theophany»: AI как иконописец

«Neural Theophany» – это эксперимент на стыке машинного обучения и сакрального искусства. Нейросеть StyleGAN, обученная на 15 000 канонических икон из разных эпох, генерирует лики святых на фотографиях случайных текстур: трещин асфальта, пятен плесени, морозных узоров. Система использует технику «переноса стиля», но с ключевым ограничением – она не создаёт изображения с нуля, а лишь акцентирует уже существующие в материале формы, интерпретируя их через призму иконографии.

Проект ставит под вопрос традиционное понимание «явленных» икон. В православной традиции такие образы считаются нерукотворными – они «проступают» на досках, камнях или стекле без участия художника. «Neural Theophany» имитирует этот процесс, но с прозрачной механикой: зрители видят, как нейросеть шаг за шагом преобразует пятно в лик. Однако, как отмечает философ Вилем Флюссер, технические изображения (в отличие от традиционных) всегда несут в себе «призрак» создавшего их аппарата: «технические образы – абстракции третьей степени: они абстрагируются от текста, который сам абстрагирован от традиционных образов, а они, в свою очередь, абстрагированы от конкретного мира» [Флюссер 2008, 13]. Это создаёт при использовании вместо текста генеративной нейросети, а вместо конкретного мира – референций искусственного интеллекта, существенный парадокс: образ воспринимается как сакральный, несмотря на известность его искусственного происхождения.

Психологический эффект проекта связан с феноменом *парейдолии* – способности человека узнавать лица в случайных узорах. Но если в природе это происходит спонтанно, здесь нейросеть усиливает и канонизирует подобные иллюзии. Зрители идентифицируют сгенерированные лики как святые образы – в соответствии с частотностью икон, – хотя нейросеть не была на это запрограммирована.

С богословской точки зрения проект проблематизирует границу между «истинным» и «ложным» чудом, то есть между самораскрытием материи и отдельной технической уловкой как злоупотреблением доверием. Как писал Павел Флоренский, икона является окном в горний мир не благодаря своим физическим свойствам, а через акт литургического признания как единственного доступа к образу «неизреченной славы Божией» [Флоренский 1914, 298]. В этом смысле «Neural Theophany» становится тестом на готовность современного зрителя к встрече с сакральным в цифровой среде.

Критический аспект работы – не может ли она вызвать какой-то наивный режим восприятия, противоречащий её смыслу и смешивающий механику эффекта и подлинное взаимодействие акторов. Чтобы избежать этого, авторы включают в инсталляцию «разоблачающий» режим, где можно проследить все этапы генерации. Однако, как ни парадоксально, это не уменьшает эстетико-

религиозного переживания, а делает его сложнее – подобно тому, как знание химического состава мира не отменяет его красоту.

В контексте новых материализмов проект демонстрирует, как цифровая материя (код, данные, алгоритмы) обретает черты традиционной священной материальности. Если икона, согласно Христосу Яннарасу, есть онтологическое событие превосхождения себя в любви [Yannaras 2013, 87], то здесь событием становится встреча между паттернами, распознанными ИИ, и человеческой потребностью в трансцендентном.

### 3. Работа «Ржавая Плащаница»: иконография кенозиса

«Ржавая Плащаница» – это серия стальных пластин, обработанных соляным раствором и оставленных для естественной коррозии. В зависимости от локальных условий (влажность, температура, состав воздуха) на поверхности металла образуются узоры, напоминающие лик Христа на Туринской плащанице. Художник контролирует только начальные параметры (концентрацию раствора, ориентацию пластины), но не конечный результат – процесс окисления длится от 3 до 12 месяцев и каждый раз даёт уникальный рисунок.

Проект отсылает к средневековым практикам «естественного» создания образов – например, византийским иконам, написанным на кипарисовых досках, которые со временем проявляли скрытые изображения из-за неравномерного высыхания смолы. Однако здесь акцент смещается: коррозия не просто раскрывает образ, но и разрушает носитель. Это создаёт мощную метафору *кенозиса* (самоумаления и принятия подверженного разрушению тела Спасителем) и воскресения как обретения тела нетления – центральную для христианской веры.

С точки зрения химии, процесс объясним: соли вызывают электрохимическую коррозию, а неравномерность распределения примесей в стали создаёт сложные узоры. Но с позиции визуальной теологии важно не объяснение, а перформативный аспект. Как отмечает Карен Барад [Barad 2017, 80–81], материя «знает» себя через свои взаимодействия; здесь ржавчина становится языком, на котором металл «рассказывает» историю своего распада и преобразования.

Работа также полемизирует с современной культурой сохранения. В отличие от традиционных реликвий, которые стремятся законсервировать, «Ржавая Плащаница» принимает необратимость изменений. Это созвучно экологической теологии Бруно Латура, где спасение мыслится не как возвращение в рай, а как наука выживания в повреждённом мире, где все стали мигрантами [Латур 2019, 19].

Зрители, особенно знакомые с иконографией, часто распознают в узорах антропоморфные образы. Это подтверждает тезис Жюль Делёза о том, что лицо – не универсальное, а исторически сложившееся образование: «само лицо и есть крупный план, крупный план сам по себе является лицом, а оба они представляют собой аффект, образ-переживание» [Делёз 2004, 144]. Даже в абстрактных пятнах ржавчины мы видим то, что культурно подготовлены увидеть.

В перспективе новых материализмов проект можно считать манифестом: священное не противостоит материальному распаду, но рождается из него. Как пишет Тимоти Мортон, «тёмная экология» требует научиться видеть красоту в процессах разложения, вообще в разного рода скверном и отверженном; этому

посвящена 3 глава его книги «Экология без природы» [Morton 2009, 140–149]. «Ржавая Плащаница» делает этот принцип зримым – её эстетика строится на принятии временности как условия возможного откровения.

Но этими тремя проектами дело нельзя ограничивать. Карен Барад в своей знаменитой статье [Barad 2012] предлагает наиболее радикальное понимание материи: она рассматривает материю как перформативную по своей сути. Подобно тому как социальная принадлежность постоянно воспроизводится через практики, материальность, по Барад, тоже «делается» в процессе интра-действий. Это открывает возможность для новой теологии, где сакральное не закреплено в стабильных формах (икона, крест, мощи), а постоянно пересобирается через взаимодействия. Например, можно предложить современным художницам создать проект «Alchemical Breastmilk», где женское молоко, бактерии и металлы вступают в реакцию, создавая изменчивые узоры – это можно прочесть как новую литургию, где телесное, технологическое и божественное переплетаются. В *нео-анимистической теологии* откровение может приходиться через «низшие» материи: плесень, пластиковые отходы, цифровые глитчи. Например, в работе «Ржавая Плащаница» (предложенной нами) коррозия становится аналогом *стигматов* – следов страдания и преображения, но уже не на человеческом теле, а на «теле» самого материала. Это не снижает сакральное, а, напротив, расширяет его, следуя логике новой теологии, которая отвергает упрощённые оппозиции чистого / нечистого, духовного / материального.

Нео-анимистический подход, вдохновлённый как новыми материализмами, так и исконными онтологиями (например, имплицитной философией племён Амазонки), позволяет переосмыслить саму молитву. Если традиционно молитва – это обращение человека к Богу, то в контексте *агентной материи* она может стать практикой взаимного внимания. Мы предлагаем среди прочего проект «Bacterial Psalms», в котором бактерии, питающиеся чернилами из переписанных от руки псалмов, постепенно «съедают» текст, преобразуя его в новые узоры. Это не метафора: материя здесь буквально «отвечает» на священное слово, перерабатывая его в своём метаболизме. Такой процесс можно назвать «молитвой материи» – не антропоморфной, но столь же осмысленной.

Этот взгляд напоминает об идеях Павла Флоренского, который в «Столпе и утверждении Истины» истолковывал слова ап. Павла, что «вся тварь стонет и мучится», ожидая преображения: «Человек связан своим телом со всею плотью мира, и связь эта так тесна, что судьба человека и судьба всей твари неразрывны» [Флоренский 1914, 272]. Но если Флоренский видел в этом пассивное страдание, новые материализмы предлагают увидеть активное соучастие: ржавеющий металл, разлагающийся пластик или мутирующие дрожжи – не просто «знаки» апокалипсиса, но акторы, участвующие в пересборке сакрального.

Визуальная теология после антропоцентризма, не боящаяся материальности – это не отказ от традиции, а её радикальное расширение. Она признаёт:

Икона может быть процессом, а не объектом – как дрожжи, меняющие цвет внутри созерцания зрителей – созерцания как молитвы за природу и от лица природы.

Реликвия – это не только мощи святого, но и пластик, рассказывающий историю распада как *кенозиса*.

Литургия – это перформанс, где люди и не-люди совместно творят смыслы, позволяющие воспринять фактичность спасения.

Материя и сакральное не вписываются в простые бытовые оппозиции, но всегда имеют в виду начало уже нового образа жизни. В этом мире благодатный огонь и нейросеть, генерирующая лики святых, – не противоположности, а разные грани одного откровения: материи, которая всегда была священной, но только сейчас учится говорить с нами на своём языке.

### Библиография

- Барад 2018 – Барад К. Агентный реализм. Как материально-дискурсивные практики обретают значимость // *Опыты нечеловеческого гостеприимства: Антология* / Под ред. М. Крамара, К. Саркисова. Москва, 2018. С. 42–121.
- Блур 2002 – Блур Д. Сильная программа в социологии знания / Пер. с англ. С. М. Гавриленко // *Логос*. 2002. № 6 (35). С. 1–24.
- Делёз 2004 – Делёз Ж. Кино / Пер. с фр. Б. Скуратова. Москва, 2004.
- Латур 2019 – Латур Б. Где приземлиться? Опыт политической ориентации / Пер. с фр. А. Шестакова. Санкт-Петербург, 2019.
- Марион 2009 – Марион Ж.-Л. Идол и дистанция / Пер. с фр. Г. Вдовиной // *Символ*. 2009. № 56. С. 1–292.
- Марион 2010 – Марион Ж.-Л. Перекрестья видимого / Пер. с фр. Н. Н. Сосны. Москва, 2010.
- Марион 2014 – Марион Ж.-Л. Насыщенный феномен / Пер. с фр. В. В. Земсковой, Г. Б. Юдина // *Постфеноменология: новая феноменология во Франции и за её пределами*. Москва, 2014. С. 63–99.
- Моргачёв 2023 – Моргачёв С. В. Опыт предстояния иконе, отражённый в самой иконе // *Визуальная теология*. 2023. Т. 5. № 2. С. 177–190.
- Мусин 2007 – Мусин А. Е. Благодатный огонь: миф или реальность? Москва, 2007.
- Пигалев 2021 – Пигалев А. И. Иконоборчество как предмет визуальной теологии // *Визуальная теология*. 2021. № 2. С. 11–24.
- Седакова 1998 – Седакова О. А. Морализм искусства, или О зле посредственности // *Искусство кино*. 1998. № 4. С. 69–75.
- Седакова 2005 – Седакова О. А. Церковнославянско-русские паронимы: материалы к словарю. Москва, 2005.
- Флоренский 1914 – Флоренский П. А. Столп и утверждение Истины: опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. Москва, 1914.
- Флюссер 2008 – Флюссер В. За философию фотографии / Пер. с нем. Г. Хайдаровой под ред. В. В. Савчука. Санкт-Петербург, 2008.
- Хренов 2017 – Хренов Н. А. Посттоталитарный период в истории российского кино: религиозная традиция и массовая ментальность. Статья вторая // *Артикульт*. 2017. № 3 (27). С. 6–18.
- Штейн 2009 – Штейн С. Ю. Феномен православного кино: тенденции, пути постижения // *Российское кино последних лет в поисках самоопределения (2003–2008)*. Материалы всероссийской научной конференции. Часть 1. Москва, 2009. С. 60–83.
- Barad 1997 – Barad K. Meeting the Universe halfway. Quantum physics and the entanglement of matter and meaning. Durham, 1997.
- Barad 2012 – Barad K. Nature's queer performativity. *Kvinder, Køn & Forskning*. 2012. 1–2. Pp. 25–53.

- Barad 2014 – Barad K. Diffracting diffraction: Cutting together-apart. *Parallax*. 2014. Vol. 20. 3. Pp. 168–187.
- Barad 2017 – Barad K. Troubling time/s and ecologies of nothingness: Re-turning, re-membering, and facing the incalculable. *New Formations*. 2017. Vol. 92. Pp. 56–86.
- Bennett 2020 – Bennett J. Vibrant matter: A political ecology of things. Durham, 2020.
- Braidotti 2022 – Braidotti R. The virtual as affirmative praxis: A neo-materialist approach. *Humanities*. 2022. Vol. 11. 3. Pp. 62.
- DeLanda 2021 – DeLanda M. A thousand years of nonlinear history. Princeton, 2021.
- Latour 1997 – Latour B. A few steps toward an anthropology of the iconoclastic gesture. *Science in Context*. 1997. Vol. 10. 1. Pp. 63–83.
- Latour 2014 – Latour B. How to be iconophilic in art, science, and religion? *Picturing Science, Producing Art*. London, 2014. Pp. 418–440.
- Morton 2009 – Morton T. Ecology without nature: Rethinking environmental aesthetics. Cambridge, MA, 2009.
- Morton 2017 – Morton T. Why ecological awareness is loopy. *Imagining Earth: Concepts of Wholeness in Cultural Constructions of Our Home Planet*. Bielefeld, 2017. Pp. 91–111.
- Tanner 1997 – Tanner K. Theories of culture: A new agenda for theology. Minneapolis, 1997.
- Tomalin 2009 – Tomalin E. Biodivinity and biodiversity: The limits to religious environmentalism. London, 2009.
- Yannaras 1984 – Yannaras Chr. The freedom of morality. Crestwood, NY, 1984.
- Yannaras 2013 – Yannaras Chr. Against religion. Brookline, 2013.

## References

- Barad 1997 – Barad K. Meeting the Universe halfway. Quantum physics and the entanglement of matter and meaning. Durham, 1997.
- Barad 2012 – Barad K. Nature's queer performativity. *Kvinder, Køn & Forskning*. 2012. 1–2. Pp. 25–53.
- Barad 2014 – Barad K. Diffracting diffraction: Cutting together-apart. *Parallax*. 2014. Vol. 20. 3. Pp. 168–187.
- Barad 2017 – Barad K. Troubling time/s and ecologies of nothingness: Re-turning, re-membering, and facing the incalculable. *New Formations*. 2017. Vol. 92. Pp. 56–86.
- Barad 2018 – Barad K. Agential realism: How material-discursive practices matter. Transl. into Russian. *Experiences of Non-Human Hospitality: An Anthology*. Ed. by M. Kramar, K. Sarkisov. Moscow, 2018. Pp. 42–121.
- Bennett 2020 – Bennett J. Vibrant matter: A political ecology of things. Durham, 2020.
- Bloor 2002 – Bloor D. The strong programme in the sociology of knowledge. Transl. into Russian. *Logos*. 2002. 6 (35). Pp. 1–24.
- Braidotti 2022 – Braidotti R. The virtual as affirmative praxis: A neo-materialist approach. *Humanities*. 2022. Vol. 11. 3. P. 62.
- DeLanda 2021 – DeLanda M. A thousand years of nonlinear history. Princeton, 2021.
- Deleuze 2004 – Deleuze G. Cinema. Transl. into Russian. Moscow, 2004.
- Florensky 1914 – Florensky P. A. The Pillar and Ground of the Truth: An essay in Orthodox Theodicy in twelve letters. Moscow, 1914. In Russian.
- Flusser 2008 – Flusser V. Towards a philosophy of photography. Transl. into Russian. St. Petersburg, 2008.
- Khrenov 2017 – Khrenov N. A. The post-totalitarian period in the history of Russian cinema: Religious tradition and mass mentality. Article two. *Artikult*. 2017. 3 (27). Pp. 6–18. In Russian.

- Latour 1997 – Latour B. A Few steps toward an anthropology of the iconoclastic gesture. *Science in Context*. 1997. Vol. 10. 1. Pp. 63–83.
- Latour 2014 – Latour B. How to be iconophilic in art, science, and religion? *Picturing Science, Producing Art*. London, 2014. Pp. 418–440.
- Latour 2019 – Latour B. Where to land? An attempt at political orientation. Transl. into Russian by A. Shestakov. St. Petersburg, 2019.
- Marion 2009 – Marion J.-L. The idol and distance. Transl. into Russian. *Simvol (Paris)*. 2009. 56. Pp. 1–292.
- Marion 2010 – Marion J.-L. The crossing of the visible. Transl. into Russian. Moscow, 2010.
- Marion 2014 – Marion J.-L. The saturated phenomenon. Transl. into Russian. *Postphenomenology: New Phenomenology in France and Beyond*. Moscow, 2014. Pp. 63–99.
- Morgachev 2023 – Morgachev S. V. Experience of a devotional prayer in front of an icon, reflected in the icon itself. *Journal of Visual Theology*. 2023. Vol. 5. 2. Pp. 177–190. In Russian.
- Morton 2009 – Morton T. Ecology without nature: Rethinking environmental aesthetics. Cambridge, MA, 2009.
- Morton 2017 – Morton T. Why ecological awareness is loopy. *Imagining Earth: Concepts of Wholeness in Cultural Constructions of Our Home Planet*. Bielefeld, 2017. Pp. 91–111.
- Musin 2007 – Musin A. E. The holy fire: Myth or reality? Moscow, 2007. In Russian.
- Pigalev 2021 – Pigalev A. I. Iconoclasm as a subject of visual theology. *Journal of Visual Theology*. 2021. 2. Pp. 11–24. In Russian.
- Sedakova 1998 – Sedakova O. A. The Moralism of art, or on the evil of mediocrity. *Art of cinema*. 1998. 4. Pp. 69–75. In Russian.
- Sedakova 2005 – Sedakova O. A. Church Slavonic-Russian paronyms: Materials for a dictionary. Moscow, 2005. In Russian.
- Schtein 2009 – Schtein S. Yu. The phenomenon of Orthodox cinema: Trends and ways of comprehension. *Russian Cinema of Recent Years in Search of Self-Identification (2003–2008). Proceedings of the All-Russian Scientific Conference. Part 1*. Moscow, 2009. Pp. 60–83. In Russian.
- Tanner 1997 – Tanner K. Theories of culture: A new agenda for theology. Minneapolis, 1997.
- Tomalin 2009 – Tomalin E. Biodivinity and biodiversity: The limits to religious environmentalism. London, 2009.
- Yannaras 1984 – Yannaras Chr. The freedom of morality. Crestwood, NY, 1984.
- Yannaras 2013 – Yannaras Chr. Against religion. Brookline, 2013.

### Информация об авторах

Александр Викторович Марков  
 доктор филологических наук,  
 профессор кафедры кино и современного искусства  
 Российский государственный гуманитарный университет  
 Российская Федерация, 125047, Москва, Миусская пл., 6  
 ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6874-1073>  
 e-mail: markovius@gmail.com

Оксана Александровна Штайн  
 кандидат философских наук, доцент  
 Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина  
 Российская Федерация, 620075, Екатеринбург, проспект Ленина, 51

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-1701-3147>  
e-mail: [shtaynshtayn@gmail.com](mailto:shtaynshtayn@gmail.com)

#### **Information about the authors**

Alexander V. Markov  
Dr. Sci. (Philology),  
Professor of Cinema and Contemporary Art Department  
Russian State University for the Humanities  
6, Miusskaya Sq., Moscow, 125047, Russian Federation;  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6874-1073>  
e-mail: [markovius@gmail.com](mailto:markovius@gmail.com)

Oksana A. Shtayn  
Cand. Sci. (Philosophy), Associate Professor  
Ural Federal University  
51, Lenina Av., Yekaterinburg, 620075, Russian Federation  
ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-1701-3147>  
e-mail: [shtaynshtayn@gmail.com](mailto:shtaynshtayn@gmail.com)

#### **Конфликт интересов**

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

#### **Conflict of interests**

The authors declare no conflict of interests.

#### **Вклад авторов**

Александр Викторович Марков – концептуализация, методология, создание черновика рукописи, создание рукописи и её редактирование.  
Оксана Александровна Штайн – формальный анализ, проведение исследования, концептуализация, создание черновика рукописи, создание рукописи и её редактирование.

#### **Authors' contributions**

Alexander V. Markov – conceptualization, methodology, writing (original draft), writing (review & editing).  
Oksana A. Shtayn – formal analysis, investigation, conceptualization, writing (original draft), writing (review & editing).

*Материал поступил в редакцию / Received 17.07.2025*

*Принят к публикации / Accepted 09.04.2026*